

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS
Instituto de Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em Memória Social e
Patrimônio Cultural



Dissertação

Arte decorativa: forros de estuques em relevo
Pelotas, 1876 | 1911

Cristina Jeannes Rozisky

Pelotas, 2014

Cristina Jeannes Rozisky

Arte decorativa: forros de estuques em relevo
Pelotas, 1876 | 1911

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

Orientador: Dr. Carlos Alberto Ávila Santos
Coorientadora: Dra. Eduarda Moreira da Silva Vieira

Pelotas, 2014

Cristina Jeannes Rozisky

Arte decorativa: forros de estuques em relevo
Pelotas, 1876 | 1911

Dissertação aprovada, como requisito parcial, para obtenção do grau de Mestre em Memória Social e Patrimônio Cultural, Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural, Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Pelotas.

Data da Defesa: 23 de janeiro de 2014.

Banca Examinadora:

.....
Prof. Dr. Carlos Alberto Ávila Santos (PPGMP/UFPel/Orientador).
Doutor em Arquitetura e Urbanismo, área de Conservação e Restauro, pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal da Bahia.

.....
Prof. Dra. Larissa Patron Chaves (PPGH/UFPel)
Doutora em História pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos.

.....
Prof. Dra. Ester J. B. Gutierrez (PPGMP/UFPel)
Doutora em em História pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Agradecimentos

Aos meus filhos Lana e Gael pela parceria e compreensão de minhas presenças ausentes, durante todo o período do mestrado.

Ao Cassiano, meu amado parceiro, o início de tudo. Plantamos juntos esta sementinha que hoje é uma área do conhecimento. Orgulho de tudo que fizemos, minha base, minha referencia, minha saudade.

Ao Alexandre e ao Fábio, por manterem viva essa tradição. Fundamental para que a sementinha se tornasse esta árvore frutífera. E por me receberem de braços abertos quando retornei do ostracismo.

Em especial ao meu orientador Beto Santos, meu grande motivador pessoal, amigo e companheiro de todas as horas, parceiro de ideias e invenções.

Ao meu pai pelo incentivo moral, desde sempre! À minha mãe por me ensinar, na pele, a ser uma guerreira.

Aos meus companheiros de *giornatta* (dos últimos dez anos!!!) Jader e Ivan, pela inspiração diária e disposição absoluta para minhas trocas de horários.

À Nica pelas orientações e desorientações fundamentais, nesses dois anos de reintrodução no mundo acadêmico.

À professora Eduarda, que gentilmente aceitou a empreitada de co-orientar este trabalho, mesmo estando do outro lado do oceano.

Ao Vicente pela disponibilidade incondicional para estar com nosso pequeno, que foi fundamental para a finalização deste trabalho.

À Nanci e à Gisele, alma do PPGMP, consideração e carinho por elas dispendido superam quaisquer outras amarguras.

À SECULT, ao MALG e a UFPel que permitiram acesso livre nos prédios para fotografar e re-fotografar os forros inúmeras vezes.

Resumo

ROZISKY, Cristina Jeannes. **Arte decorativa: forros de estuques em relevo**
Pelotas, 1876 | 1911. 2014. 183f. Dissertação (Mestrado em Memória Social e Patrimônio Cultural) – Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural, Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2014.

Esta dissertação trata dos bens integrados ao patrimônio arquitetônico historicista eclético de Pelotas. Tem como objeto central os ornamentos em relevo que decoram os forros de estuque dos ambientes interiores das antigas residências do Conselheiro Francisco Antunes Maciel, do Barão de São Luis, de Francisco Alcina, e do Paço Municipal. Apresenta as origens e o desenvolvimento da técnica do estuque. Discorre sobre os materiais empregados nas massas, sobre os instrumentos utilizados para a estucagem e sobre as diferentes técnicas da estucaria. Expõe a diversidade das composições e dos acabamentos dos estuques lisos e suas variadas nomenclaturas. Comenta sobre os estuques de relevo: sobre o processo estrutural dos forros como suporte para as ornamentações, e sobre a moldagem dos elementos compositivos, modelados in loco ou obtidos através de formas. Identifica diferentes moldes e as tipologias dos relevos: quanto à função e à natureza das peças. Explana sinteticamente sobre os exemplares da estucaria no Brasil. Disserta sobre o ecletismo pelotense e sobre os construtores e artífices que trabalharam nos canteiros de obras durante o período. Apresenta os quatro edifícios estudados. Analisa formalmente e iconográfica/iconologicamente as complexas composições desenvolvidas nos tetos das salas internas dos prédios.

Palavras-chave: bens integrados; estuque; ecletismo; patrimônio cultural.

Abstract

This dissertation deals with the integrated historicist eclectic architectural heritage of Pelotas goods. Its central object embossed ornaments adorning the linings of stucco interiors of old residences of Conselheiro Francisco Antunes Maciel, the Barão de São Luis, of Francisco Alsina, and of Paço Municipal environments. Presents the origins and development of the technique of stucco. Discourse the materials used in the masses, on the instruments used for plastering and about the different techniques of stucco. Exposes the diversity of compositions and finishing of smooth stucco and its various nomenclatures. Comments on the stucco relief: on the structural process of lining as support for the ornamentations, and the molding of composite elements, modeled in loco or obtained through forms. Identifies different molds and the reliefs typologies: about the function and nature of the parts. Synthetically explains about the stucco copies in Brazil. Discourse on the Pelotas eclecticism on the builders and artificers who worked on building sites during the period. Presents the four buildings studied. Formal and iconographic/ iconologically analyzes the complex compositions developed in the ceilings of the rooms inside the buildings.

Keywords: integrated goods; stucco; eclecticism; cultural heritage.

Lista de Figuras

Figura 1	Forros de estuque decorados em relevo. (E) Sala de festas. (D) Vista parcial sala de jantar. Antiga residência do Conselheiro Francisco Antunes Maciel. Arquitetura eclética. Pelotas, RS.....27
Figura 2	(E) Fachada da antiga residência de Maria Jacinta Dias de Campos. (D) Aspecto atual do forro de estuque no hall de entrada da residência de Jacinta Dias de Campos.....33
Figura 3	Intervenções realizadas: (E) Edifício Barão da Conceição (1875), intervenção em 2003. (D) Grande Hotel (1928), intervenção em 2008.....34
Figura 4	Fragmento de pintura do período neolítico encontrado na cidade de Çatal Huyuk.....38
Figura 5	Testemunho de peças preparadas para ornamentação nos templos megalíticos de Malta.....39
Figura 6	(E) Pintura mural egípcia com tema de caça. (D) Pirâmides de Gizé, no Egito. Na parte superior se observam restos do suporte de estuque que revestida de vermelho todo o monumento.....40
Figura 7	(E) Ilustração da aparência original de pirâmide em Teotihuacan, México. (D) Relevo em pedra, que encontra-se no Museu de Teotihuacan, com fragmentos do revestimento em estuque pintado.42
Figura 8	Fragmentos do revestimento de estuque com pintura mural, presentes nas construções da cidade de Teotihuacan. Museu da Cidade.....42
Figura 9	Quatro estilos de estuques pompeianos. Primeiro estilo, estrutural ou de incrustação, no pátio da casa de Salústio. Segundo estilo, arquitetônico, na sala coríntia da Villa dos Mistérios. Terceiro estilo, egípcio ou ornamental, no triclinio

	da casa Amandus. Quarto estilo, fantástico, no triclinio da casa dos Vétrios.	44
Figura 10	Detalhe de estuque decorativo de uma habitação em Samarra, Iraque, do século IX. Ornamento hexagonal com arabescos de folhas.	45
Figura 11	Tipologia ornamental interior <i>Domus Aurea</i>	46
Figura 12	Gravura, reprodução ornamentação <i>Domus Aurea</i>	47
Figura 13	A última ceia. Leonardo da Vinci, 1494-1498, desenvolvida em uma das paredes do refeitório do convento de Santa Maria das Graças, em Milão, Itália.	48
Figura 14	A criação de Adão. Detalhe do afresco de Michelangelo Buonarotti, desenvolvido no teto da Capela Sistina entre os anos de 1508 e 1512, situada no Palácio Apostólico do Vaticano, Itália.	48
Figura 15	A escola de Atenas. Afresco de Raffaello Sanzio, 1509-1511, um dos quatro temas explorados pelo pintor nas paredes da Sala das Assinaturas, situada no Palácio Apostólico, no Vaticano, Itália.	49
Figura 16	Forro de estuque decorado em relevo, Modelagem de Giovanni da Udine, 1540, localizado no Palácio Grimani, em Veneza, Itália.	50
Figura 17	(E) Relevos de estuque, com grandes espessuras e estruturas internas, <i>a sbalzo</i> . Palácio Ca'Zenobio, em Veneza, Itália. (D) Aspecto geral da decoração rococó, complementações ornamentais de Tomas Driendl nas paredes das capelas.	51
Figura 18	Decoração em estuque no antigo palacete residencial dos Barões de Nova Friburgo, atual Museu da República, 1866, Rio de Janeiro, Brasil.	53
Figura 19	Ilustração esquemática do ciclo da cal.	57
Figura 20	(E) Fita métrica, metro, outras réguas. (C) Prumo. (D) Nível.	60
Figura 21	Régua, compasso e esquadros.	61
Figura 22	(E) Esparavél. (C) Desempenadeira. (D) Talocha.	61

Figura 23	(E) 1. Colher - 2. Colherim – 3. Ferro de canto – 4. Ferro de corte – 5. Ganchetas – 6. Picadeira – 7. Régua de cantos. (D) Espátulas e téques.....62
Figura 24	Representação gráfica dos estratos e camadas que são a regra básica para a diversidade de técnicas em estuque.64
Figura 25	Algumas possíveis variações de materiais em cada estrato.....64
Figura 26	(E) Alvenaria de tijolos com junção de estuque. (C) Alvenaria de pedra com junção de estuque. Fotos: da autora, 2013. (D) Trama de madeira, tipo pau-a-pique.....65
Figura 27	Exemplos de suporte com trama de madeira, ambos em Pelotas, RS. (E) Trama de madeira para parede. Casarão Barão de São Luis. (D) Trama de madeira para forro. Casarão Conselheiro Maciel. Pelotas, RS.....66
Figura 28	Estuque liso, estratos e camadas.68
Figura 29	Exemplos de estuque liso tipo marmorino: (E) Pintura a fresco de Michelangelo na Capela Sistina. (D) Fingido de mármore.69
Figura 30	Exemplos de estuque liso tipo scagliola.....70
Figura 31	Processos de correr o molde para molduras e cimalhas. (E) na mesa, (D) <i>in loco</i>72
Figura 32	Perfis executados com enchimentos que resultam em menor espessura final. (E) moldura de gesso executada na mesa, não é maciça. (C) Cimalha realizada <i>in loco</i> , com enchimento interno de junco, feita em camadas. (D) Cambotas de madeiras ligadas por fasquias.73
Figura 33	Demonstração do processo de manufatura do estuque modelado <i>in loco</i>74
Figura 34	Elementos em estuque modelados <i>in loco</i> de grande espessura. Palácio Ca'Zennobio, em Veneza, Itália.....75
Figura 35	Processo construtivo de uma fôrma em taceiros.78
Figura 36	Perfil demonstrativo para execução de molde de gelatina.....79
Figura 37	Fôrma de silicone simples, com em uma só parte.80
Figura 38	Fôrma de silicone em duas partes.80
Figura 39	Estuque decorativo. Apresenta elementos em relevo repetidos reproduzidos com moldes e figuras modeladas a mão livre <i>in</i>

	<i>loco</i> . Assim como estuque liso reto e curvo, branco, fingido e com pinturas artísticas. Prédio construído por Andrea Palladio em Vicenza, Itália.....	81
Figura 40	Ornatos de encher.	82
Figura 41	Ornatos de união ou ligamento.	83
Figura 42	Ornatos de apoio ou amparo.	84
Figura 43	Ornatos suspensos.	84
Figura 44	Ornatos de arremate.....	85
Figura 45	Exemplos de florões.....	86
Figura 46	Exemplos de criações ornamentais através da fauna.....	86
Figura 47	Representação da figura humana estilizada (E) carrancas, (D) terminando em ornato.	87
Figura 48	Ornatos de objetos artificiais (E) troféus, (C e D) emblemas.	88
Figura 49	Representações de objetos artificiais, ânforas e vasos.	88
Figura 50	Ilustração demonstrativa da técnica esgrafiado.	89
Figura 51	Detalhe de decoração em relevo com incisos representando texturas. Residência Conselheiro Maciel (1878), Pelotas, RS.	89
Figura 52	Oficina de Estuque. Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo.	94
Figura 53	Imagens de alguns estuques do Palácio do Catete (1867), Rio de Janeiro, RJ.....	95
Figura 54	(E) Foyer e (D) Salão Nobre, Teatro Santa Isabel (1850), Recife, PE.....	96
Figura 55	Forro de estuque decorado em relevo, Teatro Amazonas (1896), Manaus, AM.....	96
Figura 56	Fachada do Museu do Ipiranga (1895), São Paulo, SP.....	97
Figura 57	Sala de música, Palacete Bolonha (1905), Belém, PA.	97
Figura 58	Palácio da Justiça (1912), Belo Horizonte, MG.....	98
Figura 59	Forro de estuque decorado em relevo, Casarão Conselheiro Maciel (1878), Pelotas, RS.	98
Figura 60	(E) Fachada eclética decorada com estuque em relevo, rua D. Pedro II, Pelotas, RS. (D) Forro de estuque decorado em relevo, Residência Conselheiro Maciel, Pelotas, RS.	101
Figura 61	(E) Estuque liso decorativo, pintado fingido de mármore, a fresco, lustrado. Parede interna da antiga residência do Barão	

	de São Luis, 1879. Pelotas, RS. (D) Estuque liso decorativo, com ornamentos pintados com estêncil. Exemplar encontrado em residência da Rua Gonçalves Chaves, esquina Rua Sete de Setembro, Pelotas, RS.....	101
Figura 62	(E) Fachada da Escola de Agronomia Eliseu Maciel, edificada entre os anos de 1881 e 1883. (D) Detalhe dos ornamentos de estuque do frontão, Pelotas, RS.	102
Figura 63	(E) Detalhe do ornamento de canto na sala de música. (D) Detalhe do ornamento da lateral menor no forro da sala de jantar. Ambos na antiga residência Conselheiro Maciel (1878), Pelotas, RS.....	103
Figura 64	Detalhes dos estuques artísticos do Casarão do Conselheiro Francisco Antunes Maciel (1878). Na imagem da direita, percebem-se as marcas da espátula do estucador. Pelotas, RS. ...	103
Figura 65	Ornamentos produzidos em série, no antigo sobrado de Francisco Alsina (1876). Pelotas, RS.....	104
Figura 66	Desenho esquemático da estrutura dos forros de estuque em Pelotas, RS.....	105
Figura 67	(E) Vista da estrutura em trama de madeira, mostra as cambotas junto ao roda-forro. (D) Detalhe da argamassa ancorada na estrutura. Forro de estuque, da antiga residência Conselheiro Maciel (1878), Pelotas, RS.	105
Figura 68	Mapeamento das Zonas de Preservação do Patrimônio Cultural de Pelotas (ZPPC).....	109
Figura 69	Mapeamento do entorno da Praça Coronel Pedro Osório. Pelotas, RS. Assinalados em vermelho os quatro prédios selecionados para a amostragem.	110
Figura 70	Fachada da antiga residência do Conselheiro Francisco Antunes Maciel (1878). Pelotas, RS.	111
Figura 71	Planta da antiga residência do Conselheiro Francisco Antunes Maciel, com a indicação dos forros analisados.	112
Figura 72	Fachada da antiga residência do Barão de São Luis (1879), Pelotas, RS.....	113

Figura 73	Planta com a indicação dos ambientes com forros de estuque da antiga residência do Barão de São Luis (1879), Pelotas, RS. ...	113
Figura 74	Fachada do Paço Municipal (1881), Pelotas, RS.....	114
Figura 75	Planta do pavimento superior do Paço Municipal (1881), indicando os ambientes com forros de estuque. Pelotas, RS.	115
Figura 76	Fachada do Sobrado de Francisco Alsina (1876), Pelotas, RS.	116
Figura 77	Planta baixo do pavimento superior sobrado Francisco Alsina (1876), Pelotas, RS.....	116
Figura 78	Desenho esquemático de sistematização para identificação e análise da ornamentação.....	117
Figura 79	Acima: Identificação e localização do forro. Abaixo: Vista geral forro de estuque decorado em relevo, na sala de jantar da antiga residência do Conselheiro Maciel (1878), Pelotas, RS.	119
Figura 80	Comparativo das formas nos ornatos de encher nas laterais menores.	120
Figura 81	Ornamentos de canto. Comparativo das formas nos ornatos de encher, diferenças de pequenos detalhes.	121
Figura 82	Detalhe do ornamento central, com algumas diferenças formais nos relevos.....	121
Figura 83	Detalhe de um dos ornamentos das laterais, onde se observa, pela sombra do ornato sobre o teto, o relevo distanciado da superfície plana do forro.	122
Figura 84	Detalhe conjunto ornamental do roda-forro.....	123
Figura 85	Acima: Identificação e localização do forro. Abaixo: Vista geral forro de estuque decorado em relevo, Sala de música, Residência Conselheiro Maciel. Pelotas, RS.	123
Figura 86	Ornamento de canto, diferenças formais perceptíveis.	124
Figura 87	Detalhe dos ornatos de união ou ligamento entre as duas superfícies exploradas para a decoração do forro.	125
Figura 88	Os quatro ornamentos de canto, e as diferenças formais perceptíveis.....	126
Figura 89	Roda-forro composto de frisos e ornatos que exercem a função de apoio ou de amparo.	127

Figura 90	Acima: Identificação e localização do forro. Abaixo: Vista geral forro de estuque decorado em relevo, Sala de festas, Residência Conselheiro Maciel.....	128
Figura 91	Ornamento central. (1) vista geral e eixos de simetria. (2) detalhe da ornamentação central, entrelaçados, elementos soltos da superfície do forro. (3) e (4) detalhes da leveza e movimento das formas, eixos de simetria, com destaque para o centro do ornato (3), oco.....	129
Figura 92	Detalhes dos frisos de ligação que emolduram o ornamento central, pequenas diferenças.....	130
Figura 93	Ornamentos de cantos. Pequenas diferenças nas formas.....	130
Figura 94	Composição ornamental que constitui o roda-forro.	131
Figura 95	Acima: Identificação e localização do forro. Abaixo: Vista geral do forro hall de entrada.....	132
Figura 96	Ornamento central. Imagens que são rebatidas no eixo transversal.	133
Figura 97	Ornamentos de cantos, características típicas de modelagem.....	133
Figura 98	Composição ornamental do roda-forro.....	134
Figura 99	Brasão presente no Hall de entrada com as iniciais do proprietário Francisco Antunes Maciel, o Conselheiro Maciel.....	134
Figura 100	Acima: Identificação e localização do forro. Abaixo: Vista geral do forro do gabinete.....	135
Figura 101	Ornamento central, com formas sinuosas.....	136
Figura 102	Ornamentos de canto.....	137
Figura 103	Ornamentos de cantos, figura humana com meio corpo terminando em ornato.....	137
Figura 104	Ornamentos laterais. (E) maior e (D) menor.....	138
Figura 105	Roda-forro com direfentes arranjos de folhas de acanto.	138
Figura 106	Acima: Identificação e localização do forro. Abaixo: Vista geral forro de estuque do vestíbulo da clarabóia.	139
Figura 107	Ornamento central, ornatos de ligação que unem dois planos distintos.....	140
Figura 108	Ornatos de cantos, com elementos enroscados e entrelaçados....	141

Figura 109	Ornato das laterais menores, uma roseta, representativa da flora, em função de encher e suspender.....	141
Figura 110	Conjunto ornamental do roda-forro, com elementos representativos da flora.....	142
Figura 111	Acima: Identificação e localização do forro. Abaixo: Vista geral do forro no dormitório do casal.	142
Figura 112	Ornamentos de cantos, pequenas diferenças que caracterizam a modelagem <i>in loco</i>	143
Figura 113	Ornamentos de canto, medalhão envolto de formas orgânicas, cujas diferenças indicam a modelagem <i>in loco</i>	144
Figura 114	Vista geral do forro Dormitório I.	145
Figura 115	Ornamento central, simetria no eixo vertical.	145
Figura 116	Ornamentos de cantos, as desproporções das figuras indicam a modelagem <i>in loco</i>	146
Figura 117	Ornamentos de canto, as desproporções das figuras indicam a modelagem <i>in loco</i>	147
Figura 118	Acima: identificação e localização do forro: Abaixo: Vista geral do forro, dormitório II, residência Conselheiro Maciel, Pelotas, RS.....	148
Figura 119	Ornamento central, relevos bastante delicados.	149
Figura 120	Detalhes do ornamento central.	150
Figura 121	Acima: identificação e localização do forro: Abaixo: Vista geral do forro do hall de entrada.	151
Figura 122	Ornamento central, apresenta formas bastante sinuosas.....	152
Figura 123	Ornatos de cantos, com ornamentações realizadas <i>in loco</i> . (E) Seção que sofreu intervenção.	153
Figura 124	Ornamentos de cantos, onde são perceptíveis características de modelagem manual.....	153
Figura 125	Acima: identificação e localização do forro: Abaixo: Vista geral do forro da sala de jantar.	154
Figura 126	Ornamento central do forro estucado, com folhas de acanto e hastes entrelaçadas.....	155
Figura 127	Ornamentos de cantos, características de modelagem <i>in loco</i>	156
Figura 128	Ornamentos de cantos, características de modelagem <i>in loco</i>	156

Figura 129	As quatro laterais do forro apresentam: (E) relevos de pratos com frutas; nas laterais menores (D), são enriquecidas com ornamentações características da modelagem <i>in loco</i>	157
Figura 130	Vista geral do forro da sala de visitas.	158
Figura 131	Ornamento central, elementos provavelmente reproduzidos por meio de moldes.	158
Figura 132	Ornamentos de cantos, características de modelagem <i>in loco</i> assinaladas.	159
Figura 133	Acima: identificação e localização do forro: Abaixo: Vista geral do forro Salão Nobre, Paço Municipal, Pelotas, RS.	160
Figura 134	Detalhes dos ornamentos que compõem o centro deste forro, provavelmente reproduzidos em fôrmas e fixados no local.	161
Figura 135	Ornamentos de cantos.	162
Figura 136	Nas imagens superiores, ornatos das laterais do forro, com datas circundadas por ramos de louros e emolduradas com folhas de acanto. Na imagem inferior, as faixas ornamentais de ligação entre os relevos.	162
Figura 137	Roda-forro composto de peças reproduzidas em fôrmas e fixados no local.	163
Figura 138	Acima: identificação e localização do forro: Abaixo: Vista geral do forro da clarabóia.	163
Figura 139	(E) Detalhe da decoração na base da lanterna, reproduzidos através de formas. (D) Florão suspenso, com relevos de pouca espessura.	164
Figura 140	Roda-forro composto por diversos ornatos, provavelmente, reproduzidos em fôrmas.	165
Figura 141	Vista geral do forro no salão principal, sobrado Francisco Alsina, pelotas, RS.	166
Figura 142	Ornamento central, florão com ramos sinuosos e motivos florais, apresenta pouca espessura, sem sombreamento nas peças, características de reprodução dos elementos através de formas.	166

Figura 143	(E) Ornamentação presente nos quatro cantos do forro. (D) Ornamentação que ocupa as laterais maiores e menores do teto.....	167
Figura 144	Vista geral do forro do hall da escada.....	168

Lista de Abreviaturas e Siglas

ANS	Arquivo Noronha Santos – Iphan
BID	Banco Interamericano de Desenvolvimento
IEPHA	Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais
IPHAN	Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
MALG	Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo - UFPel
MINC	Ministério da Cultura
SECULT	Secretaria Cultura de Pelotas
SENAC	Serviço Nacional de Aprendizagem Comercial
UNESCO	Organização das Nações Unidas para a educação, a ciência e a cultura
ZHD	Deutsches Zentrum Für Handwerk Und Denkmalpflege – Centro Alemão para Ofícios de Conservação de Monumentos - Fulda - Hessen - Alemanha

SUMÁRIO

1 Introdução.....	18
1.1 Metodologia: Inventários e proteção dos elementos decorativos	25
1.1.1 Antecedentes: Inventários e bens integrados.....	28
1.2 Justificativa e contexto local sobre a preservação dos bens integrados	32
1.3 Reflexões gerais sobre o tema.....	35
2 Origens, evolução, materiais, ferramentas e técnicas da estucaria	37
2.1 Origens e evolução da técnica da estucaria.....	37
2.2 Materiais empregados	54
2.3 Ferramentas do estucador	59
2.4 Técnicas de estuque decorativo	63
2.5 Estuque liso.....	67
2.6 Estuque em relevo	71
2.7 Estuque esgrafiado e inciso	88
3 Estuque no Brasil.....	90
3.1 Estuques no Brasil	90
3.1.1 Materiais arquitetônicos e técnicas do estuque.....	99
3.1.2 Construtores e artífices	106
3.1.3 Amostragem de estudo	109
4 Análises formal e iconográfica/iconológica.....	118
4.1 Análise formal – os forros de estuque	118
4.2 Análise iconográfica/iconológica	168
5 Considerações finais	175
Referências.....	180

1 Introdução

A origem da atividade artística decorativa coincide com o princípio da civilização, vestígios paleolíticos de pinturas, esculturas e relevos em pedras, ossos e madeiras registram as experiências da humanidade nesta forma de expressão, que estavam atrelados ao caráter mágico das imagens representadas e às funções dos artefatos criados. Elementos ornamentais artísticos milenares foram encontrados, através de escavações arqueológicas, em túmulos, em templos, em palácios ou em simples habitações. Estes caracterizaram linguagens próprias, evidenciaram gramáticas de cores, formas e signos, que integraram variados prédios de culturas e estilos diferenciados. Em todas as épocas, as artes agregadas à arquitetura responderam às ideologias sociais, religiosas e estéticas de diferentes povos. Desta forma, toda a arquitetura é também a expressão material dos desejos, habilidades e sentimentos vigentes em tempos e lugares nos quais foi edificada (COTRIM, 2004). Assim sendo, a produção ornamental agregada aos edifícios deve ser tratada como parte de um aspecto importante da cultura visual e material das cidades (LIMA, 2001).

Os revestimentos e os ornamentos de estuque são uma arte decorativa por excelência, visto não ser possível a sua existência fora da arquitetura. São também elementos que funcionam como complementos das superfícies murais e dos tetos dos espaços arquitetônicos, caracterizando e hierarquizando os ambientes construídos. As técnicas da estucaria contêm uma imensa carga cultural. De um lado, revestiram as fachadas e os interiores dos monumentos históricos, dotando-os de cor e complexas decorações que os enriqueceram. Por outro lado, os materiais e as técnicas desenvolvidas beneficiaram a estrutura dos edifícios de uma proteção eficaz. Integraram as superfícies murais desde que o ser humano construiu as cidades e criou organizações sociais (SANTOS, 2007). As ornamentações

integradas aos prédios materializaram a evolução arquitetônica, estilística e técnica das construções. São testemunhos das crenças, dos valores e posturas políticas dos seus mentores, bem como o modo de habitar do passado, em suas diferentes peculiaridades (COTRIM, 2004).

Decorações em estuque foram encontradas na Mesopotâmia, no Egito e na Antiguidade greco-romana (FOGLIATA, SARTOR, 1995; GONZÁLES, 2005; MASCARENHAS, 2005, 2008; SOARES, 2011). A arte da estucaria vivenciou dias de glória nas arquiteturas do renascimento, do barroco e do rococó, como também do ecletismo historicista da *belle époque*. Mas nos períodos da industrialização e pós-industrial, as novas tecnologias de produção fabril em série acabaram contribuindo para o esquecimento absoluto das técnicas históricas decorativas e concorreram para o grande declínio artesanal (ROJAS, 1999; MASCARENHAS, 2005). A arquitetura moderna, despojada de elementos ornamentais, contribuiu para a mudança de gosto e para a perda de interesse da clientela, afastou dos canteiros de obras os artífices que se dedicavam às artes decorativas que, paulatinamente, foram relegados ao esquecimento. Na bibliografia da área da história da arte, as citações sobre as artes decorativas, são superficiais, consideradas como artes menores. No entanto, elas desde sempre fizeram parte da vivência cotidiana de cada indivíduo, em épocas e lugares diferenciados, revelando muito sobre os gostos vigentes em determinados períodos e locais históricos (LEITE, 2008).

Este trabalho¹ trata especificamente da arte decorativa de estuques² em relevo, encontrada tradicionalmente ornando os tetos dos ambientes nos interiores dos prédios da arquitetura eclética³ pelotense. Deste universo, a pesquisa enfoca as seguintes construções: as antigas residências assobradadas do Conselheiro Maciel e do Barão de São Luis, o sobrado de Francisco Alsina, e o Paço Municipal. Todos

¹ Está formatado de acordo com o manual de normas para elaboração de trabalhos acadêmicos, dissertações e teses da UFPel, disponível em http://wp.ufpel.edu.br/prppg/files/2013/08/Manual_Normas_UFPel_trabalhos_acad%C3%AAmicos.pdf, acesso em: 10/11/2013.

² Genericamente, o termo estuque é definido como “toda argamassa de revestimento, que depois de seca adquire grande dureza e resistência ao tempo” (CORONA e LEMOS, 1972, p. 208). Contudo, o conceito é mais amplo e inclui também uma diversidade de materiais de suporte e técnicas ligadas às expressões artísticas, que serão apresentadas no decorrer deste trabalho.

³ Na filosofia grega, o termo “eklektikós” definia os filósofos que absorviam os melhores ensinamentos de escolas conflitantes. Na área da arquitetura, por derivação, a palavra ecletismo passou a determinar uma estética arquitetônica característica do final do século XIX e início do XX, que se apropriava de elementos/fragmentos variados da história da arquitetura, integrando-os de maneira uniforme numa mesma composição de fachada ou caixa mural. Os arquitetos ecléticos selecionavam o que lhes parecia melhor em diferentes épocas e em civilizações distintas, sendo assim, historicistas (SANTOS, 2007).

os edifícios possuem internamente um conjunto significativo de forros com estuques decorativos em relevo. A escolha desses exemplares foi definida, pela qualidade das decorações estucadas e pela facilidade de acesso aos interiores dos casarões. Atualmente, todos são prédios de uso público. O parecer técnico das ornamentações de cada ambiente se estruturou em dois eixos de análise: formal e iconográfica/iconológica.

A definição de estuque é muito ampla, em função da diversidade das técnicas empregadas, desde as proporções dos materiais utilizados na composição das massas até as traduções dos termos técnicos empregados por teóricos da área. As designações das argamassas compostas de estuque são muito variáveis entre países vizinhos, e inclusive entre regiões de um mesmo país (como é o caso do Brasil). É possível encontrar designações associadas, tanto às técnicas de execução, como às composições ou ao tipo de ornamentação. Isto porque, ao longo da história, as argamassas ou pastas de estuque foram (e são) de uma versatilidade quase infinita, quanto à composição e à aplicação (COTRIM, 2004). As diferentes definições existentes confundem o entendimento dos pesquisadores, posto que as principais matérias-primas, gesso e cal, deram origem a inúmeras técnicas de revestimento e de decoração (VIEIRA, 2002; LEITE, 2008). Os gessos e a cal são materiais simples, procedem de rochas presentes na natureza e necessitam de pequena energia para a sua fabricação e aplicação nas obras arquitetônicas. Artesãos e artistas souberam manipulá-los, com variadas técnicas e instrumentos, conseguindo resultados de grande beleza, esplendor e eficácia.

Existem várias modalidades de estuques, para diferentes finalidades: desde o emprego da técnica para a estrutura de paredes internas e para forros das construções, como também para as decorações de revestimentos e relevos. Os revestimentos decorativos são estuques lisos e/ou polidos, aplicados como suportes para pinturas a fresco, fingidos de mármore ou ainda em estêncil; os estuques em relevo, que são o foco do presente trabalho. Dessa forma, para um entendimento mais didático, é possível dividir a técnica da estucaria em três categorias: estrutura, suporte e decorativo.

A escolha do objeto de estudo deu-se em função da tipologia e qualidade formal dos estuques de relevo presentes nas construções pelotenses do final do século XIX e início do XX, ainda muito pouco estudados. Na amostragem selecionada é possível observar estuques artísticos feitos à mão *in loco*, associados

àqueles industrializados e importados, como também coligados com outros copiados, multiplicados e produzidos por artesãos locais (SANTOS, 2007). No trabalho desenvolvido busca-se enfatizar as diferenças dos estuques que denominados como artísticos – aqueles moldados à mão livre – dos demais reproduzidos ou reproduzidos em série, através de moldes ou formas. Todos os exemplares locais encontrados são de ótima qualidade formal. Estes ornamentos harmonizavam com um modo de viver na época, registram a valorização dos proprietários e dos construtores para a decoração formal dos prédios que constituem a estética arquitetônica eclética pelotense.

A localização meridional de Pelotas junto aos veios d'água navegáveis contribuiu para a exportação da produção do charque e de seus derivados, e para a importação de diferentes mercadorias originadas dos países europeus, assim como para a chegada de imigrantes e profissionais da área da construção civil – italianos, franceses, alemães, ingleses e portugueses – o que foi evidenciado por diferentes pesquisadores pelotenses: Mário Osório Magalhães (1993), Andrey Schlee (1993), Ester Gutierrez (2001), Ceres Chevallier (2002) e Carlos Alberto Santos (2007). O recorte temporal adotado refere-se à arquitetura edificada em Pelotas no período eclético historicista manifestado na época de grande desenvolvimento econômico local (1870-1931). Esse crescimento da cidade foi coincidente com as transformações urbanas e arquitetônicas das grandes capitais do país, que se deu no Brasil com pequena defasagem de tempo em relação à mesma corrente estilística em voga na Europa do final do século XIX. Característica do estilo eclético historicista do período estudado, a ornamentação da edificação era generalizada, elementos funcionais e ornamentais em diferentes suportes chegavam da Europa através dos navios (SANTOS, 2007).

Inicialmente foram pensadas como recortes temporais da pesquisa as datas de 1876 a 1881. A primeira coincide com a finalização do sobrado de Francisco Alsina, a última identifica o ano de conclusão das obras de construção do Paço Municipal. Porém, em um dos emblemas que ornamentam o forro estucado do Salão Nobre da sede administrativa está estampada a data de 1889, ano da Proclamação da República no Brasil. Com o regime republicano, os elementos ornamentais integrados aos edifícios e relacionados com Império foram substituídos pelos símbolos da República. Como o prédio da Prefeitura pelotense foi erguido em data anterior (1881), provavelmente a ornamentação deste teto foi realizada quando da

reforma do edifício, ocorrida entre 1909 e 1911 (SANTOS, 2007). Em sua tese de doutorado, o pesquisador Carlo Alberto Santos (2007) registrou:

O edifício passou por ampla reforma [...] A cobertura foi inteiramente refeita. A escadaria em forma de um “Y” recebeu mais cinco degraus em cada um dos lances que levam ao segundo andar, ganhado inclinação mais suave [...] nas principais salas do segundo andar, a barra inferior das paredes recebeu pintura em *tromp l’oeil* imitando lambris e as partes inferiores foram revestidas com papel adamsado verde musgo (pp. 250 e 251).

Provavelmente, as decorações em estuque de relevo no teto do Salão Nobre do Paço Municipal, possivelmente complementaram a nova cobertura do prédio. Essa hipótese concorreu para a definição das datas de 1876 e 1911, como marcos temporais da investigação..

Os objetivos principais da pesquisa são: analisar a produção da estucaria em Pelotas, ponderando as influências sofridas pelos artífices pelotenses de procedimentos desenvolvidos na Europa; efetuar leitura formal, identificando as técnicas e a organização dos elementos compositivos (FULLER, 192?; SEGURADO, s/d)⁴, e iconográfica/iconológica (SPELTZ, 1987; WÖLFFLIN, 1989; PANOFKY, 2004; JONES, 2010; LAJO, SURROCA, 2011; KINDERSLEY, 2012) dessas peças; desenvolver inventário das mesmas, ressaltando as peculiaridades dos estuques decorativos nos ambientes interiores dos edifícios em estudo (IPHAN, 2000; SICG-IPHAN; IEPHA-Ouro Preto, 2008; SOARES, 2011); reunir as informações históricas e plásticas da técnica dos forros em estuque decorados em relevo, presentes no patrimônio arquitetônico eclético pelotense.

A pesquisa bibliográfica realizada fundamentou a análise dos estuques decorativos, buscou referências da tradição artesanal na Itália, em Portugal e na Espanha, países que possuem grande legado desta arte ornamental (FULLER, 192?; SEGURADO, s/d; FOGLIATA, SARTOR, 1995; GONZÁLEZ, 1995; ROJAS, 1999; AGUIAR, 2002; VIEIRA, 2002; COTRIM, 2004; MASCARENHAS, 2005, 2008; LEITE, 2008; SILVA, 2006; VASARI, 2011; SOARES, 2011)⁵, e possivelmente influenciaram os modelos executados em Pelotas através da presença na cidade, no período estudado, de construtores e de artífices originados destes países. O estudo bibliográfico também utilizou o material didático dos cursos para Auxiliar técnico em

⁴ Vale-se também da formação técnica e experiência prática da autora enquanto mestre artífice atuante em obras de conservação e restauração de estuques durante o período de 1999 a 2004.

⁵ Bibliografia que se teve acesso, ainda há muito a explorar neste campo de conhecimento.

restauração de bens culturais⁶ e Mestre Estucador⁷, realizados pela autora deste trabalho. Assim como dissertações e teses disponíveis que enfocam o tema abordado. A dissertação também analisa a experiência e a produção pelotense na estucaria e as influências sofridas da arquitetura eclética desenvolvida no Brasil, utilizando os autores: Yvoti Macambira (1985), Solange Ferraz Lima (2001, 2008), Alexandre Marcarenhas (2005, 2008), Samara Soares (2011) e Fábio Galli Alves (2012). Bem como os relatórios e os materiais didáticos produzidos pela autora desta pesquisa, em sua atuação profissional na área em estudo. É importante salientar que a bibliografia nacional relativa ao tema específico dos estuques é extremamente restrita.

Em pesquisa de campo foi realizado o registro fotográfico dos exemplares selecionados em Pelotas, que fundamentaram as análises: formal e iconográfica/iconológica de cada forro. O estudo também se fundamenta em contatos mantidos via internet, com pesquisadores portugueses que se ocupam deste universo. A comunicação através da internet possibilitou um estreitamento de vínculos com a Profa. Dra. Eduarda Vieira, da Escola das Artes da Universidade Católica do Portuguesa (Porto), que aceitou o convite para co-orientar este trabalho.

A partir das observações pré-iconográficas⁸ realizadas, percebe-se a diferenciação plástica dos estuques em relevo que ornamentam os forros da antiga residência do Conselheiro Francisco Antunes Maciel. É possível considerar que, os ornatos principais desta construção foram modelados a mão livre, no local. Os ornamentos não são somente 'de gesso', como popularmente são identificados, e sim modelados com massa a base de cal. De fato, o trabalho decorativo de gesso segue um percurso substancialmente diferente daquele desenvolvido através da ornamentação modelada. As peças modeladas *in loco* são peças únicas, desenvolvidas através das habilidades do artífice. A base do trabalho com gesso pertence à ação do moldador e decorador, que prepara os moldes. Os elementos

⁶ Curso teórico prático, 684 hs/aula, realizado no SENAC-RS, em 1998/9, através de convênio IPHAN-RS e o Instituto ZHD de Fulda, na Alemanha.

⁷ Curso teórico prático para instrutores para o restauro e a conservação do patrimônio arquitetônico do Brasil, 424 hs/aula, realizado no Centro Europeu de Veneza para os Ofícios da Conservação do Patrimônio Arquitetônico, em 2001, através de convênio Programa Monumenta, BID e UNESCO.

⁸ Segundo PANOFSKY (2004), a descrição pré-iconográfica identifica as formas puras; as configurações de linha e de cor, as representações de objetos naturais como seres humanos, animais, plantas, casas, ferramentas, etc; as relações mútuas com acontecimentos; a percepção de algumas qualidades expressivas como uma pose ou gesto; a atmosfera (caseira, urbana ou do campo). Ou seja, essa leitura inicial trata do significado primário ou natural, denominado pelo autor como os motivos artísticos de uma obra.

obtidos por meio de formas se tornaram modelos para as peças produzidas e aplicadas em série (FOGLIATA, SARTOR, 1995). Logo, os processos de manufatura são diferentes, assim como os materiais que constituem esses artefatos.

Estrutura

Objeto: a técnica tradicional dos forros de estuque decorados em relevo, aplicada em interiores de edificações históricas, construídas entre 1876 e 1911, na cidade de Pelotas, localizada no sul do Brasil.

Objetivo: determinar a prática e a tradição do uso dos forros de estuque decorados em relevo em suas variantes artísticas, identificando as técnicas e tipologias existentes em Pelotas, RS.

O primeiro capítulo da dissertação, enfoca a questão dos bens integrados ao patrimônio arquitetônico, evidencia o elemento decorativo e a salvaguarda do patrimônio cultural, determinada por diferentes recomendações internacionais através das Cartas Patrimoniais. Ressalta a metodologia do inventário, como uma ferramenta de proteção. Salaria o conhecimento necessário dos elementos decorativos agregados às construções históricas, para reconhecer os valores e preservar estes bens.

O segundo capítulo, aborda, de forma breve, as civilizações antigas que fizeram uso da técnica, as origens e a evolução do estuque. Discorre sobre os materiais, as ferramentas e as técnicas da estucaria, identifica a composição das massas ou pastas para a estucagem, os instrumentos utilizados nesse processo ornamental. Comenta sobre as diferentes técnicas de estuques decorativos. Descreve o estuque liso, o estuque em relevo e o estuque esgrafiado e inciso.

O terceiro capítulo, nomeado como Estuque no Brasil, apresenta exemplares desenvolvidos em diferentes cidades brasileiras. Comenta sobre o contexto de Pelotas no período focado pela pesquisa. Apresenta os materiais arquitetônicos e a técnica da estucaria realizada nas fachadas e nos ambientes interiores dos prédios pelotenses. Discorre sobre os construtores e artífices atuantes nos canteiros de obras. Expõem os quatro prédios selecionados para a investigação, com suas peculiaridades históricas e características estéticas.

O quarto e último capítulo, identificado como Análises formal e iconográfica/iconológica, expõem as características formais das composições ornamentais exploradas em cada um dos tetos estucados nos quatro edifícios estudados. Realiza leitura iconográfica/iconológica dos motivos representados por meio da técnica nestes forros.

A pesquisa – bibliográfica e de campo – os procedimentos tecnológicos e as tipologias identificadas em Pelotas, permitiram a elaboração de fichas individuais de cada forro analisado, baseadas em metodologias já existentes e propostas para o inventário de bens imóveis e bens integrados (IPHAN, 2000; SICG-IPHAN; IEPHA-Ouro Preto, 2008; SOARES, 2011), apresentadas no Inventário desta dissertação, em volume anexo.

As principais conclusões obtidas neste estudo estão referidas nas considerações finais. O tema não foi esgotado na investigação realizada. A dissertação apenas analisa uma pequena amostra de um universo de exemplares ainda existentes na cidade. É fundamental a realização de análises laboratoriais, para a identificação dos materiais empregados na estucaria pelotense. Desta maneira, essa dissertação pode ser referência para novos estudos que enfoquem as artes decorativas e os bens integrados, proporcionando um conhecimento mais profundo dos prédios ecléticos que compõem o patrimônio cultural de Pelotas.

1.1 Metodologia: Inventários e proteção dos elementos decorativos

O universo dos bens patrimoniais começou a ser institucionalizado e protegido de maneira mais eficiente e normatizada no início do século XX, através do debate acerca da preservação do patrimônio em eventos internacionais, como por exemplo, o Congresso Internacional de Arquitetos Modernos (CIAM), realizado na capital da Grécia em 1931, que originou a Carta de Atenas⁹. A partir desta data, diferentes encontros ocorridos em variadas cidades do mundo originaram novas Cartas, também elaboradas com o objetivo da proteção, da conservação e da

⁹ As Cartas Patrimoniais são documentos que apresentam diversas recomendações referentes à proteção do patrimônio cultural. Foram elaboradas a partir da década de 30 do século XX, em variados encontros de teóricos e interessados na área, realizados em diferentes cidades do mundo. Esses documentos constituem políticas de preservação dos bens patrimoniais internacionais e/ou nacionais, desenvolvidas por órgãos de preservação que referenciam os valores destes bens quanto aos seus aspectos socioculturais.

restauração dos bens considerados como patrimônio das nações do mundo ocidental.

As Cartas Patrimoniais reúnem recomendações para a manutenção e utilização dos bens culturais. São instrumentos teóricos. Ou seja, são documentos que não têm a função de legislar sobre o patrimônio, mas fornecem embasamento teórico-filosófico, para que os órgãos competentes criem leis e ações para proteger os bens patrimoniais. Servem, dessa forma, como referência, para que os diversos países adotem métodos convergentes para a preservação do seu patrimônio cultural (FONSECA, 2005). Auxiliam a atuação de profissionais e de instituições da área de conservação de monumentos. Buscaram-se neste trabalho as recomendações para a salvaguarda dos bens integrados à arquitetura, sob dois eixos de observação: os inventários e a proteção específica aos bens integrados.

O conceito de inventário está vinculado ao conhecimento, à listagem e à descrição das características dos bens materiais. Igualmente, está ligado à ideia de catalogação e registro, ou seja, de identificação, de documentação e de classificação. Na atualidade, o inventário também está sendo reconhecido como instrumento de gerenciamento do planejamento da conservação (NAKAMUTA, 2006). Em especial, na área do patrimônio cultural, a pesquisa histórica, juntamente com os levantamentos físicos dos artefatos analisados, constitui a base das informações dos inventários, pelos quais é possível conhecer melhor os bens culturais.

Os bens integrados são elementos que compõem a decoração dos edifícios arquitetônicos, tanto externa, como internamente. Nas construções religiosas, os cruzeiros e os sinos das torres, os altares e os retábulos, as imagens sacras e os objetos de culto; nas construções civis ecléticas, as ferragens, a estatuária e os estuques ornamentais, as pinturas parietais, as cerâmicas e os azulejos, os retábulos, os papeis e tecidos de parede, etc. Executados com diversos materiais e instrumentos, implicaram em diferentes técnicas e resultaram em aspectos múltiplos. Todos complementam a arquitetura e, por vezes, são até mais significativos do que ela (IPHAN, 2000).

Os tetos de estuque decorados em relevo, objetos deste estudo, são bens integrados desenvolvidos sobre suporte construído em trama de madeira, composta de barrotes dispostos sobre as paredes e fasquias pregadas sobre os barrotes. A trama de vigas e sarrafos é preenchida e coberta com argamassa (cal e areia)

estruturando o forro, cuja superfície estucada e lisa recebe a decoração com de elementos em relevo. Estes ornamentos eram modelados *in loco*, ou executados através de moldes/formas e fixados posteriormente a sua secagem. Realizadas as decorações de estuque, os tetos eram pintados com tintas a base de cal, cujo colorido ressaltava as superfícies lisas e os relevos decorativos. Exemplifica-se a resultante da técnica os forros dos ambientes principais de um casarão eclético de Pelotas erguido no ano de 1878, que originalmente serviu como residência do Conselheiro Francisco Antunes Maciel na Figura 1.



Figura 1 Forros de estuque decorados em relevo. (E) Sala de festas. (D) Vista parcial sala de jantar. Antiga residência do Conselheiro Francisco Antunes Maciel. Arquitetura eclética. Pelotas, RS.

Fonte: foto de Alexandre Mascarenhas, 2013.

O requinte das ornamentações em estuque materializava o prestígio social, econômico, cultural e ideológico dos donos dos palacetes edificadas. Quanto mais elaboradas as decorações das fachadas ou dos ambientes internos dos prédios ecléticos, de maior projeção social gozavam seus proprietários (SANTOS, 2007). A maneira de moldar ou esculpir, o saber fazer, o esmero e a minúcia do ofício de estucador, ampliavam a suntuosidade das nobres construções. Os trabalhos mais elaborados eram mais caros. Logo os melhores artistas trabalhavam para os proprietários mais abastados, sendo que por vezes, o grau de intelectualidade dos donos das casas influía nos requintes decorativos (VIEIRA, 2002). Muitas vezes, os estuques dos tetos dos ambientes interiores indicavam a função das salas. Por exemplo, nas salas de jantar as decorações apresentam imagens que exploram as formas de frutas, animais de caça, pratos e talheres (Figura 1 (D)).

Em Pelotas, os estuques foram executados como uma obra de arte, com detalhes perfeccionistas. Alguns desses trabalhos ainda se mantêm nos forros dos casarões que hoje constituem parte do patrimônio cultural da cidade. Mas,

diferentemente do que acontece com os arquitetos e construtores destes edifícios, na sua maior parte identificada por meio de diferentes pesquisas, os artistas estucadores restaram anônimos. São raros os casos em que as notícias da época e as pesquisas atuais indicam os artífices responsáveis pelos trabalhos de estucaria. São obras com autoria desconhecida, como é o caso dos exemplos apresentados.

Atualmente, momento em que o conceito de patrimônio tornou-se bastante amplo, como noção de referência cultural, vivencia-se um tempo memorial. O alargamento do conceito de patrimônio conduziu à espetacularização dos bens patrimoniais, transformados em bens de consumo. Observa-se uma consolidação de uma cultura preservacionista ligada à área patrimonial. O patrimônio cultural tornou-se referencial da Memória e da História. Dessa forma, o inventário é uma maneira de proteção da cultura. Caso perca-se um bem material, ou uma obra apresente lacunas, existindo os registros (desenhos, fotos, descrições, aerofotogrametria, etc.) que identifiquem como foi o original ou, como era realizada a técnica, é possível manter esse bem material pelo menos como recordação. Sendo assim, é necessário um banco de dados e de imagens com a descrição dos materiais e as técnicas utilizadas na criação desses artefatos, para que estas obras e tecnologias, que são referências culturais próprias de épocas passadas, não se percam no tempo. Para preservar a memória coletiva, que é essencial para a identidade de qualquer indivíduo.

1.1.1 Antecedentes: Inventários e bens integrados

As primeiras Cartas Patrimoniais tiveram a preocupação de definir a noção de monumento, como também estabelecer a sua preservação e a conservação do seu entorno. Posteriormente, a proteção foi estendida aos conjuntos arquitetônicos; na sequência, deu ênfase aos aspectos ligados ao urbanismo; ao uso dos prédios; à integração com outras áreas; à inserção da preservação em todos os planos de desenvolvimento. Foram também produzidos documentos especificamente voltados para a arqueologia, para a espetacularização e o comércio destes bens e, para a restauração dos mesmos (IPHAN, 2004). Em 2003, a UNESCO instituiu a preservação do patrimônio imaterial. Hoje, a ação preservacionista mostra preocupação com os contextos culturais nos quais os bens preservados se inserem, recriando significados e novas funções para os monumentos.

A execução do inventário é a identificação do acervo para a sua proteção, através da sistematização de informações que contribuem para o conhecimento real e específico destes bens, e que determinam valores para o tombamento e a salvaguarda dos mesmos. Para FONSECA (2005), são as teorias fundamentadas de pesquisadores e historiadores da área patrimonial, que salientam os valores de determinados bens materiais ou imateriais impregnados de características históricas e estéticas peculiares a uma determinada cultura de uma época específica. Esses bens são reconhecidos como de pertencimento de uma nação, de um povo ou de uma comunidade, vistos então como Patrimônio e, por esta razão, são protegidos. A autora considera a noção de valor¹⁰ a base de toda reflexão da preservação patrimonial. É através do conhecimento dos processos de valoração, que se compreende a progressiva construção dos patrimônios. Ou seja, a elaboração e ampliação do universo simbólico dos bens patrimoniais.

O inventário é citado como instrumento de preservação desde o primeiro documento internacional, a Carta de Atenas; assim como na Recomendação sobre propriedade ilícita, Paris (1964); também na Recomendação sobre obras públicas ou privadas, Paris (1968); no Compromisso de Brasília (1970); no Compromisso de Salvador (1971); na Carta do Restauo, Governo da Itália (1972); na Resolução de São Domingos (1974); na Declaração de Amsterdã (1975); na Recomendação de Nairobi (1976); na Carta de Petrópolis (1987); na Recomendação sobre a salvaguarda da cultura tradicional e popular, Paris (1989); na Carta de Lausanne (1990); na Carta de Cracóvia (2000) (IPHAN, 2004).

Desta forma, é possível afirmar que, a inventariação sempre foi considerada como uma metodologia inicial para a preservação, desde quando o conceito de patrimônio era vinculado somente aos monumentos excepcionais, até a ampliação da noção de referência cultural da primeira década do século XXI, na qual o patrimônio imaterial passou a ser protegido também através do inventário, que implicou no registro destes bens.

Já nas primeiras Cartas Patrimoniais, nas quais a preocupação era definir o conceito de monumento, surgiram referências quanto às decorações destas edificações. A Carta de Veneza (1964) apresenta no item Conservação, art. 8º, que:

¹⁰ É o valor cultural atribuído ao bem que justifica seu reconhecimento como Patrimônio.

“Os elementos de escultura, pintura ou decoração, que são parte integrante do monumento, não lhes podem ser retirados, a não ser que essa medida seja a única capaz de assegurar sua conservação”. Nas demais cartas, este conceito está vinculado à definição de bens culturais. Lista-se a seguir, dois documentos que fazem referência aos mesmos:

Recomendação sobre propriedade ilícita, Paris (1964), item I. Definição:

1. Para efeito desta recomendação, são considerados bens culturais os bens móveis e imóveis de grande importância para o patrimônio cultural de cada país, tais como as obras de arte e de arquitetura, os manuscritos, os livros e outros bens de interesse artístico, histórico ou arqueológico, os documentos etnológicos, os espécimens-tipo da flora e da fauna, as coleções científicas e as coleções importantes de livros e arquivos, incluídos os arquivos musicais.

Recomendação sobre obras públicas ou privadas, Paris (1968), item I.

Definição:

1. Para os efeitos da presente recomendação, a expressão “bens culturais” se aplicará a:

a) bens imóveis, (...)

b) bens móveis de importância cultural, incluídos os que existem ou tenham sido encontrados dentro de bens imóveis e os que estão enterrados e possam vir a ser descobertos em sítios arqueológicos ou históricos ou em quaisquer outros lugares.

Desde o seu reconhecimento e desde as primeiras iniciativas para a sua conservação, o patrimônio cultural brasileiro arrolou bens imóveis e móveis. A partir de 1980, o IPHAN promoveu cursos, encontros, seminários e reuniões que destacaram a importância dos inventários de proteção e de identificação na gestão dos trabalhos de preservação. No desenvolvimento destes inventários, foi detectada certa superficialidade com relação a determinados itens que compunham os interiores da arquitetura. As decorações das edificações não se enquadravam na categoria de bem imóvel ou na classificação de bem móvel, entretanto, se incluíam em ambas. O conceito de bem integrado é associado ao de bens móveis, adotado no Brasil desde a década de 80 do século XX (NAKAMUTA, 2006). A partir de experiências regionais de inventários que estavam sendo elaborados e propostos, e com intuito de sistematizar as informações, no ano de 1986 foi consolidado o projeto Inventário Nacional de Bens Móveis e Integrados (INBMI), que definiu estes artefatos como:

Todos aqueles que de tal modo se acham vinculados à superfície construída – interna ou externa – que dela só podem ser destacados, com sucesso, mediante esforço planejado e cuidadoso, assim mesmo deixando em seu lugar a marca da violência sofrida. Sua ligação à arquitetura vai além, pois dimensões, proporções, localização e tratamento relacionam-se ao espaço circundante (IPHAN, 2000, p. 47).

Estes bens dotam a arquitetura, por vezes singela e com uma fisionomia particular, se não rica, sempre digna, de caráter erudito ou vernacular. Apontam para a sensibilidade, por vezes inventiva, e o domínio da técnica corrente de artistas e artesãos. Segundo NAKAMUTA, até 2006, os estados participantes do programa do INBMI, com inventários no Arquivo Noronha Santos¹¹ eram: Minas Gerais (153 bens), Bahia (147), Maranhão (109), Pará (10), Paraná (6) e Alagoas (3).

Desde 2007, o IPHAN vem empreendendo esforços para a construção do Sistema Nacional do Patrimônio Cultural (SNPC), coordenando diversas ações na área de gestão do patrimônio cultural brasileiro e promovendo, com mais frequência, eventos destinados à discussão sobre a preservação dos bens móveis e integrados. Entre os dias 13 a 16 de dezembro de 2009, foi realizado em Ouro Preto o I Fórum Nacional do Patrimônio Cultural. O objetivo do evento foi a discussão, a reflexão, a construção e a avaliação conjunta da Política Nacional de Patrimônio Cultural (PNPC). Dentre os itens abordados, uma mesa temática analisou os bens móveis integrados. O conteúdo dos relatórios apresentados na Plenária Final foi publicado em um Relatório com a síntese das discussões, disponibilizado para consulta pública.

O relatório da mesa temática de bens móveis e integrados é o mais extenso deste documento, e percebe-se que os desafios assinalados para a formulação da política nacional é a grande ausência de muitos itens. Dentre as resoluções apontadas destaca-se a “falta de instrumentos internacionais, posto que não existem normas da UNESCO para a proteção de bens móveis e integrados” (IPHAN, 2010, p. 31). Entre os dias 23 e 25 de maio de 2012, o IPHAN, através da Superintendência Regional do Ceará, promoveu o I Seminário de Preservação de Bens Móveis e Integrados do Ceará, realizado em Fortaleza. Entre outras

¹¹ O Arquivo Noronha Santos (ANS) está subordinado ao Departamento de Identificação e Documentação do IPHAN e tem como atribuição a guarda e a preservação da documentação de valor permanente produzida no âmbito do IPHAN, especialmente as Superintendências Regionais e os setores técnicos ligados à administração central. A especificidade do seu acervo faz do ANS referência no país para o estudo das políticas e das práticas no campo da preservação do patrimônio cultural brasileiro (<http://www.iphan.gov.br/ans>).

discussões, o evento abordou a necessidade do fomento de políticas que levem à permanência destes bens culturais.

Nesse contexto, insere-se a crescente especialização dos conhecimentos e das práticas relativas à conservação e à salvaguarda desses bens que se somam ao patrimônio histórico e cultural. Na corrente da ampliação desse conceito, este trabalho propõe como instrumento de preservação, o inventário dos bens integrados às construções da arquitetura historicista eclética da cidade de Pelotas. Especificamente, os estuques decorativos de relevo desenvolvidos nos tetos dos ambientes interiores ainda existentes nos edifícios tombados ou inventariados do 2º loteamento da cidade.

1.2 Justificativa e contexto local sobre a preservação dos bens integrados

O acervo patrimonial de Pelotas, constituído por notáveis exemplos de fundamental importância para a história da arquitetura brasileira, em sua maioria está listado no inventário municipal. Deste universo, seis construções são tombadas em nível federal, três edifícios são tombados em nível estadual, doze são tombados em nível municipal e 2036 prédios foram inventariados pela SECULT. O Inventário do Patrimônio Histórico e Cultural está regulamentado pela Lei nº 4568/00. A legislação local protege inteiramente os edifícios tombados, resguarda as fachadas públicas e a volumetria dos bens integrantes do inventário, no entanto, são permitidas alterações internas (SECULT, 2008). Assim, não há proteção para os bens integrados ainda existentes nos interiores de grande parte desse patrimônio arquitetônico inventariado. Em algumas intervenções contemporâneas, nem mesmo os bens integrados aos edifícios tombados, contrariando toda e qualquer recomendação internacional ou nacional, como por exemplo, o que diz a Carta de Brasília, 1995 Cone Sul:

Em edifícios e conjuntos de valor cultural, [...], a mera cenografia, os fragmentos, as colagens, as moldagens são desaconselhados porque levam à perda da autenticidade intrínseca do bem (IPHAN, 2004, p. 328).

Como se pôde observar na Figura 1, apresentada anteriormente, os elementos ornamentais em relevo nos tetos dos ambientes interiores da antiga residência do Conselheiro Maciel estão em perfeito estado, posto que o casarão foi

adquirido pela Universidade Federal de Pelotas e restaurado recentemente, interna e externamente. Tombado pelo Governo Federal em 1977, o prédio abrigará o Museu do Doce Pelotense. Porém, em muitas casas inventariadas pela SECULT, que apresentam ornamentações na mesma técnica, as decorações estucadas estão em estado precário, como são exemplos os bens integrados do palacete assobradado de Maria Jacinta Dias de Campos, edificado na Rua Santa Tecla em 1876 (Figura 2).



Figura 2 (E) Fachada da antiga residência de Maria Jacinta Dias de Campos. (D) Aspecto atual do forro de estuque no hall de entrada da residência de Jacinta Dias de Campos.

Fonte: fotos de Carlos A. A. Santos, 1997 (E) e 2013 (D).

Atualmente, a construção é de propriedade da Prefeitura e foi sede da Câmara de Vereadores durante alguns anos, o mau uso do prédio causou danos à fachada assim como aos ambientes interiores do edifício. O magnífico hall apresenta pórtico fechado por grande portão de ferro, complementado nas duas laterais por esculturas de cerâmica alouçada. O acesso à porta principal da antiga residência é feito por meio de uma escadaria com degraus de mármore e corrimãos de ferro fundido. As superfícies murais deste ambiente são revestidas com escaiolas e o teto apresenta relevos de estuque. Metade do forro estucado está arruinada. Como grande parte dos elementos em relevo de estuque estava descolando do forro do hall, uma rede foi colocada abaixo do teto, para impedir que os fragmentos da ornamentação caíssem sobre as cabeças dos transeuntes (Figura 2).

Mas, nada mais foi feito para estancar a deterioração do trabalho decorativo. Ao mesmo tempo, as estátuas de faiança foram retiradas do pórtico de entrada, como medida de segurança contra roubos. Essas interferências negativas

resultaram na redução do valor artístico do frontispício, se constituíram em lacunas que indicam a violência sofrida pelo bem patrimonial. Em contrapartida, também existem casos onde o imóvel não está em situação de deterioração avançada, e ao receber intervenções, geralmente com financiamento governamental, seus bens integrados de interiores são totalmente desconsiderados e literalmente colocados a baixo, restando somente suas fachadas. Assim como ocorreu com os edifícios do Barão de Conceição e o Grande Hotel, ambos tombados a nível municipal, que tiveram seu interior todo descaracterizado, desconsiderado explicitamente em seus projetos de intervenção, onde se manteve, conscientemente, somente a caixa mural externa da edificação (Figura 3).



Figura 3 Intervenções realizadas: (E) Edifício Barão da Conceição (1875), intervenção em 2003. (D) Grande Hotel (1928), intervenção em 2008.

Fontes: (E) disponível: http://srv-net.diariopopular.com.br/13_04_03/ac110406.html, acesso em: 11/01/2014. (D) Foto da autora, 2012.

Esses edifícios são exemplos, dentre vários outros existentes em Pelotas, do descaso para a conservação, para com as descaracterizações ou para as restaurações de alguns prédios, que não respeitaram a permanência dos bens integrados à arquitetura, sobretudo, aquelas realizadas nos ambientes interiores dos antigos casarões. A falta de manutenção e as reformas dos prédios, as

interferências restaurativas e a ausência de inventários sobre esses bens integrados, contribuíram para o desaparecimento de exemplares de diferentes técnicas decorativas, como as pinturas a mão livre ou em estêncil, as escaiolas e, em especial para esta pesquisa, os estuques em relevo.

1.3 Reflexões gerais sobre o tema

A proteção da integridade física dos bens materiais patrimoniais não é suficiente para sustentar uma política pública para a sua preservação. É preciso que existam sujeitos corajosos, dispostos e capazes, para assumirem o papel de interlocutores dessa forma de comunicação social, seja para contestá-la ou transformá-la. As políticas preservacionistas têm o objetivo de garantir o direito à cultura dos cidadãos. Cultura, nesse caso, entendida como aqueles valores que indicam e nos quais se reconhecem a identidade de uma comunidade, de uma região ou da nação (FONSECA, 2005).

Nesta etapa da investigação, realizada através do estudo dos conteúdos das Cartas Patrimoniais, das diferentes recomendações internacionais que dizem respeito aos inventários e à proteção dos bens integrados, percebeu-se a falta de revisão da legislação geral, como também da criação de instrumentos legais que reconheçam os valores destes bens materiais e, regulamentem os procedimentos referentes à tutela, à conservação, e à restauração dos mesmos. É desejável o (re)conhecimento pelos órgãos envolvidos com a preservação do patrimônio arquitetônico, como também pela sociedade local, de que os ornamentos agregados às caixas murais, às fachadas ou às superfícies murais e aos tetos dos ambientes interiores dos edifícios são fundamentais para a integridade dos prédios ecléticos historicistas, que constituem o patrimônio cultural pelotense e brasileiro.

É perceptível a necessidade do reconhecimento dos valores históricos, artísticos e técnicos desses artefatos, por parte dos governos federal, estadual e municipal, como também das comunidades em geral. Salienta-se a importância e a urgência da criação de uma política para a proteção dos bens integrados, como também para o estímulo e desenvolvimento de inventários que enfoquem esses elementos agregados à arquitetura, como forma de alavancar o desenvolvimento de projetos para a manutenção dos mesmos. Para a divulgação e atualização dos

dados coletados em outros inventários já realizados, posto que a falta de amplo (re)conhecimento da existência e importância dos acervos de bens integrados, implica na negligência e na desvalorização destes ornamentos, com relação a outros bens materiais e imateriais.

Seria desejável a viabilidade da troca/apropriação de informações já identificadas e levantadas pelas instituições de proteção (inventários, diagnósticos, relatórios), para o direcionamento e a continuidade das ações futuras (pesquisas, inventários, conservação, gestão e promoção, restauração dos bens integrados). Da mesma forma, esses atos contribuiriam para a concepção e execução de um “sistema de buscas”, único e automatizado, que interligasse os vários bancos de dados existentes em diferentes instituições. Isto propiciaria maior discussão, a apresentação e a aprovação de novas propostas que complementassem a legislação vigente, quanto à proteção dos elementos inventariados e agregados à arquitetura.

2 Origens, evolução, materiais, ferramentas e técnicas da estucaria

2.1 Origens e evolução da técnica da estucaria

O adorno sempre esteve presente na arquitetura, em períodos diferenciados da história da arte. Os ornamentos foram integrados aos edifícios desde os tempos mais remotos. Através da iconografia de diferentes obras artísticas realizadas por culturas pretéritas é possível conhecer a história da civilização. Estes ícones revelam símbolos e ideologias dos diversos povos que os executaram (JONES, 2010). A utilização de revestimentos de estuque remonta ao Neolítico¹², Rojas (1999) cita a cidade de Çatal Hüyük, na Turquia, que em 6000 a.C. utilizou um material que os arqueólogos denominaram gesso, aplicado em pisos, paredes e tetos das habitações e usado como suporte de pinturas e relevos de animais. A figura 4 mostra um fragmento deste revestimento com pintura. O mesmo autor (ROJAS, 1999) ainda registrou que em textos arqueológicos observaram-se com frequência contradições na definição de cal ou gesso empregados no mesmo monumento.

¹² O período Neolítico (12.000 a 4.000 a.C.), é caracterizado pelo sedentarismo das tribos. A produção respondia às necessidades de armazenamento (cerâmicas) e de trocas (intercâmbios) entre vilas e pequenas cidades. Este período finalizou com o desenvolvimento da escrita pela cultura Suméria, região da Mesopotâmia (www.suapesquisa.com/prehistoria, acesso em 07/09/2013).



Figura 4 Fragmento de pintura do período neolítico encontrado na cidade de Çatal Huyuk.

Fonte: disponível em:

http://entretenimento.uol.com.br/album/visoes_da_terra_album.htm#fotoNav=9, acesso em: 02/01/2013.

É difícil determinar a origem do estuque, várias civilizações, em distintos locais e em diferentes épocas difundiram diversas formas de empregar este ofício. No entanto, pode-se assegurar que as técnicas da estucaria já eram bastante difundidas na Mesopotâmia (MASCARENHAS, 2008). Escavações arqueológicas processadas no início da década de 1960 na Ilha de Malta¹³, no complexo arquitetônico de Hal-Tarxien, testemunham superfícies de casas preparadas para receber revestimentos de estuques (figura 5), estas peças remetem ao último período Calcolítico maltês, limitado pelos anos de 3000 e 2500 a.C. (FOGLIATA e SARTOR, 1995).

¹³ A ilha de Malta é a maior das cinco ilhas que constituem o arquipélago que conforma a República de Malta, localizada no mar Mediterrâneo, a 93 km da Sicília, ao sul da Itália, e 288 km da Tunísia, ao norte da África.



Figura 5 Testemunho de peças preparadas para ornamentação nos templos megalíticos de Malta.

Fonte: foto de Margarita Gonzalez Lombardo (E) e Tim Schnarr (D). Disponível em: <http://whc.unesco.org/en/list/132/gallery/> acesso em: 02/01/2013.

A cal e o gesso acompanharam a arquitetura desde a sua origem. Juntamente com a terra (taipa e adobe), a cerâmica (tijolos e telhas), a pedra e a madeira foram os materiais constituintes da edificação até a modernização, que produziu novos materiais construtivos. Nas culturas islâmicas do segundo milênio antes da era cristã, o estuque substituiu a tão difundida terracota e foi usado como argamassa de rejunte (no lugar do betume), para ligar os tijolos, por conta do seu endurecimento mais rápido.

Existem testemunhos da utilização de argamassas para revestimento e decoração entre outras civilizações como: a egípcia, a grega, a cretense, a etrusca e, principalmente, a romana (MASCARENHAS, 2008).

Não se deve omitir [...] que outras civilizações antigas também fizeram uso constante da ornamentação em argamassa e em gesso para decorar seus edifícios; seja na Babilônia (1900-500 a.C.), na Síria, na China (2000 a.C. – 1800 d.C.), na Índia (1400 a.C. – século XVIII d.C.) e até mesmo nas Américas (civilizações maia, asteca, inca, mochica, moche e chimu do México ao Peru, desde o ano 1000 a.C.) (MASCARENHAS, 2008, p. 19).

Os egípcios fizeram grande uso da cal e do gesso nos revestimentos externos e internos dos templos e túmulos, que depois recebiam pinturas de caracteres, símbolos e figuras. Um exemplo expressivo é o que oferece a pirâmide de Keops, sabe-se que o túmulo foi revestido de pequena capa de estuque de cor vermelha (GONZÁLEZ, 1995). A decoração estucada era também efetuada no mobiliário de madeira e nos sarcófagos, nos quais as imagens ideográficas narravam fatos da vida do morto e sua partida para o reino do além. A folha de acanto era considerada um símbolo sacro do Nilo, com uma conotação de

fecundidade, desde então, passou a compor os capitéis das colunas (MASCARENHAS, 2005). A figura 6 mostra um exemplo de pintura mural e resquícios de revestimento na pirâmide de Keops.



Figura 6 (E) Pintura mural egípcia com tema de caça. (D) Pirâmides de Gizé, no Egito. Na parte superior se observam restos do suporte de estuque que revestida de vermelho todo o monumento.

Fontes: (E) Robador, 2005. (D) www.googleimagens.com, acesso em: 11/11/2013.

Os babilônicos e os persas portadores de um conhecimento específico no campo da arte ornamental, traduziram principalmente em terracota, pedra e cerâmica vitrificada suas realizações e as representações de divindades. Os etruscos manifestaram iconograficamente seus mistérios e muitos símbolos, que lembram as artes aplicadas da cultura oriental. As criações de artefatos, seja em terracota ou estuque, demonstraram grande variedade de habilidades relacionadas à 'plastificação', ou seja, da modelagem plástica (FOLGIATA e SARTOR, 1995).

Os artistas clássicos gregos¹⁴ consideravam o uso do estuque uma arte menor, pois acreditavam que a alma do objeto estaria dentro da pedra, e que o grande escultor era aquele que sabia retirar do bloco de mármore as partes excedentes para a revelação da obra. No estuque adiciona-se a massa em camadas

¹⁴ A arte grega pode ser dividida em quatro partes. O medievo Helênico (1000-700 a.C.), se caracteriza pela decoração policromada predominantemente geométrica; a Época Arcaica (700-480 a.C.), os motivos ornamentais foram influenciados pela arte assíria e egípcia; na época Clássica (480-323 a.C.), o estudo de anatomia se torna fundamental e é quando aparecem os grandes escultores (Fídias, Policleto e Miron). Na arquitetura deu-se grande difusão de elementos dóricos e jônicos; e época Helenística (323-30 a.C.) (MASCARENHAS, 2005).

sobrepostas, ao contrário da escultura que subtrai fragmentos da pedra. Somente no período helenístico é que os gregos passaram a considerar a escultura por adição e desenvolveram o ofício da estucaria, mesclando nas massas um composto específico de cal apagada e agregados apropriados, especialmente o pó de pedra ou de mármore. (FOLGIATA e SARTOR, 1995). O uso da folha de acanto aplicada nos capitéis coríntios das colunas marca o princípio do uso de motivos profanos nas artes plásticas gregas (MASCARENHAS, 2005).

A arquitetura grega centrou-se principalmente nos templos, enriquecidos com frontões, colunas, e adornos escultóricos policromados. O material mais característico era o mármore branco, entretanto para os gregos, o mármore era simplesmente um material de construção. Mesmo o belo travertino ficava oculto, em baixo de um fino revestimento de estuque com cor. Esta coloração se desenvolveu de maneira constante em toda costa mediterrânea. A policromia presente na arquitetura grega é uma realidade profundamente estudada e plenamente constatada pela arqueologia (GONZÁLEZ, 1995). Entre as escolas de pintores helênicos, cabe destacar a dos Sicionios, radicada na cidade de Sicônia. Esta escola exerceu uma notável influência, é possível afirmar este grupo de pintores criou e desenvolveu brilhantes técnicas, que são admiradas até hoje nas pinturas murais de Pompéia (id.).

O pesquisador e estucador Alexandre Mascarenhas (2005) apresentou, descreveu e ilustrou testemunhos de estuques na China, na Ásia Menor, na África e nas culturas pré-colombianas da América: desde a civilização Chimu, ao norte do Peru, aos maias, no México. Na cidade de Teotihuacan¹⁵, os monumentos arquitetônicos ainda apresentam revestimentos de estuque de cal e terra sobre as alvenarias e relevos de pedra, há um predomínio da cor vermelha, mas também aparecem o azul, o ocre e o branco (Figuras 7 e 8).

¹⁵ Cidade arqueológica, situada a 40km da Cidade do México, foi habitada de 100 a.C. a 700 d.C.

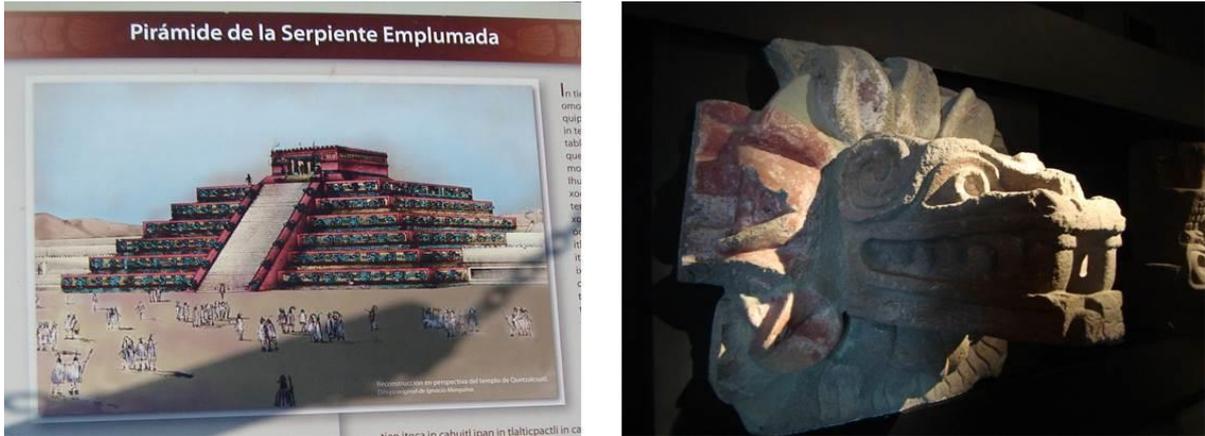


Figura 7 (E) Ilustração da aparência original de pirâmide em Teotihuacan, México. (D) Relevô em pedra, que encontra-se no Museu de Teotihuacan, com fragmentos do revestimento em estuque pintado.

Fonte: fotos da autora, 2013.



Figura 8 Fragmentos do revestimento de estuque com pintura mural, presentes nas construções da cidade de Teotihuacan. Museu da Cidade.

Fonte: fotos da autora, 2013.

Dentre os povos antigos, aquele que mais fez uso dos estuques foi o romano, e que difundiu a técnica para os territórios conquistados. A arquitetura romana recebeu influências etruscas e, sobretudo, grego-helenísticas. O povo romano, de temperamento mais pragmático que o grego, adquiriu indiscutível personalidade, alcançou um perfeito domínio dos materiais. Aos romanos são atribuídas as invenções da argamassa e o concreto a base de cal (*caementum*), cujas possibilidades souberam explorar e expandir por todo o império (GONZÁLEZ, 1995). Uma das maiores contribuições dos romanos para tecnologia da cal foi a adição de pozolanas (cinzas vulcânicas ricas em sílicas) à cal virgem, com a qual obtinham uma material que secava em baixo d'água (hidráulica), diferente da cal sem nenhuma adição, que só secava ao ar (aérea) (id.).

O grande tratadista da arquitetura romana foi Marcus Vitruvius Pollio, cujas teorias foram reunidas na obra *Dez livros sobre arquitetura*¹⁶, os autores, Hélder Cotrim (2004) e María Gonzalez (1995), atribuem a este documento o registro da qualidade dos estuques romanos. As descrições das técnicas de execução das composições das argamassas salientam o perfeito cozimento dos calcários (calcinação da cal), a boa hidratação da cal e a homogeneidade nas dosagens. Da mesma forma ressaltam o minucioso trabalho dos mestres da época. Vitruvius indicou também os procedimentos da pintura afresco, que tem o reboco úmido como suporte; e da pintura a encaustica, cujos pigmentos eram diluídos em cera quente e aplicados em diferentes suportes (VITRÚVIO, 2007). O tratado vitruviano é referência na área até os dias de hoje, como afirmam os autores Fogliata e Sartor (1995), Aguiar (2002), Vieira (2002) e Leite (2008).

Vitruvius descreveu em detalhes a manufatura e o uso do *opus albarium* ou estuque no Livro 7 dos dez livros que escreveu, nos capítulos 2 a 5. Normalmente, o termo aparece associado ao *opus tectorium*, que significa a mesma coisa, num sentido mais dinâmico, como: a ação de rebocar, de cobrir uma superfície com cal, gesso ou argamassa de cal e areia. *Opus albarium* tem um sentido mais estático, ligado à cor branca da cal. A expressão *albariustector*, que significa ‘estucador’, permite fazer a ligação entre as duas nomenclaturas. Vitruvius salientou, em primeiro lugar, a importância do preparo de uma cal de qualidade. Descreveu a técnica a ser empregada, a escolha dos materiais e ainda esclareceu que a decoração deve seguir a ordem dos princípios estilísticos. Sobre a ornamentação interna considerou o uso dos ambientes (VITRÚVIO, 2007).

As técnicas mais usuais são confirmadas através dos estudos das ruínas da cidade de Pompéia, onde, segundo González (1995) e Vieira (2002), encontram-se quatro tipos de estuque, explicitados aqui de forma muito sucinta. O primeiro estilo denominado estrutural ou incrustação (150-80 a.C) caracterizado por quadros e saliências, que imitam revestimentos de mármore coloridos, com predomínio de vermelho e negro. Foi empregado em fachadas, pátios e corredores abertos. O segundo estilo intitulado arquitetônico (80 a.C.-14 d.C.) peculiarizado por grandes

¹⁶ A fonte original é o tratado *De architectura* de Marcus Vitruvius Pollio, escrito em 27 a.C. e supostamente dedicado ao imperador Augusto. A obra tornou-se referência já na antiguidade e, séculos mais tarde, foi redescoberto numa abadia italiana, quando influenciou as concepções renascentistas. Foi traduzido e publicado em Veneza no ano de 1854, com o título “Dez livros sobre arquitetura”.

quadros com composições figuradas, alternadas com perspectivas arquitetônicas realistas, no qual são introduzidas nos panos livres estátuas figurativas, paisagens ou elementos decorativos. As arquiteturas representadas são coroadas com *copas*, figuras aladas ou grinaldas. O terceiro estilo nomeado como *egípciante* ou ornamental (14-62 d.C), no qual predomina o gosto decorativo, realizado com grande cuidado na cor e nos detalhes. Onde a parede é mais compartimentada e rica em ornamentos. O quarto estilo identificado como fantástico (desde 62 d.C.¹⁷), no qual os esquemas, as perspectivas arquitetônicas são lineares e carregados de elementos ornamentais com cores muito vivas. É possível dizer que é um estilo mais “barroco”. (Figura 9)



Figura 9 Quatro estilos de estuques pompeianos. Primeiro estilo, estrutural ou de incrustação, no pátio da casa de Salústio. Segundo estilo, arquitetônico, na sala coríntia da Villa dos Mistérios. Terceiro estilo, egípciante ou ornamental, no triclinio da casa Amandus. Quarto estilo, fantástico, no triclinio da casa dos Vétrios.

Fonte: GONZALES, 1995, p. 20.

Segundo Aguiar (2002) as descrições de Vitrúvio sobre o emprego dos materiais e sobre as técnicas de aplicação dos revestimentos, acabamentos e pinturas são extraordinariamente similares às que ainda podemos observar em construções feitas até os anos 50 do século XX. Este autor ainda afirmou que outros tratados posteriores sempre se basearam na obra de Vitrúvio, como o de Leon Battista Alberti publicado no século XV e denominado *De Re Aedificatoria*, cujo prefácio registrou a glória que a arquitetura dá às cidades, do ponto de vista da utilidade e do ornamento. Outro tratadista citado foi Andrea Palladio, autor dos *Quatro Livros de Architectura*, do século XVI, que em comparação com os textos de

¹⁷ No ano 79, Pompéia foi destruída por uma erupção do vulcão Vesúvio.

Vitrúvio e Alberti sobre os revestimentos e acabamentos de estuque, foi extremamente superficial.

Existe uma grande lacuna do conhecimento das argamassas medievais, e a baixa qualidade dos revestimentos da arquitetura românica e gótica, é atribuída, por Viollet-le-Duc à perda dos procedimentos romanos de fabricação da cal. Não se encontram facilmente bons estuques nesta etapa da história, pois a base fundamental para sua preparação, a cal, é de qualidade inferior daquela utilizada na Antiguidade (GONZÁLEZ, 1995).

Em contrapartida, no oriente, os países de cultura islâmica (século VII - século XVI) ou dominados pelos árabes, como é o caso da Península Ibérica, utilizaram o estuque decorativo com padrão estilizado original e criativo (Figura 10). A padronagem de ornamentação mesclava elementos bizantinos, as cores predominantes variavam entre o branco, o azul e o verde. No mundo árabe-islâmico, os profissionais das construções costumavam cobrir planos inteiros utilizando a caligrafia como ornamentação arquitetônica, substituindo a decoração figurativa que prevalecia nos monumentos. Os artistas reproduziam técnicas e motivos antigos, e evidenciavam um *horror vacuí*, aversão aos espaços vazios, assegurando o arabesco como tema impulsor da arte islâmica (Figura 10) (MASCARENHAS, 2005).



Figura 10 Detalhe de estuque decorativo de uma habitação em Samarra, Iraque, do século IX. Ornamento hexagonal com arabescos de folhas.

Fonte: ISLAM: arte y arquitectura. Barcelona: h.f.ullmann, 2007, p. 95.

Os arabescos são decorações identificadas pelo uso minucioso de ornamentação, onde prevalece a geometria vegetal estilizada de folhagens, frutos e flores, alternadas em movimentos repetitivos e cobrindo totalmente as superfícies. Destaca-se a rara presença e/ou ausência da representação da figura humana e de animais, prática proibida pela religião dos povos do oriente. O Alcorão proíbe a representação de seres animados. Com a invasão e domínio dos árabes na Europa, na Península Ibérica e na Sicília, este tipo de decoração foi bastante difundida nessas regiões (MASCARENHAS, 2005).

Com o descobrimento arqueológico da *Domus Aurea* de Nero¹⁸, a 20 metros de profundidade desde a superfície, repleta de decorações de estuque, o interesse pela arte da estucaria renasceu. Neste exemplar foi encontrada uma ornamentação muito intensa, com flores, folhas, animais, figuras mitológicas e figuras grotescas (Figura 11 e 12). O grande entusiasmo com a tipologia decorativa encontrada levou muitos artista até às escavações, onde eles desciam através de cestos que se deslocavam pelo sistema de cordas e roldanas. No subsolo, documentavam tudo¹⁹.



Figura 11 Tipologia ornamental interior *Domus Aurea*.

Fonte: <http://tendimag.com/2012/04/15/domus-aurea-o-sonho-enterrado/>, acesso em 12/11/2013.

¹⁸ Palácio do Imperador Nero em Roma, descoberto em escavações arqueológicas por volta de 1500.

¹⁹ Anotações de aula ministrada pelo professor Francesco Amendolagine, na disciplina História das técnicas, no Curso Mestre estucador, promovido pelo Centro Europeu de Veneza para os Ofícios da Conservação do Patrimônio Arquitetônico, 2001.

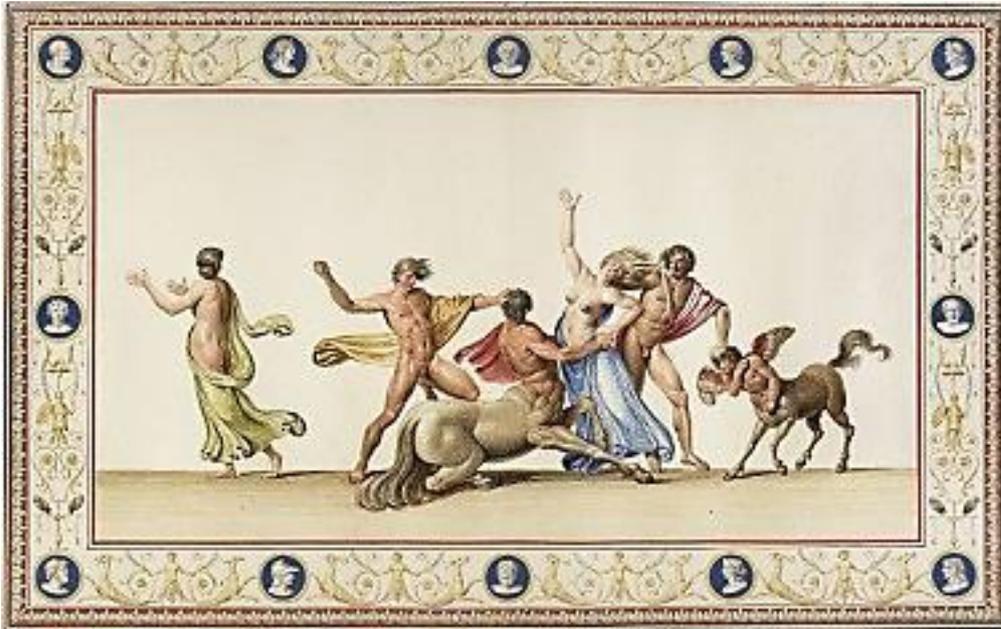


Figura 12 Gravura, reprodução ornamentação *Domus Aurea*.

Fonte: <http://tendimag.com/2012/04/15/domus-aurea-o-sonho-enterrado/>, acesso em 12/11/2013.

O termo *grotesco* é derivado do italiano (de *grotta*, "gruta" ou "cova"), surgiu então a partir desta circunstância, da decoração descoberta em edifícios que pareciam grutas subterrâneas. Tais monumentos, até então soterrados, forneceram sugestões para ornamentos - pintados, desenhados ou esculpidos - baseados em combinações de linhas entrelaçadas com flores, frutos e outras formas, como figuras extravagantes, máscaras e animais fora do comum. O ornamento grotesco, de modo geral, se caracteriza pela criação de universos fantásticos - repletos de seres humanos e não-humanos, fundidos e deformados -, pelo apelo à fantasia e ao mundo dos sonhos e pela fabricação de outras formas de realidade²⁰. Estas decorações de pouca espessura eram sempre envoltas por figuras geométricas, que simulavam a moldura de um quadro²¹.

No Renascimento italiano ressurgiram as técnicas antigas de ornamentação das superfícies murais, quase que totalmente esquecidas durante a Idade Média. Com a perspectiva desenvolvida pelo arquiteto Filippo Brunelleschi, cada objeto passou a ser rigorosamente representado no espaço pictórico, seguindo uma ordem

²⁰http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=4981, acesso em 13/11/2013.

²¹ Anotações de aula do professor Francesco Amendolagine, na disciplina História das técnicas, no curso Mestre estucador, promovido pelo Centro Europeu de Veneza para os Ofícios da Conservação do Patrimônio Arquitetônico, 2001.

matemática com decorações elegantes, simétricas e bem executadas (MASCARENHAS, 2005). Foi nesse período que surgiram alguns dos maiores artistas de todos os tempos como Leonardo da Vinci, Michelangelo Buonarroti e Rafael Sanzio da Urbino. Os três realizaram belíssimas pinturas afresco sobre estuque (Figuras 13, 14 e 15).



Figura 13 A última ceia. Leonardo da Vinci, 1494-1498, desenvolvida em uma das paredes do refeitório do convento de Santa Maria das Graças, em Milão, Itália.

Fonte: www.googleimagens.com, acesso em 13/11/2013.



Figura 14 A criação de Adão. Detalhe do afresco de Michelangelo Buonarroti, desenvolvido no teto da Capela Sistina entre os anos de 1508 e 1512, situada no Palácio Apostólico do Vaticano, Itália.

Fonte: www.googleimagens.com, acesso em 13/11/2013.



Figura 15 A escola de Atenas. Afresco de Raffaello Sanzio, 1509-1511, um dos quatro temas explorados pelo pintor nas paredes da Sala das Assinaturas, situada no Palácio Apostólico, no Vaticano, Itália.

Fonte: www.googleimagens.com, acesso em 13/11/2013.

Raffaello Sanzio era um grande mestre, mas não um estucador, eram seus discípulos que estucavam as paredes para a realização de seus afrescos. Giovanni da Udine, aluno de Rafael, foi o grande artífice estucador do Maneirismo, período de transição entre o Renascimento e o Barroco, responsável também pelas inovações do estilo²². A figura 16 ilustra uma obra em um forro de estuque decorado em relevo, deste bravo estucador.

O autor João Segurado (s/d) salientou que os mestres deste período modelavam seus ornatos e figuras *in loco*. Os artífices criavam formas apropriadas e adaptavam-nas artisticamente às irregularidades e particularidades das superfícies a decorar, aplicando sempre o relevo adequado ao lugar onde incidia a luz que os iluminava. A evolução e a especialização das técnicas acabaram gerando uma explosão de decorações que se mantiveram no Maneirismo italiano. A arte ornamental passou a abranger todos os espaços dos tetos e das paredes, nas quais as decorações em estuque de relevo não eram limitadas pelas molduras, como nos quadros de cavalete, pois era mais rápido estucar sem a utilização do enquadramento²³.

²² Anotações de aula do professor Franco Fogliata, na disciplina Prática de estuques, no Curso Mestre estucador, promovido pelo Centro Europeu de Veneza para os Ofícios da Conservação do Patrimônio Arquitetônico, 2001.

²³ Anotações de aula do professor Francesco Amendolagine, na disciplina História das técnicas, no Curso Mestre estucador, promovido pelo Centro Europeu de Veneza para os Ofícios da Conservação do Patrimônio Arquitetônico, 2001.



Figura 16 Forro de estuque decorado em relevo, Modelagem de Giovanni da Udine, 1540, localizado no Palácio Grimani, em Veneza, Itália.

Fonte: <http://www.marmorinoveneziano.it/de/il-marmorino-veneziano/i-geni-della-decorazione/>, acesso em 14/11/2013.

Durante o período Barroco do século XVII, observa-se a associação das artes pictóricas, escultóricas e ornamentais na elaboração dos espaços arquitetônicos. Esta unidade ordenou todos os ambientes criados, nos quais não se diferencia a estrutura da decoração e confunde-se a realidade com a ilusão. Diferente do edifício renascentista estático – estático, racional e simétrico, que buscava a clareza da comunicação visual – os espaços interiores dos edifícios barrocos são dinâmicos e cenográficos, cujas plantas complexas e as superfícies murais ondulantes, em reentrâncias ou saliências, desafiavam o equilíbrio das construções e ainda emocionam o espectador. A profusão decorativa explorava linhas, cornijas e formas em curvas e contracurvas, os efeitos luminosos obtidos por meio dos contrastes de cores e dos violentos claros e escuros, utilizaram elementos como: rocalhas, volutas, santos, arcanjos, serafins, anjos e querubins, flores e frutos. A decoração barroca acabou sendo a expressão do estuque nas suas mais diversas formas, emoldurando painéis e caixotões pintados na técnica do afresco ou do fresco-seco, com relevos mais expressivos, usando massas pigmentadas, imitando mármore nobres e explorando os douramentos (GONZÁLEZ, 1995).

As decorações de estuque tornaram-se mais carregadas e espessas, *sotto squadro*²⁴, receberam douramentos e completaram a monumentalidade e a dinamicidade do estilo, a movimentação e o desequilíbrio da arquitetura, as posturas e as expressões dramáticas das obras escultóricas ou das narrativas pictóricas. A estrutura deveria ser mais forte, para sustentar o peso maior de massa utilizada, aparecem os pregos e a técnica denominada *a sbalzo*, que significa trabalhar o relevo, era feito o esqueleto da peça, geralmente de madeira queimada (para não absorver a umidade da massa), que era recoberta com estopa e/ou sisal e uma tela cerada²⁵. O autor Segurado (s/d) refere-se a esta técnica denominando-a de *estafe*. (Figura 17 (E))



Figura 17 (E) Relevos de estuque, com grandes espessuras e estruturas internas, *a sbalzo*. Palácio Ca'Zenobio, em Veneza, Itália. (D) Aspecto geral da decoração rococó, complementações ornamentais de Tomas Driendl nas paredes das capelas.

Fotos: (E) foto da autora, 2001. (D) disponível em: <http://antigase.com.br/portfolio/decoracao-rococo/>, acesso em: 15/11/2013.

Os ornamentos de estuque em relevo se mantiveram nas ornamentações interiores das construções religiosas ou nos palácios e palacetes residenciais da aristocracia do período Rococó. Em Versalhes, as decorações murais ganharam maior leveza, equilibrando partes pintadas com o dourado e outras com o branco, e inseriram novos ornamentos como as conchas ou rocalhas, quase que infinitamente

²⁴ *Sotto squadro*, termo italiano que significa fora do esquadro, refere-se à decoração que sai do esquadro da parede e quase ganha três dimensões. Partes decoradas mais salientes, que exploram efeitos de luz e de sombras.

²⁵ Anotações de aula, do professor Francesco Amendolagine, na disciplina História das técnicas, no Curso Mastro estucador, promovido pelo Centro Europeu de Veneza para os Ofícios da Conservação do Patrimônio Arquitetônico, 2001.

estilizadas²⁶, que deram nome ao estilo francês. No Brasil, o interior da Igreja de Nossa Senhora da Antiga Sé²⁷, no Rio de Janeiro, exemplifica a decoração rococó (Figura 17 (D)).

No século XVIII, as escavações das cidades de Herculano (1738) e Pompéia (1748), cobertas pelas lavas do Vesúvio no ano de 79, devolveram ao mundo o interesse pela arquitetura e ornamentação do período clássico. O artista neoclássico se inspirou na ornamentação greco-romana, reproduzindo os padrões e revalorizando o estilo da Antiguidade (MASCARENHAS, 2005). No Brasil, a introdução do estilo neoclássico está relacionada com a Missão Artística francesa, que em 1816 chegou ao Rio de Janeiro com o objetivo de estabelecer o ensino oficial das artes plásticas. A Academia Imperial de Belas Artes foi criada no ano de 1826. Os artistas da Missão desenhavam, pintavam, esculpiam e construía-m obedecendo ao neoclassicismo vigente na Europa. Também está vinculado a este período, o desenvolvimento das técnicas de estuque no território nacional, que recebeu o impulso dos artesãos europeus que se estabeleceram no Brasil (SOARES, 2011).

A estucaria foi usada de forma mais comedida na arquitetura neoclássica, e voltou como técnica exuberante nas decorações exteriores e interiores das construções peculiares ao historicismo eclético. Esta nova tendência estilística, valorizou a mescla de elementos diversos das antigas civilizações. O ecletismo possibilitou a liberdade formal e permitiu a composição exagerada das fachadas, paredes internas e dos tetos das construções. A ornamentação era concebida em função dos anseios de uma sociedade burguesa e moderna, que pretendia expressar seu status através da roupagem das edificações. A decoração deveria dar sentido a cada parte do edifício, de acordo com sua função específica. Catálogos impressos na Europa, de diversas modalidades artísticas – arquitetura, ferragens, estatuária, ornamentos de estuque – eram encontrados facilmente nas cidades

²⁶ Anotações de aula do professor Francesco Amendolagine, na disciplina História das técnicas, no Curso Mestre estucador, promovido pelo Centro Europeu de Veneza para os Ofícios da Conservação do Patrimônio Arquitetônico, 2001.

²⁷ Construída entre 1755 e 1770, no lugar onde já havia a pequena Ermida de Nossa Senhora do Ó, a Igreja foi, sucessivamente, Capela Real, Capela Imperial e Catedral Metropolitana até a década de 1970, quando uma nova Catedral foi erguida na Avenida Chile. Grandes episódios aconteceram na Antiga Sé, como: a aclamação de D. João VI, a consagração dos casamentos de D. Pedro I e D. Pedro II e a sagração dos dois imperadores do Brasil. A Antiga Sé ainda reuniu alguns dos maiores compositores do período joanino em saraus que encantavam D. João e reuniam a sociedade carioca e brasileira ainda em formação, contribuindo de modo expressivo para o desenvolvimento da nossa música erudita. Fonte: <http://antigase.com.br/>, acesso em 15/11/2013.

brasileiras, possibilitando a utilização de elementos de diferentes estilos da história da arte e da arquitetura (GONZÁLEZ, 1995; MASCARENHAS, 2005; SOARES, 2011).

Neste período de modernização européia, a execução manual deu lugar à produção industrial, na qual foram empregados moldes para a produção dos ornatos de estuque em relevo feitos em série. Catálogos com as diferentes peças e estilos estavam disponíveis para quem desejasse importar tais elementos. Arquitetos e artesãos selecionavam a ornamentação almejada, segundo o gosto dos proprietários das edificações projetadas. No Rio de Janeiro, o palacete residencial eclético dos Barões de Nova Friburgo foi construído, em grande parte, com materiais importados, no qual se destacam as decorações interiores (CHAGAS, 1998). Concluído no ano de 1866, o antigo e imponente sobrado hoje abriga o Museu da República, cujas decorações interiores figuram entre as mais ricas do período no território brasileiro (Figura 18).



Figura 18 Decoração em estuque no antigo palacete residencial dos Barões de Nova Friburgo, atual Museu da República, 1866, Rio de Janeiro, Brasil.

Fotos: fotos da autora 2012.

Com a revolução industrial, surgiram materiais que revolucionaram a arquitetura, como: o ferro fundido, o vidro, e o cimento tipo Portland. A novidade destes materiais, a necessidade de construir rápida e economicamente e, as mudanças de hábitos, provocaram um menosprezo dos materiais habituais e abrindo caminho para a desvalorização dos ofícios tradicionais. Ao serem introduzidas as novas tecnologias da construção civil, os materiais e as técnicas da cal e dos estuques foram aos poucos substituídos até acabarem totalmente esquecidos (SOARES, 2011).

2.2 Materiais empregados

A arte do estuque é uma das manifestações mais brilhantes do uso da cal e do gesso e, possivelmente, a mais sofisticada. Tal como a pintura afresco, o estuque é de uma grande complexidade técnica, já que a composição da massa varia segundo os objetivos desejados: para a estucagem de exteriores ou interiores dos edifícios; para as imitações de mármore e madeiras nas superfícies murais; ou ainda, para as decorações com elementos volumétricos (FOGLIATA; SARTOR, 1995).

A origem da palavra estuque (*stucco*), tal como conhecemos hoje, vem do termo italiano *struccare*, que significa empurrar a massa²⁸ (MASCARENHAS, 2005). Estuque é uma palavra com definição muito ampla, em função da diversidade de técnicas empregadas, das proporções das matérias mescladas nas massas e da nomenclatura usada pelos estudiosos da área, decorrentes das traduções efetuadas sobre o tema²⁹. O Dicionário da arquitetura brasileira de Eduardo Corona e Carlos Lemos (1972) apresenta uma definição bem completa sobre estuque:

ESTUQUE — Genericamente dá-se o nome de estuque a toda **argamassa** de revestimento **que depois de seca adquire grande dureza e resistência ao tempo**. Existem **várias modalidades** de estuques, para **variadas finalidades** e hoje em dia o termo não designa com precisão a exata ou a correta função daquela argamassa. Assim, estuque é a massa usada para **revestir paredes internas ou forros**, e é a argamassa que serve de material de **vedação, preenchendo** interfaces de uma **armação qualquer**, como por exemplo, telas de arame trançado. Há mesmo quem chame o ESTAFE de estuque. Com o estuque são feitos **altos e baixos relevos, ornatos, cornijas, florões, etc., a mão livre ou com auxílio de moldes ou**

²⁸ Anotações de aula do professor Francesco Amendolagine, na disciplina História das técnicas, no curso Mestre estucador, promovido pelo Centro Europeu de Veneza para os Ofícios da Conservação do Patrimônio Arquitetônico, 2001.

²⁹ Algumas terminologias e técnicas de estuque podem mudar conforme a zona do país, sendo apenas variações regionais das técnicas tradicionais, já que a composição das argamassas se fazia em função de costumes locais e materiais disponíveis.

formas. Na obtenção dos estuques são empregados **vários materiais**, principalmente o **pó de mármore, a areia, a cal, o cimento, o gesso, a greda**, etc., além da água necessária e, algumas vezes, da cola. O gesso é usado sempre em menores proporções e tem por fim apressar o endurecimento evitando fendas ou trincas. Nunca é usado no estuque executado ao ar livre, nos revestimentos exteriores. O estuque **pode ser pintado (isso desde o tempo dos gregos)** ou receber o **pigmento colorido junto com a água** usada em sua preparação. Pode ser **polido e brunido** em obras internas. Adquire grande dureza quando ao gesso é misturado um pouco de alúmen ou sulfato de zinco, ou ainda, silicato de potássio. Tradicionalmente o estuque era aplicado em duas demãos. A massa da primeira era **composta de quatro partes** de pó de mármore (areia calcária), uma de gesso em pó e uma de cal em pasta. A segunda demão, estendida sobre a primeira, compunha-se de cal em pasta e gesso em pó em partes iguais. Outro estuque usado em interiores era o que empregava, além do pó de mármore, do gesso e da cal, certa porção de areia fina peneirada e cola dissolvida na água. O "**estuque a italiana**" não leva gesso, e é feito com pó de mármore, cimento branco e cal em pasta. Também é "queimado" com ferro quente. A **ESCAIOLA** é um tipo de estuque cuja massa é composta de areia fina, lavada, cal em pasta e pó de pedra em partes iguais além dos pigmentos coloridos, sendo muito usada nas imitações do mármore (pp. 208 e 209) [grifos da autora].

Existem várias modalidades de estuques, para variadas finalidades, desde a massa utilizada para revestir paredes e forros de interiores, como material de vedação, preenchendo superfícies com estrutura de armação em madeira ou ainda tela metálica, bem como os estuques decorativos em relevos, lisos polidos e para pinturas afresco, fingidos imitando mármore ou ainda em estêncil.

Os materiais que entram na composição dos estuques são basicamente a cal, o gesso, agregados, pigmentos e água (VITRÚVIO, 2007; VASARI, 2011; FULLER, 192?, SEGURADO, s/d; FOGLIATA, SARTOR, 1995; GONZÁLEZ, GARCIA, 1995; SISÍ, 1998; ROJAS, 1999; AGUIAR, 2002; VIEIRA, 2002; SILVA, 2006; MASCARENHAS, 2008; LEITE, 2008; SOARES, 2011). No entanto, cada mistura deve conter sempre: ligante, inerte e solvente.

A cal é o material (ligante) fundamental para os estuques (id.). A qualidade da pasta de cal empregada nos estuques está comprovada desde a origem da arquitetura. A cal, por sua natureza e versatilidade, constitui um dos materiais mais nobres entre todos os empregados pelo homem para imprimir nas cidades todos os cromatismos possíveis (GONZÁLES, GARCIA, 1995). Vitruvius (2007) salientava a importância de uma boa cal (origem e preparo) para execução dos estuques. O ciclo da cal se inicia com a calcinação, descarbonatação ou cozimento da pedra calcária a 900°C. Durante este processo, o carbonato de cálcio (CaCO₃) presente na pedra se transforma em óxido de cálcio, cal viva ou cal virgem (CaO), ao dissociar-se do

dióxido de carbono (CO_2) que vai para a atmosfera. O aspecto da cal viva é de pequenos blocos irregulares, sólidos. É necessário hidratar ou apagar a cal virgem para seu emprego na construção. A água hidrata e incha os blocos e os transforma em uma pasta branca. Ao adicionar água ao óxido de cálcio ou cal virgem, se obtém o hidróxido de cálcio, cal apagada ou cal hidratada ($\text{Ca}(\text{OH})_2$).

As argamassas são feitas a úmido, são obtidas adicionando a pasta branca de cal aos os agregados, água e, se desejado, os pigmentos. A característica mais importante das massas de cal é que, uma vez posta em obra (seja como rejunte, reboco ou relevo), vai endurecendo ou carbonatando pouco a pouco, até converter-se em uma crosta pétreia, de escassos milímetros de espessura, que se faz cada vez mais resistente. Neste processo de recarbonatação da cal, o hidróxido de cálcio ou cal hidratada, ao entrar em contato com o gás carbônico do ar, se transforma em carbonato de cálcio (CaCO_3), ou seja, retorna a ser a pedra que se iniciou o ciclo (Sisí, 1998). Este ciclo descrito é representado na Figura 19.

O ciclo da cal esteve unido à condição do homem desde as origens da construção, prova disso são os estuques encontrados na exploração de vestígios da maior parte das culturas históricas antigas (GONZÁLES, GARCÍA, 1995). Entretanto, é importante salientar que quanto mais tempo a cal ficar hidratando na forma de pasta de cal, melhor sua qualidade, este repouso faz com que todas as partículas sejam hidratadas, evitando a formação de bolhas na aplicação do material (VITRÚVIO, 2007; SEGURADO, s/d; SISÍ, 1998; ROJAS 1999).

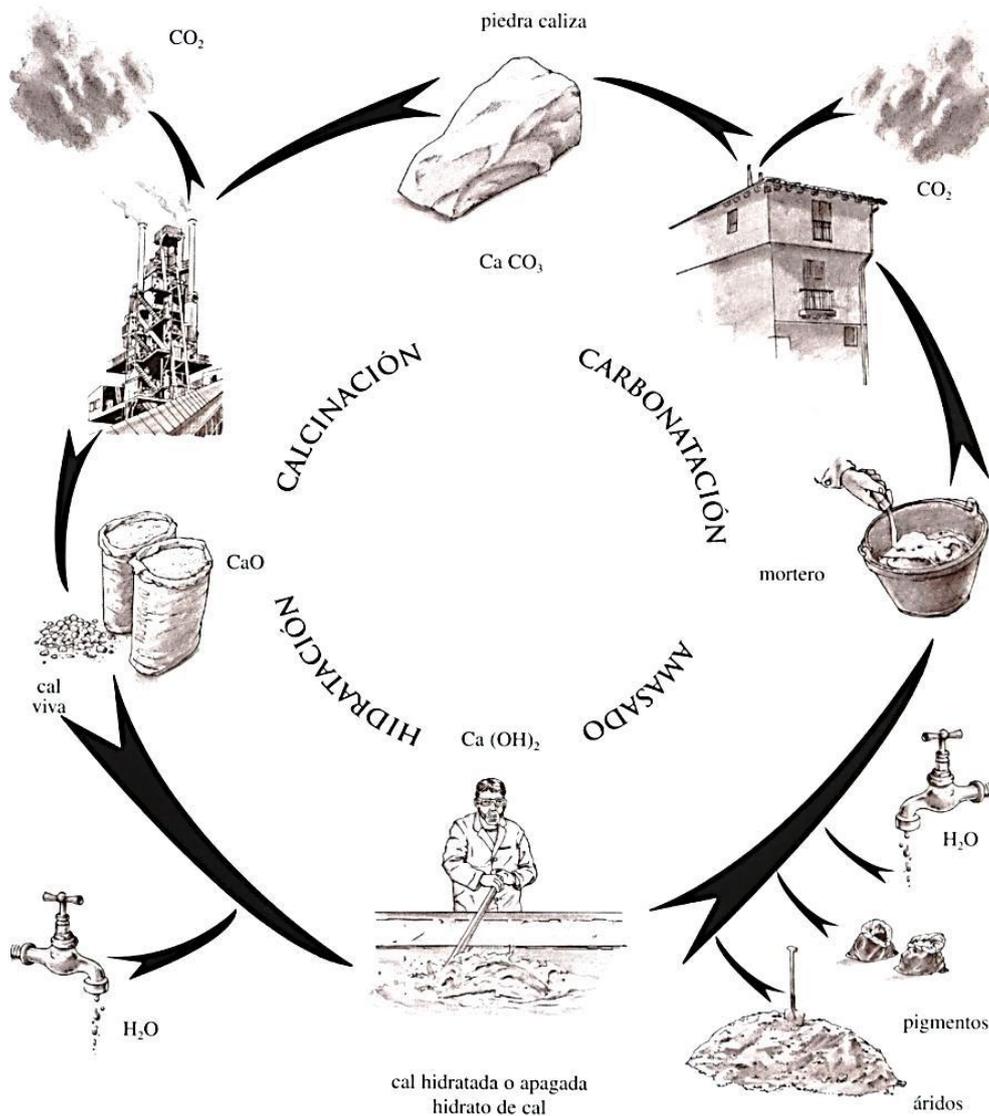


Figura 19 Ilustração esquemática do ciclo da cal.

Fonte: SISÍ, 1998, p. 12.

O gesso natural é uma rocha sedimentária de estrutura cristalina, composta fundamentalmente por sulfato cálcico, com duas moléculas de água de cristalização ($\text{SO}_4\text{Ca} \cdot 2\text{H}_2\text{O}$), denominada como sulfato de cálcio di-hidratado e, conhecido também como pedra de gesso (ROJAS, 1999). Para a fabricação do gesso em pó se utilizam as rochas mais puras, que são submetidas à ação de calor, a uma temperatura por volta de 150°C . Desidratadas, tornam-se opacas e brancas, sendo então moídas e originando o gesso em pó. Para utilizá-lo deve-se combinar com água, com a qual reage transformando-se numa pasta fina, que em contato com o ar endurece rapidamente, liberando calor (ROJAS, 1999; LEITE, 2008).

O gesso puro teve seu emprego limitado aos países de clima seco, pois é bastante sensível a umidade atmosférica, que provoca a sua destruição, pois se trata de um sulfato, portanto solúvel em água. Em função de sua secagem rápida, foi muito utilizado como aditivo, em pequena quantidade, com o intuito de acelerar o endurecimento e evitar o aparecimento de fissuras, nas massas a base de cal. A proporção de quantidades dos materiais varia de artesão para artesão e de local para local (de acordo com o clima e umidade relativa), e também de acordo com a sua aplicação, seja para revestimento interno, de acabamento ou de relevo (SEGURADO, s/d). Nos estuques mais modernos (pós-revolução industrial, primeiras décadas do século XX), o gesso foi utilizado para a cópia de peças através de moldes, possibilitando a rapidez de reprodução.

Os agregados são materiais inertes que preenchem os espaços das partículas irregulares do(s) ligante(s), evitando assim as retrações e o aparecimento de fissuras. Além disso, favorecem a carbonatação da cal, ao aumentar a porosidade da mistura, permitindo que o ar (o anidrido carbônico) possa chegar ao interior da massa (SISÍ, 1998; ROJAS, 1999; AGUIAR, 2002). Portanto a eleição do agregado é fundamental para elaborar uma argamassa de qualidade. A melhor areia para os trabalhos em estuque é a siliciosa ou a calcária (SEGURADO, s/d), que não absorvem água, são duras. Devem-se evitar as areias argilosas, que absorvem a água das massas e aumentam a retração. Quanto à forma, são preferíveis os grãos poliédricos, mais aderentes que os arredondados por possuírem uma superfície de contato maior. Da mesma maneira, é mais indicado que a granulometria seja mista, assim os grãos mais finos preenchem os espaços entre os mais grossos (SISÍ, 1998).

Entretanto, é importante salientar que a granulometria é maior nos estratos mais internos e vai diminuindo até chegar à superfície de acabamento³⁰. Para os estuques decorativos que são realizados sobre o suporte em argamassa de cal e areia (ou barro e areia), o agregado utilizado é o pó de mármore, tanto para os revestimentos lisos quanto para os relevos, sejam eles em paredes ou forros. O agregado deve ser livre de matérias orgânicas ou sais, devido aos fenômenos de

³⁰ Aguiar (2002) chama a atenção para a manufatura essencial para as técnicas da cal, devem respeitar aos revestimentos e os acabamentos, e que se manteve constante desde o período romano, em que os revestimentos eram (e são) executados segundo a técnica multicamada, ou multiestrato (cujo conjunto recebia o nome de *stucco*). Esta técnica incluía três estratos principais, descritos por Vitruvius. De forma bem genérica, pode-se fazer a relação, na atualidade, com as camadas de chapisco, emboço e reboco.

deterioração precoce (como a formação de eflorescências de sais) que provocam nos revestimentos (AGUIAR, 2002). O autor Segurado (s/d) citou o uso de pelos de animais para tornar a massa mais resistente. Entretanto, salientou a substituição por fibras vegetais como o cânhamo, a juta e a piaçaba.

Os pigmentos são utilizados somente com a intenção decorativa, são partículas micrométricas que, aglutinadas pela cal, dotam-na de cor. Segundo sua origem pode-se classificar em pigmentos minerais ou pigmentos orgânicos. Dentro de ambas as categorias, se diferenciam entre os obtidos de forma artificial, em laboratório, e os que sofrem uma calcinação e/ou são moídos, por serem encontrados em estado puro na natureza (SISSÍ, 1998). Todos eles devem resistir à ação dos raios solares e permanecer inalteráveis o maior tempo possível. A cal é uma substância altamente alcalina, na qual não se deve empregar os pigmentos ácidos, porque acabariam atacados por ela.

Portanto, o pigmento apto a trabalhar com a cal (seja em pinturas, afrescos ou relevos), será aquele que permanece estável aos álcalis³¹, à luz, à ação dos agentes atmosféricos e, sobretudo, se for empregado em revestimentos de fachadas, para evitar formação de eflorescências. Poucos pigmentos cumprem estas propriedades, por isso, tradicionalmente se afirma que a paleta de cores empregada nas técnicas da cal é bastante reduzida (id.). Afirmação que não deve ser considerada de todo certa, levando-se em conta que com as três cores primárias, é possível criar uma gama cromática infinita. Como exemplos de cores mais habituais no estuque pode-se citar: o vermelho (Fe_2O_3), obtido do óxido de ferro; o amarelo (FeOOH), do hidróxido de ferro; o preto (Fe_3O_4), também do óxido de ferro; o azul (CoAl_2O_4), obtido do óxido de cobalto; e o verde (Cr_2O_3), do óxido de cromo (GONZÁLES, GARCÍA, 1995; SISÍ, 1998).

2.3 Ferramentas do estucador

Os utensílios que servem o estucador compreendem instrumentos de medida e de desenho, e as ferramentas propriamente ditas. Em ambos os casos,

³¹ Segundo Svante Arrhenius, uma base (também chamada de álcali) é qualquer substância que libera única e exclusivamente o anião OH^- (iões hidróxido) em solução aquosa. As bases possuem baixas concentrações de iões H^+ sendo consideradas bases as soluções que têm valores de pH acima de 7 (<http://www.explicatorium.com/Bases-ou-alcalis.php>).

existem itens comuns com outras profissões (SEGURADO, s/d). São ferramentas usuais, a maioria comum às técnicas da cal e do gesso (FOGLIATA, SARTOR, 1995; FULLER, 192?; SEGURADO, s/d; GONZÁLES, GARCIA, 1995; SISÍ, 1998; ROJAS, 1999; LEITE, 2008, SOARES, 2011). A seguir serão listados e exemplificados os utensílios e as ferramentas mais utilizadas para o ofício da estucaria:

Instrumentos de medidas e alinhamento de superfícies:

Fita métrica: flexível serve para tomar as medidas para o traçado de painéis, tetos, e para a medição dos trabalhos. Metro: geralmente de madeira e rígido, empregado também para as medidas, porém de dimensões pequenas. Fio de prumo: formado por um peso em forma de pião ou cone de metal, terminando em baixo em ponta aguda, suspenso com um cordão fino que atravessa uma peça de madeira com largura igual ao diâmetro máximo do peso. Com o prumo se verifica a verticalidade de um plano. Nível: os níveis usados pelos estucadores são os mesmos do carpinteiro e do pedreiro, existem os de madeira com um pequeno fio de prumo disposto perpendicularmente a sua base, e os de bolha de ar, estes mais sensíveis.



Figura 20 (E) Fita métrica, metro, outras régua. (C) Prumo. (D) Nível.

Fonte: www.googleimagens.com, acesso em 16/11/2013.

Instrumentos de desenho:

Compasso: para desenhar curvas e círculos. Régua: rígidas para traçar retas. Também é bastante empregado um cordão fino sujo de carvão ou pigmento em pó, estica-se o cordão entre os pontos extremos da linha, puxa-se e bate-se no meio do vão. Ao levantar e deixar cair normalmente o fio sobre a superfície das paredes e tetos, este deixa um leve traço marcado sobre as mesmas. Esquadro:

também pode ser usado para fazer linhas retas verticais com o apoio de uma régua paralela e para formar ângulos principais como 30°, 45°, 60°, 90° e combinações de ângulos utilizando dois esquadros.



Figura 21 Régua, compasso e esquadros.

Fonte: www.google.imagens.com, acesso em 16/11/2013.

Ferramentas utilizadas para trabalhar com as massas:

Esparavél: quadrado de madeira com cerca de 40cm de lado, com um cabo arredondado perpendicular ao meio do quadrado; serve como apoio para segurar uma certa quantidade de massa. Talocha: principal ferramenta do estucador, tábua retangular com cerca de 15x30cm, serve para aplicar a massa sobre o suporte. Desempenadeira: pequeno quadrado de madeira de 15 a 20cm de lado, com uma pega em uma das faces. Serve para alisar e brunir o estuque.

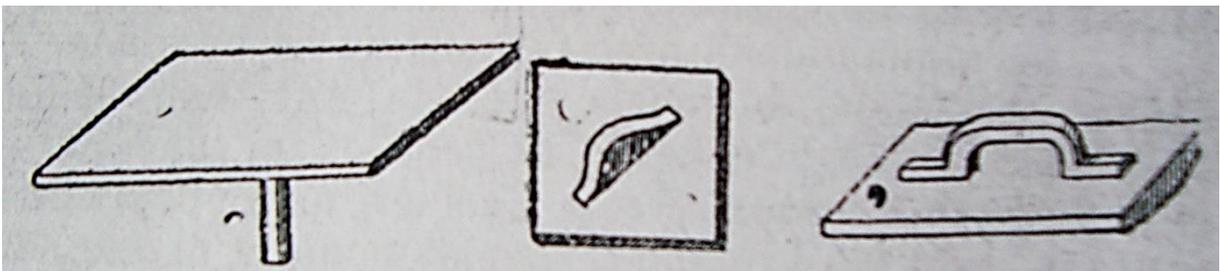


Figura 22 (E) Esparavél. (C) Desempenadeira. (D) Talocha.

Fonte: SEGURADO, s/d, p. 146.

Colher: é originária da mesma colher de pedreiro ou trolha, empregada para misturar a massa e estendê-la na parede ou forro. O seu tamanho depende da proporção do trabalho. A ponta pode ser arredondada ou com um bico, conforme sua aplicação. Colherim (*cazzuolina*): é semelhante à colher, porém mais curta, serve para alisar e brunir a massa do estuque. Ferro de cantos: é uma espécie de colherim triangular e pontiagudo, empregado para acabamentos. Ferro de corte: tem

forma curva e aguda e é utilizado para cortes da massa, como também nos acabamentos.

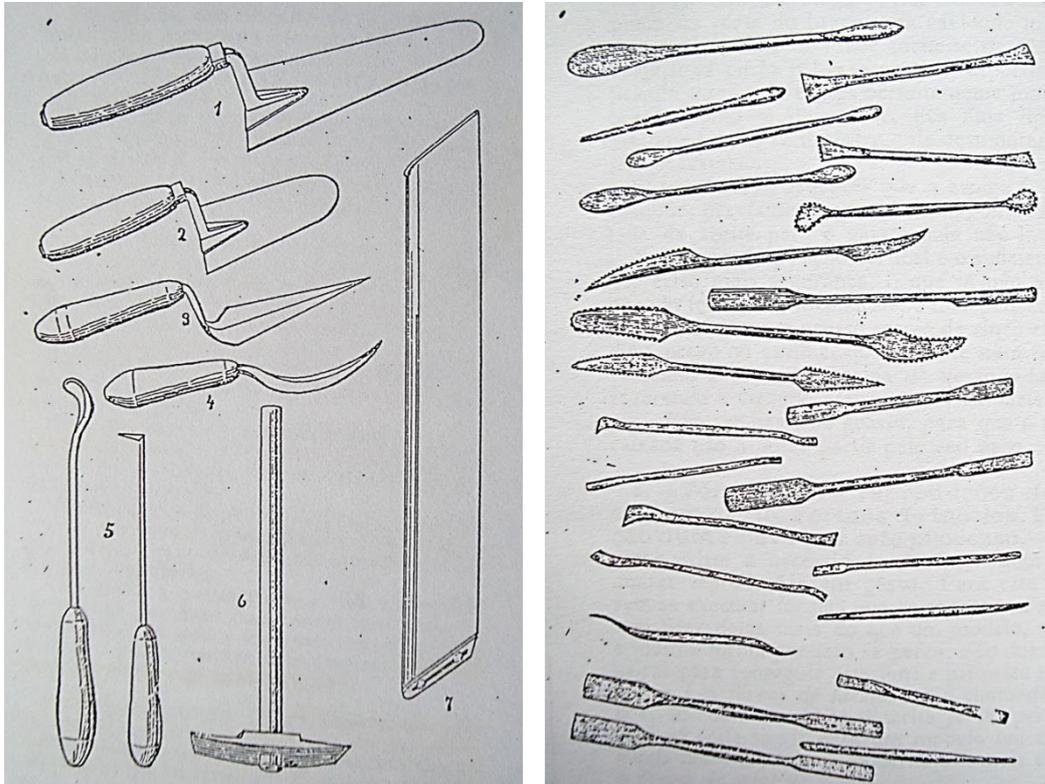


Figura 23 (E) 1. Colher - 2. Colherim – 3. Ferro de canto – 4. Ferro de corte – 5. Ganchetas – 6. Picadeira – 7. Régua de cantos. (D) Espátulas e téques.

Fonte: FULLER, 192?, p. 59 e 21 respectivamente.

Ganchetas: ferros delgados com pontas em forma de ganchos, de variados feitios, com base em cabo de madeira. Picadeira: serve para picar o estuque, afim de se colocar outra camada em cima, chama-se a ferroar. Régua de cantos: feita de madeira, os topos são oblíquos, tendo uma chap de metal, móvel e segura por dois parafusos. Os extremos desta chapa de metal tem a forma das arestas da régua, de um lado curvo e do outro reto, assim pode ser aplicado conforme o desenho da moldura, curvilíneo ou retilíneo. Espátulas e téques: utilizados para os acabamentos. Também fazem parte dos utensílios dos estucadores as broxas, as esponjas, a pedra polmes (para polir), o papel (para o estêncil), os pincéis de diversos tipos, assim como as peneiras de arame e de seda e os baldes.

2.4 Técnicas de estuque decorativo

A primeira questão que se coloca para quem se debruça sobre as artes dos estuques, é a diversidade de técnicas possíveis. De igual pluralidade são suas nomenclaturas³². Ao buscar apoio nos antigos tratados, percebe-se que cada teórico utiliza uma classificação diferente. O mesmo acontece com os dicionários da área e nas publicações contemporâneas³³. As definições oferecidas geram dificuldades de entendimento e distinção, pois as duas principais matérias primas – cal e gesso – deram origem a uma infinidade de técnicas de revestimento e decoração que também não estão devidamente diferenciadas e classificadas (VITRÚVIO, 2007; VASARI, 2011; FULLER, 192?; SEGURADO, s/d; GONZÁLEZ, GARCÍA, 1995; FOGLIATA, SARTOR, 1995; SISÍ, 1998; ROJAS, 1999; AGUIAR, 2002; COTRIM, 2004; MARCARENHAS, 2005, 2008; LEITE, 2008; SOARES, 2011; ALVES, 2012)³⁴.

Os estuques tal como são conhecidos hoje, têm sua origem no renascimento, quando foi redescoberto o tratado de Vitruvius, o primeiro que se tem registro e que influenciou toda a arte decorativa posterior. O estuque romano teorizado por Vitruvius baseava-se na sobreposição de camadas e no espelhamento³⁵ que deve existir entre elas. Entretanto, a diversidade dos materiais empregados e as múltiplas possibilidades de combinações entre eles resultam numa infinidade de técnicas existentes na estucaria. Fato que confunde os leitores que não tem intimidade com este “saber fazer”. Os esquemas apresentados nas Figuras 24 e 25, mostra a sequência de cada extrato. Salienta-se que a sistematização proposta foi realizada com o enfoque no estuque artístico.

³² Cabe ressaltar que não é um objetivo deste trabalho analisar a ampla gama de técnicas em estuque. Serão abordados somente os mais conhecidos e utilizados.

³³ Foram consultadas publicações brasileiras, italianas, portuguesas e espanholas.

³⁴ Todos os autores citados foram consultados para o desenvolvimento deste item, cujas informações foram somadas àquelas da autora desta pesquisa, obtidas em sua formação técnica e na sua experiência prática na área.

³⁵ Será abordado no decorrer deste item.

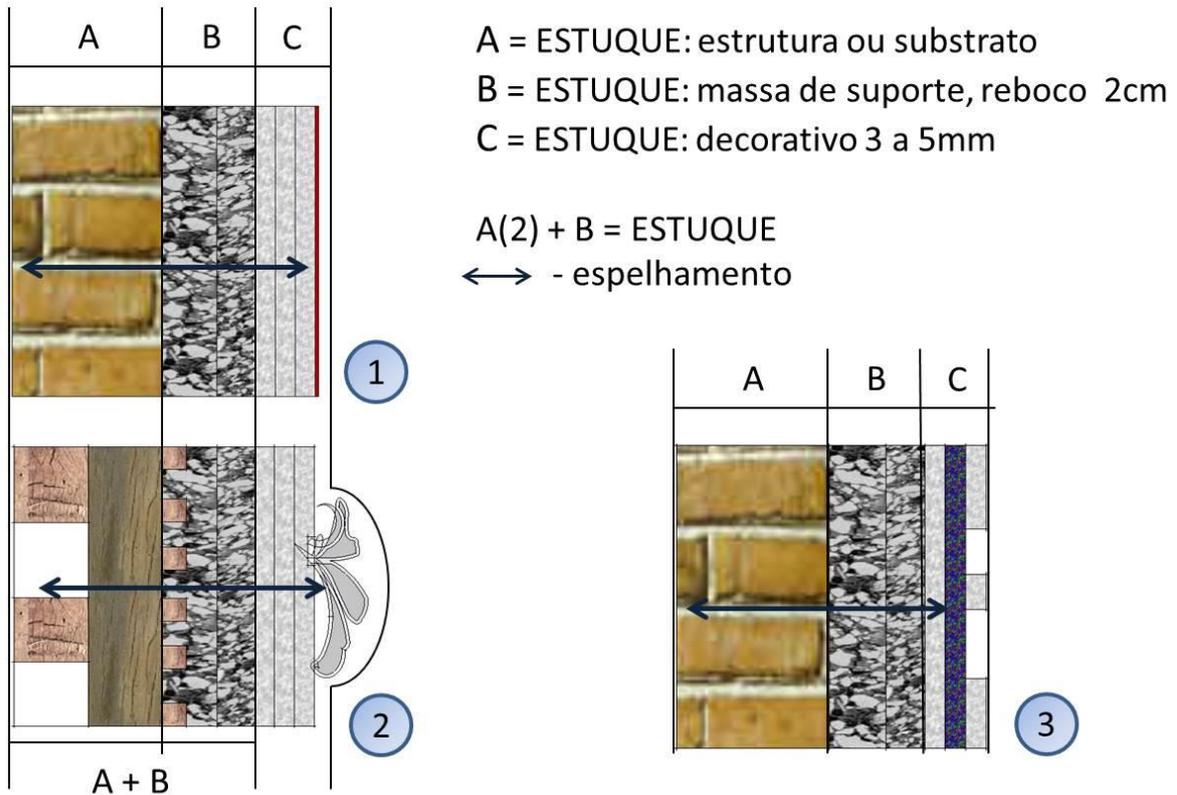


Figura 24 Representação gráfica dos estratos e camadas que são a regra básica para a diversidade de técnicas em estuque.

Fonte: desenho da autora³⁶.

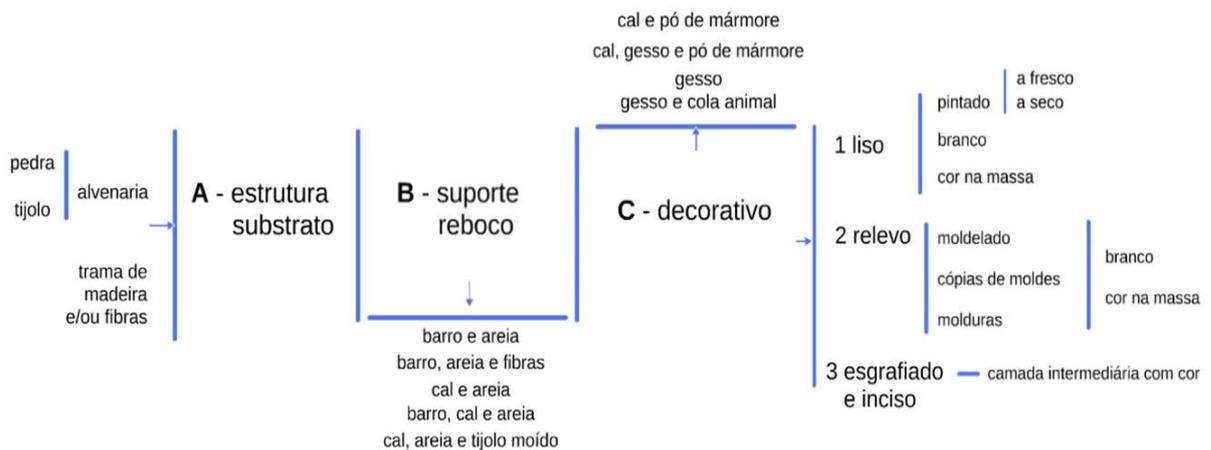


Figura 25 Algumas possíveis variações de materiais em cada estrato.

Fonte: sistematização da autora.

³⁶ Desenvolvido através das anotações de aula do professor Franco Fogliata, na disciplina Prática de estuques, no curso Mestre estucador, promovido pelo Centro Europeu de Veneza para os Ofícios da Conservação do Patrimônio Arquitetônico, 2001. Bem como as informações do professor Henrich Gobbles, estucador alemão e ministrante da disciplina de Estuque, no curso de Auxiliar técnico em restauração de bens culturais, promovido pelo SENAC, em convênio do IPHAN/Instituto ZHD, 1999. E também, experiência técnica profissional da autora no decorrer dos anos.

Esta sistematização foi realizada com o intuito de tentar esclarecer o universo técnico da estucaria. Propõem-se então uma analogia com o corpo humano, considerando os elementos A, B e C como a espinha dorsal da técnica, suas camadas seriam a musculatura e o acabamento, sua pele.

A – estrutura ou substrato: pode ser em alvenaria de tijolos (crus ou cozidos) ou de pedras, na qual o estuque é utilizado como junção entre os materiais de construção. Os componentes das massas podem ser: o barro e a areia; ou o barro a areia e as fibras; a cal e a areia; a cal, a areia e o tijolo moído³⁷; a cal, o barro e a areia, etc. Em outros casos as massas são aplicadas em tramas de madeira e/ou fibras, utilizada em paredes³⁸ e também nos forros³⁹. Existem variações em relação ao tipo e forma da madeira utilizada, podem ser em tabuão, barrotes, ripas, fasquias, bambus, taquaras, sapé etc. Porém, para o preenchimento são válidos os mesmos materiais e combinações descritos para a junção das alvenarias (Figuras 26 e 27).



Figura 26 (E) Alvenaria de tijolos com junção de estuque. (C) Alvenaria de pedra com junção de estuque. Fotos: da autora, 2013. (D) Trama de madeira, tipo pau-a-pique.

Fonte: <http://culturailhabela.blogspot.com.br/2013/07/praiade-guanxuma.html>, acesso em: 16/11/2018.

³⁷ Em italiano é utilizado o termo *coccio pesto*, ou seja, cerâmica moída. Além do tijolo é possível também utilizar telhas, potes cerâmicos, etc.

³⁸ O pau-a-pique é uma técnica construtiva em estuque. Entretanto, é importante salientar que o pau-a-pique do centro-norte do país, tem estrutura e preenchimento com materiais e combinações diferentes das paredes de estuque do sul. MASCARENHAS (2005), apresentou outras variações em diversas regiões do mundo como: no Peru é denominada *quincha*; na Alsácia e na Normandia, *pan de bois*; na França, *terre-paille*.

³⁹ Os forros podem ser retos ou abobadados.



Figura 27 Exemplos de suporte com trama de madeira, ambos em Pelotas, RS. (E) Trama de madeira para parede. Casarão Barão de São Luis. (D) Trama de madeira para forro. Casarão Conselheiro Maciel. Pelotas, RS.

Fonte: fotos da autora, 2012 e 2002, respectivamente.

B – suporte ou reboco: é o estrato de regularização, fica entre a estrutura e a decoração. Na tradição romana, deve ser feito em camadas, que juntas somam 2cm. A primeira camada é feita com agregado de granulometria média, e tem em torno de 1,5cm. Deve-se deixar a massa ‘puxar’, ou seja, começar a secar, iniciar o processo de carbonatação, antes de aplicar uma nova camada. A segunda camada é realizada com agregado mais fino, atinge 0,5cm de espessura⁴⁰. As massas de suporte, bases de preparação, são aplicadas com a talocha de madeira. A diversidade deste estrato está na combinação de materiais possíveis para sua realização, entretanto, salienta-se que a diversidade de combinações acontece entre obras, e não entre as camadas de uma mesma parede ou forro. Os materiais utilizados para as massas de reboco são, basicamente: o barro, a cal, os tijolos ou cerâmicas moídos, as rochas vulcânicas trituradas⁴¹, a areia, a pedra moída, as fibras vegetais ou animais. A partir destes elementos são feitas as misturas e dosagens utilizando: barro, areia e fibra, cal e areia, barro cal areia e fibra, cal areia e tijolo moído, etc.

⁴⁰ Este é o modo de fazer exposto pelo professor Franco Fogliata. Vitruvius (2007) indicou três camadas, conhecidas na atualidade como chapisco, emboço e reboco.

⁴¹ As peças cerâmicas moídas (*coccio pesto*) e as rochas vulcânicas moídas (*pozzolanas*) eram misturadas nas argamassas romanas conferindo-lhes propriedades hidráulicas, utilizadas principalmente em alvenarias com estrutura de tijolos. Tem sua eficiência comprovada através da observação do estado de conservação ao serem encontrados por meio das escavações arqueológicas.

O termo espelhamento (Figura 24), assim como as camadas de cada estrato, é uma regra que deve ser seguida. O espelhamento entre camadas e estratos significa que, sempre deve existir um elemento comum da camada anterior⁴², para melhor coesão e ligação química entre elas. Ou seja, se a cal foi utilizada como ligante na argamassa para junção da estrutura, ela deverá estar nos estratos do reboco e do acabamento. Outro exemplo, se a junção da estrutura é feita somente com barro, este deverá estar também presente no reboco, que neste caso poderá ser de barro, cal e areia. Estando a cal presente neste estrato intermediário, o acabamento poderá ser feito somente com cal e pó de mármore.

2.5 Estuque liso

O estuque liso, por sua diversidade praticamente infinita de possibilidades de composições e acabamentos, somada a apropriação e personificação de cada artista e de cada artesão, nos diferentes locais e épocas em que foi utilizado, é a técnica de estuque que possui maior diversidade de nomenclaturas. Cabe ressaltar que não é um objetivo deste trabalho analisar a ampla gama de estuques lisos existentes, mas sim ter uma ideia geral do universo da estucaria. Para tanto esta abordagem seguirá, a partir de Vitrúvio, as técnicas e respectivas nomenclaturas italianas⁴³.

O estuque liso de acabamento é aplicado em paredes e forros planos ou curvos. Cujas camadas são detalhadas no esquema apresentado (Figura 28), o detalhe das camadas, neste caso, são identificadas como estrato C, é composto de três camadas que juntas somam 5mm de espessura.

⁴² Anotações de aula, professor Franco Fogliata, na disciplina Prática de estuques, no curso Mestre estucador, promovido pelo Centro Europeu de Veneza para os Ofícios da Conservação do Patrimônio Arquitetônico, 2001.

⁴³ A opção de seguir a nomenclatura e técnicas italianas deu-se em razão de terem sido, os romanos, a civilização que aperfeiçoou e difundiu as técnicas, sendo também o local onde a autora deste trabalho teve a oportunidade de especializar-se neste ofício como mestre artífice, tendo como instrutor em atelier Franco Fogliata, de família tradicionalmente de estucadores.

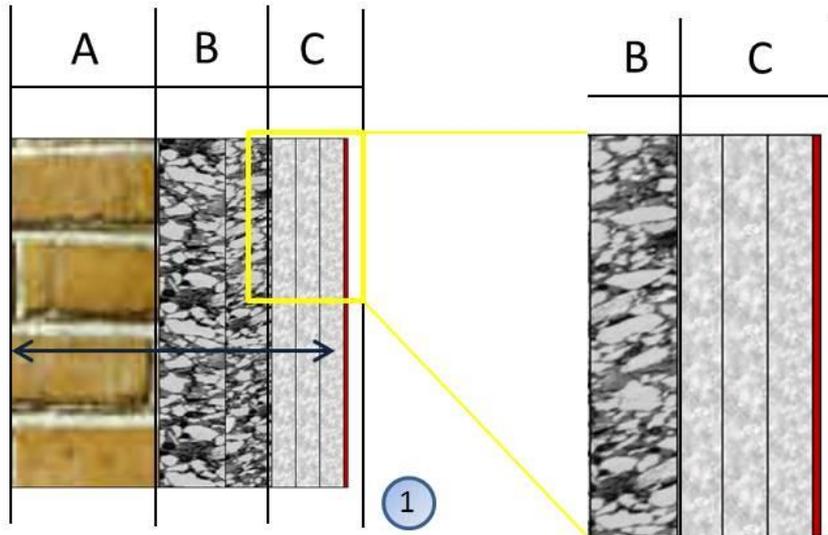


Figura 28 Estuque liso, estratos e camadas.

Fonte: desenho da autora.

Na Roma antiga, a massa de estuque revestia as paredes externas e internas, e também os pisos, os fustes das colunas e das pilastras. Originalmente, o estrato de acabamento era constituído de cal hidratada (pasta de cal) e pó de mármore, aplicado em três camadas, que juntas somam até 5mm de espessura. Na primeira camada era aplicada uma massa magra (6:4, pó de mármore e pasta de cal). Na segunda, a massa é mais gorda (1:1). Ambas aplicadas com a talocha de madeira. A terceira camada é ainda mais gorda e mais fina, com o pó de mármore peneirado (4:6, pó de mármore e pasta de cal), aplicada com desempenadeira metálica⁴⁴. Esta última camada recebe o polimento, executado com colherim (cazzuolina) ou a ferro quente, denominada *creta aut marmore polire*, que significa pasta fina para alisar a superfície final. O polimento, incorporado pelos romanos, proporcionava às superfícies um acabamento brilhante. Como já foi citado anteriormente, o estuque, no tratado de Vitruvius, é *opus albarium*, associado à cor branca. Este estrato composto somente de cal e pó de mármore era chamado *marmoratum*, que deu origem a palavra italiana marmorino, técnica tradicional na Itália (VITRÚVIO, 2007).

Marmorino: tal definição não decorre somente dos materiais usados, mas também da imitação do mármore através da pintura e da superfície obtida. Ou seja,

⁴⁴ Referência prof. Franco Fogliata, Curso Meste estucador, Centro Europeu de Veneza para os Ofícios da Conservação do Patrimônio Arquitetônico, 2001.

é uma base lisa para decorar⁴⁵, policromada ou monocromática. Na camada final (indicada em vermelho na Figura 28), é feita a decoração propriamente dita, que poderia ser branca ou conter pigmentos na massa, ser pintada afresco ou a fresco seco, com decorações figurativas ou fingindo mármore, ou ornamentadas na técnica do estêncil. As nomenclaturas se referem ao tipo de decoração. Vale lembrar que, o marmorino é constituído de cal e pó de mármore, aplicado em camadas. Dentre as nomenclaturas encontradas para esta técnica estão: estuque veneziano, estuque marmorizado, escaiola, estuque lustrado⁴⁶.



Figura 29 Exemplos de estuque liso tipo marmorino: (E) Pintura a fresco de Michelangelo na Capela Sistina. (D) Fingido de mármore.

Fontes: (E) www.infoescola.com, (D) www.unisve.it, ambos, acesso em 18/11/2013.

Scagliola: é a massa que tem como componente principal o gesso, somado à cola animal e aos pigmentos. Desta mistura derivam diversas combinações e proporções, nas quais se inserem eventualmente outros aditivos, como por exemplo, o óleo de linhaça. A cola animal (geralmente de coelho) tem a função de retardar a secagem do gesso, permitindo mais tempo de plasticidade. O uso de pigmentos na massa proporciona uma infinidade de combinações e cores. As massas coloridas são preparadas individualmente, de acordo com a intenção decorativa, usualmente imitação de mármore. AS aplicações sobre o reboco são feitas com a desempenadeira metálica, pressionada para que não restem espaços vazios, sendo devidamente nivelada. Depois de seca, inicia-se o processo de polimento, molha-se a superfície que é lixada com pedra pomes diversas vezes, diminuindo progressivamente o grão da pedra, até alcançar o acabamento desejado. É

⁴⁵ Idem.

⁴⁶ Estes nomes são os mais usuais na bibliografia estudada, no entanto, existem vários outros.

importante destacar que cada pigmento, enquanto elemento químico reage de maneira diferente com o gesso, interferindo no tempo de secagem. Assim para que o revestimento seque por igual, a concentração de pigmento na massa varia para cada cor. Dentre as nomenclaturas encontradas para esta técnica estão: estuque lustrado, estuque espatulado, estuque marmorizado, escaiola⁴⁷.



Figura 30 Exemplos de estuque liso tipo scagliola.

Fonte: www.scagliola.co.uk, acesso em 20/11/2013.

É bastante perceptível que as nomenclaturas e suas respectivas técnicas se misturam. Porém, a partir destas duas técnicas, aparentemente distintas, existe ainda a possibilidade de combinações e proporções entre elas. Ou seja, as técnicas que misturam a cal e o gesso, e todas as possibilidades de misturas e proporções, multiplicam-se mais uma vez. Tanto o gesso pode ser adicionado a uma massa de cal para acelerar a presa ('liga'), quanto a cal ser adicionada para retardar o endurecimento do gesso, com variantes do uso de colas. Os italianos denominavam esta mistura (cal e gesso) de estuque bastardo. Percebe-se, na bibliografia estudada, que a nomenclatura comum ao marmorino e a scagliola, também aparece para as técnicas de estuque bastardo. As descrições de manufatura e nomes das técnicas não coincidem em nenhum autor. Além da diversidade de técnicas, existem as traduções, os verbetes regionais, as apropriações e adaptações de termos.

Esta diversidade de denominações, constante da literatura técnica dos séculos XVI ao XX, e divulgada em diferentes locais, foi apropriada pelos profissionais de forma indireta, depois transmitida pelos mestres estucadores, de geração em geração. Neste contexto, certamente as designações, composições e técnicas de execução evoluíram regionalmente, desenvolvidas por artesãos que lhes

⁴⁷ Estas denominações são os mais usuais na bibliografia estudada. No entanto, existem várias outras.

conferiam uma maior excelência e particularidades próprias, com variantes ao nível dos aditivos utilizados, das técnicas de coloração, de aplicação, de polimento e outras, ainda que sempre entendidas como estuque (ROJAS, 1999; COTRIM, 2004; LEITE, 2008, SOARES, 2011; ALVES, 2012). O autor José Aguiar (2002), por exemplo, afirmou que o termo escagliola foi ‘aportuguesado’ para a palavra escaiola, que em Portugal passou a designar qualquer revestimento de estuque que imite o mármore, independente da técnica e do material utilizado.

Assim, no estudo de técnicas antigas referidas em documentos do passado, deve-se levar isso em conta, porque o risco de divergência bibliográfica é elevado. Este aspecto se agrava quando a descrição é feita por terceiros, pois nunca é possível identificar a subjetividade presente no trabalho de cada investigador, no momento da interpretação/apropriação dos registros originais. As técnicas não são reconhecíveis apenas por inspeção visual, deve-se recorrer às análises de materiais em laboratórios.

2.6 Estuque em relevo

Os estuques decorativos em relevo são aqueles cujos elementos são modelados com certos tipos de argamassas, utilizados para decorar as fachadas, as paredes e os tetos dos interiores das edificações. São integrados aos edifícios e possuem grande importância estética. As argamassas utilizadas nestes estuques são diversas e, se distinguem segundo a destinação dos elementos agregados aos exteriores ou interiores dos prédios. As diferentes composições, assim como no caso dos estuques lisos, são obtidas misturando a pasta de cal às porções variadas de pó de mármore ou pedra, gesso e areia fina, entre outros elementos com menores frequências, até mesmo o cimento (FULLER, 192?; SEGURADO, s/d).

Os relevos são moldados em massa com grande plasticidade e dão origem a elementos decorativos de extrema leveza, organizados em arranjos com uma infinidade de combinações. A execução segue dois modos distintos: a modelagem realizada *in loco* sobre as superfícies murais; e a reprodução através de formas ou moldes, cujos elementos depois de secos são colados ou fixados às paredes e tetos.

É fundamental para o estucador, ter noções gerais sobre arquitetura e especialmente, conhecimentos sobre as ordens arquitetônicas clássicas (dórica,

jônica, coríntia, toscana e compósita) que determinavam os estilos dos edifícios e os elementos decorativos das caixas murais, como: cimalthas, molduras, frisos, cornijas, colunas e capitéis. As decorações inspiradas no reino animal e vegetal sempre foram modelos para diferentes estilos, com significados simbólicos e iconológico. Entre os elementos mais encontrados estão as folhas de acanto, da videira e da hera. Quando fielmente copiadas da natureza, define-se como ornamentações naturalistas. Quando apresentam algum tipo de modificação do real, são chamadas de ornamentações estilizadas (MASCARENHAS, 2005).

Molduras em estuque: para que uma parede ou teto possa ser decorado com estuque em relevo, a superfície deve ser preparada anteriormente, conforme já descrito sobre o reboco. A fim de fazer apainelados em paredes ou tetos, quer sejam planos ou curvos, utilizam-se molduras em relevo, que podem ser executadas *in loco* ou moldadas em uma mesa de apoio e posteriormente aplicadas, da mesma forma executam-se as cimalthas e cornijas, este procedimento é denominado correr o molde. O desenho do perfil da moldura é desenhado sobre uma chapa de zinco ou numa chapa galvanizada e recortado. O perfil metálico é fixado numa madeira com o mesmo recorte, de maneira que a folha de zinco fique mais saliente. Outro pedaço de madeira deve ser fixado perpendicularmente ao plano da chapa, que servirá de guia e, um terceiro suporte de madeira que funciona como esquadro, para manter as outras duas partes sempre iguais, este último também servirá como 'asa', pela qual o estucador segura o molde para correr. Devem ser fixadas régulas que servirão de guias para correr o molde (FULLER, 192?; SEGURADO, s/d) (Figura 31).



Figura 31 Processos de correr o molde para molduras e cimalthas. (E) na mesa, (D) *in loco*.

Fonte: fotos do acervo da autora.

As molduras ou cimalthas, assim como o estuque liso, são feitas em camadas. Quando são muito espessas, principalmente para as cimalthas, é comum haver outros tipos de enchimentos, para diminuir o peso final da peça e diminuir a espessura de massa⁴⁸ (FULLER, 192?, SEGURADO, s/d). Uma das imagens apresentadas mostra um enchimento cimaltha com junco (Figura 31 (D)), mas também são usuais os enchimentos com tijolos e pedras, colocados perpendicularmente à superfície da parede, assim como, o uso de cambotas de madeira, distanciadas entre si e ligadas através de fasquiado. As molduras executadas na mesa, geralmente são de gesso, e também se costuma colocar um preenchimento interno (na hora de correr o molde) para que a peça não seja demasiado espessa, com secagem mais rápida e peso menor, o que facilita a fixação no local (Figura 32). Todas as molduras sejam retas ou curvas, que dividam os tetos ou as paredes destinadas para o estuque, serão corridas antes de começar com a ornamentação.



Figura 32 Perfis executados com enchimentos que resultam em menor espessura final. (E) moldura de gesso executada na mesa, não é maciça. (C) Cimaltha realizada *in loco*, com enchimento interno de junco, feita em camadas. (D) Cambotas de madeiras ligadas por fasquias.

Fonte: fotos do acervo da autora.

Modelação de ornatos: os elementos decorativos feitos *in loco* possuem alto valor artístico, sendo cada ornato uma criação espontânea do artista. Para a realização de motivos feitos livremente à mão, é indispensável que o estucador seja um exímio modelador. A massa deve ser mole e plasticamente satisfatória para a modelagem, depois de endurecida adquire a solidez de uma pedra. Antes de se dedicar a este ofício o estucador tinha de exercitar a modelação em todas as suas especialidades, para assim obter o conhecimento das características dos diversos

⁴⁸ Além da bibliografia indicada estas informações vêm da formação técnica e prática da autora.

estilos. Esta forma de trabalho não permite emenda alguma e deve ser executada com a máxima rapidez e firmeza, que somente um artesão com longa prática. A riqueza plástica desta técnica favorece indiscutivelmente o estuque, baseada na livre invenção e improvisação (FULLER, 192?). Os materiais empregados, na origem da técnica, são a cal e o pó de mármore (2:1), que assim como o estuque liso, é realizado por camadas (internas mais grossas e o acabamento mais fino), que sofreu diversas adaptações ao longo da história. A ação mais comum é a adição de gesso, para acelerar a presa da massa, sendo também bastante usual acrescentar um pouco de cola. Por ser realizada em camadas e empregar a cal e o pó de mármore, os italianos a identificaram como marmorino em relevo⁴⁹.

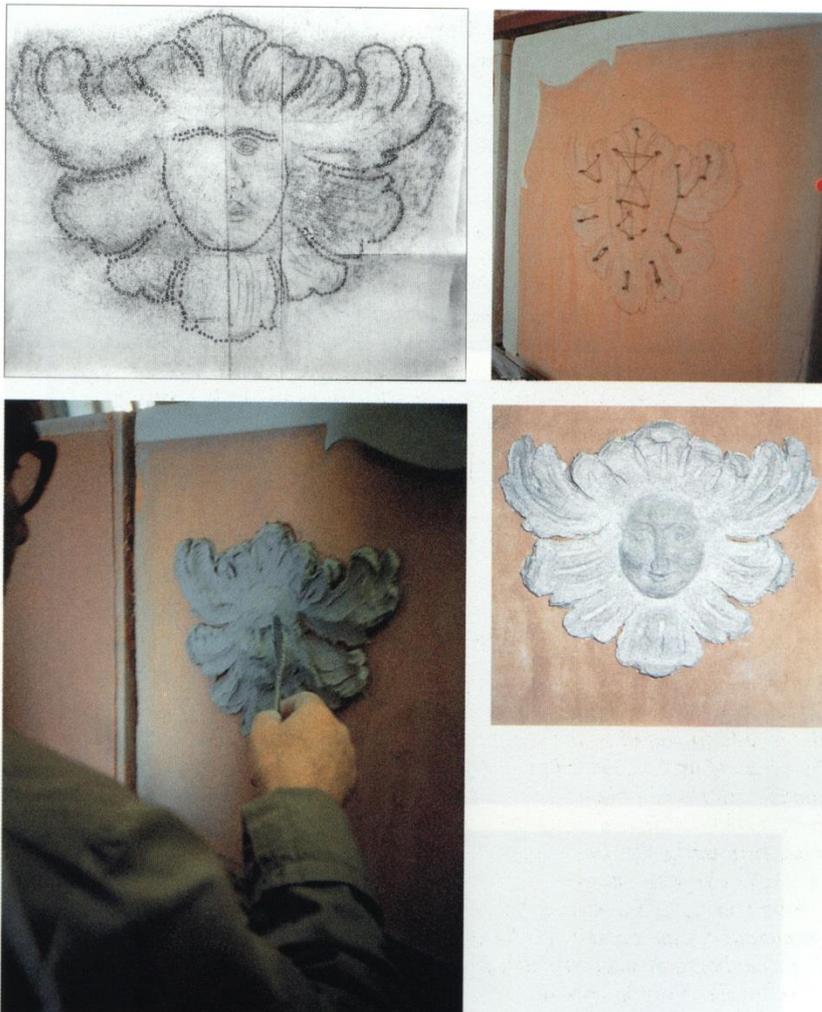


Figura 33 Demonstração do processo de manufatura do estuque modelado *in loco*.

Fonte: FOGLIATA e SARTOR, 1995, p. 185.

⁴⁹ O marmorino italiano é uma técnica mista, pode ser liso, em relevo, inciso e esgrafiado, e receber pintura. Anotações de aula professor Franco Fogliata, no curso Mestre estucador, promovido pelo Centro Europeu de Veneza para os Ofícios da Conservação do Patrimônio Arquitetônico, 2001.

O estucador deve preparar somente uma porção de massa que possa gastar em um certo tempo de trabalho. A definição da figura a ser realizada é feita através de desenho, num papel no tamanho real do ornato, onde seu contorno é todo perfurado (Figura 33). O desenho deve ser passado para a superfície através de carvão (ou atualmente, grafite), nada impede também, que um estucador muito experiente, desenhe direto na superfície (mas não é comum). O local que recebe o ornato deve ser preparado de modo a estar levemente áspero (realizado intencionalmente com a picadeira) e úmido. A massa vai sendo adicionada aos poucos com colherins, dando-lhe imediatamente o feitiço desejado, por meios de tésques de madeira ou espátulas de ferro de várias formas, apropriadas para este serviço. Os acabamentos fazem-se antes que a massa esteja completamente rígida, com alguns ferros de corte.



Figura 34 Elementos em estuque modelados in loco de grande espessura. Palácio Ca'Zenobio, em Veneza, Itália.

Fonte: foto da autora, 2001.

Quando os ornatos eram bastante espessos, para estruturar a massa moldada e mais pesada foram usados pregos e até mesmo armações de madeira ou arame como esqueletos das peças. A técnica foi definida como 'a sbalzo', na qual os relevos eram executados sobre superfícies madeira. Este suporte era coberto com estopa ou sisal, ou também por uma tela cerada, que davam maior aderência à massa. O processo era realizado por etapas, primeiro era distribuída sobre a ossatura uma camada de massa mais grossa, obtida a partir da mescla com tijolo moído. Sobre esta eram moldados os ornamentos com massa de estuque que continha cal e pó de mármore, ou pó de pedra (Figura 34).

Formas e moldes: frequentemente existia a necessidade de reproduzir um mesmo ornato muitas vezes, para este fim, eram executadas fôrmas. Nestes elementos reproduzidos através de fôrmas, o material principal passa a ser o gesso⁵⁰. É importante lembrar que a cal é aérea, ou seja, endurece (seca ou carbonata) reagindo em contato com o CO₂ presente no ar atmosférico, o que não acontece dentro do molde. Outra característica necessária para a fundição é que o material utilizado para reprodução deve ser fluído para preencher todos os detalhes e reentrâncias da peça. Para ser desenformada, a peça deve estar seca e rígida, características que o gesso apresenta. Percebe-se que se invertem os papéis entre a cal e o gesso. A cal passa a ser usada como aditivo, o que contribui para desacelerar o endurecimento do gesso, isto é, a cal é adicionada em menores quantidades para retardar o processo de pega do gesso⁵¹.

Originalmente, existiam duas maneiras de fazer os moldes: a mais antiga é a forma de taceiros e a forma perdida, que servia para um único modelo. Posteriormente usava-se a forma de gelatina. Na contemporaneidade, existe uma grande variedade de possibilidade de materiais para a realização dos moldes (FULLER, 192?), como: silicones, resinas e o poliuretano. A opção pelo tipo de molde depende das formas do ornato, das reentrâncias ou saliências do elemento, bem como o tipo de material e das condições que apresenta o modelo original.

Forma de taceiros: Consiste na criação de um molde em pedaços de gesso, de diversos tamanhos e formatos, que unidos formam o conjunto negativo do objeto

⁵⁰ Rememorando que o foco deste trabalho é o estuque decorativo de interiores. Para ornamentos no exterior, em fachadas, eram utilizados o pó de tijolo (cerâmica) e/ou pozolanas, e posteriormente, o cimento.

⁵¹ Este tipo de relevo não é chamado de marmorino, pois o material empregado é outro. A técnica não é desenvolvida em camadas.

a ser reproduzido. É o mais antigo método usado para as reproduções. Utilizado pelos romanos para copiar as esculturas gregas⁵². No entanto, atualmente não é muito difundida, por ser uma técnica demorada e ultrapassada. Em alguns casos, ainda é necessário utilizar esta técnica, nas fundições de metais e de faianças. O objeto original a ser reproduzido pode ser de qualquer material maciço, como: a madeira, o gesso, a pedra, o metal ou o barro. Se o material do objeto for poroso (gesso, madeira, barro ou pedra), deve-se então passar uma camada de sabão neutro sobre o mesmo, para fechar os poros e deixar a superfície impermeável e lisa. Se o elemento apresenta relevo de pouca espessura e não tem 'prisões', isto é, reentrâncias, é possível fazer a fôrma em uma peça só (um taceleto).

Porém, este processo não será útil quando o objeto a ser copiado apresentar relevos espessos, altos, baixos e recortes salientes, no qual certamente o molde ficaria preso. Deve-se então executar o número de taceletos tantos forem necessárias para que a reprodução seja perfeita. Estes devem ser desenhados com o lápis no próprio objeto, e são resultantes do estudo das formas ornamentais de elemento original. Em seguida deve-se, para cada taceleto a ser executado, isolar as partes divididas com tiras de argila ou plastilina. Na medida em que os taceletos vão sendo executados e endurecidos, retiram-se as tiras e estes são untados até formar todo o molde. O artesão não deve esquecer de criar pontos de fixação entre os taceletos.

O processo consiste em derramar o gesso até a altura e espessura desejadas para o molde, manuseando a massa com uma espátula. Depois espera-se endurecer. O primeiro taceleto a ser executado será o último a ser retirado depois de o molde ser concluído por inteiro. Cada taceleto deve ser isolado e untado com sabão de glicerina. Antigamente se usava também azeite para 'untar' as partes. O molde, mesmo com várias peças, deve proporcionar que o artesão possa segurá-lo com as duas mãos, sem deslocar ou dançar. O artífice deve observar para que nenhum pedaço caia dentro do molde quando este estiver vazio. Se for necessário ter uma forma mais resistente, seja pelo formato ou pelas dimensões da peça, acrescenta-se sisal embebido no gesso⁵³ (FULLER, 192?) (Figura 36).

⁵² Anotações de aula, professor Zehrfeld, na oficina de fôrmas e moldes, no curso Mestre estucador, promovido pelo Centro Europeu de Veneza para os Ofícios da Conservação do Patrimônio Arquitetônico, 2001.

⁵³ Anotações de aula, prof. Zehrfeld, oficina de fôrmas e moldes, Curso Mastro estucador, Centro Europeu de Veneza para os Ofícios da Conservação do Patrimônio Arquitetônico, 2001.



Figura 35 Processo construtivo de uma fôrma em taelos.

Fonte: fotos do acervo da autora.

Forma Perdida: a fôrma fica inutilizada, pois é quebrada para desenformar a peça copiada. Esse processo é útil em situações que se necessita apenas de uma cópia, pois é de execução mais rápida que a fôrma de taelos.

Fôrma de gelatina: depois do gesso, a gelatina foi o material mais difundido para a execução de moldes, pela sua precisão na cópia dos detalhes. Além desta vantagem, a gelatina poderia ser reutilizada na criação de outras fôrmas. Bastava cortá-la em pedaços e derretê-la. O produto deve ser derretida em banho-maria, em uma panela de metal misturando um pouco de glicerina para evitar o ressecamento e contribuir para a elasticidade da gelatina. Depois disso, pode ser aplicada sobre outro objeto a ser reproduzido. A desvantagem que o uso da gelatina para fôrmas apresenta é que o gesso, utilizado na fundição das cópias, aquece quando começa a fazer 'presa' e, esta elevação de temperatura derrete e desgasta os pontos mais delicados do molde deformando-o. Para se evitar a deformação do molde retirava-se a cópia em gesso logo que se percebia o aumento de temperatura.

Quando o objeto a ser reproduzido era um friso com baixo relevo, a execução da fôrma era simples. No entanto, quando se buscava a reprodução um capitel complexo, era necessário untar/isolar, aplicar argila na espessura desejada para a forma de gelatina. Depois, isolar novamente e derramar o gesso ou 'cama'. A 'cama' era solta para retirar a argila, e recolocada para o mesmo lugar em que estava, deixando vazio o espaço da argila, para ser preenchido pela gelatina,

derramada por um ou mais orifícios da peça (FULLER, 192?; SEGURADO, s/d) (Figura 36).

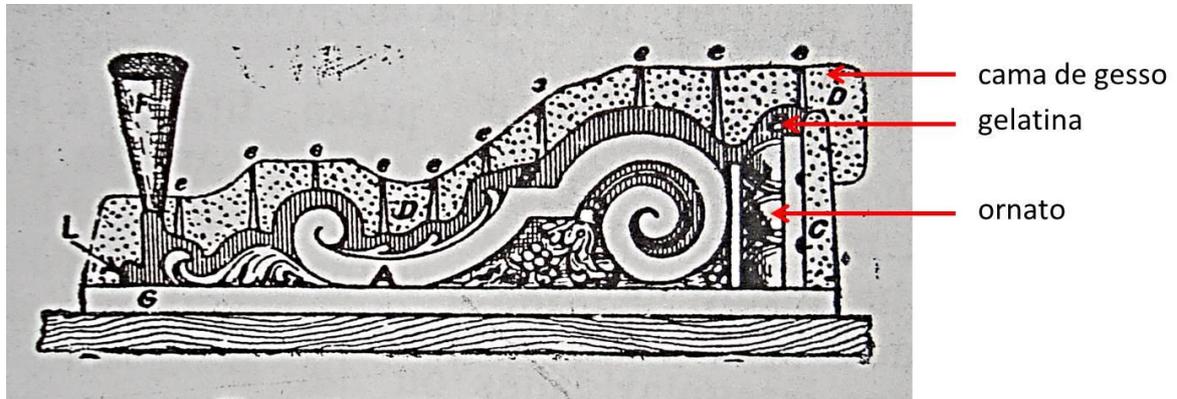


Figura 36 Perfil demonstrativo para execução de molde de gelatina.

Fonte: figura, SEGURADO, s/d, p. 168. Edição da autora.

Fôrma de Silicone: hoje o silicone substitui a gelatina, reproduzindo com perfeição os detalhes dos objetos a serem copiados, mesmo aqueles cheios de detalhes. Existem três tipos de silicone no mercado: líquido, pastoso e em massa. Os estados líquidos e pastosos são geralmente usados em conjunto. O líquido é aplicado na primeira camada para copiar os detalhes com precisão. O pastoso é aplicado com espátula, e busca encorpar o molde, agilizando o processo de secagem. Por ser um material flexível, necessita de um suporte ('cama') de gesso. Dependendo das formas da peça a ser copiada, o molde de silicone pode ser feito em uma parte única (Figura 37). No entanto se a peça a ser copiada tiver formas mais complexas, executa-se o molde em mais de uma parte, utilizando o mesmo princípio da separação das partes como na fôrma de taceiros (Figura 38).



Figura 37 Fôrma de silicone simples, com em uma só parte.

Fonte: foto do acervo da autora.



Figura 38 Fôrma de silicone em duas partes.

Fonte: fotos de Cassiano Matos, 2002.

O silicone massa é pouco utilizado. É rígido e não necessita de suporte de gesso, sendo usado para moldes de ornamentos com poucos detalhes. O processo de secagem é rápido. A forma de silicone tem como vantagem a possibilidade de reproduzir muitas cópias com precisão. Porém, é importante ter alguns cuidados na conservação dos moldes, pois quando deformam, não retornam mais a sua feição original. Devem ser guardados sempre com a peça original no interior. Tem uma durabilidade limitada, posto que a matéria é composta de óleos que a deixa flexível.

Mas com a evaporação destes óleos, perdem a flexibilidade e se tornam quebradiços. Depois de 10 anos, há uma reação química do material e começam a surgir resíduos de óleo no molde, que são repassados e prejudicam as peças copiadas. A forma mais resistente aos anos é a de taceiros em gesso, podendo ser guardada por tempo indeterminado, sem deformações.

Forma de poliuretano: a técnica é similar à do silicone, que não resiste aos materiais alcalinos. Por exemplo, quando se necessita de reproduções em cimento, acima de 3 cópias, o silicone começa a deixar resíduos de óleos e gorduras nas peças reproduzidas. Por isso usa-se o poliuretano.

Forma de resina: também é resistente ao cimento e tem a característica de ficar rígida depois de seca, não necessita de 'cama' para sustentação. Geralmente emprega-se a resina a base de poliéster, bastante utilizada para ornamentos de grandes dimensões, aplicados em fachadas.

Além da variedade de técnicas e possibilidades que a estucaria proporciona, ainda pode-se misturá-las entre si, por exemplo, utilizando em um mesmo trabalho o estuque liso, pintado, relevos modelados a mão, frisos e molduras, e ainda cópias reproduzidas em fôrmas (Figura 39).



Figura 39 Estuque decorativo. Apresenta elementos em relevo repetidos reproduzidos com moldes e figuras modeladas a mão livre *in loco*. Assim como estuque liso reto e curvo, branco, fingido e com pinturas artísticas. Prédio construído por Andrea Palladio em Vicenza, Itália.

Fonte: foto da autora, 2001.

Na disposição dos ornatos, o estucador deveria levar em conta a distribuição e a aplicação dos diferentes elementos decorativos, para que existisse coerência das partes construtivas da arquitetura com a ornamentação, de maneira que o resultado fosse sempre uma aplicação espontânea e não forçada. Na coerência com a arquitetura, os ornatos eram classificados como: de encher, de ligamento ou união, de apoio ou amparo, de suspensão e de arremate. Quanto a sua natureza, a ornamentação se constituía por figuras geométricas, da flora e da fauna, figuras humanas e objetos artificiais (FULLER, 192?). Dentre a bibliografia pesquisada, o único autor que faz uma sistematização ornamental é Josef Fuller (192?), apresentada a seguir:

Quanto à função:

Encher – ornatos destinados a preencher os espaços emoldurados, ou seja, espaços limitados por molduras nas diversas divisões das paredes e tetos. Estas molduras usavam formas geométricas, como: quadrados, retângulos, losângulos, círculo ou elipses (Figura 40). A ornamentação modelada *in loco*, geralmente está dentro desta categoria.

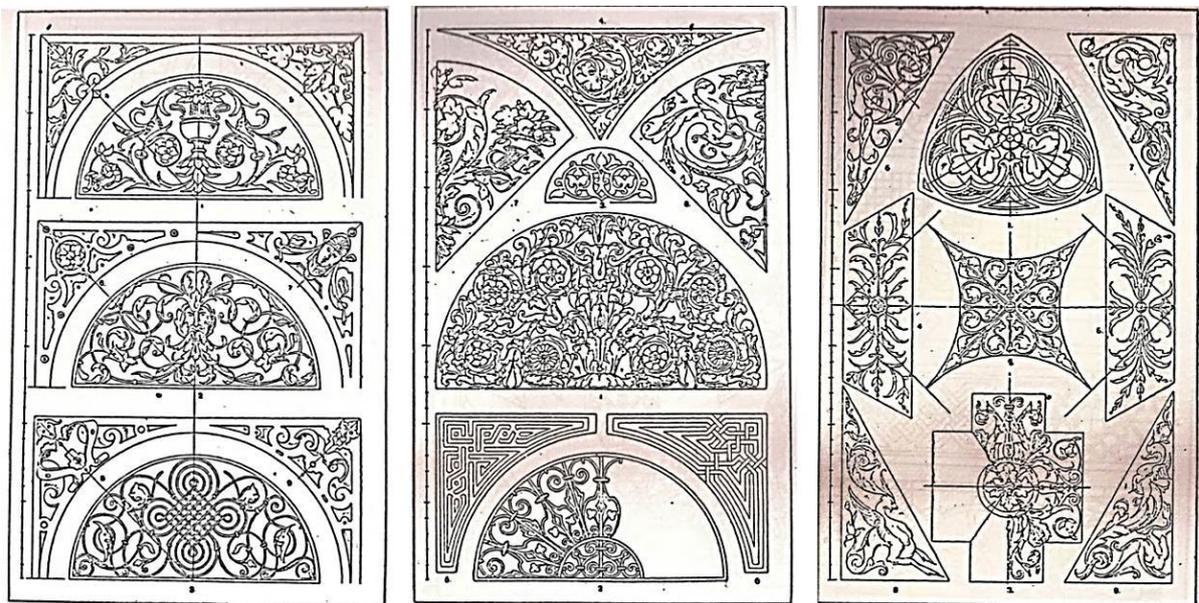


Figura 40 Ornatos de encher.

Fonte: FULLER, 192?, pp. 120-122.

União ou ligamento: cumpre a função de ligar, amarrar, aglutinar ou dar seqüência às áreas ornamentadas, eram usados motivos: cintos, cordões, fchas,

fitas e entrelaçados. Compunham as decorações de molduras dos entablamentos, das cimalthas e das bases (Figura 41).

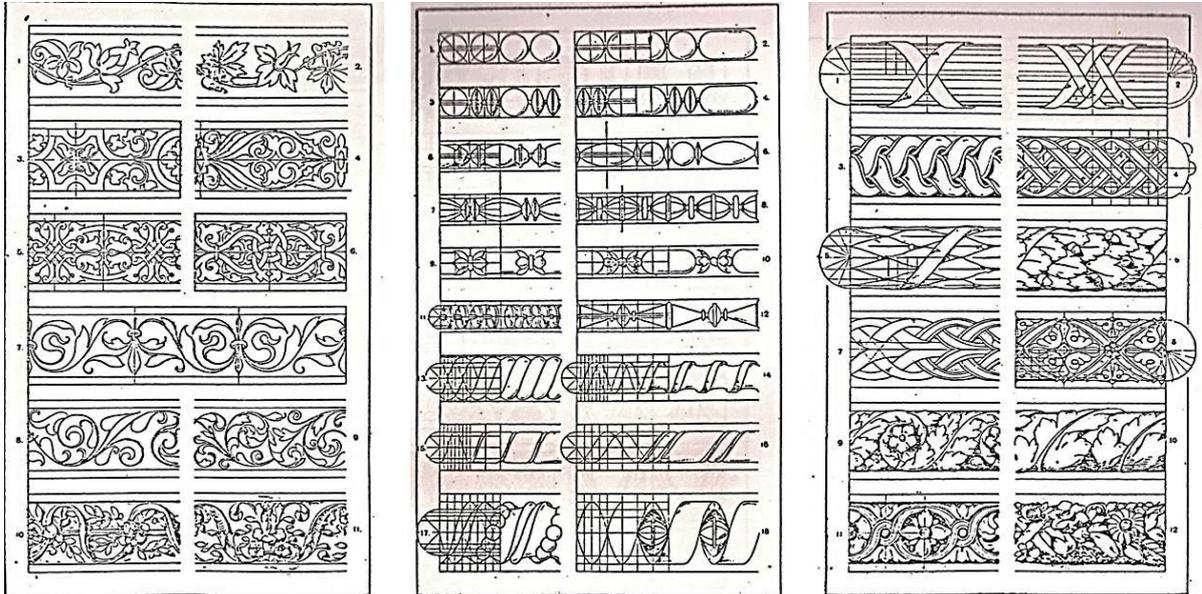


Figura 41 Ornatos de união ou ligamento.

Fonte: FULLER, 192?, pp. 125-127.

Apoio ou amparo: Nas cornijas, normalmente os ornatos exploram dentículos. Os elementos superiores se desenvolviam no sentido ascendente, como que libertos de qualquer peso. Nas molduras denominadas como 'golas' os gregos empregaram folhas de acanto, com as pontas dobradas para baixo, que ampliavam o sentido de sustentação. Mais tarde, o estilo da renascença substituiu as folhas de acanto pelos óvulos. Nos estilos clássicos eram quase sempre compostos de palmetas e formas de cálice. O apoio ou amparo na arquitetura era associado aos capitéis, mísulas e consoles. Ainda estão incluídos neste tipo de ornato os balaústres (Figura 42).

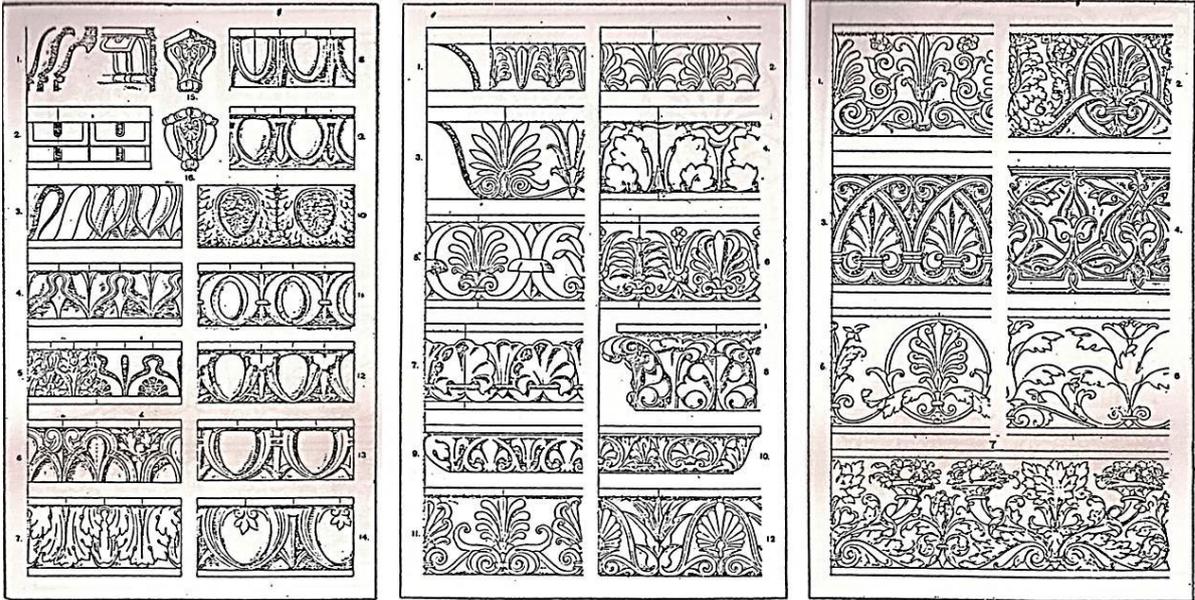


Figura 42 Ornatos de apoio ou amparo.

Fonte: FULLER, 192?, pp.128-130.

Suspensão: os ornatos deste tipo poderiam ser de diversas formas, como: rosetas, estrelas, florões, pingentes. Marcavam, geralmente, o centro dos tetos, de onde pendiam os lustres de iluminação dos ambientes. Mas também poderiam ser aplicados nos cantos (Figura 43).

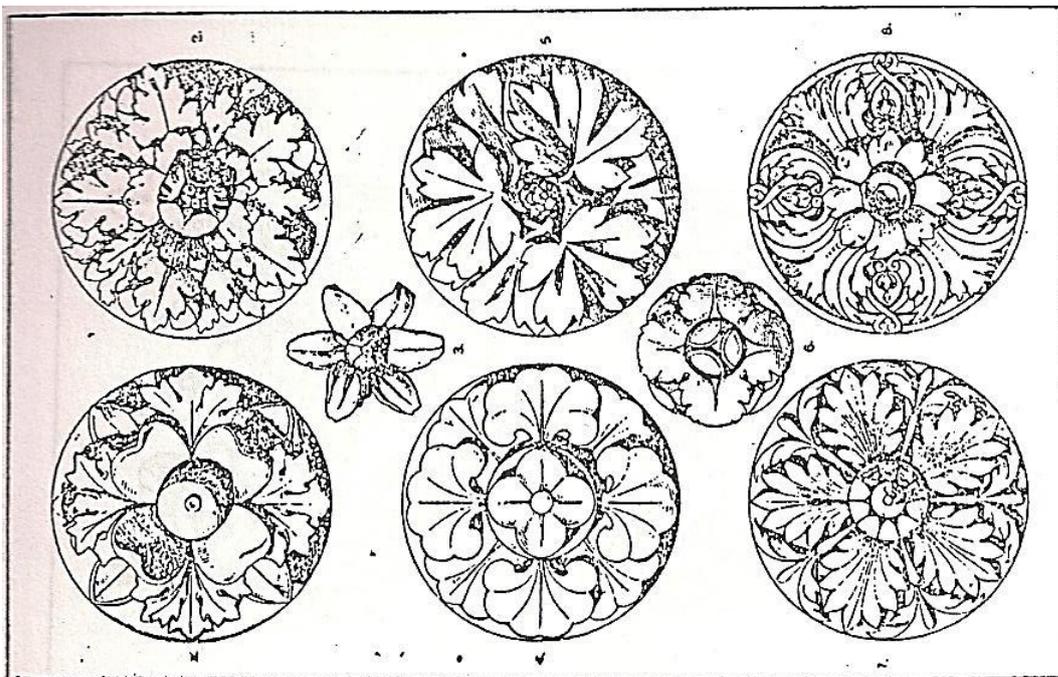


Figura 43 Ornatos suspensos.

Fonte: FULLER, 192?, p. 141.

Arremate: assim como as outras tipologias, têm como ornamentação motivos característicos, que exploram curvas, contracurvas, volutas, folhas de acanto, rocalhas, brasões, monogramas e datas (Figura 44).

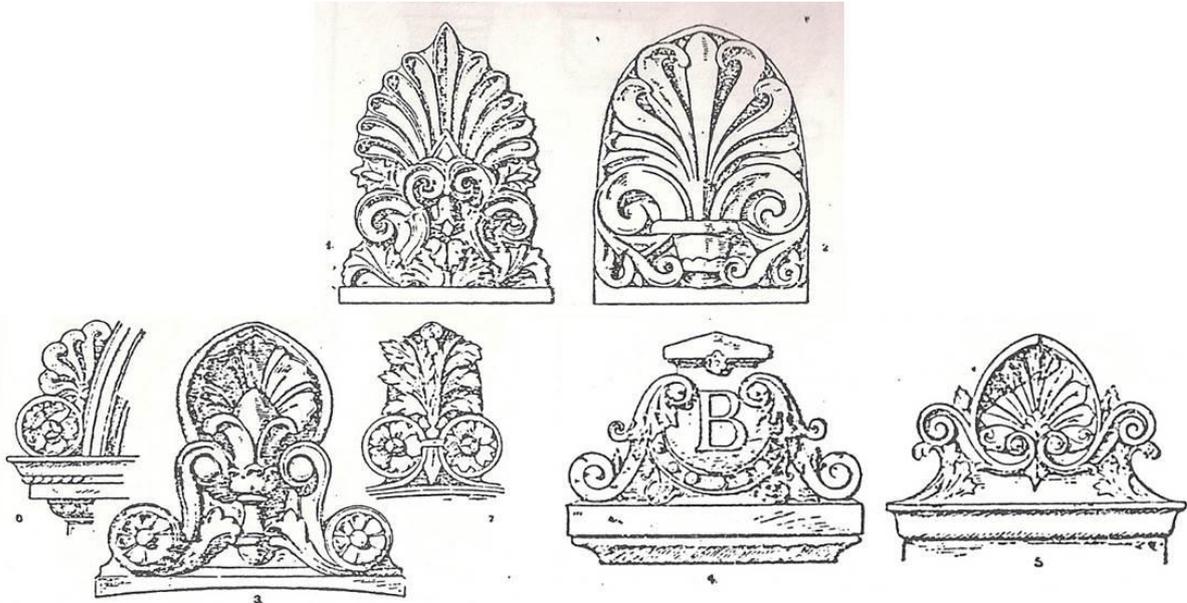


Figura 44 Ornatos de arremate.

Fonte: FULLER, 192?, p. 131.

Quanto à natureza:

Flora: os motivos copiados do reino vegetal serviram sempre de modelo a todos os estilos, atribuindo-lhes significações simbólicas. Entretanto, da enorme riqueza de formas da vegetação, poucas plantas foram utilizadas como motivos decorativos. A mais utilizada foram as folhas de acanto que, largamente exploradas em quase todos os estilos. As folhas de louro, ligadas à glória e ao triunfo. As folhas de oliveira, significando paz. As folhas da videira ou da hera, como atributos bacanais. E ainda as folhas do carvalho, da palmeira, da roseira, e poucas outras mais. Os motivos de decoração muito apreciados, desde a Antiguidade, foram as grinaldas ou festões compostos de diversas folhas, flores e frutos, atadas com fitas (Figura 45).

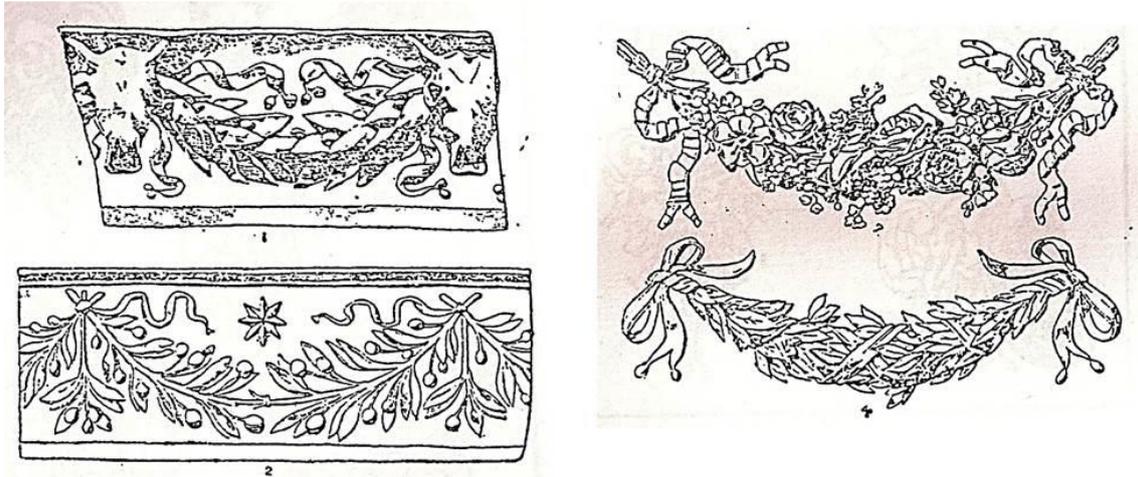


Figura 45 Exemplos de florões.

Fonte: FULLER, 192?, p. 144.

Fauna: entre os mamíferos mais representados estava o leão, animal que por sua figura majestosa sempre foi tema da escultura e das artes decorativas. As representações de tigres e panteras, o cavalo e o carneiro. Dentre as aves, as pombas e as águias são mais encontradas. Dentre os répteis, as cobras e as serpentes. Os artífices também exploraram as figuras de dragões, muitos deles alados, e criaram composições interessantes, mitológicas e surrealistas: centauros, esfinges, grifos ou quimeras (Figura 46).



Figura 46 Exemplos de criações ornamentais através da fauna.

Fonte: FULLER, 192?, p. 145.

Figuras humanas: Normalmente estilizadas nas máscaras, mascarões ou carrancas. Ainda nas figuras de putti, de anjos e de corpos masculinos ou femininos, em meio aos arranjos ornamentais (Figura 47).

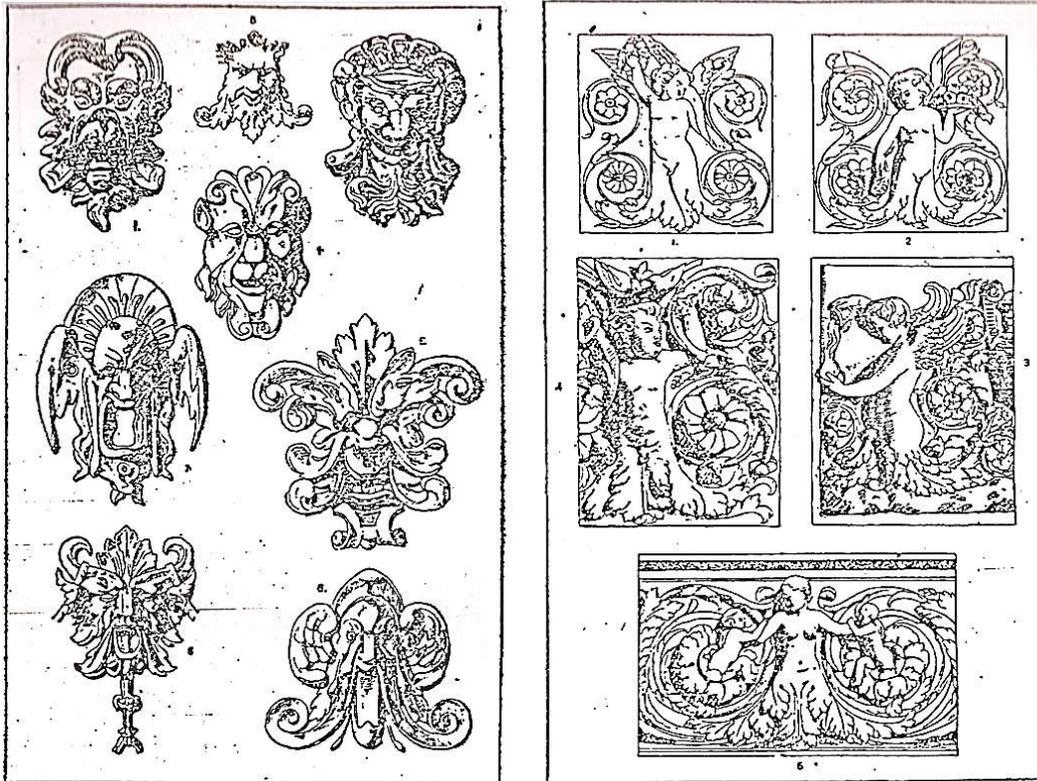


Figura 47 Representação da figura humana estilizada (E) carrancas, (D) terminando em ornato.
Fonte: FULLER, 192?, pp. 146-147.

Objetos artificiais: estes objetos são, principalmente, armas (lanças e espadas), instrumentos musicais, ferramentas da metalurgia e da agricultura, vasos, tocheiros e escudos. As composições ornamentais com utensílios de caça ou apetrechos de guerra são denominadas como troféus. Tiveram origem nos povos gregos e romanos, que costumavam pendurar nos galhos das árvores as armas conquistadas aos inimigos, comemorando assim seus triunfos. Mais tarde, esses motivos foram explorados nas decorações dos templos. As composições ornamentais compostas com ferramentas, aparelhos e outros utensílios recebem a denominação de emblemas. Nestes, a pintura é simbolizada pela paleta juntamente com os pincéis, a música pelos instrumentos musicais, o canto pela lira, a arquitetura pelos capitéis e esquadros (Figura 48). Ainda eram comuns as representações de cornucópias, ânforas, vasos (Figura 49).

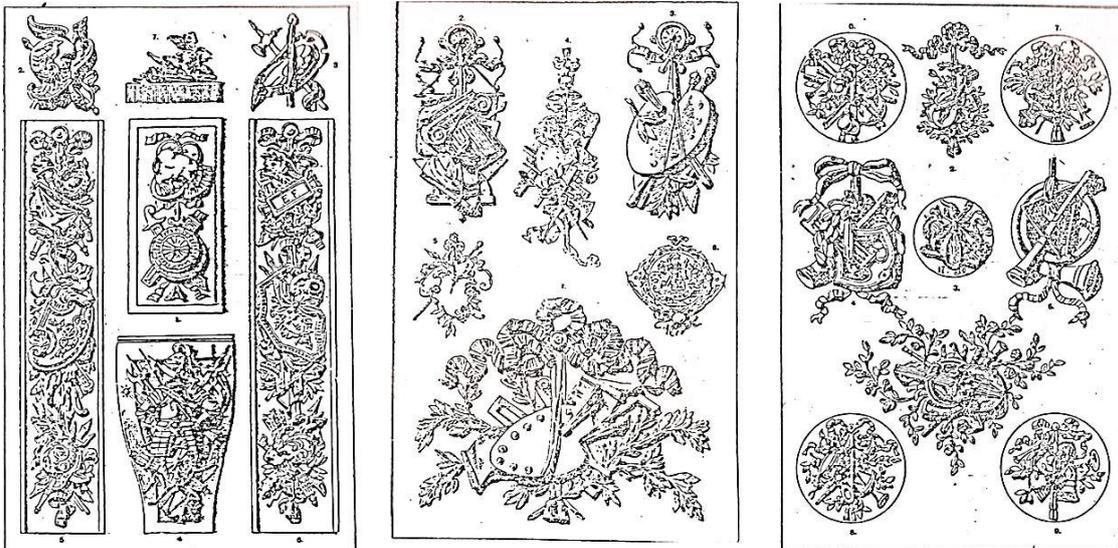


Figura 48 Ornatos de objetos artificiais (E) troféus, (C e D) emblemas.

Fonte: FULLER, 192?, pp. 149-151.

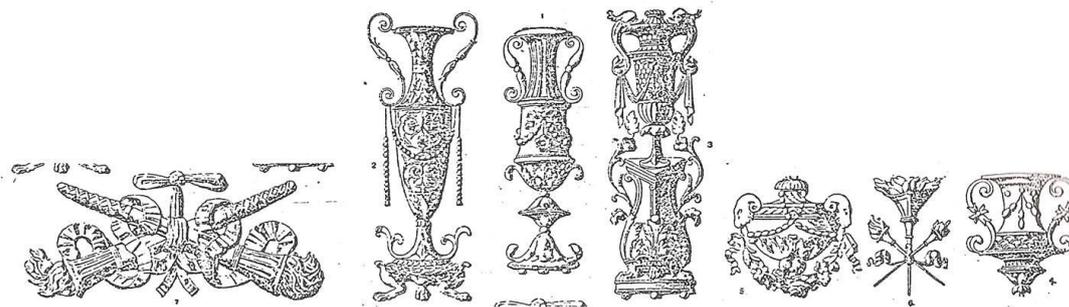


Figura 49 Representações de objetos artificiais, ânforas e vasos.

Fonte: FULLER, 192?, p. 153.

2.7 Estuque esgrafiado e inciso

A técnica do esgrafiado consiste na sobreposição de camadas pigmentadas. Sendo que na exterior é aplicado o desenho ornamental, que é raspado e retirado, o efeito final ressalta a camada inferior de diferente coloração (Figura 50). O estuque inciso é caracterizado por uma marcação de sulcos ornamentais na superfície do relevo executado (Figura 51).

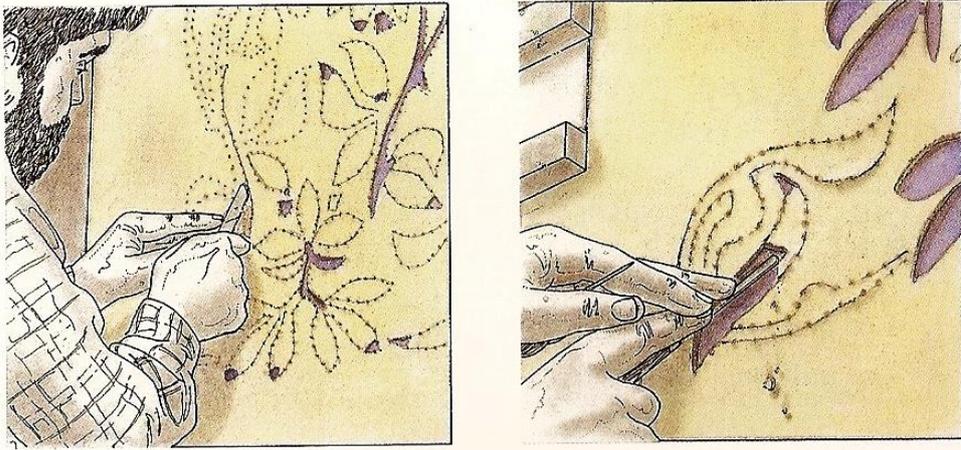


Figura 50 Ilustração demonstrativa da técnica esgrafiado.

Fonte: SISÍ, 1998, p. 155.

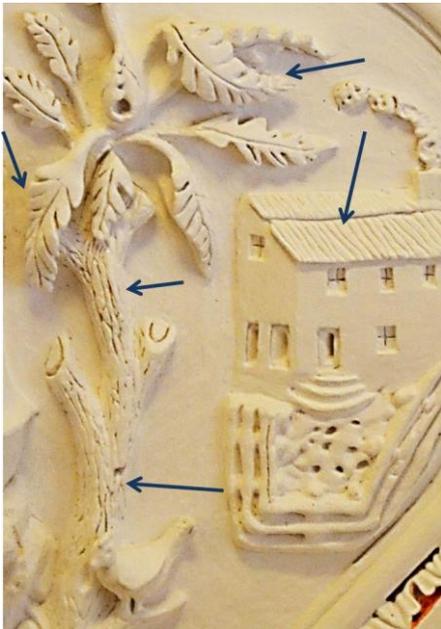


Figura 51 Detalhe de decoração em relevo com incisos representando texturas. Residência Conselheiro Maciel (1878), Pelotas, RS.

Fonte: Foto: Alexandre Mascarenhas. Edição: da autora.

3 Estuque no Brasil

3.1 Estuques no Brasil

A identificação dos artesãos envolvidos com as artes decorativas não é tarefa fácil. No Brasil, infelizmente, é escassa e pouco sistemática a documentação relativa ao universo do trabalho artesanal e, particularmente, do trabalho do estucador. A presença tímida de artistas e acervos relacionados com esta área restringe-se a obra dos autores Yvoty Macambira (1985); Solange Lima (2001, 2008); Alexandre Mascarenhas (2005, 2008) e Samara Soares (2011). No entanto, somente os dois últimos abordam os estuques de interiores. Apesar de não tratar especificamente do ornamento, entre os estudos desenvolvidos no âmbito da história da arquitetura residencial, Nestor Goulart Reis Filho (2011) permite entender a trajetória particular da habitação brasileira e a introdução de novas tipologias de edifícios.

Foi com a vinda da família real para o Brasil (1808) e, com a Missão Artística francesa⁵⁴ (1816), que se introduziu no Brasil uma arquitetura mais rebuscada fundamentada no neoclassicismo de Grandjean de Montigny, que suplantou a estética luso-brasileira ainda vigente no país. A cidade do Rio de Janeiro passou por grandes transformações urbanas. A abertura dos portos às nações amigas contribuiu para o comércio com o exterior. A sociedade carioca muito rapidamente adotou os costumes e os modismos europeus, sobretudo os franceses, sinônimos de educação e cultura, desenvolvimento e progresso (MACAMBIRA, 1985; REIS FILHO, 2011; LIMA, 2001; CALDAS, 2003; MASCARENHAS, 2005; SANTOS, 2005;

⁵⁴ A Missão Artística francesa veio ao Brasil com objetivo de D. João VI de estabelecer uma Escola de Ciências, Artes e Ofícios. Liderada por Le Breton, a missão tentou implantar uma versão da *École Royale Gratuite de Dessin*, fundada em 1776 em Paris.

SOARES, 2011). A arquitetura neoclássica brasileira dependia da importação de materiais e de mão-de-obra especializada e, ao ser implantada no Brasil foi impregnada de elementos ecléticos (BRUAND, 2003; DEL BRENNNA, 1987; WEIMER, 1987; SANTOS, 2007).

O ensino das artes no Brasil, como já foi citado, está ligado à vinda da Missão Artística. Entretanto as ideias de Le Breton não tiveram repercussão de maneira imediata, dado que o regime escravista relegava o trabalho artesanal para o universo dos negros cativos. Com a criação da Academia Imperial de Belas Artes, que passou a funcionar em 1826, se estabeleceu no Rio de Janeiro um ensino fundamentado em regras rígidas adotadas pelos mestres franceses classicistas, cujo programa não incluía nenhuma forma de instrução voltada para as artes aplicadas, e privilegiava os artistas e excluía os artífices (LIMA, 2001).

Desde a década de 70 do século XIX até o início dos anos 1930, que o uso de ornamentação nas fachadas e no interior das construções caracterizou a arquitetura eclética nacional. Um aspecto do período foi a inserção de novos materiais e produtos existentes no mercado graças a facilidade de importação. O ecletismo trouxe a liberdade formal e permitiu a composição rebuscada dos frontispícios, e das paredes e forros internos das edificações. A ornamentação das construções respondeu aos interesses de uma nova sociedade moderna e burguesa, que buscou expressar seu status através da roupagem das edificações.

A decoração enriquecia e dava significado a cada parte da construção, de acordo com sua função específica (REIS FILHO, 2011; SANTOS, 2007; SOARES, 2011). Nas dependências de maior valorização social foram desenvolvidos os forros de estuque, com pinturas e ornamentos em relevo. Com este tratamento, eram abertas às visitas em recepções formais (REIS FILHO, 2011; SANTOS, 2007). As decorações realizadas em diferentes técnicas de estuque destacaram a distinção social. O ornamento forneceu conteúdo material às estratégias de individualização dos ambientes interiores. Estas práticas envolveram padrões de gosto e valorações estéticas (LIMA, 2001).

A difusão de ideias e modelos relacionados com a organização do espaço doméstico e da cidade tiveram nesse período um acréscimo notável: cartões postais, álbuns, revistas, livros, manuais e catálogos europeus⁵⁵ passam a figurar no

⁵⁵ Todos os autores consultados referem-se à circulação dos catálogos que disponibilizavam o repertório ornamental. Os mesmos elementos decorativos transitavam em diferentes técnicas: nas

contexto comercial das províncias, onde as importadoras os colocavam a disposição dos interessados, possibilitando a cópia do mundo civilizado e industrializado do outro lado do Atlântico. A euforia gerada por essa abundância material cessou com a Primeira Guerra Mundial (Ibid.).

A pesquisadora Solange Lima (2008) realizou um mapeamento da produção editorial sobre o ornamento, para conhecer as circunstâncias que levaram a difusão de algumas tipologias específicas em publicações e, entender o impacto de reprodutibilidade técnica na apropriação e circulação do elementos ornamentais. Lima (2008) arrolou autores internacionais que se dedicaram ao tema. Salientam-se três pesquisadores: Stuart Durant, que considerou o ecletismo como uma resposta à produção visual da época, nas quais abundavam informações sobre ornamentos e esquemas decorativos. Susan Lambert esclareceu que o desenho sobre papel foi a principal forma de difusão e transmissão de padrões decorativos. Para Valerie Nègre, os catálogos não se restringiam a listar produtos, também propunham arranjos e composições arquitetônicas. Solange Lima (2008) salientou a intensificação editorial crescente, entre a segunda metade do século XIX e as primeiras décadas do século XX.

A análise do conteúdo destes catálogos é imprescindível para entender o próprio processo de padronização do ornamento. É possível afirmar que a explosão de repertórios impressos, ao provocar a autonomia do ornamento, também democratizou as práticas decorativas. Em relação aos repertórios impressos no Brasil, Lima (2008) observou que no que diz respeito à procedência, há uma predominância de obras francesas, seguidas pelas obras italianas e, em bem menor escala, inglesas e alemãs. Entre as propagandas dos profissionais que se dedicavam à ornamentação em diversas técnicas, de italianos ou descendentes destes, predominam aquelas relativas à marmoraria e ao estuque. A decoração eclética contribuiu para a evolução e para invenção de inúmeras técnicas que utilizaram materiais distintos, não somente em estuque, mas também em ferro fundido, vidro e cimento (REIS FILHO, 2011; CALDAS, 2003; MASCARENHAS, 2005; SANTOS, 2007; SOARES, 2011). Acrescenta-se que a modernização dos

esculturas e pinturas, na talha, nos relevos, nos incisos. Os catálogos que se teve acesso apresentam ornamentações somente de fachadas, nenhum aborda os elementos decorativos em relevo específicos para forros de interiores.

transportes (trens e navios a vapor), possibilitou encontrar em Manaus ou em Porto Alegre, os mesmos esquemas decorativos (REIS FILHO, 2011; SANTOS, 2007).

No livro “Os Mestres das fachadas artistas-artesãos”, a artista plástica e pesquisadora Yvoti Macambira (1985) dedicou um capítulo às artes aplicadas, intitulado “Como se Modelava um Artesão”. O texto enfocou o período colonial e o ensino profissional ministrado pelos jesuítas, evidenciou a necessidade de formação de mão-de-obra especializada, necessária devido a Abolição da Escravatura, posto que até então, toda a atividade manual era executada por escravos, incluindo as artísticas. As atividades manuais eram rejeitadas pelas classes abastadas e eram ensinadas apenas aos órfãos pobres e aos desvalidos.

Segundo a autora, em 1874 foi fundado em São Paulo o Instituto de Educandos e Artífices onde os alunos aprendiam as quatro operações, a alfabetização e diferentes ofícios (alfaiate, marceneiro, serralheiro), introduzidos à medida que se faziam necessários à comunidade. Contudo, prevalecia o sentido de coisa menor atribuído à atividade manual. No ano de 1882, a escola passou à condição de instituto profissional e adotou o nome de Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo. O currículo do Liceu se inspirou nos planos de Le Breton, coordenador da Missão Francesa, mas deu maior ênfase aos trabalhos manuais e às artes aplicadas (MACAMBIRA, 1985). O Liceu tinha como objetivo formar artesãos e trabalhadores para as oficinas, o comércio e a lavoura⁵⁶.

A partir de 1895, assumiu a coordenação do Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo o arquiteto Francisco de Paula Ramos de Azevedo (1851-1928), que estudou na Bélgica e era na época proprietário do escritório de engenharia responsável pela maioria das obras públicas da cidade. Ramos de Azevedo tinha no Liceu o máximo interesse em instrumentar artífices, capazes de trabalhar nos projetos encomendados ao seu escritório. O método de ensino adotado era semelhante aos das escolas que ele havia conhecido na Europa. O programa era amplo e composto de: Desenho Linear-geométrico, Desenho Linear e a Mão Livre, Desenho Arquitetônico, Desenho Profissional, Modelação, Desenho e Pintura nas Artes Decorativas. Durante sua aprendizagem, os alunos frequentavam todas as disciplinas e oficinas ali existentes, optando no final do curso por uma especialidade. A figura 52 mostra o interior da oficina de estuque do Liceu de Artes e Ofícios.

⁵⁶ <http://liceuescola.com.br/portal/?q=historia>



Figura 52 Oficina de Estuque. Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo.

Fonte: <http://novosite.liceuescola.com.br/index.php?q=hmv>, acesso em 06/05/2012.

No período em que foi diretor do Liceu, Ramos de Azevedo promoveu exposições industriais e de Belas Artes e, adquiriu um acervo respeitável para a Pinacoteca da cidade. Ao organizar o corpo docente composto por artesãos e mestres competentes, proporcionou aos alunos uma formação de qualidade. Seu escritório de arquitetura foi um dos maiores clientes do Liceu, entregando aos artesãos as tarefas de confecção de ornamentos, a execução de fachadas, portões, móveis e objetos para decoração da maioria de seus projetos (MACAMBIRA, 1985). No entanto a abrangência da atuação do Liceu foi além das fronteiras de São Paulo:

O Liceu conquistou dezenove prêmios nacionais e internacionais. Forneceu móveis e objetos para decoração, serralheria artística, marcenaria artística, e executou ornamentos para as fachadas de uma grande quantidade de residências e edifícios públicos de São Paulo. Atendeu encomendas de várias cidades brasileiras, como Rio de Janeiro, Porto Alegre, **Pelotas** e Salvador, tendo feito o revestimento de uma capela em Dublin, na Irlanda (MACAMBIRA, 1985, p. 28) [grifo da autora].

Yvoty Macambira (1985) ainda relatou sobre criação das escolas informais, já que o Liceu de Artes e Ofícios e as Escolas de Instrução (criadas depois do Liceu)

não eram suficientes para atender a demanda por artífices qualificados. Muitos jovens iniciavam a aprendizagem do ofício trabalhando em Lojas de Decoração, surgidas no final do século XIX. Tais lojas dedicavam-se a vender toda uma gama de materiais para ornamentação e construção. A partir do início do século XX, com o crescimento da cidade, formam-se pequenas oficinas de confecção de ornamentos nos fundos das lojas. Estas oficinas executavam, sob encomenda, projetos para decoração de casas e edifícios. Nelas trabalhavam desenhistas e artesãos especializados, foram estas oficinas as escolas informais que prepararam grande parte dos frentistas⁵⁷ e modeladores da época.

As cidades mais citadas nas obras de Macambira (1987), Reis Filho (2011) e Santos (2007), e que tiveram desenvolvimento paralelo durante o período de 1870 a 1930, em função de uma junção de fatores evolutivos já descritos neste trabalho, são: Rio de Janeiro, Recife, Manaus, São Paulo, Belém, Belo Horizonte e Pelotas. (Figuras 53 a 59)

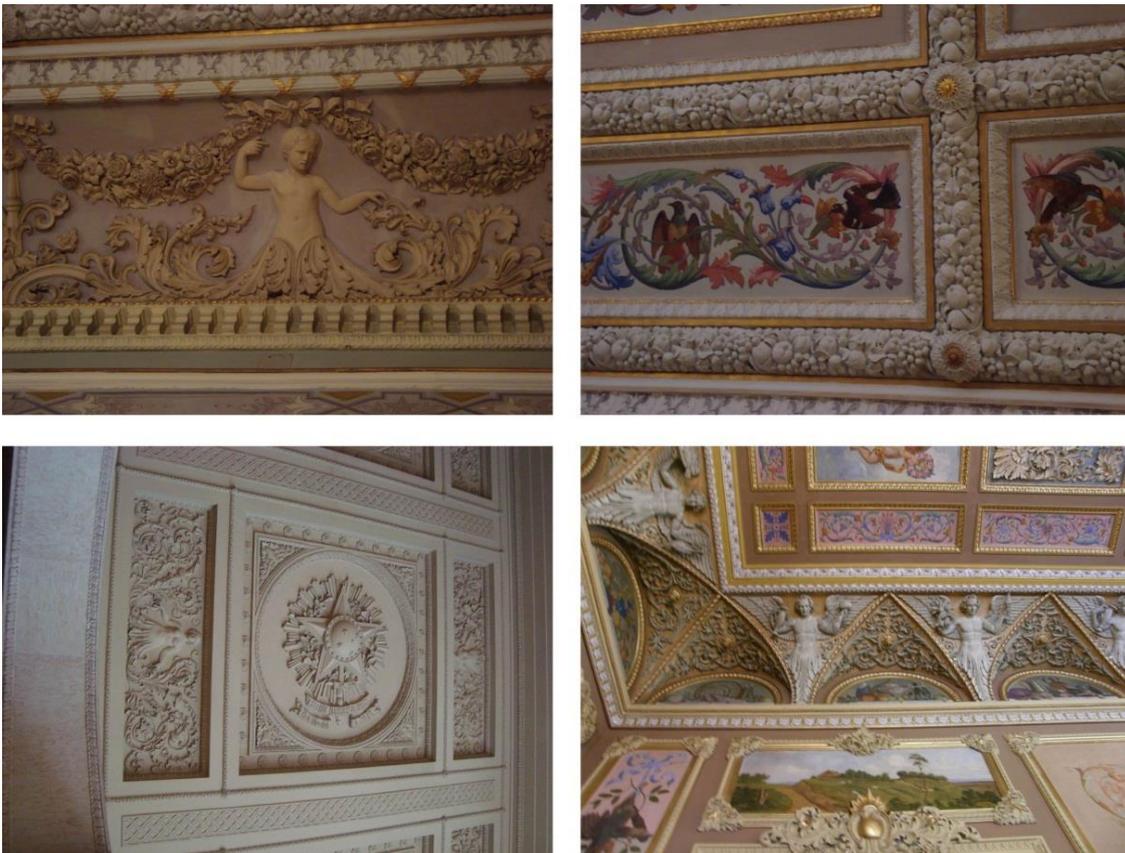


Figura 53 Imagens de alguns estuques do Palácio do Catete (1867), Rio de Janeiro, RJ.

⁵⁷ Frentista seria todo aquele artesão capaz de dominar todo o projeto de execução do revestimento e decoração.

Fonte: fotos de Fábio Galli e da autora, 2012.



Figura 54 (E) Foyer e (D) Salão Nobre, Teatro Santa Isabel (1850), Recife, PE.

Fonte: SOARES, 2011, p. 86.



Figura 55 Forro de estuque decorado em relevo, Teatro Amazonas (1896), Manaus, AM.

Fonte: <http://qicstudiografico.blogspot.com.br/2011/12/arquiteturismo-teatro-amazonas.html>, acesso em: 25/11/2013.

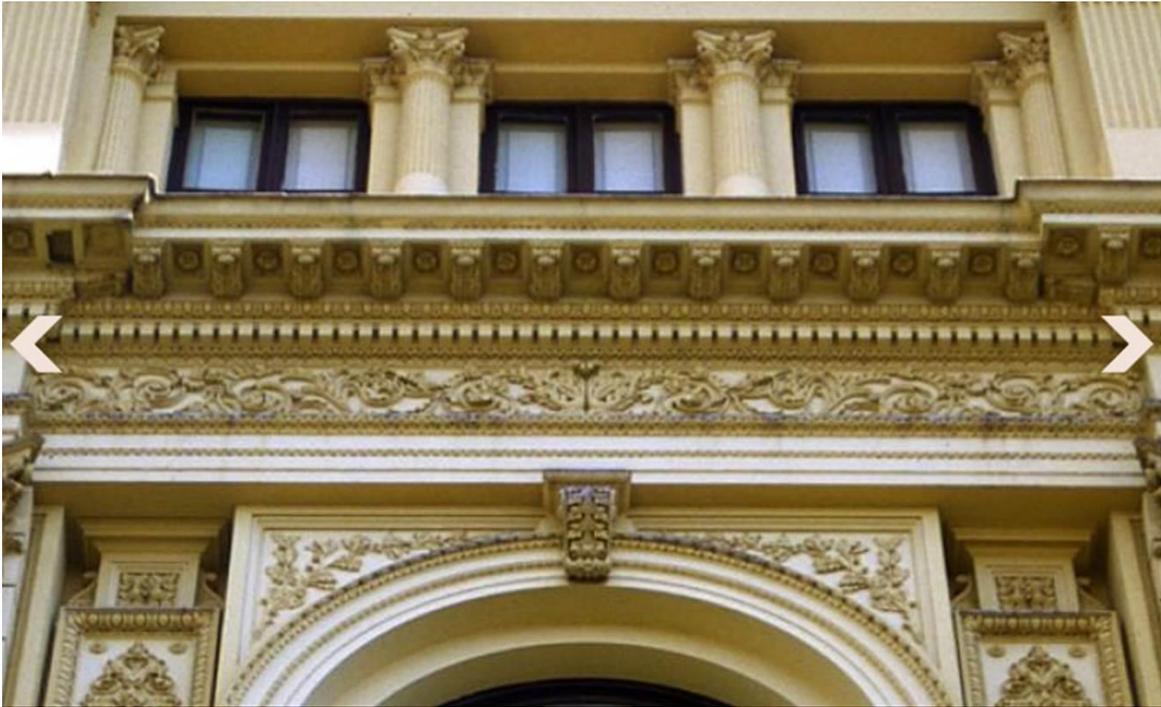


Figura 56 Fachada do Museu do Ipiranga (1895), São Paulo, SP.

Fonte: <http://www.mp.usp.br/o-museu/apresentacao>, acesso em 25/11/2013.



Figura 57 Sala de música, Palacete Bolonha (1905), Belém, PA.

Fonte: <http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=293679>, acesso em: 25/11/2013



Figura 58 Palácio da Justiça (1912), Belo Horizonte, MG.

Fonte: <http://descubraminas.com.br>, acesso em: 25/11/2013.



Figura 59 Forro de estuque decorado em relevo, Casarão Conselheiro Maciel (1878), Pelotas, RS.

Fonte: foto de Alexandre Mascarenhas, 2013.

3.1.1 Materiais arquitetônicos e técnicas do estuque

A arte da estucaria local está vinculada ao patrimônio arquitetônico eclético historicista, que segundo SANTOS (2007) se desenvolveu, sobretudo, entre os anos de 1870 e 1931. A primeira data sinaliza o final da guerra do Paraguai, quando os governos do Império e da Província se voltaram para o desenvolvimento do Rio Grande do Sul, estagnado durante a guerra. No ano de 1931 deu-se a falência do Banco Pelotense, que encerrou um período de apogeu econômico da cidade, originado pela produção e exportação do charque e de seus derivados. O autor dividiu este período em dois momentos, denominados de consolidação (1870 a 1889); e de desenvolvimento da estética arquitetônica (1890 a 1931). Este período de 1870 a 1931 coincide com as mudanças sociais e as transformações urbanas das grandes cidades brasileiras.

A riqueza da classe dominante e a localização meridional de Pelotas junto aos veios d'água navegáveis contribuíram para a chegada dos adornos importados e também de profissionais da área da construção civil – italianos, alemães, franceses, ingleses e portugueses, evidenciado pelos pesquisadores locais (MAGALHÃES, 1993; SCHLEE, 1993; GUTIERREZ, 2001; CHEVALLIER, 2002; SANTOS, 2007). Característica do estilo eclético historicista do período estudado, a ornamentação das edificações era generalizada, e elementos funcionais e ornamentais em diferentes suportes chegavam da Europa através dos navios. Ferragens de gradis, portões, guarda-corpos e marquises em ferro forjado ou fundido, estruturas de ferro e vidros coloridos para os vitrais, bandeiras e clarabóias, estatuária moldada em cimento ou em cerâmica alouçada (faiança); estuques decorativos em relevo, que eram agregados às fachadas, às paredes e aos tetos dos ambientes internos das construções (SANTOS, 2007). Pelotas estava conectada aos mesmos países exportadores europeus que comerciavam com as cidades em desenvolvimento no Brasil.

A arquitetura tradicional luso-brasileira utilizava as técnicas construtivas da taipa, do pau-a-pique ou do adobe, e somente com a chegada dos imigrantes, a partir de 1870 é que o tijolo cozido passou a ser fabricado e utilizado nas edificações de algumas regiões do norte, nordeste e sudeste, possibilitando o melhor acabamento dos prédios e a ornamentação das fachadas com as técnicas da estucaria (REIS FILHO, 2011; MACAMBIRA, 1985; LIMA, 2001).

No entanto, o autor Andrey Schlee (1993) faz referências a construções em Pelotas, que datam da década de 1830, em alvenaria de tijolos. A presença de olarias foi registrada nas charqueadas pelotenses e, provavelmente a fabricação dos tijolos em Pelotas é anterior aquelas praticadas nas cidades das regiões citadas. Os elementos cerâmicos (tijolos e telhas) eram produzidos no período de entressafra da manufatura da carne salgada. Assim, a produção dos materiais e a construção das edificações urbanas eram atividades alternativas ao processo charqueador, dado que também ocupava a mão de obra escrava (GUTIERREZ, 2001). Este sistema construtivo permitiu a ornamentação e o fino acabamento das edificações.

Em Pelotas, entre os anos de 1860 e 1890 deu-se o período áureo da produção charqueadora (MAGALHÃES, 1993), que enriqueceu, num curto espaço de tempo, os proprietários das áreas de salga. Diversos pesquisadores locais, entre eles, Mário Osório Magalhães (1993), Andrey Schlee (1993), Ester Gutierrez (2001), Ceres Chevallier (2002) e Carlos Alberto Santos (2007) concordam que a década de 70 do século XIX foi de grande crescimento urbano e arquitetônico da cidade. Nesta década se introduziu o ecletismo na arquitetura pelotense e, por consequência, se desenvolveu a decoração em estuque nas fachadas e nos interiores dos prédios edificados.

A linguagem decorativa eclética historicista dominou a paisagem urbana pelotenses. As construções buscavam a imponência através da ornamentação rebuscada, evidenciando a ascensão econômica e cultural dos proprietários. Uma infinidade de signos clássicos foi utilizada, evidenciando a relação privilegiada com o mundo europeu industrializado. O requinte da ornamentação também se relacionava com as ideologias políticas dos proprietários. Quanto mais elaboradas as decorações dos frontispícios e dos principais ambientes das casas, de mais projeção social gozavam seus proprietários (SANTOS et al, 2011). No ecletismo arquitetônico pelotense, as técnicas de estuques decorativos foram amplamente utilizadas, nas fachadas e nos forros internos dos prédios (Figura 60). Os estuques lisos foram amplamente empregados nas paredes internas das construções, são conhecidos popularmente em Pelotas por escaiolas ou escariolas (Figura 61). Entretanto a técnica não corresponde à verdadeira *scagliola*, pois não são estuques de gesso⁵⁸.

⁵⁸ Sobre o tema de técnica e nomenclatura, o autor Fábio Galli Alves desenvolveu monografia intitulada Termos e modos de fazer relacionados ao estuque denominado de escaiola nos revestimentos de paredes no séc. XIX (ALVES, 2012).



Figura 60 (E) Fachada eclética decorada com estuque em relevo, rua D. Pedro II, Pelotas, RS. (D) Forro de estuque decorado em relevo, Residência Conselheiro Maciel, Pelotas, RS.

Fonte: fotos da autora, 2013.



Figura 61 (E) Estuque liso decorativo, pintado fingido de mármore, a fresco, lustrado. Parede interna da antiga residência do Barão de São Luis, 1879. Pelotas, RS. (D) Estuque liso decorativo, com ornamentos pintados com estêncil. Exemplar encontrado em residência da Rua Gonçalves Chaves, esquina Rua Sete de Setembro, Pelotas, RS.

Fonte: fotos da autora, (E) 2012 e (D) 2002.

O estuque em relevo era a técnica material pela qual se representavam variados ícones e mitos, símbolos ideológicos ressaltados através da iconografia explorada. Era a expressão da construção na época, cujos elementos integrados aos imóveis eram passíveis de interpretação, de leitura iconológica. Eles estavam

por vezes diretamente relacionados com a função original das edificações (SANTOS et al, 2011).

Na fachada da Escola de Agronomia Eliseu Maciel (1881/1883), símbolos positivistas que embasaram a República Velha, realizados em estuque de relevo, estão distribuídos no frontão, nas laterais da porta de entrada, sobre as janelas e, nos capitéis das colunas do pórtico. São estrelas, instrumentos de desenho (compassos, régulas 'T' e transferidores), capitéis coríntios, paletas e pincéis (as artes liberais), uma âncora (comércio), um globo (conhecimento) e as palavras de ordem da doutrina do francês Auguste Comte: *Industria, Artes, Sciencias, Litteratura*. E uma cartela com a inscrição em latim: *Fiat Lux*. São signos dos conhecimentos adquiridos pelos alunos, que levariam à luz do conhecimento e à ordem e o progresso, estampados na bandeira nacional (SANTOS, 2007) (Figura 65).

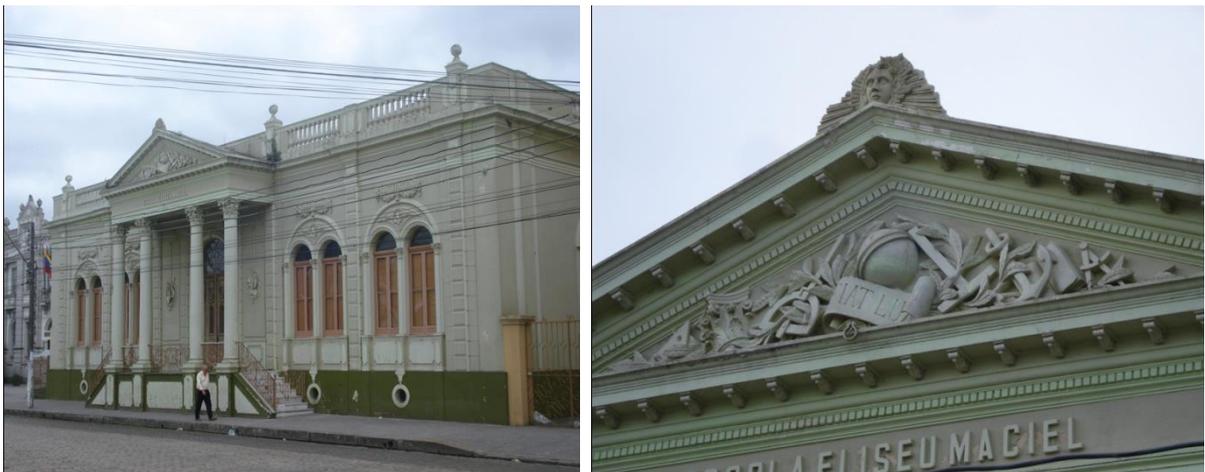


Figura 62 (E) Fachada da Escola de Agronomia Eliseu Maciel, edificada entre os anos de 1881 e 1883. (D) Detalhe dos ornamentos de estuque do frontão, Pelotas, RS.

Fonte: fotos de Carlos A. A. Santos, 2007.

Nas ornamentações dos estuques decorativos dos forros internos, não foi diferente, os elementos estavam associados à função de cada ambiente: instrumentos musicais nas salas de música; pratos, talheres e alimentos nas salas de jantar (Figura 63).



Figura 63 (E) Detalhe do ornamento de canto na sala de música. (D) Detalhe do ornamento da lateral menor no forro da sala de jantar. Ambos na antiga residência Conselheiro Maciel (1878), Pelotas, RS.

Fonte: fotos de Alexandre Mascarenhas, 2013.

Em Pelotas existem muitos testemunhos das técnicas de manufatura do estuque em relevo. Entretanto, raros são os exemplos dos estuques artísticos de interiores modelados *in loco*, ou pelo menos os que chegaram até os dias de hoje. A referência local desta técnica são os forros do antigo prédio residencial do Conselheiro Francisco Antunes Maciel. Nestes exemplares, os relevos e traços são bastante significativos (Figura 64).



Figura 64 Detalhes dos estuques artísticos do Casarão do Conselheiro Francisco Antunes Maciel (1878). Na imagem da direita, percebem-se as marcas da espátula do estucador. Pelotas, RS.

Fonte: fotos da autora, 2002.

A maior parte dos forros estucados em Pelotas utilizou cópias de gesso feitas através de moldes (Figura 65), que eram fixadas às superfícies dos tetos através de colagem ou com o emprego de fios de arame. Os elementos decorativos eram escolhidos pelo proprietário e pelos artífices, possivelmente, através de catálogos fornecidos pelos profissionais.



Figura 65 Ornamentos produzidos em série, no antigo sobrado de Francisco Alsina (1876). Pelotas, RS.

Foto: Fábio Galli, 2012.

Para o estuque estrutural dos forros foi utilizado o sistema em trama de barrotes de madeira apoiados ou engastados nas extremidades superiores das paredes. Sob os barrotes eram fixadas as fasquias ou ripas de madeira (Figura 66), geralmente de formato trapezoidal, que impediam que a argamassa jogada se deslocasse ou escorresse pela ação da gravidade. A estrutura recebia a argamassa de estuque lisa que se constituía no suporte para as ornamentações, depois de seca, a superfície era decorada com as cornijas ou molduras e os estuques em relevo moldados em série ou modelados *in loco*.

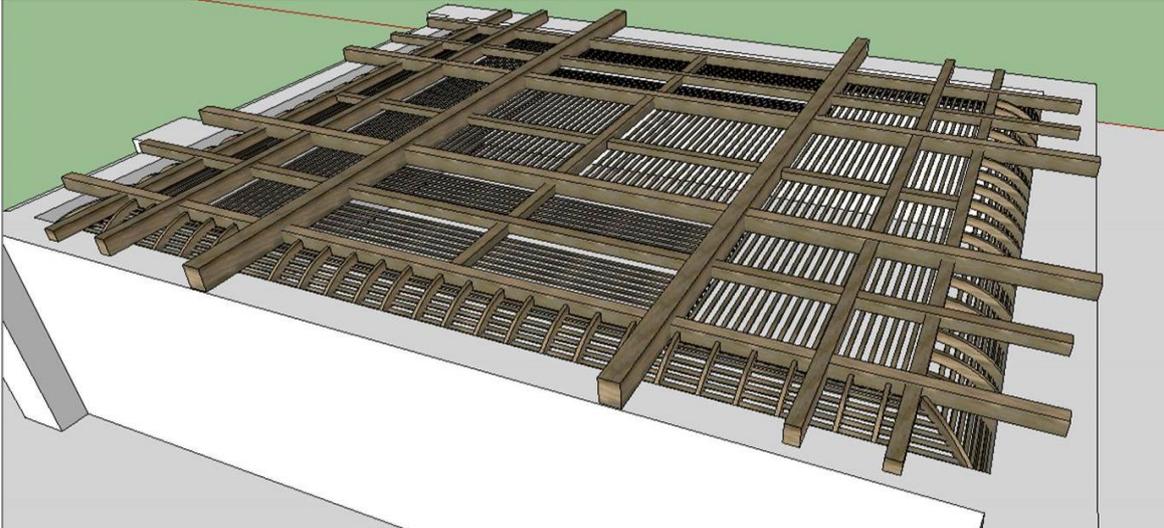


Figura 66 Desenho esquemático da estrutura dos forros de estuque em Pelotas, RS.
Fonte: desenho da autora, 2013.

A argamassa empregada, geralmente de cal e areia, era aplicada através de impulso mecânico de 'jogar a massa', e esta se ancorava na estrutura. As imagens abaixo (Figura 67) ilustram a estrutura com o preenchimento do suporte, vista pelo lado superior do forro. A primeira (E) mostra o preenchimento das cambotas, a parte arredondada que apresentam alguns cantos dos forros. A segunda (D) apresenta um detalhe da argamassa ancorada na estrutura. Essa mesma técnica foi empregada na Itália e em Portugal (SEGURADO, s/d; MARTINS, 2008; LEITE, 2008).



Figura 67 (E) Vista da estrutura em trama de madeira, mostra as cambotas junto ao roda-forro. (D) Detalhe da argamassa ancorada na estrutura. Forro de estuque, da antiga residência Conselheiro Maciel (1878), Pelotas, RS.

Fonte: fotos da autora, 2002.

3.1.2 Construtores e artífices

O ecletismo historicista foi introduzido na região de Pelotas, sobretudo, por construtores imigrantes de origem italiana. A presença destes estrangeiros ocorreu em decorrência da industrialização europeia, que implicou no abandono da vida no campo e, conseqüentemente, no aumento populacional das cidades e no desemprego. Muitos europeus deixaram seus países de origem na procura de melhores condições de trabalho no Novo Mundo. A proximidade da cidade com as capitais platinas facilitou as comunicações, as trocas de mercadorias e a chegada de arquitetos, construtores, artistas e artesãos. Muitos, usualmente, deixavam a Europa e realizavam estágios em Montevideu ou Buenos Aires, de onde se deslocaram para Pelotas (SANTOS, 2011).

Alguns se estabeleceram por pouco tempo na cidade e voltaram para seus países de origem, ou se transferiram para outras cidades brasileiras. Vários fixaram residência e constituíram família na localidade. Outros perderam a vida em acidentes de trabalho e no cemitério local foram sepultados. Dentre os imigrantes, destacam-se os italianos Bartolomeu e José Isella; Dionísio Guilherme Marcucci; Davi, Carlos e Luis Zanotta; Jerônimo Casaretto; José, Pedro e Sebastião Obino; Domingos Rocco; Ricardo Giovanini e João Canova Calfoser. Este último trabalhava com estucaria. Na época, os projetistas e construtores não possuíam o título de arquiteto, construía a partir da prática adquirida nos canteiros de obras através da orientação de um familiar ou de um mestre mais experiente. A liberação para o exercício da profissão era obtida por meio de comprovação da capacidade dos mesmos materializada nas edificações, a inscrição e pagamento de licença junto à Intendência municipal (SANTOS, 2011).

Sabe-se que os italianos (ou de origem italiana) que projetaram ou edificaram os prédios ecléticos pelotenses também praticaram a estucaria. José Isella modelou o busto de Michelangelo, que ornamentava a fachada principal do sobrado de uso misto da antiga Casa Torre Eiffel, que pertenceu ao comerciante Antônio Raimundo de Assumpção (CHEVALLIER, 2002), hoje demolido. Quando da reforma da Prefeitura, executada por Caetano Casaretto entre os meses de novembro de 1909 e abril de 1911, o construtor moldou o Brasão da República que ornamenta o frontão da fachada principal, que substituiu o antigo Brasão Imperial ali existente (SANTOS, 2007).

Santos (2007) identificou três artesãos das artes ornamentais, como o “artista escultor” Boyer, possivelmente de origem francesa, que em 1879 trabalhou nas obras de estuque da alfândega de Rio Grande (SANTOS, 2007, p. 164). Como os construtores estrangeiros circularam entre as cidades da campanha gaúcha, é bem provável que os artífices tenham adotado o mesmo procedimento na busca de ofertas de trabalho, e talvez Boyer tenha estado ativo na cidade. Tal como o artista argentino Marciano Longarini, responsável pelas pinturas em *tromp l’oeil* do interior da Prefeitura pelotense quando da reforma do prédio. Procedente de Buenos Aires, Longarini chegou a pelotas em 1908, com a intenção de estabelecer no local um “bem montado atelier de pintura, decoração” (SANTOS, 2007, p. 251).

O terceiro foi o “hábil escultor” e estucador de origem alemã João Vicente Friederichs. João Vicente era filho do mestre canteiro alemão Miguel Friederichs, que imigrou para o Rio Grande do Sul em 1875 e se estabeleceu na cidade de São Leopoldo. João Vicente estudou na Escola de Artes Industriais de Colônia, mas não chegou a formar-se. Deixou a escola e viajou pela França e Itália, voltando ao Brasil em 1899. Em Porto Alegre, montou um ateliê e empregou vários escultores que criavam estátuas para a ornamentação de fachadas, monumentos e túmulos. No ano de 1914, foi realizado em Buenos Aires concurso público para as decorações externas da sede do Banco Pelotense, João Vicente Friederichs venceu a concorrência para a execução das ornamentações (SANTOS, 2007, p. 242).

Em relação aos artífices que desenvolviam as artes decorativas de interiores, não foram encontradas referências diretas. A princípio, não eram designados ou intitulados como artesãos ou estucadores, mas sim genericamente, como pedreiros. Entretanto, Santos citou anúncios do jornal *Correio Mercantil*, relativos aos elementos decorativos para fachadas fabricados na cidade:

No mês de julho de 1879, a fábrica *Miguel Fernandes & C.* anunciou no *Correio Mercantil* de Pelotas, o sortimento de balaústres de diversos gostos e variados vasos, pirâmides, globos e pinhas para platibandas (SANTOS, 2007).

A *Fábrica de Louças* de barro, situada na Rua *Paysandú*, atual Barão de Santa Tecla (MAGALHÃES, 1994) ofereceu pelo mesmo jornal no mês de junho de 1890, balaústres, pinhas, globos e “efeitos” de platibandas e jardins (SANTOS et al, 2011, p. 3).

Uma quantidade expressiva de elementos de estuque chegava dos países europeus através dos navios, outras foram copiadas ou criadas e multiplicadas em pequenas fábricas de ornatos que se estabeleceram na cidade. Estas firmas de artefatos de estuque divulgavam seus produtos através dos jornais e asseguravam a qualidade dos mesmos igualando-os àqueles vindos da Europa. A produção envolvia elementos ornamentais de fachadas e interiores (SANTOS et al, 2011).

A autora portuguesa Maria de S. José Leite (2008) comentou sobre a migração de estucadores portugueses para o Brasil, e registrou que entre os que vieram para o sul, o destino foi o porto de Rio Grande, RS. Domingos Moreira da Nora e Silvestre Enes do Vale, originados da região de Viana do Castelo, migraram em 1847; Bento Alves dos Santos, da região de Gaia, deixou Portugal em 1915. Contudo, a mesma autora afirmou que é difícil encontrar a designação de estucador nos registros de saída da barra do rio Douro, citando um exemplo conhecido de um artífice da Oficina Baganha⁵⁹ de nome Franklim, embarcou para o Brasil sob a designação de escultor. As fontes utilizadas por Leite (2008) registraram ensambladores, pintores, escultores, marceneiros, carpinteiros, serralheiros, pedreiros. Mas, pouquíssimas são as referências de estucadores.

Da mesma forma, a pesquisadora brasileira Vera Lúcia Acioli (2008)⁶⁰ reuniu cerca de mil nomes relacionado com diversas profissões, e constatou o quão pouco se conhece sobre estes artífices. Na listagem realizada, identificou somente três artistas que se intitulavam como estucadores: Alves, José Antônio Neiva e José Maria Barbosa. A historiadora pelotense Ester Gutierrez (2000) escreveu: “entre os protagonistas da historiografia da arquitetura e do urbanismo, estão ausentes os homens que com sua força de trabalho” (p. 2), produziram e construíram as edificações de Pelotas. Gutierrez faz um mapeamento da mão-de-obra local envolvida com a construção, no período de 1777 a 1888, entretanto não identificou nenhum estucador. Contudo, é perceptível nas duas obras citadas (ACIOLI, 2008; GUTIERREZ, 2000), que o ofício de pedreiro destaca-se quantitativamente, em relação às demais profissões citadas nas respectivas obras.

Frente à escassez de documentação sistemática (óbitos, notas fiscais ou recibos de pagamento, livros contábeis, controle de compra de materiais, projetos e

⁵⁹ Oficina de escultura decorativa e de decoração estucada tradicional da cidade do Porto, em Portugal.

⁶⁰ Obra intitulada A identidade da beleza, dicionário dos artistas e artífices do século XVI ao XIX em Pernambuco.

memoriais de artífices), os almanaques e as publicidades em periódicos se constituem como principais fontes para acompanhar as disponibilidades, ou as demandas e as preferências do mercado. Sem dados objetivos, torna-se complicado traçar o processo de produção e de consumo das peças destinadas à ornamentação de fachadas e interiores (LIMA, 2001).

3.1.3 Amostragem de estudo

A amostragem foi definida através de análise pré-iconográfica dos forros estucados mais significativos encontrados em prédios com acesso público, inseridos no sítio do segundo loteamento da cidade, que coincide com a 2ª Zona de Proteção do Patrimônio Cultural de Pelotas (Figura 68).

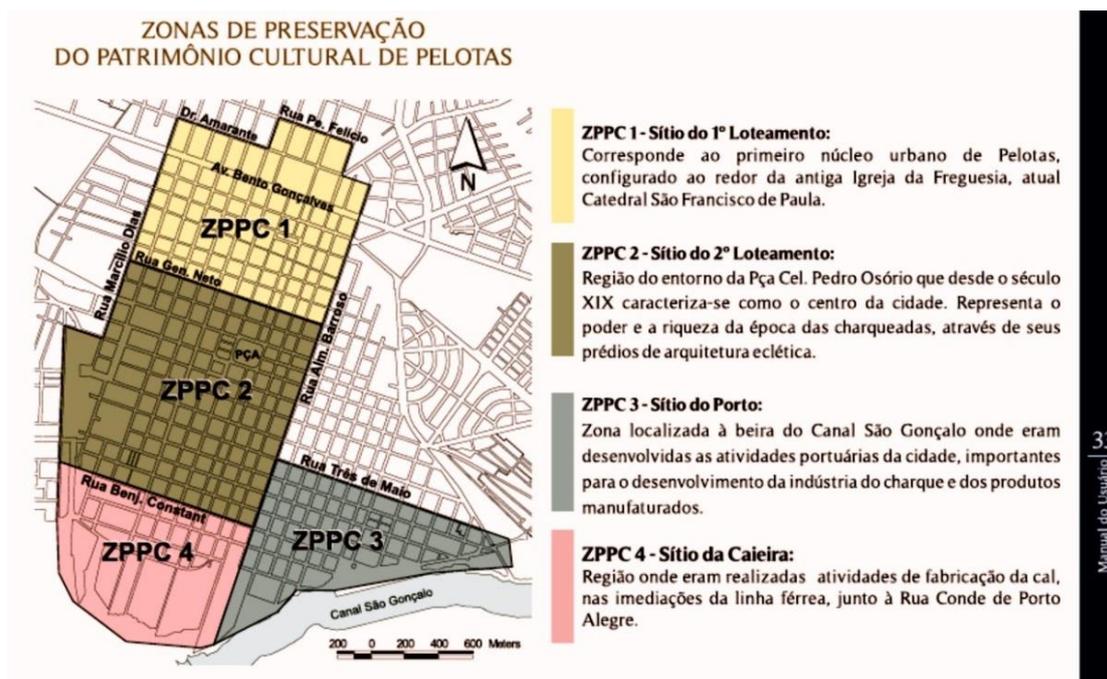


Figura 68 Mapeamento das Zonas de Preservação do Patrimônio Cultural de Pelotas (ZPPC).

Fonte: Manual do Usuário, SECULT, 2008, p. 33.

Mais especificamente, três edifícios estão situados no entorno da Praça Coronel Pedro Osório. A tarefa é restrita, pois muitos exemplares já desapareceram, em função das más condições de conservação, da falta de informação sobre as formas de preservação e, principalmente, pela ausência de entendimento do valor das artes decorativas, nas quais se incluem os estuques em relevo. Em Pelotas,

sobre essa técnica o muito pouco se sabe, ignora-se quem planejou ou executou essas tarefas. Acrescenta-se ainda a dificuldade de acesso à grande parte dos trabalhos, que existiram ou ainda existem, nos interiores dos prédios. Poucos particulares gostam de ver suas casas expostas, e não permitem que os ambientes internos sejam visitados ou fotografados.

O sistema construtivo eclético implicou no uso de platibandas que, conseqüentemente, geram calhas nas extremidades dos telhados. A pouca conservação (da substituição de telhas quebradas e da limpeza das calhas e dos condutores), contribuiu para o surgimento de infiltrações nas paredes e tetos das casas. A umidade concorreu para o arruinamento das estruturas de madeira e das decorações estucadas. Desta forma, poucos são os exemplares onde ainda pode-se observar a técnica estudada nos interiores dos prédios que configuram o Patrimônio Cultural de Pelotas.

No mapa apresentado (Figura 69) foram salientados os quatro prédios analisados: 1 – Antiga residência do Conselheiro Francisco Antunes Maciel, situado à Praça Coronel Pedro Osório nº 8; 2 – Antiga residência do Barão de São Luis, situado à Praça Coronel Pedro Osório nº 6; 3 – Paço Municipal, situado à Praça Coronel Pedro Osório nº 101; 4 – Antigo sobrado de Francisco Alsina, situado à Rua General Osório nº 765.



Figura 69 Mapeamento do entorno da Praça Coronel Pedro Osório. Pelotas, RS. Assinalados em vermelho os quatro prédios seleccionados para a amostragem.

Fonte: Disponível em: google earth, acesso em: 31/12/2012. Edição da autora.

3.1.3.1 Antiga residência do Conselheiro Francisco Antunes Maciel

A antiga residência do Conselheiro Francisco Antunes Maciel, Comendador Francisco Antunes Maciel, foi concluída em 1878. O prédio está localizado em lote de esquina da Praça Coronel Pedro Osório com a Rua Barão de Butuí, não há certeza da autoria do projeto. Ceres Chevallier (2002) apontou três nomes como prováveis projetistas ou construtores da edificação: José Isella, Guilherme Marcucci ou Artur Antunes Maciel, irmão do proprietário que estudou engenharia na Bélgica.



Figura 70 Fachada da antiga residência do Conselheiro Francisco Antunes Maciel (1878). Pelotas, RS.

Fonte: foto da autora, 2013.

A planta baixa apresentada do pavimento térreo indica os ambientes interiores, nos quais estão localizados os forros de estuque inventariados (Figura 71).

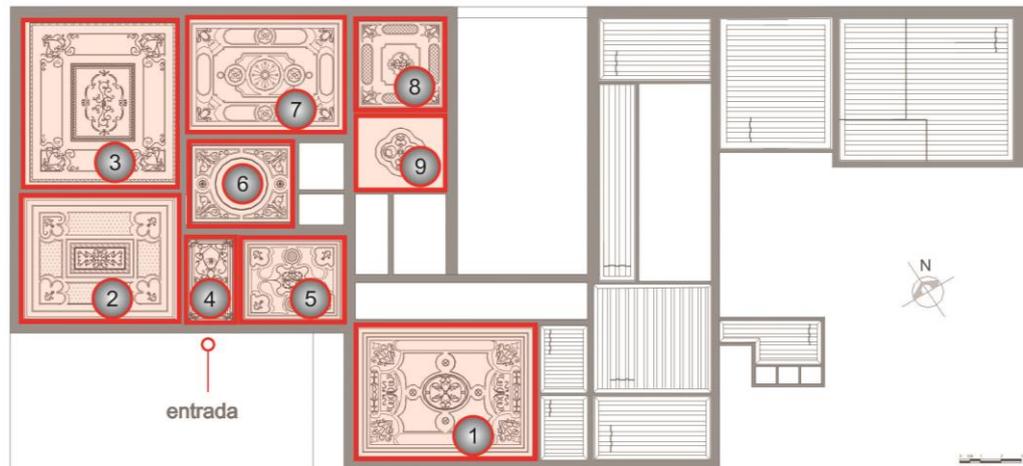


Figura 71 Planta da antiga residência do Conselheiro Francisco Antunes Maciel, com a indicação dos forros analisados.

Fonte: desenho Luzia Abreu. Edição da autora.

Identificados como: 1. Sala de Jantar; 2. Sala de Música; 3. Sala de Festas; 4. Hall de Entrada; 5. Sala da Lareira | Gabinete; 6. Vestíbulo da clarabóia; 7. Dormitório Casal; 8. Dormitório I; 9. Dormitório II.

3.1.3.2 Antiga residência do Barão de São Luis

A residência do Barão de São Luis, Leopoldo Antunes Maciel, tem como data de conclusão o ano de 1879. O prédio está localizado em lote de meio quarteirão, na Praça Coronel Pedro Osório. Não há certeza sobre a autoria do projeto. Ceres Chevallier (2002) apontou três nomes como prováveis projetistas ou construtores: José Isella; Guilherme Marcucci e Artur Antunes Maciel. O Barão de São Luis era irmão do Conselheiro Maciel e, as construções erguidas na seqüência de dois anos possuem muitas semelhanças: a estrutura dos prédios; a altura e as bossagens dos porões; as pilastras e os capitéis; as aberturas das fachadas; os frontões que encimam as aberturas; os balaústres das platibandas. Sob os balcões das portas-sacada repetem-se as mesmas falsas gárgulas de estuque.



Figura 72 Fachada da antiga residência do Barão de São Luís (1879), Pelotas, RS.

Fonte: foto da autora, 2013.

Planta baixa do pavimento térreo (Figura 73) foram identificados os ambientes cujos tetos receberam decorações de estuque: 1. Hall de entrada; 2. Sala de jantar; 3. Escritório.

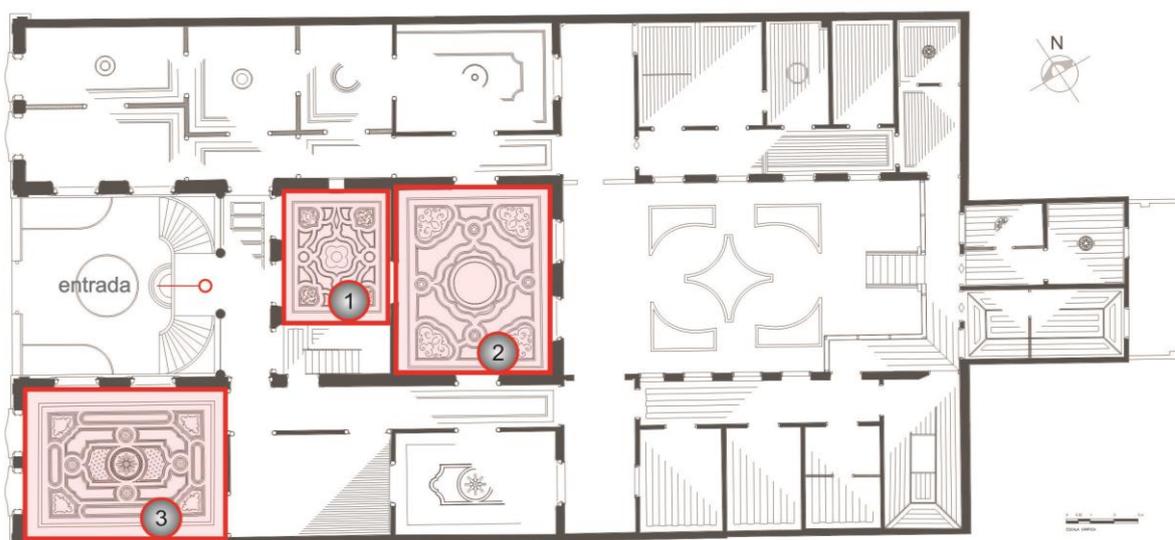


Figura 73 Planta com a indicação dos ambientes com forros de estuque da antiga residência do Barão de São Luís (1879), Pelotas, RS.

Fonte: desenho empresa ArquiBrasil, acervo da SECULT. Edição da autora.

3.1.3.3 Paço Municipal

O projeto da Paço Municipal nunca foi encontrado, mas a existência de uma placa de mármore branco localizada sobre a entrada principal identifica Romualdo de Abreu e Silva como autor do projeto (CHEVALLIER, 2002). Em 1879, o Correio Mercantil registrou que o construtor italiano Carlos Zanota firmou contrato para edificar o prédio, concluído no ano de 1881 (SANTOS, 2007). Entre o mês de novembro de 1909 e abril de 1911, o edifício passou por ampla reforma realizada pelo construtor Caetano Casaretto, filho do imigrante italiano Jerônimo Casaretto. Como já foi salientado, Caetano Casaretto moldou em estuque o Brasão da República estampado no frontão da fachada, que substituiu o Brasão do Império ali existente (SANTOS et al, 2011).



Figura 74 Fachada do Paço Municipal (1881), Pelotas, RS.

Fonte: Foto da autora, 2013.

Na planta baixa do pavimento superior (Figura 75) são indicados os ambientes com forros de estuque: 1. Salão Nobre; 2. Hall de circulação, iluminado por lanterna ou claraboia.

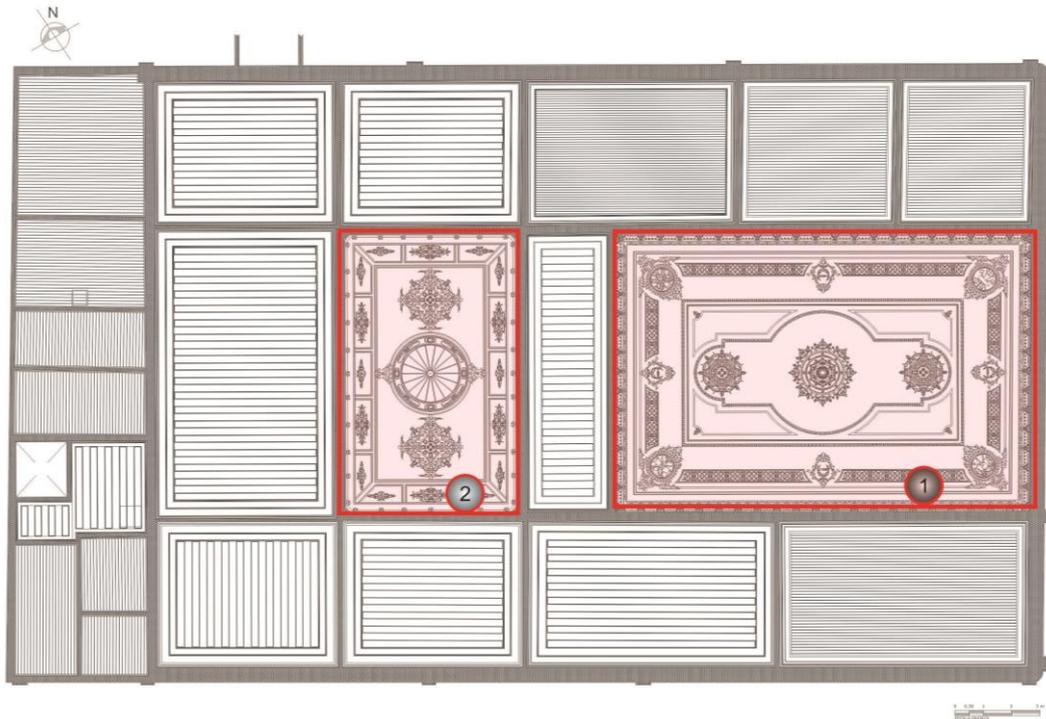


Figura 75 Planta do pavimento superior do Paço Municipal (1881), indicando os ambientes com forros de estuque. Pelotas, RS.

Fonte: desenho acervo da SECULT. Edição da autora.

3.1.3.4 Sobrado de Francisco Alsina

Construído no ano de 1876, com projeto atribuído ao italiano José Isella (CHEVALLIER, 2002, p. 260) originalmente, a construção era de uso misto: comercial no térreo e residencial no segundo pavimento. Salienta-se a não existência de porão alto, o que facilitava a circulação dos clientes e o deslocamento de mercadorias; e a sucessão de portas com marcos talhados em granito, encimadas por bandeiras estruturadas em ferro e preenchidas com vidros coloridos, encaixadas em arcos plenos. Estas aberturas serviam também como vitrines. A porta da extremidade esquerda da fachada principal, voltada para a Rua Osório, dava acesso a um vestíbulo e à escadaria que levava à área de moradia. Os materiais utilizados na construção, as técnicas empregadas, a linguagem formal e a grandiosidade da edificação indicam o alto poder aquisitivo do proprietário.



Figura 76 Fachada do Sobrado de Francisco Alsina (1876), Pelotas, RS.

Fonte: foto da autora, 2013.

Na planta do pavimento residencial (Figura 80) foram identificados os ambientes cujos tetos receberam decorações de estuque: 1. Salão principal; 2. Hall da escada.

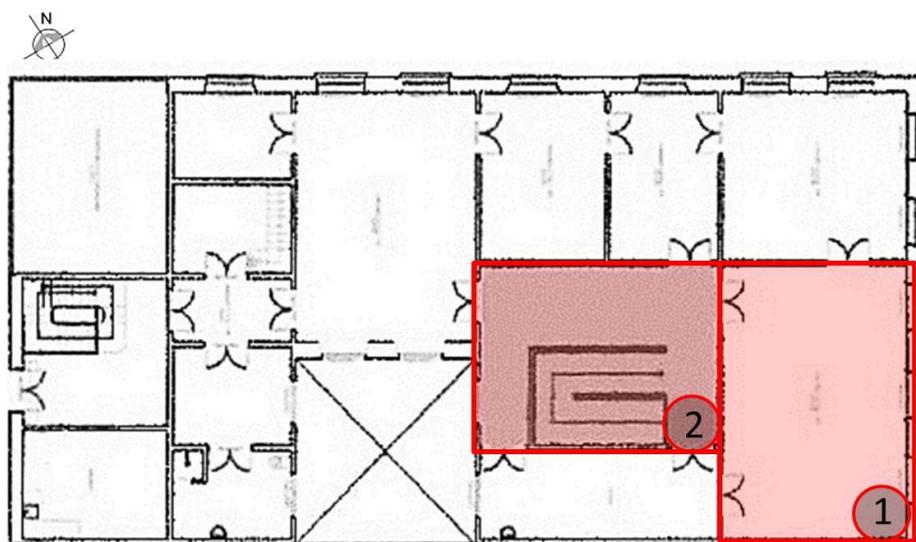


Figura 77 Planta baixa do pavimento superior sobrado Francisco Alsina (1876), Pelotas, RS.

Fonte: relatório de intervenção nos forros de estuque, da autora, 1999.

Identificadas as construções e os ambientes que receberam as decorações estucadas, foram realizados os fichamentos, com as informações sobre cada forro inventariado, apresentados no Apêndice. As fichas foram elaboradas a partir de metodologias já propostas para inventários de bens móveis e integrados (IPHAN, 2000; IPAC-IEPHA⁶¹, 2000; SICG-IPHAN⁶²; SOARES, 2011). As análises formal e iconográfica das ornamentações são apresentadas no próximo capítulo.

Considerando que todos os forros possuem forma retangular, a organização da análise da ornamentação deu-se da seguinte maneira: o retângulo maior foi dividido em setores, identificados pelos números que correspondem: 1. ao ornamento central; 2. aos ornamentos de canto; 2(a). quando os elementos são diferentes e alternados; 3. laterais maiores; 4. laterais menores; 5. roda-forro (Figura 78).

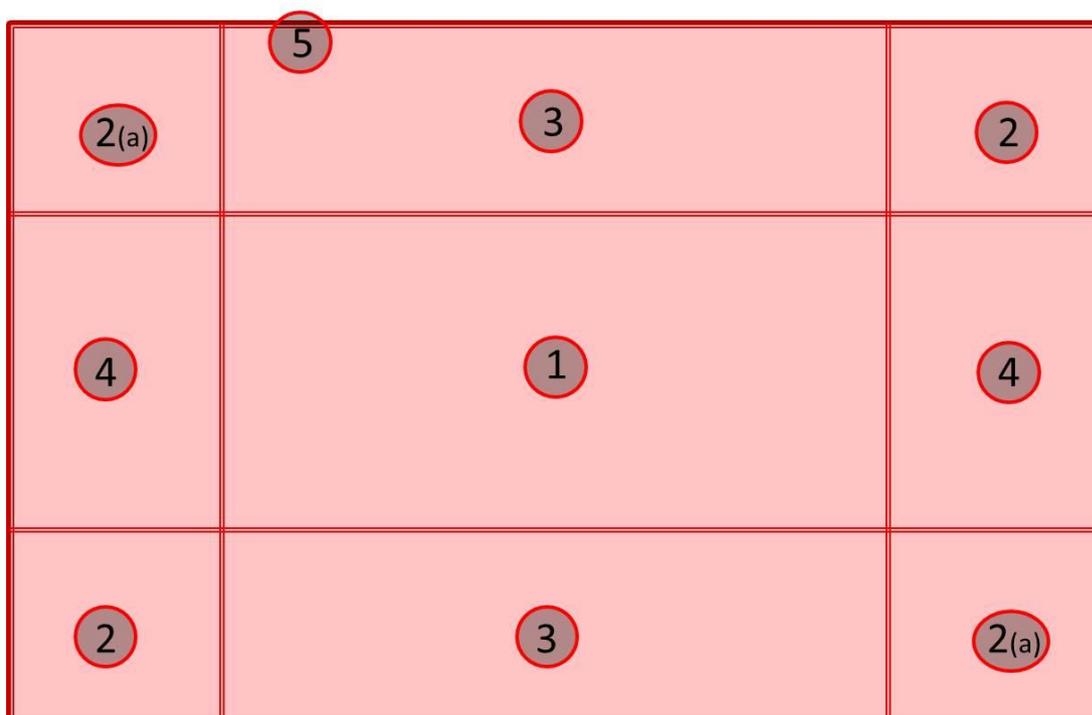


Figura 78 Desenho esquemático de sistematização para identificação e análise da ornamentação.

Fonte: desenho da autora.

⁶¹ Disponível em <http://www.ipac.iepha.mg.gov.br/>, acessos em: 12/04/2012 e 11/08/2013.

⁶² Disponível em <http://portal.iphan.gov.br/portal/>, acessos em: 28/03/2012 e 02/10/2013.

4 Análises formal e iconográfica/iconológica

Todas as análises foram realizadas a partir de observações *in loco* e do levantamento fotográfico realizado, ou seja, são análises visuais. Não foi realizado nenhum exame laboratorial, imprescindíveis para identificar as composições das massas. Porém, serão realizados e futuros estudos, para a determinação e comprovação exata dos materiais utilizados nas misturas das argamassas das decorações em relevo de estuque.

4.1 Análise formal – os forros de estuque

A análise formal trata das composições ornamentais, da organização ou disposição dos ornatos sobre a superfície dos tetos (centrais, de canto, ou laterais), classificando-os quanto à função (encher, ligar, suportar, etc.). E quanto à natureza (fauna, flora, figura humana, objeto, etc.) segundo Josef Fuller (192?). Através da observação plástica são também identificadas as técnicas utilizadas para a confecção dos relevos: moldes/formas ou modelagem *in loco*.

A antiga residência Conselheiro Maciel

Este edifício possui doze forros de estuque, porém nove deles com decoração em relevo, todos possuem a estrutura em trama de madeira. Não foi encontrado nenhum registro sobre a autoria destas decorações.

- **Sala de jantar**

Dimensões: 8,76 x 6,55m

Inventário Ficha **C8-01**

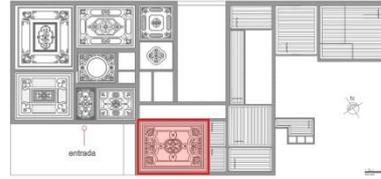


Figura 79 Acima: Identificação e localização do forro. Abaixo: Vista geral forro de estuque decorado em relevo, na sala de jantar da antiga residência do Conselheiro Maciel (1878), Pelotas, RS.

Fonte: foto de Alexandre Mascarenhas, 2013.

A composição geral é simétrica, na qual os ornamentos são bem definidos e limitados por frisos. As decorações de encher estão presentes em todos os setores deste forro: no central, nos cantos do teto, que neste caso são alternados, e nas laterais maiores e menores. Nestes elementos são perceptíveis as marcas tênues dos instrumentos para a modelação *in loco*⁶³. Somente possíveis de serem reconhecidas quando observadas de muito de perto. (Figura 80)

⁶³ No entanto é importante salientar que a comprovação científica desta hipótese implica estudos analíticos laboratoriais mais profundos. O mesmo vale para todos os outros exemplares analisados neste trabalho.

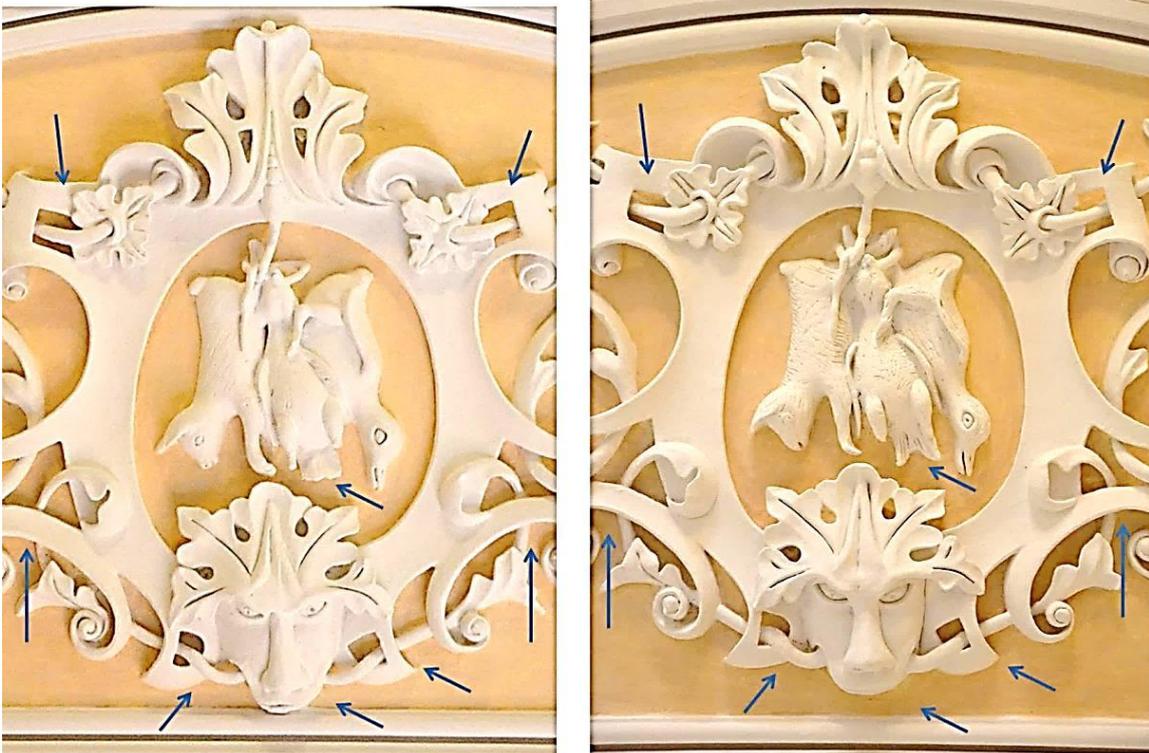


Figura 80 Comparativo das formas nos ornatos de encher nas laterais menores.

Fonte: Fotos: Alexandre Mascarenhas, 2013. Edição: da autora.

A primeira vista percebe-se que o desenho dos ornatos é o mesmo. O desenho da matriz, provavelmente foi transferido para o forro através de carvão sobre o papel perfurado. Mas, ao atentar para os detalhes é possível identificar diferenças sutis nos dois ornatos, como: o entrelaçamento das formas, que evidenciam a dificuldade em fundir estes relevos com tantas reentrâncias e saliências. É possível identificar diferenças nos traços fisionômicos das figuras e nas formas exploradas. As mesmas características são observadas em outros ornamentos de encher, nos cantos (figura 81) e no ornamento central (figura 82). Observa-se a utilização constante de incisos na representação de texturas dos animais, frutas e folhas. Além das diferenciações ressaltadas, o efeito de sombra que se observa no ornamento localizado nas laterais (Figura 83), é indício de modelagem *in loco*, pois seria muito difícil fixar uma peça, a seco, sem apoio na superfície. Quanto à natureza, as decorações deste forro remetem à flora, à fauna e aos objetos artificiais.

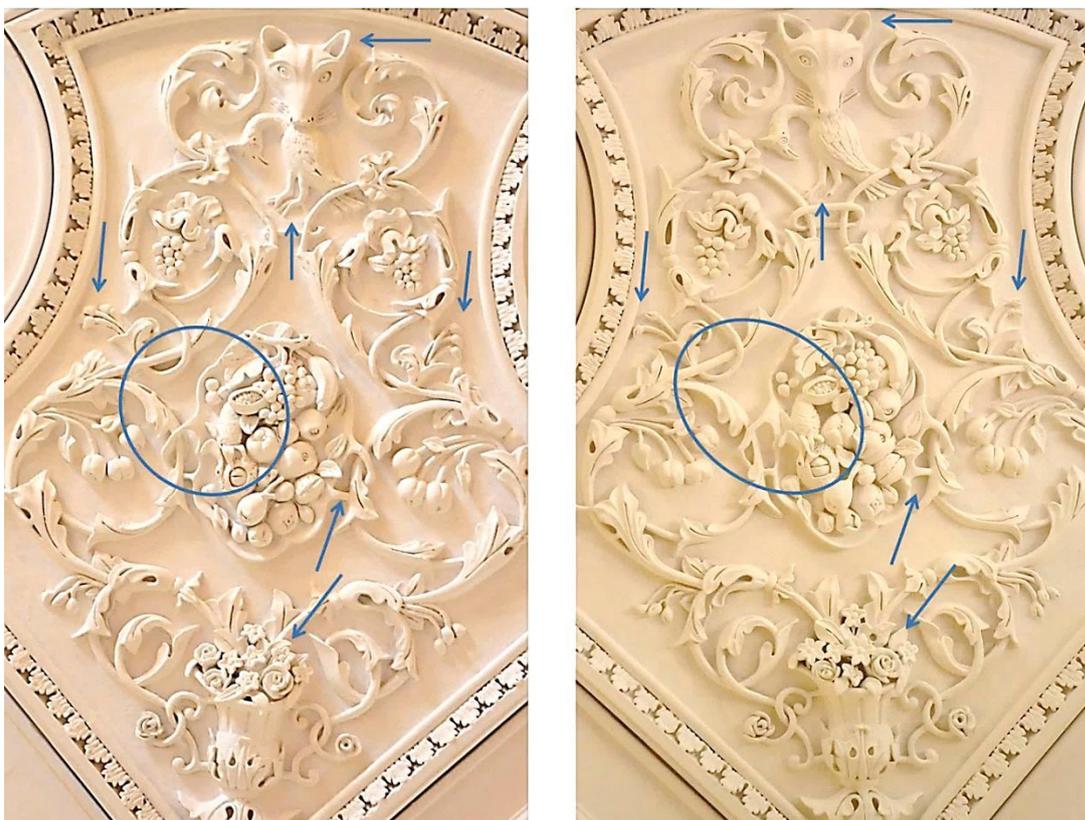


Figura 81 Ornamentos de canto. Comparativo das formas nos ornatos de encher, diferenças de pequenos detalhes.

Fonte: fotos de Alexandre Mascarenhas, 2013. Edição da autora.



Figura 82 Detalhe do ornamento central, com algumas diferenças formais nos relevos.

Fonte: foto de Alexandre Mascarenhas, 2013. Edição da autora.

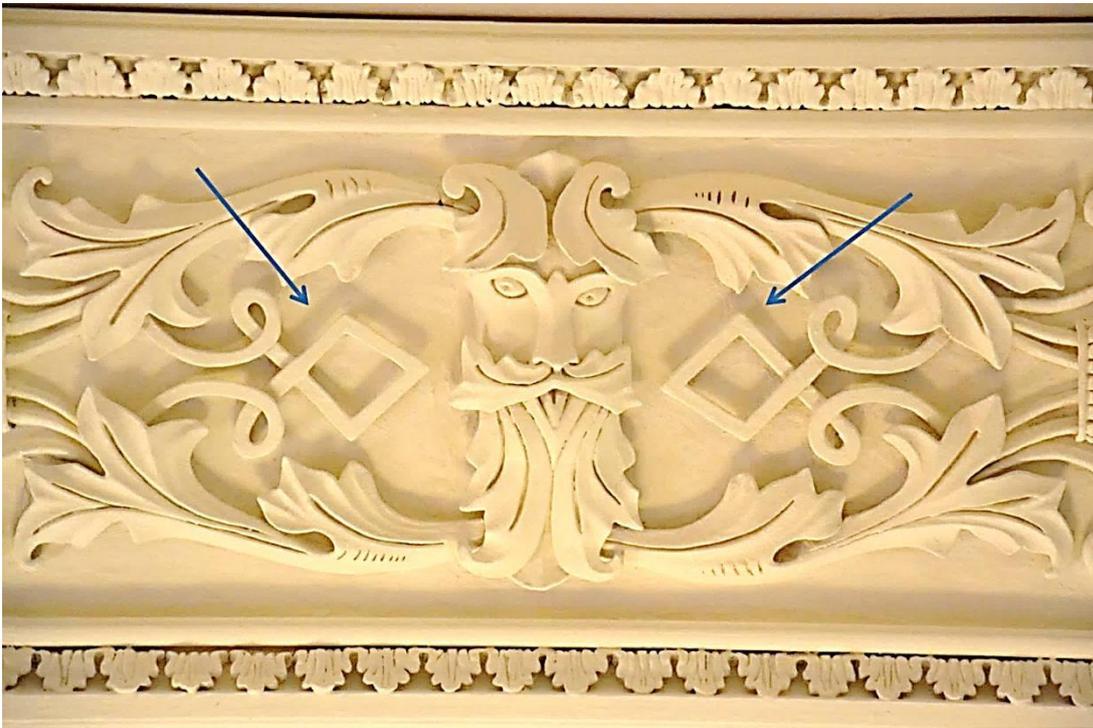


Figura 83 Detalhe de um dos ornamentos das laterais, onde se observa, pela sombra do ornato sobre o teto, o relevo distanciado da superfície plana do forro.

Fonte: foto de Alexandre Mascarenhas, 2013. Edição da autora.

O roda-forro apresenta uma série de frisos contínuos, provavelmente corridos no local, depois exploram ornatos de união ou ligamento, com elementos vazados bastante delicados, possivelmente executados em moldes e fixados no posteriormente à secagem. Os indícios que levam a possibilidade do uso de algum molde realizado em gelatina. Ao se observar atentamente, percebe-se que os ornatos não são idênticos, daí a hipótese da utilização de forma obtida com esse material, posto que a gelatina sofre deformações quando utilizada para a fundição de mais de uma peça. Na sequência, o roda-forro possui outra série de frisos lineares e finaliza em ornatos de apoio ou amparo (Figura 84), com folhas estilizadas.



Figura 84 Detalhe conjunto ornamental do roda-forro.

Fonte: foto de Alexandre Mascarenhas, 2013.

- **Sala de música**

Dimensões: 7,66 x 6,25m

Inventário Ficha **C8-02**

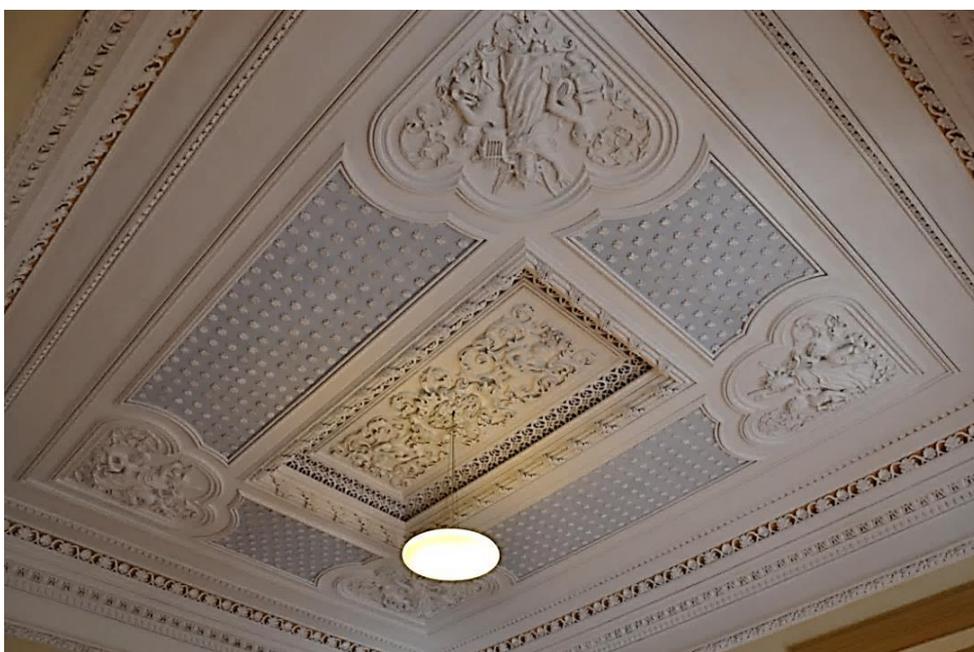
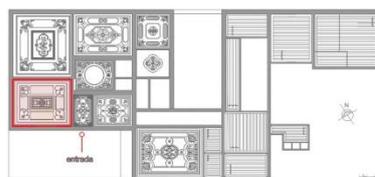


Figura 85 Acima: Identificação e localização do forro. Abaixo: Vista geral forro de estuque decorado em relevo, Sala de música, Residência Conselheiro Maciel. Pelotas, RS.

Fonte: foto de Alexandre Mascarenhas, 2013.

Este teto apresenta composição simétrica, com setores definidos e limitados por frisos. O ornato central foi desenvolvido num plano mais elevado, e se destaca da superfície restante do forro estucado. As decorações exploram elementos alusivos à música.

Assim como no exemplo anterior, os ornamentos de encher estão presentes em todos os setores do forro. Nas decorações central e de cantos, são perceptíveis diferenciações que indicam a possibilidade da modelagem *in loco* das figuras e formas exploradas, reconhecidas somente quando observadas muito de perto. Por exemplo, no ornato central: o aspecto fisionômico das figuras humanas (note-se o olhar e a boca diferenciados das duas imagens); a disposição dos colares e das cruzes que estes sustentêm; os arranjos de flores acima das cabeças das figuras (cuja composição floral difere); as sombras provocadas pelos volumes soltos da superfície plana do forro; os entrelaçamentos e os enroscados (Figura 86).



Figura 86 Ornamento de canto, diferenças formais perceptíveis.

Fonte: fotos de Alexandre Mascarenhas, 2013. Edição da autora.

Assim como foi observado no forro da sala de jantar, percebe-se que os desenhos originais das decorações em relevo desenvolvidas no teto se repetem, mas os detalhes denunciam diferenças sutis nas diferentes modelagens. Estes relevos apresentam formas com muitas reentrâncias e saliências, para a execução por meio de um molde. Diferentemente do teto estucado sobre um único plano na sala de jantar, o retângulo central deste teto se destaca da superfície restante do forro que o entorna, por estar um nível acima desta. Na transição entre os dois planos foram usados ornatos de união ou ligamento (Figura 87). Ao observá-los atentamente é possível notar diferenças entre eles, até mesmo nas formas mais geometrizadas.



Figura 87 Detalhe dos ornatos de união ou ligamento entre as duas superfícies exploradas para a decoração do forro.

Fonte: foto de Alexandre Mascarenhas, 2013.

Nos ornamentos dos quatro cantos, que a priori parecem iguais, são visíveis diferenças sutis nas imagens modeladas. Desde a proporção, a fisionomia dos rostos, os laços que adornam as coroas e os panejamentos das vestes das figuras humanas centrais, bem como na disposição dos dedos das mãos, das folhagens dos ramos de louros dispostos sobre as cabeças das figuras laterais.

O mesmo acontece nos detalhes dos galhos e das folhagens que circundam ou envolvem estas imagens, e nas minúcias das formas dos instrumentos de música. É muito provável, que estes ornatos possuam 'esqueleto' de enchimento,

em função da espessura que apresentam (Figura 88). Quanto à natureza, as decorações deste forro, no geral, são representativas da flora, da figura humana e dos objetos artificiais.



Figura 88 Os quatro ornamentos de canto, e as diferenças formais perceptíveis.

Fonte: fotos de Alexandre Mascarenhas, 2013. Edição da autora.

O roda-forro é composto de frisos e ornatos que exploram a função de apoio ou de amparo. É bastante provável que a ornamentação destas cornijas tenham sido resultantes da execução com o uso de moldes que, mesmo assim apresentam pequenas diferenças entre elas. Como já foi citado, as formas utilizadas durante esse período não eram capazes de reproduzir muitos ornatos. Elas se deformavam durante o processo, sendo necessário refazê-las depois de uma quantidade determinada de peças copiadas, o que justifica estas pequenas diferenças observadas (Figura 89).



Figura 89 Roda-forro composto de frisos e ornatos que exercem a função de apoio ou de amparo.

Fonte: foto de Alexandre Mascarenhas, 2013.

- **Sala de festas**

Dimensões: 8,35 x 7,65m

Inventário Ficha **C8-03**

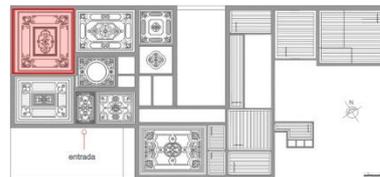




Figura 90 Acima: Identificação e localização do forro. Abaixo: Vista geral forro de estuque decorado em relevo, Sala de festas, Residência Conselheiro Maciel.

Foto: Alexandre Mascarenhas, 2013.

O forro estucado da sala de festas tem composição simétrica, com setores de ornamentos definidos. Mas, não possui elementos decorativos nas laterais maiores e menores do teto (Figura 90). Como na sala de música, a superfície retangular e central está em um plano mais elevado, com relação à superfície estucada restante. O retângulo central é emoldurado com ornatos de ligação. Esta seção apresenta elementos decorativos de encher, simétrico nos dois eixos da ornamentação (Figura 91).

Os espaços ociosos ou vazios que apresentam alguns elementos indicam que, provavelmente, estes não foram fundidos em moldes e sim modelados *in loco*, com uma massa bastante plástica. A volumetria e movimento dos relevos, assim como as sombras geradas por eles, ocasionariam muitas reentrâncias e saliências nas formas de fundição. São perceptíveis as diferenças dos motivos ao analisar os eixos de simetria, tanto do conjunto ornamental como um todo, como em cada ornato de maneira independente (Figura 91).

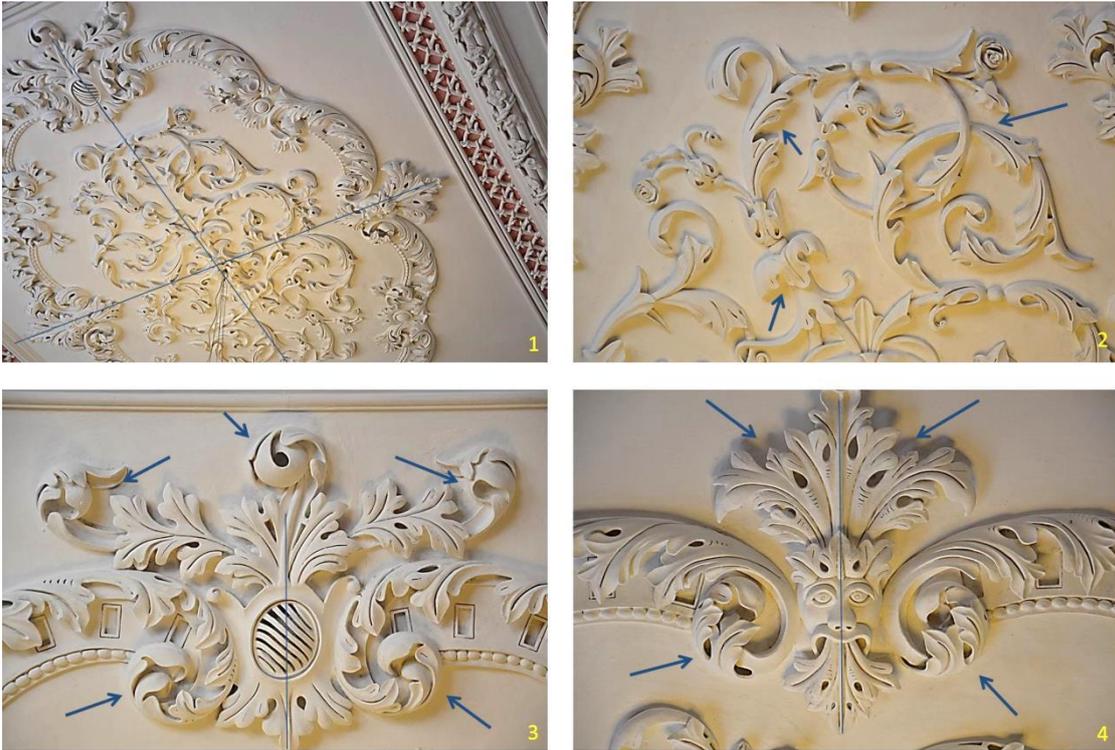


Figura 91 Ornamento central. (1) vista geral e eixos de simetria. (2) detalhe da ornamentação central, entrelaçados, elementos soltos da superfície do forro. (3) e (4) detalhes da leveza e movimento das formas, eixos de simetria, com destaque para o centro do ornato (3), oco.

Fonte: fotos de Alexandre Mascarenhas, 2013. Edição da autora.

Os frisos que emolduram a decoração central são de ligação, fazem a transição entre o plano mais elevado e o restante do forro (Figura 92). O superior apresenta uma trama de 'galhos', cujas texturas imitam as cascas de troncos de madeira, executadas na técnica de incisão. A coloração branca dessa trama contrasta com fundo pintado na cor rosa, e ressalta a textura desenvolvida. Ao observar detalhadamente, percebe-se que nenhum 'galho' é exatamente igual ao outro. O mesmo acontece no friso inferior, que explora caules e folhas que se cruzam e entrecruzam. Estas peculiaridades formais dos dois frisos sinalizam que, possivelmente, esta ornamentação foi executada *in loco*, e não reproduzida através de moldes ou formas.



Figura 92 Detalhes dos frisos de ligação que emolduram o ornamento central, pequenas diferenças.

Fonte: foto de Alexandre Mascarenhas, 2013. Edição da autora.

Os ornamentos de cantos deste forro não estão emoldurados, e sim ligados através de frisos. Por não estarem emoldurados, segundo Fuller (192?), não são classificados, como ornatos de encher. Os quatro cantos apresentam o mesmo desenho como base. No entanto são perceptíveis diferenças de detalhes entre eles (Figura 93). As pequenas diferenças nas formas, na leveza, no movimento, nos entrelaçados e no sombreamento resultam da modelagem *in loco*.



Figura 93 Ornamentos de cantos. Pequenas diferenças nas formas.

Fonte: Fotos: Alexandre Mascarenhas, 2013. Edição: da autora.

O roda-forro é composto de ornatos que exploram mascarões e folhas de acanto, intercalados com vasos, flores e folhas representativos de objetos artificiais e da flora; todos envolvidos por ramos e novos acantos estilizados de diferentes maneiras. É bastante provável que, as peças (individuais) que compõem cada arranjo, tenham sido reproduzidas através de moldes, e fixadas no local depois de seco. Pois visualmente, notam-se algumas ‘pregas’, mas as peças possuem superfície de contato com o plano do forro (diferentes das formas que somente tangenciam a superfície), assim como, não são observados enroscados e entrelaçados. Abaixo de uma cornija provavelmente corrida no local, situa-se um friso preenchido com óvulos, que fazem parte do repertório ornamental clássico na função de amparo. Finalizando o conjunto de arremate do forro, uma série de folhas de acanto estilizadas, com as folhas viradas para baixo, reforça a função de apoio (Figura 94).



Figura 94 Composição ornamental que constitui o roda-forro.

Fonte: foto de Alexandre Mascarenhas, 2013.

- **Hall de entrada**

Dimensões: 4,18 x 2,50m

Inventário Ficha **C8-04**

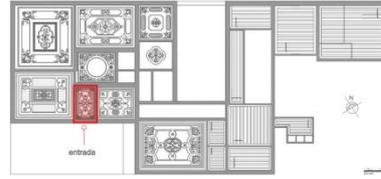


Figura 95 Acima: Identificação e localização do forro. Abaixo: Vista geral do forro hall de entrada.

Fonte: foto de Alexandre Mascarenhas, 2013.

O forro do hall de entrada não possui todas as seções definidas, nas laterais maiores e menores se inserem frisos de ligação. O destaque fica por conta do ornato central, que ocupa praticamente todo o espaço do teto estucado, no qual as outras seções servem somente como moldura para o centro. Pode-se considerar que a ornamentação é simétrica, tanto no eixo transversal quanto no eixo longitudinal. A ornamentação central utiliza motivos fitomórficos entrelaçados e enroscados, difíceis

de serem reproduzidos em moldes. O livro aberto que aparece rebatido no eixo transversal, possui inscrição com a técnica da incisão (Figura 96).

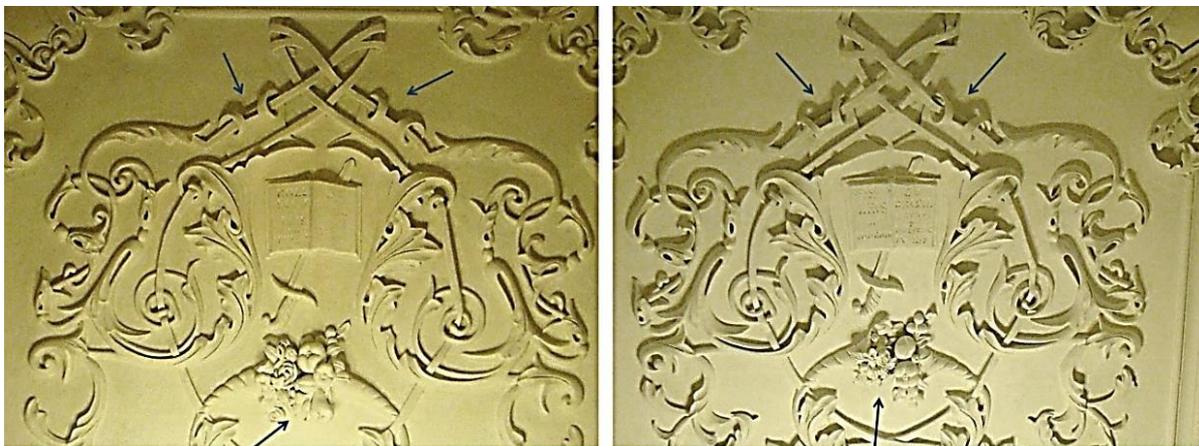


Figura 96 Ornamento central. Imagens que são rebatidas no eixo transversal.

Fonte: fotos de Alexandre Mascarenhas, 2013. Edição da autora.

As decorações de estuque nos quatro cantos deste forro têm o mesmo desenho original. No entanto, sutilezas denunciam a possibilidade destes ornamentos terem sido modelados *in loco*, pelas pequenas diferenças nas folhagens e nas figurações, assim como o sombreamento causado pelos espaços ocios (Figura 97).

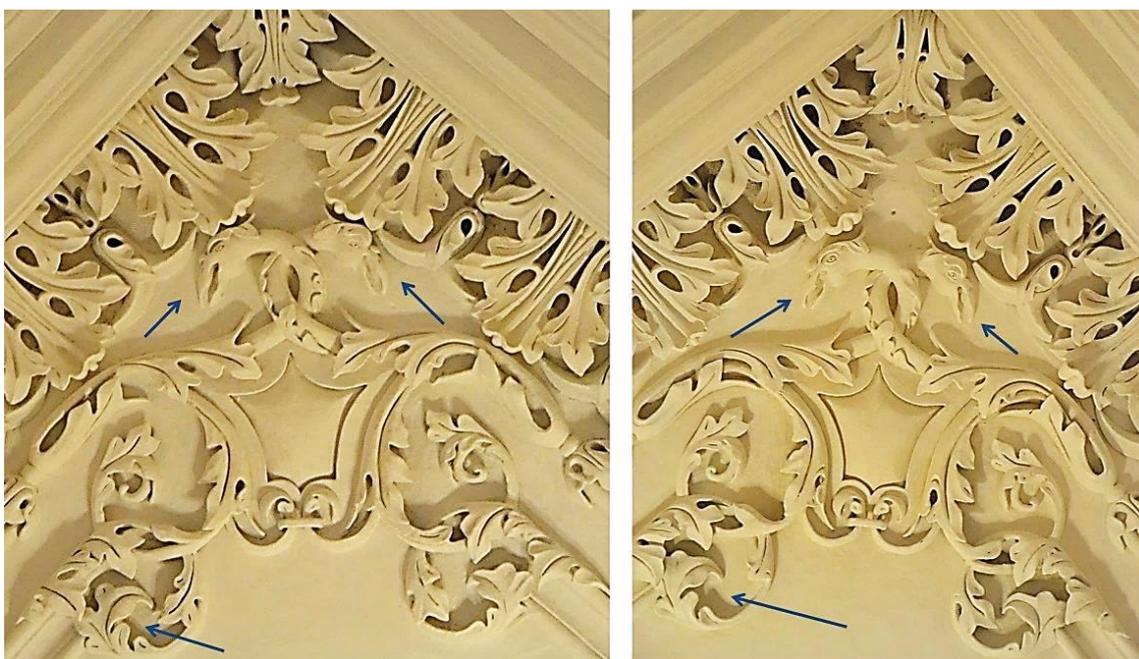


Figura 97 Ornamentos de cantos, características típicas de modelagem.

Fonte: fotos de Alexandre Mascarenhas, 2013. Edição da autora.

Os ornamentos do roda-forro são compostos de folhas de acanto, que realizam a função de amparo. Na parte superior, as folhas são graúdas e viradas para o alto. A cornija provavelmente foi corrida no local, pois é bastante espessa. Finalizando o conjunto, pequenas folhas de acanto estilizadas voltadas para o chão. Todas apresentam características da moldagem através de formas, pois não possuem muitas pregas (Figura 98).



Figura 98 Composição ornamental do roda-forro.

Fonte: foto de Alexandre Mascarenhas, 2013. Edição da autora.

O elemento relevante deste forro é o brasão que fica sobre a porta de entrada, que contém as iniciais do nome do proprietário: Francisco Antunes Maciel. Ladeado por dois cavalos alados que cospem labaredas de fogo. É bastante provável que os animais alados tenham uma estrutura interna como 'ossatura', em função de espessuras que apresentam os relevos (Figura 99).

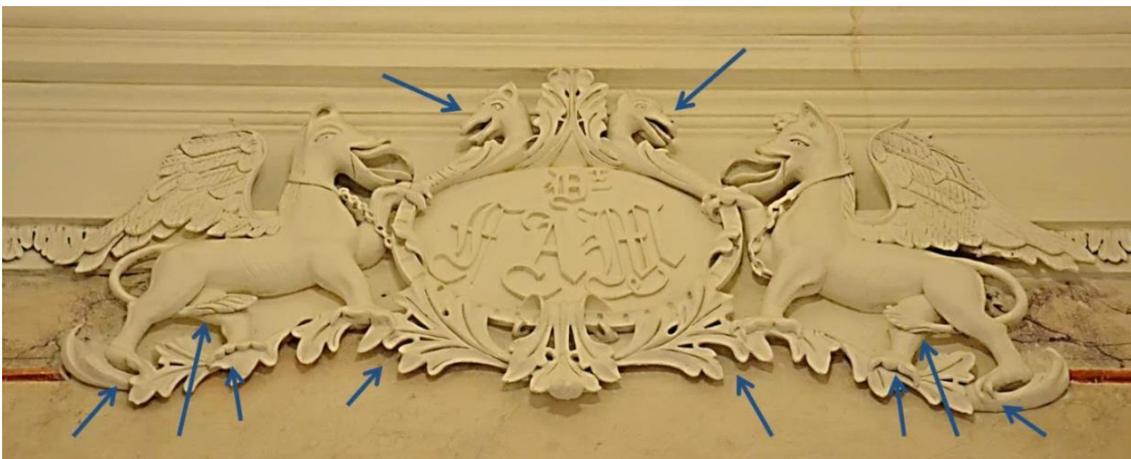


Figura 99 Brasão presente no Hall de entrada com as iniciais do proprietário Francisco Antunes Maciel, o Conselheiro Maciel.

Fonte: foto de Alexandre Mascarenhas, 2013. Edição da autora.

- **Gabinete**

Dimensões: 5,01 x 4,18m

Inventário Ficha **C8-05**

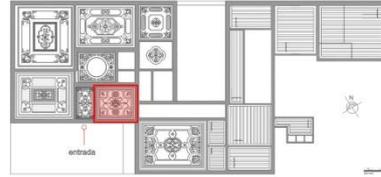


Figura 100 Acima: Identificação e localização do forro. Abaixo: Vista geral do forro do gabinete.
Fonte: foto de Alexandre Mascarenhas, 2013. Edição da autora.

A estucagem do forro do gabinete apresenta as seções ornamentais bem definidas, através de formas orgânicas emolduradas. São simétricas em relação aos dois eixos. A pintura realizada com diferentes cores ressalta as ornamentações elaboradas, que contrastam com as superfícies lisas. O ornamento central é emolduro por frisos sinuosos. O friso mais interno é composto de pequenas folhas de acanto, cujas folhas estão voltadas para baixo e cumprem a função de amparo. O ornato de encher que preenche este espaço apresenta uma série de entrelaçados, enroscados e sombras produzidas por elementos vazios ou ocos, que dificultariam a utilização de moldes para reproduzi-los. Por esta razão, é bem provável que estes elementos tenham sido modelados *in loco* (Figura 101).



Figura 101 Ornamento central, com formas sinuosas.

Fonte: foto de Alexandre Mascarenhas, 2013.

Os ornamentos moldados a partir de dois desenhos/matriz diferentes foram alternados nos quatro cantos. Nos relevos que tem o mesmo desenho original, é possível observar peculiaridades típicas do trabalho artesanal moldado *in loco*, como: a diferença nas fisionomias das figuras humanas; a desproporção do corpo das mesmas; a diferenciação de texturas e das folhagens, assim como nos relevos dos animais (Figura 102). Quanto à natureza, a ornamentação destes dois cantos possui elementos representativos da flora, da fauna, da figura humana, e dos objetos artificiais.

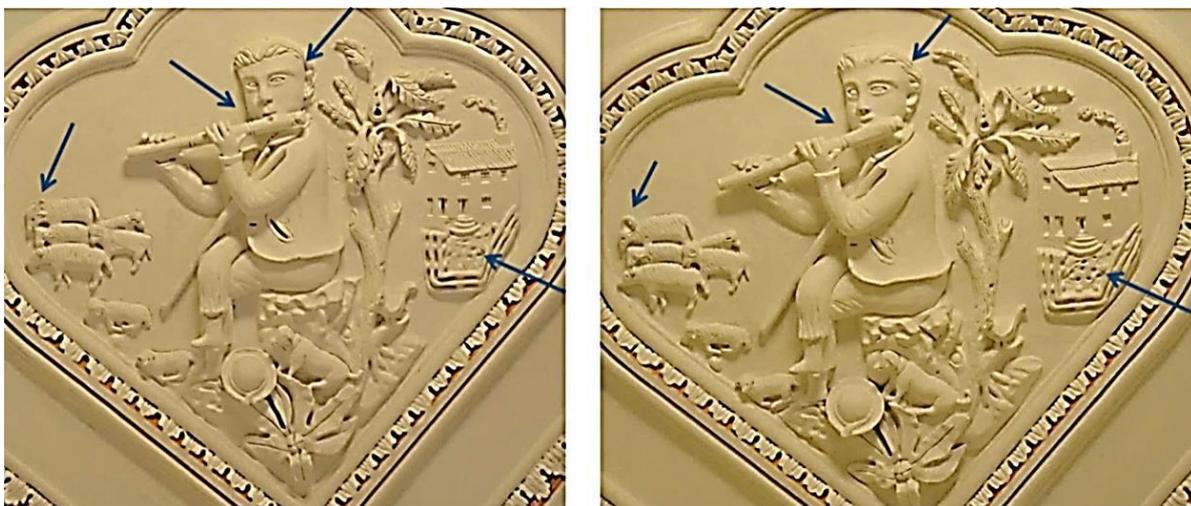


Figura 102 Ornamentos de canto.

Fonte: fotos de Alexandre Mascarenhas, 2013. Edição da autora.

Os dois cantos opostos são preenchidos com um desenho presente em diversos repertórios ornamentais, a figura humana com meio corpo inserida em folha de acanto estilizada. É notável a diferença das fisionomias das duas imagens (Figura 103), nas quais é possível perceber que, na da esquerda, a boca está entreaberta, na da direita, a boca está fechada. Os olhos são também diferentes. Várias folhagens afastam-se da superfície do forro, com texturas em inciso. Quanto à natureza, a ornamentação é representativa da flora e da figura humana.



Figura 103 Ornamentos de cantos, figura humana com meio corpo terminando em ornato.

Fonte: fotos de Alexandre Mascarenhas, 2013. Edição da autora.

As laterais maiores e menores possuem a mesma ornamentação de encher, um rendado constituído por elementos repetidos no arranjo. Porém, os frisos das molduras são distintos (Figura 104). Em função da repetição das formas, estes elementos provavelmente foram reproduzidos em série por meio de moldes. Após a secagem foram fixados na superfície do teto. A representação da flora é bastante estilizada.

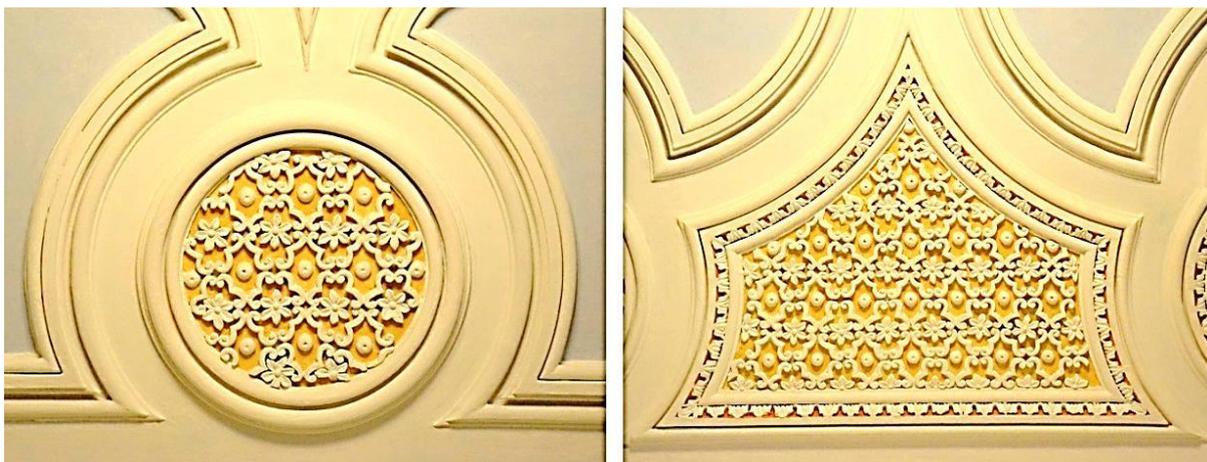


Figura 104 Ornamentos laterais. (E) maior e (D) menor.

Fonte: fotos de Alexandre Mascarenhas, 2013. Edição da autora.

O roda-forro, assim como nos outros tetos, apresenta frisos contínuos provavelmente corridos no local, intercalado com elementos que remetem à função de amparo, possivelmente reproduzidos por meio de formas (figura 105).



Figura 105 Roda-forro com direferentes arranjos de folhas de acanto.

Fonte: foto de Alexandre Mascarenhas, 2013.

- **Vestíbulo da Clarabóia**

Dimensões: 5,07 x 4,02m

Inventário Ficha **C8-06**

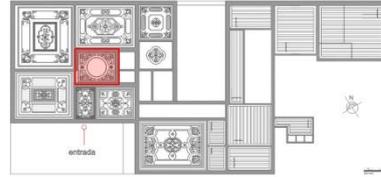


Figura 106 Acima: Identificação e localização do forro. Abaixo: Vista geral forro de estuque do vestibulo da clarabóia.

Fonte: foto de Alexandre Mascarenhas, 2013. Edição da autora.

O hall ou vestibulo de circulação encimado pela lanterna ou clarabóia⁶⁴, dá acesso para os outros ambientes da antiga moradia. A composição ornamental do forro adapta-se ao vazio central (Figura 106). A decoração da base da lanterna adota um arranjo típico de roda-forro, pois tem a função de ligar dois planos: o vertical da base circular da clarabóia e a superfície horizontal e plana do teto (Figura

⁶⁴ Abertura no alto dos tetos dos edifícios, geralmente fechada por caixilho com vidros coloridos e destinada a entrada da luz natural. O uso da clarabóia é citado por TEIXEIRA (2004), como sistema construtivo comum português.

107). Apresenta uma série de frisos com cordões, folhas de acanto, óvulos, que são ornatos de encher repetidos e intercalados com frisos de seção contínua. O colorido do fundo, em tons de azul, do vermelho e do rosa, ressalta os elementos em relevo que são brancos. As características formais indicam que os ornatos foram reproduzidos em série por meio de formas. Estas peças não possuem 'pregas', nem espaços ociosos.



Figura 107 Ornamento central, ornatos de ligação que unem dois planos distintos.

Fonte: foto de Alexandre Mascarenhas, 2013. Edição da autora.

Neste forro os cantos recebem maior destaque, nos quais as decorações emolduradas exploram a mesma composição. Quanto à função, os elementos são classificados como de encher. Estes ornatos apresentam formas bastante delicadas e frágeis, dada a pouca espessura dos caules, dos enroscados e dos entrelaçados. O que tornaria difícil a produção e o manuseio dessas peças, tanto para a execução dos moldes, como para desenformar os artefatos e fixá-los sobre o teto. Assim, é provável que estes elementos tenham sido modelados *in loco* (Figura 108).



Figura 108 Ornatos de cantos, com elementos enroscados e entrelaçados.

Fonte: fotos e edição da autora, 2013.

O forro estucado não possui ornamentos nas laterais maiores. As laterais menores apresentam pequenas rosetas, representativas da flora e que cumprem duas funções, de encher e suspender (Figura 109).



Figura 109 Ornato das laterais menores, uma roseta, representativa da flora, em função de encher e suspender.

Fonte: foto da autora, 2013.

O roda-forro apresenta frisos lineares provavelmente corridos no local, intercalados com elementos que repetem folhas de acanto, representativas da flora e cuja função é de apoio ou amparo. O colorido do fundo realça os ornatos brancos. Estas peças em relevo provavelmente foram reproduzidas através de moldes e fixadas no local, pois não apresentam muitas 'pregas' ou sombras provocadas por espaços ocos (Figura 110).



Figura 110 Conjunto ornamental do roda-forro, com elementos representativos da flora.
 Fonte: foto de Alexandre Mascarenhas, 2013. Edição da autora.

- **Dormitório Casal**

Dimensões: 7,67 x 5,55m

Inventário Ficha **C8-07**

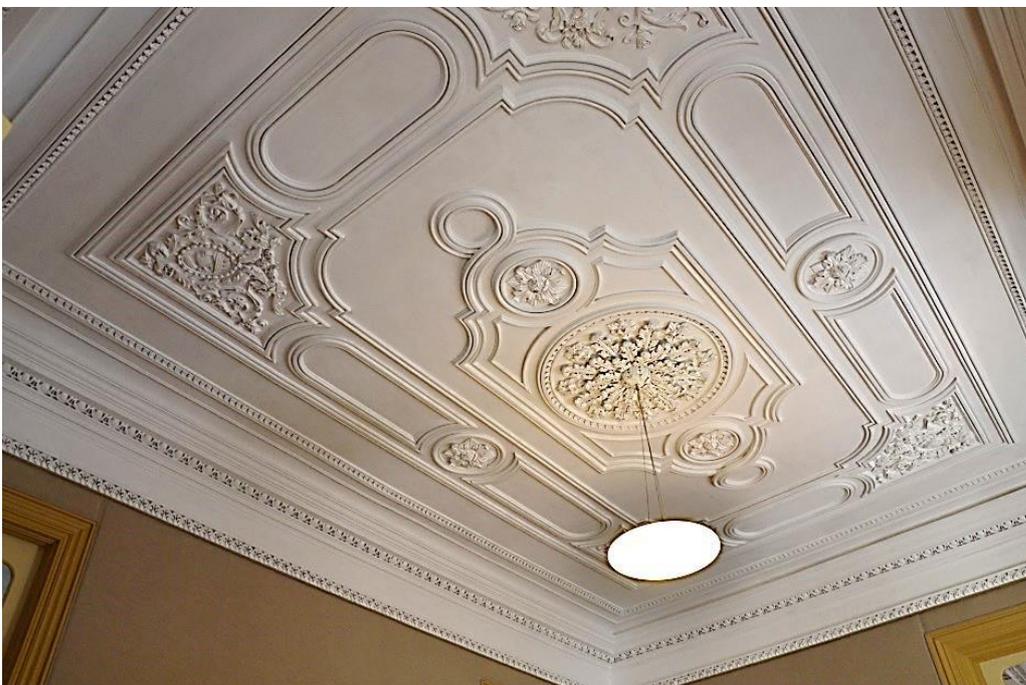
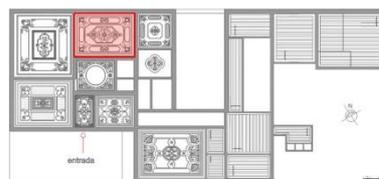


Figura 111 Acima: Identificação e localização do forro. Abaixo: Vista geral do forro no dormitório do casal.

Fonte: foto de Alexandre Mascarenhas, 2013.

O forro do quarto do casal tem as seções bem definidas e delimitadas por molduras com formas regulares. O ornamento central é composto de um florão com folhas de acanto e duas rosetas laterais. São classificados como suspenso, em relação à sua função, e de encher, posto que preenchem os espaços emoldurados. Quanto à natureza, são representativos da flora. No que diz respeito à técnica de execução, provavelmente este ornamento foi previamente moldado e, posteriormente fixado no local (Figura 111).

Os ornamentos de cantos são emoldurados e possuem desenhos alternados. Classificados como de encher. Dois deles representam tocheiros com ramalhetes de flores, circundados por ramos com folhas estilizadas e entrelaçados com formas orgânicas. Apresentam pequenas diferenças, indícios de modelagem *in loco* (Figura 112).



Figura 112 Ornamentos de cantos, pequenas diferenças que caracterizam a modelagem *in loco*.
Fonte: fotos de Alexandre Mascarenhas, 2013. Edição da autora.

Nos cantos opostos, o desenho/matriz explora um medalhão no qual está inserida uma cabeça humana de perfil. Bastante perceptíveis são as diferenças das fisionomias dos perfis e das proporções entre as duas modelagens. Os ornatos estão envoltos por ramos e folhas em configuração orgânica, mesclam elementos da fauna e da flora. Como nos dois outros cantos, apresentam características da modelagem *in loco* (Figura 113).



Figura 113 Ornamentos de canto, medalhão envolto de formas orgânicas, cujas diferenças indicam a modelagem *in loco*.

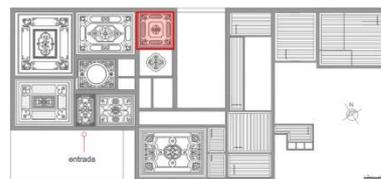
Fonte: fotos de Alexandre Mascarenhas, 2013. Edição da autora.

As laterais maiores são preenchidas com molduras ou frisos sem ornamentação, cuja parte central e vazada dá espaço para uma única roseta suspensa. As laterais menores somente tem a seção emoldurada, sem preenchimento ornamental (Figura 111). O roda-forro apresenta cimalha de seção linear contínua, provavelmente corrida no local, intercalada com um friso de óvulos e folhas de acanto, com função de apoio ou amparo. Os ornatos repetidos, possivelmente foram reproduzidos por meio de moldes e, depois de secos fixados no teto.

- **Dormitório I**

Dimensões: 4,53 x 4,40m

Inventário Ficha **C8-08**



Este forro é quase quadrado, possui as seções bem definidas, regulares e emolduradas (Figura 114). O ornamento central é simétrico em relação ao eixo vertical, apresenta dois dragões alados com caudas que terminam em acantos, que estão envoltos por ramos entrelaçados. Possui características de modelagem *in loco*, em função das pequenas diferenças assinaladas na figura 115.



Figura 114 Vista geral do forro Dormitório I.

Fonte: foto de Alexandre Mascarenhas, 2013.

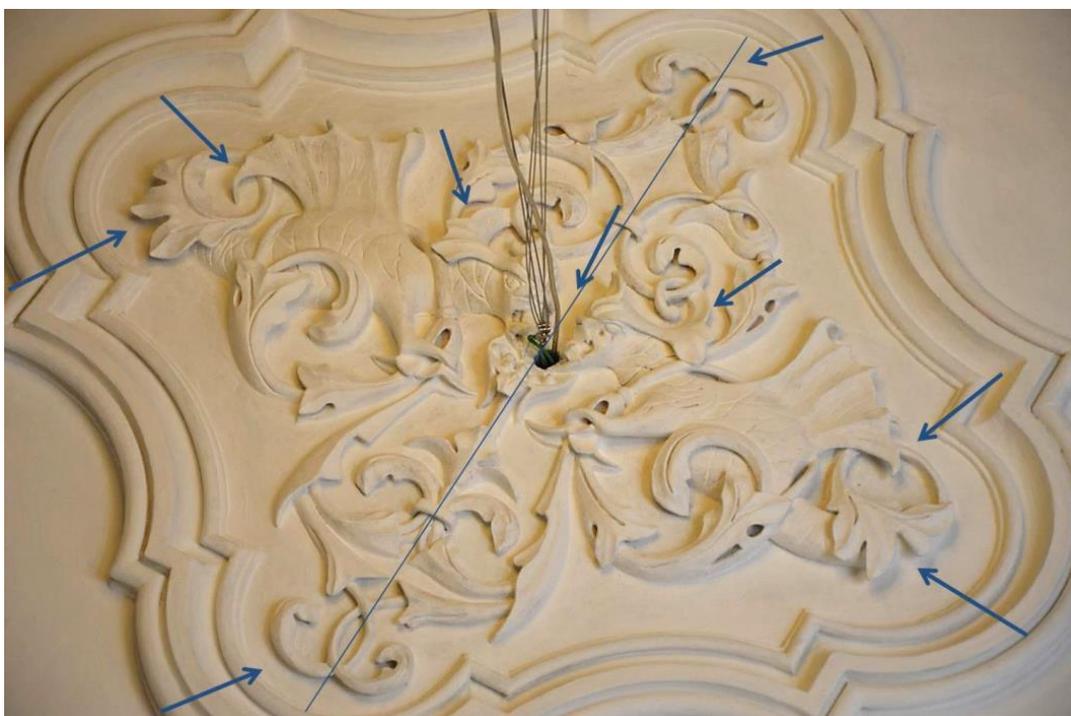


Figura 115 Ornamento central, simetria no eixo vertical.

Fonte: foto de Alexandre Mascarenhas, 2013. Edição da autora.

Os ornamentos de cantos são emoldurados e, portanto de encher, possuem desenhos alternados. Dois deles apresentam anjos sobre ramos de formas orgânicas. Pequenas diferenças nas formas denunciam a modelagem *in loco* (Figura 116). Salientam-se a desproporções dos corpos humanos representados.

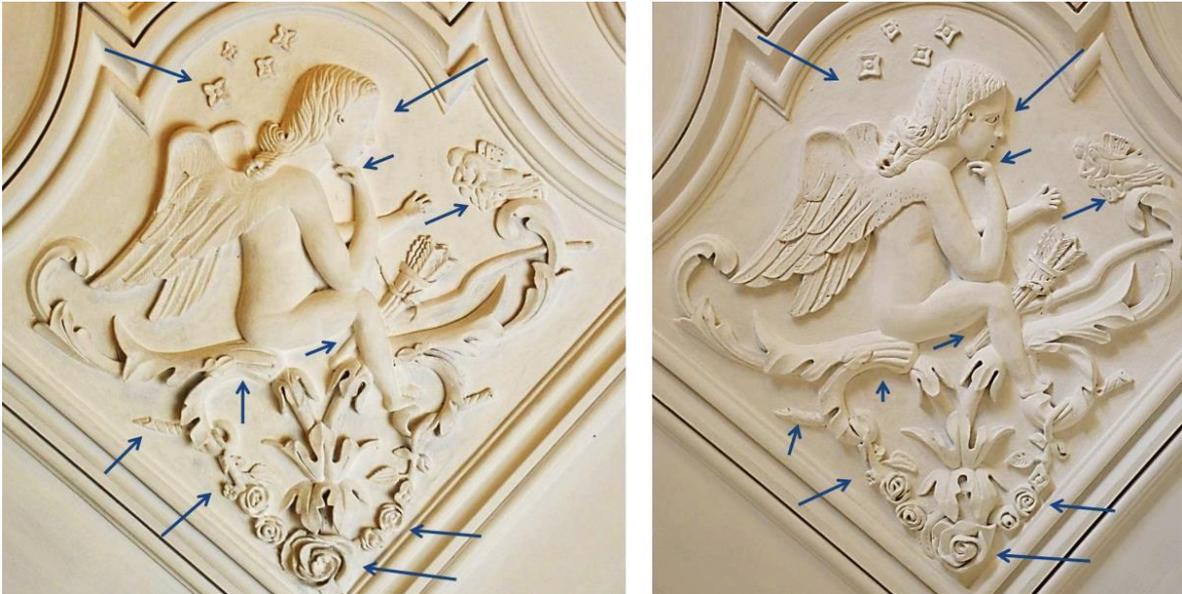


Figura 116 Ornamentos de cantos, as desproporções das figuras indicam a modelagem *in loco*.
Fonte: fotos de Alexandre Mascarenhas, 2013. Edição da autora.

Nos cantos opostos são perceptíveis as características de modelagem *in loco*. Mais uma vez, as figuras humanas apresentam desproporções. Salientam-se as diferenças dos rostos das imagens e as representações desiguais da fauna e flora. A cartela ou fita moldada sobre as figuras está ligada às representações de objetos artificiais (Figura 117).



Figura 117 Ornamentos de canto, as desproporções das figuras indicam a modelagem *in loco*.
Fonte: fotos de Alexandre Mascarenhas, 2013. Edição da autora.

Como este forro é praticamente quadrado (Figura 114), as laterais maiores e menores têm pouquíssima diferença. A ornamentação de encher é constituída por uma renda que repete os elementos em relevo. A repetição dos ornatos aponta para a reprodução em série, a partir de moldes. A cor vermelha do fundo ressalta a trama rendada. O roda-forro explora friso com folhas de acanto estilizadas, que se sobressaem do fundo pintado em azul escuro (Figura 114). Provavelmente, os ornatos foram reproduzidos através de moldes, depois de secos fixados no local. As várias cornijas de seção linear e contínua, possivelmente foram corridas no local.

- **Dormitório II**
Dimensões: 4,40 x 3,69m
Inventário Ficha **C8-09**

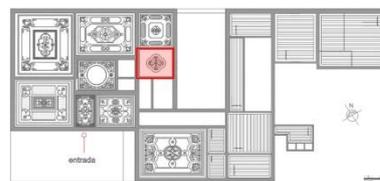




Figura 118 Acima: identificação e localização do forro: Abaixo: Vista geral do forro, dormitório II, residência Conselheiro Maciel, Pelotas, RS.

Fonte: foto de Alexandre Mascarenhas, 2013.

Este teto possui somente o ornamento central e um roda-forro simples, com seção contínua e linear, provavelmente corrido no local (Figura 118). O ornamento central é emoldurado, no qual os elementos cumprem a função de encher, é simétrico em relação aos dois eixos do forro retangular (Figura 119).



Figura 119 Ornamento central, relevos bastante delicados.

Fonte: foto de Alexandre Mascarenhas, 2013.

Com formas bastante delicadas e com muitos detalhes, é muito provável que este ornamento tenha sido modelado *in loco*. Os relevos apresentam finos caules entrelaçados e diversas flores, são representativos da flora. Explora a figura humana estilizada, através de uma carranca que cospe folhas de acanto (figura 120).



Figura 120 Detalhes do ornamento central.

Fonte: fotos de Alexandre Mascarenhas, 2013.

A partir das leituras realizadas é possível dizer que os relevos de ornamentos centrais, de canto, alguns laterais e até mesmo dois frisos, dos forros de estuque da antiga residência do Conselheiro Maciel, provavelmente, foram modeladas *in loco* com estuque bastardo, não são reproduções em gesso. As molduras, possivelmente, corridas na mesa, em gesso e fixadas no local. As cimalthas, provavelmente corridas no local. Em relação aos elementos repetidos muitas vezes, preenchendo espaços emoldurados ou frisos ornamentados, podem ter sido reproduzidos através de um molde de pouca precisão, com acabamento feito artesanalmente a mão, pois todos apresentam uma pequena diferença, não são exatamente iguais.

A antiga Residência Barão de São Luis

Esta edificação possui nove forros de estuque, três deles com significativa decoração em relevo. Todos os forros estucados possuem estrutura em trama de madeira. Não foi encontrado registro da autoria destas decorações.

- **Hall de entrada**

Dimensões: 5,50 x 4,48m

Inventário Ficha **C6-01**

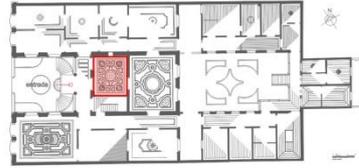


Figura 121 Acima: identificação e localização do forro: Abaixo: Vista geral do forro do hall de entrada.

Fonte: foto da autora, 2012.

Este forro possui traçado orgânico, com frisos sinuosos que emolduram as seções do centro, das laterais e dos cantos do teto (Figura 121). A decoração central apresenta finos caules e folhas de acanto, com hastes entrelaçadas, caracterizando modelagem *in loco*. Chama a atenção neste ornato, caules que estão literalmente amarrados (circulados na Figura 122), reforçando a característica artesanal de execução⁶⁵. Apresenta simetria em relação aos dois eixos da forma retangular do forro. De acordo com a função, é um ornato de encher, quanto à natureza, remete à flora.

⁶⁵ O mesmo não aparece no canto oposto, pois provavelmente deve ter quebrado, em função da delicadeza e fragilidade das formas.

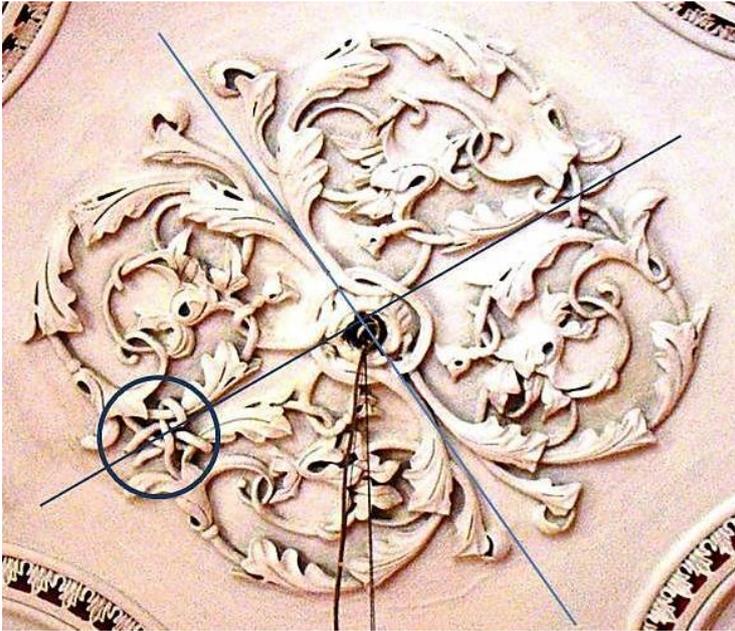


Figura 122 Ornamento central, apresenta formas bastante sinuosas.
Foto: da autora, 2012.

Os ornatos das seções dos cantos, emolduradas, são elementos de encher. As seções apresentam dois desenhos/matriz distintos, alternados nos quatro ângulos do teto. Nos dois primeiros (Figura 123), é possível perceber particularidades que indicam a modelagem *in loco*. Uma das seções recebeu intervenção restaurativa. Em algumas folhas de acanto e em partes dos frisos que compõem a moldura, é notável a falta de qualidade técnica do restaurador (Figura 126, (E)).

Nos outros dois cantos opostos, as decorações seguem um desenho/matriz presente em diversos repertórios ornamentais, a figura humana representada em meio corpo e inserida em uma folha de acanto estilizada (Figura 124). O mesmo padrão foi explorado no gabinete da antiga residência do Conselheiro Maciel. Mesmo se tratando do mesmo desenho/matriz/padrão, são perceptíveis as características da modelagem *in loco*.



Figura 123 Ornatos de cantos, com ornamentações realizadas in loco. (E) Seção que sofreu intervenção.

Fonte: fotos e edição da autora, 2012.



Figura 124 Ornamentos de cantos, onde são perceptíveis características de modelagem manual.

Fonte: fotos e edição da autora, 2012.

As laterais maiores exploram ornatos suspensos, as rosetas, e molduras orgânicas que encerram elementos de encher, que seguem o princípio do rendado tecido com peças reproduzidas em moldes e fixadas no teto. Nas laterais menores, as composições desenvolvem o mesmo arranjo rendado. Entre essas seções, frisos sinuosos definem outras áreas orgânicas, cujas superfícies são lisas. A cor rosácea

explorada na pintura das áreas lisas contrasta com aquelas seções que apresentam decorações em relevo, pintadas com o amarelo claro nos relevos produzidos em série, e com o branco naqueles moldados *in loco* (Figura 121). No roda-forro foram utilizados frisos lineares em seção contínua, e folhas de acanto que cumprem a função de amparo. Percebe-se que houve intervenção nestas folhas de acanto, pois existem diferenças grosseiras no acabamento de algumas partes.

- **Sala de Jantar**

Dimensões: 7,80 x 6,41m

Inventário Ficha **C6-02**

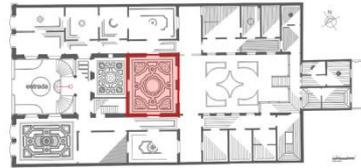


Figura 125 Acima: identificação e localização do forro: Abaixo: Vista geral do forro da sala de jantar.

Fonte: foto da autora, 2012.

O forro em geral apresenta os setores de ornamentos bem definidos, emoldurados e ligados por frisos sinuosos, que lhe confere um traçado orgânico (Figura 125). No centro emoldurado os elementos respondem à função de encher (Figura 126). A decoração é simétrica nos dois eixos do retângulo do teto. Diversas

características apontam para a modelagem *in loco*, como: as formas curvas e sinuosas das folhas de acanto e das hastes, entrelaçadas por meio de sobreposições espiraladas. Quanto à natureza, contém representações da flora e da fauna.



Figura 126 Ornamento central do forro estucado, com folhas de acanto e hastes entrelaçadas.
Fonte: fotos e edição da autora, 2012.

Os cantos emoldurados, com ornatos que cumprem a função de encher, possuem dois padrões distintos repetidos e alternados nos quatro cantos do forro. Quanto à natureza, são relevos classificados como representativos da flora e da fauna (Figuras 127 e 128). Todos denunciam características da modelagem *in loco*. Apresentam entrelaçados, enroscados e amarrados, praticamente impossíveis de serem reproduzidos por meio do uso de moldes.

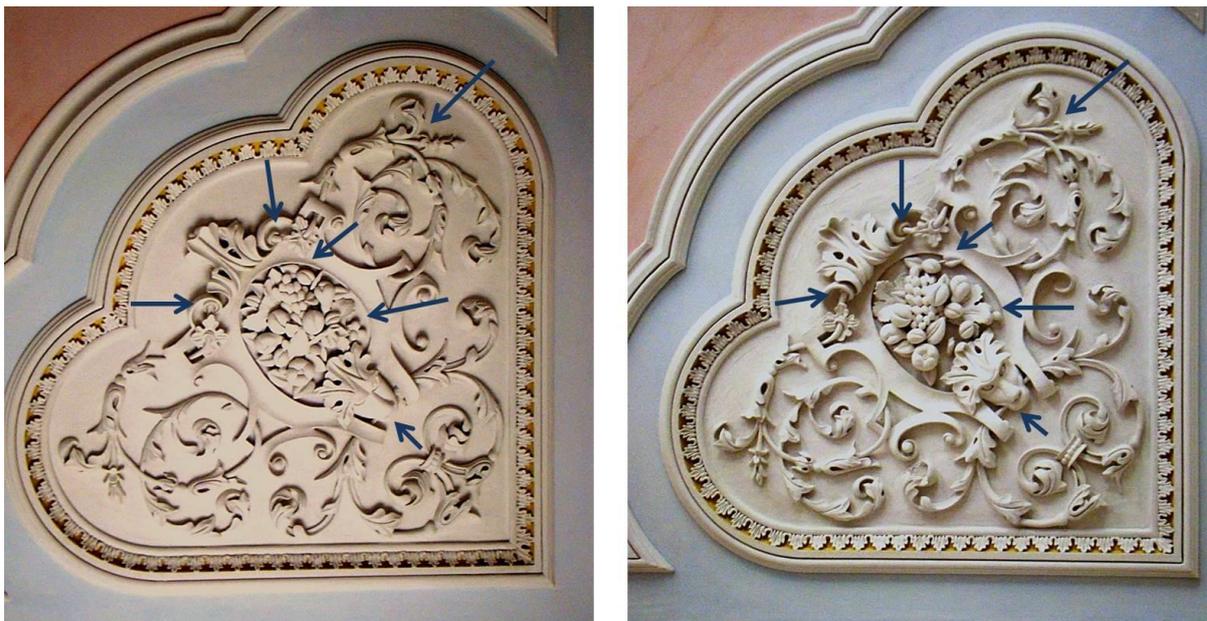


Figura 127 Ornamentos de cantos, características de modelagem *in loco*.

Fonte: fotos e edição da autora, 2012.



Figura 128 Ornamentos de cantos, características de modelagem *in loco*.

Fonte: fotos e edição da autora, 2012.

Os motivos destas quatro composições (Figuras 127 e 128) repetem a iconografia explorada nas ornamentações das laterais menores do forro da sala de jantar da antiga residência do Conselheiro Maciel (Figuras 80 e 81).

Nas pequenas seções circulares das quatro laterais do retângulo do forro, os ornatos exibem a formas de pratos com representações ligadas à flora (Figura 129,

(E)). As laterais menores são enriquecidas com seções emolduradas, portanto com elementos de encher, com representações de objetos artificiais, da flora e da fauna (Figura 129, (D)). Com relevos sinuosos com entrelaçamentos e enrolamentos, típicos da modelagem *in loco*.



Figura 129 As quatro laterais do forro apresentam: (E) relevos de pratos com frutas; nas laterais menores (D), são enriquecidas com ornamentações características da modelagem *in loco*.

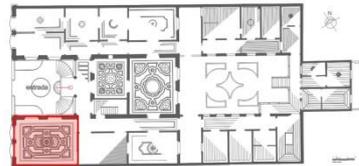
Fonte: fotos da autora, 2012.

As seções com superfícies lisas foram pintadas em rosa ou em azul, e contrastam com as seções ornamentadas com relevos que são brancos. O rodaforno é constituído por frisos lineares contínuos, intercalados com óvulos, consoles e folhas de acanto, que tem a função de apoio ou amparo. Quanto à natureza, são representativos da flora. Estas peças provavelmente foram reproduzidas através do uso de moldes.

- **Sala de visitas**

Dimensões: 8,42 x 6,24m

Inventário Ficha C6-03



O desenho ornamental do forro apresenta linhas regulares, com seções de ornamentos bem definidas e emolduradas (Figura 130). Sendo assim, todos os ornatos são de encher. A decoração central é composta de florão e rosetas (Figura 131), relevos classificados como suspensos, em função de suas formas. Provavelmente foram reproduzidos em formas e fixados depois no local.

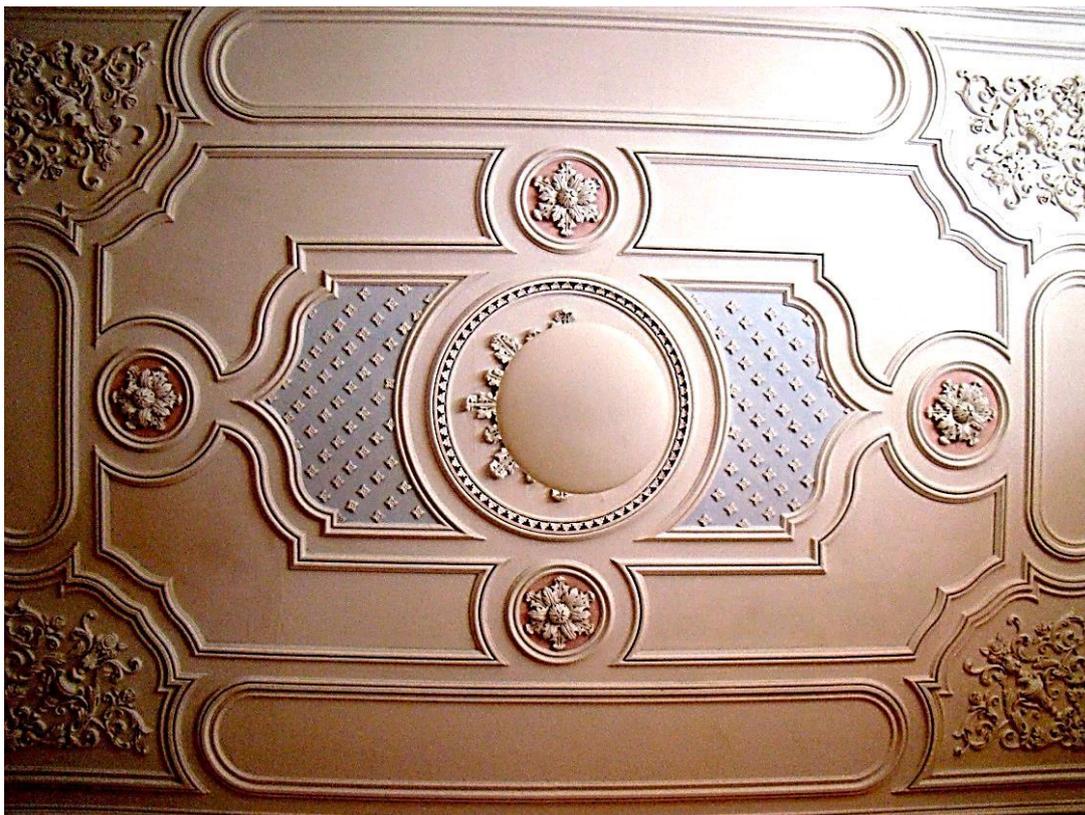


Figura 130 Vista geral do forro da sala de visitas.

Fonte: foto da autora, 2012.



Figura 131 Ornamento central, elementos provavelmente reproduzidos por meio de moldes.

Fonte: foto da autora, 2012.

Os quatro cantos possuem o mesmo desenho/matriz de ornamentação, com características da modelagem *in loco*. Nas folhas de acanto curvas, nos entrelaçados sobrepostos e espiralados das hastes, difíceis de serem reproduzidos através de formas (Figura 132). Quanto à natureza, exploram elementos artificiais e da flora. Este relevo também foi desenvolvido no forro do dormitório do casal da antiga residência do Conselheiro Maciel (Figura 112).



Figura 132 Ornamentos de cantos, características de modelagem *in loco* assinaladas.

Fonte: fotos da autora, 2012.

As laterais maiores e menores apresentam molduras sem preenchimento (Figura 130). O roda-forro é composto de cimalha linear em seção contínua, intercalados com folhas de acanto estilizadas. Ambos têm função de apoio ou amparo. Quanto à natureza, são representativos da flora.

A partir das leituras realizadas é possível dizer que os relevos de alguns ornamentos centrais, de canto e laterais dos forros de estuque, selecionados para este estudo, da residência do Barão de São Luis, provavelmente, foram modeladas *in loco* com estuque bastardo, não são reproduções em gesso. As molduras, possivelmente, corridas na mesa, em gesso e fixadas no local. As cimalthas, provavelmente, corridas no local. Em relação aos elementos repetidos muitas vezes, preenchendo espaços emoldurados ou frisos ornamentados, podem ter sido reproduzidos através de um molde de pouca precisão, com acabamento feito artesanalmente a mão, pois todos apresentam uma pequena diferença, não são exatamente iguais.

Paço Municipal

Edificação assobradada, que apresenta decorações de estuque somente em dois tetos do pavimento superior, no salão nobre e no vestíbulo de circulação sobre a escada, no qual foi instalada uma lanterna ou claraboia de ferro e vidros coloridos. Os dois forros estucados possuem estrutura em trama de madeira. Não foi encontrado registro da autoria das ornamentações. Como já foi assinalado, acredita-se que os tetos foram estucados em 1911, data da reforma executada pelo construtor Caetano Casaretto.

- **Salão Nobre**

Dimensões: 14,65 x 9,90m

Inventário Ficha **PM-01**

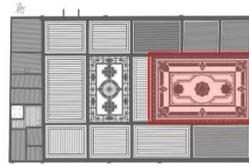


Figura 133 Acima: identificação e localização do forro: Abaixo: Vista geral do forro Salão Nobre, Paço Municipal, Pelotas, RS.

Fonte: foto de Fernanda Tomiello, 2012.

Este forro possui linhas regulares, com seções de ornamentos definidas (Figura 133). Possui três ornatos suspensos, onde estão localizados os pontos de iluminação artificial (Figura 134). A decoração central se desenvolve um pouco

acima da superfície restante do teto. É emoldurada por frisos, que fazem a ligação dos dois planos. Quanto à natureza, são representativos da flora. Percebe-se que não existem sombras ou espaços ocultos nas peças, o que evidencia a reprodução através de moldes.



Figura 134 Detalhes dos ornamentos que compõem o centro deste forro, provavelmente reproduzidos em fôrmas e fixados no local.

Fonte: fotos de Fernanda Tomiello, 2012.

Nos quatro cantos do teto foram explorados emblemas inseridos em seções circulares, com motivos diferenciados. Os ornamentos apresentam a mesma composição externa, com três frisos concêntricos. Os emblemas são decorados, na parte inferior com ramos de acanto simétricos, na superior com um tocheiro, ladeado por dragões alados, cujas caudas se enroscam às pequenas hastes e folhagens sinuosas (Figura 135). A espessa camada de tinta impossibilita a visão dos detalhes. No entanto, é perceptível que não existem espaços ocultos nas peças, que apresentam formas rígidas e poucos entrelaçamentos. Os símbolos emblemáticos são mais refinados, com algumas sobreposições e entrelaçados, possivelmente fundidos em forma perdida. Com relação à natureza, são elementos da fauna, da flora e dos objetos artificiais.

As laterais maiores e menores possuem medalhões com datas distintas, ligados por faixas que exploram motivos florais (Figura 136). São envoltos por ramos de louro e folhas de acanto, que possuem espaços ocultos e, conseqüentemente, jogos de sombras. Entretanto, em função da grossa camada de tinta sobre os relevos de estuque, é difícil afirmar que foram modelados *in loco*.

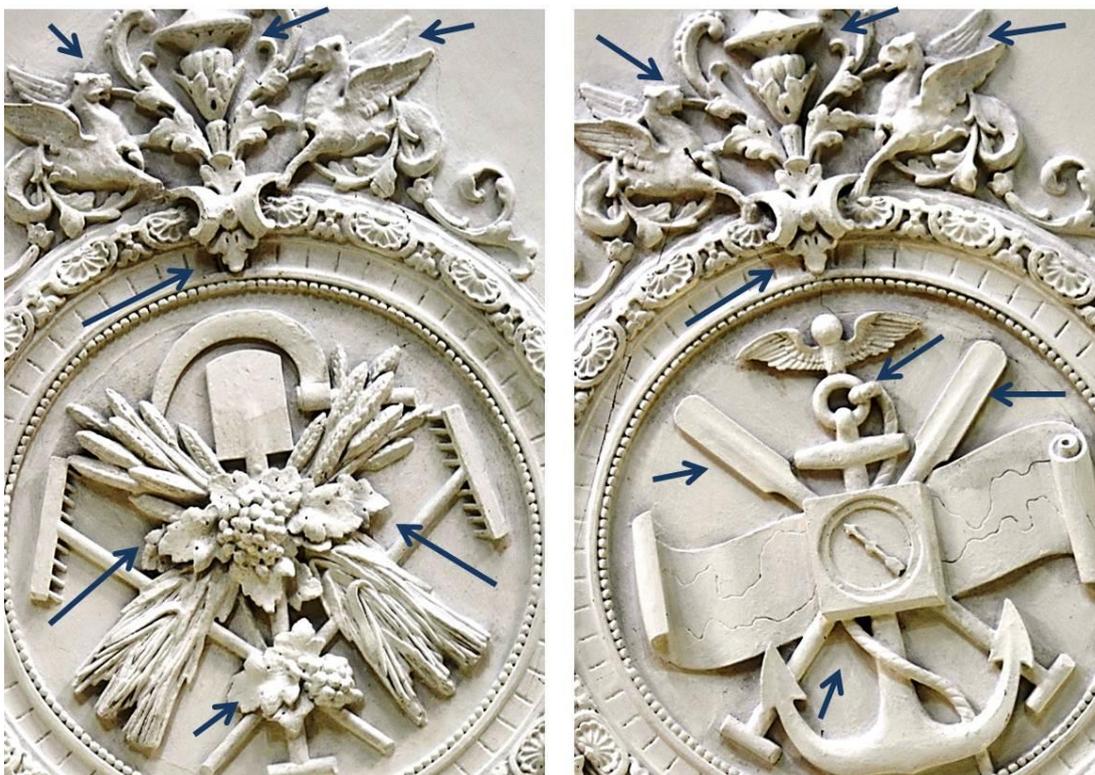


Figura 135 Ornamentos de cantos.

Fonte: foto de Fernanda Tomiello, 2012. Edição da autora.



Figura 136 Nas imagens superiores, ornatos das laterais do forro, com datas circundadas por ramos de louros e emolduradas com folhas de acanto. Na imagem inferior, as faixas ornamentais de ligação entre os relevos.

Fonte: fotos de Fernanda Tomiello, 2012.

O roda-forro é composto por arcos concheados, apoiados em mísulas adornadas com acantos e sementes de carvalho. As peças não apresentam sombreamento nem espaços ociosos, o que identifica a reprodução através de moldes (Figura 137).



Figura 137 Roda-forro composto de peças reproduzidas em fôrmas e fixados no local.
Fonte: foto de Fernanda Tomiello, 2012.

- **Vestíbulo da Clarabóia**

Dimensões: 9,92 x 6,11m

Inventário Ficha **PM-02**

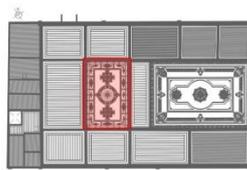


Figura 138 Acima: identificação e localização do forro: Abaixo: Vista geral do forro da clarabóia.
Fonte: foto de Fernanda Tomiello, 2012.

Este forro estucado difere dos demais, possui forma geral em masseira, neste caso, o arremate para os cantos da armação de madeira é feito por meio de estruturas triangulares, que substituem as das cambotas. Na seção central, o conjunto ornamental é composto pela claraboia e pelos dois florões circulares suspensos, onde estão localizados os pontos de iluminação artificial. A base da lanterna é também decorada com relevos de estuque (Figura 139). Os ornatos desse ambiente não apresentam espaços ociosos ou jogos de sombras, que indicam a reprodução através de formas. São classificados como ornatos de encher e representativos da flora e dos objetos artificiais.



Figura 139 (E) Detalhe da decoração na base da lanterna, reproduzidos através de formas. (D) Florão suspenso, com relevos de pouca espessura.

Fonte: fotos da autora, 2013.

O roda-forro é preenchido com ornatos emoldurados, que alternam representações da flora e emblemas (Figura 140). As peças não apresentam sombreamentos nem espaços ociosos. Ou seja, provavelmente foram executadas por meio da reprodução através de moldes. Logo abaixo existem cimalthas lineares de seção contínua, possivelmente corridas no local. Outros frisos intercalam consolos e painéis emoldurados, preenchidos com ornatos reproduzidos através de formas e, depois de secos fixados no local.



Figura 140 Roda-forro composto por diversos ornatos, provavelmente, reproduzidos em fôrmas.
Fonte: foto da autora, 2013.

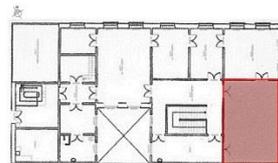
Sobrado Francisco Alsina

Esta edificação possui cinco forros de estuque localizados no pavimento superior, porém dois deles com significativa decoração em relevo. Todos possuem a estrutura em trama de madeira. Não foi encontrado registro sobre a autoria destas decorações.

- **Salão principal**

Dimensões: 8,63 x 5,73m

Inventário Ficha **FA-01**



O forro do salão principal apresenta formas regulares e seções de ornamentos bem definidas. De maneira geral, é possível observar que os relevos não são de grande espessura, também não apresentam efeitos de sombreamento. Logo, provavelmente todos os ornatos deste teto foram reproduzidos utilizando moldes (Figura 141).



Figura 141 Vista geral do forro no salão principal, sobrado Francisco Alsina, pelotas, RS.
Fonte: foto da autora, 2013.



Figura 142 Ornamento central, florão com ramos sinuosos e motivos florais, apresenta pouca espessura, sem sombreamento nas peças, características de reprodução dos elementos através de formas.

Fonte: foto da autora, 2013.

O ornamento central é composto por um florão suspenso, no qual está localizado o ponto de iluminação artificial (Figura 142). Possui ramos sinuosos e arranjos com flores, cuja natureza é a flora. Os quatro cantos possuem a mesma

ornamentação, são emoldurados por frisos decorados. Em cada canto, estão dispostos medalhões, ornados com ramos de folhagens e galhos e encimados por folhas de acanto (figura 143 (E)). Da mesma maneira, as guirlandas que ocupam as laterais maiores e menores são iguais (figura 143 (D)), todos apresentam as mesmas características de reprodução em fôrmas.



Figura 143 (E) Ornamentação presente nos quatro cantos do forro. (D) Ornamentação que ocupa as laterais maiores e menores do teto.

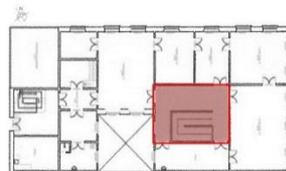
Fonte: fotos da autora, 2013.

O roda-forro é composto por frisos decorados com folhas de acanto, que cumprem a função de apoio ou amparo, cujas características revelam a reprodução dos elementos por meio de moldes.

- **Hall da escada**

Dimensões: 7,37 x 5,65m

Inventário Ficha **FA-02**



O teto retangular é ornado por vários frisos elípticos, que constituem diferentes superfícies lisas e emolduradas, intercaladas por medalhões ornamentados com folhas de acanto estilizadas, nas quatro laterais do forro. O ornamento central é um florão suspenso, formado por longas folhas de acanto, onde está situado o ponto de iluminação artificial (Figura 144).

O roda-forro é composto por consoles e frisos, que efetuam a função de apoio ou amparo. Quanto à natureza, de todos os elementos decorativos deste teto são representativos da flora.



Figura 144 Vista geral do forro do hall da escada.

Fonte: foto da autora, 2013.

4.2 Análise iconográfica/iconológica

Fundamentada nas teorias de Erwin Panofsky (2004), a análise iconográfica trata dos motivos, das figuras e dos símbolos explorados nas decorações de estuque dos tetos estudados, que podem ser decifrados e contextualizados. Ou seja, são sujeitos à interpretação iconológica. São avaliados somente os ambientes nos quais as ornamentações dos forros permitem esse tipo de análise. Para facilitar o leitor, as imagens relativas às especulações desenvolvidas remetem às figuras apresentadas anteriormente e no Inventário realizado, cujas fichas se encontram no Apêndice.

De maneira geral, as ornamentações dos forros dos quatro edifícios elencados exploraram elementos figurativos e abstratos (orgânicos ou geométricos). As formas abstratas e orgânicas definiram as seções e as molduras estucadas (centrais, laterais e dos cantos); os relevos de preenchimento das molduras e dos rendados; de união ou de ligamento das composições realizadas em diferentes planos (reentrantes e salientes). Ornatos que envolveram e completaram as complexas criações.

Destacaram-se também os ornamentos ligados à fauna, que representam leões, dragões e cavalos alados, grifos e quimeras, animais domésticos, de caça e de rapina, peixes e aves. E as representações de figuras humanas, masculinas e femininas, de corpo inteiro, meio corpo ou explorando bustos, cabeças e mascarões, ou os perfis associados à cunhagem de moedas. Normalmente estilizadas em todas as representações, as imagens dos *putti*, dos anjos, dos pastores e dos músicos, das alegorias mitológicas. E por fim os objetos artificiais: os atributos das divindades e as armas (lanças e espadas); os instrumentos musicais; as ferramentas da metalurgia e da agricultura; os vasos e os brasões, os tocheiros, os escudos e as cartelas; as inscrições, os monogramas e as datas.

Antiga residência do Conselheiro Maciel

Na sala de jantar (Ficha C8-01), na seção central estão dispostos quatro pratos com talheres cruzados sobre eles, distribuídos no teto estucado como no entorno de uma mesa oval (Figura 79). Bem no centro deste ornato, quatro cabeças de raposas abocanham guirlandas de rosas. Nas laterais menores da forma retangular do forro (Figura 80), outras duas seções apresentam relevos de um mascarão que abocanha um ramo de acanto e, as figuras de um porco, e de duas aves, como que penduradas no interior da moldura. Nas ornamentações dos cantos as quatro seções são preenchidas com ramalhetes de flores e uma raposa que abocanha uma ave. No centro de dois deles estão diferentes frutas: cachos de uvas, bananas e amoras, pêssegos e figos, entre as folhas de parreira e de acantos ligadas por hastes organizadas em composições sinuosas (Figura 81). E, nos outros dois cantos opostos, peixes presos por um anzol e caranguejo. As decorações estão associadas à função da sala.

Na sala de música (Ficha C8-02), o ligamento entre as superfícies salientes e reentrantes do teto é feito através de friso que representa um feixe de juncos enroscado com folhas de acanto. No centro do friso, uma figura masculina está sentada sobre os acantos e dedilha as cordas de um *bouzuk*⁶⁶. Um colar de pérolas contorna o pescoço da figura, com um pingente em forma de cruz (Figura 86). Essa imagem é replicada, de forma invertida, no eixo transversal deste segmento do teto.

As seções ornamentais dos quatro cantos repetem a mesma composição. Trata-se de uma figura feminina alada, com uma longa túnica que lhe cobre o corpo em drapeados. Ela porta uma coroa de sete pontas e um colar de pérolas. Uma das mãos se eleva aos céus, a outra carrega uma lira. De cada lado desta imagem surgem anjos coroados com ramos de louros, que levam flautas nas mãos. Os motivos acordam com a função do aposento.

No hall de entrada (Ficha C8-04), os elementos decorativos florais emolduram um livro aberto, sobreposto a uma espada e a um par de cornucópias da abundância. O motivo é espelhado inversamente no outro extremo do teto. Nas páginas de um dos livros estão inscritas, com a técnica da incisão, as palavras: “Collecção das leis do Império do Brasil, 1876”. Nas folhas do livro oposto estão inscritas na mesma técnica: “Collecção das leis do Império do Brasil, desde a independência a 1887” (Figura 96). Sobre a porta que dá entrada ao interior da casa, dois cavalos alados cospem labaredas de fogo e ladeiam o brasão ou cartela com as iniciais do proprietário (Figura 99).

Durante o regime imperial, títulos nobiliários foram distribuídos aos vultos ilustres do Brasil: os de marquês, conde, visconde e barão foram mais numerosos e homenagearam fazendeiros, comerciantes, industriais e capitalistas. Os títulos de conselheiros honraram uma aristocracia intelectual, constituída por antigos ministros de Estado e presidentes de Província, ministros do Supremo Tribunal, diplomatas de carreira e professores de faculdades. O Conselheiro Francisco Antunes Maciel foi ministro do gabinete Lafayette (MAGALHÃES, s/n)⁶⁷. Natural então, que o teto do hall de entrada recebesse decorações de estuque que aludem ao cargo exercido pelo dono da casa. O brasão, as iniciais e os cavalos alados remetem ao poder econômico e político do Conselheiro (LURKER, 2003; KINDERSLEY, 2012). As

⁶⁶ Bouzúk ou Bazooki: versão turca do alaúde grego, com braço longo e corpo pequeno. Fonte: http://espacodadancaliscoradi.blogspot.com.br/2010_04_01_archive.html, acesso em: 04/11/2013.

⁶⁷ Barão de Cacequi. Artigo publicado pelo historiador Mário Osório Magalhães no Diário Popular do dia 20/02/2013.

espadas, as cornucópias (SPELTZ, 1987; KUBISCH, SEGER, 2007; JONES, 2010) e as leis citadas nas páginas estucadas representam a luta em prol das legislações e a riqueza das mesmas (KINDERSLEY, 2012).

No forro do gabinete (Ficha C8-05), cujas seções de ornamentações exploram elementos da flora, as áreas dos quatro cantos alternam motivos campestres e clássicos (SPELTZ, 1987; KUBISCH, SEGER, 2007; JONES, 2010), com figuras humanas e de animais, entre outras. Na cena campestre se destaca um camponês ou pastor, sentado sobre arbustos e tocando uma flauta. Ao redor dele, na área inferior estão representados carneiros e ovelhas, uma galinha, um cachorro e um chapéu, e um pouco atrás uma árvore, uma casa e um terreno cercado (Figura 102). Nos outros cantos, os motivos repetidos exploram a figuras de meio corpo em acanto de dois *putti*, que surgem do centro dos elementos florais (Figura 103).

Os *putti* ou meninos andróginos e gordinhos estiveram presentes no repertório ornamental desde o Império romano (Figura 12). Na renascença, como ornamentação grotesca, foram representados em pinturas, relevos e esculturas, incluídos no repertório classicizante dos estilos posteriores, desde o maneirismo ao ecletismo (SPELTZ, 1987; KUBISCH, SEGER, 2007; JONES, 2010). As cenas campestres estão atreladas às atividades da campanha gaúcha, posto que a riqueza da elite pelotense se estruturava nas criações de animais e na agricultura, desenvolvidas nas estâncias e fazendas da região. Natural que fossem representados cenários poéticos impregnados de romantismo, que retratam a natureza, os sítios e as construções da zona rural, os pastores e os rebanhos de animais (RIPA, 1987).

No dormitório do casal (Ficha C8-07), os motivos dos cantos são alternados e repetidos nas diagonais opostas, envoltos por ramos de acantos e de lírios (SPELTZ, 1987; KUBISCH, SEGER, 2007; JONES, 2010). Um dos desenhos/matriz representa um tocheiro, que tem as alças entrelaçadas com as folhagens que o envolvem e é arrematado, na parte superior, com um buquê de flores (Figura 112). Nos dois outros cantos, o desenho/matriz explora medalhão oval envolto por decorações florais, no qual se insere uma cabeça de perfil coroada, inspirada nas moedas cunhadas com esse motivo (KINDERSLEY, 2012). Nestes exemplos, os motivos não se relacionam com a função do aposento.

No dormitório I (Ficha C8-08), os ornamentos dos quatro cantos do teto exploram dois desenhos/matriz distintos, que se alternam nas diagonais opostas. No

primeiro par ornamental está representado um anjo de corpo inteiro visto de perfil, que parece cavalgar os elementos florais. O anjo porta um feixe de setas ou flechas, que na mitologia greco-romana são atributos de Heros ou Cupido (RIPA, 1987; LURKER, 2003). Sobre esta figura estão dispostos um grupo de estrelas e um pequeno anjo que esvoaça sobre nuvens. No segundo par decorativo, uma menina foi moldada em posição frontal ao observador. Um vestido cobre seu corpo até a altura do joelho, um elemento ornamental tem origem no ombro da figura e atravessa seu corpo em diagonal. Ela se apoia numa esfera, de onde surgem ornamentos sinuosos, flores e rosas. Uma cartela ocupa a parte superior da composição. No primeiro motivo, os anjos e as estrelas remetem aos sonhos. Identificado como Heros ou Cupido, o anjo representa o amor (RIPA, 1987; LURKER, 2003; KINDERSLEY, 2012). No segundo motivo, a menina pode aludir às crianças que ocupavam o quarto. Ou também pode representar uma boneca, relacionada com as brincadeiras infantis. As decorações estão atreladas à função do ambiente.

Residência do Barão de São Luis

No hall de entrada (Ficha C6-01), as seções ornamentais dos quatro cantos do teto exploram dois diferentes motivos. O primeiro desenho/matriz explora elementos florais (Figura 123). O segundo apresenta os *putti* moldados em meio corpo, que despontam do centro de ramos de acantos (Figura 124). Essa ornamentação, peculiar ao classicismo (SPELTZ, 1987; KUBISCH, SEGER, 2007; JONES, 2010), também foi desenvolvida no gabinete do Conselheiro Maciel (Figura 103). Já comentada anteriormente.

Na sala de jantar (Ficha C6-02), as seções dos quatro cantos do teto alternam dois diferentes desenhos/matriz. Um medalhão está colocado entre os elementos florais sinuosos, ele é encimado por uma folha de acanto, e na base apresenta a cabeça de um felino (ou raposa) coroada com outro acanto. No interior do medalhão encontram-se pratos com frutas: uvas, peras, figos, nozes e folhas da videira (LURKER, 2003) (Figura 127). O segundo motivo ornamental repete o medalhão e os elementos florais. Porém, no interior do espaço oval estão inseridas as figuras de um coelho, de uma galinha e de um pato, como que pendurados no alto do medalhão (Figura 128). Nas quatro laterais do teto, foram arranjados pratos

com frutas (Figura 129). As ornamentações harmonizam com a função da sala. Vale salientar, que os motivos são muito semelhantes àqueles desenvolvidos na sala de jantar da antiga residência do Conselheiro Maciel.

Paço Municipal

No Salão Nobre (Ficha PM-01), o ornamento central é composto por florões circulares decorados com motivos florais: folhagens, rosas, margaridas e cravos (KINDERSLEY, 2012) (Figura 134). Os ornatos de cantos exploram brasões circulares decorados, na parte inferior com acantos simétricos, e na parte superior por um tocheiro ladeado por dragões alados, cujas caudas se enroscam às pequenas hastes e às folhagens sinuosas (Figura 135).

A composição interna dos brasões é diferenciada. O primeiro mostra cachos de uvas e folhas de parreira, dois feixes de trigo cruzados, espigas de milho, dois ancinhos, uma pá de corte e uma foice. No segundo estão representados: uma bússola, uma cartela, uma âncora, dois remos cruzados e o caduceu de Hermes ou Mercúrio. No terceiro, a ornamentação é composta por uma bigorna e um conjunto de ferramentas cruzadas: martelos, marretas, alicates, chaves de rosca e de cano (Ficha PM-01). No último estão dispostos: um coração sobreposto ao eixo de uma balança pendurada em um gancho, uma muleta e uma espada cruzados, e dois ramos de palmeira simétricos (KINDERSLEY, 2012) (Ficha PM-01). O primeiro brasão remete à agricultura. O segundo significa o comércio. O terceiro representa a indústria. O quarto e último indica a justiça (RIPA, 1987). A divina (o coração) triunfa (os ramos da palmeira) sobre a dos homens (a balança). Todos os brasões aludem às atividades que movimentavam a economia do município, alimentadas e ajuizadas pela administração pública.

Os emblemas que decoram os frisos laterais do forro retratam quatro diferentes datas, circundadas por ramos de louro. Nas laterais maiores estão: 1789 e 1822. A primeira indica a Revolução Francesa, a segunda a Independência do Brasil. Nas laterais menores do teto estão centralizadas as datas de 1835 e 1889. A primeira assinala o início da Revolução Farroupilha, a segunda a Proclamação da República brasileira. São datas importantes para o Rio Grande do Sul e para o Brasil, posto que aludem à história e à formação da nação e à vitória (os ramos de louro) do regime republicano, desfraldado na Queda da Bastilha e fundamentado no

positivismo francês (SANTOS, 2007). Os brasões e os emblemas desenvolvidos acordam com a função do Salão Nobre, no qual se reuniam vereadores e o prefeito, para determinar as políticas administrativas para a cidade de Pelotas.

5 Considerações finais

A bibliografia sobre a história e as técnicas do estuque demonstra que essa tipologia das artes decorativas acompanha a evolução da humanidade. Diversas civilizações antigas desenvolveram a estucaria, empregada nas superfícies murais internas e externas de palácios, templos e túmulos. A arte do estuque decorativo se ampliou durante o período clássico grego. No entanto, foram os romanos que aprimoraram e valorizaram a técnica, cujos magníficos exemplares foram encontrados em escavações arqueológicas realizadas em Roma e Pompéia, dentre outras cidades. Ao longo dos anos, a estucaria ornamental se alastrou pelo continente europeu. No Renascimento italiano, o estuque foi suporte para os afrescos de Sandro Botticelli e de Rafael Sanzio, entre outros pintores. E para a representação da Santa Ceia do convento de Santa Maria das Graças de Milão, executada em fresco seco por Leonardo da Vinci.

As decorações das superfícies de tetos e paredes dos interiores dos prédios através dos estuques lisos – em narrativas pictóricas ou em fingimentos do mármore – e de estuques com elementos em relevo, foram largamente utilizadas no maneirismo, no barroco e no rococó. Desenvolveram-se com intensidade nas caixas murais da arquitetura do período historicista eclético do final do século XIX e princípios do XX, cuja estética valorizava a decoração externa e interna dos edifícios. O que contribuiu para a concepção de novas e múltiplas técnicas, cujos elementos foram reproduzidos por meio de moldes ou formas, em série. A disseminação das técnicas que empregaram materiais variados nos países europeus, e as adaptações desenvolvidas em cada região, resultaram nas diferentes nomenclaturas que, atualmente, muitas vezes confundem os estudiosos da área.

A introdução do estuque como arte decorativa no Brasil está relacionada com acontecimentos sociais, políticos e estéticos. A transferência da família real

para o Rio de Janeiro em 1808 e, a abertura dos portos brasileiros às nações amigas contribuíram para a inserção da estética neoclássica, com a importação de novos elementos arquitetônicos. Os contatos com as matrizes culturais europeias se intensificaram. A chegada da Missão Artística francesa em 1816 objetivou a criação da Academia Imperial de Belas Artes, inaugurada dez anos depois e que seguiu os modelos clássicos ou acadêmicos no ensino oficial das artes plásticas. Porém, como esclareceram vários pesquisadores, ao ser transposto e disseminado nas cidades do território nacional, o estilo neoclássico foi impregnado de elementos ecléticos, decorrendo no historicismo arquitetônico desenvolvido em todas as regiões do país.

Em Pelotas, o desenvolvimento do estuque como arte decorativa está relacionado com a riqueza econômica da cidade, alavancado pela produção e exportação do charque e de seus derivados. A localização geográfica da cidade, conectada às cidades do interior e ao porto de Rio Grande pelos caminhos navegáveis – o Canal São Gonçalo, o Arroio Pelotas e a Laguna dos Patos – permitiu a importação de produtos da indústria europeia empregados na construção civil. Possibilitou também a introdução de mão-de-obra especializada, que substituiu o trabalho escravo, assim como as influências culturais e estéticas do velho continente. A partir da década de 1870, as construções ecléticas edificadas empregaram a estucaria nas decorações externas e internas dos prédios. As antigas residências do comerciante Francisco Alsina (1876), do Conselheiro Maciel (1878), do Barão de São Luis (1879) e do Paço Municipal (1879/1881) exemplificam essas peculiaridades. Todas são ricas em decorações de estuque externas e internas.

Genericamente, o estuque é toda a argamassa de revestimento de paredes ou forros, que depois de seca adquire grande dureza e resistência ao tempo. As composições das massas ou pastas mesclam o pó de mármore, a areia, a cal, o cimento, o gesso, a greda, etc., além da água necessária e, algumas vezes, a cola. A estucaria foi empregada em Pelotas na edificação de paredes internas das construções, cuja estrutura empregava fasquias de madeira preenchidas com a pasta de estuque. Nas decorações das paredes internas dos edifícios destacou-se o estuque liso, popularmente chamado de escaiola. E os estuques de relevo empregado nas paredes externas e internas e nos forros das casas.

Nos ambientes interiores, as ornamentações dos tetos empregaram elementos reproduzidos por meio de moldes, aplicados às superfícies estucadas dos tetos através de cola, de fios de arame ou pinos de ferro. Outros elementos foram

moldados *in loco* pelos artífices. Em alguns exemplos, as decorações mesclaram as duas modalidades. Outros empregaram somente ornatos reproduzidos em série através de formas. De acordo com a função, os ornamentos são classificados como: de encher, de união ou ligamento, de apoio ou amparo, de suspensão, de arremate. Quanto à natureza dos motivos desenvolvidos, são definidos como: da flora, da fauna, das figuras humanas, dos objetos artificiais.

As análises formais permitiram a identificação das técnicas e a organização dos elementos compositivos da decoração dos forros. Foi constatado que as ornamentações empregaram manuais e catálogos existentes sobre o ofício, escolhidos pelos artesãos e pelos proprietários com a intenção de enriquecer e hierarquizar os ambientes. As pinturas dos tetos, através do colorido explorado destacavam os elementos em relevo das superfícies planas. Enriqueciam as complexas criações. As análises iconográfica/iconológica possibilitaram determinar a referência plástica dos desenhos/matriz, cujas ornamentações acordavam com o repertório ornamental mundial vigente na época. Os motivos desenvolvidos estavam associados à função das salas. Alimentos nas salas de jantar, os *putti* nas salas de festas ou nos gabinetes, instrumentos musicais e flautistas nas salas de música, anjos nos dormitórios. Essas representações eram envolvidas por elementos florais, que se ramificavam exaustivamente em novas composições.

Destacaram-se na amostragem inventariada os forros da antiga residência do Conselheiro Maciel, não só pela maior quantidade de tetos estucados, mas também pela qualidade dos ornatos, visivelmente mais elaborados que os demais. Neste casarão também estão o maior número de ornamentos modelados *in loco*, provavelmente em massa de estuque bastardo. Esses relevos apresentam leveza, movimento e jogos de sombras admiráveis. Alguns elementos somente tangenciam as superfícies dos tetos, outros nem encostam nas mesmas. Efeitos só possíveis de serem executados com a moldagem *in loco*, utilizando a massa fresca e maleável.

Existem semelhanças entre os forros das residências do Conselheiro Maciel e do Barão de São Luis. Alguns elementos ornamentais e desenhos/matriz se repetem, tanto nos artefatos reproduzidos por meio de moldes ou com características da execução *in loco*. Como por exemplo, no gabinete e no dormitório I da antiga residência do Conselheiro Maciel, em relação ao hall de entrada da antiga moradia do Barão de São Luis (Inventário: Fichas C8-05, C8-08 e C6-01). Também são repetidos os ornatos de cantos do dormitório do casal no casarão do

Conselheiro Maciel, em relação à sala de visitas da casa assobradada do Barão de São Luis (Inventário Fichas C8-07 e C6-03). Como as duas construções foram concluídas em datas próximas, é bem provável que o mesmo estucador tenha trabalhado nas duas obras, financiadas pelos proprietários, que eram irmãos.

São desconhecidos os nomes dos estucadores que trabalharam nos canteiros de obras das construções analisadas. Porém, o artífice dos forros das antigas residências do Conselheiro Maciel e do Barão de São Luis deve ter sido o mesmo. Provavelmente, o artesão esteve na cidade exclusivamente para atender aos trabalhos encomendados. Os pesquisadores locais identificaram os nomes e a procedência dos construtores estrangeiros, como também dos brasileiros que trabalharam na arquitetura da cidade. Sobre os estucadores são poucas as referências. Entretanto, alguns relevos demonstram a pouca habilidade na modelagem, o que pode estar relacionado com os trabalhos de estucadores locais.

As ornamentações em relevo do Paço Municipal e as do sobrado de Francisco Alsina diferem entre si, nos motivos e nas técnicas empregadas. No Paço são identificados motivos bem elaborados: os brasões com símbolos ligados à produção e à economia do município e os emblemas com as datas históricas, que harmonizam com a função administrativa do prédio. Provavelmente executados quando da reforma do prédio (1909/1911). É bastante provável que tenham sido modelados em argila e reproduzidos em estuque através de forma perdida. O sobrado de Francisco Alsina é a edificação mais antiga da amostragem. No entanto, a ornamentação é representativa do período de produção em série do ofício, no qual as peças foram reproduzidas em moldes e fixadas no local depois de secas. Isto é percebido pela ausência de jogos de sombra, diferenças de volume, reentrâncias e saliências.

Esta dissertação relevou a importância da valorização e preservação dos bens integrados à arquitetura dos prédios pelotenses considerados de valor cultural, neste caso, os estuques em relevo que ornamentam os edifícios internamente. Saliu a importância da organização de inventários e da criação de normas para a proteção destes artefatos, que estão sujeitos a desaparecer pela ausência de uma política preservacionista direcionada aos bens integrados à arquitetura. Ressaltou a necessidade do reconhecimento dos valores históricos, artísticos e técnicos desses artefatos por parte dos governos federal, estadual e municipal, como também da comunidade em geral. A pesquisa realizada não esgotou o tema. Resta a

expectativa que a dissertação desenvolvida seja referência para novas investigações na área.

Referências

ACIOLI, Vera Lúcia Costa. **A identidade da beleza**, dicionário dos artistas e artífices do século XVI ao XIX em Pernambuco. Recife: Editora Massangana, 2008.

AGUIAR, José. **Cor e cidade histórica**: estudos cromáticos e conservação do patrimônio. Porto: FAUP, 2002.

ALBERTI, Leon Battista. **De Re Aedificatoria**. Madrid: Akal, 1991.

ALVES, Fábio Galli. **Termos e modos de fazer relacionados ao estuque denominado de escaiola nos revestimentos de paredes no século XIX**. 2012. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Conservação e Restauro de Bens Culturais Móveis) - Instituto de Ciências Humanas da Universidade Federal de Pelotas. Pelotas, 2012.

BRASIL. **Constituição da República Federativa do Brasil**. Brasília: Senado Federal, 1988.

BRUAND, Yves. **Arquitetura contemporânea no Brasil**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

CHAGAS, Mário de Souza. **Conhecendo o Museu da República**. Rio de Janeiro: IPHAN/Museu da República/Ed. Livro Técnico, 1998.

CHEVALIER, Ceres. **Vida e obra de José Isella**: arquitetura em Pelotas na segunda metade do século XIX. Pelotas: Mundial, 2002.

CORONA, Eduardo; LEMOS, Carlos. **Dicionário da arquitetura brasileira**. São Paulo: EDART, 1972.

COTRIM, Hélder Antônio Coelho. **Reabilitação de estuques antigos**. 2004. Dissertação. (Mestrado em Construção) - Instituto Superior Técnico, Universidade Técnica de Lisboa, 2004.

DEL BRENNA, Giovanna Rosso. Eclétismo no Rio de Janeiro (Séc. XIX e XX). In: **Eclétismo na arquitetura brasileira**. São Paulo: Nobel, 1987.

FOGLIATA, Mario; SARTOR, Maria L. **L'arte dello stucco a venezia**. Roma: Edilstampa, 1995.

FONSECA, Maria Cecília Londres. **O patrimônio em processo**: trajetória da política federal de preservação no Brasil. 2ª ed. Rio de Janeiro: UFRJ/ Minc-IPHAN, 2005.

FULLER, Josef. **Manual do Formador e Educador**. Lisboa: Livrarias Aillaud e Bertrand/Biblioteca de Instrução Profissional, 192?.

GONZÁLEZ, María Dolores Robador. El estuco. Revestimiento de valor permanente. In: **Revista Aparejadores**, Sevilha, n. 45, p. 17-24, abr./jun. 1995.

_____; GARCÍA, Blanca Méndez. Tradición y actualización de la tecnología del estuco. In: **Revista Aparejadores**, Sevilha, n. 46, p. 81-92, jul./set. 1995.

GUTIERREZ, Ester B. O barro e a carne. Artigo. Cinco séculos de cidade no Brasil. In: **Anais Seminário de história da cidade e do urbanismo**, v. 6, n. 2, 2000. Disponível em: <http://www.anpur.org.br/revista/rbeur/index.php/shcu/article/view/777>, acesso em 07/02/2013.

_____. **Negros, charqueadas e olarias**: um estudo sobre o espaço pelotense. Pelotas: Ed. UFPEL, 2001.

HATTSTEIN, Markus; DELIUS, Peter (Org.). **ISLAM**: arte y arquitectura. Barcelona: h.f.ullmann, 2007.

IPHAN, Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. **Manual de preenchimento da ficha do Inventário nacional de bens móveis e integrados**. Brasília: IPHAN-DID, 2000.

_____. **Cartas Patrimoniais**. 3ª ed. Rio de Janeiro: IPHAN, 2004.

_____. **Tesouro para bens móveis e integrados**. Rio de Janeiro: IPHAN, 2006.

_____. **Síntese preliminar das discussões**: Subsídios para a II CNC. Brasília: IPHAN-MINC, 2010.

JONES, Owen. **A gramática do ornamento**. São Paulo: Ed. SENAC São Paulo, 2010.

KINDERSLEY, Dorling. **Sinais & Símbolos**. São Paulo: Ed. WMF/Martins Fontes, 2012.

KUBISCH, Natascha; SEGER, Pia Anna. **Ornaments**. China: h.f.ullmann, 2007.

LAJO, Rosina; SURROCA, José. **Léxico de arte**. 5ª ed. Madrid: Akal, 2011.

LEITE, Maria de São José P. **Os Estuques no século XX no Porto**: a Oficina Baganha. Porto: Maiadouro, 2008.

LIMA, Solange Ferraz de. **Ornamento e Cidade**: ferro, estuque e pintura mural em São Paulo 1870-1930. 2001. Tese (Doutorado em História Social) - Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2001.

_____. O trânsito dos ornatos: modelos ornamentais da Europa para o Brasil, seus usos (e abusos?). In: **Anais do Museu Paulista**, São Paulo, v.16, n.1, p. 151-199, jan./jun. 2008.

LURKER, Manfred. **Dicionário de simbologia**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

MACAMBIRA, Yvoti. **Os Mestres da Fachada**. São Paulo: C.C.S.P. Divisão de Pesquisas, 1985.

MAGALHÃES, Mário Osório. **Opulência e cultura na Província de São Pedro do Rio Grande do Sul: um estudo sobre a cidade de Pelotas (1860-1890)**. Pelotas: Mundial, 1993.

MARTINS, João Carlos Sarrazola. **Tectos portugueses do século XV ao século XIX**. 2008. Dissertação (Mestrado em Recuperação e Conservação do Patrimônio Construído) - Universidade Técnica de Lisboa Instituto Superior Técnico, 2008.

MASCARENHAS, Alexandre. **Patologias e restauração dos estuques ornamentais e estruturais em edificações históricas**. 2005. Dissertação (Mestrado em Engenharia Civil) - Programa de Pós-graduação em Engenharia Civil, Universidade Federal Fluminense, 2005.

_____. **Ornatos: restauração e conservação**. Rio de Janeiro: Fólio, 2008.

MENDONÇA, Isabel. **Estuques Decorativos: a evolução das formas (sécs. XVI-XIX)**. Lisboa: Príncipia/Terra Nova, 2009.

NAKAMUTA, Adriana Sanajotti. A trajetória de preservação dos bens móveis e integrados sob a ótica dos projetos institucionais de inventário. In: **Anais II Encontro de História da Arte**, IFCH-Unicamp. Artigo. 2006. Disponível em: [http://www.ifch.unicamp.br/pos/hs/anais/2006/posgrad/\(1\).pdf](http://www.ifch.unicamp.br/pos/hs/anais/2006/posgrad/(1).pdf), acesso em: 29/09/2013.

PANOFSKY, Erwin. **Significado nas Artes Visuais**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

REIS FILHOS, Nestor Goulart. **Quadro da arquitetura no Brasil**. 11ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

RIPA, Cesare. **Iconología**. Tomo I. Madrid: Akal, 1987.

_____. **Iconología**. Tomo II. Madrid: Akal, 1987.

ROJAS, Ignácio. **Arte de Los Yesos, Yeserías y Estucos**. Madrid: Editorial Munilla-Lería, 1999.

SANTOS, Carlos Alberto Ávila. **Ecletismo na fronteira meridional do Brasil: 1870-1931**. 2007. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo – Área de Conservação e Restauro) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal da Bahia, 2007.

_____. **Modernidade e Restauração**. Monografia (Disciplina de História e Teoria do Restauro). PPGA da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal da Bahia, 2003.

_____. **O Ecletismo Historicista em Pelotas: 1870-1931**. Artigo. 2011. Disponível em: <http://ecletismoempelotas.wordpress.com/arquitetura>. 2011. Acesso em: 05/09/2011.

_____. **Construtores italianos no sul do Rio Grande do Sul: 1870-1931**. Artigo. 2011. Disponível em: <http://ecletismoempelotas.wordpress.com/arquitetura>. Acesso em: 05/09/2011.

_____ et al. **Elementos funcionais e ornamentais da arquitetura eclética pelotense: 1870-1931.** Estuques. Artigo. 2011. Disponível em: <http://ecletismoempelotas.wordpress.com/arquitetura>. Acesso em: 05/09/2011.

SCHLEE, Andrey Rosenthal. **O ecletismo na arquitetura pelotense** até as décadas de 30 e 40. 1993. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1993.

SECULT, Secretaria de Cultura. **Manual do usuário de Imóveis inventariados.** Pelotas: Secretaria de Cultura/Nova Prova, 2008.

SEGURADO, João Emílio dos Santos. **Acabamento das construções – estuques, pinturas, etc..** 2.ed. Lisboa: Livrarias Aillaud e Bertrand/Biblioteca de Instrução Profissional, s/d.

SILVA, Hélia. **Giovanni Grossi e a Evolução dos Estuques Decorativos no Portugal Setecentista.** 2006. Dissertação (Mestrado em Arte, Património e Restauro) - Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2006.

SISÍ, Mônica M. (Org.) **Guia Práctica de la Cal y el Estuco.** Leon: Editorial de los Ofícios, 1998.

SOARES, Samara. **El Arte del Estuco Aplicado en Interiores de Edificios Historicos de Pernambuco (Brazil).** Aportación para la Conservación y Restauración. 2011. Dissertação. (Mestrado Tecnología en la Arquitectura) - Departament de Construccions Arquitectònics, Universidad Politècnica de Catalunya, 2011.

SPELTZ, Alexandre. **Les styles de l'ornement.** Milano: Cisalpina-Goliardica, 1987.

TEIXEIRA, Joaquim José. **Descrição do Sistema Construtivo da Casa Burguesa do Porto: séculos XVII e XIX.** Trabalho de Síntese. Provas de Aptidão Pedagógica e Capacidade Científica. Portugal, 2004.

WEIMER, Günter. A fase historicista da arquitetura no Rio Grande do Sul. In: **Ecletismo na arquitetura brasileira.** São Paulo: Nobel, 1987.

WÖLFFLIN, Heinrich. **Conceitos fundamentais da história da arte.** São Paulo: Martins Fontes, 1989.

VASARI, Giorgio. **Vidas dos artistas.** São Paulo: Martins Fontes, 2011.

VIEIRA, Eduarda Moreira da Silva. **Técnicas tradicionais de fingidos e estuques no norte de Portugal,** Contributo para o seu estudo e conservação. 2002. Dissertação. (Mestrado em Recuperação do Património Arquitectónico e Paisagístico) – Universidade de Évora, Évora, 2002.

VITRÚVIO, Pollio. **Tratado de Arquitetura.** São Paulo: Martins Fontes, 2007.