

O DOURAMENTO SOBRE A CANTARIA DOS CONVENTOS FRANCISCANOS DO NORDESTE BRASILEIRO

GOLDING ABOUT THE MASONRY OF THE FRANCISCAN CONVENTS IN NORTH-EASTERN BRAZIL

LA DORADURA SOBRE LA CANTERÍA DE LOS CONVENTOS FRANCISCANOS DEL NORDESTE BRASILEÑO

Túlio Vasconcelos Cordeiro de Almeida*

RESUMO

Este artigo foi baseado no desenvolvimento das investigações realizadas para tese defendida pelo autor em 2016, tratando das pinturas decorativas sobre a cantaria policromada dos conventos franciscanos do Nordeste brasileiro. As edificações examinadas proporcionam a oportunidade de ampliar pesquisas, pois registram outras tecnologias associadas à cantaria policromada e o conhecimento do douramento fosco e brilhante. Através de análises petrográficas, foram identificados o arenito e o calcário como rochas utilizadas como suporte para o douramento e, por meio da leitura dos receituários antigos e da avaliação das áreas douradas encontradas nas cantarias dos conventos, foi confirmada a técnica de ouro fosco sobre bolo vermelho, como um método predominante de dourar aplicado sobre a cantaria. Esta pesquisa contribui para o conhecimento da elaboração dos douramentos sobre cantarias dos séculos XVII e XVIII na Província de Santo Antônio do Nordeste, comprovando a utilização dos diversos tipos de materiais artísticos encontrados nos tratados antigos portugueses e italianos.

Palavras-chave: Douramento; Cantaria; Douramento sobre cantaria; Conventos Franciscanos; Séculos XVII e XVIII.

ABSTRACT

This scientific paper was based on the development of the investigations observed in the polychromy (decorative paints) thesis on stonework found in the Franciscan Convents (monasteries) in northeast of Brazil. These examined constructions provide the opportunity to develop researches, as they record other technologies associated to polychromy as well as the gold gilding opaque and shiny. Through petrographical analysis, sandstone and limestone were found to be the two kinds of rocks used as the gold gilding base material. Also, by reading old recipes and evaluating the golden monastery areas, the opaque gold technique on red clay (bole) was confirmed as a predominant method of gold gilding. This research contributes to the gold gilding elaboration knowledge applied on stonework from the 17th and 18th century in the Province of Santo Antonio do Nordeste, proving the utilization of various types of artistic materials, found in the ancient Portuguese and Italian treaties.

Key words: Gilding; stonework; Gilding on stonework; Franciscan Convents; 17th and 18th centuries.

RESUMEN

Este artículo se basó en el desarrollo de las investigaciones hechas para la tesis doctoral, defendida por el autor en 2016 y que trata de las pinturas decorativas sobre la cantería policromada de los Conventos Franciscanos del Nordeste brasileño. Los edificios examinados ofrecen la oportunidad de ampliar las investigaciones, ya que presentan registros de otras tecnologías asociadas a la policromía en piedra y el conocimiento de la doradura mate y brillante. A través de análisis petrográficos, se identificaron areniscas

* Possui graduação em Artes Plásticas pela Universidade Federal da Bahia (1978), especialização em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis pela escola de Belas artes da Universidade Federal de Minas Gerais, mestrado em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal da Bahia (2009) e doutorado em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal da Bahia (2016). Atualmente é professor Associado da Universidade Federal da Bahia.

y calizas como soporte para la doradura y, a través de la lectura de recetas antiguas, y la evaluación de los campos de oro de los conventos, se confirmó la técnica del oro mate sobre bol rojo, como método predominante de dorar aplicado a la cantería. Esta investigación contribuye al conocimiento de la elaboración de doraduras sobre cantería de los siglos XVII y XVIII en la “Provincia de Santo Antônio do Nordeste”, al comprobar el uso de materiales artísticos encontrados en antiguos tratados portugueses e italianos.

Palabras clave: Doradura; Cantería; Doradura sobre cantería; Conventos Franciscanos; Siglos XVII y XVIII.

INTRODUÇÃO

Em vários períodos da história, o brilho do ouro despertou encantamento e interesse. Durante o início do último milênio, a decoração com douramento começou a fazer parte da apresentação harmônica da arquitetura, quando esse tipo de embelezamento representava o *status* de nobreza. Na Antiguidade, o simbolismo do ouro estava relacionado às divindades, ao poder social, à ornamentação e à sabedoria.

Como exemplo de Divindade, temos como caso notável, no Egito, os objetos encontrados na tumba de Tutankhamon, jovem Faraó da Dinastia XVIII, 1550-1309 a.C., período em que o douramento já era largamente empregado como revestimento de objetos reais. O sarcófago é uma grande estrutura de madeira dourada, com ouro brunido e cravejada com pedras preciosas. No Egito, o ouro era utilizado com caráter religioso, sendo empregado para estabelecer o poder, a representação dos deuses. Quanto à representação de Amon nos mistérios egípcios, diz Portal (2011, p.33): “O ser supremo, o Deus da Verdade e de sabedoria tomava o nome de Amón quando se revelava ao mundo em sua luz divina”. Também na Grécia, Hermes incorpora a tradição egípcia em representar, com o ouro, os símbolos dos deuses. No período greco-romano, Mercúrio representava a divindade dos ladrões, dos comerciantes, da alquimia.

112

No Cristianismo, a auréola dourada como emblema de santidade, o fundo dourado, representa a grandeza de Deus, quando o Cristo é denominado de A Luz Divina, A Luz Celestial e O Sol e Oriente. E, mais adiante, no período bizantino, adota a postura como insígnia do poder. A propósito, o mais antigo exemplar de douramento ornamental de que se tem notícias, é o uso de douramento em folha, encontrado na Mesopotâmia em 3000 a.C. Trata-se da Arpa com cabeça de Touro, elaborada em ouro brunido, hoje em exposição no Museu do Iraque, em Bagdá. Também na civilização egípcia, com a descoberta da tumba de Tutankhamon, foram encontradas folhas de ouro batido, destinadas ao douramento dos sarcófagos (LÓPEZ ZAMORA, 2007).

Em recente descoberta da arqueologia egípcia, foi revelada a produção de múmias com os lábios dourados, estimada em cerca de 2.500 anos a. C., e, no templo de Taposiris Magna, em Alexandria, foram encontradas múmias de possíveis homens da nobreza de 280 a.C., que traziam a língua dourada. Era o amuleto que lhes possibilitaria falar após a morte. Para a transformação do lingote de ouro em lâminas metálicas, foi necessário recorrer aos conhecimentos técnicos dos artífices bate-folhas, que trabalhavam nas oficinas caseiras, lavrando a fundição de ouro.

Era uma atividade bastante familiar na produção de lâminas de prata, ouro, cobre, estanho e outras ligas metálicas, possivelmente iniciada na civilização egípcia e aperfeiçoada no Império Romano. Como exemplo desse ofício, existe na tumba de Saggara, no Egito, cerca de 2500 a.C., um antigo hieróglifo gravado em rocha, representando uma figura humana laborando na fabricação de folhas de ouro, utilizando como ferramenta um martelo de pedra redonda.

O ouro em lâminas foi bastante utilizado na decoração de rituais, como relata Silva sobre a Grécia, em seu tratado A Arte de Dourar:

Homero na sua *Odysséa* diz que para um sacrifício oferecido por Nestor a Minerva, foi chamado um artista para cobrir com ouro as hastes da vítima. O artista trouxera ferramenta própria, sendo o ouro fornecido por Nestor. As ferramentas constavam de uma bigorna, um martello e tenazes, e eram destinadas a reduzir o ouro a laminas delgadas a fim de poderem ser enroladas em volta das hastes do animal. (SILVA, 1900, p. 5).

Possivelmente eram lâminas mais espessas, possibilitando a manipulação com maior facilidade para o uso das bigornas e martelos. Para ilustrar esse período, uma pintura representa Hermes levando uma cabra ao sacrifício a (Figura 1). Essa imagem, que está gravada em um vaso cerâmico de figuras vermelhas, elaborado no período 360-350 a.C., descoberto em Paestum na província da Campânia, Itália, hoje se encontra em exposição no Museu do Louvre em Paris. No período romano, a técnica de dourar foi aprimorada pelos italianos e franceses e, mais tarde, chegou ao Norte da Europa e Inglaterra, desenvolvendo-se e adicionando materiais específicos de cada região.

No trabalho de decoração das igrejas europeias, realizado durante o século XVII, já se notam a necessidade de dourar e o impulso de expandir a aplicação desse revestimento para todo o interior do templo, visando sensibilizar e atrair o fiel para aquela obra posta a serviço de Deus.

Figura 1 – Representação de Hermes levando uma cabra ao sacrifício.



Analisando a técnica de douramentos no contexto europeu, Fleury revela que, durante a Idade Média, a aplicação do ouro, teve sua importância na ornamentação dos monumentos, sendo empregado no interior e também sobre as pedras dos frontispícios, como indicam os vestígios encontrados na França. Segundo o autor: “Viollet-le-Duc encontrou vestígios de dourado no interior da Igreja de Notre-Dame de Paris, nas estátuas e nas esculturas das portas; hoje ainda se podem encontrar os mesmos vestígios no pórtico de Saint Germain-l’Auxerrois” (FLEURY, 1908, p.9).

Le Duc desenvolveu estudos arqueológicos em Notre-Dame e, quando foi empossado como inspetor dos monumentos históricos da França, estabeleceu metodologias de conservação. Teve grande interesse pelo estilo clássico e admirava a racionalidade da arquitetura gótica como a melhor forma de construir. Estabeleceu medidas que previam a preservação da arquitetura medieval, ensinando a elaborar um diagnóstico e propostas técnicas de restauro, como a cantaria e seus rejuntas específicos. Viveu em um período quando a restauração não era pensada como ciência, e foi justamente ele o responsável pela formulação do conceito moderno de restauração.

O dourado sobre madeira das igrejas do Nordeste brasileiro segue a tradição das catedrais medievais e a suntuosidade da decoração dos grandes casarões que, na profusão de seus tetos, cimalkas, balaústres, marcam o gosto pela arte de dourar (ALMEIDA, 2016). A pintura e o douramento sobre rochas complementam essa atmosfera religiosa e festiva.

Para poder contratar a elaboração dessa técnica tão cobiçada, após o acordo dos serviços pelas instituições religiosas ou clientes particulares, o dourador entrava em contato com o “mestre bate-folha” (artesão que produz finíssimas folhas metálicas), para providenciar a confecção dos livros de ouro que seriam aplicados na obra contratada. Em alguns casos, o ouro era fornecido diretamente pelo cliente. Nessa fase dos serviços, existia uma dependência do dourador acerca da qualidade do metal produzido pelo “bate-folha”.

Por esse motivo, em Portugal, alguns contratos foram assinados pelos dois artífices, tendo em vista as cláusulas que exigiam o cumprimento das especificações na quilatação do metal produzido. A historiadora portuguesa Natália Marinho oferece as seguintes considerações sobre as atividades dos mestres bate-folha em Portugal:

Oscilando entre vinte e vinte e quatro quilates, o ouro apresentava uma cor dourada intensa, sendo sistematicamente designado, ao longo dos séculos XVII e XVIII, por ouro subido. Sua venda fazia-se por milheiros, sendo cada milheiro formado por dez livros, cada um dos quais tinha, como vimos, cem pães de ouro. (ALVES, 1989, v.2, p.196).

As folhas de ouro, preparadas para a técnica de douramento, fazem parte de uma liga metálica composta de ouro, cobre e prata, fazendo uma composição que estabelece a coloração desde folhas mais brancas (20% de ouro e 80% de prata) até um amarelo avermelhado com 94,5% de ouro, 4,00 % de cobre e 1,50 % de prata, conforme esclarece o restaurador e dourador inglês Parfett (2000, p.32) sobre o ouro do fabricante Ets. Duvet, na França, em 1998. Porém, ao analisar os douramentos antigos, Parfett (2000) observou a existência de escala reduzida do ouro mais avermelhado, sem muitos contrastes. Mesmo assim, era rigoroso o padrão de qualidade exigido na fabricação do ouro nos séculos XVII e XVIII.

Rapidamente, o hábito de dourar invadiu todos os lugares públicos e particulares, influenciando o tratamento dado a esculturas, molduras de quadros e espelhos, grades de ferro, retábulos, encadernações de livros e às fachadas dos edifícios, ornatos em relevo, como folhas de acanto, corações, óvulos, filetes e frisos de cercaduras. Subjacente ao que se poderia chamar de “modismo dourado”, há uma atitude, por assim dizer, preservacionista, já que, através da resistência desse metal à oxidação e à ductibilidade de suas finíssimas folhas, pode-se conservar qualquer objeto que por ele for envolvido.

De todos os tipos de douramento, dois são os mais usados como revestimento de elementos ornamentais em diversos suportes, neste caso, a técnica de dourado a água (água + cola), de aspecto brilhante, e o douramento a óleo, que utiliza um verniz mordente, de feitiço fosco.

No decorrer dos séculos, as técnicas de douramento foram modificadas, em virtude do acréscimo de novos materiais, porém mantendo a mesma metodologia, quando aplicada sobre diversos suportes.

METODOLOGIA

Os monumentos selecionados para este estudo foram edificações construídas em uma área com delimitação espacial no litoral do Nordeste, com formação rochosa, ricamente composta de calcários e arenitos. Sua abrangência parte da cidade de João Pessoa, na Paraíba, e alcança a cidade de Cairú, no arquipélago de Tinharé/BA, que marca o limite sul do Recôncavo Baiano.

Análises visuais

As pinturas decorativas dos conventos franciscanos foram primeiramente visualizadas a olho nu, com o propósito de estabelecer uma avaliação qualitativa. Foram extraídas amostras das camadas pictóricas, nos 15 (quinze) conventos estudados da Província de Santo Antônio do Nordeste, área de delimitação espacial desta pesquisa. Os materiais coletados foram encaminhados para avaliação, conforme as especificidades de cada pintura.

Análises estratigráficas da secção polida – *Cross Sections*

De posse de todas as amostras de douramento, coletadas foram encaminhadas para o Centro de Conservação e Restauração (Cecor), da UFMG, tendo em vista a elaboração de análises estratigráficas da secção polida, que permite a compreensão do comportamento e da ordem dos estratos que compõem as pinturas incluindo os campos dourados. Conforme o método apresentado pelo Cecor, “os cortes estratigráficos são pequenos blocos sólidos de um polímero acrílico, utilizados para imobilizar fragmentos de pintura. Uma vez montados, a sequência é observada em um microscópio Olympus BX 50, sob luz polarizada e fotografada”.

RESULTADOS ENCONTRADOS

Encolado

Para os dois métodos citados anteriormente, deve-se primeiro aplicar, sobre o suporte, o “Encolado”, produzido com cola de origem animal e adicionado ainda quente. Cennino, em 1437, no Capítulo XCIV do seu livro, informa que “de igual modo debes trabalhar em ferro, pedra e em tábua, sempre encolando antes; e assim em vidro ou onde queres trabalhar” (CENNINO, 1947, p. 96).

No século XVI, Fellippe Nunes também descreve o processo de douramento fosco sobre rocha e o apresenta assim: “Primeiramente se há de imprimir, e depois de seca a imprimadura se lhe há de pôr o mordente” (1615, p.67). Logo depois, fala da importância da adição do alho (*Allium Sativum*) como conservante da cola proteica: “Depois de estar o pao encolado lhe day hua mão de gesso comum, e seja ao modo de lavadura delgado, e se na cola lhe botardes hua cabeça de alhos serve para que não salte, depois lhe da três ou quatro mãos de gesso mate, o qual se faz assi.” (NUNES, 1615 p. 68).

Silva também recomenda, nesta etapa inicial, como se deve proceder, adicionando como conservante uma formulação composta de absinto, uma planta igualmente conhecida como *Artemisia Vulgaris* ou losna, alho, sal e vinagre:

Ferve-se n'um litro d'agua uma porção de folhas d'absyntho, juntando lhe cabeças d'alho; quando a agua estiver reduzida a metade cõa-se por um pano e deita-se-lhe um pouco de sal e dois decilitros de vinagre.

Toma-se uma quantidade d'esta mistura na qual se deitará, ainda, egual quantidade de bâ colla a ferver. Pinta-se com este mixto o objeto a dourar empregando para esse fim uma escova curta feita de pello de javali. Esta composição tem por fim preservar a madeira de picada de insecto, matar aquelles que n'ella existam, desengordural-a e dispol-a a bem receber o aparelho.

Quando se doura sobre pedra ou gesso, em vez d'uma só operação devem ser duas: a primeira de colla fraca e a ferver para que bem se humedeçam aquelles materiaes; e a segunda de colla mais forte, não se empregando, comtudo o sal porque este prejudicará o dourado. (SILVA, 1900, p.23).

Base de preparação

Após a secagem do encolamento, aplica-se, com pincel de pelo de porco, a base de preparação, que é uma superfície lisa e aderente para a instalação das folhas de ouro. Como resultado das análises tecnológicas desta pesquisa (ALMEIDA, 2016), foi constatada uma variação na elaboração dos estratos de gesso, com a presença de carbonato de cálcio, sulfato de cálcio e a composição entre caulim (silicato natural) + carbonato de cálcio, formulação muito utilizada na escultura policromada.

Em outra pesquisa das bases de preparação, encontra-se a fórmula específica para o suporte pétreo, quando o tratado de Cennino Cennini informa sobre o método de “como aplicar ouro brunido a uma figura de pedra”. Assim, o autor explica:

- * Impregnar o suporte com o encolado quente em toda a superfície a ser dourada
 - * Misturar, ao mordente, certa quantidade de pó de carvão e pincelar sobre pedra, deixando secar.
 - * Sobre o mordente, aplicar uma emulsão de cola animal com gema de ovo.
 - * Sobre a cola animal e gema de ovo, sobrepor três demãos de gesso grosso, com cola animal, e adicionar uma, duas ou três gemas de ovo, acrescentando um pouco de pó de ladrilho machucado, deixando-o secar bem.
 - * Por último, revestir a superfície com quatro ou seis mãos de gesso fino, misturar com cola animal e adicionar um pouco de gema de ovo. Após a secagem, se aplica o bolo armênio.
- (Adaptado de CENNINI, 1947, p.178).

116

Após a fase de lixamento e polimento, a base de preparação deve receber diversas aplicações de bolo armênio, existente em várias colorações — amarelo, vermelho, preto, verde e azul —, para que reflita a coloração, conforme o efeito do douramento desejado. A tonalidade apresentada pelas lâminas de ouro está relacionada não apenas ao tipo da liga do metal, mas também à cor do bolo armênio utilizado.

Cennini (1947) argumenta que a utilização do pó de carvão ajuda a manter seca a superfície trabalhada, quando a pedra apresenta uma umidade intrínseca de sua porosidade. A camada de carvão com mordente tem a finalidade de impermeabilizar a superfície da pedra, fazendo o isolamento da umidade com o campo dourado. O pó cerâmico, por sua vez, serve de ancoramento para as sucessivas camadas de gesso sottile (gesso fino) do último estrato, transmitindo ao suporte propriedades pozzolânicas¹. E, apenas assim, poderá efetuar o método do ouro brunido sobre a pedra.

Bolo armênio

Nos douramentos sobre rochas de arenito, calcário e mármore, até agora estudados, observa-se a existência de folhas de ouro aplicadas sobre base de preparação e bolo armênio vermelho, que é argila colorida aplicada sobre a camada de gesso e serve de base para as lâminas de ouro e que é também conhecida como “terra de polir”.

¹Pozolana, ou pozzolana (do italiano pozzolana ou pozzuolana), nome derivado da localidade italiana de Pozzuoli, nas imediações do Vesúvio, onde são encontradas cinzas vulcânicas conhecidas por cinzas pozzolânicas ou pumicite.

Após a fase de lixamento e polimento, a base de preparação deve receber diversas aplicações de bolo armênio, existente em várias colorações – amarelo, vermelho, preto, verde e azul –, para que reflita a coloração, conforme o efeito do douramento desejado. A tonalidade apresentada pelas lâminas de ouro está relacionada não apenas ao tipo da liga do metal, mas também à cor do bolo armênio utilizado.

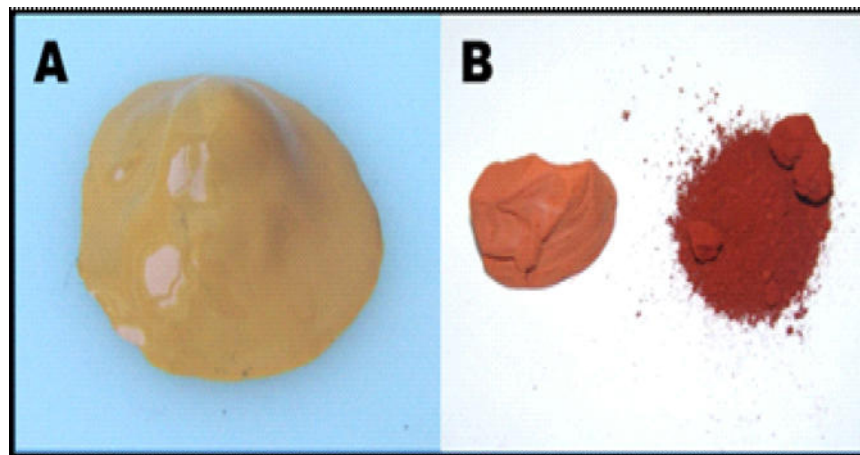
Em seus comentários sobre a importância da coloração do bolo armênio na apresentação do ouro, Parfett (2000, p.31) assinala que, originalmente, o bolo era “vermelho rico e profundo, freqüentemente encontrado nas pinturas de manuscritos”, mas, com o tempo, foram surgindo outras cores, revelando outros valores cromáticos para o campo dourado. Como escreve o autor:

Originalmente, cada uma das argilas coloridas apresentava qualidades de brunimento diversas. As amarelas não conseguiam um brunimento tão bom nas superfícies lisas; os bolos vermelhos davam um polimento melhor, o que fazia com que fossem usados para os realces que são mais acessíveis para o brunidor; e os pretos, a cor Vitoriana tradicional, que permite o mais alto nível de brunimento, devido o seu alto teor de grafite. Isso era normalmente usado só nos realces mais isolados. (PARFETT, 2000, p.31).

Diante da inquietação do Barroco, durante o século XVIII, foram inseridas, sobre os douramentos, as técnicas de lacas e vernizes de mudança, além de adicionadas outras cores de bolo armênio, com a finalidade de modificar a aparência do ouro trabalhado de modo tradicional.

Observam-se as duas cores principais de bolo armênio (amarelo e vermelho), utilizadas nos Conventos Franciscanos do Nordeste. O bolo vermelho, sempre predominante, apresenta uma variação de cor bastante acentuada. (Figura 2).

Figura 2 – A: bolo amarelo e B: bolo vermelho.



Fonte: Almeida (2022)

O Bolo amarelo, produzido para ser aplicado sobre toda a superfície da obra, ficando aparente nas áreas de sombra (Figura 2A). Bolo vermelho, aplicado sobre áreas onde existe douramento com ouro fosco ou brunido (Figura 2 B).

Para a preparação do bolo armênio, os tratadistas Cennini (1437) e Vasari (1550) confirmam o aglutinante (albumina) da clara de ovo para a diluição da argila, enquanto Philippe Nunes (1615) e Segurado (1904) recomendam a utilização com cola de proteína animal, aplicada quente. Desse modo, é possível acompanhar, sumariamente, a mudança do aglutinante e a transformação e atualização da receita do bolo antigo.

Com o pigmento do bolo armênio, Segurado (1904, p.315) acrescenta a hematita sanguínea, prevendo a melhoria da cor. Fleury (1908, p.18), recomenda a adição de: “plombagina (minerio de chumbo) substancia metálica muito untosa e fina também; e gordura de carneiro ou azeite doce, para ligar as substancias e facilitar o deslizamento da pedra de ágata”, que exerce a função de material lubrificante e facilita o deslizamento do brunidor na fase do polimento do ouro. Ceninno (1947, p. 124), adverte: se existir nódulos sobre a superfície do bolo, utilizar de tela de linho para brunir com esmero o bolo armênio.

Douramento com lâminas de ouro

Nos conventos franciscanos do Nordeste brasileiro, a técnica encontrada foi elaborada com lâminas de ouro, apresentando dois métodos: o brilhante e o fosco.

No douramento a água (método brilhante), a superfície é umedecida com a “Água do Dourador”, composição de água e cola proteica, que revitaliza a cola existente no substrato do bolo armênio e do gesso. E, assim, o ouro é aplicado na superfície e alisado com o pincel (Figura 3). Vê-se à esquerda, pincel de pelo de porco para a base de preparação; à direita, pincel de pelo de esquilo para aplicação das folhas de ouro.

Figura 3 – Pincel de pelo de porco e pelo de esquilo



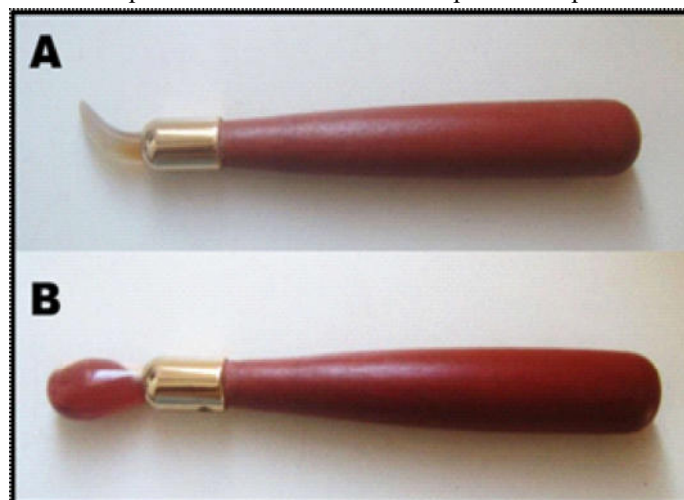
Fonte: Almeida 2009.

Após a secagem, o ouro é brunido com brunidores de pedra ágata, criando uma superfície brilhante que permite outros tratamentos decorativos de estampagem. Segundo informações dos santeiros antigos, a ágata foi a pedra utilizada para o brunimento do ouro aplicado no Nordeste brasileiro. Como exemplo desses instrumentos, podemos observar as imagens (Figura 4).

Segundo informações dos santeiros antigos, a ágata foi a pedra utilizada para o brunimento do ouro aplicado no Nordeste brasileiro. Como exemplo desses instrumentos, podemos contemplar as imagens do Quadro 1(A/B).

Figura 4 – Tipos de brunidores criados com pedra ágata

A: Brunidor dente de lobo – tipo mais comum. B: Brunidor presunto – para brunir partes côncavas



Fonte: Elaboração do Autor 2022 com base em Fleury (1908).

Cennini recomenda que, após a aplicação da lâmina de ouro, este deve ser brunido no mesmo dia. Ele também menciona que, em diversas regiões da Itália, brunidores eram construídos com os materiais a seguir descritos:

Quando observar que o ouro pode ser brunido, toma certa pedra chamada hematita. Quero ensinar-te como se faz a pedra; se não consegues, o melhor para quem possa fazer o gasto, são safiras, esmeraldas, balajes, topázios, rubís e granadas; quando mais suave é a pedra, melhor. Também é bom um dente de cão, de leão, de lobo, de gato, de leopardo e, em geral, de todos os animais que naturalmente se alimentam de carne. (CENNINI, 1947, p.126).

Koller (2000, p.4) citando Crocker, também observa a respeito da referida técnica de douramento na Europa: “[...] as ferramentas mais comuns de brunimento na Alemanha de século XVIII eram de dente de cão (ou de raposa, lobo ou boi), montados num cabo de madeira”. Os dentes de cavalo costumavam ser utilizados no norte dos Alpes (Figura 5).

Figura 5 – Tipos de brunidores de origem animal e mineral.

BRUNIDORES	DESCRIÇÃO	FONTES
Brunidores para brunir ouro (Origem mineral)	Pedra de hematites, safiras, esmeraldas, topázios, rubís, granadas, espinélios. Seixo duro, hematita sanguínea ou ágata.	Cennini, (1947, p. 126) Segurado (1904, p.315)
Brunidores para brunir ouro (Origem animal)	Dentes de cão, leão, lobo, gato, leopardo, raposa, boi e cavalo	Cennini (1947, p. 126). Koller (2000, p. 4).

Fonte: Almeida 2015.

Quando é aplicado o douramento a mordente, o bolo armênio é impermeabilizado com goma laca e recebe a aplicação uniforme de uma camada fina de verniz, que funciona como adesivo e é denominada de “mixtão”, uma composição de verniz à base de óleo que contém amarelo de cromo dourado. Este verniz mordente será observado até o ponto ideal de secagem para dourar, com duração de 2 a 48 horas. Após a aplicação das folhas de ouro com pincel, é desnecessário fazer o brunimento (polimento) e a camada dourada apresentará uma aparência fosca. Esse tipo de douramento foi bastante utilizado na decoração de edifícios, principalmente nas áreas mais altas, onde não existia o contato ou atritos (abrasão) com os humanos. Pode-se visualizar o coxim ou almofada do dourador, a faca de cortarouro e a lâmina de ouro. (Figura 6)

Figura 6: Coxim, faca e lâmina de ouro



Fonte: Almeida 2015.

Felipe Nunes (1615) ressalta que, para dourar sobre pedra, é necessário isolar o douramento da ação da água, que pode interferir com a umidade sobre o brilho do ouro. Para corrigir essa ação, o autor recomenda a utilização de folhas de estanho, que permitem o isolamento da camada dourada. Assim, descreve, em seu tratado, o método para assentar ouro em pedra, páo, vidro, e couro:

Para assentar ouro em pedra, se há de guardar a ordem seguinte: Primeiramente se há de imprimir, e se pois de secca a imprimidura se lhe há de pôr o mordente, e como estiver em fazão, dourar: mas deste modo, com a humidade da pedra, nos dias de chuvanão tem lustro o ouro, e para que a humidade não penetre, se fará deste modo: Depoisde imprimada a pedra, e posto o mordente, assentai folha de estanho ao modo dequando dourai, e depois de assim estanhada, lhe ponde outra vez outra imprimadura, e outro mordente e depois podeis dourar, que então fica o douramento com lustro, e fora de humidade; e depois quiseres perfilar alguma cousa sobre o ouro, perfilai como cre escuro, ou com sombra. (NUNES, 1767, p.92).

Analisando a questão do douramento na cantaria, foram encontradas, nos tratados estudados, referências de Cennini sobre o ouro brunido e de Felipe Nunes a respeito da aplicação de ouro fosco e ouro sobre estanho, confirmando o emprego das técnicas sobre os materiais pétreos, o que permite a avaliação dos diversos tipos de materiais, utilizados do século XV ao XVII.

Cennini (1437, p.178) descreve o método: “Como aplicar ouro brunido em uma figura de pedra”:

- *) Aplicar cola comum quente sobre o suporte, uma ou duas demãos, e deixar secar;
- *) Aplicar pó de carvão, mesclado com azeite de linhaça cozido e verniz líquido, grosso;
- *) A aplicação deve ser quente, com pincel de seda, e deixar secar;
- *) Aplicar, em todas as partes, cola comum com uma gema de ovo,
- *) A aplicação deve ser feita com esponja, esfregando e friccionando muito quente.
- *) Aplicar gesso grosso com cola diluída e três gemas de ovo, mesclado com ladrilho (pó cerâmico), aplicado em três demãos, com espátula. Deixar secar;
- *) Aplicar gesso fino com cola diluída. Se necessário, adicionar uma gema de ovo, esfregando com a mão. A aplicação deve ser feita com pincel, em quatro a seis demãos. Deixar secar;
- *) Aplicar o bolo armênio, diluído em albumina de clara de ovo. Deve-se usar esponja, esfregando e, em seguida, aplicar com pincel até quatro demãos. Cobrir o trabalho com tecido para protegê-lo do pó, sol, e da água;
- *) Aplicar o ouro brunido. (Adaptado).

120

Primeiramente, através de cortes estratigráficos, percebe-se pequena amostra das estruturas dos douramentos encontrados nos Conventos Franciscanos do Nordeste. (Figura 7).

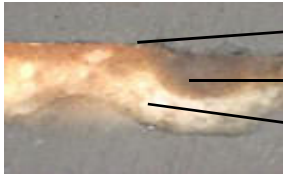
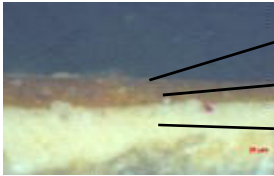
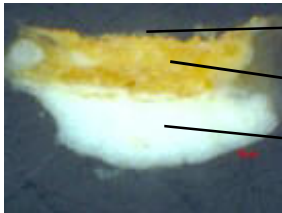
CONCLUSÕES

No reconhecimento dos elementos arquitetônicos policromados dos Conventos Franciscanos do Nordeste, observou-se que as pinturas aplicadas sobre os ornatos do interior dos templos seguem a hierarquia do culto religioso, com aplicação de lâminas de ouro principalmente em áreas da capela-mor, arco cruzeiro e sacristia.

Foi confirmada também a policromia entre outros elementos encontrados, destacando-se os fragmentos dos altares de pedra, oriundos do início da construção dos conventos de João Pessoa-PB e do convento de Igaracu-PE, demolidos nas reformas procedentes do século XVIII. Esses resquícios arqueológicos revelam o ponto culminante dos altares de pedra do século XVII, o início da história dos retábulos no Brasil.

O douramento trilhou o mesmo caminho das pinturas e absorveu, da têmpera magra, a sua base de preparação. Fez parte da decoração dos edifícios públicos, residenciais ou religiosos, aliando-se às diversas técnicas antigas, imprimindo a dignidade dos ambientes e o encantamento de diferentes observadores em todo o mundo.

Figura 7 – Douramentos nos conventos Franciscanos

Conventos	Cortes Estratigráficos	Observações
Convento de São Francisco de Salvador-BA Friso da capela-mor		III. Lâmina de ouro II. Bolo armênio marrom I. Base de preparação
Convento de Santo Antônio de Igaráçu-PE Douramento do arco cruzeiro.		III. Lâmina de ouro II. Bolo armênio I. Base de preparação
Convento de Santo Antônio de Igaráçu- PE. Friso do altar de pedra		III. Lâmina de ouro II. Bolo armênio I. Base de preparação

Fonte: Lacicor/Cecor/EBA//UFMG – Fotos: Selma Otilia (2014).

A presença de alvaiade (carbonato básico de chumbo) nas bases de preparação, elaboradas com carbonato de cálcio ou misturadas com outros pigmentos ativos e encontradas nos conventos das cidades de Marechal Deodoro, Penedo e Salvador, denota que os artífices usaram os mesmos métodos da Renascença italiana e adotaram esses procedimentos para as pinturas franciscanas da Província de Santo Antônio do Nordeste, nos séculos XVII e XVIII (ALMEIDA, 2016).

121

Os dois métodos de douramento identificados são os mais conhecidos e sobrepostos sobre outros suportes: o de ouro brilhante utiliza a água de cola, para posteriormente ser polido com pedra ágata, conseguindo uma superfície dourada brilhante.

O segundo método, o de ouro fosco, é a técnica predominante, sendo fixado com verniz mordente, preferencialmente aceito nas superfícies pétreas, devido à granulometria dos arenitos e irregularidades da superfície dos calcários, o que impossibilita o polimento do ouro brunido.

Os estudos efetuados nos ornatos indicam que os douramentos aplicados nos conventos seguem os mesmos critérios da escolha das áreas do culto divino, com revestimentos internos, inclusive a cor precedente do bolo amarelo e vermelho. Os campos dourados remetem à simbologia da grandeza e bondade de Deus. O aspecto luminoso torna-se a representação da luz celestial, para estabelecer os espaços sagrados.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Túlio Vasconcelos Cordeiro de. Pinturas decorativas sobre cantaria nos Conventos Franciscanos da Bahia no século XVII. 2009. 249f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo)-Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, 2009.

ALMEIDA, Túlio Vasconcelos Cordeiro de. . Pinturas decorativas sobre cantaria nos Conventos Franciscanos da Província de Santo Antônio do Nordeste nos séculos XVII e XVIII. 2015. 545f. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo)-Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, 2016.

ALVES, Natália Marinho Ferreira. A arte da talha no Porto na época barroca: artistas e clientela, materiais e técnica.

Porto: Câmara Municipal do Porto: Arquivo Histórico, 1989.

CENNINI, Cennino. El libro del arte. Buenos Aires: Ed. Argos, 1947.

FLEURY, Paulo. Tratado prático para dourado em madeira, processo de água e mixtão. Rio de Janeiro: H. Guarnier, 1908.

KOLLER, Manfred. Superfícies folheadas a ouro: brunimento e envernizamento na Europa Central, conservação/restauração. São Paulo: Fundação Vitae: CECOR, 2000.

ZAMORA, Eva López. Estudio de los materiales y procedimientos del dorado a través de las fuentes literarias antiguas: aplicación en las decoraciones de pinturas castellanas sobre tabla. 2007, 556f. Tesis (Doctoral)- Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Bellas Artes, Madrid, 2007.

NUNES, Phelippe. Arte da pintura, symmetria e perspectiva. Lisboa: Officina de João Baptista Alvares, 1615.

PARFETT, Michael. Conservação/Restauração de Douramentos. Belo Horizonte: Fundação Vitae: CECOR/UFMG, 2000.

PORTAL, Frédéric. El simbolismo de los colores. España: Editor Sophia Perennis, 2011.

REPRESENTAÇÃO de Hermes. Foto de Marie-Lannguyen. Disponível em: WIKIPAEDIA COMMONS. Acesso em: 10 mar. 2022.