



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS  
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS  
MESTRADO EM MEMÓRIA SOCIAL E PATRIMÔNIO CULTURAL**

**DISSERTAÇÃO**

**A ARTE VITRAL DO SÉCULO XX EM PELOTAS, RS.**

Arquiteta Mariana Gaelzer Wertheimer

Julho, 2011

Arquiteta Mariana Gaelzer Wertheimer

**A ARTE VITRAL DO SÉCULO XX EM PELOTAS, RS.**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural da Universidade Federal de Pelotas, como requisito à obtenção do título de Mestre em Memória e Patrimônio.

**Orientadora: Profa. Dra. Margarete R. F. Gonçalves**

**BANCA EXAMINADORA:**

Profa. Dra. Margarete R. F. Gonçalves

PPG Mestrado em Memória Social e Patrimônio Cultural (UFPel)

PROGRAU. Dra. Rosilena Martins Peres

PPG Mestrado em Arquitetura e Urbanismo (UFPel)

Prof. Dr. Carlos Alberto Avila Santos

PPG Mestrado em Memória Social e Patrimônio Cultural (UFPel)

## AGRADECIMENTOS

A conclusão da pesquisa reflete o final de uma importante etapa de construção pessoal e neste momento fica sempre a sensação de ser traída pela memória, por isso agradeço a todos, pessoas e instituições que participaram de alguma forma nesta trajetória. De uma forma especial agradeço:

À professora Dr<sup>a</sup> Margarete Regina Freitas Gonçalves pela sua dedicada orientação.

Aos professores Dr. Carlos Alberto Ávila dos Santos, Dra. Rosilena Martins Peres e Dr<sup>a</sup>. Maria Leticia Mazzucchi Ferreira, pela atenção e disponibilidade.

Aos Professores, funcionários e colegas do programa de Pós Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural, da Universidade Federal de Pelotas.

À professora M<sup>a</sup> Andrea Lacerda Bachettini por me mostrar tantos novos caminhos.

À restauradora Keli Cristina Scolari pelo apoio e companheirismo.

À Sra. Erica F. Strahuber, Sra. Elinor Somensi, Sra Maria Margarita Luz Huguet Alscher e Sr. Marcelo Leal Barreto, pelas valiosas informações.

À estudante Bruna van der Laan pelo trabalho realizado.

À pupila Ellen Marianne Ropke Ferrando, por sua pareceria incansável e constante.

Ao Dr. Pedro Redol e Sergio Vieira, por terem me introduzido ao mundo dos vitrais.

À Paula Barroso e Ricardo Anton, belos amigos, que me mostram o caminho da ética e de perseverança.

À minha colega Chanísa Melo que apareceu na hora certa.

À Dra. Rosana Passaroff Fijman por auxiliar-me na construção de um ser mais saudável.

À nova grande amiga, Silmara Zago, por sua revisão.

Às boas amigas de sempre, Raquel Werner e Luciane Campana pelo conforto e tantas conversas produtivas.

À mais velha amiga, Cristina Bertoni dos Santos, por nunca deixar acabar o encanto de nosso amor.

A todos bons amigos por me darem força nos momentos importantes.

À minha super-mãe, Luciana, porque ser mais que irmã, uma verdadeira amiga.

À minha mãe e meu pai, responsáveis pelo começo de tudo...

## RESUMO

WERTHEIMER, Mariana Gaelzer. Universidade Federal de Pelotas. **A arte vitral do século XX em Pelotas, RS**. Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural. Universidade Federal de Pelotas, Pelotas. Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup> Margarete Regina Freitas Gonçalves.

Para compreender a manifestação da arte do vitral do século XX na cidade de Pelotas, foi necessário conhecê-la em seu aspecto geral, seu processo evolutivo, histórico, suas características tecnológicas e compositivas, assim como seu processo de degradação. A partir de uma metodologia de levantamento instrumentalizado com fichas cadastrais, foi possível identificar treze exemplares de vitrais na zona central da cidade de Pelotas. Os exemplares foram analisados quanto as suas características formais e tecnológicas e, também, quanto aos aspectos de conservação e alterações causadas pela ação do tempo ou pela intervenção humana. A análise permitiu identificar diferentes tipologias de vitrais, quer seja sob o olhar tecnológico quer sob o olhar iconográfico. O levantamento dos exemplares de vitrais pelotenses, feito nesta pesquisa, mostrou serem estes representativos do poder econômico e cultural da cidade e que, apesar de grandes lacunas, pode-se considerar que estes representam uma manifestação cultural com influência europeia sem, no entanto, se vincular à tradição portuguesa, e que, sendo um símbolo de progresso econômico e social da cidade, sua manufatura pouco se alterou desde as suas origens. Os vitrais religiosos identificados remontam à tradição medieval da narrativa e da presença da marca dos doadores. Os vitrais profanos trazem características decorativas representando motivos florais ou bucólicos, vinculados à tradição da Arte Nova e dos movimentos de Artes Aplicadas.

Palavras-Chave: Vitral; Patrimônio; Conservação; Tradição.

## **ABSTRACT**

In order to understand the manifestation of the stained glass art of the XX century in the city of Pelotas, it was necessary to acknowledge its general aspect, its evolution and historical processes, its technological and composing characteristics, as well as its degradation process. It was possible to identify thirteen stained glass examples in the central area of the city of Pelotas using a methodology of instrumental survey of cadastral records. The stained glass examples were analyzed according to formal and technological characteristics, and also aspects regarding its conservation and changes caused by the passage of time or by human intervention. The analysis showed different types of stained glasses considering either its iconography or its technological aspect. This survey of thirteen examples of stained glass carried out in the city of Pelotas showed that they represent the economic and cultural power of the city. Although there is a large gap it is possible to consider that the stained glasses represent a cultural manifestation with European influence although not related to the Portuguese tradition. As a symbol of economic and cultural progress of the city, its manufacture has not been very much changed through the years. The religious stained glasses identified date back to the medieval tradition, they represent the narrative and the mark of their donor. The profane ones have decorative characteristics representing floral or bucolic motifs related to the New Art tradition and the movements of Applied Arts.

Key-words Stained Glass; Patrimony; Conservation; Tradition.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1-	Vidraça interna da imobiliária Casarão, Pelotas – RS.....	25
Figura 2-	Fragmentos da Abadia de Lorsch.....	31
Figura 3-	Cabeça de Cristo - Igreja de S. Pedro, Wissembourg, Alsacia.....	32
Figura 4-	Ascensão, Le Mans, França.....	33
Figura 5-	O Anjo libertando São Pedro, Lê Mans, França.....	33
Figura 6-	Crucificação e Ascensão de Cristo, Poitiers, França.....	34
Figura 7-	Vitral gótico de Sant Denis, França.....	35
Figura 8-	Janela Nossa Senhora da Bela. Detalhe da Virgem com o Menino Jesus. Chartres, França.....	36
Figura 9-	Profetas da Catedral de Ausburg, Alemanha. (a) Daniel e Jose. (b) João e Moises.....	37
Figura 10-	Batismo de Cristo - Igreja Dominicana, Wimpfen, Alemanha, 1270.....	37
Figura 11-	Milagres de Thomas Becket, Catedral de Cantuária, 1190-1220, Inglaterra.....	38
Figura 12-	Interior da igreja de Sant Chapelle, arredores de Paris- Ile de France- França.....	40
Figura 13-	Rosácea sul, Catedral de Notre-Dame, Paris, França, 1260.....	40
Figura 14-	Rosácea norte, Catedral de Notre-Dame, França, 1255.....	41
Figura 15-	Janela das Cinco Irmãs, York Minster, Inglaterra 1260.....	42
Figura 16-	Rosácea da Catedral de Siena, Itália, 1287.....	44
Figura 17-	Oração dos Peregrinos na Cripta de São Thomas.....	51
Figura 18-	Catedral Châlons-SurMarne, janelas com vitrais mistos, Inglaterra século XIV.....	46
Figura 19-	Abadia de Tewkesburry, Inglaterra 1320.....	47
Figura 20-	Calvário igreja de Mutzig, Alemanha, século XIV.....	47
Figura 21-	Sant Marice ou Sant Oswald, igreja de Estrasburgo, Alemanha,1320.....	48
Figura 22-	Anunciação, Catedral de Bourges, França, 1448-50.....	49
Figura 23-	Catedral de Oxford Jonah Before the City of Nineveh – Abraham van Linge, séc X.....	50

Figura 24-	O Chamado de São Pedro, 1860. Burne Jones.....	52
Figura 25-	Igreja de Sant Dominique, França, Braque.....	53
Figura 26-	Sagrada Família, Barcelona, Espanha, Gaudi.....	54
Figura 27-	Vitral da capela de Vence, Rivieira.....	54
Figura 28-	Vitral da capela de Rheims, França.....	55
Figura 29-	Vitral que representa a paz entre as nações. New York, E.U.A....	55
Figura 30-	Anúncio publicitário - Casa Conrado.....	57
Figura 31-	Rosácea da igreja Luterana de São Paulo.....	58
Figura 32-	Fachada no hall do MAB-FAAP.....	59
Figura 33-	São Pedro e São Paulo, Igreja da Candelária, Rio de Janeiro....	61
Figura 34-	Igreja Nossa Senhora das Graças Recife.....	61
Figura 35-	“Os Anfitriões”, vitral existente no Clube Internacional, Recife....	62
Figura 36-	Painel de vitrais de uma das janelas da Prefeitura Municipal de Porto Alegre, RS.....	64
Figura 37-	Anúncio publicitário, vidraçaria Porto Alegrense, RS.....	64
Figura 38-	Ateliê Casa Veit.....	65
Figura 39-	Figura de Santa Catarina, igreja São José, Porto Alegre, RS.....	67
Figura 40-	Ateliê Casa Genta, interior da oficina, 1920.....	68
Figura 41-	Ateliê Casa Genta, interior da oficina, 1950.....	69
Figura 42-	Igreja Nossa Sra. da Piedade, Porto Alegre, RS.....	70
Figura 43-	Residência Universitária Santa Tereza de Jesus, Porto Alegre....	70
Figura 44-	Vitrais da fachada principal da Irmandade da Santa Casa de Misericórdia e detalhe da assinatura.....	71
Figura 45-	Exemplar das janelas da igreja São Francisco de Assis, Porto Alegre, RS.....	71
Figura 46-	Jornal Alemão “Familienfreund” (anos de 1930).....	74
Figura 47-	Revista Globo, XX, nº239-29/10/1938 (p.s/n).....	74
Figura 48-	Obtenção de disco de vidro soprado.....	76
Figura 49-	Obtenção de cilindro de vidro soprado.....	76
Figura 50-	Foto de um cartão em papel.....	79
Figura 51-	Exemplo de desenho da técnica da quadricula usada no Renascimento.....	80
Figura 52-	Corte do Cartão com remoção da alma da calha.....	80

Figura 53-	Painel da imagem de São Pedro, Igreja de São Pedro, Porto Alegre, RS.....	83
Figura 54-	Forno e tabuleiros metálicos usados pela Casa Genta, Porto Alegre, RS.....	84
Figura 55-	Exemplo de uma lingoteira (espólio Casa Genta, Porto Alegre, RS).....	84
Figura 56-	Exemplo de fieira manual, existente no Centro de Conservação e Restauro do Mosteiro da Batalha, Portugal.....	85
Figura 57-	Exemplo de fieira elétrica, existente no Centro de Conservação e Restauro da Batalha, Portugal.....	86
Figura 58-	Exemplo de uma perfiladeira manual (espólio Casa Genta).....	86
Figura 59-	Processo de montagem do painel.....	87
Figura 60-	Barras de fixação do painel da Catedral da Cantuária, Inglaterra.....	88
Figura 61-	Paisagem de Outono Museu Metropolitano de Nova Iorque, 1923 Técnica Tiffany.....	89
Figura 62-	Catedral do Rio de Janeiro Lorenz Heimar (Arte Sul), 1972- Técnica <i>Dalle de Verre</i> ou <i>Slab Glass</i> .....	90
Figura 63-	Localização dos prédios identificados com vitrais em Pelotas, RS.....	97
Figura 64-	Fachada da antiga Escola de Belas Artes, Pelotas, RS.....	99
Figura 65-	Planta do vitral da Antiga Escola de Belas Artes.....	100
Figura 66-	Vista interna do vitral Antiga Escola de Belas Artes.....	101
Figura 67-	Diagrama do estado de conservação do vitral da Antiga Escola de Belas Artes.....	103
Figura 68-	Vista externa do painel de vitral.....	104
Figura 69-	Detalhes do destacamento pictórico.....	104
Figura 70-	Diferença de coloração de fragmentos, resultado de intervenção recente.....	105
Figura 71-	Fachada da Antiga Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da UFPel.....	106
Figura 72-	Planta de localização do conjunto de vitrais da Vila Eulália.....	107
Figura 73-	Vista interna dos vitrais do Casarão Vila Eulália.....	108

Figura 74-	Diagrama do estado de conservação da janela JN1 da Antiga Faculdade de Arquitetura.....	109
Figura 75-	Detalhe das calhas pelo reverso.....	110
Figura 76-	Fachada do Campus II da UCPel, RS.....	111
Figura 77-	Vista do anverso do vitral e detalhe da assinatura.....	112
Figura 78-	Planta do vitral da Capela da UCPel– Campus II.....	112
Figura 79-	Afresco Giotto di Bondone Santa Ceia.....	114
Figura 80-	Pintura de Francisco Henriques.....	115
Figura 81-	Pintura de Leonardo da Vinci-1498.....	115
Figura 82-	Pintura de Tintoretto.....	116
Figura 83-	Pintura de Veronese.....	116
Figura 84-	Santa Ceia-Chartres.....	117
Figura 85-	Detalhe da calha de conserto.....	118
Figura 86-	Catedral Episcopal Anglicana do Redentor, Pelotas, RS.....	119
Figura 87-	Planta dos vitrais da Catedral Episcopal Anglicana do Redentor.....	120
Figura 88a-	Conjunto de vitrais da sacristia.....	121
Figura 88b-	Conjunto de vitrais da nave e do coro.....	121
Figura 89-	Imagem do coro, janelas fragmentadas.....	122
Figura 90-	Detalhe do acabamento das janelas.....	123
Figura 91-	Detalhe da barra de fixação, janela do coro.....	123
Figura 92-	Janelas principais da sacristia (fachada norte).....	124
Figura 93-	Detalhes das representações nas janelas da sacristia.....	124
Figura 94-	Detalhes das janelas do altar, da nave e do coro.....	126
Figura 95-	Vista da base do painel da janela JN5, sacristia.....	129
Figura 96-	Vista interna da base do painel JN1 – lacuna.....	130
Figura 97-	Vista interna da base do painel JO1 antes e depois do lançamento do projétil.....	130
Figura 98-	Diagrama do estado de conservação dos vitrais da sacristia.....	130
Figura 99-	Diagrama do estado de conservação dos vitrais da sacristia.....	131
Figura 100-	Diagrama do estado de conservação dos vitrais do altar.....	131
Figura 101-	Diagrama do estado de conservação dos vitrais, lado Sul.....	132
Figura 102-	Diagrama do estado de conservação dos vitrais, lado Norte.....	132
Figura 103-	Detalhes de possível destacamento pictórico (JN6).....	133

Figura 104-	Fachada e vista lateral da Catedral São Francisco de Paula.....	134
Figura 105-	Localização dos vitrais da Catedral São Francisco de Paula.....	136
Figura 106-	Nave lateral esquerda da Catedral São Francisco de Paula em Pelotas.....	137
Figura 107-	Vitrais (a) Virgem e o Menino Jesus; (b) Santa Clara.....	139
Figura 108-	Vitrais (a) Nossa Senhora de Lourdes; (b) Um Clérigo.....	139
Figura 109-	Vitrais da vida e de milagres de São Francisco de Paula.....	141
Figura 110-	São Francisco de Paula, obra de Giovanni Bourdichon.....	142
Figura 111-	São Francisco de Paula, obra de Manuel de Córdoba.....	143
Figura 112-	Nossa Senhora das Graças no vitral da janela JNE7 da Catedral São Francisco de Paula.....	144
Figura 113-	Imagens de Nossa Senhora das Graças, diferentes locais.....	145
Figura 114-	Medalha com a imagem de Nossa senhora das Graças.....	146
Figura 115-	Virgem Sofredora, JNE8 Catedral São Francisco de Paula.....	146
Figura 116-	Cenas da lamentação da Virgem Maria com o filho morto.....	147
Figura 117-	Cenas da lamentação da Virgem Maria com o filho morto.....	148
Figura 118-	Cenas da lamentação da Virgem Maria com o filho morto.....	149
Figura 119-	Cenas da lamentação da Virgem Maria com o filho morto.....	149
Figura 120-	Imagens da cena da lamentação da Virgem Maria com o filho morto em vitrais, existentes no RS.....	150
Figura 121-	Vitral Pentecostes JNE9 da Catedral São Francisco de Paula...	151
Figura 122-	Representações do Pentecostes.....	151
Figura 123-	Vitrais da Catedral São Francisco de Paula.....	152
Figura 124-	Vitral da Igreja São Pedro de Porto Alegre.....	153
Figura 125-	Imagens de Cristo Crucificado, (a) Giotto, (b) Matthias Grunewald, (c) Marc Chagall e (d) Salvador Dali .....	153
Figura 126-	Imagens de Cristo Crucificado. Representações diversas.....	154
Figura 127-	Imagens de Cristo Crucificado (a) Hospital da Santa Casa de Misericórdia de Porto Alegre e (b) Catedral São Francisco de Paula.....	155
Figura 128-	Vitral Sagrada Família, Catedral São Francisco de Paula.....	156
Figura 129-	Exemplo de estruturas superiores, vitrais Casa Genta.....	157
Figura 130-	Exemplos de marca dos doadores, vitrais Casa Genta.....	157
Figura 131-	Lacunas nos vidros da Catedral São Francisco de Paula.....	158

Figura 132-	Diagrama do estado de conservação JNE1, JNE2, JNE3, JNE4, JNE5, JNE6 .....	159
Figura 133-	Diagrama do estado de conservação JNE7, JNE8, JNE9.....	159
Figura 134-	Diagrama do estado de conservação JSO1, JSO2, JSO3, JSO4, JSO5, JSO6.....	160
Figura 135-	Diagrama do estado de conservação JSO7, JSO8, JSO9.....	160
Figura 136-	Exemplos de diferentes tons de calhas e soldas entre painéis...	161
Figura 137-	Fachadas Norte e Oeste do prédio da Clinrad.....	162
Figura 138-	Planta de vitrais do prédio da Clinrad.....	163
Figura 139-	Janela central (JSE1), sala de espera da Clinrad.....	163
Figura 140-	Conjunto do acesso principal JNO2 e JNO1.....	164
Figura 141-	Janelas, extremidade em arcos, JNO4 e JNE3.....	164
Figura 142-	Detalhe do vitral da janela JNE1.....	166
Figura 143-	Vitral JNO2- abaulamento e substituições inadequadas.....	167
Figura 144-	Diagrama do estado de conservação dos vitrais.....	168
Figura 145-	Diagrama do estado de conservação dos vitrais.....	168
Figura 146-	Fachada do Colégio Estadual Félix da Cunha, Pelotas, RS.....	169
Figura 147-	Planta de localização do conjunto de vitrais do Colégio Estadual Félix da Cunha, Pelotas,RS.....	170
Figura 148-	Vitrais JN1, JNE2, PNE2, PNE3, PNE4 e PNE5.....	171
Figura 149-	Detalhe dos vitrais da porta principal: bandeira PNE1, painel esquerdo JNE2 e painel direito JNE1.....	171
Figura 150-	Técnica tradicional de trabalhar a abertura de luzes por pontilhados obtidos com o pincel (brunidor).....	173
Figura 151-	Intervenções inadequadas nos painéis das janelas JNE2 e JNE1- substituição de fragmentos.....	174
Figura 152-	Detalhe do destacamento pictórico na janela JNE2 emitida (anverso) e luz refletida (reverso).....	175
Figura 153-	Diagrama do estado de conservação dos vitrais.....	175
Figura 154-	Fachada do prédio da Escola de Ensino Fundamental Castro Alves, Pelotas, RS.....	176
Figura 155-	Planta de localização do conjunto de vitrais do Colégio Estadual Félix da Cunha, Pelotas, RS.....	177
Figura 156-	Vista interna dos vitrais janelas JSO1 e JNO1 (reverso).....	178

Figura 157-	Proteção colocada pelo anverso na janela JNO1.....	178
Figura 158-	Lacuna na janela JNO1 (vitral-reverso).....	179
Figura 159-	Diagrama do estado de conservação do vitral-reverso.....	180
Figura 160-	Fachada da Escola de Idiomas Yazigi, Pelotas, RS.....	181
Figura 161-	Localização do conjunto de vitrais da Escola Yazigi.....	182
Figura 162-	Vitrais JNE4, JNE3, JNE2, JNE1 (esquerda para direita).....	182
Figura 163-	Detalhe do abaulamento do painel JNE2 e JNE4.....	184
Figura 164-	Detalhe de lacuna de material vítreo do painel JNE2.....	185
Figura 165-	Diagrama do estado de conservação dos vitrais.....	185
Figura 166-	Fachada da Faculdade de Direito da UFPel, Pelotas, RS.....	186
Figura 167-	Localização dos vitrais da Faculdade de Direito da UFPel.....	187
Figura 168-	Conjunto de vitrais do prédio: (JE1) e (JO1).....	188
Figura 169-	Detalhe de fratura instável do painel JE1.....	189
Figura 170-	Diagrama do estado de conservação dos vitrais.....	190
Figura 171-	Fachada principal da Santa Casa de Misericórdia de Pelotas....	191
Figura 172-	Vista interna dos vitrais janelas JSE1 e JSE2.....	192
Figura 173-	Comparação entre os vidros opalinos da Santa Casa de Misericórdia (esq.) e da Escola de Idiomas Yazigi (dir).....	193
Figura 174-	Detalhe da lacuna do painel JSE2.....	194
Figura 175-	Diagrama do estado de conservação JSE1 e JSE2.....	195
Figura 176-	Fachada da Igreja do Sagrado Coração de Jesus, Pelotas.....	196
Figura 177-	Localização vitral igreja Sagrado Coração de Jesus, Pelotas.....	197
Figura 178-	Vista interna do vitral que é dividido em duas luzes.....	197
Figura 179-	Interior da igreja Nossa Senhora do Patrocínio, Jahu.....	200
Figura 180-	Representações do Sagrado Coração de Jesus, Carlo Muccioli (pintura), César Alexandre Formenti (vitral).....	201
Figura 181-	Vitrais recentes, representação Sagrado Coração de Jesus.....	201
Figura 182-	Marca dos doadores e vitral do Sagrado Coração de Jesus da Catedral São Francisco de Paula.....	202
Figura 183-	Marca dos doadores do vitral Sagrado coração de Jesus da Igreja do Sagrado Coração de Jesus.....	202
Figura 184-	Detalhe do vidro do painel com bolhas oblongas.....	203
Figura 185-	Fraturas instáveis do painel do vitral da Igreja Sagrado Coração de Jesus.....	204

Figura 186-	Diagrama do estado de conservação PSE1.....	205
Figura 187-	Fachada principal da Universidade Católica de Pelotas, RS.....	206
Figura 188-	Localização do vitral da Universidade Católica de Pelotas.....	207
Figura 189-	Vista do anverso do vitral e detalhe da assinatura.....	208
Figura 190-	Afresco G Giotto di Bondone: Cristo entre os Doutores.....	209
Figura 191-	Pintura Renascentista de Bernardino di Betti.....	210
Figura 192-	Pintura Jesus entre os Doutores, de Luini.....	211
Figura 193-	O menino Jesus entre os Doutores de Albrecht Dürer. Óleo sobre painel. Fundação Coleção Thyssen-Bornemisza.....	211
Figura 194-	Menino Jesus entre os Doutores. De José do Avelar Rebelo.....	212
Figura 195-	Menino Jesus entre os Doutores. Representações diversas.....	213
Figura 196-	Menino Jesus entre os Doutores. Representações diversas.....	213
Figura 197-	Vitral da Catedral de Troyes, na França; Jesus entre os Doutores e batismo de Cristo.....	214
Figura 198-	Painel Menino Jesus entre os Doutores, executado por Portinari, existente na Pontífice Universidade Católica do RJ.....	214
Figura 199-	Vitral do presbitério da igreja do Santuário do Caraça.....	215
Figura 200-	Exemplares de imagens do Menino Jesus entre os doutores, existentes em Porto Alegre, RS.....	216
Figura 201-	Detalhe dos vitrais da Escola Nossa Senhora do Rosário (a), de Porto Alegre, e da Universidade Católica de Pelotas (b), de Pelotas.....	217
Figura 202-	Vista do anverso do painel no corredor da universidade, parede de divisa com a sala dos professores.....	218
Figura 203-	Detalhes pictóricos, rostos dos anciões, vitral da Universidade Católica de Pelotas.....	219

## **LISTA DE TABELAS**

Tabela 1- Pigmentos e coloração obtida em vidros utilizados em vitrais.....77

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	19
1. A ARTE VITRAL .....	24
1.1. Conceituação do vitral e sua ligação com a arquitetura .....	24
1.2. Tradição e História.....	27
1.3. O Vitral na Europa. ....	30
1.3.1. O Vitral Românico .....	32
1.3.2. O Vitral Gótico .....	39
1.3.3. O vitral dos séculos XIV e XV – Período da Decadência .....	45
1.3.4 O Vitral dos séculos XIX e XX – Período do Ressurgimento .....	51
1.4. O Vitral no Brasil.....	55
2. OS VITRAIS E SEUS CONSTITUINTES.....	75
2.1 O Vidro .....	75
2.2. O Metal.....	77
2.3. Camada Pictórica .....	78
2.4. Técnicas tradicionais de produção .....	78
2.5. Novas Técnicas de Produção .....	89
2.6. Manifestações Patológicas.....	90
2.6.1. Degradação do vidro .....	90
2.6.2. Degradação do metal .....	94
2.6.3. Degradação da camada pictórica.....	94
3. A ARTE VITRAL NA CIDADE DE PELOTAS - RS .....	96
3.1. Antiga Escola de Belas Artes.....	99
3.2. Antiga Faculdade de Arquitetura e Urbanismo .....	105
3.3. Capela da Universidade Católica de Pelotas – Campus II.....	111
3.4. Catedral Episcopal Anglicana do Redentor .....	119
3.5. Catedral São Francisco de Paula .....	134
3.6. CLINRAD – Clínica de Radiologia .....	161
3.7. Colégio Estadual Felix da Cunha.....	169
3.8. Escola de Ensino Fundamental Castro Alves .....	176
3.9. Escola de Idiomas Yazigi.....	180
3.10. Faculdade de Direito da UFPel.....	186
3.11. Hospital Santa Casa de Misericórdia de Pelotas .....	191

3.12. Igreja do Sagrado Coração de Jesus .....	195
3.13. Universidade Católica de Pelotas – Campus I.....	205
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	220
APENDICE .....	233
ANEXO .....	234

## INTRODUÇÃO

O vitral, assim como as atividades de tapeçaria, pintura e cerâmica, possui características que lhe permitem transitar pelos campos artístico e artesanal. Diante disso, o conhecimento mais profundo desta arte, levando em conta sua função e técnicas empregadas na produção, é fundamental tanto para o seu reconhecimento histórico quanto para a valorização patrimonial.

Visto que a fabricação do vitral está basicamente vinculada ao seu processo de obtenção e à ótica de sua função, o trabalho manual que envolve sua produção baseia-se na memória do conhecimento transmitido de geração a geração, o qual a prática de ateliê pouco mudou,. A justaposição de vidros, coloridos ou não, e uma calha de chumbo<sup>1</sup> definem a produção do vitral e esse processo se encontra amadurecido desde a Idade Média. Ou seja, o conhecimento sobre essa arte não chegaria aos dias de hoje se não houvesse a memória e a tradição dessa prática artesanal, originária de uma hierarquia formada por mestres e aprendizes.

O vitral é um elemento construtivo, utilizado em prédios públicos, privados, edificações religiosas, hospitais, etc., que possui a função de vedar, dividir ou mesmo ambientar espaços. Cada painel de vitral pode ser único, individual e cheio de conceitos específicos. Na Europa, a primeira documentação que registra, detalhadamente, o procedimento usado na fabricação do vitral descreve a produção que ocorreu no século XII, conforme relato existente no tratado do século “*Shedula diversarum artium*” de Teófilo (VIEIRA, 1996, p. 3).

Em geral, no contexto do restauro de vitrais, no Brasil e no exterior, existe uma carência de informações e pesquisas. A falta de registros que identifiquem a história, a origem e as características dos vitrais faz com que as obras de manutenção e/ou restauração sejam dotadas de empirismo ou

---

<sup>1</sup> Calha de chumbo é um perfil em forma H feito em chumbo que recebe os fragmentos de vidros os quais são encaixados.

vinculadas a recursos antigos nos quais o potencial criativo fica preso a tradições familiares, o que acaba por comprometer a criação de novas técnicas e linguagens, a favor de uma reprodução sistemática de recursos muitas vezes obsoletos.

O caráter decorativista do vitral criou preconceitos que estagnaram a pesquisa de novos recursos na exploração da luz como meio de expressão plástica (VIEIRA, 1997, p. 20). Dentro do contexto dos questionamentos, surgem perguntas como: estaria a estética arcaizante do vitral contribuindo para sua própria decadência? Como podemos enquadrar uma técnica minuciosa e lenta nos dias de hoje quando o tempo e a standardização são questões principais na economia? A fronteira, pouco clara, entre arte e artesanato poderia dificultar a delimitação do campo e a própria divulgação da arte do vitral? As respostas a essas questões estão nas origens e características dos vitrais e surgirão no desenvolvimento deste trabalho.

Em resposta à rejeição da historiografia e aos questionamentos dos movimentos artísticos inovadores, nos últimos anos, o estudo dos vitrais como elemento de identificação da memória e da cultura vem sendo objeto de preocupação e, por isto, importantes jornadas de estudo têm sido desenvolvidas, tanto nos Estados Unidos como na Europa. O primeiro grande evento foi o *International Seminar on Stained Glass of the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup>*, em 1994, na Filadélfia, nos Estados Unidos, cujos temas centrais focaram os vitrais dos séculos XIX e XX, e o segundo grande evento foi o *Art Technique et Science: La Cèatio Du Vitrail de 1830 à 1930*, promovido pelo Comitê *Wallon pour Le Vitrai<sup>2</sup>* de Liège e pela Associação *Corpus Vitrearum Medii Aevi<sup>3</sup>*, em 2000, na cidade de Liège, França, que versou sobre as técnicas e a ciência da produção vitral europeia. Como uma ação futura envolvendo o estudo do vitral, para o ano de 2011 está previsto a realização do *Forum for the Conservation of Stained-Glass Windows*, em Lisboa, Portugal, organizado pelo Comitê Português do *Corpus Vitrearum Medii Aevi*, representado pelo Dr. Pedro Redol, professor da Universidade Nova de Lisboa, que tratará de questões ligadas à conservação dos vitrais do século XIX e XX.

---

<sup>2</sup> Um dos comitês Franceses ligados ao *Corpus Vitrearum*.

<sup>3</sup> Instituição criada em 1952 pelo comitê *Internacional d'Historie de L'art* e pela União Acadêmica Internacional para o Estudo do Vitral (REDOL, 2000, p. 13).

No Brasil, os vitrais foram inseridos no início do século XIX e, em sua maioria, eram importados da Europa. No século XX, iniciou-se a produção nacional e no ano de 1935 a fabricação de vitrais já possuía qualidade e quantidade suficientes para abastecer o mercado nacional. Os fabricantes da produção dos vitrais brasileiros localizavam-se nas capitais do país, tais como na cidade de São Paulo, onde existia a Casa Conrado, e na cidade de Porto Alegre, onde existiam dois ateliês: a Casa Veit e a Casa Genta. Os vitralistas que atuavam na produção dos vitrais brasileiros eram oriundos de diferentes lugares da Europa, em especial da Alemanha e Itália (BRANDÃO, 1994).

A Casa Veit, ateliê basicamente familiar de propriedade do alemão Albert Gottfried Veit, iniciou seus trabalhos no ano de 1920 e funcionou até os anos de 1970. A casa Genta, o maior ateliê do Estado do Rio Grande do Sul, fundado por Antônio Genta, funcionou no período de 1940 a 1980. Os dois principais pintores que atuaram na fabricação dos vitrais foram o espanhol Mestre Francisco Huguet e o alemão Maxmilian Dobmeier. Os vitrais produzidos por esses ateliês foram utilizados em igrejas, escolas e casarões da cidade de Porto Alegre e, também, comercializados para outras cidades do Estado.

Entretanto, a despeito da relevância histórica desta manifestação artística, não existe um levantamento analítico dos vitrais no estado do Rio Grande do Sul, o que dificulta em muito a sua conservação permanente e as ações de restauração. Assim, considerando tais fatos e a importância da arte do vitral no patrimônio gaúcho e nacional, neste trabalho estudou-se a origem do vitral, a sua produção no Brasil e analisou-se exemplares de vitrais existentes na cidade de Pelotas, localizada no extremo sul do estado do Rio Grande do Sul.

A escolha da cidade de Pelotas como estudo de caso justifica-se pela sua importância na questão do patrimônio histórico e artístico urbano do Brasil. Pelotas é uma das vinte e seis cidades que participam do Programa Monumenta<sup>4</sup>, resultado do elevado número de prédios no estilo eclético, decorrentes do período de grande desenvolvimento da produção do charque,

---

<sup>4</sup> O Programa Monumenta, coordenado pelo Ministério da Cultura, é uma iniciativa do Governo Federal com o objetivo de preservar áreas prioritárias do patrimônio histórico e artístico urbano do país, incluindo espaços públicos e edificações, de forma a garantir sua conservação permanente e a intensificação de seu uso pela população.

ocorrido no século XIX (GUTIERREZ, 1999). Neste período, como forma de ostentação cultural e artística, foram construídos prédios, públicos ou privados, ricos em detalhes arquitetônicos, propiciando à instalação de vitrais. Dentre os vitrais existentes, visualmente, observa-se que alguns exemplares são oriundos dos dois principais ateliês do estado, a Casa Veit e a Casa Genta, e outros de fontes desconhecidas. As constatações visuais baseiam-se na identificação das pinceladas e soluções técnicas de manufatura da camada pictórica, tais como o uso de abertura de luz por pontilhados ou hachuras, na maioria das vezes, comprovadas por marcas de identificação como assinaturas e registros dos ateliês.

Para a concretização do presente trabalho foi elaborada uma metodologia para o conhecimento teórico, a partir da revisão da bibliografia e da análise de documentos, e outra para o desenvolvimento da atividade experimental visando a obtenção do levantamento cadastral da arte vitral na cidade de Pelotas-RS.

A estrutura teórica do trabalho foi organizada em dois capítulos. No primeiro, denominado de **A arte vitral**, fez-se a contextualização do vitral e a sua ligação com a arquitetura, a partir do conhecimento sobre a tradição e a história de ambos. A revisão bibliográfica foi fundamentada no estudo sobre a origem, composição, técnicas de obtenção e as relações morfológicas, iconográficas e estéticas dos vitrais europeus e brasileiros. A história do vitral foi pautada em informações sobre a manufatura e o aspecto artesanal e técnico da confecção. Em função de o tema ser praticamente desconhecido e da existência de poucas referências, o estudo e a contextualização da produção brasileira de vitrais foi fundamentado, principalmente, na abordagem de aspectos históricos, tecnológicos e estilísticos da produção de vitrais nos estados de São Paulo, Rio de Janeiro e Rio Grande do Sul. O segundo capítulo, intitulado **Os vitrais e seus constituintes**, descreve os materiais constituintes dos vitrais, suas características, propriedades e manifestações patológicas.

A parte experimental do trabalho está contida no capítulo intitulado **A Arte Vitral na cidade de Pelotas-RS**. Nesse capítulo, inicialmente, fez-se uma pesquisa no Inventário do Patrimônio Cultural da cidade de Pelotas, disponibilizado pela Secretaria da Cultura do município, para identificar os locais com exemplares de vitrais e, posteriormente, aplicou-se uma ficha

cadastral (apêndice) e fez-se um levantamento fotográfico em cada um dos prédios visitados. Os dados coletados foram usados para caracterizar os vitrais e diagnosticar o seu estado de conservação. Posteriormente, comparou-se as técnicas de produção identificadas nos vitrais pelotenses com as usadas pelos ateliês riograndenses Casa Veit e Casa Genta.

Finaliza-se o trabalho com as considerações finais, as referências bibliográficas e dois anexos, um deles contendo as fichas cadastrais com a localização dos vitrais na edificação e suas patologias individualizadas em diagramas, conforme as convenções para a documentação gráfica de painéis de vitrais, do corpus VITREARUM MEDII Aevi e do Centro de Conservação e Restauro da Batalha em Portugal (Anexo 1), e o outro com documentação complementar constituída de autorizações e transcrições de entrevistas e correspondências eletrônicas, assim como as certidões de cadastro e informações dos imóveis obtidas na Secretária Municipal de Urbanismo de Pelotas (Anexo).

Espera-se que o desenvolvimento desse trabalho recupere parte da memória riograndense, a partir da difusão da arte milenar do vitral, e, também, contribua como orientação para ações de restauro em vitrais e para a sensibilização de uma manifestação artística que vem se perdendo ao decorrer das décadas.

Os dados deste trabalho serão usados para complementar o cadastro de vitrais existentes no estado do Rio Grande do Sul, iniciado pela autora dessa dissertação na cidade de Porto Alegre, no ano de 2009, por meio do trabalho intitulado *O estudo do Patrimônio de Vitrais em Porto Alegre de 1920 a 1980*, divulgado por meio digital e patrocinado pela Lei Rounet (2008/2009) e pela Petrobrás Cultural.

## **1 A ARTE VITRAL**

### **1.1 Conceituação do vitral e sua ligação com a arquitetura**

Para entender o que é um vitral é fundamental conhecer a sua definição. Para tanto, utilizar-se-á a compreensão de vitral elaborada no trabalho “Estudo do Patrimônio de Vitrais produzidos em Porto Alegre no período 1920-1980”, que o define como:

(...) basicamente um conjunto de vidros, coloridos ou não, agrupados, a partir de uma calha de chumbo, por pontos de solda, sendo esta uma liga de chumbo e estanho. Os painéis planos formam normalmente uma composição, figurativa ou geométrica, a partir de pinturas (fixadas com calor) ou mesmo da própria coloração do vidro. Para que os painéis cumpram sua função, é necessário criar um sistema de vedação do conjunto. Isso se consegue após o rebaixamento das calhas e a calafetagem com argamassa relativamente flexível, formada de crê e óleo de linho. Dependendo das dimensões dos painéis, eles poderão estar subdivididos em módulos, fixados em uma estrutura de ferro ou madeira, e possuir, ainda, barras de fixação para evitar deformações posteriores (WERTHEIMER, 2009, s./p.).

Ainda para melhor definição do vitral, faz-se importante ressaltar que, conceitualmente, o chumbo, metal historicamente pouco valorizado, é o constituinte estrutural principal. Sua presença, no sistema de encaixes dos vidros, caracteriza a identificação precisa de um vitral e evita que vidros coloridos, muitas vezes ricamente trabalhados e encaixados em uma estrutura de ferro ou madeira, sejam considerados como tais. A cidade de Pelotas-RS, por exemplo, possui varias edificações nas quais as bandeiras das portas e janelas são ricamente trabalhadas com vidros densamente coloridos, mas que

são colocados na estrutura de modo independente. Esta técnica de execução não caracteriza um vitral em seu termo tradicional, mas uma vidraça, já que não inclui o chumbo na composição (fig. 1).

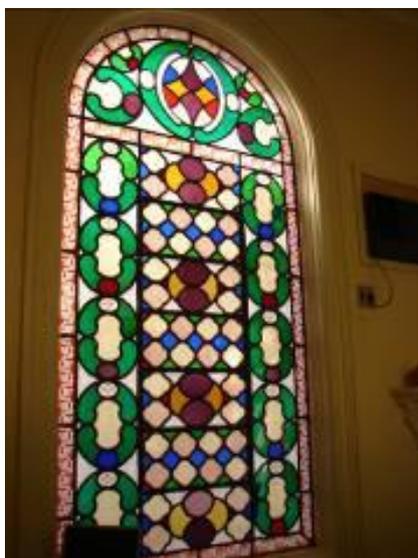


Figura 1: Vidraça interna existente no prédio da Imobiliária Casarão, Pelotas – RS.

Fonte: Autora, agosto 2010.

Analisando historicamente, os vitrais tiveram seu apogeu na Idade Média. Nesse período, estes eram vistos como veículos entre Deus e os homens, por meio da luz que iluminava os pecadores e os aproximava de Deus. Usando recursos para lembrar aos homens a humildade de sua condição, o vitral criava “uma atmosfera necessária para a expressão do sentimento de finitude do homem e aquela ânsia de transcendência que nos fala a arte e filosofia medieval” (ESBERNARDI, 1978, p. 44).

Sua exuberância nas catedrais europeias demonstra ter sido uma arte já conhecida na arquitetura do período românico (século XI). No entanto, após o apogeu desse período na arquitetura, a produção de vitrais entrou em extinção e muitas de suas técnicas foram perdidas.

No século XIX, com o ressurgimento do vitral, as antigas técnicas foram recuperadas e algumas novas foram desenvolvidas. Nas novas técnicas, de um modo diverso do vitral tradicional com calhas de chumbo, usavam-se outros elementos de ligação, tais como, o cobre e resinas epoxidadas ou cimento. Mas, nos novos processos de produção, a interdependência dos fragmentos de vidro em uma só estrutura permaneceu inalterada.

Independentemente das técnicas construtivas empregadas na produção, o vitral é uma arte que está intimamente ligada à arquitetura e, conseqüentemente, às formas e às características estilísticas. Portanto, pode-se dizer que o desenvolvimento tecnológico e estrutural do vitral é resultado da estética e da sensibilidade advindas de uma arquitetura carregada dos valores simbólicos de cada época.

Conforme registros de Vieira (1996, p.15), a verdadeira história do vitral está sempre relacionada com as múltiplas interpretações da luz. Na época românica (século XI), por exemplo, a preocupação arquitetônica estava voltada para sistemas de cobertura que impossibilitavam a abertura de grandes vãos, o que fazia com que a passagem de luz fosse parca e indireta (JANSON, 1992, p. 279). No período gótico, conhecido como *a idade de ouro do vitral*, a arquitetura em ossatura distribuía as pressões da estrutura em arcobotantes e contrafortes que, juntamente com o ideal de beleza mística, motivava a construção de grandes vãos e, conseqüentemente, ao aproveitamento de maior intensidade de luz.

Vieira (1996, p.10), ainda, aponta que uma forma de abertura caracteristicamente gótica foi o rendilhado em pedra nas bandeiras das janelas e das rosáceas, nos quais o círculo e suas subdivisões constituíam a forma básica. O uso da bandeira em janelas, desde o século XII, teve uma grande aplicação nas igrejas góticas, sofrendo uma evolução que culminou nas impressionantes janelas inglesas de bandeira retilínea ou de painel (século XV). Este motivo decorativo era de vários tipos: de óculo (século XII), de quadrifólios (finais do século XII e princípio do século XIII), geométricos (século XIII), de intersecção de ogivas (primeira metade do século XIV) perpendicular (finais do século XIV e século XV), flamejante e de painéis (século XV).

A partir do século XIV, a Antiguidade Clássica passou a ser usada como modelo para os arquitetos e a razão foi a ordenadora de um ideal de clareza espacial. As janelas rendilhadas foram substituídas por aberturas que favoreceram a nova concepção com escalas contrárias à noção de infinitude e dispersão, característicos do espaço gótico. A tendência de valorização da concepção espacial medieval, renascida no romantismo (neogótico) na Europa, assistiu a um novo interesse pela recuperação e utilização do vitral.

No final do século XIX, o uso do ferro e do aço possibilitou a utilização de aberturas ainda maiores e introduziu os movimentos arquitetônicos *Art Nouveau*<sup>5</sup> e Modernismo<sup>6</sup>, que rejeitaram o ecletismo e definiram uma estética arquitetônica na qual o vitral adquiriu um valor funcional e decorativo (WERTHEIMER, 2009, s./p.).

Apesar dos esforços de recuperação do uso do vitral, ocorridos no século XIX, o caráter quase mágico do vidro como mediador entre Deus e o homem deu lugar à razão e não voltou a desempenhar um papel espiritualmente comparável (REDOL, 2000, p.14)

## 1.2. Tradição e História

Nos últimos vinte e cinco anos do século XX, aspectos relacionados aos temas memória e tradição têm sido expoentes cada vez maiores de interesse em diversas áreas da ciência. São olhares e conceitos diversos, interdisciplinares e multifocais, que procuram construir caminhos de relações entre tais temas. Segundo Candau (2006, p. 5), sem a memória e a tradição, vive-se unicamente o momento, pois não se faz conexões conceituais ou cognitivas, não se criam vínculos e, conseqüentemente, não se criam identidades históricas. O autor ressalta que, sem a memória, as relações sociais não se dão, não são criados pactos e nem é possível a transmissão de uma tradição ou de uma cultura. As várias áreas de conhecimento apresentam pareceres que auxiliam na valorização desses conceitos.

A ligação entre a memória e a tradição é muito estreita e uma delas relaciona-se ao fato de que ambas funcionam no movimento de manutenção das *características* do passado (ORNELLAS, 2003 s/p). Sendo assim, quando

---

<sup>5</sup> O *Art Nouveau* foi um movimento artístico das últimas décadas do século XIX ligado em especial à arquitetura e ao design. Caracteriza-se pelas formas orgânicas e pelos motivos ligados à natureza. Valoriza o trabalho artesanal e matérias como o ferro e o vidro, principais elementos dos edifícios que passaram a ser construídos segundo a nova estética (GRAU, 1987, p. 178).

<sup>6</sup> O estilo modernista na arquitetura foi o movimento que teve início do século XX, quando o aparecimento de uma civilização industrial marcou o novo rumo da história da humanidade. O estilo conhecido como internacional introduz novos conceitos baseados em uma internacionalização, produzindo um ideário de aparência homogênea resultando no estabelecimento de alguns pontos comuns. Um dos princípios básicos do modernismo foi o de renovar a arquitetura e rejeitar toda a arquitetura anterior ao movimento; principalmente a arquitetura do século XIX expressada no Ecletismo (GRAU, 1987, p. 170).

se fala em tradição, como instrumento de memória, deve-se levar em conta seu aspecto dialético e não metafísico. Considera-se, portanto, que a transmissão de saberes e formas de fazer do passado da atividade humana criadora não são resultantes de uma revelação divina ou mística. Desse Modo, trata-se de um processo seletivo de interpretação e valorização cultural da ação humana, a partir do qual cada grupo social constrói suas tradições, interpretando e apropriando-se do passado de acordo com perspectivas e interesses efetivamente definidos pelas relações sociais existentes. Isso resulta na manutenção do caráter ideológico e de formação cultural da tradição (COUTINHO, 2005, s./p.).

A tradição, em geral, é específica de cada grupo, sendo particular mas não exclusiva. Esta resulta de um processo dialético de continuidade, inovação e adaptação sócio-cultural (AREVALO, 2010, p.925). De acordo com Ornellas (2003, s./p.), a tradição oral parece ser o melhor espaço para se pensar nas relações memória e tradição. O autor ressalta que a tradição oral estabelece uma relação direta, a qual se configura como um fio que se enreda como uma malha de referências que é a tradição. Em seu texto *As Malhas do Tempo Identitário*, e descreve:

(...) a memória dos homens possui uma capacidade criativa que ultrapassa a simples função de arquivo, de banco de dados, de repositório de imagens. Por sobre e para além dessas funções, a memória é criação de novos sentidos, é a repetição do mesmo em diferença, distorção especular de um dado (<http://www.inventario.ufba.br/01/01sornellas.htm>, acessado em agosto de 2010).

Como relata Coutinho (2005, s/n) em seu artigo *Os Sentidos da Tradição*, o termo tradição é a designação de um legado cultural, ou, se preferirmos, de um objeto ou produto da atividade humana que se reproduz e transmite no tempo, por meio de um processo socialmente elaborado. Focando na visão de que a memória e a tradição são fontes de identidade cultural e patrimonial, a produção de vitrais e o seu estreito vínculo com o saber podem ser vistos como mais uma fonte identitária do patrimônio cultural da sociedade.

O processo de produção de vitrais compõe uma tradição milenar, na qual a transmissão de conhecimento é baseada na prática do fazer relacionado aos processos da manufatura, transmitidos, em sua maioria, sob forma oral, familiar e por meio de alguma documentação escrita.

De acordo com Vieira (1996, p. 3), os primeiros registros que descrevem, detalhadamente, os procedimentos usados na fabricação do vidro e do vitral são o “*Libro dell’arte*” de Cennino Cennini (século X) e o tratado “*Shedula diversarum artium*” de Teófilo (século XII). Além destas, outras fontes de conhecimento também são destaque, tais como a “*De coloribus et artibus romanoru*” de Heráclio (século XIV), a “*Memória*” de Antônio de Pisa (século XIV) e, ainda, “*L’Art de la peinture sur veire et de la vitreire*” de Pierre Lê Vieil (século XVII).

Considerando as noções de tradição de Arévalo (2010, p. 926), pode-se dizer que o fazer do vitral é uma tradição porque faz parte de uma cultura com *função de uso*, que contém os saberes do passado e as transformações e adaptações da manufatura do presente. Para o autor, a produção de vitral é uma tradição com dialética de oposição binária e complementar entre o passado e o presente, entre a continuidade e a mudança. O mesmo enfatiza ainda que “o continuar sem renovar significa repetir e o inovar necessita sempre o suporte do passado”. Para tal autor, repetir sem a réplica do tempo é perder contato com a realidade.

Ornellas (2003, s./p.) em suas reflexões transcreve que a manutenção do *espírito* do passado pressupõe um centro de identidade em torno do qual os elementos se movimentam sem, necessariamente, alterar qualquer configuração. Verifica-se que este processo se materializa no caso dos vitralistas, visto que estes mantêm aproximações às estruturas de organização de trabalho medieval, definidas por corporações e guildas<sup>7</sup>. Nesse período, o ofício do vitralista era feito em um sistema de corporações artesanais no qual o aprendizado iniciava-se somente aos dez anos de idade e durava de quatro a dez anos, em uma relação de mestre e aprendiz. Vinculado aos padrões do período, só era admitido um aprendiz por vez em cada uma das corporações e

---

<sup>7</sup> Segundo Cunha (1999, p.400), guilda é uma associação típica da Idade Média entre corporações de operários, negociantes e artesãos.

o segundo só era aceito quando o primeiro já tivesse completado os quatro anos de aprendizagem. Normalmente, a produção não era assinada pelos Mestres e as atividades eram todas manuais.

O estatuto de mestre só poderia ser adquirido após a execução final de um painel chamado de *obra prima*, produzido com cortes especiais e, inclusive, com várias incrustações (VIEIRA, 1996, p. 10).

A tradição do cerne de construção do ofício do vitralista e de um ateliê de vitral era passada para membros de uma mesma família. Antropologicamente falando, pelas gerações através do tempo e pela repetição do ofício é que eram transmitidos os conhecimentos da produção do vitral. Esta manutenção de características do passado, certamente, mudou um pouco com o passar do tempo, mas a estrutura básica de produção permaneceu a mesma.

### **1.3. O Vitral na Europa**

Na Europa, os primeiros registros de vitrais ocidentais são encontrados em manuscritos do século X que relatam a presença desses na reconstrução da Catedral de Reims, na França, entre os anos de 969 e 988, a partir do uso de vidros coloridos encaixilhados por calhas de chumbo (FARTI, 1968, p. 7).

Vieira (1996), utilizando-se da arqueologia na historização do vitral, destaca em sua obra que o vitral árabe existe desde o século VIII. O autor descreve:

(...) O estudo dos “vitrais árabes”, construídos por vidros coloridos , quer lisos quer pintados a esmalte e montados em “clostrias” de gesso ou estuque nas janelas dos palácios e mesquitas (Qasr el-Heir, do século VIII; Sacará do século VII; Samarra do século IX etc.)...escavações no Médio Oriente confirmam para o século VII o corte com diamante, a produção do vidro em coroa, bem como uma variada gama de cores: do branco esverdeado ao branco azulado, passando pelo azul frio e pelo azul ultramarino, bem como o verde o amarelo tabaco, o ocre amarelo o terra de Siena etc...Ao que parece, enquanto no Ocidente as janelas eram vedadas com “claustra” de círculos regulares ou com trausennae de entrecruzamentos retilíneos, o emprego de clostrias de gesso com entrelaçados vegetaliastas ou motivos puramente geométricos alastrava por todo o Mediterrâneo (VIEIRA, 1996, p.2).

Para Vieira (1996, p. 2), registros encontrados no século VI, na igreja de San Martin de Tour, na França, e no século V, na Abadia de Monkwearmouth, na Alemanha, mostram que o vitral usado era tecnicamente maduro, indicando a existência de conhecimento e práticas anteriores.

De acordo com Beliamo (2000, p. 193), na Antiguidade, o Egito teria sido um importante exportador de vidro por meio do Mediterrâneo. Para o autor, foi na Itália que ocorreram as primeiras manifestações da arte vidreira, que depois se espalharam para o resto da Europa. Em seu trabalho, Beliamo descreve que, no século X, a cidade de Veneza, na Itália, era um grande centro de produção de vidro e que o vitral era bastante difundido nas igrejas românicas mais importantes da época, mas destes poucos exemplares restam. O primeiro exemplar de vitral figurativo desta época foi encontrado em 1932 e era formado por fragmentos descobertos nas escavações da Abadia de Lorsch, na Alemanha (fig. 2). Sua origem não é precisa, sendo descrita entre o final do século IX e o início do século X. Outro exemplo de vitral desse período, mais precisamente do século XI, é o Cabeça de Cristo de Wissembourg (fig. 3), encontrado na região da Alsácia, na Alemanha.

Registros mostram que na Europa os vitrais tiveram seu apogeu nos séculos período românico e período gótico, sua decadência nos séculos XIV e XV e ressurgimento nos séculos XIX e XX.



Figura 2: Fragmentos da Abadia de Lorsch.

Fonte: Brisac (1996, p. 8).



Figura 3: “Cabeça de Cristo” - Igreja de São Pedro, Wissembourg, Alsacia.

Fonte: Brisac (1996, p. 9).

### 1.3.1. O Vitral Românico

O vitral românico desenvolveu-se em várias regiões da Europa, em especial na França, Alemanha e Inglaterra. Na França, nos centros com vestígios mais representativos deste período, Le Mans, Poitiers e Angers, consegue-se observar nos vitrais uma grande carga de expressividade obtida a partir de traços ligeiros e fortes.

Em Le Mans, encontra-se um dos mais conhecidos vitrais românicos, intitulado “Ascensão” (fig. 4), no qual, sobre placas de vidro vermelho e azul, típicos da produção francesa de vitrais, são representadas as figuras estilizadas da Virgem Maria e dos apóstolos, na forma de corpos retorcidos, quase afetados, que lembram passos de dança. Outro exemplar desse grupo é o vitral intitulado “O anjo libertando São Pedro” (fig. 5), que apresenta características muito similares ao anterior (BRISAC, 1996, p. 21).

Em Poitiers, o vitral existente traduz a Crucificação (fig. 6), uma vez que a figura central, finalizada por uma cercadura<sup>8</sup> com elementos que representam vegetação, representa Cristo na Cruz. Na parte superior do vitral está

---

<sup>8</sup> Cercadura: tudo que garante ou orla o contorno de algum objeto (FERREIRA, 1999, p.444).

representada a ascensão de Cristo, sendo a imagem entronizada por uma mandorla,<sup>9</sup>, acompanhada por anjos.



Figura 4: “Ascensão”, Le Mans, França.

Fonte: Brisac (1996, p. 21).



Figura 5: “O Anjo libertando São Pedro”, Le Mans, França.

Fonte: Brisac (1996, p. 23).

---

<sup>9</sup> Mandorla é uma auréola oval, normalmente em forma de amêndoa que envolve as figuras de Cristo ou mesmo da Virgem.



Figura 6: “Crucificação e Ascensão de Cristo”, Poitiers, França.  
Fonte: Brisac (1996, p. 19).

Em Angers, na igreja de Santa Catarina, os vitrais “Morte da Virgem” e “O Martírio de São Vicente” apresentam grafismos semelhantes aos das obras de Le Mans e Poitiers, porém em um esquema compositivo diverso, no qual a partir de um medalhão principal se organizam as outras cenas. (VIEIRA, 1996, p.17). Este esquema compositivo afasta as imagens, fazendo com que elas não fiquem comprimidas. Seus painéis fazem lembrar outras formas de arte não monumental, a ourivesaria, por exemplo, em que pequenas peças são encaixadas. As histórias são narradas em medalhões que podem estar dispostos na vertical, em grupos. Algumas vezes são intercalados com medalhões de motivos zoomórficos ou fitomórfico<sup>10</sup> e possuem normalmente grandes cercaduras formadas por combinações de correias de caules e folhas de acanto ou combinações de flores e animais fantásticos (BRISAC, 1986, p.13).

Outros exemplares de vitrais românicos franceses são encontrados nas catedrais de Saint Denis, Chartres, Chalon sur Marne, Bourges e Strasbourg. Nestes os fundos arquitetônicos empregados são bastante rudimentares, em

---

<sup>10</sup> Motivos zoomórficos ou fitomórficos, muito usados durante a idade média em várias as manifestações artísticas, estão ligados as formas de animais ou plantas.

sua maioria, formados por colunas laterais encimadas por arcos e uma figura central (FARTI, 1968, p. 9).

Em Sant Denis, por exemplo, temos as primeiras experiências estruturais góticas (fig. 7), a partir do uso do arco ogival que trouxe novas consequências à arquitetura (VIEIRA, 1996, p. 17), e, em Chartres, temos a representação de figuras isoladas monumentais, de composição caracteristicamente românica, como demonstrada no vitral “Notre Dame de La Belle Verrière” (fig. 8), executado por volta de 1180 (VIEIRA, 1996, p. 21). Nesse vitral, a figura, com mais de dois metros de altura, tem ao centro a Virgem Maria com o menino Jesus, sentado em seu regaço, rodeada de anjos do século XIII. Sobre a cabeça da Virgem encontra-se representada uma pomba branca, o símbolo tradicional do Espírito Santo. A frontalidade, a simetria, o caráter monumental e a predominância das cores azul e vermelho remetem a características de manifestações escultóricas e pictóricas românicas.

Além do vitral “Notre Dame de La Belle Verrière”, Chartres ainda apresenta três janelas na fachada ocidental, datadas de 1150, cujo vão axial representa a infância de Cristo, o sul a Árvore de Jessé e o norte a Paixão de Cristo. Um aspecto essencial desses três painéis reside na aliança entre a monumentalidade e a composição, com o emprego de três compartimentos, o que veio enriquecer o léxico compositivo tradicional (VIEIRA, 1996, p.22).

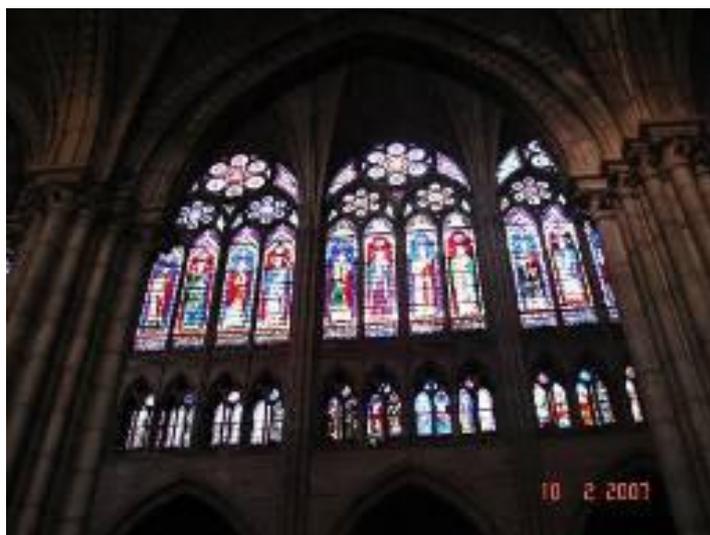


Figura 7: Vitral gótico de Sant Denis, França.

Fonte:< [www.trivago.com.br/.../foto-i5954802](http://www.trivago.com.br/.../foto-i5954802)> Acesso em: 10 nov.2010.

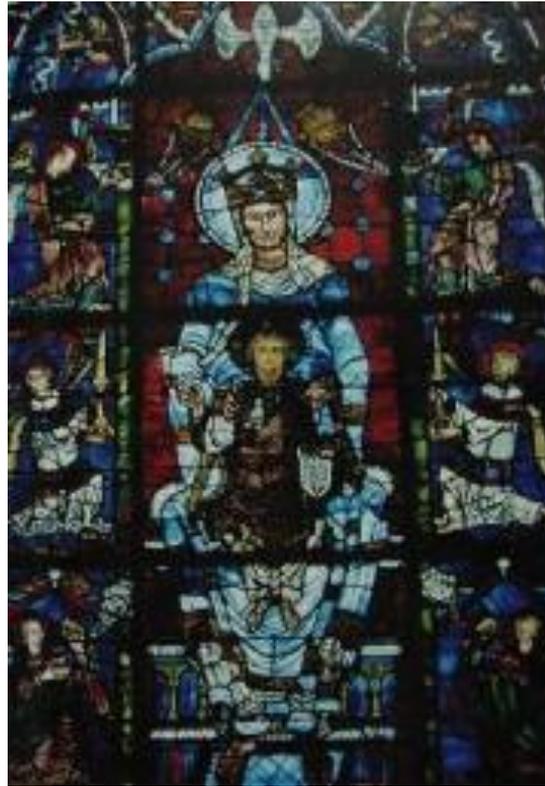


Figura 8: Vitral 'Notre Dame de La Belle Verrière'. Detalhe da Virgem com o Menino Jesus. Chartres, França.

Fonte: Folheto turísticos, obtido em loja de *souvenir* de Chartres 1999.

Da Alemanha é que se têm os primeiros registros sobre as técnicas de produção de vitral, descritos no tratado de *Shedula Diversarum Artium*, do Monge Teófilo (século XII). Os vitrais românicos encontrados na Alemanha caracterizam-se pela composição com fragmentos isolados que não permitem traçar nenhuma trajetória estilística. Isto pode ser visto nos exemplares de vitrais com as cabeças de Cristo de Losch (fig. 2) e de Wissemburg (fig. 3) (BRISAC, 1996, p. 24).

Os vitrais alemães distinguem-se dos franceses pelo cromatismo mais “quente”, uma vez que é abundante o uso das cores amarelo, verde e castanho. O conjunto mais antigo deste período é formado por dois vitrais que representam os Quatro Profetas, existente na Catedral de Ausburg (fig. 9). Segundo FARTI (1968, p. 9), esse teria sido o primeiro conjunto de vitrais datado de meados do século XI ou início do século XII, informação que coincide com os relatos de Brisac (1996, p. 11) e Vieira (1996, p. 18).



(a)

(b)

Figura 9: Profetas da Catedral de Ausburg, Alemanha. (a) Daniel e Jose. (b) João e Moises.

Fonte: Brisac (1996, p. 11)

Dentre os vitrais românicos alemães, destaca-se o conjunto da Catedral de Wimpfen, nos quais todas as evoluções da produção estão fortemente marcadas. Como exemplo, cita-se o conjunto correspondente a São João Evangelista e São João Batista, datados de aproximadamente 1150, que apresentam fortes marcas da tradição bizantina, as quais também se fazem presentes no vitral do Batismo de Cristo (fig. 10), painel que representa muito bem a marcante paleta de cores alemã.



Figura 10: “Batismo de Cristo” - Igreja Dominicana, Wimpfen, Alemanha, 1270.

Fonte: Brisac (1996, p. 7)

Na Inglaterra, a invasão Normanda levou alguns mestres a trabalharem no país, o que explica algumas semelhanças estilísticas entre os vitrais franceses e ingleses.

O principal centro românico de vitrais ingleses encontra-se na Catedral da Cantuária, que apresenta um grande conjunto de vitrais de diferentes períodos (FARTI, 1968, p.12). No estudo iconográfico dos vitrais da Cantuária, descrito por Brisac (1996, p. 29), podem ser isolados diferentes ciclos: a Vida de Cristo, a Genealogia de Cristo e a Vida de seus Arcebispos, o Santo Dustan e o Santo Alphege. O primeiro ciclo, que é o mais complexo, representa uma iconografia tipicamente medieval, baseada em tipos e antítipos, e possui uma diversidade pictórica que não permite traçar ou atribuir sua manufatura a uma só oficina. A representação da genealogia de Cristo começa com Adão cavando e termina com os retratos de Cristo e a Virgem. O último ciclo representa os milagres dos arcebispos e santos (fig. 11).



Figura 11: “Milagres de Thomas Becket”, Catedral de Cantuária, 1190-1220, Inglaterra.

Fonte: Wylie (1997, p. 29).

Atualmente, restam poucos exemplares de vitrais românicos europeus e destes muitos sofreram restauros inadequados ou estão em avançado grau de corrosão, condicionante que dificulta o seu estudo e compreensão.

### 1.3.2. O Vitral Gótico

O período mais conhecido do vitral ocorreu nos séculos XII e XIII, na França, Itália e Inglaterra, quando a arquitetura conquistou novos recursos técnicos, que propiciaram a redução da sustentabilidade da estrutura pelas paredes e o aumento no tamanho e quantidade de vão livres. Nessa época, os vitrais apresentavam a paleta de cores mais escura, para compensar o aumento da iluminação, e características variadas, devido aos regionalismos e as individualidades de seus criadores (BARROSO, 1996, s./p.).

O aumento na produção dos vitrais permitiu que mais de um artista trabalhasse em um mesmo projeto e, muitas vezes, era necessário a migração de profissionais de outras regiões e países para atender as encomendas. Esta mobilidade de artistas explica as ligações e proximidades estilísticas em trabalhos feitos em locais distantes.

Apesar do anonimato dos artistas até o século XIII, existe algumas obras com assinatura, tal como a do artista Clément de Chartres, em uma janela do deambulatório<sup>11</sup>, da Catedral francesa (DREYFUS, 1959, p. 185). Foi no período gótico que os vitralistas começaram a inserir os seus registros, inscrições e retratos. Nomes de reis, nobres, clérigos, mercadores e artesãos passaram a aparecer, normalmente, localizados no registro inferior do painel.

O vitral gótico teve um desenvolvimento bastante diversificado. As tendências não foram uniformes, variavam de região para região e, ainda que em mesma região, apresentavam diferenças estilísticas entre ateliês e épocas. No entanto, foi a tradição francesa, vinda do românico, que permaneceu nos principais centros de vitrais góticos. Como exemplo, pode-se citar os vitrais da igreja Sainte Chapelle (fig. 12), datados do período de 1240 a 1243, que representam a Paixão de Cristo e formam um verdadeiro relicário em vidro. A igreja, construída com dois andares, tem as suas quinze janelas superiores distintas das inferiores pelo cromatismo. Apesar de algumas composições similares, o conjunto diferencia-se de Chartres porque se utiliza de fórmulas diferentes de justaposições de meio medalhão (BRISAC, 1996, p. 34).

---

<sup>11</sup> Vinculado à espacialidade gótica, o termo remete também para a passagem presente no interior da igreja que se situa na extremidade. Acompanha a curvatura da ábside, e circunda o coro. Esta passagem, semi-circular ou poligonal, permite a procissão dos fiéis em torno do altar-mor e dá acesso às capelas que irradiam em torno da ábside (capela radiante).



Figura 12: Interior da igreja de Sainte Chapelle, arredores de Paris- Ile de France- França.  
Fonte: <[http://architecture.relig.free.fr/images/sainte\\_chapelle](http://architecture.relig.free.fr/images/sainte_chapelle)> acesso em: 13 jun 2010.

A presença dos vitralistas de Sainte Chapelle também se deu em outros centros, como na Catedral de Notre-Dame, em Paris, nos vitrais das rosáceas sul e norte, ambas com oitenta e quatro metros de raio. A rosácea sul (fig. 13) tem ao centro a imagem de Cristo em um trono com o livro dos sete selos e o cordeiro do Apocalipse. No registro inferior aparece o cordeiro do Apocalipse e, nos outros três registros radiantes, os quatro evangelistas (CUGNO, 1991 p. 11). A rosácea norte (fig. 14) tem interpretações divergentes sobre a sua representação. De acordo com Brisac (1996, p. 64) esta representa a glorificação da Virgem de Chantal Alcouffe e para Cugno (1991, p. 8) a representação refere-se ao Antigo Testamento.



Figura 13: Rosácea sul, Catedral de Notre-Dame, Paris, França, 1260.  
Fonte: Brisac (1996, p. 62).



Figura 14: Rosácea norte, Catedral de Notre-Dame, França, 1255.

Fonte: Brisac (1996, p. 61).

A partir do século XII, a composição dos painéis dos vitrais góticos sofreu alterações. O tamanho das cercaduras diminuiu e os motivos fitomórficos passaram a ser mais naturalistas. Tratando desse assunto, FARTI (1968, p. 11) relata que as cercaduras começaram a substituir as folhas de acanto por vegetações mais naturais, como a folha de videira e de carvalho, que se enroscavam em uma forma mais orgânica e com movimento mais rigoroso, características que duraram até o século XIV, quando se introduzem as folhas de heras e de morangos.

Outra importante inovação do final do século XII foi o uso do amarelo de prata<sup>12</sup> (VIEIRA, 1996, p. 8), formado por óxidos de prata, é responsável pela introdução da cor amarela, que vai dos tons de limão ao âmbar, contribuindo para uma maior variedade de cores nas placas de vidro e, conseqüentemente, um aumento nos fragmentos entre as calhas.

A experiência do vitral francês atingiu sua maturidade no século XIII, tanto na figuração como na espacialidade, passando a ocupar vãos mais amplos e significativos no contexto arquitetônico (VIEIRA, 1996, p. 22). Durante esse período, devido a uma demanda maior, o aumento da produção de painéis generalizou-se, levando a tendência para a criação de peças mais simples no corte e na pintura (BARROSO, 1996, s./p.). O método tradicional de pintura foi substituído por uma simples aguada<sup>13</sup> e por fortes contornos,

---

<sup>12</sup> Amarelo de prata é uma suspensão coloidal a base de nitrato de prata que pigmenta o vidro dos tons amarelo limão ao âmbar.

<sup>13</sup> Aguada consiste em uma técnica de pintura na qual a tinta é muito diluída em água.

trazendo uma diferente expressividade, notada na maior parte dos rostos. Outra nova característica tecnológica inserida na produção dos vitrais desta época foi o tamanho das placas de vidro utilizadas. Estas, devido ao processo de desenvolvimento da manufatura, viabilizaram o uso de peças maiores, mais finas e claras, tornando possível o aumento do tamanho dos painéis e a redução das calhas de chumbo (BARROSO, 1996, s./p.).

Ainda no mesmo século, vários elementos juntaram-se em um só grupo. Os medalhões multiplicaram-se em diferentes esquemas definidos por formas poliglobadas e radiantes (os últimos especialmente na França). As janelas com vitrais de vidro branco (nomenclatura usada para vidro transparente), que já existiam no período românico, não se limitam às igrejas cistercienses<sup>14</sup> e às janelas mistas. Exemplo disso são os vitrais das Cinco Irmãs (fig. 15), existente na Igreja York Minster, Inglaterra, nos quais se nota uma solidez formal diferente da tradição francesa (WERTHEIMER, 1998, s./p.).



Figura 15: “Janela das Cinco Irmãs”, York Minster, Inglaterra 1260.

Fonte: Brisac (1996, p. 79).

---

<sup>14</sup> Ordem religiosa organizada por São Bernardo (1090-1153), baseada na vida monástica, sem compromissos com o mundo, a partir de negócios e interesses, buscando só a Deus na pobreza, no despojamento, no trabalho das próprias mãos, no silêncio e na oração.

Na França, os principais centros representativos de vitrais góticos são Chartres e Bourges. Em Chartres o esquema compositivo das janelas distribuiu-se em diferentes grupos. Nas janelas baixas os vitrais, em composições com numerosas cenas, interligam-se com compartimentos de folhagens e de mosaicos coloridos, propondo um discurso que relaciona o Antigo e o Novo Testamento. Nas janelas altas, os vitrais apresentam-se em quatro grandes ciclos iconográficos: o da Virgem Maria, o do Cristo em Glória, o das cenas do Juízo Final e, por último, o das figuras de Santos, que quebram a ideia de ordenamento programático (VIEIRA, 1996, p.21).

Em Bourges, a temática do discurso iconográfico possui uma coerente concordância entre o Antigo e o Novo Testamento. Sobre isto Vieira (1996, p. 22) descreve:

Com efeito, a disposição das cenas programáticas parece ter pertencido a Guillaume, que associa, numa profusão de luz colorida, as “Parábolas de Cristo” e as lições morais tiradas da “Vida dos Profetas e dos Santos”, a “Nova Aliança” e o “Juízo Final”, bem como a “Paixão e o “Apocalipse”, a “Parábola da criança pródiga” e a história das relíquias de S. Etienne. As janelas das capelas radiantes falam da vida dos santos. Nas janelas do coro este programa iconográfico é enriquecido com uma série de relações entre imagens de Profetas (norte) e de Apóstolos (sul). A realização dos vitrais góticos da cabeceira da catedral de Bourges foi atribuída a três mestres. O “Mestre do Bom Samaritano” foi autor, no deambulatório de oito janelas, das quais só temos alguns painéis originais. Apesar do modernismo de algumas composições, este mestre, nas expressões violentas das personagens e nos fundos ornamentais, manteve-se fiel a uma orientação românica. O modelo desta forte personalidade teve grande recepção nesta região perdurando, por exemplo, na igreja de Saint-Georges de Poizieu e chegou mesmo até a Borgonha. A obra do Mestre das “Relíquias de Sant Etienne”, vinda de uma tradição românica, combina grande virtuosismo (ornamental, compositivo e técnico) e variedade figurativa. O vitral das “Relíquias da Saint Etienne”, com compartimentos cortados em quarto de círculo, representa bem essa qualidade técnica, bem como essa tendência que, difícil de caracterizar, impressiona pela variedade. A maior originalidade do estilo deste mestre está nas cabeças, exageradamente grandes para corpos tão magros, com olhos e nariz muito grandes e queixos sumidos.

Na Itália, o vitral gótico apresentou uma evolução bastante inovadora perante os outros centros de vitral (WERTHEIMER, 1998, s./p.). O exemplo de vitral italiano mais importante por seu caráter inovador é a rosácea da Catedral de Siena (fig. 16), que representa a imagem da glorificação da Virgem Maria. De origem indefinida, este painel apresenta soluções plásticas que levam a crer que sua autoria foi de Duccio di Buoninsegna<sup>15</sup>. Além de características que misturam a tradição francesa e a alemã na paleta de cores, observa-se, pela primeira vez, a representação de perspectiva, uma novidade que irá marcar a trajetória do vitral nos próximos séculos. Enquanto as rosáceas francesas se estruturavam em um esquema radial, na inovação italiana a organização espacial divide-se em compartimentos ortogonais. A cena representada no vitral organiza-se com a imagem da Virgem ao centro, em uma mandorla com anjos no topo, sendo coroada por seus filhos, nas laterais com a imagem dos santos Bartolomeu, Crecêncio, Aniano e Savino e nos cantos a imagem dos quatro evangelistas, o tetramorfo. A influência alemã está presente na representação dos santos, com imagens heréticas, que ocupam toda a dimensão da cena.



Figura 16: Rosácea da Catedral de Siena, Itália, 1287.

Fonte: Brisac (1996, p. 80).

---

<sup>15</sup> Duccio di Buoninsegna (Siena 1255/ Siena 1319) foi um dos pintores mais importantes italianos de seu período. Em suas pinturas mais amadurecidas foi capaz de mesclar elementos góticos e bizantinos, dando origem a um novo gênero de espaço pictural (JANSON, 1992 p. 343).

Na Inglaterra, o gótico marcou sua presença em especial nas Catedrais de Lincon e Cantuária. Na Cantuária, os vitrais intercalam cenas do Antigo e do Novo Testamento e a vida dos Santos (fig. 17), em esquemas gráficos e pictóricos, que lembram os usados em Chartres (BRISAC, 1996, p. 29).

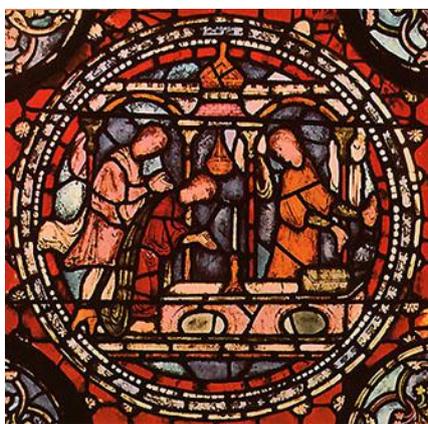


Figura 17: Oração dos Peregrinos na Cripta de São Thomas.

Fonte:<[www.shafe.co.uk/art/ Canterbury Cathedral](http://www.shafe.co.uk/art/CanterburyCathedral)>acesso em: 11 nov.2010.

### 1.3.3. O vitral dos séculos XIV e XV – Período da Decadência

Segundo Farti (1968, p. 12), em meados do século XIV, com a Peste Negra, a produção artística em toda a Europa deu sinais de transformação e, a partir do ano 1350, os estilos da Inglaterra, França, Itália e Alemanha tornam-se cada vez mais distintos.

A França e a Inglaterra continuaram fortes centros produtores de vitral, mas o posto de precursoras de novos estilos, ocupado por elas, foi se desfazendo principalmente por questões políticas e econômicas causadas pela Guerra dos Cem Anos, pela Peste Negra e, pela perda gradativa da importância da realeza. O anonimato medieval, comum aos vitralistas, desapareceu e surgiram os registros de um estatuto privilegiado, como no caso marcante que se encontra no Merton College, na Inglaterra, onde no vitral da janela do coro, a figura do vitralista Henry Manfred aparece mais de vinte vezes (BARROSO, 1996, s./p.).

Alterações foram introduzidas na composição dos vitrais, tais como os vidros brancos que, devido ao elevado custo do vidro colorido, deram origem à

produção dos vitrais mistos (fig. 18). Além disto, passou-se a utilizar placas de vidros mais finos, maiores, brilhantes e fáceis de cortar. O uso do vidro laminado<sup>16</sup> intensificou-se, assim como o uso das técnicas de gravação a ácido ou abrasão, que muito contribuíram para a obtenção de uma maior variedade de cor na mesma placa. O recurso de mais de uma cor na placa de vidro contribui para redução do número de peças por painel.

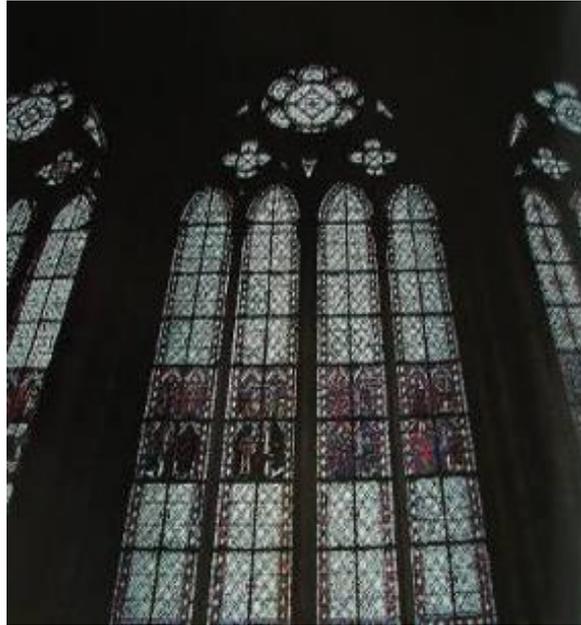


Figura 18: Catedral Châlons-Sur Marne, janelas com vitrais mistos, Inglaterra século XIV.

Fonte: Brisac (1996, p. 68).

A organização das figuras alterou-se, adaptando-se aos vãos estreitos e altos. Com isso, as cenas simplificaram-se, de forma a apresentarem uma fácil leitura. As vidas dos Santos, por exemplo, limitaram-se ao encontro com o cristianismo, seus milagres e suas mortes. As figuras retratadas em baldaquinos, do século XIII, tornam-se mais vulgares e menos elaboradas (fig. 19). A representação dos elementos arquiteturais em branco conferiu uma luz mais clara ao estilo arquitetônico gótico (fig. 19). As cercaduras diminuíram, praticamente perdendo a importância.

---

<sup>16</sup>O Vidro laminado também conhecido como Doublé ou Plaqué é um vidro forrado ou duplo, composto por uma lâmina de vidro incolor, ou de cor, e outra muito fina. A partir da extração da camada de cor pode-se obter transparência.

O intercâmbio dos vitralistas acentuou-se, como se pode exemplificar através dos vitrais Calvário (fig. 20) e Sant Marice ou Sant Oswald (fig. 21), existentes nas igrejas alemãs Mutzig e Estrasburgo, respectivamente, com fundos azuis e vermelhos, características típicas do vitral francês.



Figura 19: Abadia de Tewkesbury, Inglaterra 1320.

Fonte: Brisac (1996, p. 85).



Figura 20: Calvário igreja de Mutzig, Alemanha, século XIV.

Fonte: Brisac (1996, p. 95).



Figura 21: Sant Marice ou Sant Oswald, igreja de Estrasburgo, 1320.

Fonte: Brisac (1996, p. 94).

A arte do vitral começou a aproximar-se cada vez mais das outras artes, em especial da pintura e da gravura (FARTI, 1968, p. 14). A perspectiva passou a fazer parte da composição, caracterizando o início dos valores renascentistas, os quais muito contribuíram para a decadência do vitral.

Isso porque, nos novos valores renascentistas, o vitral do século XV apresentava a unificação dos vãos, ou seja, nas janelas, o tema do vitral era único para todas as luzes (BARROSO, 1996, s./p.). O vitral da “Anunciação” (fig. 22), existente na Catedral de Bourges, na França, é um exemplo desta época que reflete as ideias de Jan van Eyck<sup>17</sup> e a influência do renascimento flamengo. A composição deste vitral apresenta figuras sacras em uma nova espacialidade, com elementos arquitetônicos e cenas de interior, substituindo o plano dogmático da Idade Média.

---

<sup>17</sup> Jan van Eyck (1390 —1441), foi um pintor flamengo do século XV e um dos criadores do fenômeno ótico da “perspectiva atmosférica” fundamental para a percepção da profundidade do espaço. Seu trabalho, meticuloso e pormenorizado com vivas cores, é de uma extrema precisão nas texturas e na busca por novos sistemas de representação. Suas cenas de interiores em ambiente intimista refletem bem o espírito renascentista dos países da Flandres. (JANSON, 1992 p. 375),



Figura 22: “Anunciação”, Catedral de Bourges, França, 1448-50.

Fonte: Brisac (1996, p. 107).

A partir do século XVI, o vitral entrou em rápido declínio. Nos países germânicos, as razões religiosas e econômicas foram fortes propulsores para a diminuição de encomendas (GIL, 1996, p.58). A produção mantinha-se em apenas algumas cidades da Europa. Em países como a Alemanha e Flandres, os motivos heráldicos<sup>18</sup> entraram em voga, com o crescimento de pequenas encomendas destes painéis, ou ainda de painéis que reproduziam cenas do cotidiano, proporcionando uma escala industrializada de produção. A pintura com esmaltes (fig. 23) criou miniaturas translúcidas e, a gênese do vitral começou a perder-se, de geração a geração.

---

<sup>18</sup> Heráldico: relativo a brasões; parassetomográfico (FERREIRA, 1999, p.1036)



Figura 23: Catedral de Oxford “*Jonah Before the City of Nineveh*” – Abraham van Linge, séc. XVII.

Fonte: Brisac (1996, p. 137).

A reflexão de Redol (2000, p. 14) apresenta, claramente, a trajetória do vitral neste período:

Como pode facilmente entender-se, a especificidade da arte do vitral e o seu encanto particular resultam da translucidez do vidro modulada pela pintura e especialmente pela rede de chumbo que separa as diferentes peças. A tendência generalizada do vitral, a partir do século XV, é para imitar os resultados da pintura de cavalete, que, designadamente na Flandres, conhece então progressos técnicos e sucessos de encomenda extraordinários, no contexto da afirmação social e cultural da burguesia, do comércio à distancia e da finança. Assim, o vitralista procurará cada vez mais dissimular a estrutura de chumbo, usando vidros ainda mais finos e de maior superfície, os quais pintará abundantemente e freqüentemente de forma virtuosística. É a partir deste momento que se anuncia a decadência da arte do vitral, a qual se instalará definitiva no século XVII com a divulgação dos esmaltes translúcidos que permitem obter várias cores sobre uma mesma placa de vidro. A difusão de um ideal de clareza espacial veiculado pelo Renascimento italiano conduziu lentamente ao uso da vidraça incolor não pintada e, portanto, ao banimento do vitral dos espaços religiosos que tinham motivado o seu magnífico incremento durante a Baixa Idade Média. O carácter quase mágico do vidro como mediador entre Deus e o homem deu lugar à razão e não voltou a desempenhar um papel

espiritualmente comparável. Apesar dos esforços de recuperação e que assistimos desde o século XIX.

#### 1.3.4 O Vitral dos séculos XIX e XX – Período do Ressurgimento

Após a Revolução Francesa, que acendeu a chama da restauração, os artistas românticos e os intelectuais passaram a estudar os antigos processos de manufatura do vidro e do vitral. Um exemplo disso está no trabalho do artista francês Gustave Bontemps, nascido em Sévres, em 1826, que voltou a produzir vidro vermelho corado na massa. Nesse mesmo período, foi criado o ateliê de Sévres, que se dedicava a pintura em grandes vidros, tendo participado de sua manufatura artistas como Delacroix<sup>19</sup> e Ingres<sup>20</sup>, na produção de cartões, e Viollet le Duc<sup>21</sup>, na concepção de cercaduras baseadas na arquitetura e esculturas francesas da Idade Média (WERTHEIMER, 1998, s./p.).

Na Inglaterra, o ressurgimento da arte do vitral era vinculado aos movimentos revivalistas, ligados ao constante interesse pela arte medieval. A exposição no Palácio de Cristal, em Londres de 1851, foi o marco deste grande revivalismo a partir da apresentação de oitenta vitrais provenientes de várias partes da Europa (CORZO, 1997, p. 33).

No ressurgimento do vitral, a originalidade estilística apareceu com o trabalho do inglês Willan Morris, em 1861, quando fundou em Londres a empresa Morris & Co., que se firmou como a melhor representante do movimento de Artes e Ofícios<sup>22</sup> (CORZO,1997 p. 193). Willian Morris e seu sócio, o vitralistas Burne Jones, revitalizaram o papel do vitral ao recuperar a

---

<sup>19</sup> Delacroix (1798,1863) foi um celebre pintor francês do Romantismo que se interessou também pelos temas políticos. Para ele, como para a maioria dos românticos, liberdade seria a independência nacional. Pintou vários quadros, destacando-se: *A Barca de Dante*, *A Liberdade guia o povo*, e *o Massacre de Scio* (ARGAN 1998, p. 55).

<sup>20</sup> Ingres (1780,1867) foi um importante pintor e desenhista francês, seus trabalhos marcaram a passagem do Neoclassicismo para o Romantismo. Suas obras foram muito mais ligadas a retratos e nus do que a cenas alegóricas (JANSON, 1992, p.599).

<sup>21</sup> Violet le Duc (1814, 1879) foi engenheiro e restaurador. Suas teorias de restauro baseavam-se na premissa de unidade de estilo levando à destruição de muitas edificações. Possuía um grande fascínio pela Idade Média e escreveu livros como: *Ensaio sobre a arquitectura militar na Idade Média* e *Dicionário da arquitectura francesa do sec. XI ao sec. XVI* (ARGAN ,1998, p. 30).

<sup>22</sup> Conhecido como *Arts and Crafts*, o movimento de artes e ofícios é um movimento estético da segunda metade do século XIX,surgido na Inglaterra. Defende o artesanato criativo como alternativa à mecanização e à produção em massa. Reunindo teóricos e artistas, o movimento buscou revalorizar o trabalho manual e recuperou a dimensão estética dos objetos produzidos industrialmente para uso cotidiano, imprimindo em móveis e objetos o traço do artesão-artista, que mais tarde seria conhecido como *designer* ([www.itaucultural.org.br/aplicexternas](http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas))

luz a partir de linhas sinuosas e elementos fitomórficos, mais tarde utilizados no *Art Nouveau*. No ano de 1870, a sociedade se dissolveu. Willian Morris passou a se dedicar à produção de têxteis e, Burne Jones continuou produzindo vitrais (fig. 24), especialmente na Inglaterra e nos Estados Unidos (CORZO, 1994, p. 1997).



Figura 24: Vitral “O Chamado de São Pedro”, 1860. Burne Jones.

Fonte: Wylie (1997, p. 84).

Os trabalhos do arquiteto espanhol Antoni Gaudi, do escocês Charles Rennie Mackintosh, do francês Hector Guimard e do belga Victor Horta também foram fundamentais para a nova concepção do vitral. Eles influenciaram o novo estilo de vitral, executado a partir de uma visão unificadora entre a arquitetura e a decoração. O estilo moderno dos vitrais passou a ter características particulares para cada exemplar (fig.25).



Figura 25: Igreja de Sant Dominique, França, Braque.  
Fonte: Morris (1987, p. 87).

Em contraponto ao vitral do período *Art Nouveau* surgiu um grupo de arquitetos que conduziram o vitral à uma diferente importância, através do uso de formas geométricas e abstratas, responsáveis por uma visão revolucionária, resultado do surgimento da arte moderna como aspiração coletiva.

A partir da primeira metade do século XX, ocorreu uma grande explosão de vitrais com desenhos variados, os quais marcaram a produção do vitral contemporâneo.

A arquitetura, através das novas estruturas executadas em concreto, favoreceu o uso de vãos livres, dando espaço a um vitral afastado de conceitos medievais religiosos, ligados ao céu e ao inferno. O vitralista contemporâneo usava a expressividade da luz vinculada ao indivíduo e à arte como meio de expressão. O vitral da Capela de Güelle (fig. 26) de Antoni Gaudi, por exemplo, simplificou a forma em um vidro colorido com vários pigmentos e, abriu novos caminhos a trabalhos como os de Henri Matisse (fig. 27), em seu vitral na Capela de Vence, na Riviera francesa, que substituiu os temas figurativos por motivos abstratos ou semi-abstratos.



Figura 26: “Sagrada Família”, Barcelona, Espanha, Gaudi.

Fonte: Brandão (1994, p. 34).



Figura 27: Vitral da capela de Vence, Rivieira.

Fonte: <<http://www.bridgemanart>>. Acesso em: 01 ago. 2010

Outro artista de grande importância no século XX foi Marc Chagall, capaz de transportar sua atmosfera onírica<sup>23</sup> para a linguagem do vitral. São de sua autoria vários vitrais para sinagogas e igrejas. Dentre estes, destacam-se os vitrais da Catedral de Rheims (fig. 28), na França, e os últimos, executados em 1960, uma janela alusiva à Paz (fig. 29) existente na sede das Nações Unidas em Nova Iorque, Estados Unidos, datada de 1964 (WYLIE, 1977, p. 123).

---

<sup>23</sup> Onírico: relativo a sonhos (FERREIRA, 1999, p.1447)

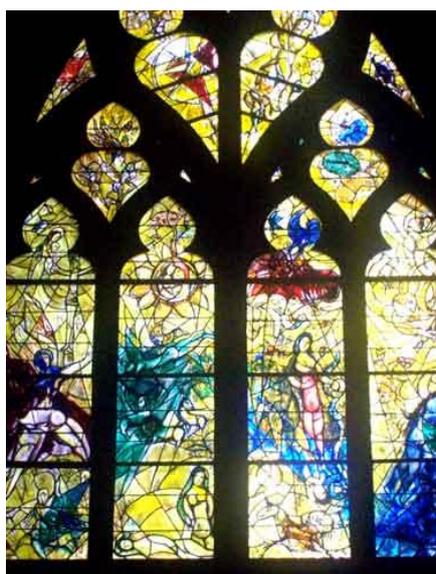


Figura 28: Vitral da capela de Rheims, França.

Fonte: :< [www.conexaoparis.com.br/](http://www.conexaoparis.com.br/)>acesso em: 03 dez.2010



Figura 29: Vitral "A Paz entre as nações". Nova Iorque, EUA.

Fonte: Autora, junho de 2009.

#### 1.4. O Vitral no Brasil

No Brasil, são encontrados poucos registros e documentos sobre a trajetória do vitral. No Estudo do Patrimônio de Vitrais Produzidos em Porto Alegre no Período 1920/1980 (WERTHEIMER, 2009, s./p.), a falta de tradição brasileira estaria vinculada a colonização portuguesa, país que não privilegiou a manufatura de vitral. A autora descreve:

Nas regiões mais ricas, como as cidades do período das minerações, as residências mais sofisticadas precediam muitas vezes das vidraças, utilizando nas janelas folhas de madeira. Mesmo em São Paulo, havia construções simples em taipa de pilão que evitavam vãos e possuíam grandes beirais que protegiam as paredes da umidade. Possivelmente, isso se deve ao fato de Portugal nunca ter sido um país de grande tradição de vitrais. Nesse sentido, muito do que possuímos de patrimônio nacional nessa área se deve à posterior imigração principalmente de alemães e italianos.

Registros indicam que no final do século XIX e início do século XX, os vitrais usados eram importados da França e Alemanha e que estes vieram para o Rio de Janeiro para uso nas janelas da Igreja da Candelária, do Teatro Municipal e da Confeitaria Colombo (WERTHEIMER, 2009, s./p.). Neste período, as cidades brasileiras estavam em desenvolvimento e havia muito mercado a ser explorado, porém a dificuldade de matéria-prima fazia com que a maioria dos vitrais fosse importada.

No final do século XIX, o vitral passou a ser produzido no Brasil. A produção desenvolveu-se em cidades nas quais ocorreu a colonização de países com tradição vidreira, tais como Alemanha e Itália, e em locais de desenvolvimento econômico, onde o vitral era usado como um elemento de status social e com uma direta assimilação religiosa. Os vitrais brasileiros são, comumente, encontrados em igrejas e capelas particulares de colégios ou hospitais e poucos são localizados em edificações públicas e privadas (ZATERA, 1989, s./p.). O precursor da história desta produção foi o alemão Conrado Sorgenicht, natural de Cleve, na Renânia, que em 1888, com 52 anos de idade, imigrou com a esposa e dois filhos para a cidade de São Paulo, onde fundou no ano de 1889 o ateliê Casa Conrado, principal casa de produção de vitrais no país (WERTHEIMER, 2009, s./p.). Outros pólos de desenvolvimento de vitral no Brasil foram as cidades do Rio de Janeiro, Recife, Curitiba e Porto Alegre (BRANDÃO, 1994, p. 49).

A história do ateliê Casa Conrado foi formada por três gerações, pai, filho e neto, todos com o mesmo nome: Conrado Sorgenicht. Todos os três dedicaram-se às artes aplicadas e à arquitetura, trabalhando com vidraçaria,

tapeçaria e pinturas especiais, que estilizavam pedra e madeira, técnica artística conhecida como *trompe l'oeil*.

Segundo Mello (1996, p. 20), no ateliê Casa Conrado ocorreram dois períodos de grande desenvolvimento: o de 1920 a 1935, e o de 1950 a 1965, momentos em que foram produzidos trabalhos de maior relevância e nos quais o ateliê, mesmo nos períodos mais fracos, veiculou diversas propagandas (fig. 30).

VITRAUX <sup>43</sup>  
FABRICA NACIONAL  
BRAZILEIRA

**ARTISTICOS**

PARA  
IGREJAS E  
EDIFICIOS  
PROFANOS

— ... —

Grande Premio na Exposição Nacional de 1908 e Medalhas de Ouro e Prata nas Exposições de Roma e Turim ::

— ... —

**Casa Conrado**  
FUNDADA EM 1889

**CONRADO SORGENICHT**

RUA DO TRIUMPHO, 10 S. PAULO CAIXA DO CORREIO, 811

Representante no RIO DE JANEIRO **Max de Carvalho Schlobach**  
RUA GENERAL CAMARA, 121

Figura 30: Anúncio publicitário - Casa Conrado.

Fonte: Mello (1996, p. 43).

Registros mostram que já no ano de 1889 ocorreu a primeira encomenda de vitral para o ateliê Casa Conrado, que era uma rosácea (fig. 31) para Igreja Luterana de São Paulo, localizada na Avenida Rio Branco, número 33, em São Paulo. No painel, com aproximadamente 3,5 metros de diâmetro, foi usado vidro Plaqué, o que ampliou os recursos plásticos na obtenção de coloridos

variados (MELLO, 1996, p. 28). Atualmente, esse vitral não mais existe e foi substituído por uma réplica em acrílico<sup>24</sup>.

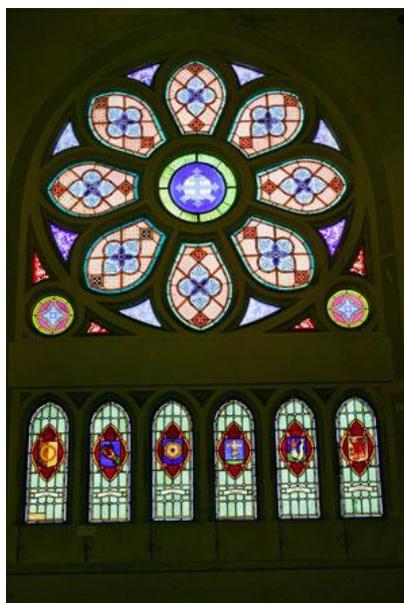


Figura 31: Rosácea da igreja Luterana de São Paulo.

Fonte: <<http://www.luteranos.com.br/articles/12592/1/A-Rota-dos-Vitrais/1.html>> acesso em: 26 julho 2010

O uso do vidro Plaqué também é encontrado nos vitrais das bandeiras das janelas do claustro na sede da Mitra da Arquidiocese de Porto Alegre, RS. Estes vitrais não possuem autoria, mas, devido ao tipo de desenho e material empregado, podem ser associados ao trabalho do ateliê Casa Conrado.

Conrado Sorgenicht Filho trabalhava com pinturas e desenhos, tarefa que não foi seguida pelo neto, que preferia formar mestres dentro da própria oficina, ampliando e diversificando as relações com outros artistas.

Em 1934, Conrado Sorgenicht Neto assumiu por completo o ateliê da família, marcando uma produção pictórica diferente, executada a partir da estreita ligação da produção de cartões por artistas como Antônio Gomide<sup>25</sup> e

---

<sup>24</sup>Informação obtida pelo site: <http://www.luteranos.com.br/articles/12592/1/A-Rota-dos-Vitrais/1.html>- acessado em 04/08/2010.

<sup>25</sup>Antônio Gomide Natural de São Paulo, aos dezoito anos mudou-se para a Europa, lá conheceu John Graz. Morou em Paris e em Toulouse, onde aprendeu a técnica do afresco com Marcel Lenoir. Em 1934/40 já no Brasil faz parte do Grupo 7, juntamente com Brecheret, Elizabeth Nobling, Yolanda Mohalyi, Rino Levi e John Graz.

John Graz<sup>26</sup> (BRANDÃO, 1994, p. 44). Como exemplo, cita-se o painel do vão central do Museu de Arte Brasileira da Fundação Armando Álvares Penteado, em São Paulo, instalado entre 1959-60 (fig. 32). Feito sob a coordenação inicial de Pietro Maria Bardi, os vitrais que compõem o painel basearam-se em obras de artistas brasileiros consagrados, tais como Portinari, Bruno Giorgi, Gomide, Segall, Flexor, Tarsila do Amaral, Tomie Ohtake, dentre outros. (<http://www.faap.br/museu/vitrais/> acesso em 04/08/2010).



Figura 32: Fachada no hall do MAB-FAAP.

Fonte: <[http://arteum.terra.com.br/up\\_img/noticias/arquitetura/grande/736.jpg](http://arteum.terra.com.br/up_img/noticias/arquitetura/grande/736.jpg)>, acesso em: 26 julho 2010.

Nas primeiras décadas do século XX, com as novas ideias de urbanismo, de funcionalismo e de proximidade com a natureza, a arquitetura eclética entra em declínio. Os novos dogmas da arquitetura moderna encontraram no Brasil uma ressonância que não deu espaço ao trabalho artesanal dos vidros e vitrais, em especial em São Paulo. O espaço do vitral ficou restrito às obras sacras e a

---

<sup>26</sup> John Graz nasceu em Genebra, cursou Belas Artes, quando foi aluno de Ferdinand Hodler. Estudou em Munique onde aprendeu desenho publicitário e litografia com Moos. Na Espanha, pintou duas paisagens que expôs no Teatro Municipal de São Paulo. Em 1920, mudou-se para o Brasil e, aqui, casou-se com Regina Gomide, irmã de Antônio Gomide. Em 1922, expôs sete quadros na semana de Arte Moderna. De 1923 a 1969 trabalhou fazendo principalmente decoração de interiores para residências, retomando seu trabalho pictórico somente nas décadas de 1970 ([www.institutojohngraz.org.br/](http://www.institutojohngraz.org.br/) acesso em 4/07/2010).

pequenos espaços nas construções civis. As grandes janelas de vidro plano incolor, sem figuras entraram no cenário das cidades (MELLO, 1996, p. 90).

No início da década de 1960, o ateliê Casa Conrado transformou-se em uma sociedade anônima, com filiais no Rio de Janeiro e em Belo Horizonte, e passou a chamar-se Vitrais Conrado Sorgennitch S.A.. No ano de 1963, a empresa passou por dificuldades financeiras e reduziu a produção artesanal de vitrais. Neste período, os rumos progressistas da igreja Católica pregavam a criação de templos despojados, sem ostentação e opulência. Em 1964, a empresa entrou em concordata, falindo em 1965. Todo o espólio foi leiloado e Conrado Sorgenicht Neto passou a trabalhar como orientador de cursos profissionalizantes no Liceu de Artes e Ofícios, na cidade de São Paulo. (MELLO, 1996, p. 131).

As últimas incursões de Conrado Sorgenicht Neto datam de 1966, quando fundou com amigos uma firma prestadora de serviços em restauração de vitrais, na maior parte, de sua autoria, na qual trabalhou até 1989. Conrado Sogenicht Neto faleceu em 1994 (MELLO, 1996, p. 136).

No Rio de Janeiro, a trajetória do vitral foi marcada pela presença de obras do ateliê Casa Conrado e de vitrais fabricados pelo italiano César Alexandre Formenti em seu ateliê localizado na Rua Augusto Severo, número 84. Após a morte de Formenti, em 1944, seu filho Gastão Formenti fechou o ateliê, passando a dedicar-se exclusivamente à pintura (CLARA, 1978 p. 46). O ateliê de Formenti não deixou muitos trabalhos e o seu legado ainda pode ser encontrado na igreja da Candelária (fig. 33), na Capela dos Capuchinhos, no bairro da Tijuca, e na igreja de Santa Terezinha, no bairro de Botafogo (BRANDÃO 1994 p. 47).



Figura 33: “São Pedro” e “São Paulo”, Igreja da Candelária, Rio de Janeiro.

Fonte:< [http://www.trekearth.com/gallery/South\\_America/Brazil/Southeast/Rio\\_de\\_Janeiro/photo394968](http://www.trekearth.com/gallery/South_America/Brazil/Southeast/Rio_de_Janeiro/photo394968)> acesso em 4 agosto 2010.

No ano de 1910, o arquiteto e artista plástico Heinrich Moser, formado na escola alemã *Koeniglich Bayerrischj Akademie der Bildende* e na escola de artes aplicadas *Koeniglich Kunstgewerbeschule*, veio ao Brasil para projetar uma grande loja para sua tia Julia Doederlein, em Recife, e acabou fixando residência no país. Seu trabalho marcou o cenário das artes plásticas da região (BRANDÃO, 1994, p. 54). Heinrich Moser dedicou-se a vitrais com temáticas regionalistas e profanas, em tons quentes, retratando a atmosfera do nordeste misturada com resquícios germânicos (WERTHEIMER, 2009, s./p.).

Além dos vitrais, Heinrich trabalhava, também, com pintura, em especial retratos, e atuava em cursos na Faculdade de Arquitetura de Recife. Exemplos de sua obra são vitrais feitos na Igreja Nossa Senhora das Graças (fig. 34), localizada Rua Gervásio Fioravante, número 209.



Figura 34: Igreja Nossa Senhora das Graças, Recife.

Fonte: Brandão (1994, p. 54)

De modo diverso do que ocorreu em outros centros, a gênese do vitral em Recife não se originou de nenhuma produção europeia anterior. Talvez, por esta razão, o trabalho de Heinrich Monser tenha aproximado-se tanto da pintura de cavalete (fig. 35) com composições bastante originais, eliminando cercaduras e motivos decorativos. Mesmo quando esses elementos aparecem em seus vitrais são mais geométricos que florais. Outra característica de seu trabalho era a abundância de esmalte que, inicialmente, era usado com pincéis e depois passou a ser executado com pistola ou com o uso de vidros gravados a ácido, recurso técnico usado para obter mais de uma cor na mesma placa de vidro sem recorrer a mais esmaltes.



Figura 35: “Os Anfitriões”, vitral existente no Clube Internacional, Recife.  
Fonte: Brandão (1994, p. 57)

Em 21 de agosto de 1947, Heinrich Monser faleceu e seu ateliê foi mantido por uma de suas alunas, a Sra. Aurora de Lima (WERTHEIMER, 2009, s./p.).

No Paraná, a história do vitral vinculou-se à presença da família Heimair. O alemão Lorenz Heimair, nascido na cidade de Hohenbachern, veio para o Brasil no ano de 1950, para trabalhar no ateliê Casa Genta, localizado na cidade de Porto Alegre - RS. Seu perfil inquieto o fez demitir-se e sair em busca de novos rumos. Após breve estada no interior do estado do Rio Grande do Sul e na cidade de São Paulo, fixou-se no Paraná, onde desenvolveu seu trabalho de vitralista juntamente com seu filho Lourenço (BRANDÃO, 1994, p. 62).

No Rio Grande do Sul, a trajetória do vitral esteve ligada aos imigrantes europeus do início do século XX. Nos vitrais sulistas, a tradição europeia teve a sua continuação com o uso de seus esquemas compositivos pouco inovadores, representando, predominantemente, a presença de um vitral figurativo, com cercadura e marcas de doadores que perdurou até as últimas décadas do século XX. A produção rio-grandense foi marcada, inicialmente, pelas tímidas presenças do alemão José Wollman e da Vidraçaria Pôrto-Alegrense, de propriedade de Eduardo Peuker, e pela marcante presença dos ateliês Casa Veit e Casa Genta.

José Wollmann, nascido em 23 de fevereiro de 1851, em Kriesdorf, na Boêmia, chegou ao Brasil no final do século XIX. Conforme consta no Relatório de restauração dos vitrais do prédio da faculdade de Direito da Universidade do Rio Grande do Sul, inicialmente, Wolmann foi para o Rio de Janeiro e por não conseguir se adaptar ao clima quente migrou para o sul (WERTHEIMER, 2000, p. 5). No Sul, José Wollmann instalou-se em Pareci, arredores da cidade de São Sebastião do Caí, e, em 1877, foi para Porto Alegre e instalou o seu ateliê na Rua Garibaldi, número 25, local em que residiu e veio a falecer em agosto de 1932 (DAMASCENO, 1971, p. 434). São de sua autoria os painéis da antiga igreja Menino Deus, de Porto Alegre, os vitrais do prédio da Faculdade de Direito da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, de 1906, e os vitrais das janelas da Prefeitura Municipal de Porto Alegre (fig. 36), de 1904. Estes são compostos por vidros brancos retos pintados com uma profusão de esmaltes.

A Casa Veit foi um dos ateliês de vitrais mais importante da cidade de Porto Alegre, cuja produção foi distribuída para diversas regiões do Rio Grande do Sul. A estrutura do ateliê era basicamente familiar, na qual pai, filho e neto produziram e reproduziram as técnicas tradicionais de vitral. O ateliê iniciou com o alemão Albert Goodfried Veit, passou para os filhos Albert Josef Georg Veit, Hans Veit e, por último, para o neto Albert Veit Hoepf.



Figura 36: Painel de vitrais de uma das janelas da Prefeitura Municipal de Porto Alegre, RS.

Fonte: autora, julho 2010.

A vidraçaria Pôrto-Alegrense (fig. 37), situada à Rua dos Andradas, número 1829, no centro de Porto Alegre, existiu nos anos da década de 1950 e produziu vitrais como os da Catedral da cidade de Santa Cruz - RS<sup>27</sup>.



Figura 37: Anúncio publicitário, Vidraçaria Porto Alegre, RS.

Fonte: Revista Globo Ano XXVII nº 655 , 14/01/1956 p. 20.

---

<sup>27</sup> Informação obtida em troca de correspondência com Ex Professor do Instituto de artes de Porto Alegre (UFRGS) Círio Simon em 19/09/2008.

Segundo Wertheimer (2009, s./p.), Albert Goodfried Veit, nascido em 28 de abril de 1865, em Wüttemberg, na Bavária, Alemanha, migrou para o Brasil em 1913 com a esposa Margareth, os filhos Albert, August, Hans, Amanda, Catharina, um genro e o neto Albert Hoepf. Inicialmente, Albert Veit e seus familiares moraram na Estação Barros, hoje Gaurama, e dedicaram-se à agricultura. Porém, Albert Veit encontrou dificuldades para se adaptar à vida rural, muito precária na época. E, em 1915, mudou-se para Porto Alegre com sua família em busca de trabalho e estudo para seus filhos. Como na Alemanha Albert havia aprendido a arte dos vitrais, após um período de experiência como empregado na Vidraçaria Artística de Antônio Seitz, ele resolveu abrir com os filhos Albert e Hans e o neto Albert Veit Hoepf seu próprio estabelecimento, situado na Avenida Redenção, número 623, atual Avenida João Pessoa, o qual chamou, primeiramente, de Vitraux e Arte Veit e, posteriormente, de Casa Veit (fig. 38). Com a família Veit trabalhou, aprendendo a profissão e a técnica dos vitrais, o Sr. Eduardo Peuckert, que depois abriu o seu próprio negócio a vidraçaria Pôrto-Alegrense.



Figura 38: Ateliê Casa Veit.

Fonte: Almanaque Gaúcho, Jornal Zero Hora. 26 fev, 2008 p. 54.

O ateliê Casa Veit não possui registros na Junta Comercial de Porto Alegre, o que leva a crer que a mesma não teria sido uma empresa formalmente constituída, ou foi registrada com outro nome.

De acordo com Wertheimer (2009, s./p.), os primeiros trabalhos não tinham assinatura, o que começou a acontecer mais tarde através da inscrição

Veit e Filho, Veit e Hans Veit . No entanto, a data não consta em nenhum painel, mesmo os assinados. Registros mostram que Hans Veit, ao restaurar trabalhos antigos, muitas vezes suprimia a assinatura original, colocando a de sua intervenção. Dentre os familiares que trabalharam na empresa, consta que Albert Goodfried Veit e Hans Veit eram os artistas que atuavam na criação de cartões, desenhos e pintura de vitrais. Sobre os demais familiares, e eventuais colaboradores, não se tem informação de suas funções. É muito provável, no entanto, que nas grandes encomendas a família contratasse outros profissionais para auxiliar na execução do trabalho. Essa constatação é possível ser comprovada diante da falta de um coeso estilo pictórico apresentado nos painéis.

O ateliê teve forte atividade na década de 1920 e início de 1930, recebendo, por isto, algumas medalhas. No trabalho “Estudo do Patrimônio de Vitrais Produzidos em Porto Alegre no Período 1920/1980” (WERTHEIMER, 2009, s./p.) tem-se a discriminação dos referidos prêmios:

(...) Recebeu premiações em exposições como:

- Grande Prêmio na Exposição Geral de Indústria e Agrícola de Porto Alegre, em 1926.
- Grande Prêmio e Medalha de Ouro na Exposição Geral de Indústria e Agrícola de Porto Alegre, em 1928.
- Grande Prêmio e Medalha de Ouro tanto para Vitraux de Arte quanto para Mosaicos de Vidro em Porto Alegre, entre 1928 e 1929.
- Primeiro Prêmio na Exposição Ibero-americana de Sevilha, em 1929.
- Primeiro Prêmio na Exposição de Porto Alegre, em 1931.

Embora sem datação precisa, pode-se dizer que as principais produções do ateliê foram para a igreja São José, em Porto Alegre, e para as Catedrais de Santa Cruz do Sul e de Pelotas.

Albert Veit faleceu no dia 22 de janeiro de 1934, em Porto Alegre. O filho Albert Josef tentou, por um curto tempo, dar seguimento ao trabalho da empresa, mas veio a falecer logo em seguida. O traçado requintado do trabalho de Albert, caracterizado por hachuras delicadamente trabalhadas que permitiam a entrada gradativa da luz (fig. 39), não foi mais produzido após a sua morte.



Figura 39: Figura de Santa Catarina, igreja São José, Porto Alegre – RS.

Fonte: Wertheimer (2009,s./p.)

Após a morte de Albert Veit, o caçula da família, Hans, deu continuidade ao trabalho de vitrais na empresa. Nesse período foi que ocorreu a alteração da assinatura de Veit e Filho para H. Veit, Hans Veit, Vitraux Hans, ou mesmo, Veit /Artes Reunidas. Na administração de Hans, a equipe de vitralistas era integrada por seis pessoas, dentre elas, Alfredo Busse e Waldir Veit, filho de Hans, que trabalhou com vitrais dos 15 aos 25 anos. Após o falecimento de Hans, no ano de 1970, a empresa fechou as portas e encerrou a tradição de vitrais da família Veit (WERTHEIMER, 2009, s./p.).

Uma característica marcante na produção dos vitrais do ateliê Casa Veit foi o abundante uso de vidros opalinos e opalescentes<sup>28</sup>, em especial na fachada, onde, comumente, invertiam a leitura do vitral, sendo os elementos escritos virados para o exterior da edificação.

O ateliê Casa Genta foi a oficina de Porto Alegre que, sem dúvida, teve a maior representatividade no Rio Grande do Sul. Sua presença marcou mais de uma geração no ramo vidreiro e na memória coletiva gaúcha. Além de vitrais,

---

<sup>28</sup> Vidros opalinos e opalescentes são tipos de vidros que ainda hoje se encontram no mercado. Criados por Louis Comfort Tiffany, os vidros possuem características de opacidade. Os opalinos não possuem transparência e os opalescentes são semi-transparentes, resultado da recolha de diferentes massas vítreas na sua produção

seu reconhecimento ocorreu, também, pela produção de espelhos, vidros temperados, peças automotivas, etc..

A história da Casa Genta começou com a sua fundação, em 1906, por Antônio Genta, um uruguaio descendente de italiano, nascido em Montevidéu (1879), e seu irmão Miguel Genta. O pai, Giuseppe Genta, transmitiu aos filhos os ensinamentos da arte do vidro trazidos de Gênova e Altari, na Itália.

No início, enquanto Antônio trabalhava com vidros em uma pequena oficina (fig. 40), localizada na Rua Floresta, número 19, atual Avenida Cristóvão Colombo, Miguel fazia viagens à Europa em busca de técnicas, máquinas, novidades e profissionais qualificados para trabalhar no ateliê.



Figura 40: Ateliê Casa Genta, interior da oficina, 1920.

Fonte: Acervo da Distribuidora de vidro: Central de Espelhos, 2010.

Em 1923, visando a ampliação da empresa, Miguel Genta, Antônio Genta e Helmuth Schmidt Filho associaram-se a Arthur Felipe Fischer e criaram a razão social *Genta Irmão e Schmidt*.

Os anos de 1930 e 1940 foram de grande produção de vitrais na cidade de Porto Alegre, que crescia populacionalmente e muitos templos religiosos eram construídos (PESAVENTO, 1991, p.133). Pela intensa produção de vitrais, o ateliê recebeu vários prêmios, tais como uma medalha de ouro, pelos cinquenta anos da colonização italiana no Rio Grande do Sul, em 1925, e outra pela exposição comemorativa no Centenário da Revolução Farroupilha, em 1935.

Em 1936, Antônio Genta afastou-se da empresa e a razão social passou a ser M. Genta, Schmidt & Cia. Em 1942, o filho de Miguel Aníbal Genta, Marcelo Pascoal Genta, passou a incorporar a sociedade, sem alteração da razão social. Os registros da Junta Comercial indicam que em 1946 a sociedade era constituída por Miguel Aníbal Genta, Helmuth Schmidt Filho, Marcelo Pascoal Genta e Waldemar Ruschel. Alguns exemplares importantes deste período podem ser encontrados na igreja do Recolhimento Nossa Senhora do Carmo (datados de 1941), na igreja São Pedro (datados de 1942 e 1949), na igreja Nossa Senhora da Piedade, na Irmandade Santa Casa de Misericórdia, na igreja dos Navegantes (datados de 1941 e 1942), no colégio do Rosário e na igreja São João Batista (datados de 1944).

No ano de 1950, a sede da empresa foi transferida para a Rua do Parque, números 437 e 447 (fig. 41) e em 17 de setembro de 1959 a empresa foi transformada em sociedade anônima. Após o falecimento de Helmuth Schmidt, em 1959, a sociedade anônima adotou o nome Genta S.A..

Em 12 de julho de 1960, foi fundada uma filial da sede em Caxias do Sul e, em 11 de agosto de 1963, outra em Passo Fundo. No final da década de 1960 e início dos anos 1970, a produção de vitrais diminuiu drasticamente e as filiais passaram a atender, em especial, o mercado de vidros planos e espelhos.



Figura 41: Ateliê Casa Genta, interior da oficina, 1950.  
Fonte: Acervo da Distribuidora de vidro: Central de Espelhos, 2010.

A produção de vitral da Casa Genta estruturou-se, praticamente, com material e tecnologia importados. Os vidros coloridos vinham, principalmente,

da Bélgica e da Inglaterra (Empresa Bilkenston Brother), e só mais tarde foram trazidos de São Paulo (Empresa Vicente Cracasso). Os roletes, instrumentos de corte do vidro, vinham da Inglaterra, das marcas Sharrat e Newth London. Assim como os materiais e as técnicas, os profissionais que trabalhavam no ateliê procediam da Europa, principalmente os responsáveis pela pintura, já que o trabalho era setorizado.

Na composição dos vitrais percebe-se a existência de um cartão padrão, comprovada pelo relato do filho de Lorenz Heilmair na revista “O Vidro Plano” (Ano 52, nº443, novembro de 2009, p. 55), no qual descreve que o cliente escolhia o desenho em forma padronizada. Os vitrais da igreja Nossa Senhora da Piedade (fig. 42) e da Residência Universitária Santa Tereza de Jesus (fig. 43), ambas em Porto Alegre, por exemplo, apresentam o mesmo desenho com medidas adaptadas para cada vão.



Figura 42: Igreja Nossa Sra. da Piedade, Porto Alegre - RS.  
Fonte: Wertheimer ( 2009, s.p.).



Figura 43: Residência Universitária Santa Tereza de Jesus, Porto Alegre - RS.  
Fonte: Wertheimer ( 2009, s.p.).

Além disso, na produção da Casa Genta, também observa-se o trabalho personalizado e original com cartões de artistas plásticos, tais como os vitrais da fachada principal da Irmandade da Santa Casa de Misericórdia de Porto Alegre (fig. 44), de autoria de Judithi Fontes, professora do Instituto de Artes do Rio Grande do Sul, e os vitrais da igreja São Francisco, também em Porto Alegre (fig. 45), de autoria de Roswitha Bitterlich, pintora e ilustradora austríaca.



Figura 44: Vitral da fachada principal da Irmandade da Santa Casa de Misericórdia e detalhe da assinatura.

Fonte: Wertheimer (2009, s./p.).



Figura 45: Vitral das janelas da igreja São Francisco de Assis, Porto Alegre – RS.

Fonte: Wertheimer (2009, s./p.).

Na produção direta com o vitral, trabalhavam os artistas Maximilian Dobmeier, Lorenz Heilmaier, François Ferdinand Urban, Francisco Hugué, Gerhard Karl e Rojas. No entanto, a participação de Gerhard Karl e de Rojas não está muito clara. Sabe-se que Gerhard Karl assinou os vitrais do Palácio do Comércio e, possivelmente, os da Residência Universitária Santa Teresa de Jesus, ambos em Porto Alegre. Já de Rojas, nada se tem registrado. Sua existência na Casa Genta deve ter sido muito breve. O que se sabe é que, quando ficou doente, regressou à Espanha, sua terra natal, com a combinação de enviar outro vitralista para o lugar. Enviou Francisco Hugué, que chegou ao Brasil em 1951 e trabalhou, muito provavelmente, até o fechamento do ateliê.

Francisco Hugué, natural de Madrid, foi um dos principais artistas pintores e desenhistas do ateliê. Ele não possuía formação clássica em artes, mas seu trabalho permitiu que fosse fotógrafo de guerra, durante o período Franco, na Espanha. No Brasil, mestre Hugué trabalhou com a filha mais velha, Maria da Luz Hugué Alscher, que era responsável pelo desenho dos contornos de elementos secundários, tais como a vegetação e o panejamento<sup>29</sup>. Os contornos de rostos e de mãos eram sempre executados por ele, que possuía um traço vigoroso, com linhas densas e fortes, e/ou pelo mestre Dobmeier, que conferia às figuras um caráter bem mais delicado, a partir de linhas finas e precisas.

Maximilian Dobmeier, nascido em 1892, em Munique, Alemanha, chegou ao Brasil em junho de 1936 e trabalhou no ateliê Casa Genta até seu falecimento, em dezembro de 1951. Era funcionário exclusivo nunca tendo trabalhado por conta própria. Sua agilidade e rapidez não o faziam levar trabalho para casa, como era comum aos artistas Hugué e Urban.

A presença de outros mestres, tais como Lorenz Heilmaier e François Ferdinand Urban, é relatada por Wertheimer (2009, s./p.):

– **Lorenz Heilmaier**: pintor, nascido em Freising/Hohenbachern, Alemanha, em 19 de julho de 1913. Frequentou a Academia de Artes de Munique, na qual se formou em pintura. Estudou também escultura, mosaico e vitrais. Realizou alguns afrescos na Baviera. Veio ao Brasil em 1953 para trabalhar na Casa Genta, integrando a equipe nessa década. Possui descendentes que,

---

<sup>29</sup> Referente à representação das vestes na pintura ou escultura.

atualmente, trabalham no Paraná.

– **François Ferdinand Urban**: pintor, nascido em 16 de julho de 1919, em Londres na Inglaterra. Filho do também artista, François Frank Urban (Bélgica). Na década de 1940, a direção da Casa Genta contatou François Frank, que, na época, residia na cidade de São Paulo, convidando-o para assumir a parte artística da Casa. O pai indicou o filho François Ferdinand, que em 1946 assumiu a gerência do departamento de artes da Casa Genta, função que desenvolveu até o final de sua vida. Assim como havia feito seu pai, o gerente introduziu seus filhos mais velhos, Jorge Urban e Nelson Francisco Urban na arte dos vitrais, e estes desenvolveram a atividade até a morte do pai em 1978. François Ferdinand exerceu as atividades de desenho, pintura e criação de projetos, porém só se encontra a igreja Metodista Wesley com sua assinatura.

Em Porto Alegre, os últimos exemplares de vitrais identificados pertencem à igreja Metodista Wesley, datados de 1964, e a igreja do Santuário Nossa Senhora do Trabalho, datado de 1971.

A presença marcante do ateliê Casa Genta no Rio Grande do Sul, que durou oito décadas, pode ser constatada a partir de anúncios comerciais expostos no Jornal Alemão “Familienfreund” (fig. 46) de circulação em Porto Alegre, na década de 1930, e do anúncio na Revista o Globo (fig. 47), no ano de 1938.

Após a morte de Marcelo Genta, filho de Miguel Genta, houve um desentendimento na sucessão empresarial que, aliado às dificuldades financeiras, levou a empresa a pedir concordata, em 12 de abril de 1984, e à falência em 12 de março de 1998<sup>30</sup>.

---

<sup>30</sup> Revista o Vidro Plano, ano 52 nº443 novembro /2009, p.55

## CASA GENTA

Gegründet im Jahre 1906

---

**IMPORT**

Großes Lager von sämtlichen Gläsern, Auslagenscheiben in jeder Größe und Stärke. Ausführung von Glasdächern. Übernahme von Bauverglasungen. Glasverzierungen mit Sandstrahlgebläse, Glasätzereien, Glasschleiferei, Glasbiegerei. Anfertigung von Spiegeln aus einfachem Glas und Kristall, Lichtreklame. Anfertigung von Beleuchtungskörpern in Blei und Messing. Einrahmen von Bildern, Schutzgläser für Autos. Schauenster-Einrichtungen. GLASMALEREI UND KUNSTVERGLASUNG IN ALLEN STILARTEN, PROFAN- UND KIRCHLICHEN CHARAKTERS. Messingverglasung. Zeichnungen sowie Kostenvoranschläge stehen unentgeltlich zur Verfügung.

---

**EXPORT**

**M. Genta, Schmidt & Cia.**  
Rua do Parque 437 - Porto Alegre  
Telephon 7116 - Caixa postal 538  
Telegrams- u. Phonogram-Adress: „VITREAUX“  
Codigo: Ribeiro

Diese  Schutzmarke

kennzeichnet unseren

### DYCKERHOFF- ZEMENT

Normal-, Doppel-,  
Weiss- und Trass-  
Zement

Porto Alegre - Pelotas - Rio Grande

---

Nicolau Kroeff  
Montenegro

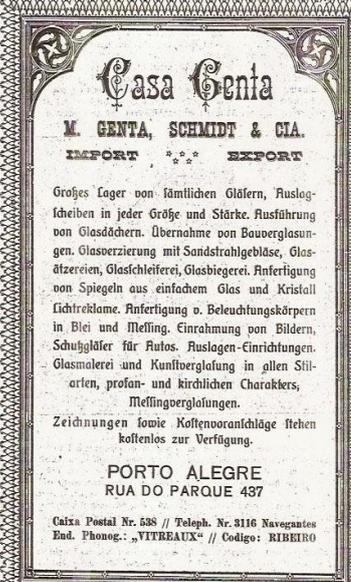
### Fazenda Paquete

bei jeder  
zum Verkauf gehen:

**Holländisches Rassevieh**  
Stuten - Kühe - Jungvieh  
Stuten (reinstufig mit Stammbaum)  
1.900\$000 - 2.000\$000  
Stuten (reinstufig ohne Stammbaum)  
600\$000 - 1.000\$000

**Devon-Rasse**  
Stuten (reinstufig) 600\$000

Geschäftsanzeiger zum „Familienfreund“-Kalender.



## Casa Genta

**M. GENTA, SCHMIDT & CIA.**  
**IMPORT EXPORT**

Großes Lager von sämtlichen Gläsern, Auslagenscheiben in jeder Größe und Stärke. Ausführung von Glasdächern. Übernahme von Bauverglasungen. Glasverzierungen mit Sandstrahlgebläse, Glasätzereien, Glasschleiferei, Glasbiegerei. Anfertigung von Spiegeln aus einfachem Glas und Kristall Lichtreklame. Anfertigung o. Beleuchtungskörpern in Blei und Messing. Einrahmung von Bildern, Schutzgläser für Autos. Auslagen-Einrichtungen. Glasmalerei und Kunstverglasung in allen Stilarten, profan- und kirchlichen Charakters, Messingverglasungen.

Zeichnungen sowie Kostenvoranschläge stehen kostenlos zur Verfügung.

**PORTO ALEGRE**  
**RUA DO PARQUE 437**

Caixa Postal Nr. 538 // Teleph. Nr. 3116 Navegantes  
End. Phonog.: „VITREAUX“ // Codigo: RIBEIRO

Figura 46: Jornal Alemão “Familienfreund”(anos de 1930)

Fonte: Arquivo de Diego Pufal, Porto Alegre, 2009.



VITREAUX

VITRINES

RUA DO PARQUE 437

V  
IDROS:  
ITREAUX:  
ITRINES:

Simplex, duplos, triplus, cristais para vitrines, vidros ralados, armados, cancelados, vidro leitoso, opaco, marmorites e opallinas, vidros fantasias brancos e de cores etc.

Vitreaux de arte religiosa, profanos, sobre chumbo e bronze, letreiros luminosos, abajours etc.

Cristais para vitrines, vidros curvos, de todos os tamanhos. Armações nickeladas, tais como braços, suportes, cremalheiras, colunas, coliseus e todo o material necessario para complemento de vitrines artísticas.

OPICINAS:

De espeziação, bleaché, gravações a acido e areia.  
**MOLDURAS - QUADROS - ESTAMPAS - VIDROS PARA AUTOS - TELHAS E LADRILHOS DE VIDRO.**  
**M. GENTA, SCHMIDT & CIA.**  
Importação e Exportação  
**RUA DO PARQUE 437 - P. ALEGRE**  
Telegr.: VITREAUX  
Caixa de Correio 538 - Fone 3116

Figura 47: Revista Globo, XX, nº239-29/10/1938 (s.p.)

Fonte: Arquivo Moises Velinho Porto Alegre, 2010.

## 2. OS VITRAIS E SEUS CONSTITUINTES

Os constituintes do vitral são, basicamente, vidro, metais (chumbo e ferro) e a camada pictórica. O vidro é o suporte básico, o metal é usado na estruturação (barras de fixação e calhas de chumbo) e a camada pictórica é a parte do trabalho que caracteriza o vitral como expressão artística.

### 2.1 O Vidro

O vidro é um material amorfo, cuja estrutura atômica é formada por uma rede tetraédrica que apresenta ausência de simetria e periodicidade, fator que a diferencia de uma estrutura cristalina (ALVES, 2001, p.12).

Na composição do vidro ocorrem cinco agentes: os formadores, os fundentes, os modificadores, os pigmentos e os de refino. Os formadores são os agentes responsáveis pela formação da rede tridimensional aleatória, sendo os principais a sílica ( $\text{SiO}_2$ ), o bórax ( $\text{Na}_2\text{B}_4\text{O}_7$ ) e o pentóxido de fósforo ( $\text{P}_2\text{O}_5$ ). Os fundentes têm a função de reduzir a temperatura do processo de obtenção do vidro, sendo os mais comuns o lítio (Li), o sódio (Na), o potássio (K) e o óxido de chumbo (PbO). Os modificadores são agentes inseridos para controlar a degradação, sendo a alumina e os óxidos de metais de transição os mais utilizados. Os pigmentos, em sua maioria óxidos, são responsáveis pela cor e luminosidade. Os agentes de refino são adicionados para promover a remoção de bolhas geradas no vidro fundido, utilizando-se para isto produtos como o NaCl,  $\text{CaF}_2$ , NaF,  $\text{KNO}_3$ ,  $\text{NaNO}_3$ , além de alguns sulfatos. Alguns agentes podem, simultaneamente, ter mais de um comportamento sendo, por exemplo, modificadores e corantes ao mesmo tempo.

As técnicas de fabricação de vidro plano baseiam-se em dois processos: coroa ou manga, ambos feitos a partir do sopro de uma massa em fusão. No primeiro processo, a bolha formada pelo sopro é girada formando um disco (fig. 48) e, no segundo, a bolha é balançada formando um cilindro (fig. 49). O cilindro, posteriormente, é reaquecido para a planificação e obtenção de placas.

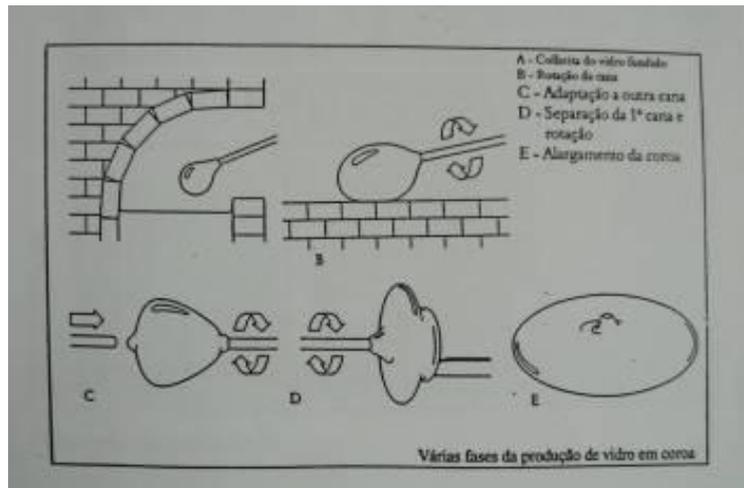


Figura 48: Obtenção de disco de vidro soprado.

Fonte: *Apud* Wertheimer (1998, p. 4.).

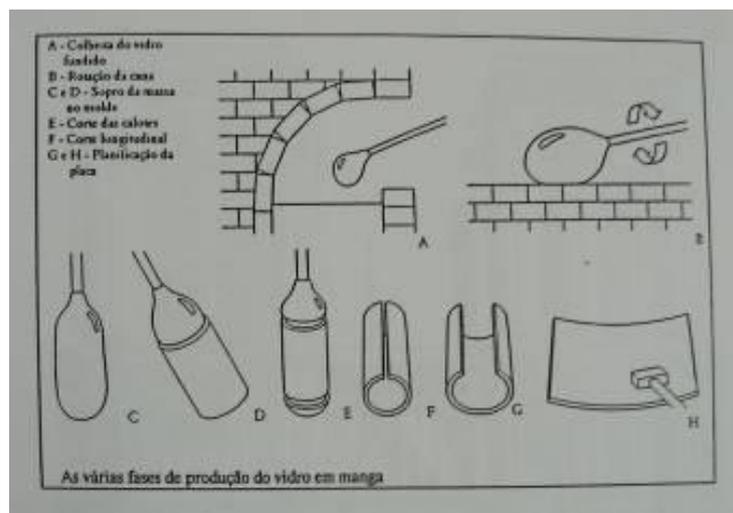


Figura 49: Obtenção de cilindro de vidro soprado.

Fonte: *Apud* Wertheimer (1998, p. 4)

Em vidros considerados dobrados, denominados como *plaquê*, a recolha da massa é feita mais de uma vez em pastas de cores diferentes, sendo, normalmente, uma branca. Permite-se assim a criação de uma maior translucidez (como no caso de vidros vermelhos) e efeitos variados de cores (WERTHEIMER, 2009, s./p.).

A coloração dos vidros, na maioria das vezes, é resultante da solubilidade dos óxidos metálicos, presentes na mistura. Uma mesma cor pode

ser resultante de diferentes óxidos metálicos (REDOL, 1998, p.11). A tabela 1 apresenta os principais óxidos utilizados como corantes em vitrais e a coloração obtida.

Tabela 1 – Pigmentos e coloração obtida em vidros utilizados em vitrais.

Corantes	Vidros Potássicos	Vidros Sódicos
Carvão e Enxofre	Amarelo a laranja	Amarelo a laranja
Óxido de Cobre	Amarelo esverdeado	Verde
Óxido de Crômio	Amarelo dourado	Amarelo pálido
Óxido de Ferro	Azul celeste	Azul celeste
Óxido de Manganésio	Ametista claro	Roxo escuro
Óxido de Níquel	Ametista escuro	Roxo claro
Óxido de Prata	Verde garrafa	Verde garrafa
Protóxido de Cobre	Vermelho a rosa	Azul
Púrpura de Cássio	Vermelho púrpura	Vermelho púrpura
Compostos de prata	Amarelo	
Dióxido de Manganésio	Vermelho burgundi	
Ouro	Vermelho rubi a rosa	
Óxido de Cobalto	Azul claro a escuro	
Óxido de Cobre	Verde	
Óxido de Urânio	Amarelo esverdeado	
Selenium	Rosa a laranja	

Fonte: Wertheimer (2009, s./p.)

## 2.2. O Metal

Na estruturação dos painéis são usadas calhas de chumbo e muitas vezes, barras de fixação.

As calhas de chumbo são responsáveis pela estrutura física da composição. Na Idade Média, as calhas eram obtidas vertendo o metal fundido em moldes de metal ou, eventualmente, em moldes de madeira. A partir da segunda metade do século XV, as calhas começaram a ser passadas por fieiras que possibilitaram o controle, a uniformidade das dimensões e a padronização em perfis. Os perfis utilizados eram em forma de “H” ou “U”, sendo a barra inferior chamada de alma e as laterais de abas (VIEIRA, 1997, p. 9).

As barras de fixação, geralmente em ferro, servem para dar maior sustentação aos painéis, evitando uma das principais alterações físicas do vitral: o abaulamento. Estas são fixadas no painel e na edificação. O ferro, por ser um metal facilmente oxidável, é protegido contra a corrosão para evitar que

interfiram na leitura da obra. As barras acompanham, sempre que possível, o desenho da estrutura de chumbo do painel.

### **2.3. Camada Pictórica**

A camada pictórica é formada por pigmentos usados para colorir o painel. Na gênese do vitral, os materiais mais empregados na obtenção da camada pictórica são a grisalha e o amarelo de prata.

A grisalha é uma técnica de pintura constituída por um fundente (pó de vidro, geralmente contendo sílica e óxido chumbo), um corante (geralmente o  $\text{Fe}_2\text{O}_3$ ) e um ligante (vinagre, vinho ou urina). Tal técnica é usada para pintar linhas opacas, definir contornos e volumetria, modelar formas e controlar a passagem de luz, a partir da pintura de várias camadas uniformes. Ela não confere cor na placa de vidro (como fazem os esmaltes), que já é colorida em seu processo de fabricação. A grisalha existe em diferentes cores, são, geralmente, escuras (pretas ou marrons) e para conferir variações são inseridos óxidos de cobre ( $\text{CuO}$ ), manganês ( $\text{Mn}_2\text{O}_3$ ) e cobalto ( $\text{Co}_3\text{O}_4$ ). Sua aplicação dá-se normalmente pelo interior do vitral, chamado de anverso. Após a aplicação, a grisalha sofre um processo de queima, a uma temperatura de cozimento que varia de  $600^\circ\text{C}$  e  $750^\circ\text{C}$  (VERITÁ, 1996, p. 75).

O processo pictórico de colorir com o amarelo de prata foi usado em vitrais desde o século XII. Trata-se de uma pintura de óxidos de prata aplicada sobre a superfície de vidro, por meio de uma suspensão coloidal, que confere manchas em superfícies pré-determinadas no painel. Conforme a quantidade de óxido, o número de aplicações, a composição do vidro e a temperatura de cozimento do forno pode-se obter tons variáveis entre o amarelo limão e o amarelo torrado. Atualmente, a temperatura de cocção para a obtenção do amarelo de prata varia de  $540^\circ$  a  $560^\circ\text{C}$  (REDOL, 1998, p.7).

### **2.4. Técnicas tradicionais de produção**

O estudo da produção de vitrais iniciou-se a partir da evolução do principal material utilizado na sua manufatura: o vidro. Este, que era inicialmente soprado em manga ou coroa, com a revolução industrial evoluiu

para um processo de obtenção mecânica, caracterizado por uma regularidade de composição e propriedades, variação de cores e para o uso de placas com dimensões cada vez maiores. O uso de fornos industriais, também, permitiu a produção em grande escala de vidros coloridos. O rolete<sup>31</sup> e, muitas vezes a serra elétrica, substituíram o ferro quente usado para o corte, possibilitando maior precisão e complexidade.

Mantendo a estrutura medieval, no século XX a produção de vitrais ainda era hierárquica. Os pintores mais habilidosos eram encarregados da pintura de figuras humanas (rostos e corpos) e do planejamento do painel. As imagens de fundo podiam ser feitas por um aprendiz ou um pintor que não possuísem tanta destreza. As atividades de cortes, montagem e calafetagem dos vidros eram feitas por artesãos que, por serem mais grosseiras e provocarem mais sujidades, normalmente, ficavam separadas do setor de pintura.

No decorrer dos séculos, as várias adaptações e mudanças no desenho do cartão facilitaram o delicado processo da pintura. Isso porque, no Renascimento, o cartão era feito sobre uma tábua de madeira, geralmente com o dobro do tamanho do painel final. O desenho era feito em escala real sobre a metade da tábua, revestida de gesso por meio de um estilete. A partir do século XV, os cartões eram desenhados em tecido ou pergaminho, que mais tarde foram substituídos pelo papel (fig. 50) ou cartão, produtos até hoje utilizados (VIEIRA, 1996, p. 5).



Figura 50: Foto de um cartão em papel.

Fonte: Morris (1987, p. 17).

---

<sup>31</sup> Instrumento em forma similar a uma caneta que é usado para corte de vidro. A partir de um risco feito pela ponta que, lubrificada, gira marcando a linha de separação dos fragmentos.

A ampliação do desenho era feita pelo processo de quadricular (fig. 51), que se utilizava de projeção na parede para facilitar o processo. No entanto, independente do suporte, o desenho depois de pronto era passado para um papel mais firme, visto que serviria de molde para o corte dos vidros.



Figura 51: Exemplo de desenho da técnica da quadricula usada no Renascimento.

Fonte: < <http://desenhistasautodidatas.blogspot.com/2008/02/tcnicas-de-ampliao.html>, acesso em 26/07/2010 >

No sistema tradicional de corte, os cartões eram descontados 2 mm na periferia do desenho e 4 mm entre os vidros, para uso como espaço da calha feita em chumbo. Atualmente, em obras de restauro, para o corte dos cartões existem tesouras especializadas que descontam a espessura da alma da calha.

Para facilitar o corte e a montagem do painel, os desenhos dos cartões tinham suas divisões numeradas, conforme os pedaços de vidro e as suas cores (fig. 52).



Figura 52: Corte do Cartão com remoção da alma da calha.

Fonte: Brandão (1994, p. 25).

Segundo Mello (1996, p. 152), a qualidade de um vitral produzido pelo ateliê Casa Conrado, era definida pela variação de cores e pelas texturas empregadas. A autora relata em sua obra que:

(...) os vidros mais utilizados no ateliê eram o antique: macio, cheio de bolinhas em seu interior, de espessura irregular, era o mais apreciado pelos vitralistas. O catedral (preferencialmente alemão, mas que poderia ser belga ou francês) bastante usado porém com uma gama de cores um pouco restrita tem uma textura leve que lhe tira um pouco do brilho. O ártico (alemão) um vidro grosso muito bonito, mas muito duro, difícil de cortar, de trabalhar as curvas é bem brilhante e resistente ao forno. O plaqué, que foi importado em cores bem limitadas, era um vidro resultante da união de duas ou mais placas de uma única cor, em uma placa de vidro incolor que usava para fazer trabalhos com ácido. Todos estes vidros podiam também passar por processos de jateamentos, gravações e oxidações.

No Brasil, a produção de vitrais foi pautada na importação de vidros, visto que a indústria nacional vidreira não tinha grande opção de vidros pigmentados. Esta realidade pode ser constatada nos registros encontrados no ateliê Casa Conrado que possuía um estoque de vinte a trinta cores diferentes, as quais eram escolhidas em catálogos. Os fornecedores principais eram a França, Alemanha, Bélgica e os Estados Unidos (MELLO, 1996, p. 155). Já o ateliê Casa Genta, segundo o depoimento de Diego Pufal<sup>32</sup>, inicialmente importava vidros coloridos da Bélgica e da Inglaterra e, posteriormente, da cidade de São Paulo, da empresa de Vicente Cracasso (WERTHEIMER, 2009, s./p.).

A tradição de montar o painel de vidro, a partir da modelagem das formas, tirando a transparência do vidro e quebrando a intensidade de luz, é o princípio básico do vitral que remonta às suas origens. O saber fazer uso da técnica é o que diferencia, em sua plenitude, o fazer artesanal da manifestação artística.

O vitralista diferencia-se do pintor de cavalete porque nos vitrais o artista modela a luz. Para isto, desde as suas origens, usa-se no vitral o pigmento que

---

<sup>32</sup> Diego Pufal é genealogista e familiar dos antigos donos da Casa Genta. Troca de correspondência durante o ano de 2009 em Porto Alegre

se chama grisalha, composto de óxidos metálicos, e um ligante que na Idade Média era urina, depois foi substituído por vinho e, por último, por vinagre, água ou álcool. Pela qualidade da pintura é que se identifica a qualidade do vitral. Os recursos no processo pictórico mudaram, mas a finalidade ainda é a mesma: a modelagem da luz.

Vieira (1996, p. 6) descreve em sua publicação os diferentes recursos usados na pintura com grisalha no transcorrer da história do vitral, como relatado abaixo:

Como escreveu Teófilo: Toma um bocado de cobre e bate-o bem fino, queima-o num pequeno prato de ferro até ficar totalmente pulverizado. Pega em alguns pedacitos de vidro verde e de vidro azul-grego esfregando-os, separadamente, entre duas pedras porfírias. Mistura três produtos de modo que haja um terço de cada um. Desfá-los com cuidado nessa mesma pedra com vinho ou urina, coloca-os num vaso de ferro ou de chumbo e pinta com todo o cuidado, consoante os traços que estão na tábuca. Se quiseres desenhar letras no vidro cobre todas as partes com a mesma cor e escreve-as com a pinta do pincel “. Uma outra receita de Chistophe Greiser (1565), guardada na biblioteca de Trèves, prova a preferência da grisalha de ferro à grisalha de cobre pelos pintores da Alemanha Meridional, os do Brabante e os Franceses... Também H. Schmitz notou a grisalha “avermelhada e granulada” dos vitrais de Colônia e a grisalha” negra e plástica de outros vitrais alemães e suíços.

A tradição continuada e evolutiva na produção dos vitrais é fortemente identificada nas camadas pictóricas em que se observa o desenvolvimento das técnicas de aplicação de grisalha. Por exemplo, pela pincelada e traço da grisalha pode-se identificar a origem de muitos vitrais. Tal fato pode ser constatado quando se compara a pintura do painel da Cabeça de Cristo (fig.3), do século XII, com a pintura do painel da imagem de São Pedro (fig. 53), da década de quarenta do século XX.

A técnica de execução da grisalha no painel da Cabeça de Cristo implica no emprego de três camadas, sendo a primeira aguada usada para recobrir todo o vidro, a segunda aguada para definir as sombras e, por último, um traço

espesso feito com pincel para delinear os detalhes do desenho (BRISAC, 1986, p. 14).



Figura 53: Painel da imagem de São Pedro, Igreja de São Pedro, Porto Alegre-RS.  
Fonte: Autora, 2009.

Na técnica de execução da grisalha presente na imagem de São Pedro, constata-se uma maior sutileza na luminosidade e no modelado, com mais graduações de luzes que formam um desenho mais natural. Esta técnica, que remonta uma prática usada no final da Idade Média e durante todo o Renascimento, implica no uso do ponteadado feito com um pincel duro sobre a grisalha estendida para modelar as formas e detalhes do desenho (VIEIRA, 1996, p. 7).

A colocação de goma arábica na mistura da grisalha com o vinagre permite maior trabalhabilidade da pintura. O uso da goma arábica possibilita que camadas pictóricas possam ser colocadas umas sobre as outras, impede a remoção da camada anterior e evita a necessidade de queimas intermediárias.

Em relatos de Mello (1996, p. 156) sobre os processos de grisalhas feitos no ateliê Casa Conrado, consta que era usado um pó, formado por uma mistura de corantes minerais (óxido de ferro e limalha de cobre), diluído em água, aplicado com pincel, esponja de nylon ou, ainda, chumaços de algodão.

Na Idade Média, a queima da camada pictórica era feita em fornos abertos construídos no interior dos ateliês, a temperaturas de 600°C, aproximadamente. Nestes, as peças eram colocadas sobre tabuleiros de ferro cobertos com cal, afastados entre si por separadores feitos com barro muito macio (VIEIRA, 1996, p. 7).

A tradição de queima das camadas pictóricas pode ser constatada em registros encontrados no ateliê Casa Genta, onde a queima também era feita em fornos fechados sobre tabuleiros metálicos (fig. 54).



Figura 54: Forno e tabuleiros metálicos usados no ateliê Casa Genta, Porto Alegre – RS.  
Fonte: autora, 2009.

Além da grisalha, outros materiais conferem efeitos cromáticos à superfície do vidro, tais como o amarelo de prata e os esmaltes. A pintura com amarelo de prata era usada desde a Antiguidade na decoração de objetos de vidro. Nos vitrais, entretanto, o amarelo de prata passou a ser utilizado a partir da Idade Média, permitindo uma nova coloração na placa de vidro incolor, indo de uma gama do amarelo limão ao laranja e ao âmbar.

O processo de produção das calhas metálicas, em perfil H, usadas na conformação dos vitrais, sofreu poucas alterações. Inicialmente, na Idade Média, era fundido o metal, uma combinação de chumbo e estanho, diretamente nas lingoteiras (fig. 55) que davam às calhas o seu formato final.



Figura 55: Exemplo de uma lingoteira (espólio Casa Genta, Porto Alegre-RS).  
Fonte: autora, dezembro/2008.

Posteriormente, no século XV, foram implementadas as feiras<sup>33</sup>, que possibilitaram o ajuste de dimensões da alma (parte interna da calha) e das abas (partes externas nas calhas) e trouxeram ao desenho do vitral novas expressividades através da variada espessura das calhas. As feiras, inicialmente manuais (fig. 56), foram substituídas por elétricas (fig. 57), que aceleraram e facilitaram o trabalho com o ajuste das dimensões das calhas. Esse processo encontra-se muito bem descrito nos apontamentos de Vieira (1996, p. 9) que relata:

É característico das calhas de chumbo do século XII e XIII, fundidas na lingoteira, a alma espessa e a aba curta bem como os perfis regulares e sem rebarbas...

Quando as calhas eram demasiado finas para enfatizar o efeito pretendido, o vitralista cercava-as com um traço de grisalha. Mas além desta solução, havia a dobragem de calhas de chumbo, introduzindo entre elas uma vareta de osso. Tanto a dimensão como as espessuras das calhas de chumbo evoluíram paralelamente ao desenvolvimento de outras.



Figura 56: Exemplo de feira manual existente no Centro de Conservação e Restauro do Mosteiro da Batalha, Portugal.

Fonte: autora, em 1996.

---

<sup>33</sup> Segundo registro do glossário de Wertheimer(2009, s./p.), feira é uma máquina composta por duas rodas de ferro dentadas, a 2 mm de distância uma da outra, pelas quais passam as barras de chumbo para se obter a medida desejada.



Figura 57: Exemplo de fieira elétrica existente no Centro de Conservação e Restauro da Batalha, Portugal.

Fonte: autora, em 1996.

Segundo registros do ateliê Casa Conrado, com a liga de chumbo e estanho vinda da Europa, no próprio ateliê, eram feitas as calhas que eram passadas na fieira para obter a forma H no tamanho da aba e da alma que se necessitasse. No levantamento do espólio deste ateliê, em posse do vitralista Ruan Motta, residente em Porto Alegre, verificou-se a existência de fieiras próprias e, inclusive, de uma pequena perfiladeira manual (fig. 58) que permitia o ajuste de desenhos especiais na aba.



Figura 58: Exemplo de uma perfiladeira manual (espólio ateliê Casa Genta, Porto Alegre-RS).

Fonte: autora, em 2009.

Após a delicada e trabalhosa tarefa de pintura e queima dos vidros, ocorria a montagem dos vitrais. A escolha dos lugares de corte e de aplicação

da calha era fundamental para um bom projeto, tanto em termos de estabilidade como de estética. Era através da trama metálica que permeava todo o vitral que se podia definir o volume e as zonas críticas de esforços do próprio peso da estrutura. Estruturas metálicas muito próximas eram evitadas porque podiam alterar ou prejudicar a organização dos desenhos.

Na execução dessa etapa, bastante artesanal, a prática era o suficiente para uma boa desenvoltura. Normalmente, a montagem era feita em uma sala separada, uma vez que precede o trabalho de calafetagem, o qual se caracteriza por bastante sujidade. A montagem era sempre feita a partir de uma extremidade do painel. Em uma mesa, colocava-se o desenho das peças e sobre ele, com a ajuda de uma espátula, os fragmentos de vidro, de forma e tamanhos variados, e a calha metálica que era encaixada (fig. 59). Completada a montagem e conferidas as dimensões exatas do painel, baixavam-se as abas das calhas e estas eram soldadas. Tradicionalmente, fazia-se uso do fogo direto para soldar as calhas, como é o caso do ateliê da Cantuária (Inglaterra), que ainda usa este processo.



Figura 59: Processo de montagem do painel.  
Fonte: Morris (1987, p. 22)

A partir do desenvolvimento da indústria metal-mecânica, soldas metálicas de baixo ponto de fusão passaram a ser aplicadas com ferros de soldar nas zonas de intersecção das calhas. O processo de soldagem era feito no anverso e reverso do painel. Por isso, cuidava-se para que as soldas ficassem uniformes e regulares. Em alguns casos era usado um líquido

oxidante para escurecer a solda, prática comumente usada no ateliê Casa Conrado (MELLO, 1996, p. 157).

Após a soldagem, era feita a calafetagem com uma massa a base de óleo de linhaça, gesso crê e secante, que era espalhada pelo painel penetrando na interface do vidro com a calha. Essa operação garantia a firmeza do vidro e a impermeabilidade do vitral. A colocação do painel no vão ocorria somente após a secagem da massa de calafetagem.

Para os painéis de grandes dimensões, era necessária a inserção de uma caixilharia (armação), porque as calhas metálicas de junção não apresentavam resistência mecânica e deformavam-se facilmente. Nesses casos, normalmente, usavam-se barras de fixação de ferro, colocadas externamente ao vitral (fig. 60). Estas funcionavam como travas que impediam o deslocar do conjunto e as deformações tão comuns nos vitrais.



Figura 60: Barras de fixação do painel da Catedral da Cantuária, Inglaterra.

Fonte: Morris (1987, p. 23)

## 2.5. Novas Técnicas de Produção

As novas técnicas de produção de vidros e vitrais originaram-se nos séculos XIX e XX, nos Estados Unidos da América, onde foram largamente utilizadas.

Além das descobertas de diferentes novos tipos de vidros, a primeira técnica utilizada foi a Tiffany (fig. 61), que teve origem no ateliê do artista, designer de interiores e empresário Louis Comfort Tiffany (1848-1933), em Nova Iorque (WYLIE, 1977, p. 105). A técnica consistia no uso de fitas de cobre que recobriam as arestas dos vidros, as quais eram posteriormente soldadas, com solda de chumbo-estanho e um fundente. As peças não necessitavam ser calafetadas, pois não existia espaço entre os vidros e as fitas de cobre, o que permitia a exibição de vidros menores e de corte mais delicado.



Figura 61: Paisagem de Outono Museu Metropolitano de Nova Iorque, 1923 – Técnica Tiffany.

Fonte: Autora, junho 2009.

Posteriormente, surgiu a técnica chamada de *Dalle de Verre* ou *Slab Glass*, criada pelo francês Auguste Lauboret, na década de 1930. Essa era constituída de grossos vidros incrustados em uma estrutura de resina epóxi ou cimento, formando um conjunto coeso e imóvel, lembrando mosaicos (fig. 62). Em virtude de sua rigidez, seus exemplares são de difícil restauração.

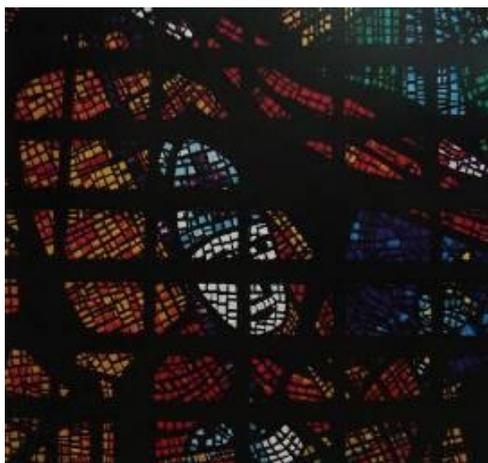


Figura 62: Catedral do Rio de Janeiro Lorenz Heimar (Arte Sul), 1972- Técnica Dalle de Verre ou Slab Glass.

Fonte: Brandão (1994, p. 67)

## 2.6. Manifestações Patológicas

Os vitrais históricos formam um dos legados mais frágeis e suscetíveis à degradação dentro do patrimônio cultural material. A ruptura e a perda dos vidros são frequentes e resultam de deformações causadas por danos mecânicos, efeitos de umidade localizada e poluição. Para complementar, restauros com critérios equivocados dificultam a conservação e a investigação atual. A aplicação de métodos analíticos para investigação da origem e característica de alteração do vidro e do vitral no Brasil é quase inexistente e, até mesmo na Europa, alguns estudos não apresentam um caráter interdisciplinar que correlacione os fatores de degradação do vitral e determine o caráter das intervenções (CORZO, 1997, p. 7).

Devido às diferentes características dos materiais que compõe o vitral, as questões sobre os processos de degradação serão abordados separadamente.

### 2.6.1. Degradação do vidro

As anomalias dos vidros podem ser resultantes de defeitos relacionados à sua produção ou alterações ao longo do uso relacionadas à natureza instável do material.

Os defeitos no vidro podem estar localizados tanto na superfície como no

interior da placa de vidro. A detecção desses pode ser feita por meio de exame visual na superfície do vidro ou a partir da caracterização da técnica da composição e fabricação do vidro.

Conforme Wertheimer (2009, s./p.), os tipos de defeitos podem aparecer na superfície, mesmo sendo resultantes de alterações na massa de vidro. As alterações da superfície podem modificar o índice de refração da luz, podendo até diminuir a translucidez, como ocorre em vidros que recebem tratamento de ácidos ou jatos de areia. Nódulos que se destacam à superfície, com forma de esfera, podem resultar da vitrificação de oclusões sólidas que, devido à maior tensão superficial, não tiveram tempo de fundir na massa. Em superfícies brilhantes, pode-se notar a presença de linhas pretas, que podem ser resultado de ilusões ópticas, ondulações (quando os veios incorporam-se ao vidro, adotando um aspecto difuso), cordas (veios grossos e pronunciados) ou estrias (veios débeis e finos).

A presença de bolhas pode identificar o processo de fabricação do vidro. Quando são oblongas e paralelas, revelam um vidro que foi fabricado pelo processo de manga enquanto que bolhas circulares e concêntricas revelam um vidro produzido pelo método de sopro em coroa.

Outro defeito oriundo da produção é a existência de materiais acidentais ou da própria manufatura que não fundiram na massa, resultando em inclusões cristalinas, vítreas ou gasosas, além de alterações na coloração. As inclusões vítreas estão relacionadas com uma mistura deficiente e/ou irregular da matéria prima, uma má dissolução das desvitrificações<sup>34</sup> ou pela volatilização de componentes do vidro (REDOL,1998, p. 14). As inclusões gasosas assumem aspecto de bolhas ou pontos brilhantes. Sua presença está vinculada às camadas de recolha de massa, à liberação de vapores de componentes da massa e à temperatura de fusão de esfriamento do vidro.

As alterações do vidro são conhecidas como decomposição ou corrosão. Os tipos de decomposição mais comumente encontrados são: corrosão

---

<sup>34</sup> Segundo dicionário Virtual da Enciclopédia Porto Editora, trata-se do processo através do qual o vidro passa do estado amorfo ao estado cristalino causados pela criação de cristais de devertrite ocasionando a perda da transparência do vidro por ter sido submetido a temperaturas elevadas, embora inferiores ao seu ponto de fusão. (<http://www.infopedia.pt/lingua-portuguesa-ao/desvitrificacao> - acessado em 9/11/2010)

superficial (normalmente picados e crostas), opacificação e fissuração (REDOL, 1998, p. 19).

A corrosão superficial é a mais comum das alterações do vidro. Quando ocorre, altera o aspecto da superfície tornando-a mais opaca e irregular. As crostas e os picados são os fenômenos mais comuns de superfícies alteradas e ambos estão vinculadas à quantidade molar de óxido de silício na composição da massa (menos de 62% mol), a qual está diretamente vinculada à durabilidade do material (NEWTON e DAVISON, 1989, p. 41). As crostas podem assumir um aspecto macio e pulverulento ou duro e fixo e podem possuir diferentes colorações: branca, castanha ou negra. Já os picados são alterações pontuais, orifícios de dimensões e concentrações variadas. Embora polêmica, acredita-se que sua origem esteja vinculada a irregularidades de fabrico.

O fenômeno de opacificação ocorre no interior do vidro, paralelamente à superfície. Apesar de frequente em vidros medievais, pouco se conhece de sua origem. Este tipo de alteração afeta a translucidez e a leitura da obra. O acastanhamento (conforme nomenclatura portuguesa) é um fenômeno de opacificação, provavelmente, ligado à alteração do estado de oxidação do óxido de magnésio, que deixa a superfície do vidro com uma tonalidade marrom (REDOL, 1998, p. 27).

Outra alteração, comumente, encontrada em vidros medievais são as fissuras, que estão normalmente vinculadas a tensões existentes no corpo ou superfície, causadas pelos processos iniciais de decomposição da matéria vítrea. Estas, normalmente, iniciam-se na superfície e suas dimensões variam muito. Suas origens não estão comprovadas, encontrando-se, muitas vezes, associadas a irregularidades na superfície, como picados. Provavelmente, a fissuração está ligada a diferenças de tensões causadas, por exemplo, pela desidratação da camada gelificada.

Os fatores responsáveis pela alteração do vidro estão, diretamente, ligados a condicionantes de composição e estrutura do material, em relação ao ambiente em que está exposto. Sendo a umidade, a poluição e a presença de microrganismos os principais fatores de alteração.

O processo de deterioração pela presença da água é complexo e, conforme relato em Wertheimer (2009, s./p.), pode ser assim definido:

O contato com a água, ou soluções aquosas, provoca alterações químicas a partir dos intercâmbios iônicos entre os íons alcalinos do vidro e os prótons do meio aquoso. A penetração e a difusão da água no vidro dão lugar a um ligeiro aumento de volume e criação de uma camada protetora gelificada. A neutralidade elétrica mantém-se posteriormente pela lexiviação dos oxidrilos (OH-) combinados com os cátions alcalinos (Na+/K+), o que proporciona uma concentração de volume. A extração de álcali tem um ritmo parabólico e a velocidade de ataque depende da relação superfície/volume da água. Se a solução em contato tiver um pH básico, a partir de 9 (muito possível se a solução em contato não for renovada), ela atacará a rede formadora, causando, possivelmente, a destruição total do vidro.

A poluição também ataca o vidro, porém de maneira indireta, pois o dióxido de enxofre produz sulfatos pela combinação com os carbonatos resultantes da transformação dos hidróxidos ao reagir com o carbono presente na atmosfera.

As ações de agentes biológicos (microrganismos) dependem da qualidade do material vítreo, da camada pictórica, da contaminação ambiental e, em especial, da umidade proveniente da chuva e de condensações (CORZO, 1997, p. 7).

A solarização é conhecida como outro fenômeno de alteração no qual o vidro ganha cor com aparecimento de novas tonalidades. A exposição à radiação de elevada energia como, por exemplo, raios ultravioletas, altera a coloração original do vidro conferindo-lhe um tom púrpura ou acastanhado (NEWTON, 1998, p. 154).

Além disto, fatores ligados a medidas de conservação são prejudiciais aos painéis, tais como o uso de placas de vidro de proteção isotérmica<sup>35</sup> sem o devido afastamento das interfaces para a ventilação. A condensação entre as placas e a criação de microclimas são fatores, especialmente, favoráveis a criação de microrganismos (BARROSO, 1998, p. 58).

---

<sup>35</sup> Vidraças isotérmicas são utilizadas pelo exterior do edifício a fim de auxiliar na sustentação do painel ou mesmo para evitar vandalismos. Consiste em uma segunda janela formada por placas de vidro branco sobrepostas ao vitral original.

### 2.6.2. Degradação do metal

Nos vitrais, os metais utilizados são chumbo, estanho, ferro e cobre. Em função de sua propriedade elástica, os metais estruturais apresentam-se, normalmente, na forma de ligas, ou seja, combinados com outros metais.

Com relação à estrutura de chumbo, está sistematizado em Wertheimer (2009, s./p.) que:

A durabilidade da estrutura de chumbo está vinculada à sua composição química e à espessura das calhas. Apesar de existir uma camada de óxidos protetora, a presença de poluentes atmosféricos tem vindo a ser extremamente prejudicial às calhas medievais. A fadiga da estrutura de chumbo, assim como a sua má distribuição na composição são as maiores causadoras de deformações e ondulações de painéis. A corrosão do chumbo pode se apresentar de forma pontual (picados, fendas, ou fissuras) ou generalizada (escamações), com produtos de alteração estáveis ou instáveis, apresentando, desse modo, um estado de corrosão passiva ou ativa.

Pode-se ainda dizer que o chumbo é um metal bastante resistente aos sais inorgânicos, os quais são insolúveis e acabam por contribuir para a formação do filme protetor. A presença de ácidos orgânicos, por outro lado, diminui a resistência do chumbo, favorecendo os fenômenos de corrosão (REDOL, 1998, p. 39).

Com relação aos metais ferrosos formadores das barras de fixação, por serem materiais oxidantes quando em contato com a umidade, geram patologias nas estruturas dos painéis provocadas por processos de corrosão.

As patologias nos metais, em geral, são muito complexas, porque estes são formados por ligas de dois ou mais metais, cujas proporções interferem no tipo de patologia e no tratamento.

### 2.6.3. Degradação da camada pictórica

Existe pouca literatura sobre a alteração da camada pictórica dos vitrais. O principal problema encontrado é a perda de material, a qual está comumente

relacionada à dimensão e uniformidade do pigmento, a cozeduras deficientes, ou à própria alteração do vidro suporte. A resistência mecânica da camada pictórica será sempre maior quanto maior for a porosidade da grisalha e a adesão ao vidro suporte.

Temperaturas inadequadas prejudicam a estabilidade da camada pictórica como, por exemplo, a fusão incompleta do material vítreo que resulta na falta de adesão ao vidro suporte. Por outro lado, temperaturas excessivas podem provocar bolhas que fragilizam a grisalha. Criam-se filmes contínuos e espessos, muitas vezes pouco elásticos, os quais, devido à diferença do coeficiente de dilatação do material suporte, geram tensões que, caso a grisalha não tenha elasticidade, acabará microfraturando-se e destacando-se do fragmento (REDOL,1998, p. 35). Experiências de Veritá (1996, p. 75) indicam que a temperatura recomendável para a queima da grisalha é de 600° C a 750° C, sendo que diferenças de 150° C entre as áreas do forno explicam as variações de comportamento das camadas pictóricas nos painéis.

Com relação à porosidade da grisalha, os registros em Wertheimer (2009, s./p.) mencionam:

Outra forma de alteração que a grisalha poderá adotar quando muito porosa é de pó, uma alteração mais lenta, imperceptível e de difícil estabilização. Sua origem está, muitas vezes, na decomposição do ligante vítreo.

### **3. A ARTE VITRAL NA CIDADE DE PELOTAS – RS**

Para o estudo dos vitrais na cidade de Pelotas-RS, inicialmente, elaborou-se os critérios de abrangência da pesquisa de campo. Para tanto, seguiu-se a orientação da tradição formada pela trajetória histórica do vitral, onde a existência de vitrais estava diretamente vinculada ao tipo de edificação. Na Idade Média, por exemplo, a presença dos vitrais estava vinculada às construções religiosas e a partir do século XVI vinculada à prédios públicos e privados, como símbolo de status social. Em função disto, no presente trabalho, definiu-se como área de abrangência da pesquisa o centro da cidade de Pelotas e que a presença de vitrais seria pesquisada em prédios religiosos e em estabelecimentos públicos.

Após pesquisa feita no Inventário do Patrimônio Cultural da cidade de Pelotas, disponibilizado pela Secretaria da Cultura da Prefeitura Municipal de Pelotas, foram identificados 13 prédios, abaixo listados e localizados na figura 63.

1. Antiga escola de Belas Artes
2. Casarão Santa Eulália
3. Capela da Universidade Católica de Pelotas - Campos II
4. Catedral Anglicana do Redentor
5. Catedral São Francisco de Paula
6. CLINRAD - Clínica de Radiologia
7. Colégio Estadual Felix da Cunha
8. Escola de Ensino Fundamental Castro Alves
9. Escola de Idiomas Yazigi
10. Faculdade de Direito da Universidade Federal de Pelotas
11. Hospital da Santa Casa de Misericórdia de Pelotas

## 12. Igreja do Sagrado Coração de Jesus

## 13. Universidade Católica de Pelotas – Campus I

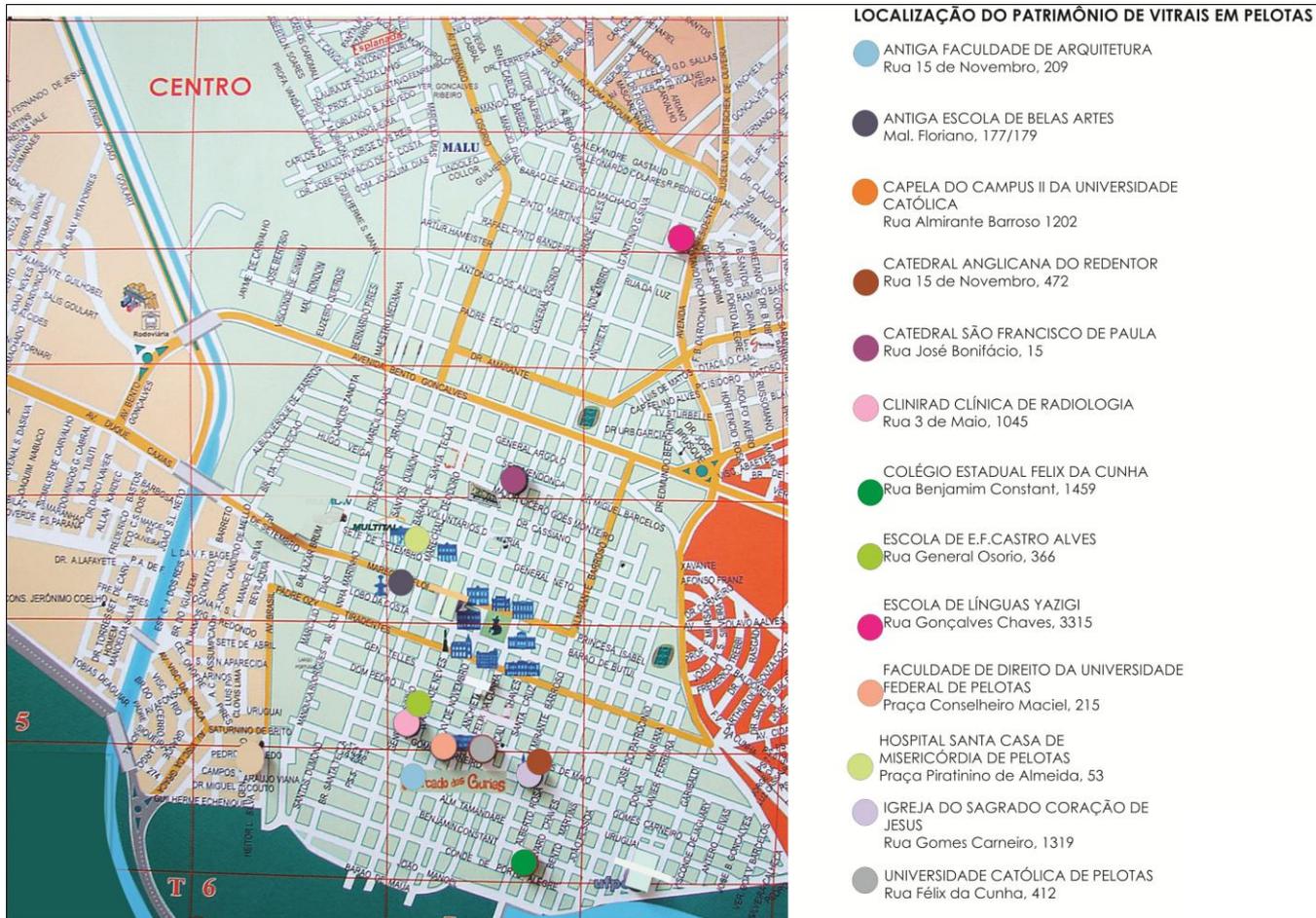


Figura 63 – Localização dos prédios identificados com vitrais, em Pelotas - RS.

Fonte: Autora, maio de 2011.

Posteriormente, utilizando-se de uma ficha cadastral, elaborada pela autora deste trabalho, fez-se visitas aos prédios listados. Durante as visitas foram identificadas as janelas com vitrais e feitos registros fotográficos.

Os vitrais foram analisados considerando três aspectos principais: contextualização, tecnologia e estado de conservação. Na contextualização buscou-se o maior número de informações históricas, iconográficas e de procedência. Na tecnologia analisou-se os materiais empregados, as técnicas de manufatura e o estado de conservação. O diagnóstico foi caracterizado através de exames visuais, sem o auxílio de instrumentos, e representado em diagramas diagnósticos.

A identificação dos prédios com vitrais analisados foi feita com o nome do edifício e a sua vinculação com o uso atual, exceto os prédios da antiga

Escola de Belas Artes e o da Antiga Faculdade de Arquitetura que tiveram seus nomes vinculados ao uso mais reconhecido da edificação. A ordenação de análise foi por ordem alfabética.

O sistema métrico empregado seguiu a NBR 6492/1994, onde as medidas são convencionadas na unidade em metros e o uso da ordenação das cotas é na seqüência largura, altura e profundidade.

Os diagramas de diagnóstico do estado de conservação dos vitrais e a numeração das janelas seguiram as normas do Comitê *Corpus Vitrearum Medii Aevi* (disponibilizada no Anexo), editadas em 2004, em Nuremberg.. Essas normas são específicas para vitrais e a sua elaboração é resultado de referenciais usados no International Charter for the conservation and Restoration of Monuments and Sites (Charter of Venice, ICOMOS 1964), no The Conservator-Restauratorer: A definition of the profession (ICOM Committee for Conservation Working Group "Training in Conservation and Restoration Copenhagen 1984), no ICOM Code of Professional Ethics (ICOM Buenos Aires, 1986) e nas Guidelines on Education and Training in the Conservation of Monuments , Ensembles and Sites (ICOMOS, Colombo, 1993)<sup>36</sup>. Para a numeração das janelas e elaboração dos diagramas do estado de conservação fez-se uso das normas do Centro de Conservação e Restauo da Batalha (CCRB), em Portugal. Devido a numeração empregada pelo *Corpus* ser estruturada em um eixo longitudinal, típico das igrejas europeias, algumas adaptações tiveram que ser realizadas para que o esquema de organização funcionasse em plantas irregulares, fato comum nos prédios visitados. Todos os vitrais receberam uma letra inicial que se refere ao tipo de abertura, para janelas usou-se a letra J e para as portas a letra P. Exceto nos vitrais da Igreja Sagrado Coração de Jesus, onde a porta de duas folhas fragmentou um painel com o mesmo desenho, em continuidades, em duas partes. Como se trata de um painel único, esta porta recebeu a identificação P esquerdo e P direito. Na seqüência da letra ocorre a referencia solar, seguida do número referente à quantidade de aberturas com vitral na edificação. As janelas que não possuíam vitrais não foram numeradas. O sentido da numeração foi definido considerando

---

<sup>36</sup> Informações obtidas a partir do site: <http://www.corpusvitrearum.org>, nas Guidelines for Conservation and Restoration of Stained Glass, acesso em 10/12/2010-documentação em anexo

a porta de acesso da edificação como ponto de partida, sendo numeradas as subseqüentes que/ quanto mais distante, maior é a numeração. Em situações onde a porta era seguida de duas janelas simétricas optou-se por orientar a numeração pelo sentido anti-horário. No caso onde existiam janelas na mesma orientação e distância do acesso, porém em pavimentos diferentes, as janelas receberam a mesma nomenclatura e foram diferenciadas com o a descrição de baixa, para as do primeiro pavimento, e alta, para as do segundo pavimento.

### 3.1. Antiga Escola de Belas Artes

O prédio da antiga Escola de Belas Artes, construído em 1881, situado na Rua Marechal Floriano, n<sup>os</sup>.177/179, que, inicialmente, foi moradia da família Trápaga, atualmente, pertence a Universidade Federal de Pelotas e nele funcionam os Cursos de Museologia e de Conservação e Restauro de Bens Imateriais e o Programa de Pós-Graduação Mestrado em Memória Social e Patrimônio Cultural.

A edificação com planta quadrangular possui características arquitetônicas ecléticas (fig. 64), fortemente marcadas por vãos ritmados que conferem um aspecto sólido e simétrico à edificação, quebrado apenas pelo acesso lateral esquerdo mais baixo que o conjunto.



Figura 64: Fachada leste da antiga Escola de Belas Artes, Pelotas - RS

Fonte: Autora, outubro de 2010.

O edifício ocupa o alinhamento em todas as testadas. As aberturas flagram seu caráter eclético ao misturar seus vãos, tipicamente clássicos, em arco no térreo, e em ogiva, originárias do estilo gótico, no segundo andar. A porta-sacada do segundo pavimento reforça a simetria marcada pelas outras aberturas. A platibanda vazada é decorada por uma balaustrada interrompida por vãos fechados e encimada por elementos escultóricos.

Na escadaria interna, fachada nordeste, dando acesso a um poço de luz, em uma janela retangular, encontra-se o vitral desta edificação (fig. 65). Este está encimado por um plano com arestas arredondadas assemelhando-se a um arco (fig. 66). O único registro apresentado no painel é uma marca de assinatura sem data, mas tudo leva a crer, pelo seu caráter muito discreto, que se trata da identificação de uma restauração recente que o painel sofreu. No entanto, pela indicação histórica da edificação, a execução do vitral deve ser posterior a 1907.

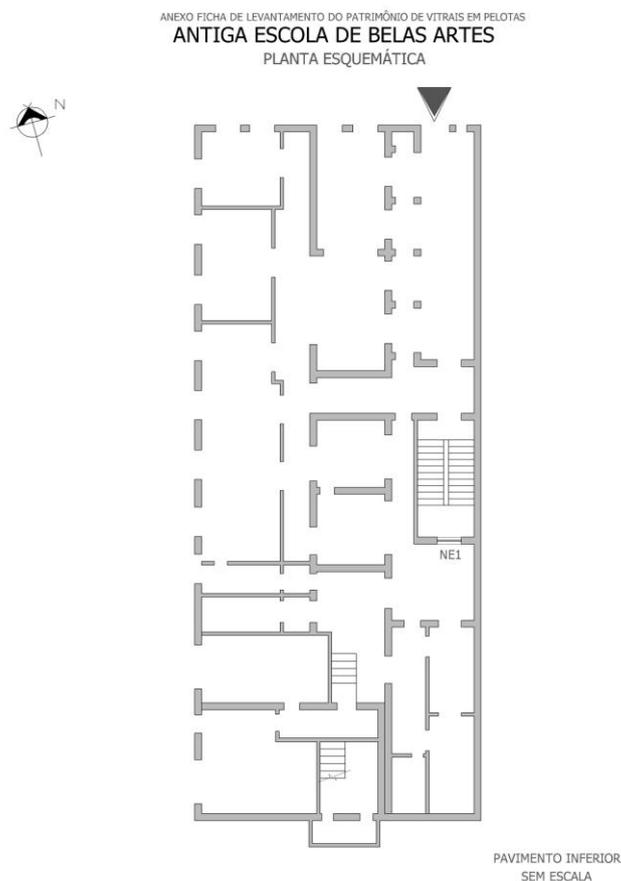


Figura 65: Planta de localização do vitral da Antiga escola de Belas Artes.

Fonte: Autora, outubro de 2010.

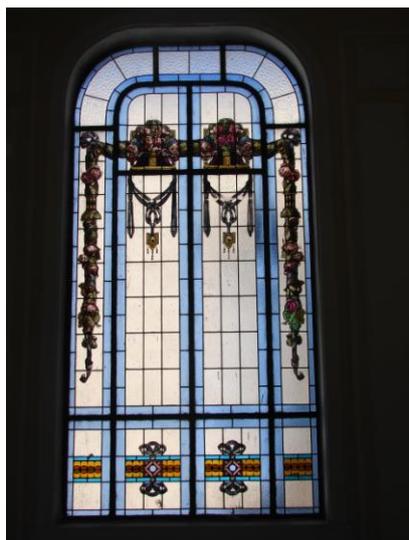


Figura 66: Vista interna do vitral existente na antiga Escola de Belas Artes.

Fonte: Autora, outubro de 2010.

Descrição do vitral: Trata-se de um painel com desenhos figurativos, com tema fitomórfico, que representa dois buquês de rosas cor de rosa em um vaso, ligados por guirlandas. A janela está organizada em uma composição simétrica no eixo longitudinal e possui uma área de 5,76 m<sup>2</sup>, com 1,80m de largura e 3,20 m de altura, aproximadamente. Esta possui vidros fixos pelo exterior a partir de uma estrutura metálica, provavelmente, em ferro pintado, que divide a composição em 13 módulos com dimensões e formas variadas. A vidraça de proteção em perfil T dificulta a visibilidade do sistema de fixação o qual não possui nenhuma barra de fixação, responsável por maior estabilidade do conjunto. Pode-se observar o uso de calhas finas com, provavelmente, cerca de 6 mm. Os vidros coloridos claros, em sua maioria de origem nacional, marcam um conjunto de manufatura madura, mas provavelmente, de um atelier menos estruturado que permitisse a importação de vidros coloridos. Os vidros importados são encontrados apenas no detalhe inferior, nos vidros de cor laranja e azul em um tom mais intenso que os das extremidades dos módulos. Apesar da distância de visibilidade não foram detectadas bolhas nos vidros o que caracteriza uma produção provavelmente industrial da matéria prima. O exemplar foi executado com uma profusão de pintura em esmaltes. Os esmaltes usados são de cor verde, rosa, azul e amarelo, sendo que aparecem dois tons de rosa e amarelo, este provavelmente resultado de intervenções.

O uso de amarelo de prata e os contornos pretos não puderam ser identificados como grisalhas ou esmaltes devido a impossibilidade de coleta de amostras, porque a camada pictórica está na interface da vidraça de proteção. O conjunto apresenta uma cercadura lisa e fina, feita com vidros Árticos 3 mm da cor azul, atualmente encontrados no mercado e podem, também, ser resultado da última intervenção.

A análise visual do vitral mostrou que em sua manufatura ocorreu o uso abundante de esmalte e o esquema ortogonal das calhas não apresentam similaridade a nenhum conjunto de vitral de manufatura dos ateliês Casa Veit e Casa Genta de Porto Alegre-RS.

Estado de conservação: O conjunto apresenta-se em bom estado de conservação, com exceção da camada pictórica que se encontra bastante comprometida com um tipo pontual de destacamento. As alterações foram identificadas em um diagrama (fig. 67) elaborado segundo as normas do *Corpus Vitrearum Medii Aevi* e as do Centro de Conservação e Restauro da Batalha de Portugal. No diagrama os pontos destacados com um “v” inclinado representam destacamento da camada pictórica e os hachurados vidros substituídos no século XX. Não foram constatadas fratura ou lacunas.

Em análise visual realizada na janela verificou-se que quimicamente os vidros encontram-se estáveis e não apresentam fraturas nem lacunas. Para a confirmação desde dado seriam necessários ensaios químicos, neste caso desaconselháveis devido ao sacrifício de material para a obtenção de amostras. Alguns vidros não são originais e resultam de intervenções anteriores. O registro da presença dos vidros novos encontra-se no diagrama na fig. 67. Tal fato pode ser comprovado pelo brilho mais intenso da superfície do vidro e a coloração de esmaltes mais densa. Existem, também, sujidade e respingos de tinta nos vidros, provavelmente, resultante de pintura feita recentemente no prédio.

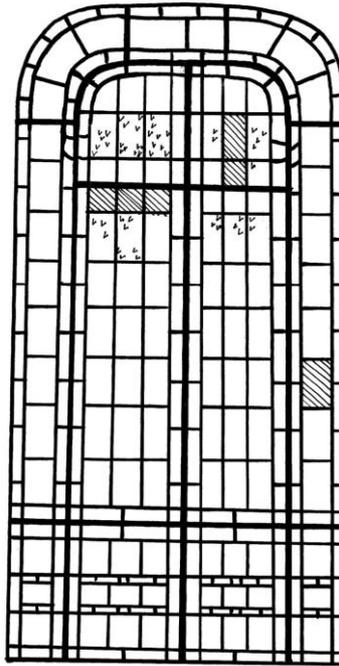


Figura 67: Diagrama representativo do estado de conservação do vitral da Antiga Escola de Belas Artes. Escala livre.

Na estrutura, o chumbo encontra-se quimicamente em bom estado de conservação sem oxidações importantes que venham a comprometer a estabilidade do conjunto. A estrutura está bastante estável no vão. Não existem chumbos de reparo, com alma ou sem alma. Observando-se o painel pelo reverso (fig. 68) percebe-se a presença de pontos indicando que o painel foi todo remontado e não existem mais calhas originais na estrutura.

A pintura em esmalte apresenta alguns fragmentos com destacamento do tipo pontual da camada pictórica (fig. 69), sendo esta a maior instabilidade do painel. O destacamento pode ter como causa um mau cozimento dos fragmentos originais ou uma requeima (recozimento), muito comum em intervenções feitas por amadores na tentativa de fazer retoques ou de fixar pinturas já destacadas.



Figura 68: Vista externa do painel de vitral no anverso

Fonte: Autora, outubro de 2010.

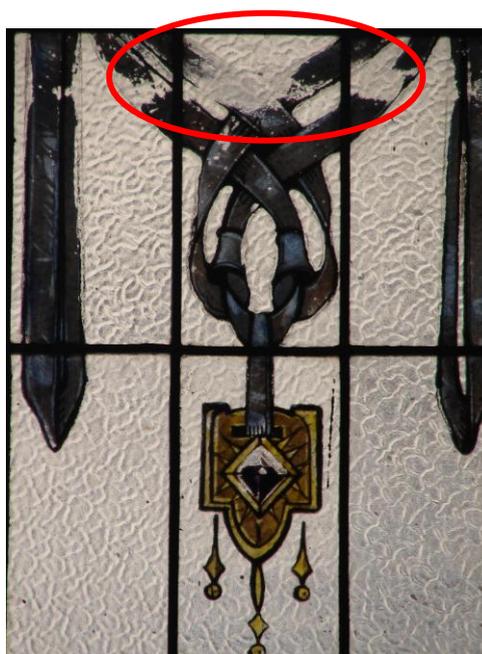


Figura 69: Detalhes do destacamento pictórico.

Fonte: Autora, outubro de 2010.

Os novos fragmentos apresentam grande qualidade pictórica, com uma pincelada precisa e muito próxima do original. Estes estão estáveis e possuem um tom mais forte do que os fragmentos originais (fig. 70).



Figura 70: Diferença de coloração de fragmentos, resultado de intervenção recente: comparação da janela esquerda com a janela direita.  
Fonte: Autora, outubro de 2010.

Intervenções anteriores: A presença de vidros novos e de uma vidraça de proteção isotérmica e a diferença de tonalidade entre esmaltes de mesma cor indicam a ocorrência de intervenções anteriores. A avaliação da qualidade dessas é impossível devido a falta de documentação com informações sobre o tratamento efetuado. O sistema de proteção isotérmica, prática bastante usada na Europa, tem sido objeto de muitas pesquisas. A principal conclusão sobre o uso desse sistema é que quando mal executado compromete a saúde do painel pela falta de ventilação, que propicia a criação de um microclima e, conseqüentemente, a existência de umidade localizada, condensações indevidas e a proliferação de microorganismos. É indicado o uso de um mecanismo de ventilação na interface do painel, solução não adotada para o painel em estudo.

### 3.2. Antiga Faculdade de Arquitetura e Urbanismo

O prédio da antiga Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da UFPel, também conhecido como Casarão Vila Santa Eulália, situado a Rua Quinze de Novembro, nº 209, é uma edificação com características ecléticas, com dois pavimentos e recuo em todas as fachadas. Neste, assim como em outras vilas residenciais, a intimidade do lar (quartos e banheiros) está localizada no segundo pavimento (SANTOS, 2007, p. 205). Na fachada vê-se uma inscrição

em relevo, típica das vilas do período, com o nome da esposa do proprietário, Sra. Eulália.

O prédio em planta quadrangular é marcado por um volume saliente na fachada frontal que quebra a possibilidade de uma simetria (fig. 71). As esquadrias são todas em vergas retas, exceto por uma janela no topo da volumetria saliente na fachada frontal que é em arco encimado por um pequeno óculo de seção oval. O acesso ao prédio é pela fachada lateral direita (de frente para edificação), coberto por um alpendre.



Figura 71: Fachada da antiga Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da UFPel.

Fonte: Autora, março de 2011.

O conjunto de vitral existente na edificação é formado por quatro janelas retangulares com dimensões variadas e distribuídas em diferentes fachadas, localizadas na planta baixa da fig. 72. A solução de composição entre as janelas é semelhante fazendo um conjunto coeso. A janela ao Norte, identificada como JN1 (fig. 73a), se localiza no patamar da escadaria e é a de maior dimensão, com 1.40 m de largura e 3.10 m de altura, aproximadamente. Ao lado desta, na fachada Este, está a janela JE1 (fig. 73b) que possui 0,40m de largura e 3,10 de altura, aproximadamente. Na fachada ao Sul ocorrem as outras duas janelas, em sobreposição (JSE1 baixa e JSE1 alta), ambas com dimensões de 0,30 de largura e 2,00m de altura (fig. 73c).

# VILA SANTA EULÁLIA

## PLANTA ESQUEMÁTICA

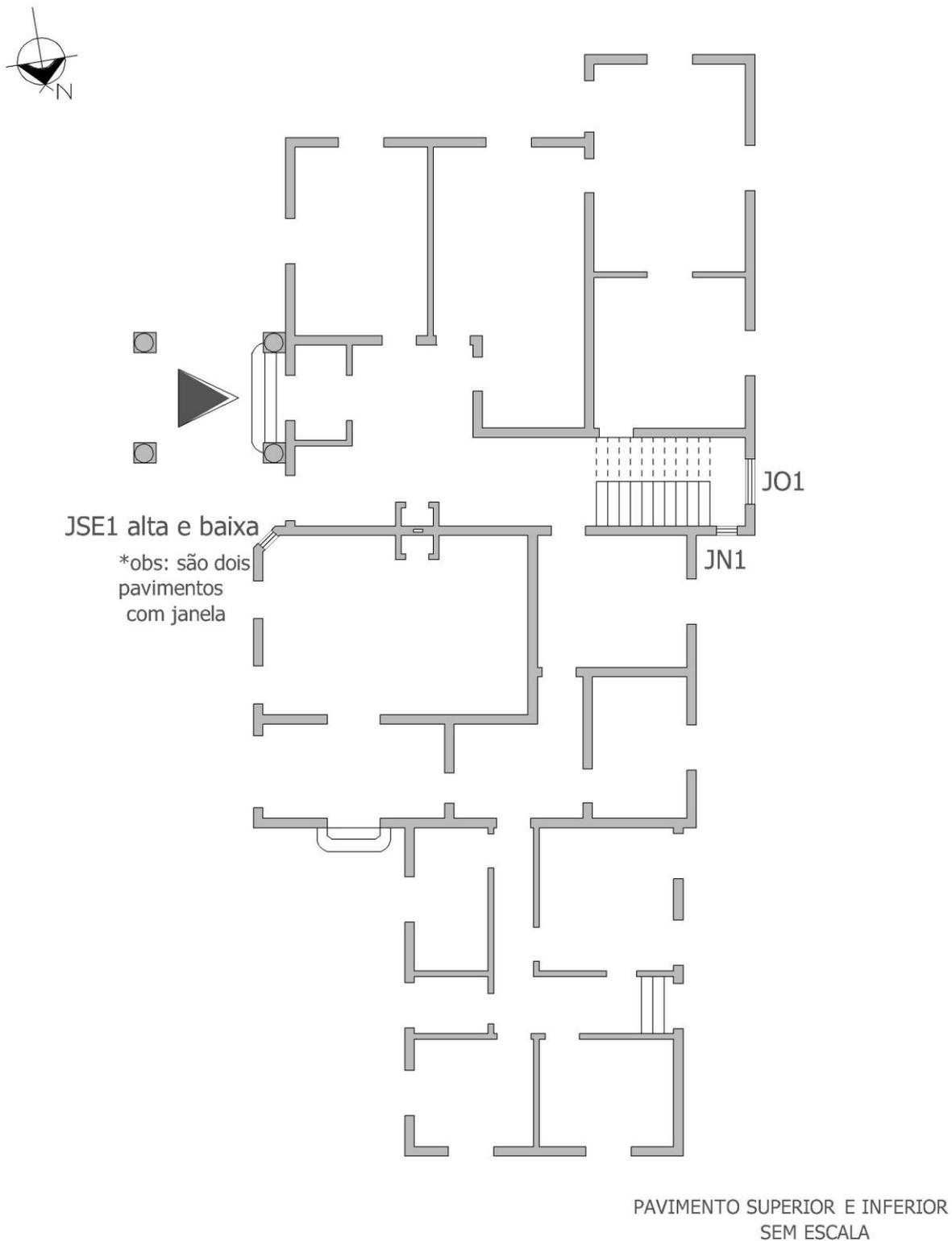


Figura 72: Planta de localização do conjunto de vitrais da Vila Santa Eulália.

Fonte: Secretaria Municipal de Urbanismo



Figura 73: Vista interna dos vitrais do Casarão Vila Eulália.

Fonte: Autora, março de 2011.

Descrição dos vitrais: Os vitrais das janelas compõem-se com painéis com desenhos figurativos de representação de árvores. Com exceção da janela JN1, as imagens restantes parecem ser cenas de uma mesma paisagem seccionada em partes diferentes. A composição da janela JN1 está comprometida em virtude da perda de grande parte do vitral. Os vitrais das janelas JSO1, JS1inferior e JS1superior, possuem um elemento central com fechamento no topo e base com vidros transparente e vermelho (fig. 73c). Os vidros que formam os desenhos, na maioria, são importados do tipo opalescente e encontrados em cores densas, com predomínio em tons azuis, verdes e violáceos. Os vidros nacionais do tipo impresso encerram a composição do vitral mesclando com os vidros encarnados de provável origem importada. Trata-se de um conjunto executado sem qualquer recurso pictórico e as linhas obtidas nos desenhos são resultado do próprio corte e projeto do vitral. Os painéis do vitral possuem vidros fixos pelo exterior, a partir de estruturas de madeira e metálica, sem uma solução padrão e com divisão em módulos. Não foi encontrado nenhum tipo de barra de proteção.

A análise visual dos vitrais mostrou que sua manufatura ocorreu sem a presença de camadas pictóricas e que os desenhos foram feitos com pedaços de vidros coloridos. O conjunto não apresenta similaridade com nenhum conjunto de vitral de manufatura dos ateliês Casa Veit e Casa Genta de Porto Alegre-RS, mas se aproxima de outros exemplares da cidade de Pelotas como

os vitrais da Santa Casa de Misericórdia de Pelotas e da Escola de Idiomas Yazigi.

Estado de conservação: O vitral da janela JN1 é a mais diferente do conjunto porque está bem comprometida, devido a intervenções. Houve uma remoção de material, perdendo grande parte de seu desenho original e prejudicando sua fruição. As janelas JE1, JE1 baixa e JE1 alta apresentam-se com muito bom estado de conservação. Sem abaulamentos ou fraturas importantes. Isto, provavelmente, se deve a pequena dimensão na largura dos painéis o que possibilita bastante estabilidade. O registro da presença dos vidros novos encontra-se no diagrama na figura. 74. Devido a estabilidade do restante do conjunto, as outras janelas não foram desenhadas.

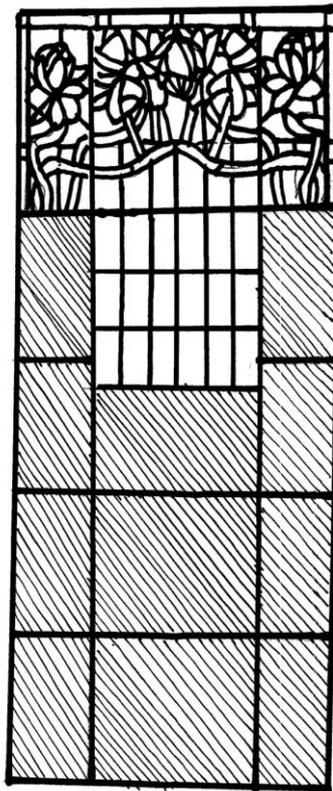


Figura 74: Diagrama representativo do estado de conservação da janela JN1 da Antiga Faculdade de Arquitetura. Escala livre.

Fonte: Autora, março de 2011.

Os vidros estão quimicamente estáveis e não existem sujidades ou respingos visíveis. A visibilidade a olho nu não permitiu detectar bolhas nos vidros o que caracteriza uma produção provavelmente industrial da matéria prima.

Na composição do vitral as calhas de chumbo, em perfil “H” aproximam-se de 6 mm, nas abas<sup>37</sup>, conforme detalhe na figura 75.



Figura 75: Detalhe das calhas pelo reverso

Fonte: Autora, outubro de 2010.

O chumbo encontra-se quimicamente em bom estado de conservação, sem oxidações importantes. Em um caso pontual a cor da calha, vista com luz emitida pelo exterior, apresenta um aspecto esverdeado o que poderia representar cobre na liga de chumbo (MARTINS, 2010 p. 115). Para a comprovação desta hipótese seriam necessárias análises laboratoriais não executadas por dificuldade de extração de amostras. O imóvel atualmente é uma propriedade privada e não foi possível obter autorização

Intervenções anteriores: A grande perda do material original do vitral da janela JN1 compromete sua fruição e indica a ocorrência de intervenções anteriores. Mesmo com a falta de documentação com informações sobre o tratamento

---

<sup>37</sup> A calha de chumbo, em perfil H possui duas partes, que são chamadas abas e alma. A alma é a parte interna que define a capacidades de suportar determinada espessura de vidro no encaixe. A aba é a parte externa que irá influenciar na espessura de linha do desenho do vitral.

efetuado é possível detectar que premissas do restauro não foram respeitadas, pois grande parte da originalidade da janela JN1 se perdeu.

### 3.3. Capela da Universidade Católica de Pelotas – Campus II

A Capela da Universidade Católica de Pelotas esta localizada na fachada lateral Oeste do Campus II (fig. 76), situado na Rua Almirante Barroso, nº. 1202<sup>38</sup>.



Figura 76: Fachada do Campus II da Universidade Católica de Pelotas – RS.

Fonte: LANN, Bruna van der, maio de 2011.

O prédio do Campus II possui três pavimentos, em um volume único, tipo bloco sem marcação de alturas, pilotis ou mesmo ornamentos. A Capela instalada pelo Chanceler e Bispo Diocesano, Dom Jayme Chemello, nomeado Reitor do Seminário Diocesano e Auxiliar da Coordenação de Pastoral em 1965, teve como primeiro capelão, o padre Antônio Reges Brasil.<sup>39</sup>

O vitral da edificação (fig. 77) encontra-se em uma janela externa, voltada para o oeste, conforme localização na planta baixa da figura 78. A janela possui vidros fixos pelo exterior, a partir de uma estrutura metálica. O painel é assinado e sua origem é do ateliê Casa Genta. O artista que assina a autoria do vitral é o mestre Francisco Huguet, que trabalhou no referido ateliê no período de 1951 a 1979<sup>40</sup>.

---

<sup>38</sup> Informações obtidas no site da universidade: [http://www.ucpel.tche.br/portal/index.php?secao=fut\\_conheca](http://www.ucpel.tche.br/portal/index.php?secao=fut_conheca), acesso em: 29 de abril 2011

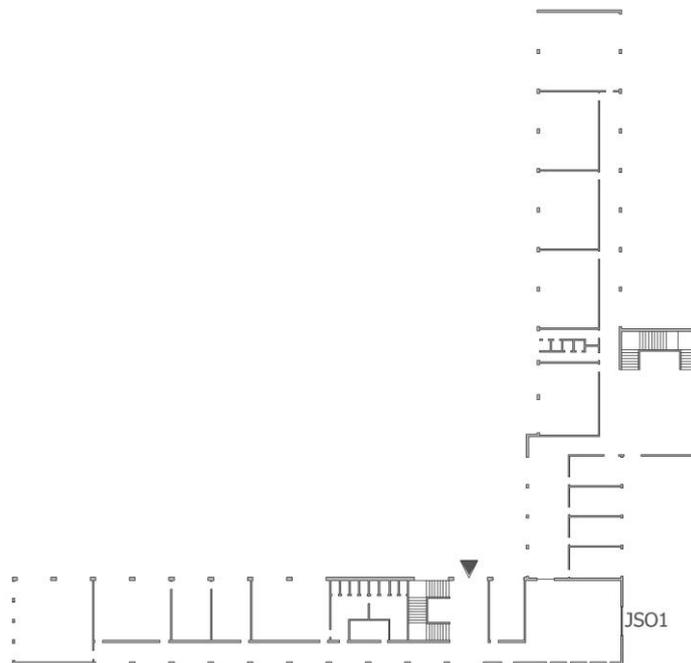
<sup>39</sup> idem

<sup>40</sup> Entrevista realizada com Maria da Luz Margarita Huguet, filha de mestre Huguet, em 21 de julho de 2010, Porto Alegre (transcrição nos anexos).



Figura 77: Vista do anverso do vitral e detalhe da assinatura  
 Fonte: LANN, Bruna van der, Maio de 2011.

ANEXO FICHA DE LEVANTAMENTO DO PATRIMÔNIO DE VITRAIS EM PELOTAS  
 UNIVERSIDADE CATÓLICA DE PELOTAS - CAMPUS 2  
 PLANTA ESQUEMÁTICA



PAVIMENTO SUPERIOR  
 SEM ESCALA

Figura 78: Planta de localização do vitral da Capela da Universidade Católica de Pelotas –  
 Campus II.

Fonte: Escritório Modelo de Arquitetura e Urbanismo da UCPel.

Descrição do vitral: Trata-se de um painel com desenhos figurativos, com tema religioso representando a Santa Ceia (fig. 77), cena também conhecida como Ceia do Senhor ou Ceia Mística. Em janela única o tema ocupa toda a dimensão do vão sem que exista nenhum tipo de cercadura.

A representação da Santa Ceia foi amplamente reproduzida na história da arte. Em sua iconografia é constante a presença da mesa em um plano de destaque, os apóstolos e, normalmente, ocupando o centro da composição vestido com uma túnica coberta parcialmente com um manto de outra cor, é representada a figura de Cristo. Em algumas representações o número de acompanhantes de Cristo pode variar aparecendo por vezes também Maria Madalena.

Essa alegoria está ligada à transcrição de quatro textos que registram os pormenores da "Ceia do Senhor". Três destes relatos estão nos evangelhos (Mateus 26:26-29; Marcos 14:22-25 e Lucas 22:19-20) e o outro está em 1 Coríntios 11:23-26. da Bíblia.

O texto de Mateus 26:26-29 diz:

Enquanto comiam, Jesus tomou o pão e, abençoando-o, o partiu e o deu aos discípulos, dizendo: Tomai, comei; isto é o meu corpo. E tomando um cálice, rendeu graças e deu-lho, dizendo: Bebei dele todos; pois isto é o meu sangue, o sangue do pacto, o qual é derramado por muitos para remissão dos pecados.

Em Marcos 14:22-25, o texto bíblico diz:

22 Enquanto comiam, Jesus tomou pão e, abençoando-o, o partiu e deu-lho, dizendo: Tomai; isto é o meu corpo.

23 E tomando um cálice, rendeu graças e deu-lho; e todos beberam dele.

24 E disse-lhes: Isto é o meu sangue, o sangue do pacto, que por muitos é derramado.

25 Em verdade vos digo que não beberei mais do fruto da videira, até aquele dia em que o beber, novo, no reino de Deus.

Bíblia Sagrada

Em Lucas 22:19-20 a representação da Ceia Cristã é mencionada a partir da transcrição:

E, tomando o pão, e havendo dado graças, partiu-o, e deu-lho, dizendo: Isto é o meu corpo, que por vós é dado; fazei isto em memória de mim. Semelhantemente, tomou o cálice, depois da ceia, dizendo: Este cálice é o novo testamento no meu sangue, que é derramado por vós.

Na epístola de São Paulo, em 1 Coríntios 11:26 temos:

Porque todas as vezes que comerdes deste pão e beberdes do cálice estareis anunciando a morte do Senhor, até que ele venha.

Nas representações mais primitivas pode-se encontrar a pintura afresco da Capela Scrovegni na Itália (fig. 79) que retrata uma série de imagens da vida de Cristo pintadas nas paredes das diversas capelas. Datada de 1304-1306 a imagem possui uma iconografia tradicional com características menos dinâmicas do que as representadas posteriormente no Renascimento e Barroco (UPJOHN,1965, p.16).



Figura 79: Afresco Giotto di Bondone Santa Ceia.

Fonte: <<http://observador.weblog.com.pt/arquivo/176085.html>>, acesso em 2 de maio de 2011.

Durante o início do século XVI podemos ver o trabalho de Francisco Henriques (fig. 80), artista holandês da região de Flandres, radicado em Portugal. Sua Santa Ceia está pintada sobre madeira e encontra-se no Museu Nacional de Arte Antiga, em Lisboa, Portugal<sup>41</sup>. Outra importante representação da Santa Ceia do mesmo período é a de Leonardo da Vinci (fig. 81), datada de 1498, uma pintura a óleo sobre uma superfície com pozolana e masticque em

---

<sup>41</sup> Informações obtidas no site: <<http://www.ci.uc.pt/artes/6spp/f1.html>>, acesso em 2 maio 2011.

uma superfície de 1.91 m de largura e 1.16 m de altura, que se encontra no Refeitório do Convento de S. Maria delle Grazie, Milão, Itália (UPJOHN,1965, p.117). Em estado de conservação alterado o resultado é a visão de linhas principais, cuja ponte de convergência está na figura central de Cristo. As disposições dos apóstolos também orientam a composição em sentido da figura central a partir de grupos de três personagens em cada lado. São corpos em movimento que revelam surpresa. Esta obra irá influenciar outros trabalhos representativos da Santa Ceia como os trabalhos dos espanhóis Juan de Juanes (1506), que se encontra atualmente no Museu do Prado, na Espanha e de Salvador Dalí (1955), que está na National Gallery of Art em Washington, Estados Unidos da América.

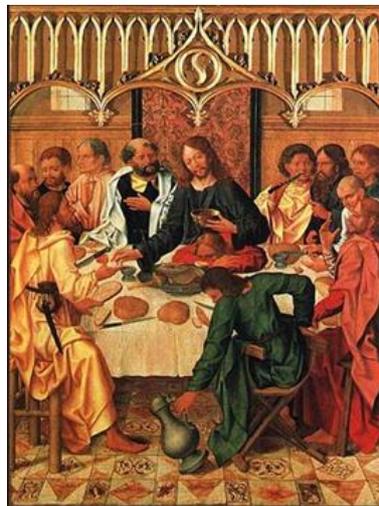


Figura 80: Pintura de Francisco Henriques

Fonte: <<http://www.ci.uc.pt/artes/6spp/f1.html>>, acesso em 2 de maio de 2011.



Figura 81: Pintura de Leonardo da Vinci-1498

Fonte: <<http://neomitosofia.wordpress.com/2010/08/30/a-santa-ceia/>>, acesso em 2 de maio 2011.

Em estilos e épocas completamente diferentes é clara a composição baseada na perspectiva e na simetria, bem como a influência da representação Renascentista de Leonardo da Vinci.

Em composições com iconografias mais distanciada das reconhecidas tradicionalmente estão as imagens dos dois venezianos, Jacopo Tintoretto de 1592-94 (fig. 82) e Paolo Veronese de 1573 (fig. 83). Os trabalhos apresentam uma ambientação rica em ornamentos e riqueza de detalhes onde na mesma cena, se encontram Jesus e seus discípulos misturados com bufões, entre outras figuras.



Figura 82: Pintura de Tintoretto

Fonte: <<http://www.magazinemais.com.br/Produto.aspx?p=6227>>, acesso em 2 de maio de 2011.



Figura 83: Pintura de Veronese.

Fonte: <<http://digitalware.com.br/cgi-sys/suspendedpage.cgi?p=19>>, acesso em 2 de maio 2011.

Na arte do vitral, também é possível encontrar referências de representações da mesma cena, como é o exemplo de pequeno medalhão de

Chartres do Século XII (fig. 84). Nele é perceptível uma iconografia um pouco diversa das anteriores com apenas sete figuras humanas ao lado de Jesus.

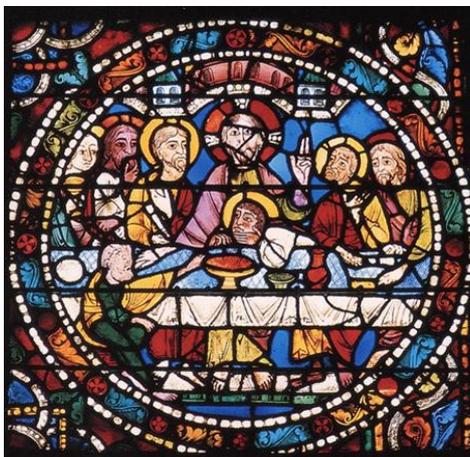


Figura 84: Santa Ceia-Chartres-

Fonte: <[http://www.snpcultura.org/vol\\_sabores\\_de\\_Deus.html](http://www.snpcultura.org/vol_sabores_de_Deus.html)>, acesso em: 2 de maio de 2011.

O vitral representado na Capela de Pelotas, com dimensões de 3,00 m de largura e 2,5 m de altura, aproximadamente, possui vidros coloridos, em sua maioria importados, e caracteriza-se como um painel de coloração vibrante e manufatura madura. Neste percebe-se o trabalho típico de Mestre Huguet nas pinceladas ligeiras e vigorosas. Sua técnica de manufatura é muito próxima de outras soluções realizadas pelo ateliê Casa Genta. No entanto, a assinatura (fig. 77) apresenta um RGS no final, característica não encontrada em nenhum outro trabalho do referido ateliê (WERTHEIMER, 2009, s/p).

Os vidros do painel não apresentam bolhas identificáveis, o que sugere o uso de vidros industriais, e sua camada pictórica é bem elaborada, a partir do uso de grisalha e esmaltes.

A composição do vitral se divide em 20 módulos sendo que os centrais são maiores e os das bases são menores. O painel não possui barras de fixação nem vidraça de proteção e sua estabilidade é bastante boa. Observar-se o uso de calhas mais grossas que as convencionais, superiores a 7 mm.

Estado de conservação: O vitral apresenta-se com excelente estado de conservação. O projeto do vitral, as linhas de cortes, os fragmentos de vidros

relativamente grandes e as divisões modulares pequenas, muito contribuíram para que não houvesse nenhum tipo de abaulamento. O conjunto possui calhas em diversas direções, sem formar linhas inteiras, o que distribui as pressões não criando linhas de forças localizadas.

A estrutura em chumbo está bastante estável e não apresenta oxidações importantes que venham a comprometer a estabilidade do conjunto. O painel não possui fraturas ou lacunas e pôde-se detectar apenas uma calha de conserto (fig. 85). Esta calha pode ser tanto resultado de alguma intervenção como da própria manufatura. Por ser uma só calha de restauro parece difícil ter havido uma intervenção onde seria necessária a remoção de todo o módulo. Muitas vezes, durante o processo de montagem, existe algum acidente e é comum se recorrer a este tipo e solução.



Figura 85: Detalhe da calha de conserto.

Fonte: LANN, Bruna van der, maio de 2011.

Os vidros estão quimicamente estáveis. Não apresentam fraturas, lacunas e tampouco indícios de vidros substituídos. O único indício do painel ter tido alguma fratura, do tipo estável, já foi descrito anteriormente pela existência da calha de conserto. Para este painel não foi elaborado um diagrama do estado de conservação devido a sua excelente condição.

Aparentemente, a pintura encontra-se estável, não foi constatada nenhuma zona de destacamento. Para um diagnóstico preciso seria necessário um exame com microscópios, o que não parece necessário na situação.

Intervenções anteriores: Caso tenha havido alguma intervenção, esta teria sido em apenas um módulo, onde existe a calha de conserto.

### 3.4. Catedral Episcopal Anglicana do Redentor

A Catedral Episcopal Anglicana do Redentor, situada na Rua Quinze de Novembro esquina com general Telles (fig. 86), edificada entre os anos de 1908 e 1909, inicialmente, foi denominada de igreja e, somente, em 1989 é que foi elevada a condição de Catedral (MOURA 1998, p. 40).

A edificação de nave única, projeto de autoria do engenheiro e pároco inglês John Gaw Meen, tem 28 metros de comprimento e 11 metros de largura, com uma torre de 27 metros de altura (KICKHOFEL, 1999, p. 69). O aspecto singular da edificação foi influenciado pelo romantismo inglês (SANTOS 2007, p. 291), com o campanário deslocado para a lateral da fachada principal quebrando a simetria típica das edificações religiosas da época na região. (SANTOS 2007, p. 289) As fachadas são ritmadas com a marcação dos contrafortes encimados por pináculos. Em uma verticalidade fortemente marcada, as aberturas estreitas e em ogiva reforçam a existência de linhas verticais.



Figura 86: Catedral Episcopal Anglicana do Redentor, Pelotas-RS.

Fonte: Autora, outubro de 2010.

O conjunto de vitrais é formado por dezenove janelas distribuídas nas quatro fachadas, todas encimadas por ogivas, localizadas na planta baixa da fig. 87. Destas, seis estão na sacristia (fig. 88a) e treze estão na nave e no coro (fig. 88b). Sem marcas de assinatura o conjunto é originário dos Estados Unidos da América (KICKHOFEL, 1999, p. 67). Em descrição encontrada no livro Cem Imagens da Arquitetura Pelotenses (MOURA 1998, p. 40) lê-se que as “esquadrias” teriam sido executadas por Charles F. Hoeyman de Nova Iorque, mas não é especificado se esse seria o trabalho de cantaria ou os próprios vitrais. As janelas do coro são divididas pela estrutura da escada que dá acesso ao mezanino de madeira (fig. 89), dificultando bastante a sua fruição.

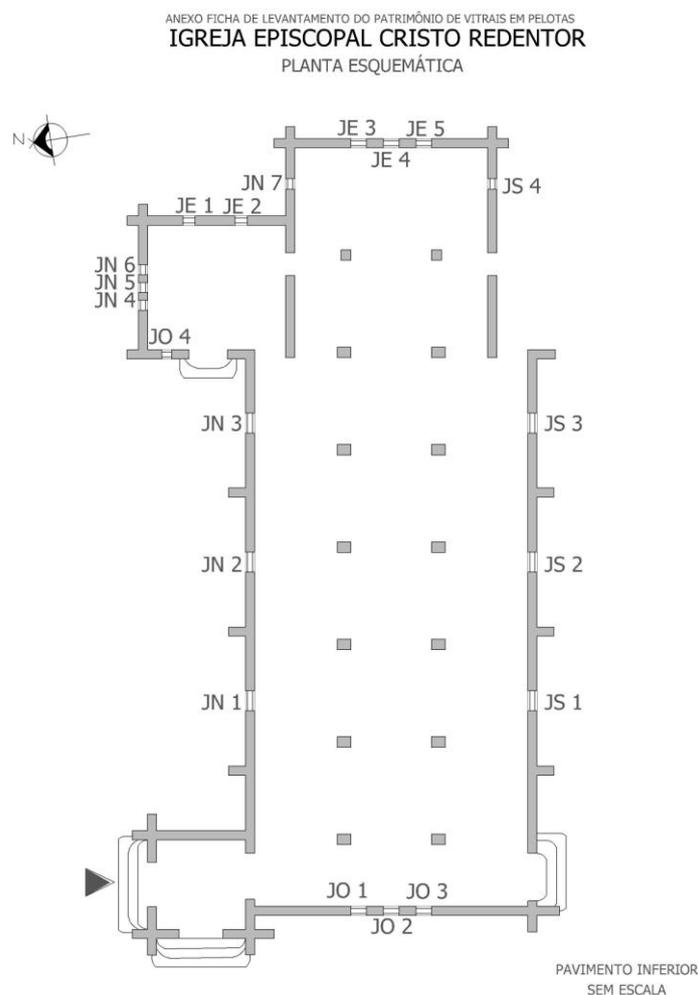


Figura 87: Planta de localização do conjunto de vitrais da Catedral Episcopal Anglicana do Redentor.

Fonte: Moura, R. M. G. R e Schlee, A. R. (1998, p.100)

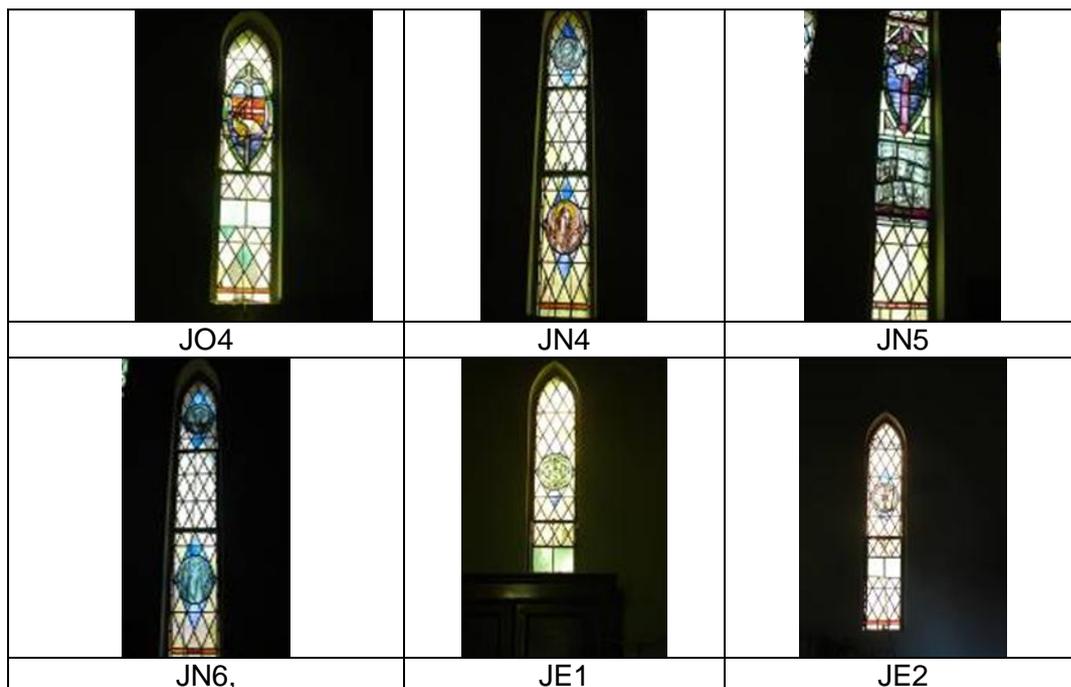


Figura 88a: Janelas do conjunto de vitrais da sacristia.

Fonte: Autora, outubro de 2010.

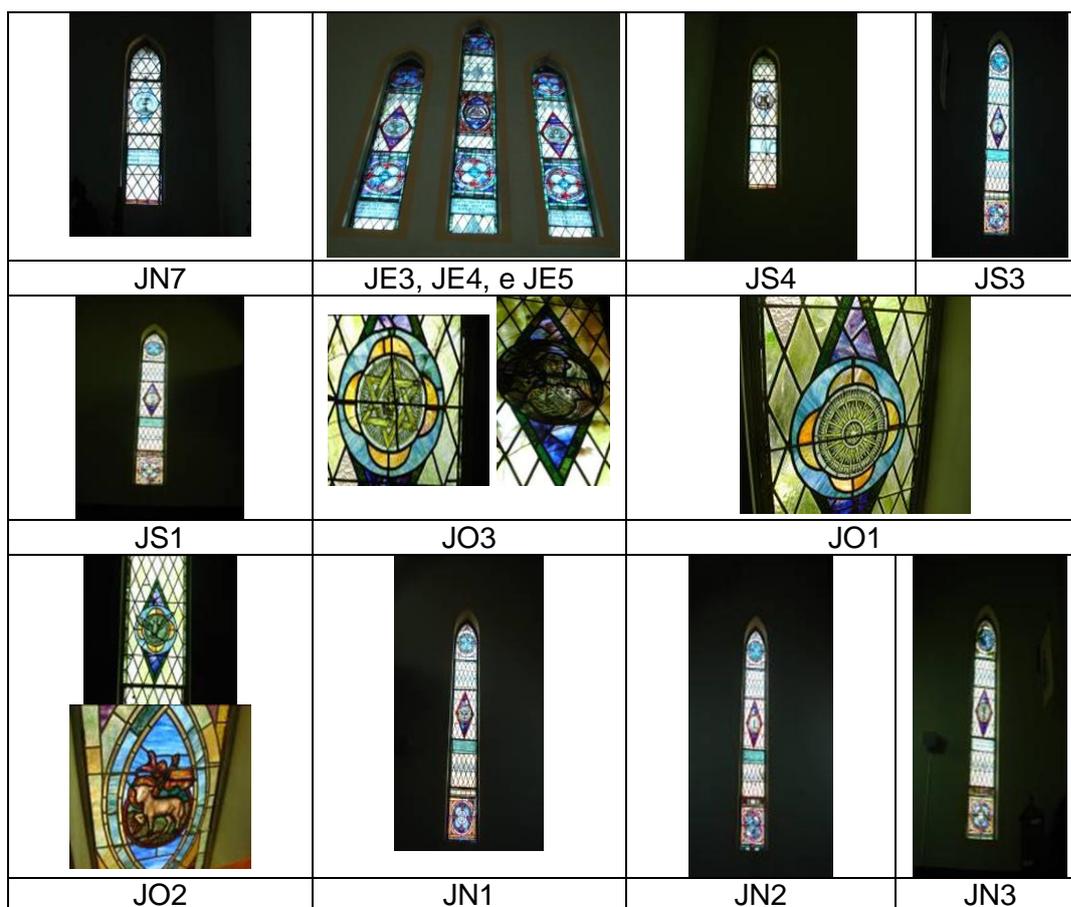


Figura 88b: Janelas do conjunto de vitrais da nave e do coro.

Fonte: Autora, outubro de 2010.



Figura 89: Imagem do coro, janelas fragmentadas pela estrutura em madeira.

Fonte: Autora, outubro de 2010.

Descrição dos vitrais: Em composição figurativa, todas as janelas seguem o mesmo esquema formal, onde losangos de vidros claros, importados, a maioria do tipo opalescentes em verde ou azul, são centralizados por figuras da eucaristia. O esquema inclui a descrição de passagem da bíblia e um encabeçamento, tanto no topo como na base, de uma imagem que sugere uma flor. O conjunto apresenta seis dimensões variadas, todas com o mesmo esquema compositivo.

As dimensões das janelas JO3, JN3, JN4, JN6, JN7, JE1, JE2 e JS4 são de 0,38 m de largura e 1,90 m de altura, aproximadamente. As medidas das janelas JN1, JN2, JN3, JS1, JS2 e JS3 são iguais a 0,64 m de largura e 1,82 m de altura, aproximadamente. A janela JN5 mede 0,38 m e 2,50 m, as janelas JO4 e JO2 medem 0,64 m e 4,54 m e a janela JO1 mede 0,64 m e 6,54 m, em todas as janelas as medidas correspondem a largura e a altura, respectivamente. As medidas das janelas JE3, JE4 e JE5 - não foram definidas devido à dificuldade de acesso.

Os vidros coloridos, de origem importada, são opalescentes e lisos e, em sua maioria, de cores vibrantes e variadas, marcando um conjunto de manufatura madura. As janelas longas e estreitas possuem em seus desenhos centrais representações da eucaristia em uma composição repetida formando um conjunto coeso. Os vidros não apresentam bolhas o que pode ser um indício de uma produção provavelmente industrial da matéria prima. Os vitrais

possuem pintura à grisalha da cor negra e na técnica tradicional de abertura de luzes. O amarelo de prata também é usado.

O conjunto apresenta uma cercadura lisa e fina, em todo o perímetro das composições. A base e o topo da maioria das janelas são finalizados por uma figura esquemática associada à representação de uma flor (fig. 90), contribuindo para a coesão do conjunto.



Figura 90: Detalhe do acabamento das janelas.

Fonte: Autora, outubro de 2010.

As janelas possuem vidros fixos pelo exterior. A partir de uma estrutura metálica, são formados módulos retangulares divididos de acordo com a distribuição do desenho e aberturas dos vãos. Não existem vidraças de proteção e as barras de fixação são colocadas pelo interior da edificação (fig. 91).



Figura 91: Detalhe da barra de fixação, janela do coro.

Fonte: Autora, outubro de 2010.

Na sacristia as principais janelas são as da fachada Norte (fig. 92), onde se encontra a representação de uma cruz que se transforma em espada encostada em um elmo alado, a representação do tetramorfo., a cruz com as insígnias “IHS” e as insígnias “XP” (fig. 93).

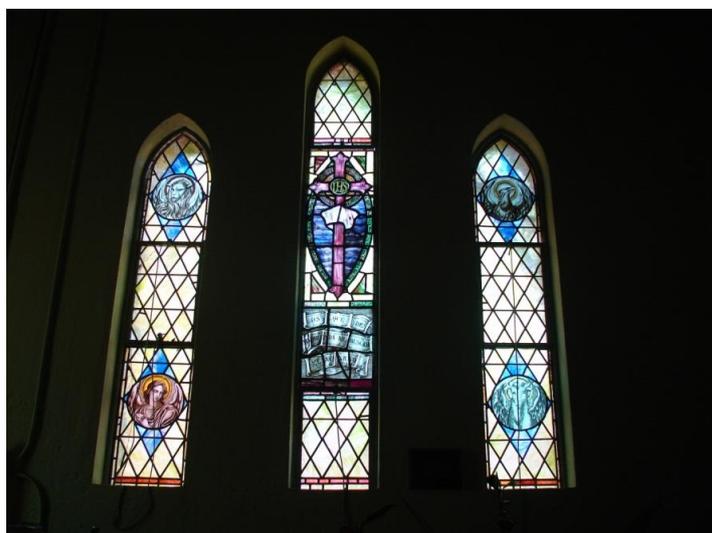


Figura 92: Janelas principais da sacristia (fachada norte).

Fonte: Autora, outubro de 2010.

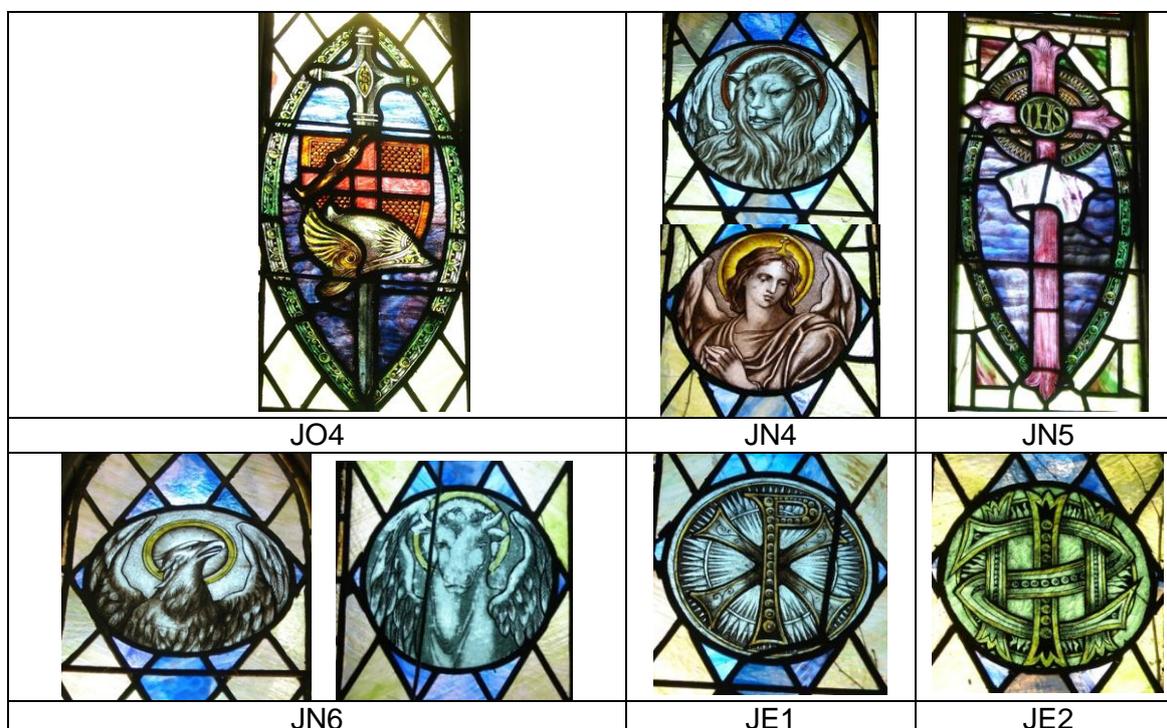


Figura 93: Detalhes das representações nas janelas da sacristia.

Fonte: Autora, outubro 2010.

O tetramorfo é uma manifestação do princípio de quaternidade, neste caso cristão, a integração dos quatro evangelistas, arqueiros que defendem a verdade e a ordem de Cristos sendo eles: São Mateus, o homem alado; São Marcos o leão; São Lucas o boi e São João a águia. (CIRTLOT 1984, p. 567). As ilustrações bíblicas representadas nos vitrais não mantêm a ordem prescrita nos textos sagrados que seria, segundo Ezequiel (1.10) do lado direito à baixo o leão e acima do mesmo o homem, do lado esquerdo à baixo o boi e a águia acima, aplicado ao simbolismo espacial, onde o superior aparece sempre como sublimação ao inferior (CIRLOT, 1984,p.568). Segundo São Jerônimo, o homem representaria a encarnação; o touro, a paixão (animal do sacrifício); o leão, a ressurreição; a águia, a ascensão (LOMBARDI 2002, p. 71).

As insígnias “IHS” são as iniciais das palavras latinas *Iesus Hominum Salvator*, significam Jesus Salvador dos homens e as insígnias “XP” (*Chi-Rho*, as primeiras duas letras gregas de Χριστός) significam Cristo.

Nas janelas da nave e do coro ocorrem outras representações da eucaristia junto com citações dos salmos bíblicos (fig. 94). Estão representados o cálice e o pilar nas duas laterais das janelas do altar. No cálice encontra-se a inscrição do catequismo “serem as nossas almas fortalecidas e confortadas pelo corpo e sangue de Christo”. Já no pilar as inscrições não existem devido à uma intervenção onde foi retirado o vidro original.

No altar existem vitrais formados por três janelas no mesmo esquema das janelas da sacristia, todas com inscrições. São representados: o candelabro de cinco braços, a insígnia da divina trindade e os símbolos de alfa e ômega. O candelabro está associado à significação da luz espiritual e da salvação (CIRLOT, 1998, p. 136) e possui inscrição que diz: “E acrescenta-lhes diariamente os vários dons da tua graça” – “Ordem da confirmação”.

No vitral onde vemos um emblema com a representação da trilogia encontramos a inscrição que diz “Santo, Santo, Santo, Senhor Deus dos exércitos – Te Deum Laudamus”. Na janela seguinte, da mesma dimensão da primeira, encontramos a inscrição do Apocalipse segundo São João (1.8) “Eu sou Alpha e o Ômega o princípio e o fim diz o Senhor”.

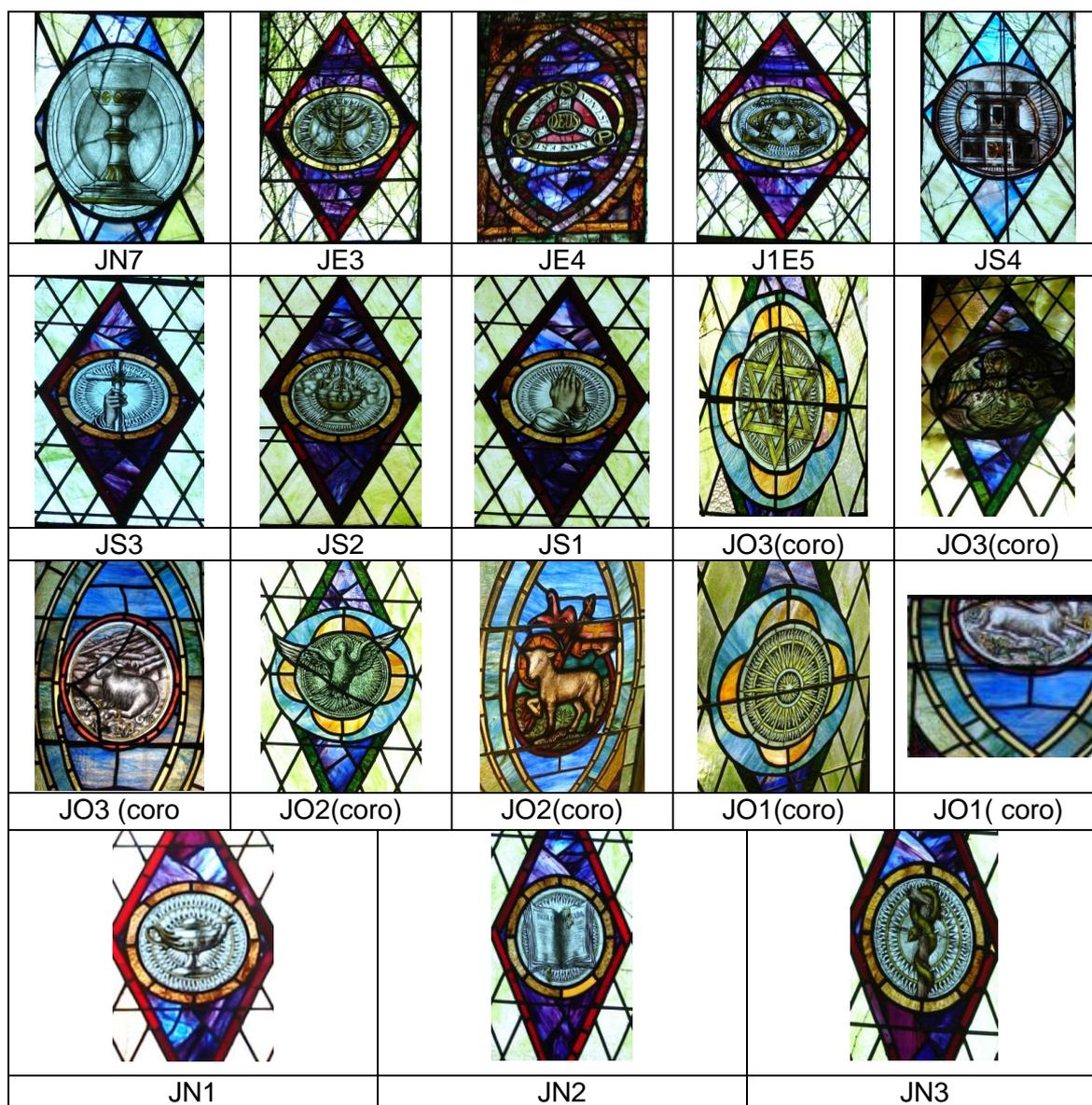


Figura 94: Detalhes das janelas do altar, da nave e do coro.

Fonte: Autora, outubro de 2010.

Nas janelas da nave aparece, de um lado, uma cruz segurada por uma mão com a inscrição “Assim importa que o filho do Homem seja levantado – João 3.14”; um turíbulo com a inscrição “Suba a minha oração a tua face como incenso - P. Salmo 141.2”; duas mãos em posição de oração com a inscrição “Que minhas mãos levantadas sejam como o sacrifício da tarde - P. Salmo 141.2”. No outro lado da nave pode-se ver uma lamparina com a inscrição “A tua Palavra é uma lâmpada para meus pés e uma luz para meu caminho - P. Salmo 119.105”; um livro aberto com a inscrição, “A entrada das tuas palavras da luz dá entendimento aos simples – P. Salmo 119.130”; o caduceu, bastão

com serpente enrolada com as inscrições “E com Moisés levantou a serpente do deserto – São João 3.14”.

As imagens representadas são repletas de significado que analisados levam, conforme as teorias de Panofsky, a uma ligação entre o motivo artístico e a composição e o “assunto e o conceito intrínseco. Ou seja, ao reconhecer o significado secundário ou convencional desta imagem, está-se entrando no domínio da iconografia. “O tema secundário ou convencional é apreendido pela percepção” (PANOFSKY, 1991, p. 51).

A cruz é um elemento simbólico complexo que se liga a dois aspectos essenciais no cristianismo: a cruz propriamente dita e a crucificação. Ela é um “eixo do mundo” (CIRLOT, 1984, p. 195), está no centro místico do cosmo e representa a ponte que se conecta a Deus. Na arte no ocidente, desde o século V, a imagem representa a Crucificação do Cristo. Em suas formas variadas, são representadas como a cruz de dois braços, signo dos bisposruz de três braços do Papa e a em forma de X como a cruz da crucificação de Santo André (GOMM 1995, p. 71).

Dentre outras imagens representadas na nave, encontra-se uma lamparina e um caduceu. A lamparina está associada diretamente à luz. No Antigo e Novo Testamento várias passagens falam da luz como o divino: “pois tu és a minha lâmpada Senhor e o senhor ilumina minhas trevas” Samuel 22.29. Outra relação pode ser feita com a sabedoria divina: “Enquanto estou no mundo, sou a luz do mundo” João 9.5. Tradicionalmente ligada à espiritualidade, a luz ainda pode manifestar a moralidade, a intelectualidade e as sete virtudes, tendo ainda associação com a síntese da totalidade (CIRLOT, 1984, p. 357).

O caduceu tem a conotação de cura e de mensageiro da paz. No Antigo Testamento Deus curou o povo de Moisés com uma serpente de bronze (GOMM 1995, p. 43). Sua origem é mais antiga, conforme o dicionário de símbolos (CIRLOT 1984, p.133) o caduceu, muitas vezes com sua parte superior alada ou com um elmo alado, está ligado a Mercúrio. Os romanos utilizavam-no como símbolo do equilíbrio moral e boa conduta.

No coro está o outro grupo de janelas que, do mesmo modo que na sacristia e no altar, se distribuem em três luzes. Porém a construção do coro fragmentou as aberturas impossibilitando a leitura de conjunto. Nas janelas do

coro o tema do carneiro é rerepresentado nas três aberturas. Ele está associado à pureza, inocência e mansidão (CIRLOT 1984, p.182). Em latim Agnus Dei, ou Cordeiro de Deus, está diretamente relacionado com a figura de Cristo, libertador do pecado original. O cordeiro pode ser também um atributo de João Batista, por ter chamado Cristo de cordeiro "Eis o Cordeiro de Deus, aquele que tira o pecado do mundo" (João, 1.29).

Junto ao cordeiro encontram-se também as imagens de uma pomba na janela central, de uma estrela de seis pontas, um pelicano e um esquema gráfico que faz lembrar um sol. As inscrições nas janelas laterais são: "Eis aqui vos dou novas de grande alegria que será para todo o povo - São Lucas 2.10", "Já ressuscitou - São Marcos 10.6" e "Ressuscitou verdadeiramente o Senhor – 24.34".

A pomba, o símbolo das almas, representa o terceiro elemento da Trindade, o Espírito Santo e, também, a língua de fogo sobre os apóstolos na festa de Pentecostes (CIRLOT 1984, p. 470).

A estrela com seis pontas está associada à estrela de David. Na Cabala, os dois triângulos representam as dicotomias inerentes ao homem: bem *versus* mal, espiritual *versus* físico, etc. Os dois triângulos também representam o relacionamento recíproco entre o povo e Deus<sup>42</sup>.

O pelicano, uma das alegorias de Cristo, está ligado à lenda que conta que seu amor por suas crias era tanto que as alimentava com seu sangue abrindo o próprio peito com bicadas (CIRLOT, 1984, p. 455).

Estado de conservação: O conjunto apresenta-se, de um modo geral, com um estado satisfatório de conservação, com exceção de situações pontuais de deslocamento do painel e de uma grande lacuna no coro.

A presença de vegetação externa junto aos painéis representa perigo com a sua conservação, visto que ocorre depósito de umidade pontual que acelera os processos de trocas iônicas e, por sua vez, de degradação do vidro. Outro fator prejudicial ligada a vegetação externa é a pressão que ela pode causar nos painéis provocando danos estruturais.

---

<sup>42</sup> Informações obtidas em documento on line do Centro Judaico Feminino Shaareibine. SIMMONS S. **A estrela de David.**< <http://shaareibina.com/files/Rev-Trad-StarofDavid.pdf>, acesso em abril 2011

Na estrutura o chumbo encontra-se quimicamente estável e não apresenta oxidações importantes. Mas, em muitos pontos cedeu e apresenta riscos à estabilidade do conjunto (fig. 95). São encontrados vários chumbos de reparo resultantes de intervenções.



Figura 95: Vista interna da base do painel da janela JN5, existente na sacristia.

Fonte: Autora, outubro de 2010.

Os vidros apresentam-se quimicamente estáveis. Porém, são observadas fraturas e lacunas em variados vidro do conjunto. Algumas fraturas estáveis e outras instáveis. O fragmento da base da janela JN1 é o exemplar de maior risco porque apresenta uma grande lacuna com capacidade de provocar a queda do módulo do painel (fig. 96). O fragmento da janela JO1 do coro (fig. 97) foi alvo de um projétil, durante o desenvolvimento deste trabalho, que provocou uma grande lacuna e a queda do material restante. Estas alterações afetaram a fruição do conjunto. Alguns vidros são resultados de intervenções anteriores. O registro dos vidros novos e das fraturas está nos diagramas do estado de conservação, representados nas figuras de 98 a 102.



Figura 96: Vista interna da base do painel JN1 – lacuna.

Fonte: Autora, outubro de 2010.



Figura 97: Vista externa da base do painel JO1 antes e depois do lançamento do projétil.

Fonte: Autora, Outubro de 2010.

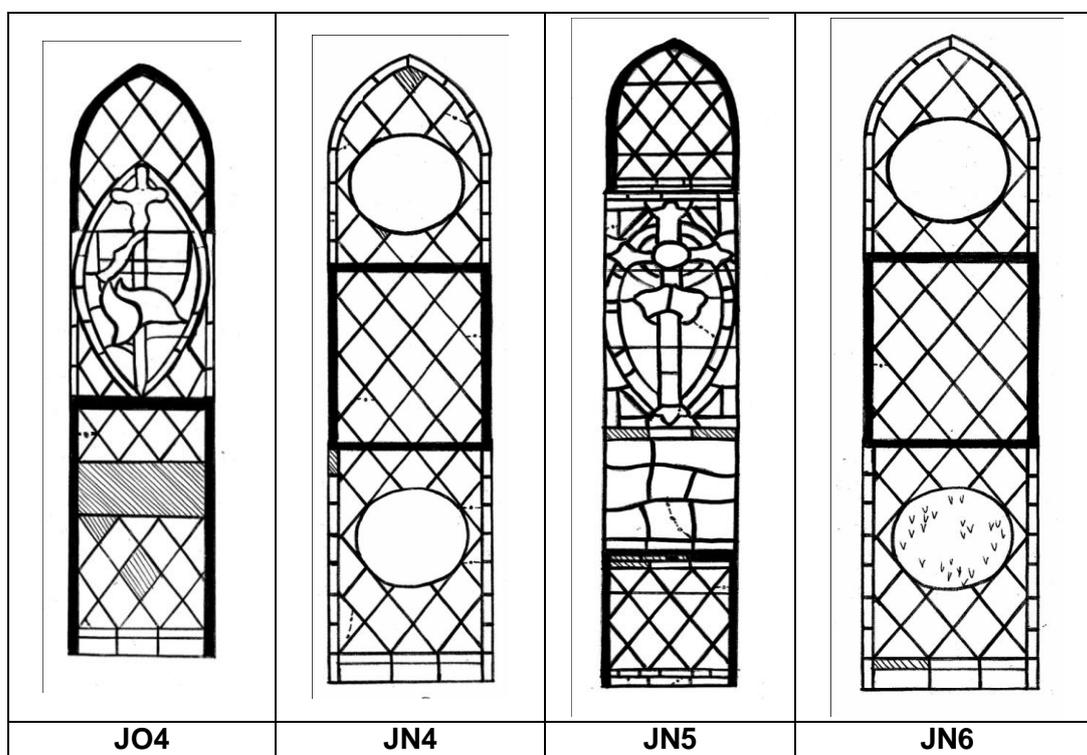


Figura 98: Diagrama do estado de conservação dos vitrais da sacristia– anverso. Escala livre.

Fonte: Autora, fevereiro de 2011.

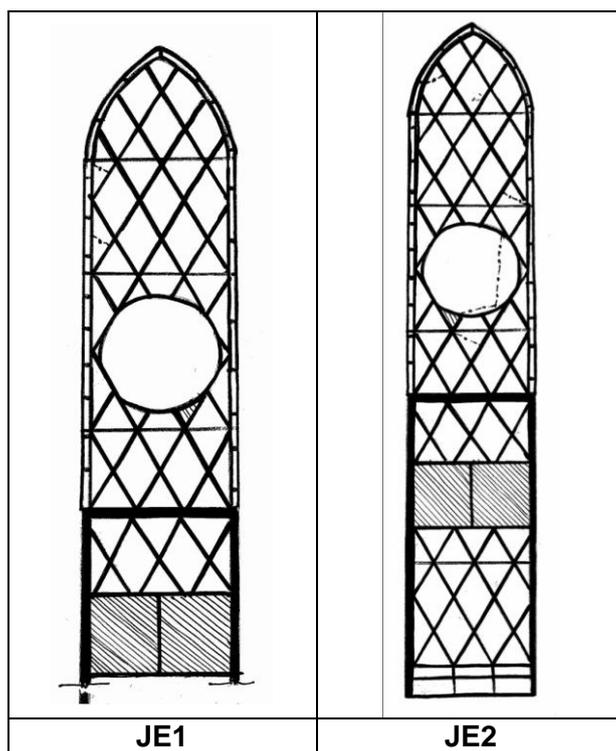


Figura 99: Diagrama do estado de conservação dos vitrais da sacristia- anverso. Escala livre.

Fonte: Autora, fevereiro de 2011.

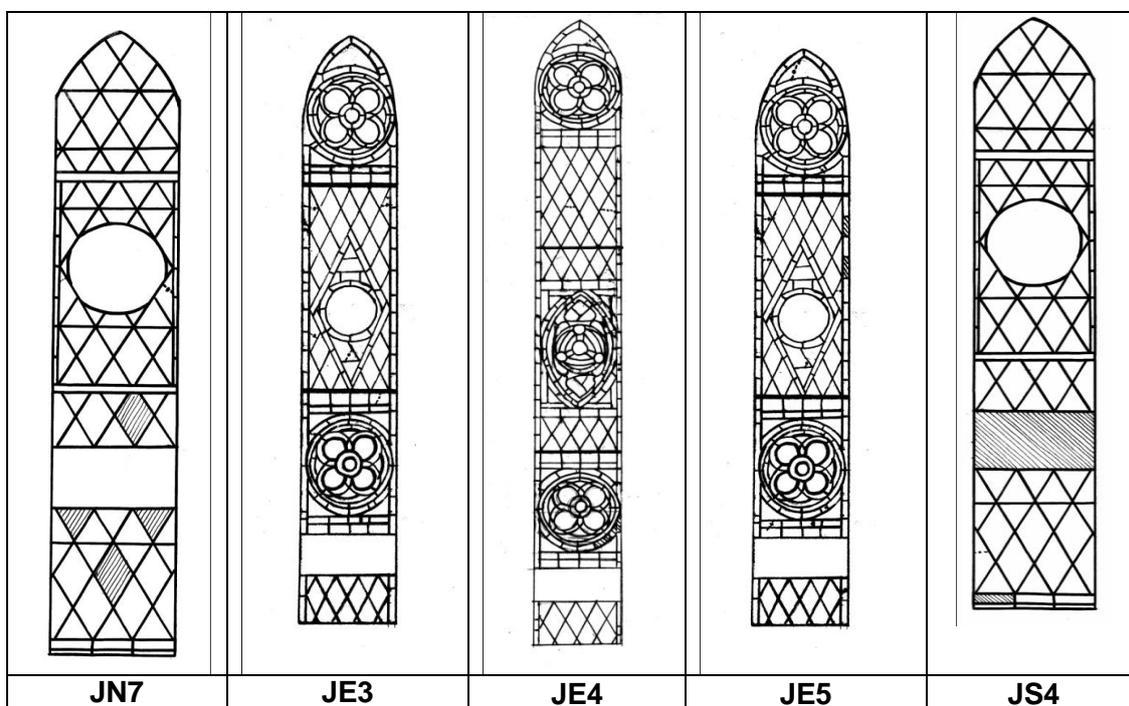


Figura 100: Diagrama do estado de conservação dos vitrais do altar-anverso. Escala livre.

Fonte: Autora, fevereiro de 2011.

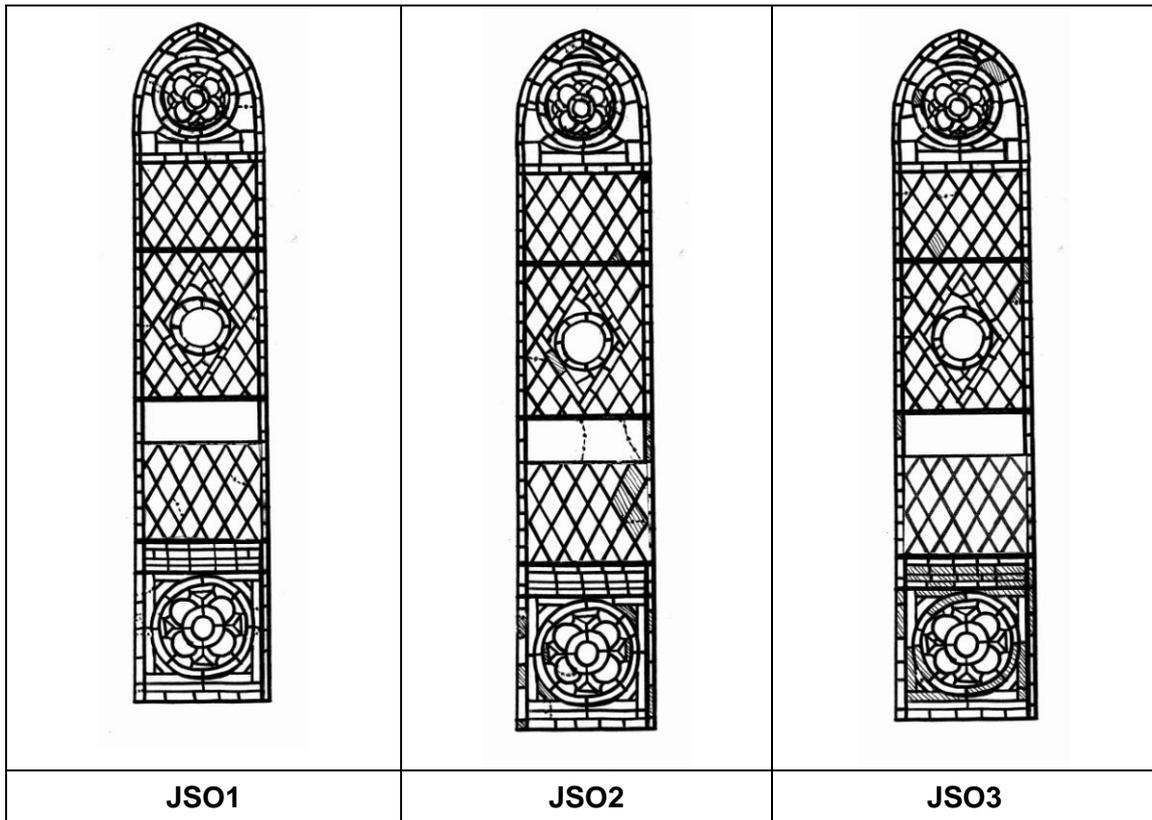


Figura 101: Diagrama do estado de conservação dos vitrais-anverso, do lado Sul. Escala livre.

Fonte: Autora, fevereiro de 2011.

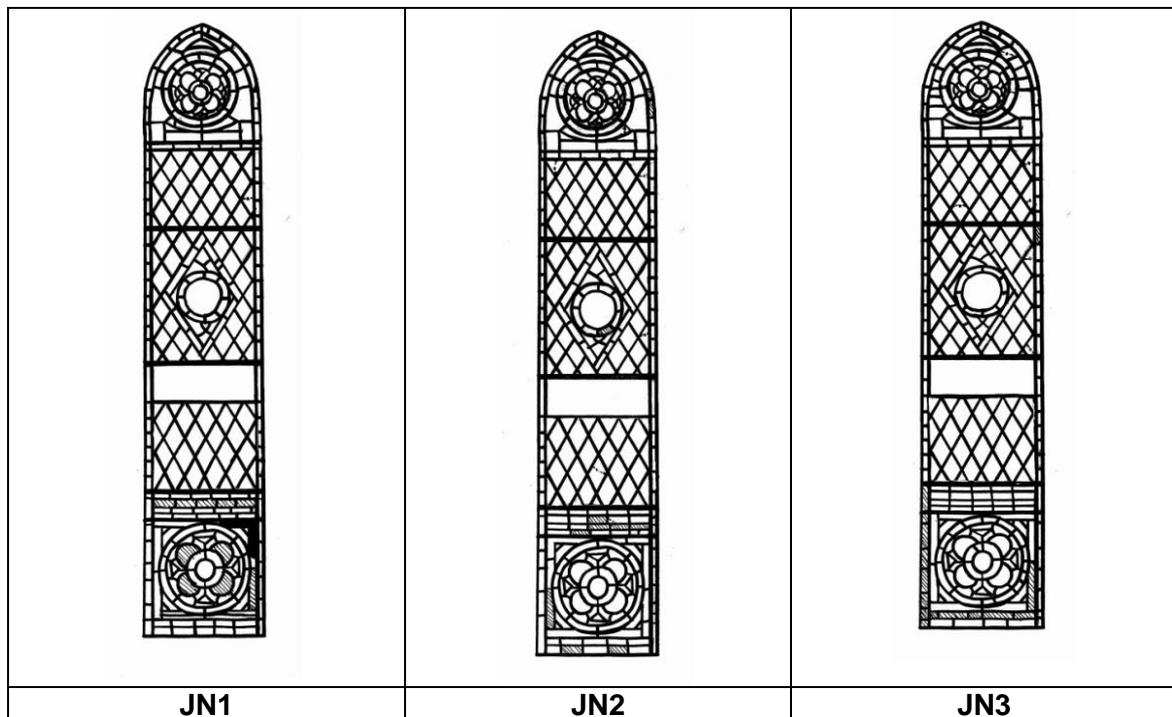


Figura 102: Diagrama do estado de conservação dos vitrais - anverso, do lado Norte. Escala livre.

Fonte: Autora, fevereiro de 2011.

Aparentemente, a pintura encontra-se estável. Seria necessário um exame mais minucioso com *swab*<sup>43</sup> e lupa binocular para melhor observar esta condição. Isto porque, existe um fragmento da janela JN6 (fig. 103) onde o destacamento de pintura do tipo pontual parece estar presente. Existe, porém, a possibilidade de que durante a manufatura o fragmento tenha tido suas luzes abertas com pincel inadequado ou ter sido ocasionado por um profissional menos qualificado que provocou o aspecto de “grumos” na superfície. Este fragmento em especial necessita de uma análise bastante pormenorizada para um diagnóstico mais preciso.



Figura 103: Detalhes de possível destacamento pictórico (JN6) - janela da sacristia.

Fonte: Autora, Outubro de 2010.

Intervenções anteriores: Constata-se a presença de intervenções anteriores, comprovadas pela presença de vidros novos, calhas de reparo. As intervenções podem ser responsáveis pelo possível destacamento da pintura na janela JN6.

---

<sup>43</sup> Swab é a palavra inglesa para a designação de “cotonete” material usado na conservação e restauro de bens culturais.

### 3.5. Catedral São Francisco de Paula

A Catedral São Francisco de Paula, situada na Praça Três de Maio, nº 1045, é o principal templo católico da cidade de Pelotas-RS. O prédio de um pavimento com pé direito duplo e planta retangular (fig. 104) possui a estrutura basilical (ARGAN 1998 p. 166). Com três naves e uma cúpula, no altar, a construção conta com aberturas em todas as fachadas as quais se agrupam em ritmos repetitivos. O acesso principal é marcado por uma projeção da platibanda, outrora um terraço no pavimento superior, e marca um átrio<sup>44</sup> coberto no acesso. A entrada é bem marcada no centro da fachada frontal simétrica.



Figura 104: Fachada e vista lateral da Catedral São Francisco de Paula, Pelotas-RS.

Fonte: Autora, outubro de 2010.

O edifício foi construído em três etapas, mesclando diferentes estilos arquitetônicos (MAGALHÃES, 1981, p. 21). As obras iniciais foram em 1813, com Padre Felício da Costa Pereira. Tratava-se de uma pequena capela feita em alvenaria com uma nave (NASCIMENTO, 1982, p. 13). O Santuário possuía uma nave de 6,6 m de largura por 13,20 m de comprimento em um traçado provavelmente de autoria do próprio vigário. A extremidade posterior da construção possuía o altar-mor, espécie de abside, e na outra extremidade a porta principal e um pequeno coro alto (SCHLEE, 1998, p. 40).

---

<sup>44</sup> Átrio: Espaço defeso situado em frete ao edifício. Ferreira (1999, p.228)

Em 1826 um raio quase destruiu totalmente a igreja (NASCIMENTO 1982, p. 18). A reconstrução foi por etapas: inicialmente ocorreu a reconstrução da capela original (1827), depois a conclusão do corpo e do forro (1828) e por último a capela-mor (1834). A construção do consistório, das torres e da tribuna foi concluída em 1852.

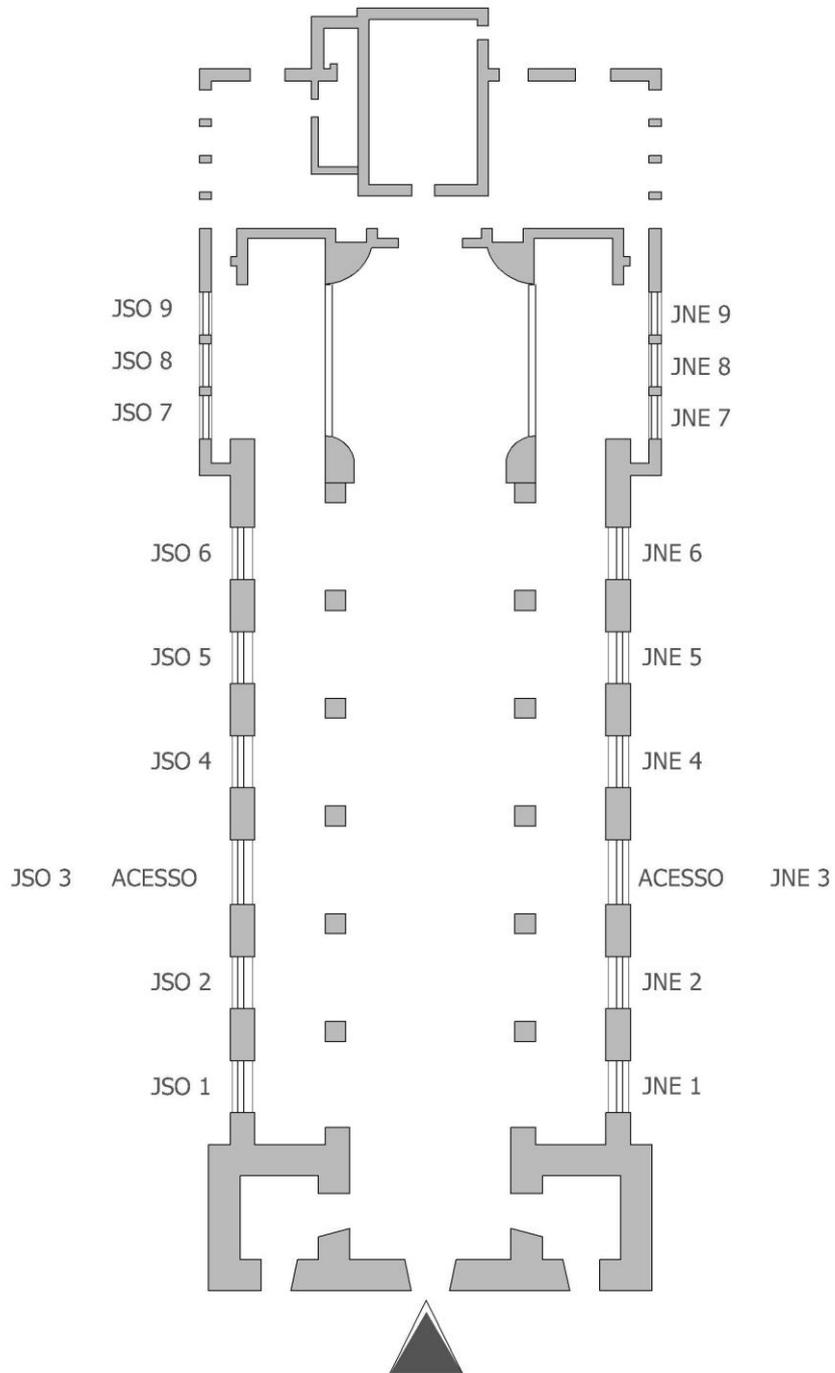
No início do século XIX a Catedral já possuía a fachada atual, porém ainda do tipo salão, e as fachadas laterais tinham características coloniais que as diferenciavam em estilo e proporções da fachada frontal.

Em 1933 o templo sofreu novas reformas. Foi ampliada sua área e alterados de lugar o altar e a sacristia transformando as bases das torres. Neste mesmo período as tribunas foram destruídas e as antigas janelas substituídas (SCHLEE, 1998, p. 40). São desse período os vitrais das janelas laterais até o altar, de autoria do ateliê Casa Veit, contratada em 1943 pelo valor de 25 contos (Livro Tombo I, p. 147).

Entre 1947 e 1948, a Catedral sofreu sua terceira grande transformação. A partir do projeto de Victorino Zano foram remodeladas as fachadas laterais, aumentada a nave e construídas a cripta e a cúpula (SCHLEE, 1998 p. 40). “Foi mandado vir diretamente da Itália, em 1948, o pintor nascido em Bergamo, Aldo Locatelli, que trabalhou as abóbadas, as paredes e o altar, pinturas inauguradas na noite de Natal de 1950. Estas foram as últimas reformas marcantes sofridas pela Catedral de Pelotas” (LEÓN 1996, p. 47).

O conjunto de vitrais da Catedral é formado por dezoito janelas (fig. 105) que se dividem em dois grupos com tipologias e origem distintas. As janelas que ocupam o corpo da igreja, em número de doze unidades, são encimadas por arcos e as janelas das laterais da capela-mor, em número de seis unidades, são com verga reta. As janelas em arco pertencem à primeira campanha, datam de 1934, e são originárias do ateliê Casa Veit e as janelas do altar em verga reta datam do final de 1940 e são originárias do ateliê Casa Genta (fig. 106).

ANEXO FICHA DE LEVANTAMENTO DO PATRIMÔNIO DE VITRAIS EM PELOTAS  
**CATEDRAL SÃO FRANCISCO DE PAULA**  
PLANTA ESQUEMÁTICA



PAVIMENTO INFERIOR  
SEM ESCALA

Figura 105: localização do conjunto de vitrais da Catedral São Francisco de Paula, Pelotas-RS.

Fonte: Castilho, (2000, s/p.)

**Janela  
verga reta**



**Janela  
em arco**

Figura 106: Nave lateral esquerda da Catedral São Francisco de Paula em Pelotas  
Fonte: <<http://porteiradafantasia.blogspot.com/2010/02/cronica-de-viagem-catedral.htm>>, acesso em 10 de março 2011.

Descrição do conjunto de vitrais: De acordo com a cronologia, o conjunto de vitrais da Catedral é formado por dois grupos. O primeiro grupo contém os vitrais da nave da igreja executados pelo ateliê Casa Veit, em 1934, adquiridos por 25 contos (Livro Tombo I, p. 65), todos com dimensões aproximadas de 2,25 m de largura por de 4,50 m de altura, com vergas em arco. Pertencem a este grupo as janelas JNE1, JNE2, JNE3, JNE4, JNE5 e JNE6, localizadas na nave lateral esquerda e JSO1, JSO2, JSO3, JSO4, JSO5 e JSO6, localizadas na nave lateral direita (fig. 105). O segundo grupo é formado pelos vitrais posteriores, localizados nas naves na altura do altar, executados pelo ateliê Casa Genta, por mestre Maximilian Dobmeier, com dimensões aproximadas de 2,25 m de largura por de 4,50 m de altura, com verga reta. Pertencem a este grupo as janelas JNE7, JNE8, JNE9, JSO7, JSO8 e JSO9 (fig. 105). Sua manufatura indica ter sido feita entre os anos de 1947, período da terceira grande transformação da Catedral, e 1951, ano de falecimento de mestre Dobmeier. Não foram encontrados registros no livro Tombo que especifique esta campanha.

Compreender as imagens representadas significa interpretar seus significados formais, ter em consideração suas complexidades culturais e, ainda, pensá-las em relação aos seus usos e funções. (DIDI-HUBERMAN,

1998, p. 34). A relação entre a posição dos vitrais e o espaço traduz uma hierarquia tradicional das personagens sacras, como exemplo, a distribuição de cenas ligadas à Marianologia e vida de Cristo que estão nos vitrais situados nas capelas laterais ao altar (vitrais do segundo grupo). Os vitrais observados não possuem uma relação completa de interdependência, ficando muitas vezes individualizados numa representação em si mesmos.

A organização iconográfica parece estar também condicionada às devoções individuais dos doadores. Os vitrais distribuídos no corpo da igreja possuem sua iconografia relacionada à vida de São Francisco de Paula. Comum em várias igrejas como a de Santo Antônio do Partenon em Porto Alegre (WERTHEIMER, 2009, s/p) os vitrais narram cenas da história do santo ao qual o templo se dedica. Revelam uma quebra na temática representada as janelas JNE4 e JNE6 (fig. 107), JSO6 e JNE2 (fig. 108), com as cenas da Virgem, Santa Clara e Nossa Senhora de Lourdes, assim com a figura de um clérigo. Essa quebra na coerência iconográfica se deve muito provavelmente à direta relação da arte com a sociedade, por intermédio de doadores dos vitrais.

A representação de Nossa Senhora com o Menino Jesus (fig. 107a) em uma mandorla é uma das variadas representações da Virgem, sendo o Menino Jesus considerado um atributo. Sua popularidade é parcialmente explicada por seu caráter maternal e pelo caráter virginal em contraste com o pecado da luxúria (GOMM, 1995, p. 221). A mandorla, por sua vez, está associada à representação do espírito e da matéria, “por isso simboliza a força criadora pela dupla corrente de ascensão e descida” (CIRLOT, 1984, p. 369). A imagem de Santa Clara (fig. 107b) possui como atributo a lamparina, associada à mensagem recebida por sua mãe que, em peregrinação à Terra Santa, dá a luz a uma menina que nasceria para trazer luz ao mundo (CHAGAS, 2008, p. 43). Nascida por volta de 1190 em Assis, Clara pertenceu a uma família nobre e optou pela clausura fundando a ordem das Clarissa.<sup>45</sup>

A janela com vitral com a Nossa Senhora de Lourdes (fig. 108a) representa a história que se passou em Lourdes, na França, em 1858, quando Nossa Senhora aparece para Bernadete pedindo para que rezasse com ela. Por isto, em suas representações a Nossa Senhora traz sempre um terço na

---

<sup>45</sup> Informações obtidas no site :< <http://www.sca.org.br/biografias/SantaClara.pdf>>. Acesso em: 15 abril de 2011.

mão. Representada em um lugar solitário como o de uma gruta, Nossa Senhora de Lourdes aparece indicando uma pequena nascente de água milagrosa e pediu que ali fosse construída uma igreja (CHAGAS, 2008, p. 163 O vitral da figura de um clérigo representa um religioso em suas orações, os atributos convencionais da eucaristia não permitem fazer algum tipo de associação a cenas ou personagens específicos.



Figura 107: Vitrais da Catedral. Imagens: (a) Virgem e o Menino Jesus; (b) Santa Clara.

Fonte: Autora, outubro de 2010.



Figura 108: Vitrais da Catedral. Imagens: (a) Nossa Senhora de Lourdes; (b) Um Clérigo.

Fonte: Autora, outubro de 2010.

As janelas restantes do primeiro grupo representam cenas da vida e milagres de São Francisco de Paula (fig. 109). São elas: JNE1, JNE3, JNE5, JSO1, JSO2, JSO3, JSO4 e JSO5. Filho único de agricultores, São Francisco teve sua vida, desde cedo, ligada à devoção, após sofrer uma infecção no olho esquerdo que lhe ameaçou a visão. Seus pais fizeram uma promessa para que não perdesse a vista, deixando-o em um convento franciscano por um ano (IMBROBROISE, 199, p. 15). Esta cena aparece representada no vitral JSO4, onde um menino e um casal são recebidos por figuras masculinas em trajes franciscanos. Vários milagres acompanharam a vida do Santo, que muito jovem resolveu ser eremita e fundou a ordem dos Mínimos. Sua longa vida foi interrompida no ano de 1507, aos 91 anos de idade (CÂMARA, 1978, p. 77). No vitral JSO2 vê-se representada a cena em que São Francisco, atendendo uma vontade Real e com a autorização formal do Papa, parte para a França para visitar o rei Luís XI. Conta a lenda que ele, quando em contato com o rei, disse claramente ao soberano que a vontade de Deus não era a de curá-lo, mas, de prepará-lo para a morte. O monarca confiou-lhe seus filhos, principalmente o Delfim, então, com 14 anos, os quais tiveram sua vida influenciada por ele (CÂMARA, 1978, p. 70). Outro milagre representativo da vida de São Francisco é observado no vitral JSO5. Trata-se da travessia do estreito de Messina, onde São Francisco pede para um barqueiro que atravessasse a ele e seus companheiros. Porém o barqueiro só faria essa travessia mediante pagamento. Diante dessa impossibilidade o Santo se afasta ajoelhando-se. Fazendo o sinal da cruz sobre o mar, estende seu manto e sobe sobre ele como se estivesse em um barco e, com a ajuda das ondas e do vento, conclui a travessia (IMBROBROISE, 199, p. 66).



Figura 109: Janelas com vitrais com cenas da vida e milagres de São Francisco de Paula.

Fonte: Autora, outubro de 2010.

São várias as imagens de São Francisco, sendo considerada como a mais autêntica, uma de um autor desconhecido, datada de 1483, que foi executada por determinação do rei de Nápoles, durante a estadia do Santo na corte. Esta encontra-se na igreja SS. Annunziata, em Momtalto Uffugo, Itália, desde 1516. Desta obra foram feitas inúmeras cópias, das quais existe uma na igreja de São Francisco de Paula ai Monte em Roma e outra, de pequenas dimensões, no refeitório do Santuário de Paola. Outra tela com a imagem de São Francisco de Paula é a obra de Giovanni Bourdichon (fig. 110), executada no período de 1498 a 1507, doada pelo rei Francisco I ao Papa Leão X na ocasião da sua canonização, em 1519 (CÂMARA, 1978, p. 85).

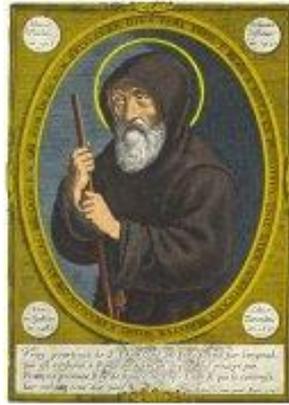


Figura 110: Imagem de São Francisco de Paula, obra de Giovanni Bourdichon.

Fonte: <<http://casarrubea.wordpress.com/2010/10/21/salvatore-giuliano-e-i-santi-del-paradiso>>  
acesso em: 25 de abril de 2011.

Numerosas telas, afrescos e esculturas representaram São Francisco de Paula ao longo de sua vida e história. Dentre estas, temos as obras dos pintores Diego Rodrigues Velázquez e Esteban Murillo, ambas no Museu do Prado, na Espanha, e os trabalhos dos artistas Joan de Joanes, Palma di Giovanni e Emilio Jusso. Registros fotográficos destas obras não puderam ser encontrados (CÂMARA, 1978, p. 86). Entretanto, a imagem que pôde ser registrada trata de uma pintura de Manuel de Córdoba, um dos pintores de Potosí<sup>46</sup> do século XVIII, localizada na Bolívia, que representa São Francisco de Paula em uma cela com um livro, um crucifixo e um crânio sobre a mesa (fig. 111). A figura segura um bastão e, é possível ver atrás da mesma, a representação de uma janela pela qual se enxerga uma cidade. O trabalho mostra um rico douramento que cobre toda a vestimenta. Lembra um ícone e, ainda que não tenha nenhuma relação com a arte bizantina, apresenta certas características orientais, típicas da pintura andina<sup>47</sup>.

---

<sup>46</sup> Importante cidade boliviana reconhecida por seu patrimônio Cultural. Colônia Espanhola a cidade foi fundada em 1546. Em 1611 já era a maior produtora de prata do mundo

<sup>47</sup> Informações obtidas no site: <<http://lucac30.wordpress.com/2011/01/27/manuel-de-cordoba-sao-francisco-de-paula>>, acesso em 25 de abril 2011



Figura 111: Imagem de São Francisco de Paula, obra de Manuel de Córdoba.

Fonte: <http://lucca30.wordpress.com/2011/01/27/manuel-de-cordoba-sao-francisco-de-paula>, acesso em 25 de abril 2011.

As janelas JNE7, JNE8, JNE9, do segundo grupo, elaboradas pelo ateliê Casa Genta, estão ligadas à representações da Virgem Nossa Senhora das Graças, Virgem Sofredora e a Ascensão da Virgem. Na pesquisa sobre o passamento da virgem, Wertheimer (2010, s/p) descreveu que:

A sensibilidade da civilização cristã encontra a dignificação da mulher na personificação da Virgem, Mãe de Deus e, através Dele, nossa mãe. As primeiras representações da Virgem, na história, remontam aos frescos das catacumbas (anteriores ao século V), normalmente em temas como a “Adoração dos magos”. No século XIII, Cimabue, e depois Giotto, deram maleabilidade e movimento às figuras, desvinculando-as de hieratizações legadas dos bizantinos, o que resultou em deslumbrantes interpretações de madonas.

No vitral da Catedral, existente na janela JNE7, a imagem de Nossa Senhora das Graças (fig. 112), também conhecida como Nossa Senhora das Graças da Medalha Milagrosa, tem sua iconografia ligada às aparições da Virgem Maria à noviça francesa Catarina Laubouré, no século XIX. Conta-se que a Virgem apareceu de pé sobre um globo e de suas mãos saíam luzes.

Assim que a imagem desapareceu a noviça viu a forma de uma medalha com uma inscrição de um lado e do outro um M com uma cruz sustentada por um terço (CHAGAS, 2008, p. 159). Existem exemplares da imagem de Nossa Senhora das Graças de diferentes períodos. Como exemplos, citam-se a imagem localizada na igreja Nossa Senhora da Conceição (fig. 113a), em Porto Alegre-RS, de meados do século XIX, a existente no Santuário da Medalha Milagrosa (fig. 113b), no Rio de Janeiro, fundado pelas irmãs vicentinas mais conhecidas como Irmãs da Caridade<sup>48</sup>, em 1955, e a imagem na Capela Nossa Senhora das Graças, em Paris (fig. 113c).



Figura 112: Imagem de Nossa Senhora das Graças no vitral da janela JNE7 da Catedral São Francisco de Paula.

Fonte: Autora, outubro de 2010.

---

<sup>48</sup> Informações obtidas no site: <http://medalha.tripod.com/historia>, acesso em: 20 de abril de 2011.



Figura 113: Imagens de Nossa Senhora das Graças existentes em diferentes locais.

A iconografia de Nossa Senhora das Graças, mostra sempre a Virgem com um manto azul sobre a túnica branca, postada sobre um globo com uma serpente. O globo como totalidade, simboliza a relação da alma do mundo (CIRLOT, 1984, p.277). Com raios saindo das mãos abertas a imagem apresenta ainda uma coroa e uma aureola normalmente estrelada com uma constelação de doze estrelas.

No vitral da Catedral na janela JNE7 (fig. 112), de autoria de Maximiliano Dobmeier, observa-se detalhes na sua composição como a presença das duas representações dentro dos ovais. Do lado esquerdo aparece um M, letra inicial do nome Maria e da palavra Mãe, com uma cruz e dois corações coroados por espinhos. Do lado direito, a imagem da Virgem Maria, ainda hoje, utilizada em medalhas de souvenir (fig. 114). As doze estrelas existentes na veste da Virgem recordam o texto do Apocalipse (cf. Ap 12,1): “e na sua cabeça uma coroa de doze estrelas Y, simbolizam as doze tribos de Israel, os doze apóstolos, os doze pilares da Fé<sup>49</sup>”.

<sup>49</sup> Informações obtidas no site:< <http://www.derradeirasgracas.com>>, acesso em 20 de abril 2011



Figura 114: Medalha com a imagem de Nossa senhora das Graças  
Fonte: <http://www.diocesecachoeiro.org.br>, acesso em 20 de abril de 2011.

No vitral da janela JNE8, a lamentação da Virgem Maria com o seu filho morto ao colo (fig. 115) representa a cena conhecida como Pietá, Mater Dolorosa (GOMM, 1995, p. 225) ou Lamentação (JANSON, 1998, p. 799). No Brasil está vinculada a Nossa Senhora da Piedade e seu primeiro santuário, em Minas Gerais, data de 1770. A cena descreve Maria ao receber seu filho tirado da cruz e, juntamente, com os apóstolos leva-o até o sepulcro. Essa é uma das cenas da Paixão de Cristo mais repetidas no início do cristianismo e teve muita divulgação na arte renascentista (GRAÇA, 2008, p. 173).

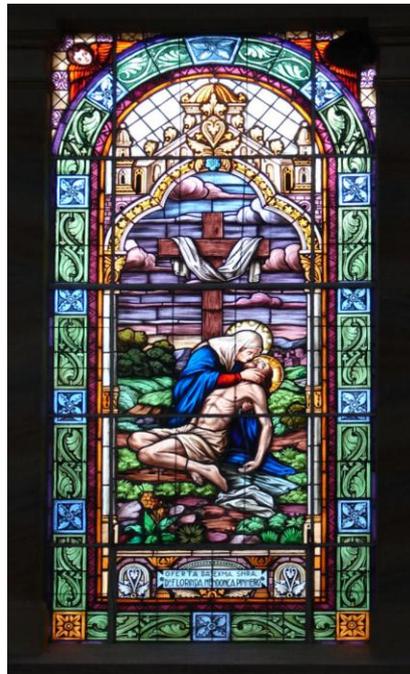


Figura 115: Imagem da Virgem Sofredora, vitral JNE8 Catedral São Francisco de Paula, Pelotas  
Fonte: Autora, outubro de 2010.

As representações mais antigas da lamentação da Virgem são alemãs e datam do séc. XIV, na forma de uma escultura em madeira de tília pintada (fig.116a), encontrada em Bonna, e do século XV como uma escultura policromada (fig. 116b), encontrada em Colônia. Nas duas imagens pode-se notar uma característica da arte setentrional deste período, que é a representação das formas “descarnadas”, “esvaídas” (JANSON 1998, p. 333). Uma das representações mais conhecidas desta imagem é a de Michelangelo, a Pietá (fig. 116c) de São Pedro, em Roma, datada de 1498/1500. Nesta o autor exprime o desespero humano, a dor idealizada construída em uma estrutura piramidal, característica do período, onde as dimensões das figuras (Cristo bem menor que a Virgem) se submetem ao rigor da composição (UPJOHN, 1991, p.121).



Figura 116: Imagens diversas da cena da lamentação da Virgem Maria com o filho morto.

Na pintura, no transcorrer dos séculos, também foram elaboradas inúmeras representações da cena da lamentação. Citam-se a encontrada no Mosteiro de Cimeiz (fig. 117a) na França, datada de 1475, executada por Luis Brea<sup>50</sup>, a pintura do maneirista espanhol Luis de Morales (1520 – 1586) (fig. 117b), que expressou o fervor religioso influenciado por Leonardo da Vinci e

<sup>50</sup> Informações obtidas no site: <http://www.lessing-photo.com>, acesso em 20 de abril 2011

Rafael <sup>51</sup>, a obra do milanês Daniele Crespi (fig. 117c), de 1626, a Pietá, que encontra-se atualmente no Museu do Prado, na Espanha<sup>52</sup>, e a pintura de Charles Le Brum (fig. 117d), de 1644, que encontra-se, atualmente, no Museu de Louvre<sup>53</sup>.

			
(a) Pietá Luis Brea, Século XV. Fonte: <a href="http://www.lessing-photo.com">http://www.lessing-photo.com</a> , acesso em 22 de abril 2011	(b) Pietá de Luiz de Moraes. Fonte: <a href="http://www.artfinding.com/Artwork/Paintings/Luis-de-Morales/The-Pieta/5532.html">http://www.artfinding.com/Artwork/Paintings/Luis-de-Morales/The-Pieta/5532.html</a> , acesso em 23 de abril 2011.	(c) Pietá de Daniele Crespi Fonte: <a href="http://www.museodelprado.es/enciclopedia/enciclopedia-on-line/voz/crespi-daniele">http://www.museodelprado.es/enciclopedia/enciclopedia-on-line/voz/crespi-daniele</a> , acesso em 23 de abril 2011	(d) Pietá de Charles le Brum. Fonte: <a href="http://www.museumsyndicate.com/item">http://www.museumsyndicate.com/item</a> , acesso em 23 de abril 2011

Figura 117: Imagens da cena da lamentação da Virgem Maria com o filho morto.  
Representações diversas.

Muitas cenas da Virgem carregando o seu filho, após a descida da cruz, foram representadas com a mesma iconografia, aparecendo por vezes toda a cruz, ou base dela, ou ainda desaparecendo por completo em um fundo escuro. As representações correspondem aos estilos dos artistas e suas épocas, como pode ser observado nas características peculiares da Pietá de Van Gogh (fig. 118a), obra de 1889, sob a influência de Delacroix (fig. 118b) (MARCEAU, 1999, p.113), ou mesmo no trabalho de Roy de Maistre (fig. 118c) de 1950, hoje na Tate Gallery em Londres.

<sup>51</sup> Informações obtidas no site: <http://www.artfinding.com/Artwork/Paintings/Luis-de-Morales/The-Pieta/5532.html>, acesso em 22 de abril 2011

<sup>52</sup> Informações obtidas no site do Museu do Prado: <http://www.museodelprado.es/enciclopedia/enciclopedia-on-line/voz/crespi-daniele>, aceso em 22 de abril de 2011

<sup>53</sup> Informações obtidas no site do Museu do Louvre: <http://www.museumsyndicate.com/item>, acesso em 22 de abril 2011



Figura 118: Imagens da cena da lamentação da Virgem Maria com o filho morto.  
 Representações em pintura.

Algumas representações em vitral também podem ser encontradas com a mesma iconografia. Como exemplos citam-se o vitral do século XV, de Colônia (fig. 119a), na Alemanha, e o de East Harling (fig.119b), na Inglaterra.

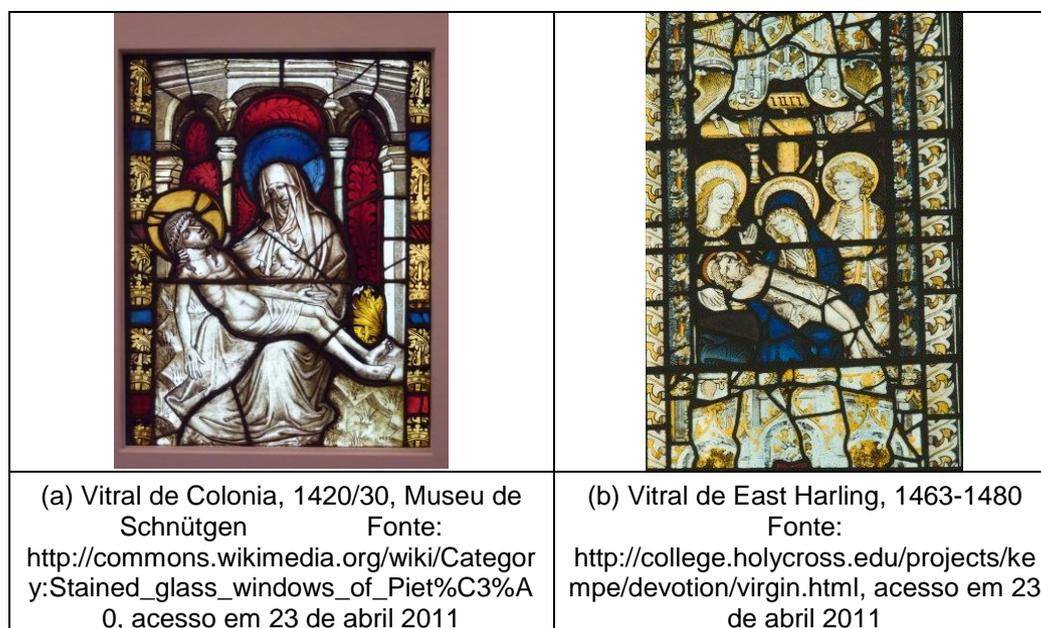


Figura 119: Imagens da cena da lamentação da Virgem Maria com o filho morto.  
 Representações em vitrais.

No Rio Grande do Sul, exemplares de vitrais que ilustram Nossa Senhora da Piedade podem ser encontrados nas Catedrais de Santa Cruz do

Sul (fig.120a), datado de 1939, de autoria do ateliê Casa Veit<sup>54</sup>, e de Porto Alegre (fig.120b), datado de 1980, de autoria de Emílio Zannon<sup>55</sup>.

	
<p>(a) Pietá, Catedral de Santa Cruz do Sul Fonte: <a href="http://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Stained_glass_windows_of_Piet%C3%A0">http://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Stained_glass_windows_of_Piet%C3%A0</a>, acesso em abril 2011</p>	<p>(b) Catedral Metropolitana de Porto Alegre. Fonte: <a href="http://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Stained_glass_windows_of_Piet%C3%A0">http://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Stained_glass_windows_of_Piet%C3%A0</a>, acesso em 23 de abril 2011</p>

Figura 120: Imagens da cena da lamentação da Virgem Maria com o filho morto em vitrais, existentes no RS.

A terceira janela do segundo grupo da fachada nordeste (JNE9) retrata o Pentecostes, descida do Espírito Santo sobre os doze apóstolos e a Virgem Maria (fig. 121). A comemoração anual recorda o nascimento da Igreja, evocação à unidade, pois diferente das leis escritas nas tábuas sagradas, comemora o Dom de línguas, como descrito no Novo Testamento, (BOHN, 2006 p. 69). Esta cena foi bastante representada por muitos séculos. Por exemplo, na pintura de Duccio di Buoninsegna (fig. 112a) no século XIV ou na pintura de El Greco no século XVI/XVII (fig. 122b). A cena possui a mesma iconografia nas três cenas representadas, a virgem no centro dos doze apóstolos, todos com a língua de fogo e o Espírito Santo, ou, no caso da representação de Duccio, a insinuação do Espírito Santo sobre a composição.

<sup>54</sup> Informações obtidas no site:< [http://www.pastoraldoscoroinhas.com/diocese\\_historico.php](http://www.pastoraldoscoroinhas.com/diocese_historico.php)>, acesso em 23 de abril 2011 e< <http://www.mp.rs.gov.br/memorial/noticias/id13413.htm>>, acesso em 23 de abril 2011

<sup>55</sup>Informações obtidas no site:< <http://www.vitraiszanon.com.br/curriculo.htm>>, acesso em 23 de abril 2011

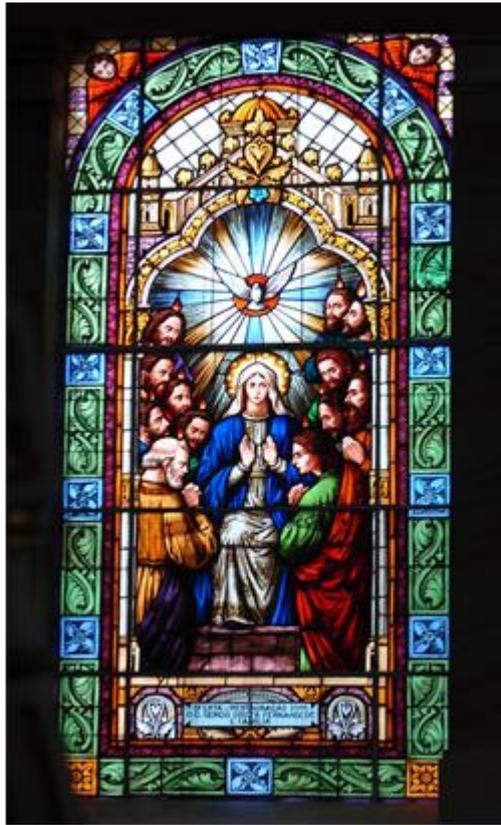


Figura 121: Imagem do Pentecostes, do vitral da janela JNE9 da Catedral São Francisco de Paula.

Fonte: Autora, outubro de 2010.

<p>(a) Pentecostes Duccio, 1308.          Fonte:  <a href="http://ailhadosamores.wordpress.com/2007/05/27/pentecostes-1-dia-de-festa-transbordante/">http://ailhadosamores.wordpress.com/2007/05/27/pentecostes-1-dia-de-festa-transbordante/</a>, acesso em 23 de abril 2011</p>	<p>(b) Pentecostes El Greco, 1596-1600.          Fonte:  <a href="http://ailhadosamores.wordpress.com/2007/05/27/pentecostes-1-dia-de-festa-transbordante/">http://ailhadosamores.wordpress.com/2007/05/27/pentecostes-1-dia-de-festa-transbordante/</a>, acesso em 23 de em abril 2011.</p>

Figura 122: Representações do Pentecostes.

As janelas na fachada oposta, também do segundo grupo, manufatura do ateliê Casa Genta, fazem alusão à Cristo, o Sagrado Coração de Jesus (fig. 123a), a Crucificação (fig. 123b) e a Sagrada Família (fig.123c).



Figura 123: Vitrais da Catedral São Francisco de Paula.

Fonte: Autora, outubro de 2010.

A representação do Sagrado Coração Jesus é, ainda hoje, muito reproduzida e sua iconografia aparece analisada nas reflexões do vitral de mesmo tema existente na igreja do Sagrado Coração de Jesus de Pelotas (fig. 178). O que se torna evidente, no entanto, é que nesta janela o cartão de Maximiliano Dobmeier foi o mesmo usado em Porto Alegre no vitral da Nave direita da igreja São Pedro de Porto Alegre (fig. 124), cuja datação é de 1942. Nessa imagem apenas o cenário e a coloração dos vidros é que se diferencia da imagem do vitral da janela JSO7 (fig. 123a).

A imagem da Crucificação aparece na história da arte de várias maneiras. Cristo como figura principal, pregado na cruz, às vezes sozinho, outras com a Virgem Maria, ou ainda com um ou mais apóstolos. Muitas vezes existe ainda uma legião de anjos, como se pode constatar na representação de Giotto (fig. 125). As representações pictóricas aparecem ligadas a anseios de

comunicação espiritual, correspondendo às diferentes expressões da evolução da humanidade.



Figura 124: Vitral da Igreja São Pedro de Porto Alegre.

Fonte: Autora, março de 2009.

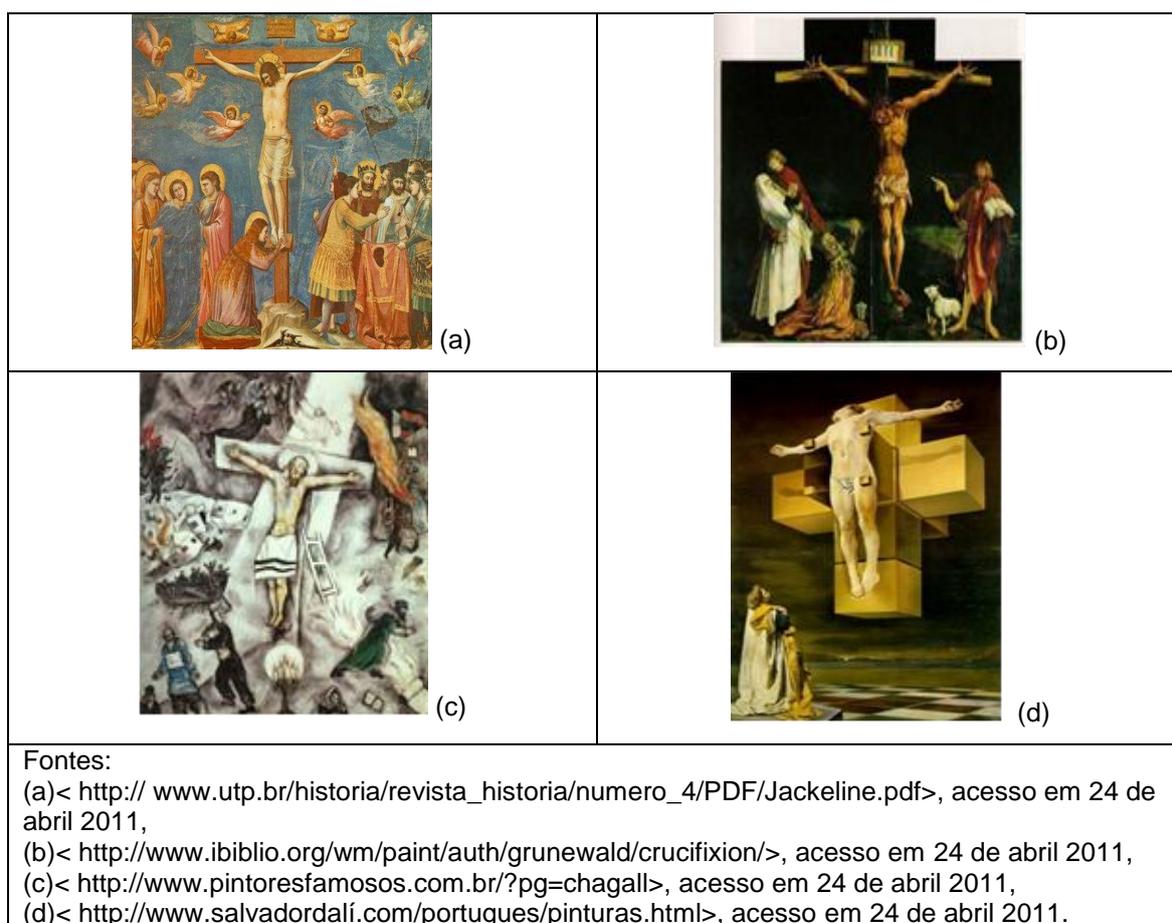


Figura 125: Imagens de Cristo Crucificado, (a) Giotto (1266/1337), (b) Matthias Grunewald (1470- 1528), (c) Marc Chagall (1887/198) e (d) Salvador Dali (1904 – 1989)

Na arte do vitral varias representações da crucificação de Cristo foram feitas (fig. 126). Muito importante é a de Chartres, datado de 1150, trata-se de um vitral do período Românico onde as cenas se organizam em medalhões (fig. 126a). Em uma composição tipicamente francesa encontramos em Chartres a predominância de tons azuis e vermelhos. A composição demonstra claramente influências do “Estilo 1200” onde as figuras se movimentam em poses afetadas (BRISAC, 1990 p. 14). No medalhão que representa a crucificação encontramos duas figuras, mas não consegue-se identificar bem quais seriam. Esta organização é muito semelhante à cena encontrada no vitral de Saint Martin (fig. 126b) e da Capela da Santa Casa de Misericórdia de Porto Alegre, RS (fig. 126c), nestas, no entanto, são bem reconhecíveis, uma figura é feminina, a Virgem, e outra masculina, provavelmente, um dos apóstolos.



Figura 126: Imagens de Cristo Crucificado. Representações diversas.

Fonte: Autora, 2009.

A semelhança é bastante clara quando comparemos o vitral da Catedral São Francisco de Paula de Pelotas com o vitral do mesmo autor feito para a capela da Santa Casa de Misericórdia de Porto Alegre em 1941. Vem-se a mesma composição com diferenças significativas na base da cruz onde, na Santa Casa de Misericórdia de Porto Alegre (fig. 126) foram representados

troncos de madeira e na Catedral São Francisco de Paula (fig. 123b) foi representada uma pessoa encolhida. Quase uma década separam os dois trabalhos e uma diferença na expressividade das figuras é percebida, assim como no tratamento mais pormenorizado do planejamento. Na composição do vitral da Catedral existe mais movimento o que contribuiu para uma representação mais dramática (fig. 127).

Na última janela analisada (JSO9) o vitral representa a Sagrada Família sobre uma cidade (fig. 128) que poderia ser Pelotas. No entanto, esta informação não pôde ser confirmada, pela falta de documentação ou elemento iconográfico mais representativo. As doze estrelas podem estar associadas às doze tribos de Israel ou mesmo aos dozes apóstolos. A figura de José apresenta uma iconografia distinta da usual que seria o bastão florido, o qual consta ter florido milagrosamente no Templo como comprovação de ter sido o Escolhido, ou ainda, o lírio, como símbolo da pureza da Virgem (GOMM, 1995, p. 132).



Figura 127: Imagens de Cristo Crucificado, (a) Hospital da Santa Casa de Misericórdia de Porto Alegre e (b) Catedral São Francisco de Paula, Pelotas.

Fonte: Autora, 2009 e 2010.

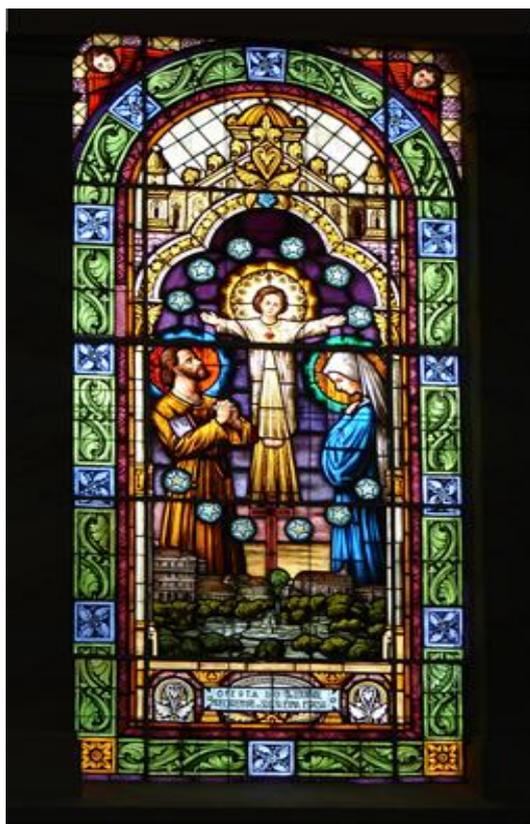


Figura 128: Vitral da Sagrada Família, existente na Catedral São Francisco de Paula.

Fonte: Autora, outubro de 2010.

Os vidros usados nos vitrais são coloridos, em sua maioria, importados e apresentam grande domínio da técnica do vitral, em especial, dos recursos tradicionais da pintura com a grisalha e em processos de abertura de luzes. O amarelo de prata também é constatado em usos pontuais, principalmente, nos cabelos e aureolas. O uso de esmaltes é diminuto e é perceptível como recurso para a pintura da carnção. Os vitrais do ateliê Casa Veit possuem mais vidros brancos (transparentes) o que indica uma manufatura mais barata, enquanto que os do ateliê Casa Genta ve-se mais o uso de vidros importados. Esta diferença pode ser percebida ao compararmos a intensidade cromática dos vitrais dos dois atelies (Casa Veit e Casa Genta). A coerência da composição é obtida pela repetição da estrutura onde se desenvolve a cena representada. Embora as estruturas dos vitrais executadas pelos dois ateliês tenham diferenças, ambas formam uma cercadura ricamente trabalhada. No caso da Casa Genta a cercadura reforça a idéia de arco, o que a acaba ligando a forma da verga dos vitrais da Casa Veit. Nos dois grupos de vitrais, a cena se

desenrola no interior de um elemento arquitetônico, são arcos poliglobados apoiados por colunas. Esta estrutura se repete na produção dos dois atelies, lembrando baldaquinos, mas com um caráter mais clássico e não gótico, como são comumente representados em vitrais de Porto Alegre (fig. 129). Segundo Wertheimer (2009, s/p), as bases são finalizadas com uma espécie de papiro com inscrições a respeito dos doadores, prática encontrada na produção dos dois ateliês e, também, na produção de vitrais do século XX, em Porto Alegre (fig. 130).



Figura 129: Exemplos de estruturas superiores, que lembram baldaquinos (a) Igreja Anglicana, Porto Alegre, produção do atelie Casa Veit. (b) Igrejas Nossa Senhora de Assunção, Porto Alegre, produções do ateliê Casa Genta.

Fonte: Autora, março de 2009.



Figura 130: Exemplos de marca dos doadores (a) Igreja Anglicana Porto Alegre, produção do atelie Casa Veit. (b) e (c) Igrejas Nossa Senhora da Assunção e Santa Cecília, Porto Alegre, produções do atelie Casa Genta.

Fonte: Autora, março de 2009.

Os vitrais são fixos pelo reverso, sendo que o sistema de colocação dos vitrais do ateliê Casa Veit não obedece as estruturas independentes. Os módulos são fixos por um perfil liso e aparafusados.

Os painéis do ateliê Casa Genta são independentes e dividem a composição em quinze módulos retangulares com dimensões aproximadas. Os painéis possuem barras de fixação no reverso responsáveis pela maior estabilidade do conjunto. Observa-se o uso de calhas com cerca de 7 mm.

Estado de conservação: O conjunto, de um modo geral, apresenta-se em bom estado de conservação. Poucas fraturas e lacunas são encontradas.

Na estrutura, em ambos grupos, o chumbo apresenta-se em bom estado de conservação, sem oxidações ou abaulamentos que comprometam a estrutura. Existe um sistema de proteção feito com grades pelo lado exterior que, embora interfira um pouco na fruição dos vitrais, ainda parece ser a melhor solução se comparado com as proteções isotérmicas executadas inadequadamente.

Os vidros estão quimicamente estáveis e apresentam fraturas e lacunas. O painel JSO5 apresenta um vidro cuja substituição compromete a fruição do conjunto (fig. 131a). Nos painéis JSO4 (fig. 131b) e JNE2 (fig. 131c) aparecem lacunas com fraturas instáveis que podem comprometer a segurança dos fragmentos. Outros vidros, resultado de intervenções anteriores, são facilmente detectados por diferenças na qualidade pictórica, mas devido a falta de registros torna-se difícil identificar quantas intervenções foram feitas e a totalidade de vidros substituídos. As alterações mais visíveis foram diagnosticadas e pontuadas nos diagramas do estado de conservação dos vitrais (figuras de 131 a 135). A camada pictórica parece estável, para confirmação definitiva seriam necessários ensaios específicos.

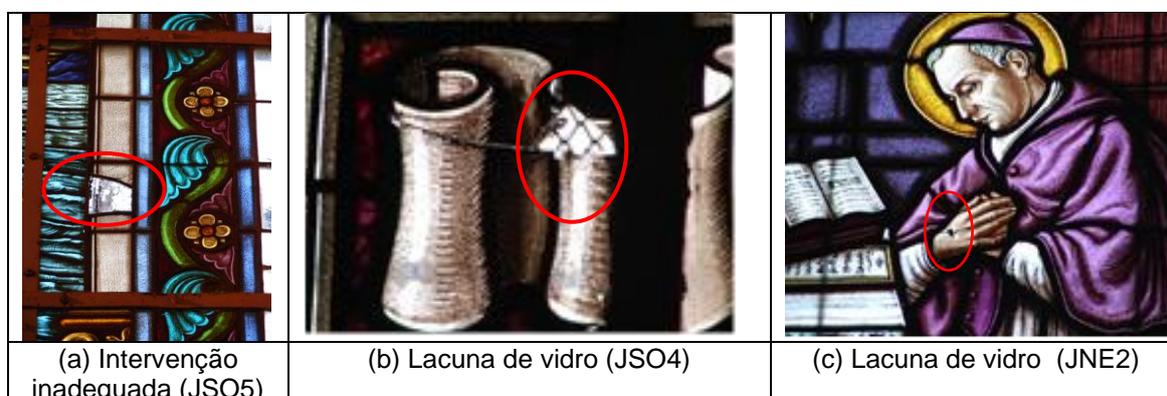


Figura 131: Lacunas nos vidros dos vitrais da Catedral São Francisco de Paula.

Fonte: Autora, outubro de 2.010.

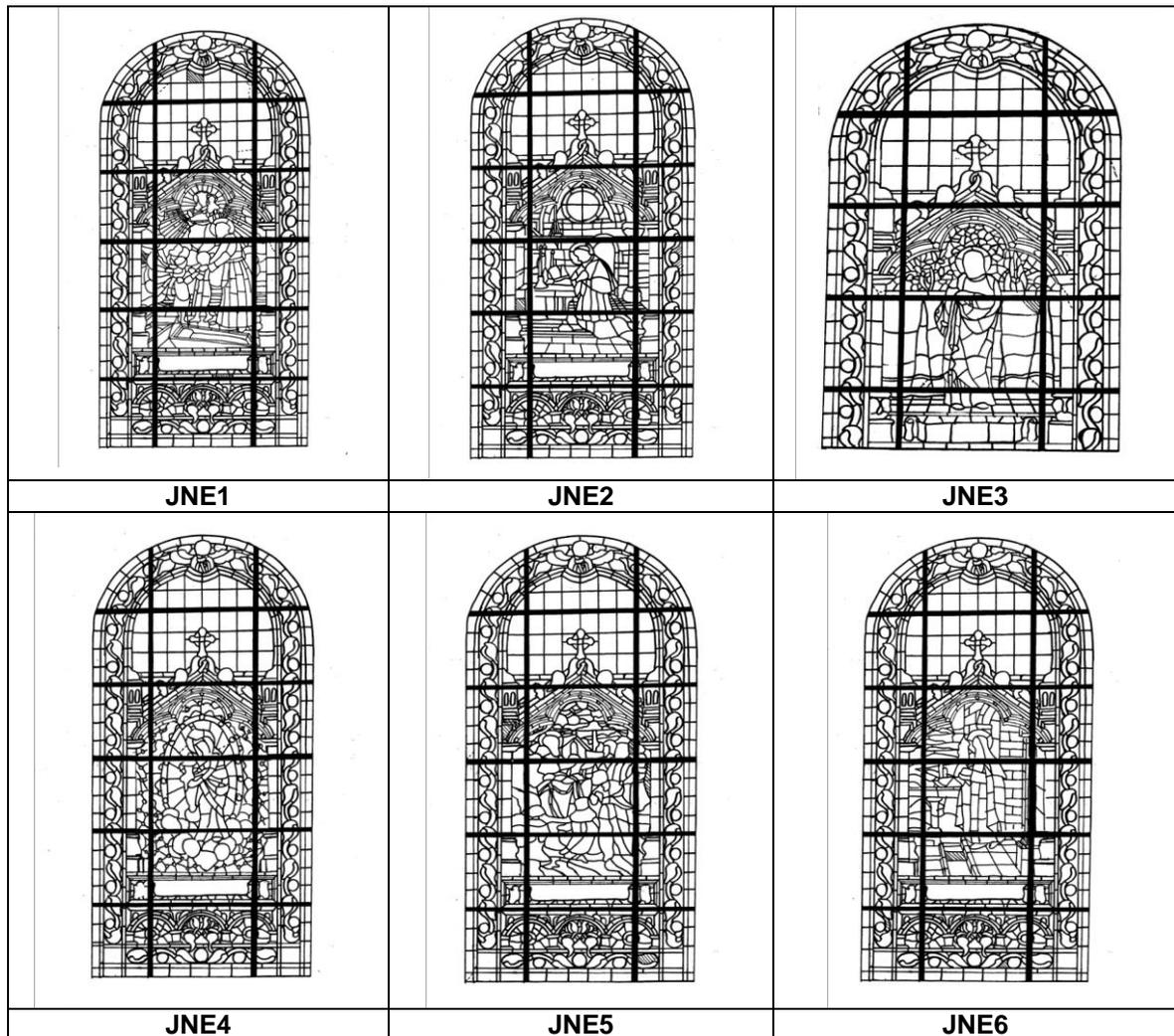


Figura 132: Diagrama do estado de conservação dos vitrais-anverso, da Catedral São Francisco de Paula, manufaturados pelo ateliê Casa Veit. Escala livre.

Fonte: Autora, fevereiro de 2011.

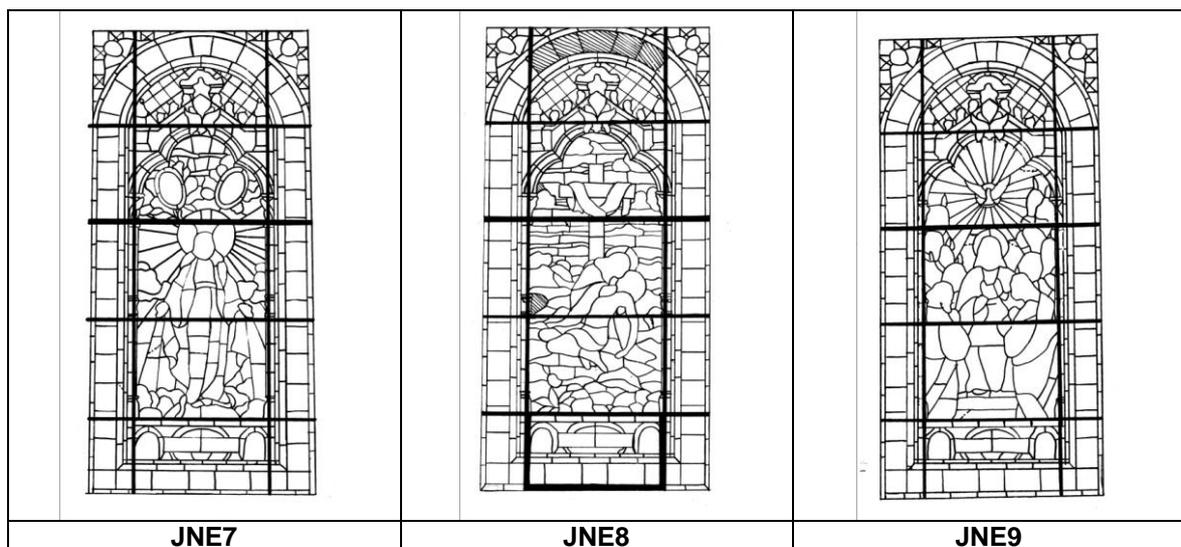


Figura 133: Diagrama do estado de conservação dos vitrais-anverso, da Catedral São Francisco de Paula, manufaturados pelo ateliê Casa Genta. Escala livre.

Fonte: Autora, fevereiro de 2011.

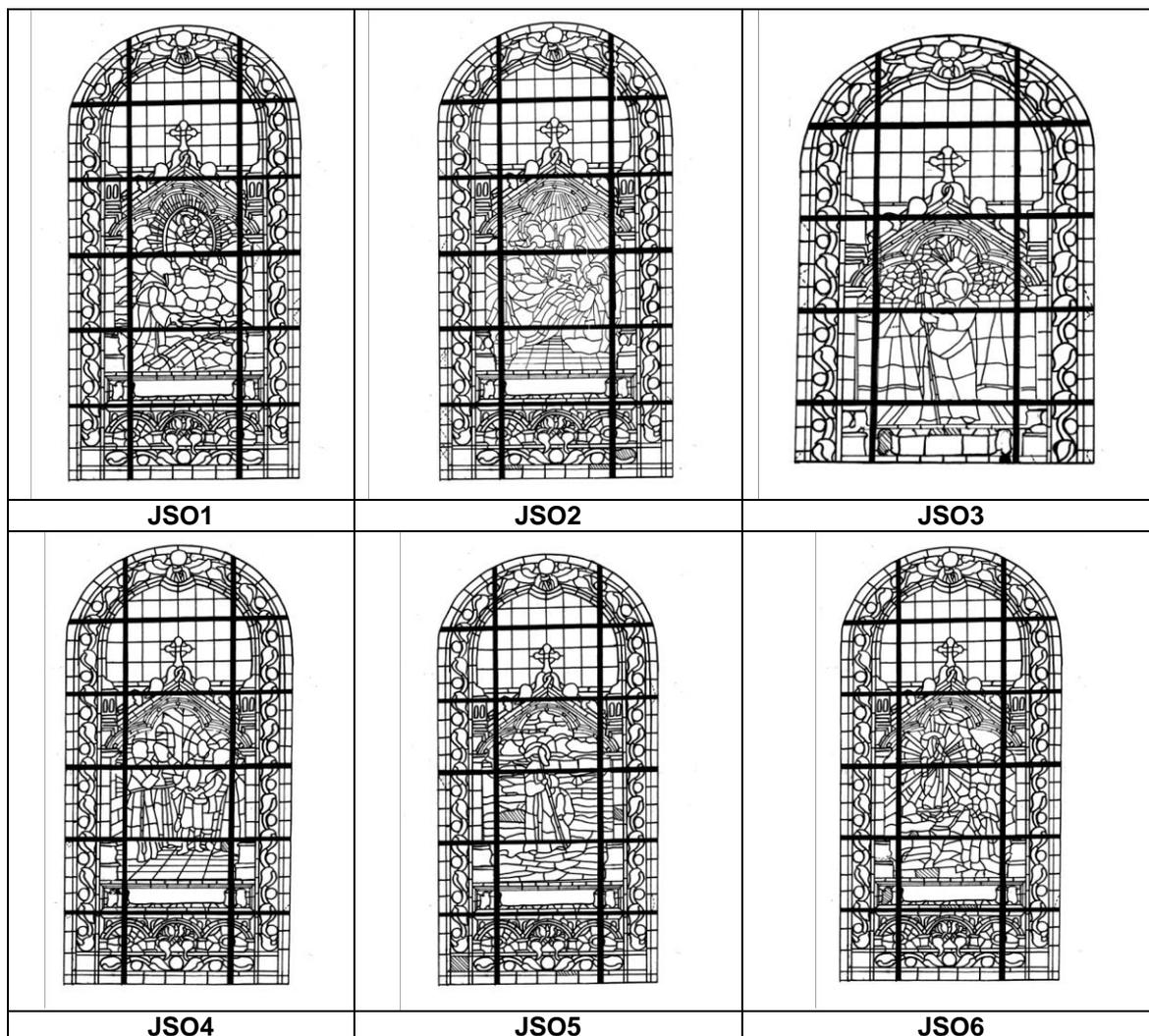


Figura 134 Diagrama do estado de conservação dos vitrais-anverso, da Catedral São Francisco de Paula, manufaturados pelo ateliê Casa Veit. Escala livre.

Fonte: Autora, fevereiro de 2011.

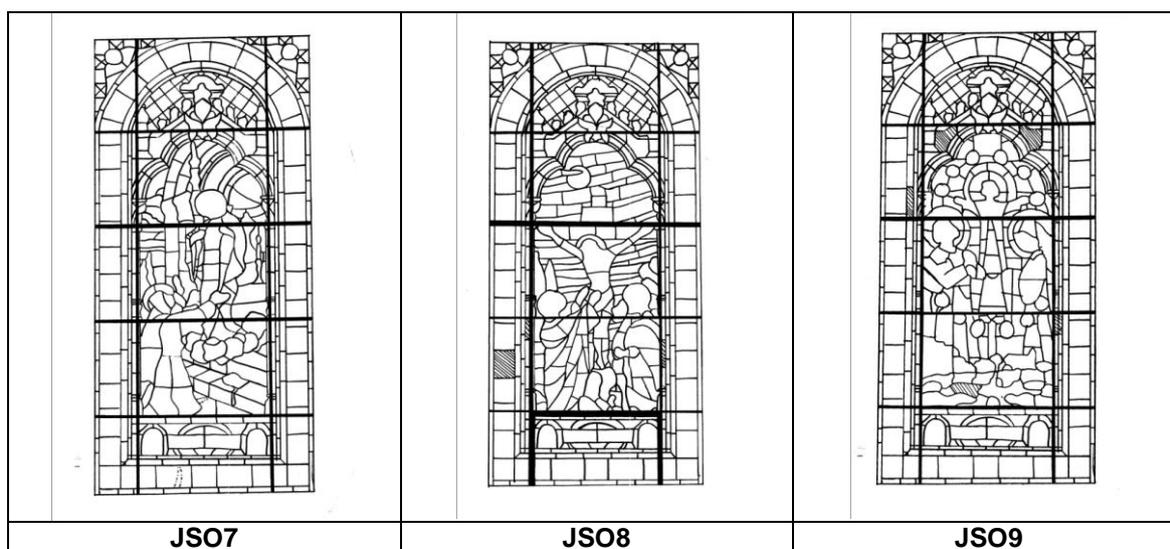


Figura 135: Diagrama do estado de conservação dos vitrais-anverso, da Catedral São Francisco de Paula, manufaturados pelo ateliê Casa Genta. Escala livre.

Fonte: Autora, fevereiro de 2011.

Intervenções anteriores: Foi constatada a presença de intervenções anteriores, provavelmente, mais de uma no decorrer do tempo. Infelizmente, não existem registros dos tratamentos e ações efetivadas. Pode-se perceber que, provavelmente, na última intervenção, ou pelo menos em uma intervenção recente, vários painéis tiveram seus chumbos substituídos, ou seja, o painel foi todo remontado. Esta constatação pode ser feita devido aos diferentes tons de calhas e de soldas entre os painéis (fig. 136).



Figura 136: Exemplos de diferentes tons de calhas e soldas entre painéis. Vitrais-anverso.

Fonte: Autora, fevereiro de 2011.

### 3.6. CLINRAD – Clínica de Radiologia

O prédio do Casarão da família Xavier (CAETANO, 2010, p. 45), situado a Rua Três de maio, nº 1045, inventariado, conforme registro na Coordenadoria de Cadastro (CCADI) e Informações da Secretaria Municipal de Urbanismo (SMU), atualmente, é utilizado por uma clínica de radio imagens de nome Clínica de Radiologia (CLINRAD). Constituído de dois pavimentos, sendo um o porão alto, o prédio em planta quadrangular é um dos belos exemplares da arquitetura eclética da cidade de Pelotas (fig. 137).

Na fachada, as aberturas recuadas e assimétricas agrupam-se em conjuntos tipologicamente diversos. O acesso principal é marcado por uma projeção da platibanda cega que marca um atrio<sup>56</sup> coberto. A casa com porão

<sup>56</sup> Átrio: Espaço defeso situado na frete do edifício. Ferreira (1999, p.228)

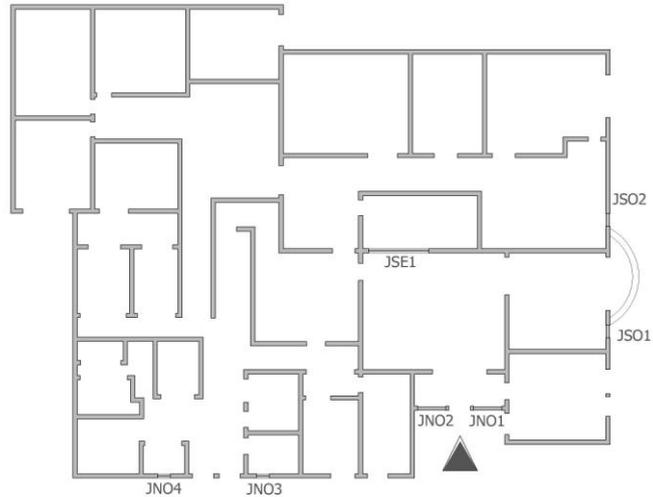
alto necessita de uma escadaria que marca, ainda mais, a projeção do acesso principal. As aberturas intercalam duas tipologias, retangulares e com arcos.



Figura 137: Fachadas Norte e Oeste do prédio da Clinrad.  
Fonte: Autora, outubro de 2010.

O conjunto de vitrais é formado por três grupos de janelas, localizados na planta baixa da figura 138, com tipologias bem distintas: uma janela central (JSE1), com um vitral bastante elaborado (fig. 139), duas janelas retangulares (JNO2 e JNO1) no acesso principal (fig. 140) e quatro janelas com extremidades em arco (JNO4, JNO3, JSO1, JSO2), todas com o mesmo desenho (fig. 141), distribuídas nas fachadas laterais de diferentes salas. Em nenhum dos conjuntos foi possível encontrar qualquer marca de assinatura ou datas. Além disto, verificou-se que é possível os vitrais terem sido executados em etapas diferentes e/ou por ateliês diferentes devido à tamanha disparidade técnica e iconográfica.

**CLINRAD**  
PLANTA ESQUEMÁTICA



PAVIMENTO SUPERIOR  
SEM ESCALA

Figura 138: Planta de localização do conjunto de vitrais da Clínica de Radiologia – CLINRAD, Pelotas-RS.

Fonte: Secretaria Municipal de Urbanismo, 2010.

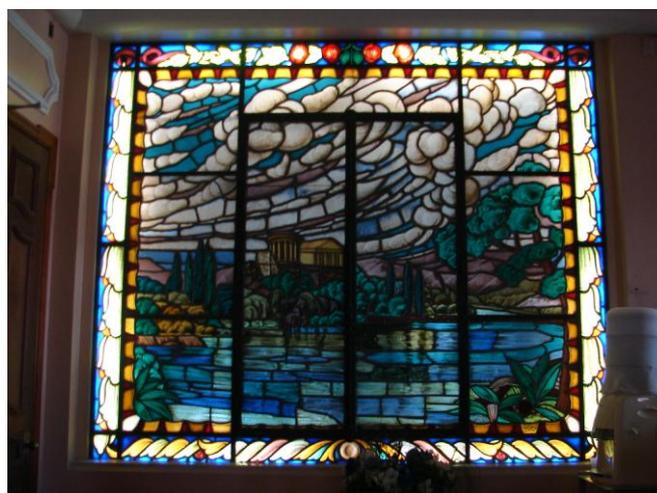


Figura 139: Janela central (JSE1), existente na sala de espera da CLINRAD.

Fonte: Autora, outubro de 2010.

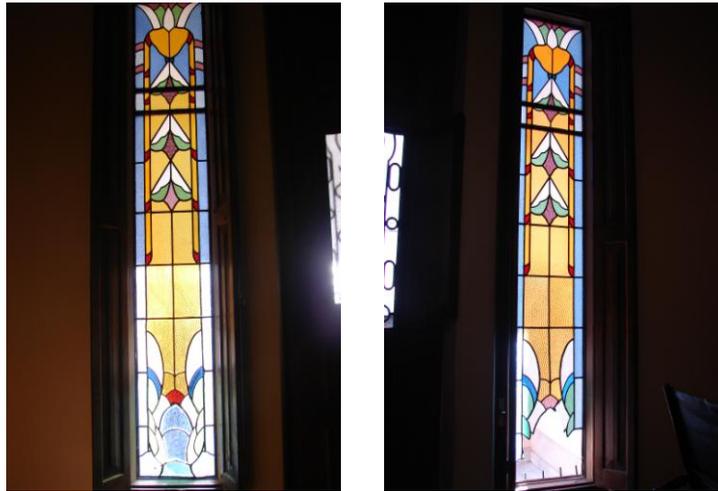


Figura 140: Conjunto do acesso principal JNO2 e JNO1.

Fonte: Autora, outubro de 2010.



Figura 141: Conjunto de janelas com extremidade em arcos, JNO4 e JNE3.

Fonte: Autora, outubro de 2010.

Descrição dos vitrais: No primeiro grupo tipológico de vitral, formado pela janela central (JSE1), com dimensões, aproximadas, de 2,84 m de largura por de 2,41 m de altura, reencontramos a representação de desenhos figurativos sem simetria na composição, na forma de uma paisagem com um templo grego em uma colina cercado por vegetação e um lago. Os vidros coloridos, na sua maioria importados, mostram o domínio da técnica do vitral em especial de técnicas pictóricas executadas com a grisalha e em processos de abertura de luzes. O amarelo de prata também é constatado em usos pontuais. Não se constata o uso de esmaltes. O vitral é fixo pelo reverso em uma sala interna da edificação e iluminado artificialmente. Tudo leva a crer que o edifício tenha sofrido alterações e o vão original seria voltado a um pátio interno ou poço de

luz, algum recinto que permitisse ventilação e justificasse a existência de uma janela central. A estrutura, provavelmente, em ferro pintado, divide a composição em 24 módulos retangulares com dimensões variadas. Os painéis possuem barras de fixação, colocadas pelo reverso, responsáveis pela estabilidade do conjunto. Pode se observar o uso de calhas de chumbo com cerca de 7 mm.

O segundo grupo de vitrais no vão do acesso principal é formado por duas janelas (JNO2 e JNO1) com dimensões, aproximadas, de 0,40 m de largura por 2,49 m de altura. Possuem uma representação não figurativa, onde formas geométricas sugerem um tema fitomórfico em uma organização compositiva que segue uma simetria longitudinal. Os vidros coloridos, todos do tipo impresso, representam a paleta de cores de vidros nacionais de várias qualidades, como, por exemplo, o tipo Jacaré que o mercado nacional não comercializa mais com cor. Os únicos vidros importados poderiam ser os vermelhos, sem confirmação que o mercado nacional tenha produzido este tipo de vidro em algum período de século XX. Todos em 3 mm, não apresentam tratamento pictórico. Os vitrais são fixos pelo reverso. As estruturas, provavelmente, em ferro pintado, dividem a composição em 3 módulos retangulares com dimensões bastante estranhas. Considerando que as repartições das estruturas de ferro servem para aliviar as cargas de cada painel o tipo de divisão não se justifica quando comparamos os primeiros e segundos módulos como os últimos. Os últimos módulos com 1,5 m de altura não suportam adequadamente as estruturas facilitando o abaulamento. Os painéis não possuem barras de fixação que, se estivessem fixados em estrutura de dimensões aproximadas, não seriam necessários.

Distribuídas nas fachadas laterais, em diferentes salas, está o terceiro grupo de vitrais (JSO1, JSO2, JNO4, JNO3). Este conjunto já se encontra bastante alterado, restando de original apenas o desenho do arco superior, que representa ramos de rosas vermelhas, e o do arco inferior, uma síntese da mesma composição acima. Os desenhos são repetidos em todas as aberturas, mudando somente a cor do vidro plano central, já substituído. As janelas JSO1, JSO2 possuem vidro Ártico azul no centro e as janelas JNO4, JNO3 possuem vidro Ártico rosa no módulo central. As medidas aproximadas dos vãos são de 0,52 m de largura por 1,88 m de altura. Os vidros coloridos possuem

procedência nacional e importada em quase mesma proporção. Os vidros importados são encontrados nos fragmentos de cor vermelha, verde e de cor azul, em um tom mais intenso que os restantes. Os vidros nacionais são do tipo Jacaré (azul), Bico de Jaca (roxo) e Float (transparente). O conjunto apresenta uso de grisalha negra no desenho das folhas e das rosas, as quais têm o tratamento de gravação a ácido o que demonstra serem vidros do tipo plaquê.

As janelas possuem vidros fixos pelo exterior a partir de uma estrutura metálica, provavelmente, em ferro pintado, que divide a composição em módulos com a dimensão central diferente e móvel, com função de ventilação. Esta característica de abertura muitas vezes dificulta a manutenção dos vitrais destes módulos, pois ficam sujeitos a constantes tensões. Provavelmente, por este motivo os proprietários optaram pela eliminação dos vitrais e a colocação de vidro colorido impresso, do tipo ártico. O vitral não possui nenhuma barra de fixação e as calhas de chumbo possuem provavelmente cerca de 7 mm.

Em nenhum dos conjuntos foi detectado bolhas nos vidros o que caracteriza uma produção provavelmente industrial da matéria prima.

Estado de conservação: O conjunto apresenta, de modo geral, um bom estado de conservação, com exceção do painel JNO1 (fig. n142), que possui a base bastante comprometida com uma grande lacuna resultante de vandalismo. Algumas fraturas e lacunas são encontradas nos outros conjuntos, exceto na janela central que apresenta-se com ótimo estado de conservação.



Figura 142: Detalhe do vitral da janela JNE1.

Fonte: Autora, outubro de 2010.

Em análise visual *in situ*, verificou-se que quimicamente os vidros encontram-se bastante estáveis. Para a confirmação desta hipótese seriam necessários alguns exames laboratoriais, sendo neste caso desaconselhável devido ao sacrifício de fragmentos para produção do corpo de prova, que mesmo não sendo destrutivo exige uma retirada de material.

Na estrutura o chumbo em todos os grupos de vitrais apresenta-se, em geral, em bom estado de conservação sem oxidações comprometedoras. Existem, no entanto, alguns abaulamentos nos painéis JNO1 e JNO2 (fig.143) que deveriam ser monitorados, se a estrutura de chumbo continuar trabalhando poderá acarretar fraturas do próprio chumbo e de fragmentos de vidro. O estado mais grave de conservação se encontra na base do painel JNO1 (fig. 142), a qual deveria receber intervenções. O conjunto sofreu colapso por ato de vandalismo, o que formou uma grande lacuna na estrutura, prejudicando a estabilidade do conjunto. A estrutura está bastante instável no vão, apresentando eminente risco de perda de material original, bem como de acidente para os usuários da edificação. Os demais vidros estão quimicamente estáveis e não apresentam sujidades específicas.



Figura 143: Detalhe do vitral JNO2- abaulamento e substituições inadequadas

Fonte: Autora, outubro de 2010.

A camada pictórica parece bem estável. É constatado o uso de grisalhas no conjunto das aberturas da fachada (JSO1, JSO2, JNO4, JNO3). No vitral da janela central (JSE1), além do uso da grisalha existe, também, o amarelo de

prata utilizado pontualmente. Neste vitral, pode-se perceber o uso de um pigmento, provavelmente a frio, como parte de uma intervenção. Este pigmento não teve sua composição identificada, mas devido ao aspecto da pincelada, pouco fluida, leva-se a crer que tenha sido usado um veículo oleoso. Os vitrais do acesso (JNE2 e JNE1) não possuem pigmentos.

As figuras 144 e 145 contêm os diagramas representativos do estado de conservação dos painéis, elaborados a partir das alterações observadas.

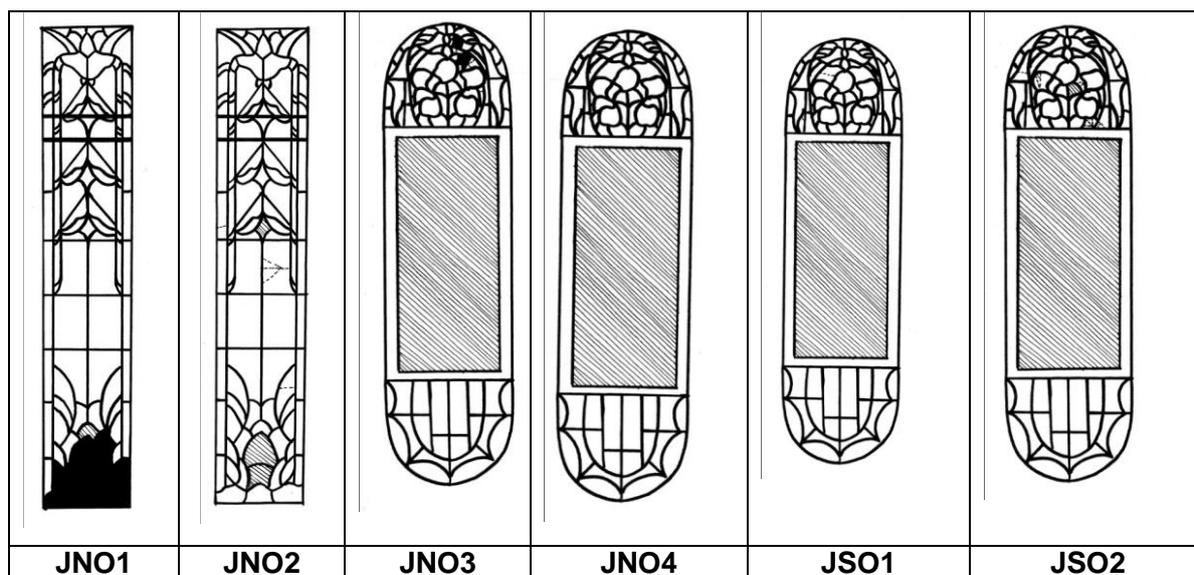


Figura 144: Diagrama do estado de conservação dos vitrais-anverso. Escala livre.

Fonte: Autora, fevereiro de 2011.

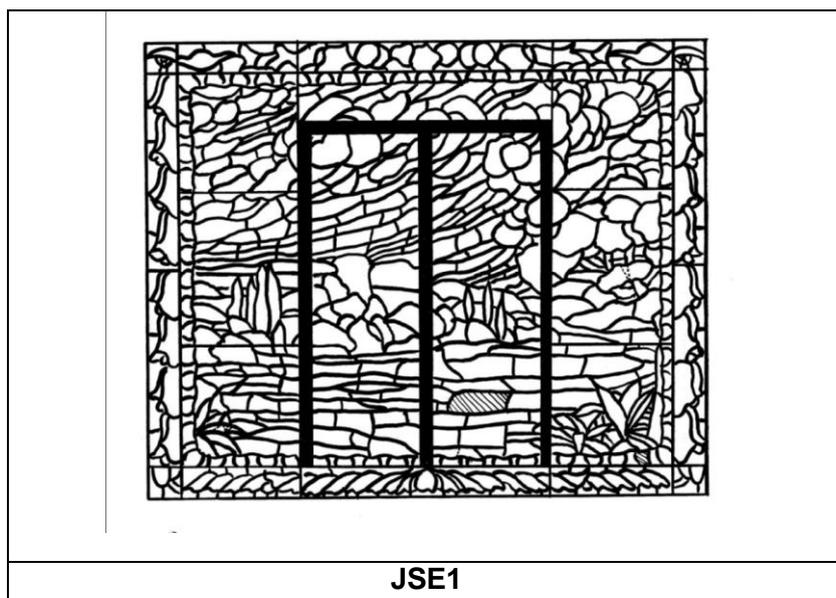


Figura 145: Diagrama do estado de conservação dos vitrais-anverso. Escala livre.

Fonte: Autora, fevereiro de 2011.

Intervenções anteriores: É constatada a presença de intervenções anteriores, provavelmente mais de uma no decorrer do tempo, sem, no entanto haver qualquer documentação.

### 3.7. Colégio Estadual Felix da Cunha

O prédio do Colégio Estadual Félix da Cunha (fig.146), também, conhecido como Casarão do Porto, situado na Rua Benjamin Constant, nº. 1459, de propriedade da família Ribas até 1950, foi doado ao Estado para que nele funcionasse uma escola, o antigo Grupo Escolar Félix da Cunha, atualmente chamado de Colégio Estadual Félix da Cunha.



Figura 146: Fachada do Colégio Estadual Félix da Cunha, Pelotas – RS.  
Fonte:< <http://colegiofelixdacunha.blogspot.com>>, acesso em 27/12/2010.

O prédio em planta quadrangular e com características ecléticas tem porão alto e acesso lateral que quebra a simetria da fachada, sendo fortemente marcado por um átrio coberto e uma escadaria. A fachada, quase simétrica, possui elementos decorativos que seccionam a edificação em base, centro e topo. As janelas, em vergas retas marcam a fachada alinhada à calçada existindo apenas o recuo lateral. O grande recuo em uma das laterais permitiu a criação de jardins, pomares e encerras para a criação de animais (SANTOS 2007, p. 194). A platibanda vazada é decorada por uma balaustrada e elementos escultóricos no centro.

O conjunto de vitrais da edificação encontra-se nas aberturas de acesso à edificação, na escadaria situada na fachada nordeste (fig. 147). A composição é formada por janelas simétricas com dimensões de 0,66 m de largura por 1,87 m de altura e uma bandeira sobre as porta com dimensões de 1,10 m de largura por 0,30 m de altura. Nenhum registro ou marca de assinatura foi encontrado.

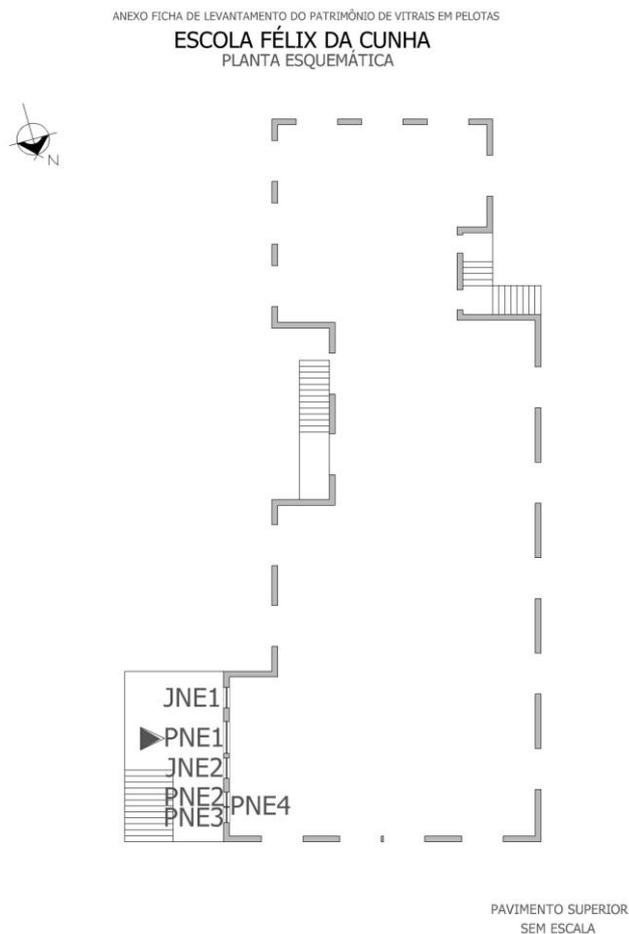


Figura 147: Planta de localização do conjunto de vitrais do Colégio Estadual Félix da Cunha, Pelotas-RS.

Fonte: Bruna van der Laan, em Junho de 2011.

Em uma composição de janelas e portas retangulares, o conjunto de vitrais (fig. 148) é formado por duas janelas, duas bandeiras e duas portas. Na porta principal existem duas janelas moveis e uma bandeira fixa com vitral (fig. 149) e na porta lateral existem os mesmos elementos, porém as janelas ocorrem nas folhas da porta.



Figura 148: Conjunto de vitrais da janela da porta principal: JN1 JNE2 e da bandeira PNE2,e, vitrais da segunda abertura, painel esquerdo PNE3, bandeira PNE4 e painel direito PNE5.

Fonte: Autora, outubro de 2010.

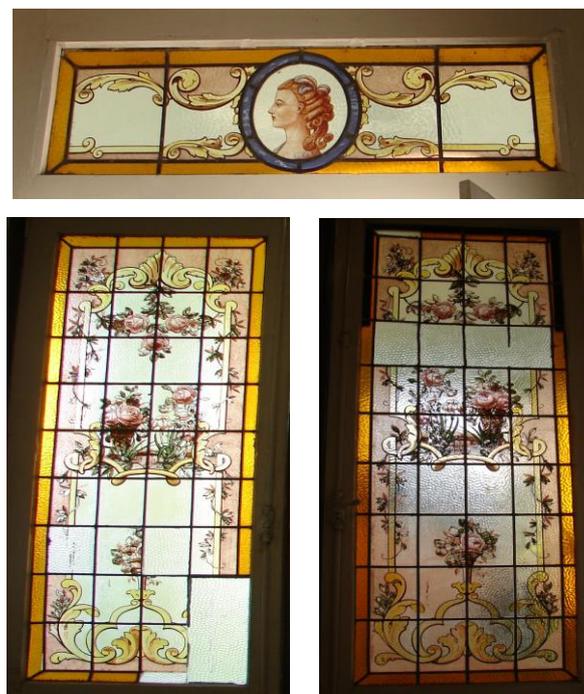


Figura 149: Detalhe dos vitrais da porta principal: bandeira PNE1, painel esquerdo JNE2 e painel direito JNE1

Fonte: Autora, outubro de 2010.

Descrição dos vitrais: Trata-se de um conjunto com desenhos figurativos com tema floral. O desenho é delimitado por uma cercadura pintada e com movimentos curvos recebendo nas laterais folhas e flores que contribuem para a delicadeza do conjunto. Esta cercadura se transforma, em algumas partes, em folhas de acanto. A representação da folha de acanto lembra a pureza de caráter, perfeição moral e trabalho honesto (CHEVALIER, 2000, p. 10). As

folhas de acanto são representadas junto com pintura de rosas, lírios e possivelmente jasmims, caracterizando uma flora tipicamente europeia. A predominância de rosas na composição, associada a uma figura feminina pintada no medalhão da bandeira da porta central, indica uma associação do trabalho a uma homenagem à proprietária do casarão reforçada pela representação de uma figura feminina no medalhão central do vitral PNE1 (fig. 149).

No dicionário de símbolos na Arte de Sarah Carr-Gomm pode-se encontrar o significado da rosa ligada a flor de Venus.

Na imagística medieval os jardins de rosas estão a volta de uma donzela, e os espinhos protegem-lhes a beleza. Numerosos retratos de mulheres incluem rosas, para aumentar-lhes a beleza a pureza. (CARR-GOMM, 2004, p. 193)

Os vidros coloridos claros, na maioria, de origem nacional, marcam um conjunto de manufatura madura, com um grande domínio pictórico. O que parece bastante invulgar é o desenvolvimento técnico na pintura com a falta de exploração dos recursos dos vidros importados, mais densamente coloridos. Os vidros importados são encontrados apenas no detalhe azul, que contorna o medalhão central. Os vidros restantes são do tipo martelado, nacionais da cor âmbar e transparente.

No conjunto observa-se uma profusão de esmaltes e as técnicas empregadas são muito similares àquelas usadas na pintura de porcelana. Sua técnica de manufatura não se aproxima da produção executada nas Casas Genta ou Veit, mas sim de soluções pictóricas do vitral da Antiga Escola de Belas Artes de Pelotas. A própria instabilidade da pintura é semelhante ao vitral citado sendo, no entanto, o tipo de pincelada diferente. Este conjunto, de modo diverso do vitral da Antiga Escola Nacional de Artes, apresenta o uso de grisalha em grandes superfícies aplicada segundo a técnica tradicional, onde se obtém uma mancha de cor através de uma aguada, que recebe atrito de pincéis de cerdas bem macias (brunidor), provocando abertura de luzes pontilhadas (fig. 150).



Figura 150: Técnica tradicional de trabalhar a abertura de luzes por pontilhados obtidos com o pincel (brunidor).

Fonte: Autora, outubro de 2010.

Os esmaltes usados são de cor rosa, verde, azul e bege na carnação da figura feminina. Foi constatado o uso de amarelo de prata, em especial, na cercadura formada pelas folhas de acanto, onde podem ainda ser observados dois tons de amarelo em um mesmo fragmento de vidro.

O conjunto apresenta duas cercaduras: uma corresponde à parte da composição feita em amarelo de prata e uma outra, típica da técnica do vitral, corresponde a uma linha lisa e fina, feita de vidros de outra cor, que auxilia nos ajustes da montagem. Esta cercadura é feita pelo vidro do tipo martelado 3 mm, na cor âmbar, que se encontram disponíveis no mercado atual.

O vitral é fixo diretamente nas aberturas pelo exterior, com auxílio de baguetes<sup>57</sup> de madeira. Não possui nenhuma estrutura metálica, que divida a composição o que, associado ao desenho ortogonal das calhas e a falta de barras de fixação, dificulta muito a manutenção da estabilidade de conjunto. A tendência das calhas horizontais é de ceder à tensão provocada pelo peso da estrutura, causando abaulamento. Pode-se observar o uso de calhas finas com, provavelmente, cerca de 6 mm, o que aumenta ainda mais a instabilidade dos vitrais.

---

<sup>57</sup> Baguetes são bastões pequenos e finos. (FERREIRA, 1999, p.255).

Estado de conservação: O conjunto se apresenta bastante instável, além de ter recebido intervenções inadequadas que prejudicam sua fruição, possui risco de colapso em situações pontuais. Além da instabilidade da estrutura, a camada pictórica se encontra, em geral, bastante comprometida, com um tipo pontual de destacamento. São constatadas ainda fraturas e lacunas.

O chumbo da estrutura encontra-se quimicamente estável, sem oxidações, porém são detectadas várias fraturas e lacunas devido aos esforços do próprio peso do painel, causados pela organização ortogonal das calhas e pela falta de barras de fixação. Em grande parte, as lacunas de chumbo resultaram de reparos inadequados, provavelmente, executados por mestres vidreiros aptos a fazerem cortes precisos, mas sem domínio da técnica do vitral, os quais substituíram alguns fragmentos de vidros, utilizando no encaixe elastômeros (cola de silicone) e resinas epóxis (tipo “durepoxi”<sup>58</sup>), podendo inclusive terem sido feitos *in situ* (fig. 151).

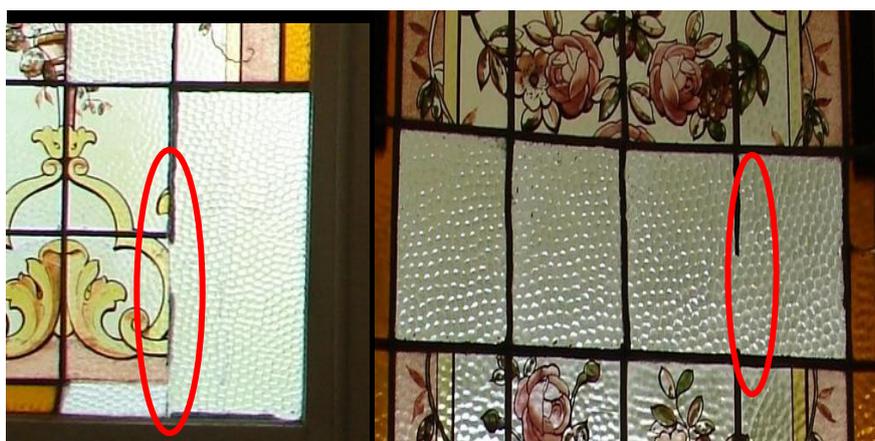


Figura 151: Intervenções inadequadas nos painéis das janelas JNE2 e JNE1- substituição de fragmentos.

Fonte: Autora, outubro de 2010.

Os vidros estão quimicamente estáveis, apresentam poucas fraturas e uma lacuna. Não apresentam sujidades que comprometem a fruição do conjunto. O registro dos vidros novos, dos fraturados e das lacunas estão identificados nos diagramas do estado de conservação do conjunto, apresentado na figura 153.

---

<sup>58</sup> Durepoxi é o nome comercial dado a uma cola epoxida, bi componente, composta por resinas epoxidas, cargas minerais e poliamida como endurecedor. A fábrica responsável no Brasil chama-se Henkel Ltda. E situa-se em Boituva, São Paulo.

A pintura está bastante comprometida, em especial, nos esmaltes de coloração verde (fig. 152). Talvez a queima inadequada dos fragmentos originais tenha causado isto, visto que os esmaltes de coloração rosa estão bastante estáveis.



Figura 152: Detalhe do destacamento pictórico na janela JNE2 emitida (anverso) e luz refletida (reverso).

Fonte: Autora, outubro de 2010.

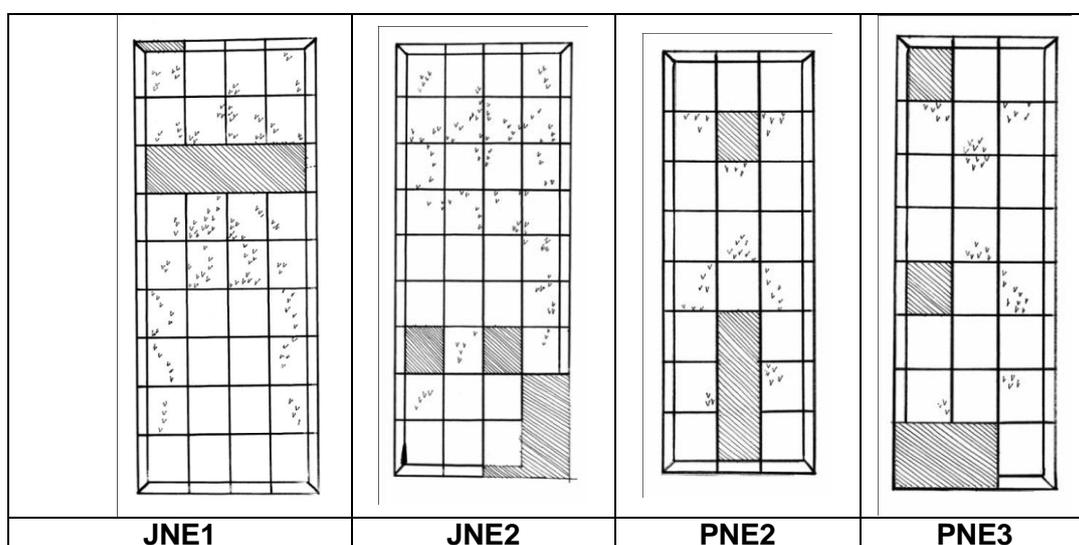


Figura 153: Diagrama do estado de conservação dos vitrais-anverso. Escala livre.

Fonte: Autora, fevereiro de 2011.

Intervenções anteriores: É constatada a presença de intervenções anteriores. A qualidade da intervenção e a falta de documentação são os maiores problemas com os tratamentos. A fruição do conjunto ficou bastante prejudicada com a perda de material original e a substituição por fragmentos lisos que interrompem o desenho do conjunto. Devido a posição dos vitrais e sua mobilidade, deve ser

considerado em próximos tratamentos o uso de métodos preventivos de proteção, tanto para as tensões inerentes ao conjunto, quanto para evitar acidentes ou vandalismos.

### 3.8. Escola de Ensino Fundamental Castro Alves

O prédio da Escola de Ensino Fundamental Castro Alves, situado na Rua General Osório, nº 366, é marcado por um jogo de volumes onde o acesso principal recuado é coberto pela sacada do piso superior (fig. 154). A edificação possui recuo em todas as fachadas. As aberturas em vergas retas são distribuídas conforme a função, sem preocupação com simetrias ou ritmo.



Figura 154: Fachada do prédio da Escola de Ensino Fundamental Castro Alves, Pelotas-RS.

Fonte: Autora, março de 2011.

O conjunto de vitral existente na edificação, localizado na planta baixa da figura 155, é formado por duas janelas: uma retangular situada no patamar da escada, identificada por JSO1, com dimensões de 0.78 m de largura por 4.00 m de altura (fig. 156), e outra oval localizada na fachada de acesso à edificação, identificada por JNO1, com dimensões de eixos 0.50 ms no sentido horizontal e 0.80 m no sentido vertical (fig. 156). A solução compositiva é semelhante entre as duas janelas. Os painéis não possuem marca de assinatura ou data.

ANEXO FICHA DE LEVANTAMENTO DO PATRIMÔNIO DE VITRAIS EM PELOTAS  
**ESCOLA CASTRO ALVES**  
PLANTA ESQUEMÁTICA

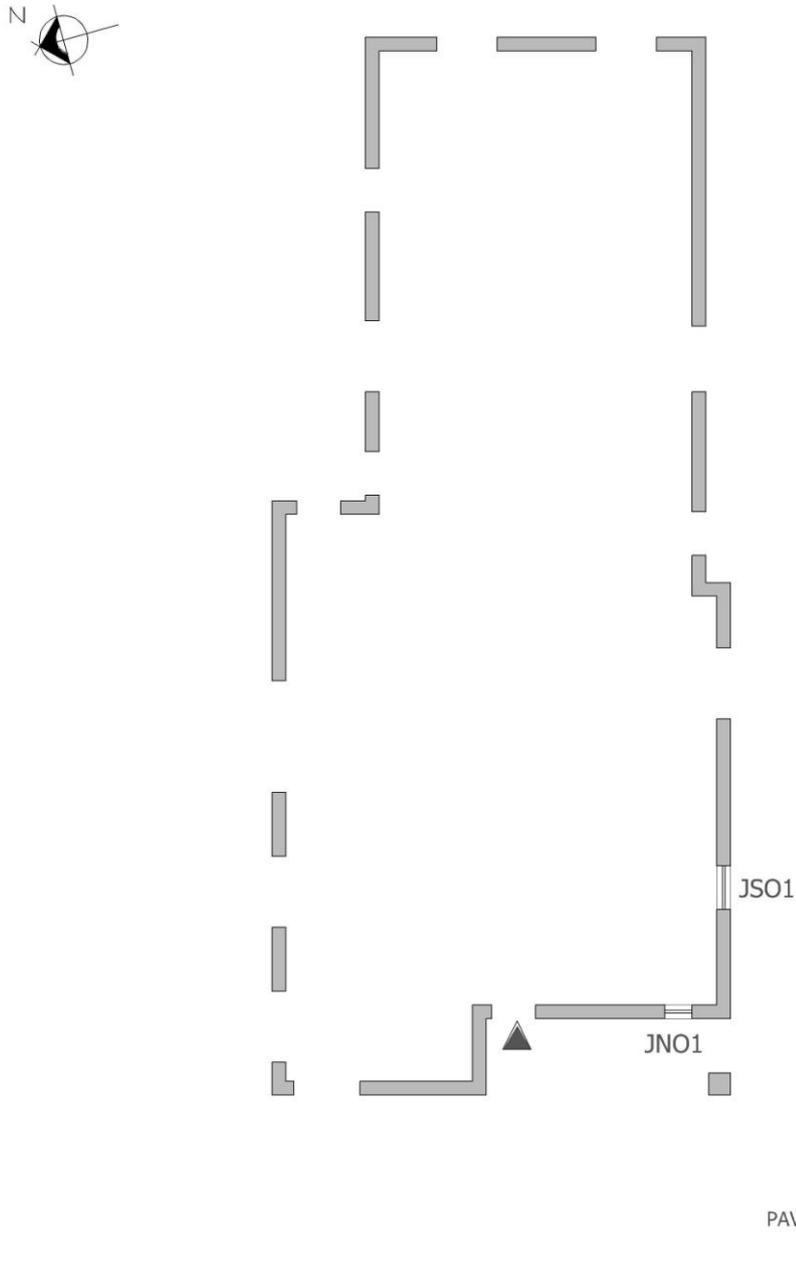


Figura 155: Planta de localização do conjunto de vitrais do Colégio Estadual Félix da Cunha, Pelotas-RS.

Fonte Bruna van der Laan, em junho de 2011.

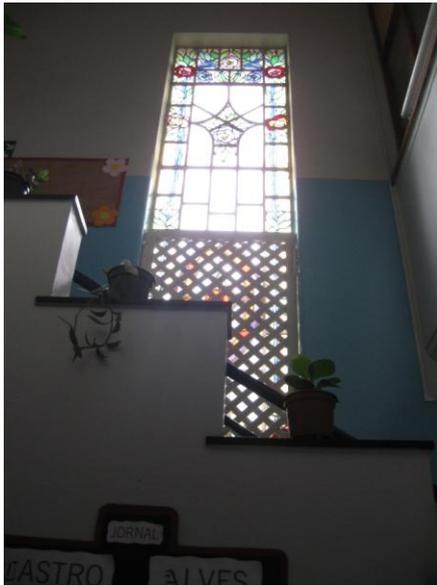


Figura 156: Vista interna dos vitrais janelas JSO1 e JNO1 (reverso).

Fonte: Autora, março de 2011.

Descrição dos vitrais: As janelas possuem vidros fixos pelo exterior a partir de estruturas múltiplas e de formas variadas nas duas janelas, formando pequenos painéis sem barra de fixação. Os painéis representam flores, rosas com caules e folhas. Estes não possuem camada pictórica e a distribuição das imagens forma uma barra nas bordas.

A composição das duas janelas está comprometida por causa do sistema de proteção colocado pelo interior (fig. 157), uma trama em madeira que dificulta a fruição do conjunto.

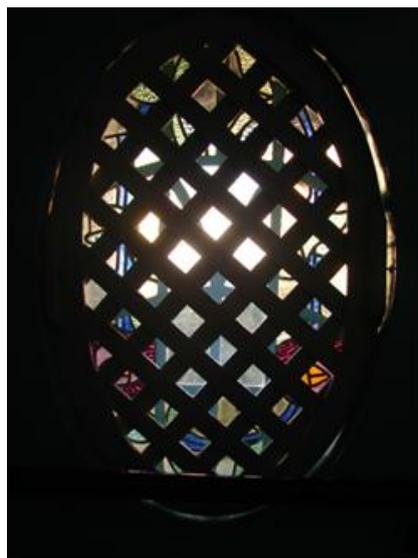


Figura 157: Proteção colocada pelo anverso na janela JNO1.

Fonte: Autora, março de 2011.

Os vidros que formam os desenhos são importados e nacionais. Os vidros importados, na cor vermelha, verde e opalescente azul, usados em alguns detalhes, formam um conjunto de manufatura madura. Os vidros opalinos azuis podem ser associados aos vidros usados no Casarão Santa Eulália e a alguns vidros usados na manufatura de vitrais do ateliê Casa Veit. Esta associação não possui, no entanto, nenhum dado comprobatório.

Estado de conservação: As janelas apresentam-se, de modo geral, com muito bom estado de conservação. Sem abaulamentos ou fraturas importantes. As pequenas dimensões dos painéis trazem bastante estabilidade ao conjunto. Entretanto, o sistema de proteção colocado pelo anverso dos painéis impossibilita a leitura e a fruição do mesmo.

Na estrutura, as calhas utilizadas aproximam-se de um perfil de 7 mm. O chumbo quimicamente encontra-se em bom estado de conservação, sem oxidações importantes.

Os vidros estão quimicamente estáveis e apresentam apenas uma lacuna de vidro no painel JNO1 (fig. 158). A visibilidade a olho nu não permitiu detectar se existem bolhas nos vidros o que caracteriza uma produção, provavelmente, industrial da matéria-prima. O diagrama representado na figura 159 mostra o estado de conservação do vitral em questão.

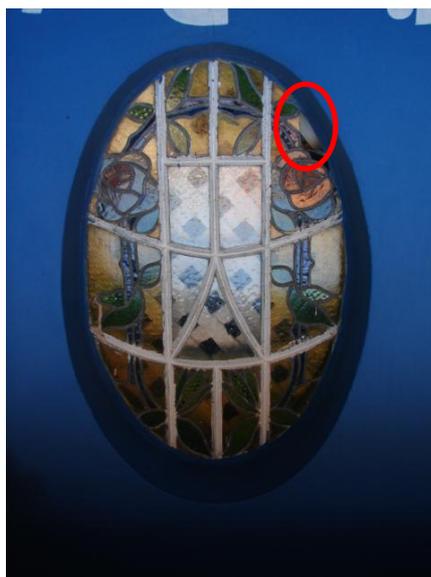


Figura 158: Lacuna na janela JNO1 (vitrail-reverso).

Fonte: Autora, março de 2011.

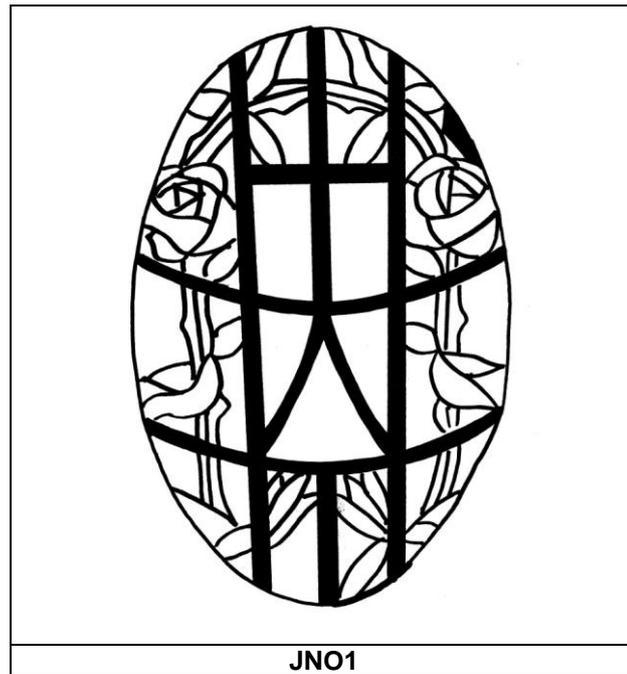


Figura 159: Diagrama do estado de conservação do vitral-reverso. Escala livre.

Fonte: Autora, fevereiro de 2011.

Intervenções anteriores: Não foi possível constatar a presença de intervenções curativas nos painéis. Foi colocada uma estrutura em madeira pelo anverso que protege o conjunto de eventuais acidentes. No entanto, devido ao fechamento da trama de madeira, a fruição do conjunto ficou comprometida.

### 3.9. Escola de Idiomas Yazigi

A Escola de Idiomas Yazigi esta instalada no prédio do conhecido Casarão Vila Laura (fig.160), situado na Rua Gonçalves Chaves, nº 3315, de propriedade da família Lang. Este é um prédio em planta quadrangular, com dois pavimentos com aberturas em verga reta e com características tipicamente ecléticas. Sua volumetria é fortemente marcada pela assimetria, criada entre a existência de um volume cheio de uma lateral da edificação, em contraste com um volume vazio na outra lateral, a qual é encimada por uma cobertura pontiaguda típica de países com existência de neve. Assim como em outras vilas residenciais o casarão foi construído no centro do lote ajardinado e os pavimentos superiores guardavam a intimidade do lar com os quartos e os banheiros (SANTOS, 2007, p. 205).

Na fachada encontra-se uma inscrição em relevo, típico das vilas do período, com o nome Laura Lang, esposa do proprietário do casarão (SANTOS, 2007, p. 210). Suas plantas originais datam de 1925 tendo sido o seu primeiro proprietário o Sr. Frederico Carlos Lang. Atualmente, o prédio ainda pertence a família Lang.<sup>59</sup>



Figura160: Fachada da Escola de Idiomas Yazigi, Pelotas – RS.

Fonte: Autora, outubro de 2010.

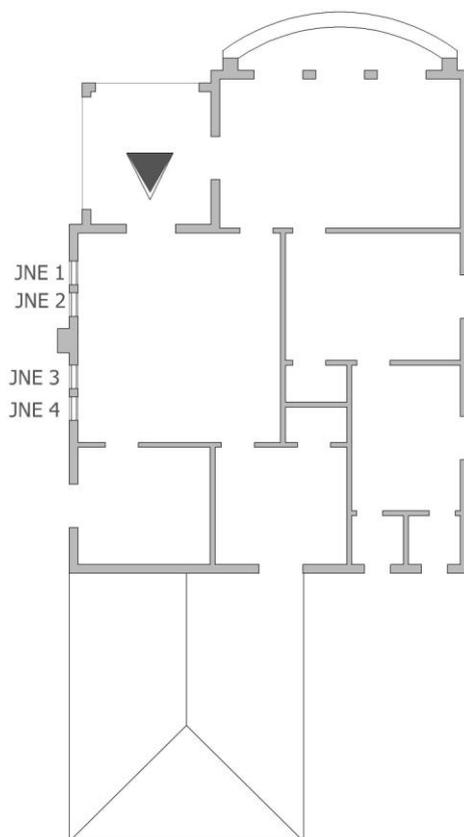
O conjunto de vitral existente é formado por quatro janelas retangulares de mesmas dimensões, aproximadamente, com 0,43 m de largura por 1,80 m de altura, localizadas na escadaria interna (fig. 161), na fachada noroeste.

A composição é semelhante entre as janelas possuindo apenas uma variação do tema central que está inscrito em uma forma ovalada (fig.162). Os painéis não possuem marca de assinatura ou data.

---

<sup>59</sup> Informações obtidas no registro da Secretaria Municipal de Urbanismo (SMU), na Coordenadoria de Cadastro e Informações (CCADI) em 22 março de 2011

ESCOLA DE LÍNGUAS YAZIGI  
PLANTA ESQUEMÁTICA



PAVIMENTO SUPERIOR  
SEM ESCALA

Figura 161: Localização do conjunto de vitrais da Escola de Idiomas Yazigi.

Fonte: Secretaria Municipal de Urbanismo, 2011.

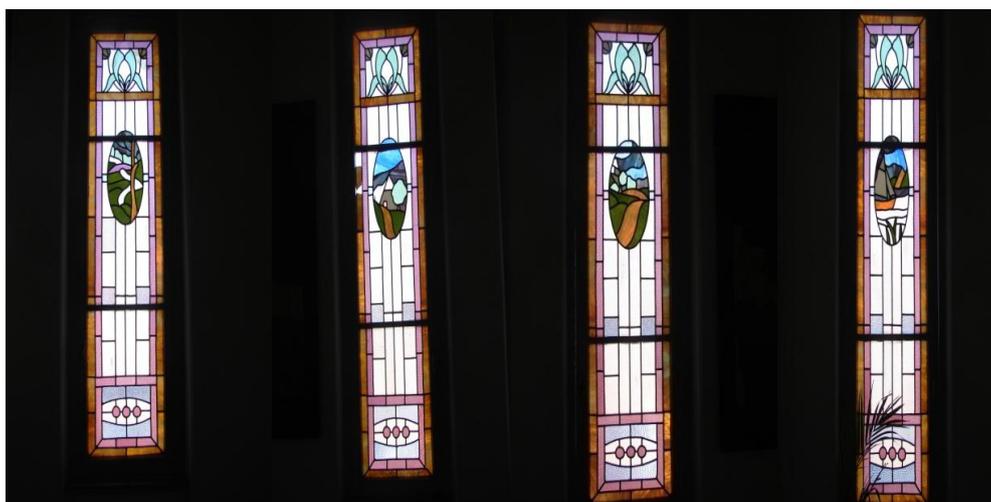


Figura 162: Vista interna dos vitrais janelas JNE4, JNE3, JNE2, JNE1 (esquerda para direita)

Fonte: Autora, outubro de 2010.

Descrição dos vitrais: Trata-se de um conjunto de painéis com desenhos figurativos de temas bucólicos, sendo várias cenas do campo representadas de forma estilizada: um barco, um caminho, uma casa e uma ponte. Todas as imagens poderiam ser cenas de uma mesma paisagem seccionada em partes diferentes. A composição repetida em todas as janelas é simétrica no eixo longitudinal.

O presente conjunto apresenta uma cercadura lisa e dupla, feita com vidros Árticos 3 mm da cor rosa sobreposto por vidro laranja opalescente. Os vidros coloridos claros, na maioria, se mesclam com vidros importados, representando um conjunto de manufatura madura, mas de custos menos vultosos caso houvesse pintura. Os vidros importados são encontrados nas cores mais densas, nos detalhes de cor laranja e, nos centros das imagens representadas. Os restantes são vidros nacionais do tipo impresso e, devido às substituições, não são todos do mesmo tipo. A visibilidade, a olho nu, não permitiu detectar bolhas nos vidros, o que caracteriza uma produção provavelmente industrial da matéria prima.

A janela possui vidros fixos pelo exterior, a partir de uma estrutura metálica, provavelmente em ferro pintado que divide a composição em três módulos com dimensões aproximadas. O sistema de fixação conta, atualmente, com uma vidraça de proteção externa, bastante prejudicial à estabilidade do conjunto. Como já foi mencionado, este tipo de estrutura facilita a criação de micro-climas que são prejudiciais à química do vidro. A vidraça de proteção muitas vezes existe para evitar vandalismo e diminuir as tensões que provocam os abaulamentos.

A técnica de manufatura deste conjunto não se aproxima da produção executada no ateliê Casa Genta. Como já foi descrito nos exemplares de vitral do Casarão Santa Eulália, o uso de vidros opalescentes, poderia identificar uma proximidade com a manufatura do ateliê Casa Veit, isto por que esta qualidade de vidro não aparece muito em vitrais. Além disto, a falta de identificação do conjunto poderia ser mais um indicio, visto que isto é comum em alguns painéis encontrados em Porto Alegre (WERTHEIMER, 2009, s/p). Mas a afirmação desta constatação só poderia ser feita com uma investigação mais detalhada.

De qualquer modo, o conjunto apresenta características semelhantes a manufatura dos vitrais da Santa Casa de Misericórdia de Pelotas e da Vila

Eulália porque, em ambos, os desenhos sintéticos, estilizados, sem o uso de qualquer recurso pictórico e com o tema principal ao centro, são rodeados por vidros transparentes, com uso de vidros opalescentes e finalizados por uma cercadura, onde a base e o topo recebem um tratamento diferente.

Estado de conservação: O conjunto apresenta-se, de modo geral, em bom estado de conservação. São visíveis duas lacunas importantes no painel JNE2 (fig. 163) uma delas associada a um abaulamento da base, algumas alterações pontuais foram observadas no painel JNE4 (fig. 163), que encontra-se abaulado, o que já provocou fraturas, tanto do vidro como do chumbo. Outras fraturas nos vidros são constatadas nos painéis JNE3 e JNE1.

Na estrutura, o chumbo encontra-se quimicamente em bom estado de conservação, sem oxidações importantes que venham a comprometer a estabilidade do conjunto. A estrutura encontra-se bastante estável no vão. Não existem chumbos de reparo. Existe uma fratura do chumbo, conforme registro na base do painel JNE4 resultante de um abaulamento. As calhas utilizadas aproximam-se de um perfil de 6 mm.



Figura 163: Detalhe do abaulamento do painel JNE2 e JNE4.

Fonte: Autora, outubro de 2010.

Os vidros estão quimicamente estáveis, ao menos em análise visual executada *in situ*. Para a confirmação seriam necessários ensaios químicos, neste caso desaconselhável devido ao sacrifício de fragmentos para produção

do corpo de prova que, mesmo podendo não ser destrutivo, exige uma retirada de material. São constatadas duas lacunas importantes no painel JNE2 (fig. 164). Estas alterações foram registradas no diagrama do estado de conservação na figura 165. Não existem sujidades ou respingos resultantes da manutenção do edifício.



Figura 164: Detalhe de lacuna de material vítreo do painel JNE2.

Fonte: Autora, outubro de 2010.

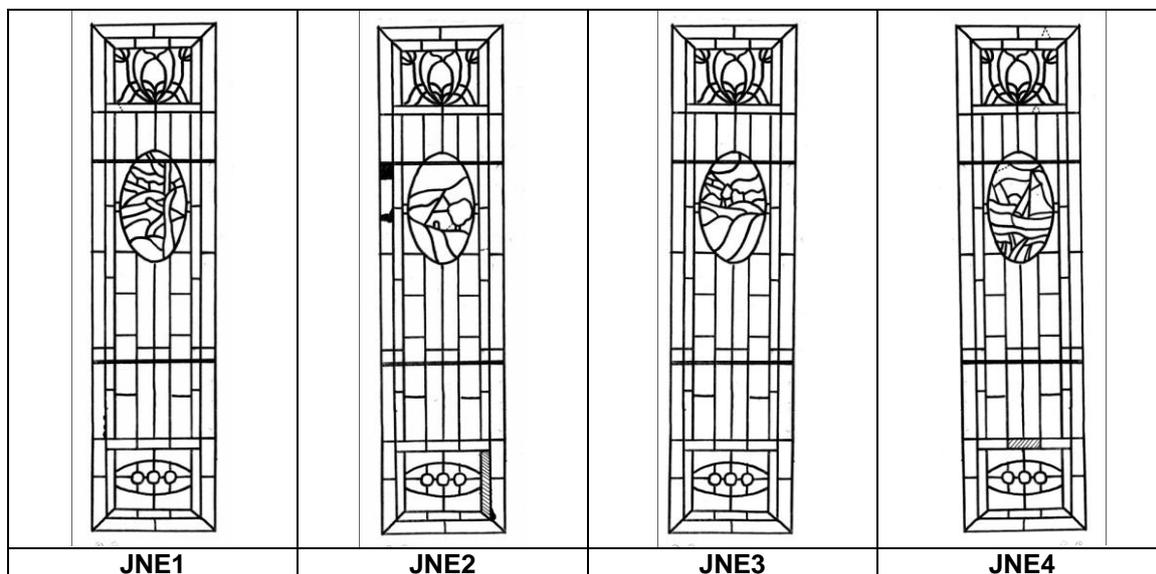


Figura 165: Diagrama do estado de conservação dos vitrais-anverso. Escala livre.

Fonte: Autora, Fevereiro de 2011.

Intervenções anteriores: É constatada a presença de intervenções anteriores. Difícil avaliar a qualidade e a quantidade de intervenções. O maior problema é a

falta de documentação com o tratamento efetuado e o uso da vidraça de proteção. O sistema de proteção utilizado como recurso não só para combater o vandalismo, mas para manter o painel estático e evitar o abaulamento, neste exemplar, não foi suficiente. Mesmo que a escolha por um sistema de proteção seja do tipo isotérmico, devem ser efetuados estudos para garantir uma ventilação mínima nas interfaces e não provocar condensação.

### **3.10. Faculdade de Direito da UFPel**

O prédio, situado na Praça Conselheiro Maciel, nº 215, foi projetado para ser a Faculdade de Direito a partir da doação do terreno feita pelo Intendente Municipal, Sr. Augusto Simões Lopes, em 1928. O projeto, elaborado pelo construtor José Severgnini e projetado por Dias e Requião (SANTOS 2007, p. 286), foi edificado a partir de 1929 (fig. 166). O projeto original previa dois pavimentos: o térreo formado por um vestíbulo, portaria, salas de direção, salão com sacada e secretaria e o segundo pavimento formado por cinco salas de aula. No entanto, duas alas laterais foram construídas permitindo agregar novos espaços: uma biblioteca e um auditório (MOURA, 1998, p. 40).



Figura 166: Fachada da Faculdade de Direito da UFPel, Pelotas – RS.

Fonte:< [www.fotolog.com/pelotas](http://www.fotolog.com/pelotas)>, acesso em outubro 2010.

O prédio em planta quadrangular possui recuo frontal e simetria bem visível em uma construção formada por linhas retas que contribuem para que a edificação possua características próximas das construções Neoclássicas. O

acesso é marcado por um bloco central recuado, encimado por um frontão em arco e uma escadaria existente devido aos porões altos.

O conjunto de vitrais, situadas nos patamares da escada de acesso ao segundo pavimento (fig. 167), é formado por duas janelas iguais (fig. 168), que, como o vitral da antiga Escola de Belas Artes, possui no exterior um poço de luz. Nenhum registro ou marca de assinatura foi encontrado.

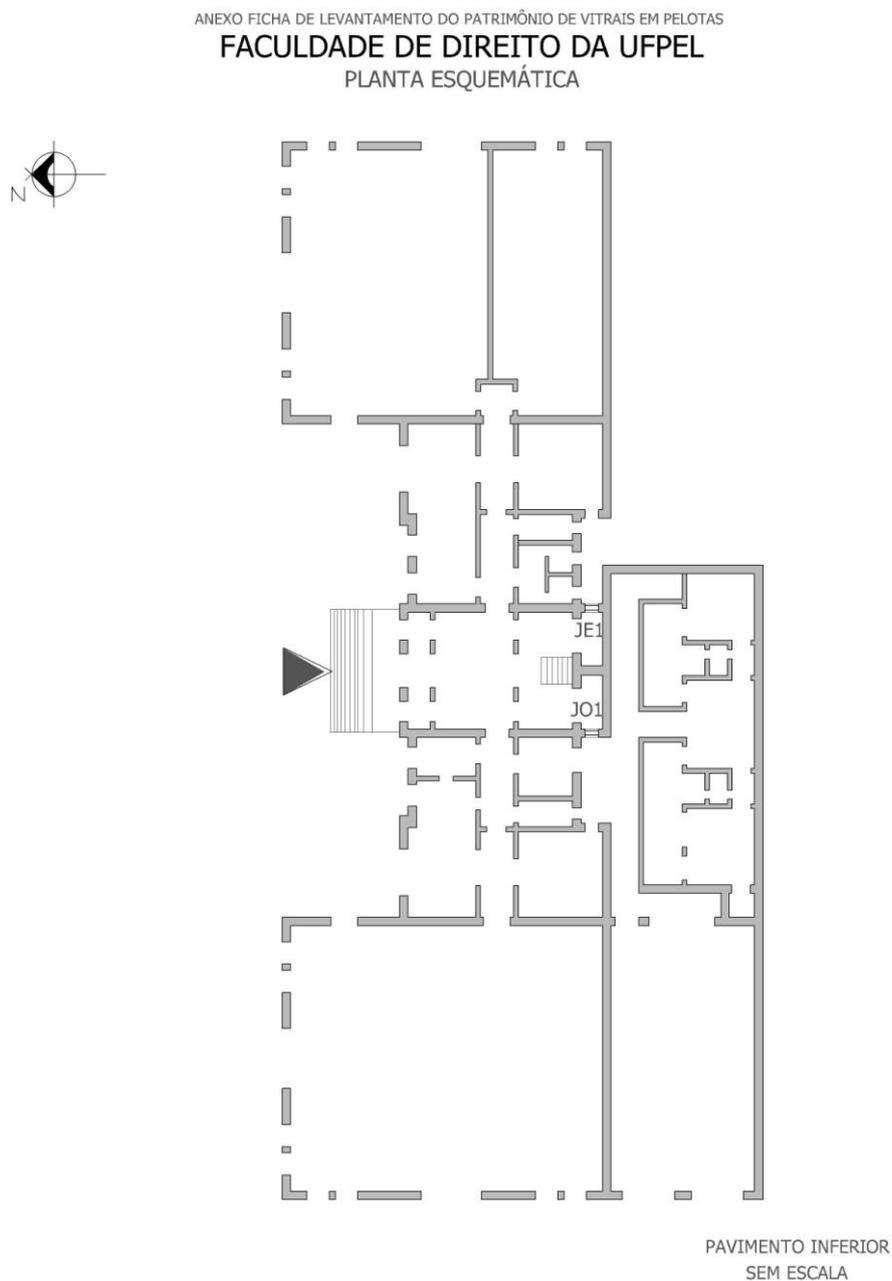


Figura 167: Localização do conjunto de vitrais da Faculdade de Direito da UFPel.

Fonte: Moura, R. M. G. R e Schlee, A. R. (1998, p.136).



Figura 168: Conjunto de vitrais do prédio: painel esquerdo (JE1) e um painel direito (JO1).

Fonte: Autora, outubro de 2010

Descrição dos vitrais: Trata-se de um conjunto já bastante comprometido pelas intervenções sofridas. A base das janelas está alterada e sua composição, com desenhos geométricos, não parece completa. O desenho sintético forma o conjunto menos complexo de vitrais encontrados na cidade de Pelotas. Em uma composição simétrica ao eixo longitudinal, as duas janelas iguais não possuem cercadura. As janelas em arco possuem medidas aproximadas de 1,26 m de largura e 2,15 m de altura.

Os vidros coloridos claros, em sua maioria de origem nacional, marcam um conjunto simples sem uso de recursos pictóricos. Os únicos vidros que parecem ser de origem estrangeira são os vermelhos usados em alguns detalhes da composição.

O conjunto não apresenta cercaduras, tendo sido feito com vidros do tipo Martelado, 3mm nas cores âmbar, verde e azul originalmente, a partir de substituições. Hoje a composição possui vidros destas cores no tipo Selésio, Ártico e Pontilhado. Com exceção do vidro Ártico, os vidros não se encontram disponíveis, no modo colorido, no mercado atual.

O vitral é fixo diretamente nas aberturas pelo exterior, por uma estrutura metálica, em 25 módulos de tamanho e formas diferentes. Esta grande quantidade de módulos metálicos forma módulos de vitral pequenos, que dificilmente sofrem abaulamento. O conjunto não possui barras de fixação, as

quais não parecem necessárias devido ao tamanho dos módulos. Pode-se observar o uso de calhas finas com cerca de 6 mm a 7 mm.

A técnica de manufatura não se aproxima da produção de nenhum outro exemplar encontrado na cidade de Pelotas ou Porto Alegre e sua origem, devido a simplicidade, parece ter sido de um pequeno atelie.

Estado de conservação: O conjunto se apresenta bastante estável, seu maior problema é a falta de fruição, devido às intervenções inadequadas recebidas. São constatadas fraturas e lacunas (fig. 169).

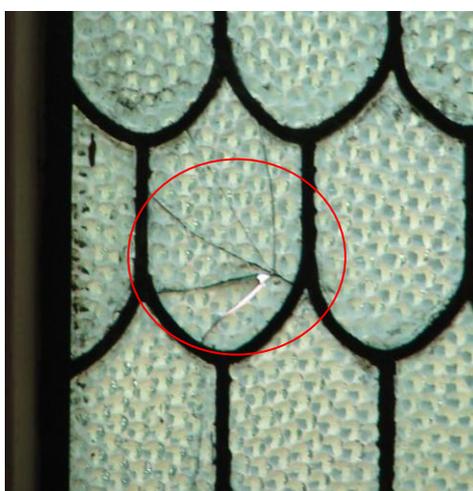


Figura 169: Detalhe de fratura instável (multifratura) do painel JE1.

Fonte: Autora, outubro de 2010.

Os vidros encontram-se quimicamente estáveis, em análise visual executada *in situ*, e não apresentam sujidades que comprometam a fruição do conjunto.

Na estrutura, o chumbo encontra-se quimicamente instável, sem oxidações e fraturas que comprometam a estabilidade do conjunto. Os fragmentos substituídos foram colocados diretamente na estrutura metálica, provavelmente, ferro, sem que a estrutura de chumbo fosse mantida, ou seja, existe grande falta da estrutura original de chumbo. Por isto, não foi possível ter idéia do desenho que fecharia a base da composição do vitral. A figura 170 apresenta o diagrama do estado de conservação dos vitrais do prédio.

Intervenções anteriores: É constatada a presença de intervenções anteriores. A qualidade da intervenção e a falta de documentação são um grande problema. A fruição do conjunto ficou bastante prejudicada com a perda de material original e a substituição por fragmentos lisos. Em caso de reconstituição, o desenho original não poderia, a princípio, ser reconstituído, devido a falta de informação do desenho original.

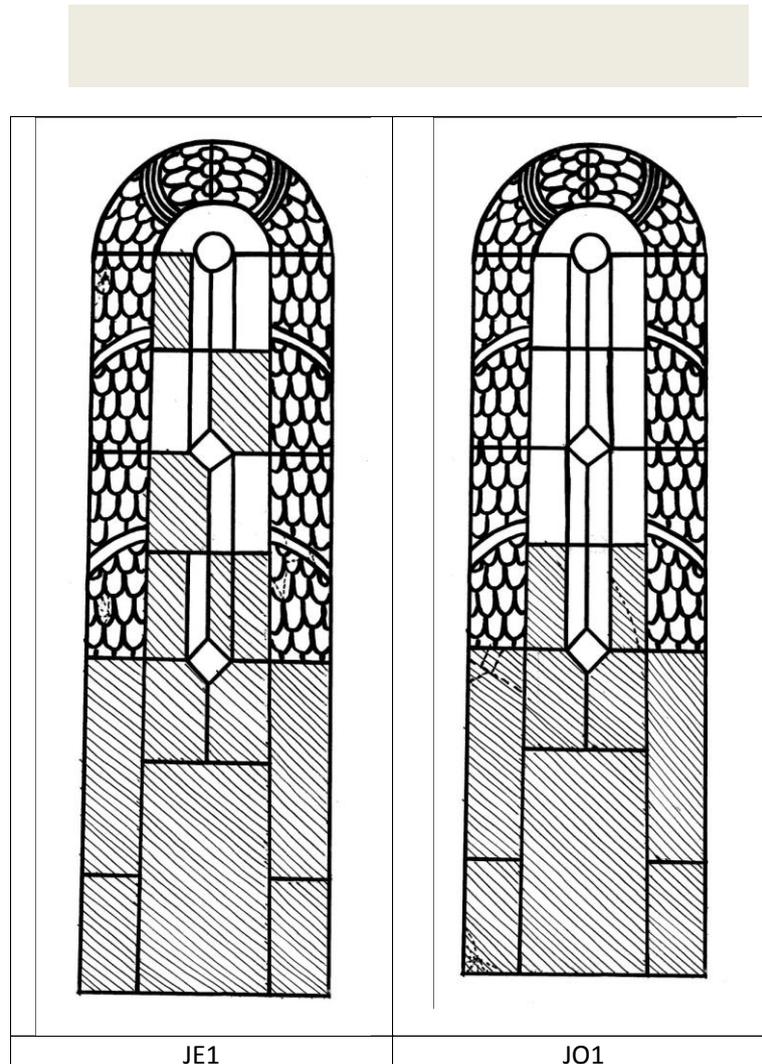


Figura 170: Diagrama do estado de conservação dos vitrais-anverso. Escala livre.

Fonte: Autora, fevereiro de 2011.

### 3.11. Hospital Santa Casa de Misericórdia de Pelotas

As edificações do complexo da Santa Casa de Misericórdia de Pelotas, situadas na Praça Piratinino de Almeida, nº 53, forma o conjunto mais antigo institucional, assistencial e hospitalar do Sul do estado do Rio Grande do Sul<sup>60</sup> (fig. 171).



Figura 171: Fachada principal da Santa Casa de Misericórdia de Pelotas – RS.

Fonte: Autora, outubro de 2010.

A edificação, em planta quadrangular, engloba diferentes blocos e tem uma fachada contínua com aberturas regulares. O prédio não possui recuo em nenhuma das fachadas e a cobertura contribui muito para o ritmo contínuo do conjunto, a partir da existência de pilastras em toda a sua extensão. A Capela São João Batista, existente na fachada leste, contrasta do conjunto com duas torres e um frontão em curva com aplicações de elementos ornamentais (fig. 171). O edifício é resultado de diferentes etapas de construção: a primeira na Rua Professor Araujo, em 1915, a segunda o Pavilhão dos Tuberculosos, em 1921, e a terceira com a construção do bloco voltado para a Praça Piratinino de Almeida, em 1932<sup>61</sup>.

---

<sup>60</sup> Informação obtida pelo site <<http://www.santacasadepelotas.com.br>>, acesso em 14/01/2011

<sup>61</sup> Informação obtida pelo site:<[http://www.turismo.pelotasvip.com.br/arquivos/santa\\_casa\\_de\\_misericordia.htm](http://www.turismo.pelotasvip.com.br/arquivos/santa_casa_de_misericordia.htm)>, acesso em 14/01/2011

O conjunto de vitral existente na edificação é formado por duas janelas retangulares (fig. 172) com, aproximadamente, 0,43 m de largura por 1,80 m de altura, as quais se encontram na escadaria na fachada Sudeste. Ambos painéis não possuem marcas de identificação. Conforme pesquisa no arquivo histórico da Santa Casa foi possível encontrar um postal com a inscrição “Vestibulo da Ala Nova”(ASCP 7B12) com adaptação de 1947, nesta imagem os vitrais aparecem nas duas janelas, o que nos dá a certeza de que sua origem seria de 1932 à 1947.

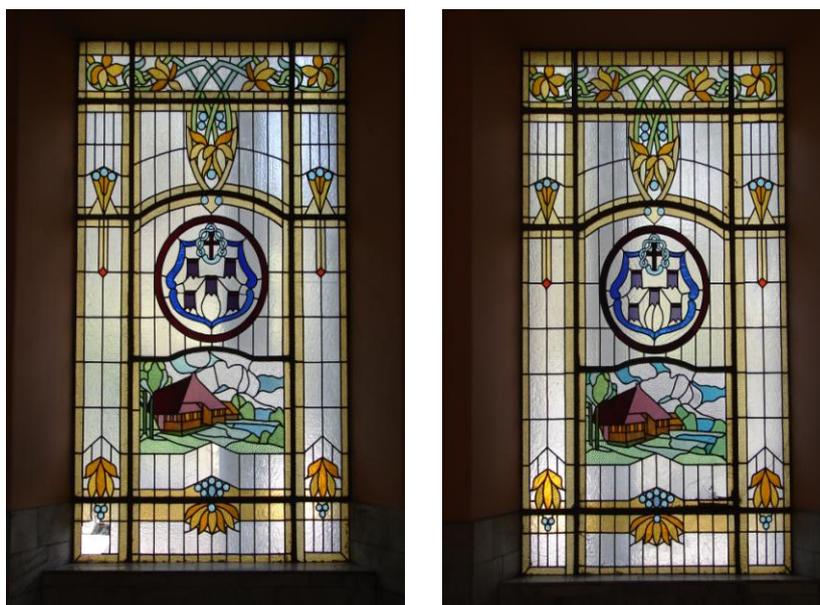


Figura 172: Vista interna dos vitrais janelas JSE1 e JSE2 (esquerda para direita).

Fonte: Autora, outubro de 2010.

Descrição dos vitrais: O conjunto de vitrais é formado por duas janelas iguais em uma composição invulgar, pois o padrão seria ter uma das janelas simétrica à outra (espelhadas). Como se trata de um conjunto, sem camada pictórica, sem letras e simétrico no eixo longitudinal pode ter havido um engano na colocação, tanto no vitral original, como em alguma intervenção. Com tema bucólico, a composição representa de forma estilizada: uma casa e um brasão. O registro heráldico trata-se da representação do medalhão da Santa Casa de Pelotas, hoje substituído por um novo logotipo.

Os painéis foram executados com vidros claros, nacionais e importados. Alguns vidros transparentes não parecem corresponder a nenhum tipo de

textura de vidros impressos da produção nacional. Isto faria com que o conjunto apresentasse muito mais vidros importados que vidros nacionais e sendo assim, uma produção de custos elevados. Além dos vidros transparentes, são vidros importados: os azuis de cor densa, os roxos escuros, os vermelhos e os azuis e âmbar sem texturas. A visibilidade a olho nu não permitiu detectar bolhas nos vidros, o que caracteriza uma produção provavelmente industrial da matéria prima.

Trata-se de um conjunto executado sem qualquer recurso pictórico e as linhas obtidas nos desenhos são resultado do próprio corte e projeto do vitral.

Os vidros opalescentes usados no conjunto, de origem importada, são exatamente do mesmo tipo que os usados nos vitrais da Escola de Idiomas Yazigi (fig. 173), o que poderia ser indicação de uma mesma manufatura que tivesse importado uma quantidade razoável de vidros opalescentes laranjas. A cercadura é lisa e dupla, feita com vidros Pontilhado 3 mm da cor amarela.



Figura 173: Comparação entre os vidros opalinos do vitral da Santa Casa de Misericórdia (esq.) e dos vitrais da Escola de Idiomas Yazigi (dir).

Fonte: Autora, outubro de 2010.

A janela possui vidros fixos pelo exterior, a partir de uma estrutura metálica, provavelmente em ferro pintado que divide a composição em 3 módulos com dimensões aproximadas. O sistema de fixação conta com uma vidraça de proteção externa, bastante prejudicial à estabilidade do conjunto. Como já mencionado, este tipo de proteção não é aconselhada.

A técnica de manufatura não se aproxima da produção executada dos ateliês Casa Genta ou Casa Veit, mas aproxima-se de soluções existentes nos vitrais da Escola de Idiomas Yazigi e do Casarão Vila Eulália, onde desenhos

sintéticos, estilizados, sem o uso de qualquer recurso pictórico, com o tema principal ao centro rodeado por vidros transparentes com uso pontual de vidros opalescentes e finalizado por uma cercadura onde a base e o topo recebem um tratamento diferente, quebrando a simetria.

Estado de conservação: O conjunto apresenta-se, de modo geral, em bom estado de conservação. Os vidros estão quimicamente estáveis, ao menos em análise visual. O maior dano encontrado é uma lacuna de vidro no painel JSE1(fig. 174) de alvo de pressão pontual, causado pelo apoio de alguma pessoa ou mesmo de projétil lançado. Não existem sujidades ou respingos resultantes da manutenção do edifício. Infelizmente, durante a elaboração desta dissertação a janela JSE2 sofreu um ato de vandalismo fraturando a vidraça de proteção e vários vidros originais. Outras alterações pontuais foram observadas, tais como pequenas fraturas e lacunas, que registradas no diagrama do estado de conservação dos vitrais, representado na figura 175.

O chumbo encontra-se quimicamente em bom estado de conservação, sem oxidações importantes que venham a comprometer a estabilidade do conjunto. A estrutura encontra-se bastante estável no vão.



Figura 174: Detalhe da lacuna do painel JSE2.

Fonte: Autora, outubro 2010

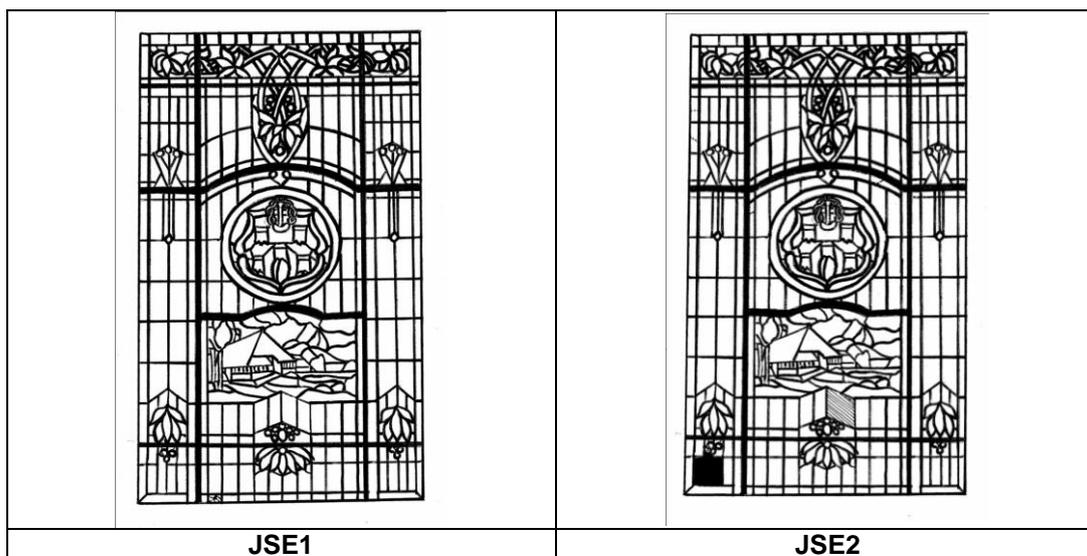


Figura 175: Diagrama do estado de conservação dos vitrais-anverso. Escala livre.

Fonte: Autora, fevereiro de 2011.

Intervenções anteriores: É constatada a presença de intervenções anteriores, difíceis de avaliar a qualidade e as quantidades por falta de documentação e registros. Atualmente, o maior problema das intervenções é o uso da vidraça de proteção, problema já explicitado em situações anteriores.

Infelizmente, durante a elaboração desta dissertação, o painel JSE1 sofreu vandalismo, sendo alvo de um projétil que além de quebrar a vidraça de proteção rompeu o chumbo e alguns vidros, fazendo com que o diagnóstico não seja fiel a situação existente (fig. 175).

### 3.12. Igreja do Sagrado Coração de Jesus

O prédio da igreja denominada Sagrado Coração de Jesus situa-se na Rua Gomes Carneiro nº1319.

Segundo os Livros Tombos 1,8 e 1,9, o terreno para a construção da igreja, medindo 18,70 m de frente e 44,00 m de fundos, foi doação do casal Evaristo Alves Ribas e Ambrosina Salles Ribas. Consta que no dia 1º de janeiro de 1911 foi lançada a pedra fundamental da nova igreja, sendo orador no ato o Revmo. Padre Augusto de Campos Pinto.

Em planta retangular o prédio da igreja possui três naves e uma torre sineira no centro da fachada frontal (Fig. 176), sobre a porta principal, conduzida por uma escadaria. Em arcos as aberturas são fortemente marcadas por vãos ritmados e repetitivos apresentando dois níveis de janelas, altas e baixas, algumas encimadas por óculos. A edificação possui um aspecto sólido e simétrico nas duas fachadas que se voltam ao passeio e possui um pequeno recuo lateral. Atualmente, a presença de uma cerca de ferro pintada de branco impede o acesso ao prédio fora dos horários estipulados pela paróquia. A cobertura é com platibanda a qual recebe uma decoração simples e regular.



Figura 176: Fachada da Igreja do Sagrado Coração de Jesus, Pelotas- RS.

Fonte:< [www.digiforum.com.br/](http://www.digiforum.com.br/) >, acesso em outubro de 2010.

O único vitral da edificação (fig. 177) encontra-se no para-vento (fig. 178), que, segundo Santos (2007), foi um elemento abundante na arquitetura do período na região. Usado como elemento decorativo sua função era também utilitária, visto o clima rigorosos no inverno. O vitral está dividido em duas luzes em desenho unificado. Nas portas do para-vento, os painéis não apresentam qualquer identificação. Mesmo nos livros Tombos não foi possível encontrar registros de sua origem.

ANEXO FICHA DE LEVANTAMENTO DO PATRIMÔNIO DE VITRAIS EM PELOTAS  
IGREJA SAGRADO CORAÇÃO DE JESUS  
PLANTA ESQUEMÁTICA

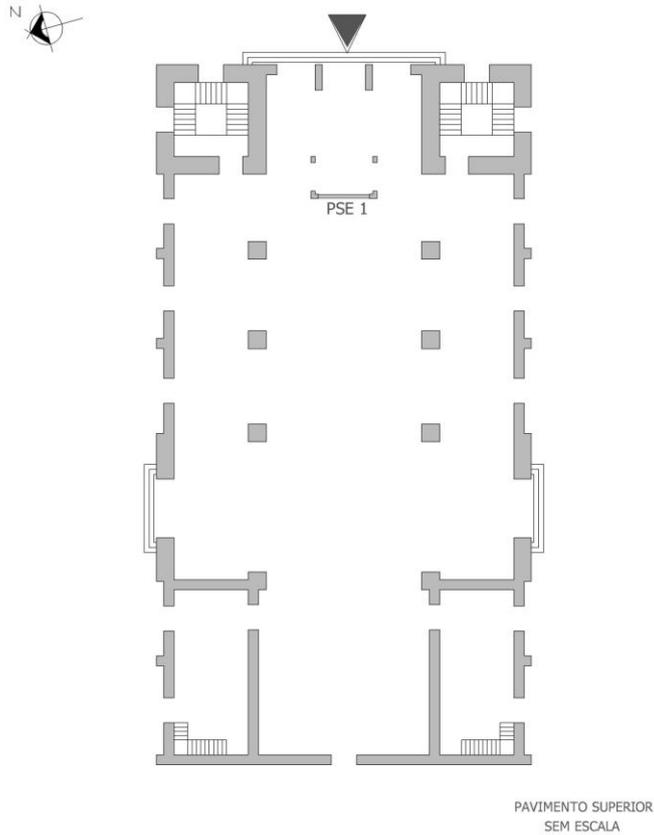


Figura 177: Localização do vitral da Igreja do Sagrado Coração de Jesus, Pelotas- RS.  
Fonte: Secretaria Municipal de Urbanismo, 2011.



Figura 178: Vista interna do vitral que é dividido em duas luzes, esquerda e direita.  
Fonte: Autora, outubro de 2010.

Descrição dos vitrais: O painel com desenhos figurativos e tema alegórico religioso, trata de uma das aparições do Sagrado Coração de Jesus. A porta, em duas luzes, organiza a composição e a unificação do tema (as duas luzes retratam uma só cena) em simetria, quer no eixo longitudinal quer no transversal. As dimensões, aproximadas, são de 0,70 m de largura por 2,10 m de altura, em cada luz.

Com uma variedade pictórica muito madura, o vitral narra a cena de uma das aparições de Jesus Cristo à Santa Margarida, Maria de Alacoque, na qual mostra o seu coração como prova de amor à humanidade e pede a ela que dedique a primeira sexta-feira, depois da oitava do Santíssimo Sacramento (*Corpus Christi*), a uma festa particular com o fim de veneração a seu coração<sup>62</sup>.

Narra a Igreja Católica que Santa Margarida Maria de Alacoque, nasceu em 22 de agosto de 1647, em Autun (França) e morreu aos 43 anos de idade em 17 de outubro de 1690, sendo canonizada em 1920 pelo pontificado Papa Bento XV. Sua vida foi marcada por várias tragédias e a partir de uma promessa, se tornou uma congregada no Convento das Irmãs da Visitação de Paray-le-Monial, onde vê várias aparições de Jesus Cristo<sup>63</sup>

Dentre todas as aparições que o Senhor fez à Santa Margarida, três são chamadas de “Grandes Aparições”: A primeira ocorreu em 27 de dezembro de 1673, e Ele teria dito: "O Meu divino Coração transborda de amor para os homens, de modo especial por você, que não poderá mais conter para si a luz das chamas da brilhante caridade; é necessário que seja difundida aos homens, e que lhes seja manifesto para enriquecê-los dos preciosos tesouros que te revelei (...)"<sup>62</sup>. A segunda teria acontecido em uma das primeiras sextas-feiras do ano 1674, e o relato de Santa Margarida foi: (...) “Jesus Cristo, Meu suave Mestre, apresentou a mim, repleto da sua glória, suas cinco chagas, brilhantes como cinco sóis, e desta sagrada Humanidade saíam chamas de todas as partes, sobretudo do Seu adorável peito, semelhante à uma fornalha; neste instante revelou-me todo o amor e todo o seu amável Coração e o estado da fonte viva destas chamas. Ele revelou-me as maravilhas inexplicáveis de

---

<sup>62</sup> Informações obtidas no site < <http://blog.cancaonova.com/ricardosa/2008/05/29/consagracao-ao-sagrado-coracao-de-jesus/>>, acesso 15 em outubro de 2010

<sup>63</sup> . Informações obtidas no site <<http://pt.shvoong.com/social-sciences/1885626-santa-margarida-maria-aparicoes-sagrado/>> acesso 15 em outubro de 2010

seu Puro Amor, excessivamente entregue aos homens, dos quais recebia apenas frieza e ingratidão (...)" . A terceira aparição ocorreu no mês de junho de 1675, "(...)mostrando-me Seu divino Coração, disse: "Aí está o Coração que tanto tem amado consumir-se para demonstrar-lhes o seu amor; (...) eu te exijo mais, que na primeira Sexta-feira de acordo com a oitava do Santíssimo Sacramento, seja dedicada e junte-se à esta festa por honra ao Meu Sagrado Coração, fazendo que seja de igual honra àquele dia, a fim de reparar as indignidades e ultrajes durante o tempo em que o viram exposto sobre os altares." . (<[www.pt.shvoong.com/social-sciences](http://www.pt.shvoong.com/social-sciences)>, acesso em 15/10/2010)

A representação do Sagrado Coração de Jesus é ainda hoje muito reproduzida, sua representação mais comum é através da imagem de Cristo sozinho com o coração aparente no peito e sua mão encostada nele. Devido à cronologia dos fatos estas representações são posteriores ao século XVII.

A iconografia da cena representa Santa Margarida ajoelhada, vestida com um hábito azul marinho ou negro, um rosário na cintura e ao lado de Cristo em um plano elevado sobre nuvens. Muitas vezes pode-se encontrar, também, anjos na composição que, em várias outras representações religiosas, reforçam o caráter de mensagem e significam "o que traz notícia" (GOMM, 1995 p. 21).

Diferentemente do que acontece no vitral da igreja do Sagrado Coração de Jesus, a cena do Sagrado Coração de Jesus é representada em ambiente interno, sugerindo um espaço com altar. No vitral em estudo vê-se uma abundante vegetação, flores e um caminho em curva (fig. 178).

Em ambiente externo encontramos, também, similaridade com a representação do Sagrado Coração de Jesus em uma pintura mural (fig. 179) dos italianos Bruno Sercelli e Carlos De Servi, na Igreja Nossa Senhora do Patrocínio - Jahu, São Paulo, datada do ano de 1920<sup>64</sup>. Poucos dados nos levam a associação direta entre as duas imagens, mas a distribuição das cenas é muito semelhante, inclusive a posição das mãos das duas imagens.

---

<sup>64</sup> Informações obtidas no site <<http://www.senhoradopatrocinio.com.br>>, acesso em 25 março 2011



Figura 179: Vista interna da Igreja Nossa Senhora do Patrocínio - Jahu, São Paulo.

Fonte: < [www.senhoradopatrocinio.com.br](http://www.senhoradopatrocinio.com.br)>, acesso em 20 de março/2011.

Segundo Lima (2009, p. 95) em sua dissertação de mestrado, quando analisa o vitral que representa o Sagrado coração de Jesus da Catedral de Vitória, no Espírito Santo, percebe-se como um trabalho artístico pode influenciar na produção de outro. Ela analisa a semelhança entre as representações de um mosaico, localizado no altar do Sagrado Coração na Basílica de São Pedro, inspirado em uma pintura de Carlos Muccioli (1857-1933) existente na Basílica de Santa Maria Maior, em Roma, e o vitral de César Alexandre Formenti na Catedral Metropolitana de Vitória, executado no período de 1933 a 1943. (fig. 180).

Através das reproduções, pode-se observar claramente a utilização do modelo de Muccioli para a composição do vitral. As imagens têm a mesma composição e apresentam os mesmos elementos. A ênfase é posta na visão, e vemos a santa, com seu hábito, ajoelhada, em um ato de adoração e de passividade, típico nas representações de êxtase. As diferenças são também nítidas, apesar de pequenas. O panejamento das vestes do Cristo e da santa, a leveza e o movimento sugeridos pelas dobras na pintura de Carlo Muccioli quase desaparecem no vitral, provavelmente por suas características materiais, que não permitem muitos detalhes. O bloco de nuvem que sustenta o Cristo no vitral aproxima-se mais de um bloco de pedra, se o compararmos com o da pintura. No vitral, Formenti trouxe o castiçal para frente e inseriu um vaso com flores brancas no local do muro que separa o altar da nave. As cores também são diferentes. Como no caso de São Tarcísio, elas são mais saturadas e contrastantes. Ou seja, vemos como as diferenças dizem respeito antes de mais nada, às especificidades impostas pelo suporte.



Figura 180: Representações do Sagrado Coração de Jesus, de autorias de Carlo Muccioli (pintura) e de César Alexandre Formenti (vitral).

Fontes: <[www.30giorni.it/br/articolo.asp?id=11005](http://www.30giorni.it/br/articolo.asp?id=11005)>, acesso em: 20 de abril 2011, LIMA, 2009, p. 85.

Outras imagens do Sagrado Coração de Jesus com a mesma iconografia do vitral da Igreja do Sagrado Coração de Jesus podem ser encontradas em vitrais recentes (fig. 181) na França, na igreja de Santo Brice, em Hombourg e na igreja de Santa Clara, em Bordeaux, e nos Estados Unidos da América na Capela do Campus Sul de Saint-Louis, em Missouri.



Figura 181: Vitrais recentes, representação do Sagrado Coração de Jesus.

Exemplar mais próximo ao da igreja do Sagrado Coração de Jesus é o vitral do Sagrado Coração de Jesus da Catedral São Francisco de Paula, em Pelotas, de autoria de Mestre Maximiliano Dobmeier e execução do ateliê Casa Genta. Embora não exista relação direta na composição, existe em comum a família de doadores, uma vez que ambos foram doadas pela família Assumpção, tradicional família pelotense. O vitral da Catedral São Francisco de Paula foi doado pelo Sr. Dr. Carlos A. de Assumpção, em memória do Sr. Dr. Mario de Assumpção (fig. 182), e o vitral da igreja do Sagrado Coração de Jesus foi doado pelo casal Antônio Augusto de Assumpção e sua esposa Mimosa Assumpção (fig. 183).

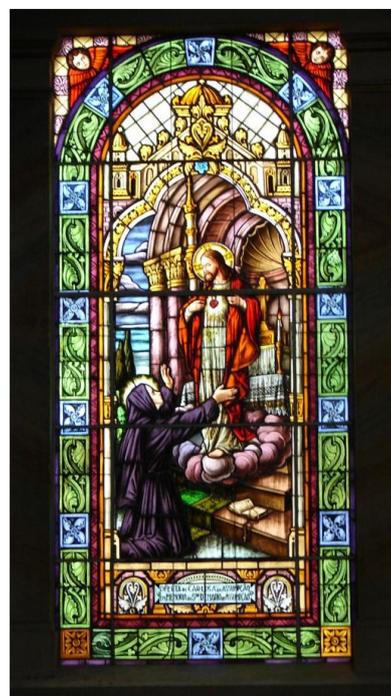


Figura 182: Marca dos doadores e vitral do Sagrado Coração de Jesus da Catedral São Francisco de Paula.

Fontes: Autora, outubro de 2010.



Figura 183: Marca dos doadores do vitral Sagrado coração de Jesus da Igreja do Sagrado Coração de Jesus.

Fonte: Autora, outubro de 2010.

O vitral da Igreja do Sagrado Coração de Jesus é formado por vidros coloridos, de origem importada, que indicam um conjunto de manufatura bastante madura e a presença de um mestre vitralista experiente nas técnicas de pintura. Muito possivelmente o vitral não seja regional. Os vidros importados usados são de cores variadas, tons suaves e intensos.

Apesar da distância de visibilidade foram detectadas bolhas (fig. 184), principalmente, nos vidros claros o que pode caracterizar uma produção artesanal da matéria prima. Sendo as bolhas oblongas e paralelas em sua distribuição a indicação seria de uma produção de vidro produzido em manga.



Figura 184: Detalhe do vidro do painel com bolhas oblongas.

Fonte: Autora, outubro de 2010.

O vitral apresenta uma cercadura simples e dupla, sendo a parte inferior a que forma as inscrições dos doadores.

A porta possui vidros fixos pelo exterior, a partir de uma estrutura de madeira, seccionando a composição em 3 módulos, em cada luz, com dimensões aproximadas. Infelizmente, a partir de alguma intervenção o painel recebeu uma vidraça de proteção suspendendo a existência de alguma barra de fixação que originalmente pudesse existir. Pode-se observar o uso de calhas com provavelmente cerca de 7 mm.

Estado de conservação: Em geral, o conjunto apresenta-se em um bom estado de conservação. São constatadas pequenas fraturas, mas nenhuma lacuna.

Os vidros encontram-se quimicamente estáveis, ao menos em análise visual executada *in situ*. Para a confirmação seriam necessários exames de análises químicas. Não são encontradas lacunas, sendo constatadas pequenas fraturas do tipo estável e instável (fig. 185). As fraturas instáveis devem ser objeto de cuidado por causa da eminência de perda de material original.

O chumbo encontra-se quimicamente em bom estado de conservação estando estável no vão. Não são detectados chumbos com evidências de reparos.

A pintura encontra-se estável. Para análise mais detalhada da qualidade de adesão do pigmento seriam necessárias análises mais pormenorizadas.

Infelizmente, o uso da vidraça de proteção sem sistema de ventilação, como já foi mencionado nos exemplares da Antiga Escola de Belas Artes, Escola de Idiomas Yazigi e Hospital Santa Casa de Misericórdia, não parecem ser a solução adequada para a conservação do vitral, devido à criação de microclimas.

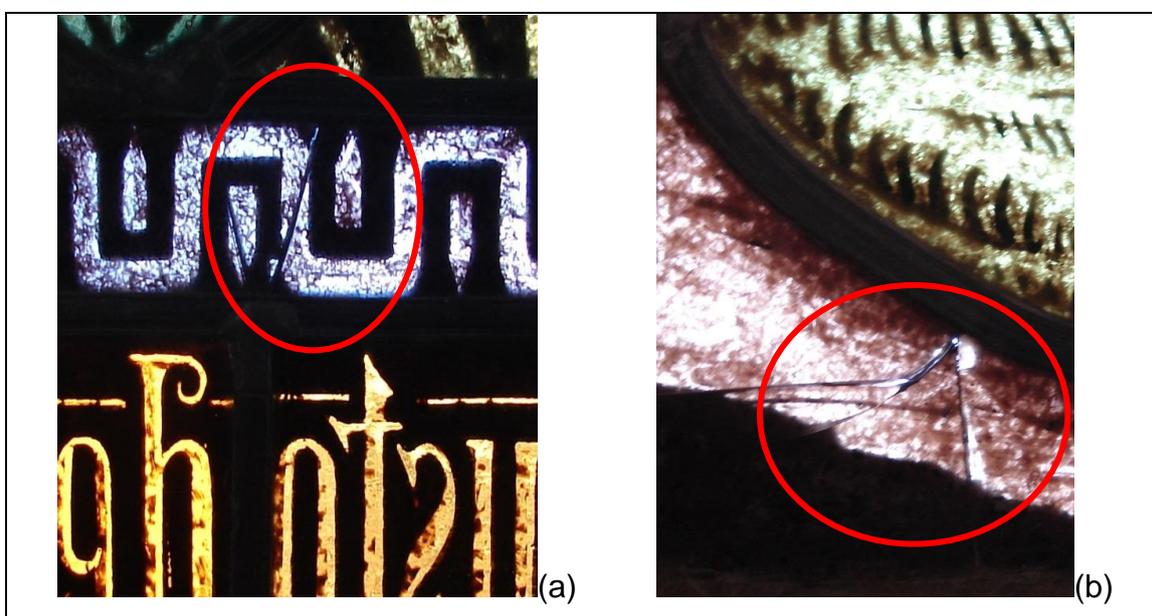


Figura 185: Fraturas instáveis do painel do vitral da Igreja Sagrado Coração de Jesus.

Fonte: Autora, outubro de 2010.

As alterações observadas no vitral foram representadas no diagrama do estado de conservação, na figura 186.

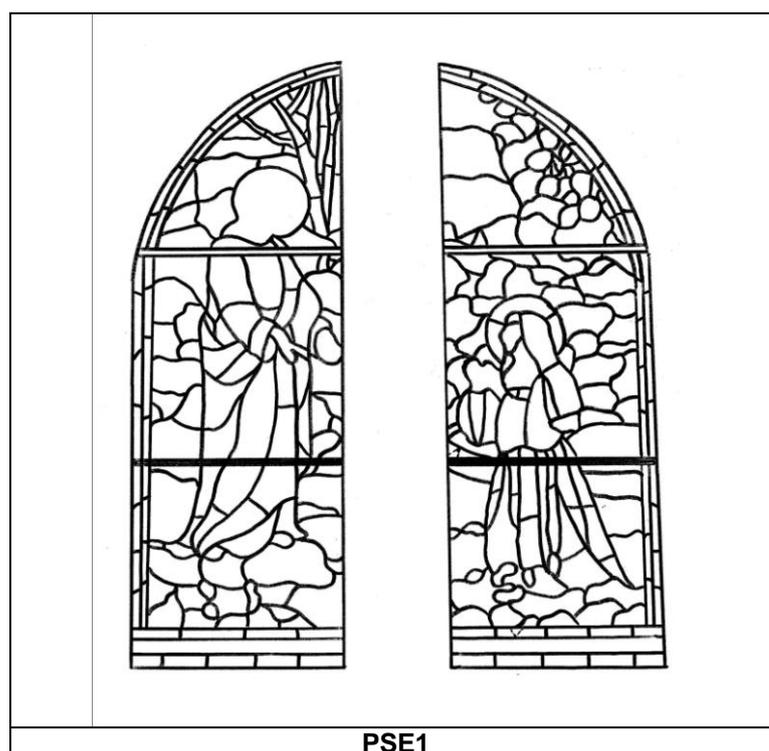


Figura 186: Diagrama do estado de conservação do vitral da Igreja do Sagrado Coração de Jesus.-anverso. Escala livre.  
Fonte: Autora, março de 2011.

Intervenções anteriores: Difícil avaliar a presença de intervenção diretamente no painel, constata-se, no entanto, a criação de vidraça de proteção que, como se sabe, é bastante comprometedor para a saúde do painel pela falta de ventilação, criação de microclima, condensações indevidas e proliferação de microrganismos.

### **3.13. Universidade Católica de Pelotas – Campus I**

A Universidade Católica de Pelotas possui um conjunto de edificações que ocupam um quarteirão inteiro, totalizando 10.500 m<sup>2</sup>, destinados ao setor de ensino. Deste conjunto faz parte um antigo Palacete do século IX onde, na década de 1970 funcionou a reitoria, a radio Universidade, dentre outras repartições (POERSCH, s/a, p. 133). Junto a esta antiga edificação situa-se um novo conjunto arquitetônico de quatro pavimentos, cuja construção demorou

quase 20 anos para ser concluída, iniciou em 1959 e finalizou em 1970 (POERSCH, s/ano, p.136).

Com a fachada sem recuo a edificação tem a sua fachada principal localizada na Rua Félix da Cunha, nº412 (fig. 187). O edifício com características modernistas não apresenta marcação de alturas ou elementos decorativos. A fachada cega é marcada por um eixo central de acesso onde foi criado um pátio interno.



Figura 187: Fachada principal da Universidade Católica de Pelotas - RS

Fonte: Autora, agosto de 2010.

A edificação possui um único vitral que encontra-se em uma janela interna (fig. 188) no novo conjunto arquitetônico, entre um corredor e a atual sala de professores.

Considerando-se a tipologia dos edifícios modernistas que são construídos sobre pilotis, se a atual sala dos professores fosse fechada, o painel ficaria externo e, conseqüentemente, mais iluminado que atualmente. O painel é assinado e sua origem é do ateliê Casa Genta. O artista que assina a autoria do painel é mestre Francisco Huguet.(fig. 189).

ANEXO FICHA DE LEVANTAMENTO DO PATRIMÔNIO DE VITRAIS EM PELOTAS  
**UNIVERSIDADE CATÓLICA DE PELOTAS - CAMPUS 1**  
PLANTA ESQUEMÁTICA

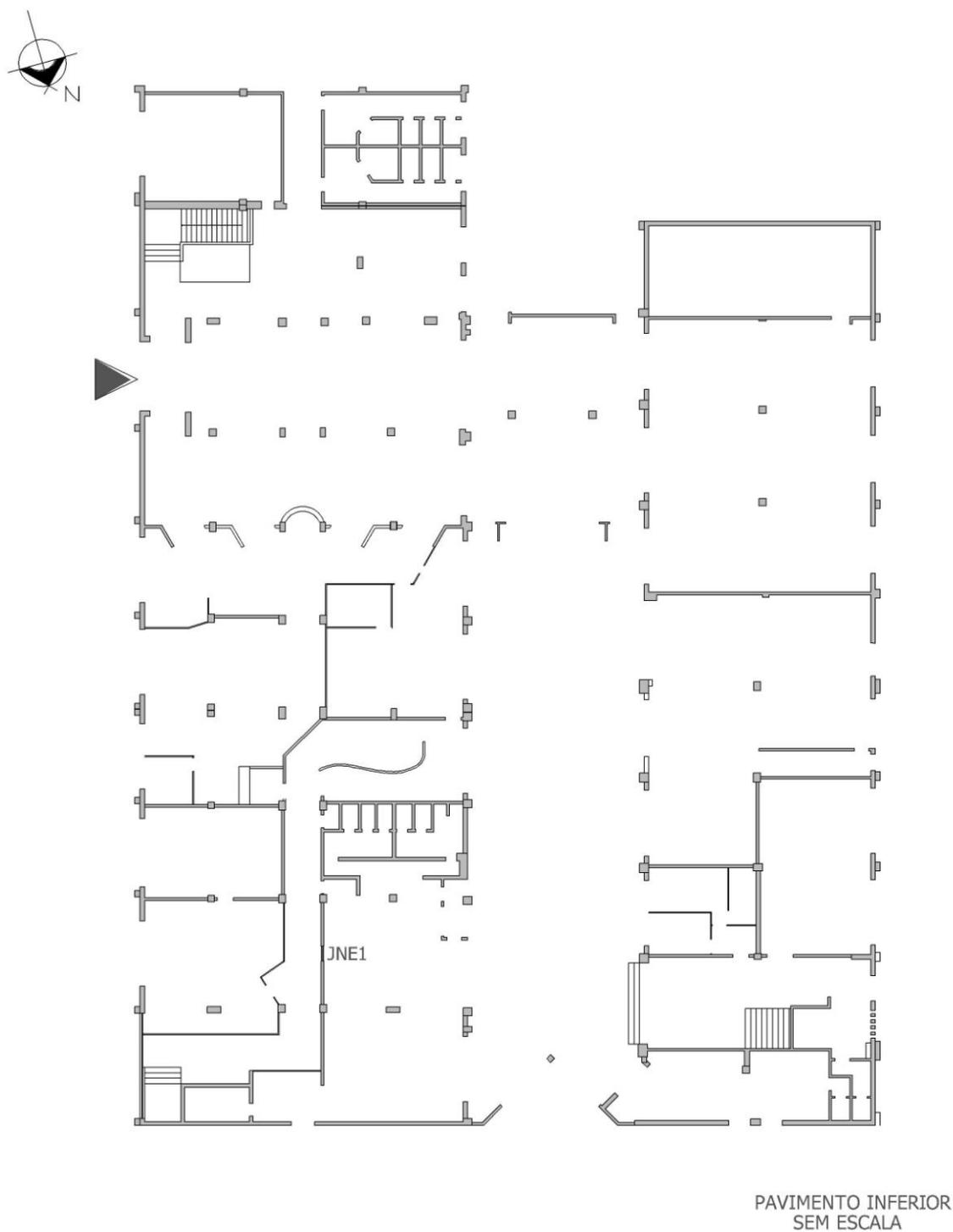


Figura 188: Localização do vitral da Universidade Católica de Pelotas.  
Fonte: Escritório Modelo de Arquitetura e Urbanismo da UCPel – Campus I, 2011.



Figura 189: Vista do averso do vitral e detalhe da assinatura

Fonte: Autora, agosto 2010

Descrição do vitral: Trata-se de um painel com desenhos figurativos, com tema religioso da representação denominada: “Menino Jesus e os Doutores” ou “Menino Jesus entre os Doutores”. Em janela única o tema ocupa toda a dimensão do vão, sem que exista nenhum tipo de cercadura. A janela esta organizada em uma composição contínua, a qual perfaz uma área de 5,76 m<sup>2</sup>, sendo 2,25 m de largura e 1,30 m de altura, aproximadamente.

A representação do Menino Jesus e os Doutores foi largamente reproduzida na história da arte. Em sua iconografia é constante a presença dos livros, anciões e de Cristo menino, normalmente, ocupando o centro da composição, vestindo uma túnica e gesticulando. Em algumas representações pode ainda existir a presença de Jesus e Maria, figurando o momento em que os pais o encontram no templo depois de estar desaparecido por dias.

Sua alegoria está ligada ao Evangelho segundo Lucas (3.41-52), onde encontra-se a citação abaixo:

Ora, anualmente iam seus pais a Jerusalém, para a Festa da Páscoa. Quando ele atingiu os doze anos, subiram a Jerusalém, segundo o costume da festa. Terminados os dias da festa, ao regressarem, permaneceu o menino Jesus em Jerusalém, sem que seus pais o soubessem. Pensando, porém, estar ele entre os companheiros de viagem, foram caminho de um dia e, então, passaram a procurá-lo entre os parentes e os conhecidos; e, não o tendo encontrado, voltaram a Jerusalém à sua procura. Três dias depois, o acharam no templo,

assentado no meio dos doutores, ouvindo-os e interrogando-os. E todos os que o ouviam muito se admiravam da sua inteligência e das suas respostas. Logo que seus pais o viram, ficaram maravilhados; e sua mãe lhe disse: Filho, por que fizeste assim conosco? Teu pai e eu, aflitos, estamos à tua procura. Ele lhes respondeu: Por que me procuráveis? Não sabíeis que me cumpria estar na casa de meu Pai? Não compreenderam, porém, as palavras que lhes dissera. E desceu com eles para Nazaré; e era-lhes submisso. Sua mãe, porém, guardava todas estas coisas no coração. E crescia Jesus em sabedoria, estatura e graça, diante de Deus e dos homens.

Nas representações mais primitivas pode-se encontrar a pintura afresco de Giotto di Bondone, na Capela Scrovegni, em Pádua, na Itália (fig. 190), que retrata uma série de imagens da vida de Cristo pintadas nas diversas paredes da capela. Datada de 1304-1306, a imagem possui uma iconografia tradicional com a presença de Jesus e Maria. No trabalho de Giotto, Jesus no centro da composição veste uma túnica vermelha e todo o conjunto apresenta características menos dinâmicas do que as representadas, posteriormente, no Renascimento e Barroco.



Figura 190: Afresco G Giotto di Bondone: Cristo entre os Doutores (1304-1306).

Fonte: <<http://www.casasantapia.com/art/giotto/scrovegni.htm>> Acesso em 12 fev 2009.

No trabalho Pinturicchio (1454-1513) de Bernardino di Betti, italiano nascido na Perugia, vê-se o Menino Jesus entre os Profetas. Neste, percebe-se o forte cromatismo e a semelhança com trabalhos de Rafael Sanzio. Nesta

composição pode-se perceber que, diferente do que costuma ser a iconografia tradicional, a cena está representada em um ambiente externo (fig. 191), cenário invulgar nesta alegoria.



Figura 191: Pintura Renascentista de Bernardino di Betti.

Fonte: <[http://www.snpcultura.org/vol\\_sagrada\\_familia.html](http://www.snpcultura.org/vol_sagrada_familia.html)> Acesso em: 14 de out. 2010.

As cenas de representação da infância de Jesus Cristo estão vinculadas aos Evangelhos de São Lucas e São Mateus. Dentre as mais representadas, além da Natividade e da Adoração e da Fuga para o Egito, se encontram a apresentação do Menino Jesus ao Templo e Menino Jesus entre os Doutores (SILVA, 2010, p. 35).

Assim como Rafael Sanzio influenciou a obra de Pinturicchio, pode ser claramente observado a influência de Leonardo da Vinci na pintura do Milanês Luini, no século XVI, na representação de Jesus Menino entre os Doutores (fig. 192), datada de 1515-1530, que encontra-se, atualmente, na Galeria Nacional de Londres. Neste trabalho, é possível perceber os recursos de claro-escuro e os tipos de rosto encontrados no trabalho de da Vinci.<sup>65</sup> A imagem de Cristo, nesta tela, tem uma iconografia bastante original, uma vez que Jesus é representado por uma figura de homem e não mais de menino.

---

<sup>65</sup> Informações obtidas no site do museu:  
<<http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/bernardino-luini-christ-among-the-doctors>> Acesso em: 7 março 2011



Figura 192: Pintura Jesus entre os Doutores, de Luini (1515-1530).

Fonte:<<http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/bernardino-luini-christ-among-the-doctors>>  
Acesso em 02/março /2011.

Ainda dentro dos preceitos do Renascimento Setentrional, está a representação da cena do Menino Jesus e os Doutores de Albrecht Dürer (fig. 193), pintor alemão com características pictóricas particulares como experiências geométricas (JANSON, 1992, p. 490).



Figura 193: O menino Jesus entre os Doutores de Albrecht Dürer (1506). Óleo sobre painel.  
Fundação Coleção Thyssen-Bornemisza, Madrid.

Fonte:<[http://www.museothyssen.org/en/thyssen/ficha\\_artista/191](http://www.museothyssen.org/en/thyssen/ficha_artista/191)>Acessoem:12/fevereiro/  
2011.

Dos séculos XVI e XVII, várias são as representações do Menino Jesus entre os Doutores, dentre elas a representação portuguesa (fig. 194), executada por José do Avelar Rebelo, pintor lisboeta nascido na primeira década do século XVII, que, após estadia em Madrid, dedicou-se a corte de D. João IV (MOITA 2009 p. 113). Outras tantas podem ser citadas, todas reforçando a iconografia tradicional, com variações em especial na quantidade de anciãos nas cenas e o tipo e a cor da túnica usada pelo Menino Jesus. Nas cenas representadas por Frans I Francken (fig. 195a) e Paolo Veronese (fig. 195b) pode ser percebida a gestualidade das figuras marcadas por corpos retorcidos e panejamentos bastante trabalhados, características típicas do período Barroco Europeu do qual faziam parte.

A representação do Menino Jesus entre os Doutros segue entre os séculos tendo exemplares como a gravura de Paul Gustave Doré (fig. 196a) e a pintura de Ingres (fig. 196b).



Figura 194: Menino Jesus entre os Doutores. De José do Avelar Rebelo (c. 1635)

Fonte: Moita, 2009, p.115.



Figura 195 : Menino Jesus entre os Doutores. Representações diversas.

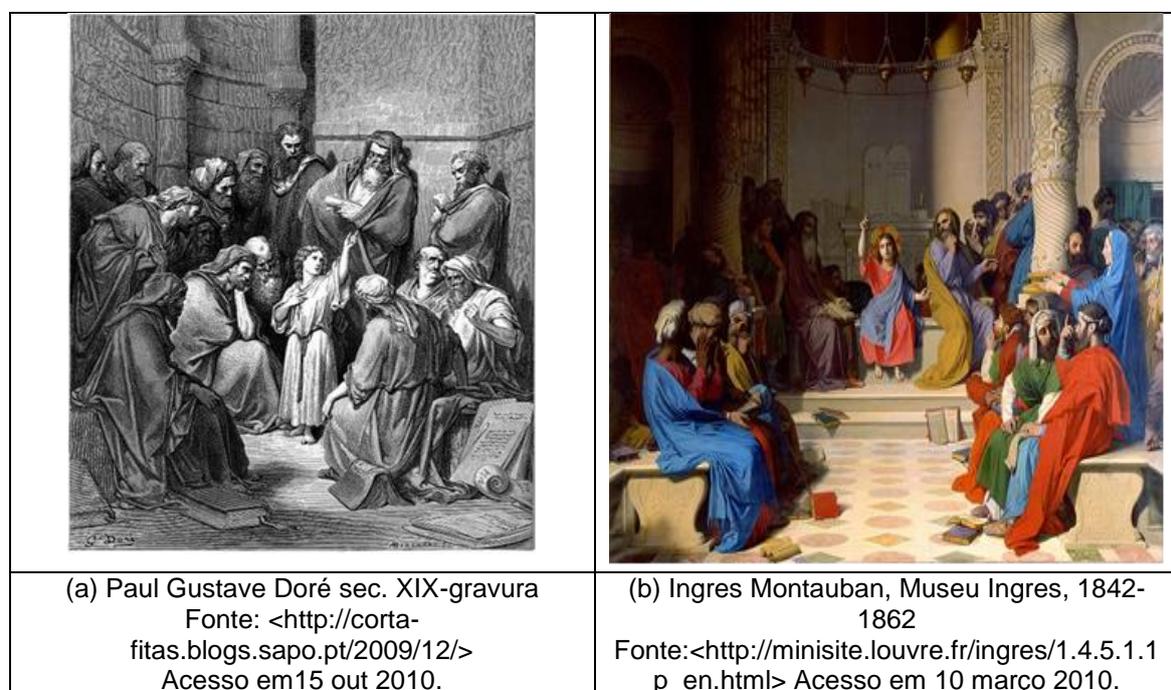


Figura 196: Menino Jesus entre os Doutores. Representações diversas.

Na arte do vitral também é possível encontrar referências de representações da mesma cena, como é o exemplo de pequeno medalhão de um das registradas da Catedral de Troyes, na França, datado do século XII (fig. 197). Nele podemos perceber o cromatismo característico do vitral francês, assunto largamente abordado no capítulo I desta dissertação.

Em outras técnicas, a história da representação do Menino Jesus entre os Doutores, também, pode ser exemplificada com obras no Brasil, como o

mosaico (fig. 198) localizado na Pontífice Universidade Católica do Rio de Janeiro, datada de 1957, de autoria de Candido Portinari <sup>66</sup>.



Figura 197: Vitral da Catedral de Troyes, na França; Jesus entre os Doutores (parte inferior) e batismo de Cristo (parte superior).

Fonte: <<http://www.newliturgicalmovement.org>> Acesso em: 15 de março de 2011.



Figura 198: Painel Menino Jesus entre os Doutores, executado por Portinari, existente na Pontífice Universidade Católica do RJ.

Fonte: <<http://www.ceramicanorio.com>> Acesso em 12 de mar.2011.

---

<sup>66</sup> Referências obtidas a partir do site <<http://www.ceramicanorio.com>> Acesso em 12 de março 2011.

Outro exemplar de vitral com o mesmo tema, existente no Brasil, pode ser encontrado na igreja do Santuário do Caraça, em Minas Gerais (fig. 199). Apesar de poucas informações sobre o mesmo, tudo indica serem dos primeiros exemplares no Brasil. Sabe-se que os vitrais que se encontram no presbitério são de origem francesa e que foram doados por Dom Pedro II em visita ao Brasil, no ano de 1881<sup>67</sup>.



Figura 199: Vitral do presbitério da igreja do Santuário do Caraça, Minas Gerais.

Fonte: <<http://www.santuariodocaraca.com.br>> Acesso em: 15 de out 2010.

Mais próximo e com bastante similaridade são os dois exemplares de vitrais de Porto Alegre, ambos do ateliê Casa Genta, mesmo ateliê do exemplar analisado, porém com autoria de Mestre Maximiliano Dobmeier. Situados na igreja da Nossa Senhora da Piedade (fig. 200a) e no interior do Colégio Marista Nossa Senhora do Rosário (fig. 200b), em ambos o tratamento das vestes é igual. A gola pintada no fragmento de vidro branco (transparente) dá término à túnica que possui desenhos como adamascados em amarelo de prata e figuras de estrelas. Os dois tecidos possuem a mesma solução pictórica. O mesmo acontece com os cabelos que, pigmentados com esmalte e grisalha castanha,

---

<sup>67</sup> Informações obtidas no site do santuário:

<<http://www.santuariodocaraca.com.br/peregrinacao/interior.php>> Acesso em: 10 out 2010.

são repartidos ao meio com cachos nas extremidades. Sobre a cabeça a auréola branca com raios amarelos é dividida em quatro partes de tal forma a sugerir uma cruz de malta. Sobre a figura desta suposta cruz aparecem desenhos de outras cruzes, desta vez cruz latina, a partir da abertura de luzes no vidro amarelo. Estas soluções pictóricas se repetem nas duas composições, assim como a existência de homens barbudos.

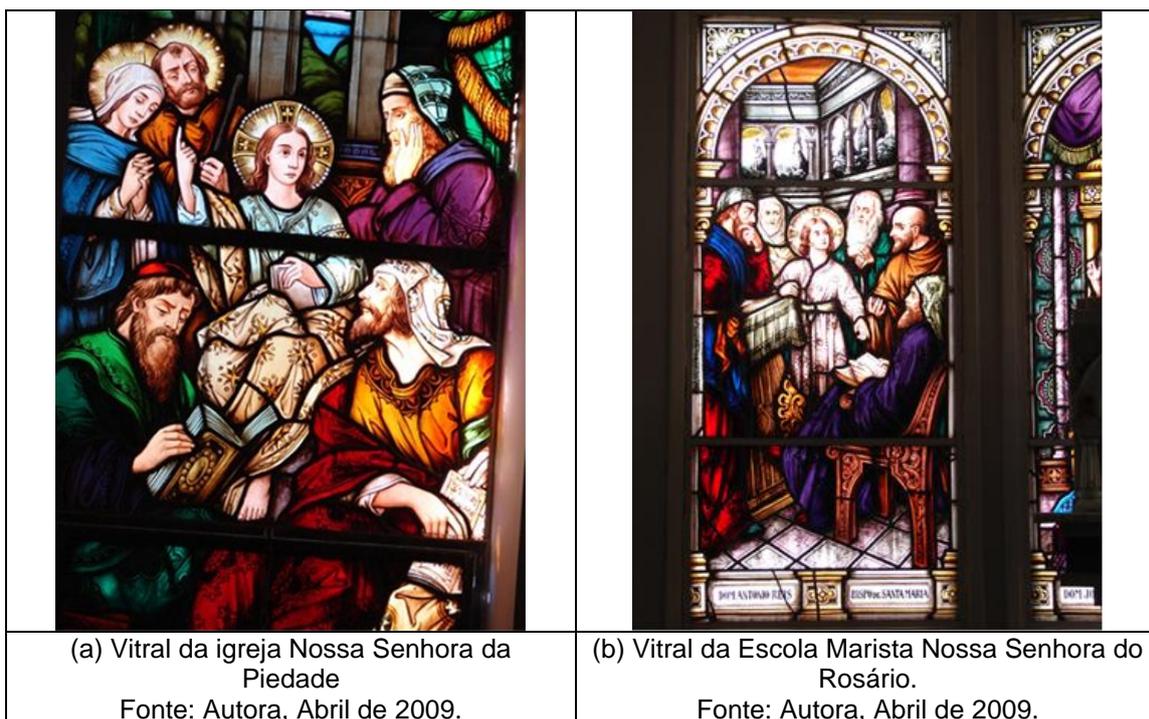


Figura 200: Exemplos de imagens do Menino Jesus entre os doutores, existentes em Porto Alegre-RS.

Se compararmos os dois vitrais acima com o vitral da Universidade Católica de Pelotas (fig. 189), pode-se afirmar que estes são anteriores ao vitral analisado, visto o período de atuação dos mestres. Mestre Huguet inicia seu trabalho após o falecimento do Mestre Dobmeier. No entanto, tratando-se da manufatura de um mesmo ateliê, não seria estranho se Mestre Huguet tivesse conhecimento da produção anterior de Mestre Dobmeier, o que parece ser sugerido quando compara-se a manufatura do painel do Colégio Nossa Senhora do Rosário (fig. 200b) e a do painel da Universidade Católica de Pelotas (fig. 189).

Os dois vitrais estão em instituições católicas de ensino. A estrutura da composição é a mesma, ambos se distribuem em forma de “arco”, fazendo um “U” invertido, tendo a figura de Cristo no centro da composição. Ambas as cenas se organizam em ambiente interno, possuem pisos em quadrícula tendo um púlpito semicoberto à esquerda e uma poltrona com um ancião sentado à direita. No entanto, o que mais marca a possível inspiração de Mestre Huguet no trabalho de Mestre Dobmeier é a figura do ancião ao lado esquerdo da figura do Menino Jesus (orientação de quem olha a composição). As duas figuras são homens de cabelos castanhos e barba, com um barrete na cabeça e em pose pensativa encostando a mão esquerda sobre o queixo e apoiando-se no livro sobre o púlpito, acima de sua cintura (fig. 201).



Figura 201: Detalhe dos vitrais da Escola Nossa Senhora do Rosário (a), de Porto Alegre, e da Universidade Católica de Pelotas (b), de Pelotas.

Fonte: Autora, (a) em 2009 e (b) em 2010.

A localização do vitral analisado é interna (fig. 202), dificultando a incidência de luz. Não existe um contraste de iluminação entre as duas interfaces o que diminui a fruição do conjunto. O espaço do corredor estreito também atrapalha a leitura total do painel, efeito este que pode ser percebido nos próprios registros fotográficos (fig. 202).

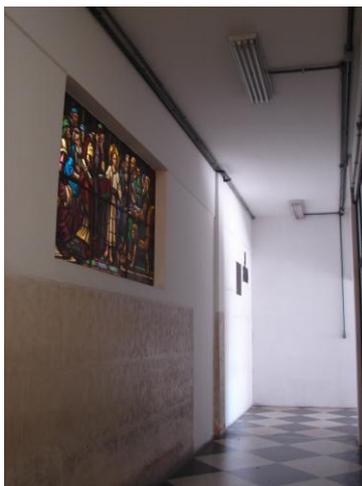


Figura 202: Vista do anverso do painel no corredor da universidade, parede de divisa com a sala dos professores.

Fonte: Autora, agosto de 2010.

Os vidros coloridos de cores densas, em sua maioria importados, marcam um conjunto de manufatura madura, de um ateliê com grande variedade de vidros coloridos. Devido à fraca incidência de luz o painel perde sua intensidade cromática. Pela distância e tipo de análises não foi possível detectar a existência de bolhas no corpo do vidro.

A janela possui vidros fixos pelo exterior, a partir de uma estrutura metálica, provavelmente em ferro pintado, que divide a composição em 6 módulos com dimensões iguais. O painel não possui barras de fixação nem vidraça de proteção, responsável por uma maior estabilidade do conjunto. Pode-se observar ainda o uso de calhas mais grossas que as dos exemplares anteriores com, provavelmente, cerca de 8 mm.

Em uma análise mais minuciosa nos rostos dos anciões (fig. 203) verifica-se que o exemplar foi executado com uma profusão de pintura em grisalha e esmaltes, trabalho típico de Mestre Huguet, com pinceladas ligeiras e vigorosas. Sua técnica de manufatura é muito próxima de outras soluções realizadas pelo ateliê Casa Genta, podendo-se inclusive constatar uso de amarelo de prata, grisalha castanha e preta.



Figura 203 : Detalhes pictóricos, rostos dos anciões, vitral da Universidade Católica de Pelotas.

Fonte: Autora, agosto de 2010.

Estado de conservação: O vitral apresenta um excelente estado de conservação, com exceção da estrutura de ferro que aparenta um processo inicial de oxidação. O projeto de vitral, suas linhas de cortes e divisões modulares em muito contribuíram para que não houvesse nenhum tipo de abaulamento. É possível perceber que o conjunto possui calhas equilibradas nas diversas direções o que distribui as pressões não criando linhas de forças localizadas. Além de abaulamentos e destacamento de pintura, não são encontradas nenhuma fratura ou lacuna no exemplar.

Na estrutura, o chumbo encontra-se quimicamente em bom estado de conservação, sem oxidações importantes que venham a comprometer a estabilidade do conjunto. A estrutura está bastante estável no vão. Não existem chumbos nem marcas de soldas com pigmentação diferente que indiquem qualquer intervenção. A própria localização do painel, no interior de dois ambientes pode ter sido um fator importante na estabilidade do painel que não sofreu diferenças de temperaturas nas interfaces que pudessem provocar condensações. O painel tampouco recebeu ação direta de chuva ou poluição, estando em uma atmosfera muito próxima a ideal, em termos de conservação.

Os vidros estão quimicamente estáveis. Não apresentam fraturas, lacunas e nem indícios de vidros substituídos. A sujidade existente é diminuta e não representa problema para a manutenção do painel. Para este painel não foi necessário o uso de diagrama do estado de conservação tendo em vista sua excelente conservação.

Aparentemente, a pintura encontra-se estável. Não foi constatada nenhuma zona de destacamento.

Intervenções anteriores: Não foram identificadas intervenções no painel.

#### **4. CONSIDERAÇÕES FINAIS**

O estudo sobre a arte do vitral em nosso país apresenta muitas lacunas. Trata-se de um tipo de manifestação artística pouco reconhecida, um tema da cultura e sociedade com escassas informações e registros. Para dificultar, algumas campanhas de intervenção sem documentação e com interferências inadequadas removem parte da originalidade dos conjuntos e contribuem para a inexatidão das informações.

A influência da antiga metrópole lusitana em todo o país pouco contribuiu para a manifestação da arte do vitral, provavelmente, devido à própria falta de tradição portuguesa neste campo da arte. Fato este constatado no Rio Grande do Sul, onde a tradição do vitral esta vinculada à outras influências européias, como a alemã e a italiana. A proximidade de Pelotas com países como o Uruguai e Argentina, facilitou a importação de materiais (SANTOS, 2007, p. 312) ampliando a possibilidade de influências das técnicas de países europeus, com maior tradição da arte do vitral.

Os vitrais incorporados ao patrimônio edificado da cidade de Pelotas manifestam-se como elementos compositivos de uma arquitetura considerada eclética, que caracteriza a área central da cidade. Como símbolos de progresso tecnológico e estético, os vitrais caracterizam e materializam as transformações de ordem econômica e social da cidade.

O tipo de corte de vidro nas vidraças, situadas normalmente em bandeiras de portas, demonstra a existência de uma mão de obra vidreira qualificada e de grande perícia, além da existência de várias vidraçarias na cidade de Pelotas (SANTOS, 2007, p. 322). A qualidade dos vidros usados nas edificações pelotenses demonstra a existência de uma importação de placas planas e, inclusive, o uso de técnicas de produção como a gravação à ácido, demonstrando uma preocupação e familiaridade com o material “vidro”. No entanto, em Pelotas pouco se conhece sobre a produção de vitrais.

O levantamento desenvolvido para registrar e, principalmente, conhecer as amplas características do vitral foi eficaz quanto ao objetivo proposto. A metodologia empregada permitiu identificar relações entre os exemplares, suas tipologias, tecnologias e, também, características quanto a sua localização em relação à edificação, suas dimensões, técnicas de manufatura e estado de conservação.

Sobre a localização dos painéis em relação às edificações foi possível perceber que se distribuíam, na maioria das vezes, em fachadas externas. Alguns painéis, entretanto se encontram no interior dos edifícios e são resultantes de transformações arquitetônicas. As edificações com recuos laterais foram mais propícias à instalação de vitrais fora da fachada principal.

Treze conjuntos de vitrais foram identificados, a maioria em prédios de uso público. Certamente não representam a totalidade de exemplares existentes na cidade. Muito provavelmente, alguns conjuntos de vitrais se encontram em residências e vilas que até os dias de hoje são particulares, e conseqüentemente, com acesso restrito.

Os exemplares de vitrais encontrados na cidade, na maioria, não possuem identificações, com exceção dos vitrais da Catedral Anglicana do Redentor, de origem norte americana, e os com assinaturas dos ateliês Casa Genta e Casa Veit de Porto Alegre, sendo eles: a Catedral São Francisco de Paula e dois na Universidade Católica de Pelotas.

A manufatura do vitral muito pouco se alterou desde suas origens, quer na tecnologia quer nos temas representados, ou mesmo na organização das composições. Desde a Idade Média, a manufatura esteve vinculada à representações religiosas. O caráter decorativo remonta o ressurgimento do vitral com o movimento das Artes Aplicadas e da *Art Nouveau*. Na cidade de Pelotas, os exemplares de vitrais podem ser divididos em dois grupos, os religiosos e os profanos. Nos dois é possível caracterizar marcas da tradição.

Os vitrais religiosos remontam, por sua vez, à tradição medieval da narrativa e da marca dos doadores. A marca dos doadores reflete a relação da arte com a sociedade em seus papéis sociais. À exceção de vitral religioso, o que não possui a marca dos doadores está vinculada a uma instituição de ensino. Os painéis religiosos são mais elaborados, possuindo uma maior riqueza de vidros importados. O trabalho pictórico, bem mais pormenorizado, é

obtido através da grisalha sem conferir cor, e sim pela modelação da entrada de luz.

Os vitrais, originalmente particulares, possuem outra contextualização, estando diretamente ligados a um papel social, estes são exemplares de poder econômico. Seu caráter decorativo se volta aos vitrais que ressurgiram na Europa após um grande período de decadência. Neles, são comuns as representações da flora ou motivos bucólicos, o uso de vidros nacionais é mais abundante e, conseqüentemente, a vibração cromática é menor. Com projetos mais simples, estes vitrais usam, na maior parte das vezes, cortes de vidro simples e retos, estruturando composições que obedecem linhas ortogonais. Em muitos exemplares não existem pinturas, o que deixaria o trabalho mais barato. Quando aparecem, pinturas percebe-se que o uso de esmaltes é bem mais abundante que a grisalha ou o amarelo de prata, servindo, assim, como um recurso de atribuição de cor ao painel. O que parece bastante relevante é o uso demasiado de vidros opalinos e opalescentes, isto porque não se trata de uma prática tradicional na arte do vitral, o que pode ser um importante indício de proveniência, ou mesmo de modismo. Os exemplares poderiam ter sido feitos em alguma casa que tivesse importado um grande número de vidros desta qualidade e, assim, se justificaria o seu uso abundante. Outra possibilidade é o conhecimento dos painéis entre as famílias fazendo com que as encomendas fossem feitas à maneira de exemplares desta natureza. Em virtude do ateliê Casa Veit usar vidros opalinos e opalescentes e, não ser constante a marca de atribuição na sua produção, isto poderia ser um indicativo de aproximação de manufatura. Mas, para este tipo de afirmação, mais investigações seriam necessárias.

Na composição dos painéis pelotenses é constante as cercaduras. Com exceção do painel da Universidade Católica de Pelotas, todos os vitrais possuem uma cena central organizada, a partir de um trabalho em vidros na periferia, mais ou menos elaborados. Estas cercaduras, ou mesmo as composições, seguem de um modo geral uma simetria no eixo longitudinal ou transversal.

Os sistemas de fixação, com exceção dos painéis do ateliê Casa Veit existentes na Catedral São Francisco de Paula, não apresentam nenhuma novidade. Estes são módulos fixos pelo exterior em estruturas metálicas

independentes. O uso do sistema de proteção isotérmico é bem grande, proporcional ao conjunto de vitrais encontrados. Isto faz parecer que há a existência de um conhecimento entre as intervenções ou mesmo uma autoria em comum.

O estado de conservação dos painéis não é uniforme e merece muita atenção. A rápida deterioração é bastante visível e é importante de ser registrada. Durante o estudo, praticamente em um ano, três dos exemplares sofreram danos irreparáveis. Os painéis da entrada da Clínica de Radiologia (Clinrad), por estarem em mal estado de conservação, foram totalmente substituídos, hoje existem vidros transparentes no lugar. Os vitrais da Santa Casa de Misericórdia e da Catedral Anglicana do Redentor foram alvo de vandalismos que provocaram muita perda de material original. A manutenção destes bens integrados é fundamental para a existência do patrimônio. Em especial, por se tratar de uma manifestação artística, que parece frágil perante atos de descaso, vandalismos ou mesmo exigências das condições de modernidades econômicas. A falta de conhecimento das técnicas de manufatura e de restauro, dificulta trabalhos de conservação deste tipo de produção cultural.

Este é um trabalho amplo, que abre algumas outras possibilidades de pesquisa e de aprofundamento. Trata-se de um primeiro passo a um inventário mais profundo, que deve mapear a trajetória do vitral no Rio Grande do Sul e, mesmo no Brasil. Uma reflexão como esta pode ser útil aos estudos de arquitetura e artes aplicadas no Estado. Mais que isso, procura sensibilizar a comunidade em geral para a arte do vitral e suas características. Poderá servir como elemento de auxílio na formação da memória cultural, podendo ser instrumento de preservação de uma manifestação artística que tende a se perder.

## REFERÊNCIAS :

- ALMEIDA, L. M.; BASTOS M. de S. ***A experiência da cidade de Pelotas no processo de preservação patrimonial. Revista CPC São Paulo***., 2006  
**Disponível em:** <<http://www.revistasusp.sibi.usp.br/pdf/cpc/n2/a07n2.pdf>>  
**Acesso em: set. 2010.**
- ALVES, O.L.; GIMENE, I.F.; MAZALI, I.O. Evolução dos vidros, teoria da formação dos vidros, aplicações de vidros, reciclagem de vidros. IN: **Química Nova na Escola**, Rio de Janeiro, 2001, p. 13-24.
- ARÉVALO, J. M. **La tradición, el patrimonio y la identidad**. Disponível em: <[http://www.dip\\_badajoz.es/publicaciones/reex/.../estudios\\_02\\_rcex\\_3\\_2004.pdf](http://www.dip_badajoz.es/publicaciones/reex/.../estudios_02_rcex_3_2004.pdf)>  
> Acesso em: maio 2010.
- ARGAN J. C. **Arte Moderna**. São Paulo: Editora Schwartz Ltda, 1998.
- BARROSO, P. Apontamentos de classe do Curso de Conservação e Restauro da Batalha , Portugal , 1996.
- \_\_\_\_\_. **Relatório do estágio do curso de técnicos de conservação e restauro de vitral do centra de conservação e restauro da Batalha (1995/1998)**. Batalha, trabalho policopiado, 1998.
- BELIOMO, H. R. e DULIUS. E.T. **Cemitérios do Rio Grande do Sul, Artes. Sociedade**. Porto Alegre: Ideologia. Edipucrs, 2008.
- BIBLIA SAGRADA, São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 1993.
- BONH R., *et ali*. **Introdução à Liturgia**. Porto Alegre: Arquidiocese de Porto Alegre, Vicariato de Porto Alegre, 2006
- BRANDÃO, I. L. **Luz no êxtase: Vitrais e vitralistas no Brasil**. São Paulo: Dórea Books and Art, 1994.
- BRENT, R. **Arquitectura de Cristal**. Barcelona : Art Blume, 2006.
- BRISAC, C. **A Thousand Years of Stained glass**. Londres: Chartwel books inc., 1986.

- BURGES, D. B. **Chemical Science and Conservation**. Londres: Macmilia , 1990.
- CAETANO, F.D. M. **O artefato Janela na Arquitetura Pelotense: 1835-1931**. Monografia do Curso de Pós Graduação em Artes, Especialização em Patrimônio Cultural. Instituto de Artes e Desing, Universidade Federal de Pelotas do sul de 2010.
- CÂMARA, Dom J.B. **Mínimo dos Mínimos, a vida de São Francisco de Paula**. Rio de Janeiro: Martins Alonso, 1978.
- CANDAU, J. **Antropologia de la memória**. Buenos Aires: Nueva Vision, 2002.
- CARR-GOMM, S. **Dicionário de Símbolos na Arte**. São Paulo: Editora da Universidade do Sagrado Coração, 2004.
- CASTILHOO, M.A.K. **Pinturas Murais-Catedral São Francisco de Paula**. Pelotas: Ed.da Autora, 2000
- CHAGAS,C. **O Livro dos Santos a história e as orações dos 100 santos mais populares do Brasil**. São Paulo: Publifolha, 2008.
- CHEVALIER, J. **Dicionário de Símbolos**, São Paulo: Ed. José Olympio, 2000.
- CHOAY F. **Alegria do Patrimônio**. São Paulo: UNESP, 2001.
- CLARA, M. Viagem em torno dos vitrais. IN: **Revista Arte Hoje**. Nº 7 Rio de Janeiro: Gráfica e Editora S.A., 1978 (p.44 a p.49).
- CLARKE, B. **Architectural Stained Glass**, New York: MC Graw Hill Publication,1979.
- CORZO M.A.(coord.). **Actas de la reunion Conservacion de vidreiras históricas**, Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 1997.
- COUTINHO E. G. C. Os Sentidos da Tradição. In: PAIVA, R.; BARBALHO, A.(orgs.) **Comunicação e cultura das minorias**. São Paulo: Paulus, 2005.
- CUGNO, A. C. **Notre Dame de Paris, Las vidrieras**. Paris: Association Maurice de Sully, 1991.
- CUNHA A. G. **Dicionário etimológico Nova Fronteira da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.
- CURRY I. **Cartas Patrimoniais**. Rio de Janeiro: IPHAN, 2004.
- DAMASCENO, A. **Artes plásticas no Rio Grande do Sul**, Porto Alegre: Editora Globo, 1970.

DAMETTO A. P. de A. **Os metais no patrimônio Urbano de Pelotas, RS-1870 a 1931**. Dissertação Mestrado em Memória Social e Patrimônio Cultural. Instituto de Ciências Sociais, Universidade Federal de Pelotas do Sul de 2009.

DREYFUS, J. **Artes menores**. São Paulo: Editora Anhambi S.A., 1959.

ESBERARDI, S. **Viagem em torno dos Vitrais** In: Revista Arte hoje nº7 O triunfo Americano Rio de Janeiro: Rio Gráfica e editora S.A: Jan 1978.

FARTI, F. **El Vitral**. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina S.A., 1968.

FERNANDES, P.; VILARIGUES, M.; ALVES, L. C.; SILVA R. Stained glasses from Monastery of Batalha: Non-destructive characterization of glasses and glass paintings. In: Journal of Cultural Heritage XX, 2008.  
<[www.itn.pt/docum/relac/2008/Publications/Publications.pdf](http://www.itn.pt/docum/relac/2008/Publications/Publications.pdf)>acesso em: set 2010.

FERREIRA, A. B. H. **Novo Aurélio** O dicionário da Língua Portuguesa, século XXI. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1999.

FONSECA M. C. L. **O patrimônio Em Processo**. Rio de Janeiro, Editora UFRJ/Minc-IPHAN, 1997.

GIL, S. A. **Contribuições ao espaço religioso medieval**. Rio de Janeiro: Ediciones del Prado, 1996.

GRAU, A. P. **Síntese dos Estilos Arquitectónicos**. Lisboa: Plátano Edições técnicas, 1987.

GUTIERREZ, E. J. B. **Barro e sangue: mão de obra, arquitetura e urbanismo em Pelotas**. Tese. Doutorado em História. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Pontifícia Católica do Rio Grande do Sul de 1999.

HALBWACHS, M. **Les cadres sociaux de l'ê mémoire**. Paris : Mouton, 1976.

HOSBAWM, E. **A invenção das tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

IDALGO E. J. **História e técnica do vidro**. Disponível em:  
<[www.dfq.feis.unesp.br/pos/teses/disser-25.pdf](http://www.dfq.feis.unesp.br/pos/teses/disser-25.pdf) >acesso em: set. 2010.

IMBROSISE, C.C. **São Francisco de Paula, vida ilustrada**. São Paulo: Ordem dos Mínimos, 1995.

JANSON H.W. **História da Arte**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1992.

KICKHOFEL O. **Catedral do Redentor, Igreja Episcopal Anglicana do Brasil**. Santa Maria: Editora Pallotti - RS, 1999.

KOVCHEVSK, C. **The Madona western painting**. London: Cromwell Edition, 1991.

- LEÓN, Z. **Pelotas sua história e sua gente**. Pelotas: Pelotas Universitária/UFPEL, 1996.
- LIMA, M. Os vitrais do Atelier Formenti na catedral de Vitória-ES, Brasil. IN: **Cultura Visual**, n. 12, outubro/2009, Salvador: EDUFBA, (p. 87-101).  
Disponível em:  
<[www.portalseer.ufba.br/index.php/rcvisual/article/view/3402/2683](http://www.portalseer.ufba.br/index.php/rcvisual/article/view/3402/2683)> acesso em 15 abril 2011.
- LOMBARDI J.P. **O Coração de Barretos**. São Paulo: Gráfica Barretos, 2002.
- LOWENTHAL, D. Why Sanctions Seldom Work: Reflections on Cultural Property Nationalism. IN: **International Journal of Cultural Property**, (12): 393-423, 2005.
- MAGALHÃES M. O. **História e tradição da cidade de Pelotas**. 2ed. Caxias do Sul: Universidade de Caxias do Sul. Instituto Estadual do livro, RS, 1981.
- MARCEAU, J. **Artbook Van Gogh, a profound and tormented genius-his life in paintings**. London: Dorling Kindersley Limited, 1999
- MARTINS, J. G e PEREIRA M.A. Materiais de construção, Metais, disponível em <[http://www2.ufp.pt/jguerra/PDF/Materiais/MCI%20-%20Metais\\_2010.pdf](http://www2.ufp.pt/jguerra/PDF/Materiais/MCI%20-%20Metais_2010.pdf)> acesso em: 25 abril 2011.
- \_\_\_\_\_. **História e Tradições de Pelotas**. Pelotas: Editora Armazém Literário, 1999.
- MELLO R. L. *et alii*. **Lendo Pelotas**. Pelotas: Universidade Federal de ed. Universidade, 1988.
- MELLO, R. L.S. **Casa Conrado: cem anos do vitral brasileiro**. Dissertação. Mestrado em Artes. Universidade Estadual de Campinas, 1996.
- MESKELL, L. Negative Heritage and Past Mastering in Archaeology. IN: **Anthropological Quarterly**, (75): 3, 557-574, 2002.
- MOITA, T.A.A. **O Mistério do Natal na pintura portuguesa**. Lisboa: Paulus, 2009.
- MORRIS, E. **Stained and decorative glass**. New Jersey: Chartewell Books, 1987.
- MOURA, R. M. G. R; SCHLEE, A. R. **100 Imagens da Arquitetura Pelotense**. Pelotas: Livros Editora, 1998.
- NAVARRO J. M. **El Vidrio**, Madrid: *Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Fundacion Centro Nacional del Vidrio*, 1991.

- NEWTON, R.; DAVIDSON, S. **Conservation on Glass** Londres: Buttrworths, 1989.
- PANOFISKY, E. **Significado nas artes visuais**. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- PESAVENTO S. J. **Memória Porto Alegre, espaços e vivências**. Porto Alegre: Ed.da Universidade /UFRGS: Prefeitura Municipal, 1991.
- PIMENTEL F. **Aspectos Gerais de Pelotas**. Porto Alegre: Typografia Gundlach. 1940.
- POERSCH, J. L. **Universidade Católica de Pelotas** edição comemorativa do 10º aniversário 1960-1970. Pelotas: Editora UCPel, s/ data
- PORCELLI J. **Stained glass jewels of Light**. New York: Michael Friedman Publishing Group, inc, 1998.
- PRATS L. **El concepto de Patrimonio Cultural**. Política y Sociedad Madrid 1998.
- REDOL, P.S. Apontamentos fornecidos na disciplina de Conservação e Restauro do Vitral no centro de conservação e Restauro da Batalha no curso de Técnicos de Conservação e Restauro de Vitral 1995/1998.
- \_\_\_\_\_ Apontamentos fornecidos na disciplina de teoria da Conservação da Batalha no curso de Técnicos de Conservação e Restauro de Vitral 1995/1998.
- \_\_\_\_\_ **O Vitral história conservação e Restauro**, Lisboa: IPPAR, 2000.
- \_\_\_\_\_ **O Mosteiro da Batalha e o Vitral em Portugal nos séculos XV e XVI**, Batalha: Câmara Municipal da Batalha, 2003.
- REIS FILHO, N. G. **O quadro da Arquitetura no Brasil**. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 1983.
- SANTOS, C.A. Á. **Espelhos, máscaras vitrine**. Estudo iconológico de fachadas arquitetônicas: Pelotas 1870-1930. Dissertação. Mestrado em Artes Visuais. Instituto de Artes. Universidade Federal do Rio Grande do sul, 1997.
- \_\_\_\_\_. **Ecletismo na Fronteira Meridional do Brasil (1870 1931)**. Tese. Doutorado em Arquitetura e Urbanismo - Conservação e Restauro. Salvador, Universidade Federal da Bahia 2007.
- SCHALM O.; Janssens K. C. J. Characterization of the main causes of deterioration of grisaille paint layers in 19th century stained-glass windows by J.-B. Capronnier. IN: **Spectrochimica Acta Part B** 58 (2003) p.589–p.607.

SCHLEE, A. R. **O ecletismo na arquitetura pelotense até as décadas de 30 e 40.** Dissertação. Mestrado em de Arquitetura e Urbanismo. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1994.

SILVA, E.C.R. **O menino Jesus do Monte, Arte e Religiosidade na Cidade de Santo Amaro da Purificação no Século XIX.** Dissertação. Mestrado em Artes Visuais. Universidade federal da Bahia, 2010.

SILVEIRA Mello, Regina L. **Casa Conrado: Cem Anos de Vitral Brasileiro,** Dissertação. Mestrado em Artes. Universidade Estadual de Campinas, 1996.

SOUZA, Cláudio J.G. **O vidro na arquitetura contemporânea II.** São Paulo: Edições Arquitetura, 1971.

TILLEY, C. Identity, Place, Landscape and Heritage. IN: **Journal of Material Culture**, (11): 1/2, 7-32. London: Sage, 2006.

UPJOHN, E.M.; WINGERT, P.S.; MAHLER, J.G. **História Mundial da Arte, o Renascimento.** Lisboa: Bertrand Editora, 1991.

VERITÁ, M. Composition, structure et mécanisme de détérioration des grisalles, IN: **Grisaille, Jaune d'argent, Sanguine, email et Peinture a Froid**, Dossie da comissão Real dos Monumentos, Liège: Sites et Fouilles, 1996

\_\_\_\_\_ Apontamentos fornecidos na disciplina de História do Vitral no centro de conservação e Restauro da Batalha no curso de Técnicos de Conservação e Restauro de Vitral 1996.

WERTHEIMER, M., **Representação da morte da virgem, simbolismo e representações na pintura e na arte do vitral no século XV.** Artigo apresentado no IX Seminário de História da Arte promovido pelo Curso de pós Graduação em Artes do Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Pelotas, 2010.

\_\_\_\_\_ **Estudo do Patrimônio de Vitrais Produzidos em Porto Alegre no Período 1920/1980,** Porto Alegre: CD-ROM, 2009.

\_\_\_\_\_ **Relatório de Restauração dos Vitrais do Prédio de Direito da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.** Porto Alegre: Policopiado, 2000.

\_\_\_\_\_ **Estudo e tratamento de painéis de vitral, Mosteiro de Santa Maria da Vitória e Instituto Nacional de Estatística.** Batalha: Relatório policopiado, 1998.

WYLIE, E.; CHEEK, S. **The art of Stained and decorative glass.** New York: Todtri Productions Limited, 1977.

Revista o Vidro Plano, ano 43 nº326 Fevereiro. São Paulo: 2000.(p11)  
Revista o Vidro Plano, ano 43 nº325 Fevereiro. São Paulo: 2000.(p24).  
Revista o Vidro Plano, ano 52 nº443 novembro. São Paulo 2009.(p52-58).

### **Websites consultados**

<<http://www.casasantapia.com/art/giotto/scrovegni.html>> Acesso em: 12 fev 2010.

<[http://www.vitrais-westminster.com.br/nt\\_html](http://www.vitrais-westminster.com.br/nt_html)> Acesso em: 19 jul 2010.

<<http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas>> Acesso em: 01 ago 2010.

<<http://www.institutojohngraz.org.br/home.html>> Acesso em: 4 ago 2010.

<<http://www.luteranos.com.br/articles/12592/1/A-Rota-dos-Vitrais/1.html>>  
Acesso em: 4 ago 2010.

Mapa da zona urbana de *Pelotas*, com delimitação dos focos e eixos de interesse. na Zona de Preservação do Patrimônio Cultural (**zppc**). escala coord./datum.Disponível em:

<<http://www.camarapel.rs.gov.br/legislacao/propostanovoplanodiretor/Anexos/U10-ZPPC.pdf>> Acesso em: set. 2010.

<[http://www.snpcultura.org/vol\\_sagrada\\_familia.html](http://www.snpcultura.org/vol_sagrada_familia.html)> Acesso em: 14 out 2010.

<<http://corta-fitas.blogs.sapo.pt/2009/12/>> Acesso em: 15 out 2010.

<<http://www.santuariodocaraca.com.br>> Acesso em: 15 out2010.

<<http://mapas.uol.com.br/>> Acesso em: 27 dez 2010

<[http://www.museothyssen.org/en/thyssen/ficha\\_artista/191](http://www.museothyssen.org/en/thyssen/ficha_artista/191)> Acesso em: 12 fev 2011.

<<http://www.lib-art.com/artgallery>> Acesso em: 12 fev 2011.

<<http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/bernardino-luini-christ-among-the-doctors>> Acesso em: 02 mar 2011.

<[http://minisite.louvre.fr/ingres/1.4.5.1.1p\\_en.html](http://minisite.louvre.fr/ingres/1.4.5.1.1p_en.html)> Acesso em: 10 mar 2011.

<<http://www.newliturgicalmovement.org>> Acesso em: 11 mar 2011.

<<http://www.ceramicanorio.com>> Acesso em: 12 mar 2011.

<<http://www.themartman.com>> Acesso em: 12 mar 2011.

<<http://www.senhoradopatrocinio.com.br>> Acesso em: 20 mar 2011.

<<http://www.sca.org.br/biografias/SantaClara.pdf>> Acesso em: 15 abril 2011.

<[http://www.utp.br/historia/revista\\_historia/numero\\_4/PDF/Jackeline.pdf](http://www.utp.br/historia/revista_historia/numero_4/PDF/Jackeline.pdf)>

Acesso em: 19 abril 2011.

<<http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/grunewald/crucifixion/>> Acesso em: 19 abril 2011.

<<http://www.pintoresfamosos.com.br/?pg=chagall> > Acesso em: 19 abril 2011.

<<http://www.salvadoralí.com/portugues/pinturas.html>> Acesso em: 20 abril 2011.

<<http://www.diocese-chartres.com/je-m-interroge/art-culture-et-foi/>> Acesso em: 20 abril 2011.

<<http://medalha.tripod.com/historia>> Acesso em: 20 abril 2011.

<[www.30giorni.it/br/articolo.asp?id=11005](http://www.30giorni.it/br/articolo.asp?id=11005)> Acesso em: 20 abril 2011

<<http://www.lepanto.com.br/dados/DCMMilag.html>> Acesso em: 20 abril 2011.

<<http://www.lessing-photo.com>> Acesso em: 20 abril 2011.

<<http://jubilatedeo.centerblog.net/6574783-Les-saints-du-jour-samedi-16-October> > Acesso em: 22 abril 2011.

<<http://sjv.centerblog.net/9.html>> Acesso em: 22 abril 2011.

<[www.cot.org.br/igreja/santo.php?id=397](http://www.cot.org.br/igreja/santo.php?id=397)> Acesso em: 22 abril 2011.

<<http://www.artfinding.com/Artwork/Paintings/Luis-de-Morales/The-Pieta/5532.html> > Acesso em: 22 abril 2011.

<<http://www.museodelprado.es/enciclopedia/enciclopedia-on-line/voz/crespi-daniele> > Acesso em: 22 abril 2011.

<<http://www.museumsyndicate.com/item.>> Acesso em: 22 abril 2011.

<<http://notesfromted.com/tag/gothic>> Acesso em: 22 abril 2011.

<<http://www.lessing-photo.com>> Acesso em: 22 abril 2011.

<<http://www.anti-marketer.com/webtech>> Acesso em: 23 abril 2011.

<<http://www.tate.org.uk/servlet/ArtistWorks>> Acesso em: 23 abril 2011.

<[http://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Stained\\_glass\\_windows\\_of\\_Piet%C3%A0](http://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Stained_glass_windows_of_Piet%C3%A0)> Acesso em: 23 abril 2011.

<<http://college.holycross.edu/projects/kempe/devotion/virgin.html>> Acesso em: 23 abril 2011.

<[http://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Stained\\_glass\\_windows\\_of\\_Piet%C3%A0](http://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Stained_glass_windows_of_Piet%C3%A0) > Acesso em 23 abril 2011

<<http://ailhadosamores.wordpress.com/2007/05/27/pentecostes-1-dia-de-festa-transbordante/>> Acesso em: 23 abril 2011.

<<http://ailhadosamores.wordpress.com/2007/05/27/pentecostes-1-dia-de-festa-transbordante>> Acesso em: 23 em abril 2011.

<[http://www.utp.br/historia/revista\\_historia/numero\\_4/PDF/Jackeline.pdf](http://www.utp.br/historia/revista_historia/numero_4/PDF/Jackeline.pdf)>

Acesso em: 24 abril 2011.

<<http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/grunewald/crucifixion/>> Acesso abril em: 24 2011.

<<http://www.pintoresfamosos.com.br/?pg=chagall>> Acesso em: 24 abril 2011.

< <http://www.salvadoralí.com/portugues/pinturas.html>> Acesso em: 24 abril 2011.

<<http://casarrubea.wordpress.com/2010/10/21/salvatore-giuliano-e-i-santi-del-paradiso>> Acesso em: 25 abril 2011.

<<http://lucca30.wordpress.com/2011/01/27/manuel-de-cordoba-sao-francisco-de-paula>> Acesso em: 25 abril 2011.

<<http://shaareibina.com/files/Rev-Trad-StarofDavid.pdf>>, acesso em 26 abril 2011

### **Jornais consultados**

**Zero Hora** 26, fevereiro de 2008, Almanaque Gaúcho p.54.

Diário Popular via internet **Cidade: Faurb entrega ferramenta que facilitará catalogação de bens em Pelotas.** Disponível em:<[http://srv-net.diariopopular.com.br/22\\_02\\_03/ac210202.html](http://srv-net.diariopopular.com.br/22_02_03/ac210202.html), Sábado, 22.02.2003 Pelotas, RS, Sábado, 22.02.2003> Acesso em: 15 set. 2010.

## **APENDICE**

### **LEVANTAMENTO DO PATRIMÔNIO DE VITRAIS EM PELOTAS-RS**

(Fichas cadastrais, plantas de localizações dos vitrais e diagramas do estado de conservação, autorização e transcrição de entrevistas)

## **ANEXO**

### **DOCUMENTAÇÃO COMPLEMENTAR**

(Normas e legendas do Corpus Vitrearum MEIDII A e a situação cadastral dos prédios na Secretaria de Planejamento da Prefeitura Municipal de Pelotas )