



Universidades Lusíada

Carvalho, Ronaldo Nonato F. Marques de
Grilo, Fernando Jorge Artur
Miranda, Cybelle Salvador
Castro, Nathalia Sudani

A capela de Santa Casa de Misericórdia do Pará e a preservação do patrimônio da saúde : subsídios para o restauro do do teto em estuque

<http://hdl.handle.net/11067/6082>
<https://doi.org/10.34628/kjrk-5g03>

Metadata

Issue Date 2020

Abstract A capela do Hospital da Santa Casa de Misericórdia do Pará apresenta um aparato decorativo de grande refinamento artístico, no qual se destaca o elaborado forro em estuque simulando caixotões centrados por florões, o qual se encontra em avançado estado de deterioração. Com o objetivo de produzir subsídios científicos para fundamentar a sua restauração, desenvolveu-se uma investigação cujos pontos fundamentais são aqui sintetizados. Aborda-se as origens da técnica da estucagem e dos padrões estil...

The chapel of the Mercies Hospital in Pará presents a decorative apparatus of great artistic refinement, in which the elaborate stucco lining is highlighted, simulating coffins centered by crockets; nowadays, the space is in an advanced state of deterioration. The objective of this investigation is to produce scientific subsidies to base the chapel's restoration. The research was developed according to these fundamental points: the origins of the technique of plastering and the stylistic pattern...

Type bookPart

This page was automatically generated in 2022-07-22T03:00:21Z with information provided by the Repository

COORDENAÇÃO

Joana Balsa de Pinho

Maria João Bonina

Fernando Grilo

Cybelle Salvador Miranda

Ronaldo Marques de Carvalho

Arquitetura assistencial lusu-brasileira da Idade Moderna à contemporaneidade

ESPAÇOS, FUNÇÕES E PROTAGONISTAS



THEYA

A capela da Santa Casa de Misericórdia do Pará e a preservação do patrimônio da saúde – subsídios para o restauro do teto em estuque

Resumo

A capela do Hospital da Santa Casa de Misericórdia do Pará apresenta um aparato decorativo de grande refinamento artístico, no qual se destaca o elaborado forro em estuque simulando caixotões centrados por florões, o qual se encontra em avançado estado de deterioração. Com o objetivo de produzir subsídios científicos para fundamentar a sua restauração, desenvolveu-se uma investigação cujos pontos fundamentais são aqui sintetizados. Aborda-se as origens da técnica da estucagem e dos padrões estilísticos adotados nas decorações em estuque em Portugal, bem como se procede à análise de seis capelas integradas em Casas da Misericórdia situadas em Portugal e no Brasil, de modo a demonstrar a diversidade dos programas decorativos adotados por esta Irmandade. Desta feita, nasce um questionamento acerca das fontes de inspiração do padrão decorativo do teto da capela em tela, cuja erudição nos remete à tratadística clássica, a qual era conhecida pela experiência estética europeia da elite paraense de finais do século XIX, quando a cidade vivenciava a modernização proporcionada pelos investimentos advindos da exportação da borracha.

Abstract

The chapel of the Mercies Hospital in Pará presents a decorative apparatus of great artistic refinement, in which the elaborate stucco lining is highlighted, simulating coffins centered by crockets; nowadays, the space is in an advanced state of deterioration. The objective of this investigation is to produce scientific subsidies to base the chapel's restoration. The research was developed according to these fundamental points: the origins of the technique of plastering and the stylistic patterns adopted in stucco decorations in Portugal are analyzed, as well as six chapels integrated in the Houses of Mercy located in Portugal and Brazil, in order to demonstrate the diversity of the decorative programs adopted by this Brotherhood. Thus, a question is raised about the sources of inspiration of the decorative pattern of the ceiling of the chapel, whose erudition refers us to the classical treatises, which was known by the European aesthetic experience of the late nineteenth-century Pará elite, when the city lived the modernization provided by the investments coming from rubber exports.

1. INTRODUÇÃO

O desenvolvimento dos revestimentos ornamentais constituídos por cal e/ou gesso se fez presente desde aproximadamente 2000 a.C., em meio às civilizações antigas: desenvolveu-se com os egípcios, por meio das máscaras funerárias; já no mundo greco-romano, a técnica foi utilizada para a reprodução de estatuárias, iniciando em algumas colônias gregas, localizadas ao sul da península itálica, tendo se disseminado através de trocas culturais por todo o Império Romano¹.

¹ Miguel Figueiredo, «História do Estuque», in *Actas do I Encontro sobre Estuques Portugueses*, Porto, Museu do Estuque, Museu Nacional de Soares dos Reis, 2008.

Segundo Figueiredo:

Do ponto de vista técnico, inicialmente, o estuque é predominantemente estampado com moldes (diretamente na parede ou separadamente manufaturado em tijolos ou placas moldadas) enquanto que, posteriormente, há uma predominância da execução com recurso ao entalhe livre dos padrões diretamente sobre a argamassa ainda húmida. Entre estes períodos estabelecem-se as bases da futura prática islâmica que unidas à tendência de geometrizar as formas helenísticas e vegetais, e de as repetir indefinidamente, vão ser o claro precedente do arabesco.²

Na Idade Média, o estuque é tido como um componente específico na decoração. A sua pasta era composta por gesso, devido à facilidade de obtenção, reo apresentando um menor custo. A partir do Renascimento, e mais precisamente, com o barroco, devido à teatralidade inerente a este período, é que o estuque se desenvolveu como o conhecemos hoje.

Devido à exigência de ambientes mais acolhedores, na mudança do século xvii para o século xviii, com o recurso a elementos visuais que transmitam sensação de maior leveza, o arabesco começa a ganhar importância e, com as tendências ao rococó, os traços do estuque junto à madeira são amenizados e arredondados, possibilitando um vínculo agradável. Em meio a esse contexto, a técnica em estuque começa a se desenvolver com maior facilidade no interior das construções.

É nesse período, de finais do século xviii, que o gesso se torna o principal material, mas o seu refinamento somente é atingido a partir do neoclassicismo³. No final do século xviii e início do xix, o conhecimento científico se intensifica e impulsiona novos experimentos que facilitem a execução dessa técnica. Entretanto, ainda no século xviii, o barroco e o rococó passam por um momento de repulsa à ornamentação em estuque, classificada dentre as artes menores⁴. Segundo Figueiredo, considerando as diretrizes do Concílio de Trento, que condena a decoração pura aplicada no grotesco, a ornamentação em estuque tende ao bicromismo branco e ouro.

É nesse mesmo período que Gustav Breyman⁵ modifica o seu tratado, afirmando a técnica do estuque de gesso como forma de desenvolver industrialmente a pro-

² *Idem, ibidem*, p. 10.

³ *Idem, ibidem*.

⁴ *Idem, ibidem*, p. 14.

⁵ Gustav Adolf Breyman (1807-1859), arquiteto e professor universitário alemão, trabalhou na Real Württemberg Escola Politécnica de Stuttgart. Sua obra principal foi o Tratado Geral da construção civil, com ênfase nas construções grandiosas, publicado em cinco volumes.

dução decorativa. Segundo Rosilena Peres, Breymann (1884), no volume de seu Tratado que se refere a pavimentos e paredes, distingue três tipos de estuque: o das juntas (aplicam-se cores similares a pedras), o chapisco (gera superfície áspera) e o de superfície batida ou percutida (usa-se borrifar argamassa líquida do reboco com vassoura ou trincha)⁶.

Neste tratado, da maior importância salienta-se a particular atenção que é dada à descrição de trabalhos de estuque propriamente ditos, e que formam a ornamentação em relevo. É descrito o procedimento de execução dos estuques em obra e fora dela. Enquanto que em obra a pasta é modelada diretamente sobre o artefato, fora de obra recorre-se a formas que reproduzem a decoração em negativo e na qual é colocado o estuque⁷.

Materiais como o «pó de mármore, a cal, o gesso, areia bem fina, pigmentos naturais e o uso do cimento tipo Portland»⁸, só foram incrementados ao estuque por volta do século XIX, durante o ecletismo, que se caracterizou pela grande quantidade de ornamentos nas fachadas e tetos. No final do século XIX, ainda há uma discussão em torno do estuque de cal e o estuque de gesso, porém é possível perceber a prevalência das inovações das técnicas em gesso pela indústria ornamental. Nos anos 30 e 40 do século XX, ocorre a desvalorização das técnicas do estuque de cal e gesso, industrializando-se o processo de ornamentação, de modo que o lado artesanal dessas práticas se vai perdendo e a produção em cópia se propaga⁹.

Apesar do processo de desvalorização sofrido durante o século XX, o estuque, em virtude de sua versatilidade, é utilizado em decorações contemporâneas, graças ao reconhecimento de seu valor artístico por estudiosos que se têm voltado para a reabilitação dos elementos estucados, na sequência do reconhecimento do valor atribuído à arquitetura e decoração do século XIX¹⁰.

É neste contexto que se enquadra a capela do Hospital da Santa Casa de Misericórdia do Pará, localizada na cidade de Belém, capital do Estado do Pará, Brasil, edifício

Gustav Adolf Breymann, *Trattato generale di costruzioni civili, con cenni speciali intorno alle costruzioni grandiose*, Milano, Vallardi, 1884.

⁶ Rosilena Martins Peres, «Legado da Tecnologia Construtiva de Imigrantes Italianos ao Patrimônio Arquitetônico de Pelotas», texto policopiado, dissertação de doutorado em Engenharia apresentada à Universidade Federal de Rio Grande do Sul, 2008.

⁷ Miguel Figueiredo, *op. cit.*, p. 14.

⁸ Alexandre Ferreira Mascarenhas, «Estuque ornamental: História e restauro», *Revista Brasileira de Arqueometria, Restauro e Conservação*, vol. 1, n.º 2, 2007, p. 2.

⁹ Miguel Figueiredo, *op. cit.*

¹⁰ Alexandre Ferreira Mascarenhas, *op. cit.*

inaugurado em 1900. Nos hospitais da Misericórdia, tanto em Portugal como no Brasil, as capelas faziam parte do complexo caritativo. O Hospital da Santa Casa da Misericórdia do Pará por muitos anos teve o corpo de enfermagem composto por irmãs Filhas de Sant'Ana, de proveniência italiana, de modo que a capela, embora não conste no livro *A Santa Casa de Misericórdia Paraense*, de autoria de Arthur Vianna (1902)¹¹, provavelmente fora logo construída¹².

A capela apresenta um único pavimento com pé direito de 4,73 metros de altura, com características tipicamente ecléticas, como esquadrias das janelas em arcos de volta perfeita e platibanda com decoração simples escondendo a cobertura atual em três águas, recoberta em telhas de fibrocimento. Compondo a decoração do ambiente de oração, destaca-se o forro interior, que se estende da nave até o altar-mor e é trabalhado em placas de estuque, à base de gesso.

A capela está desativada há cerca de trinta anos, encontrando-se em estado de completo abandono, o que conduz à deterioração acelerada de seus elementos móveis e integrados, necessitando de trabalhos de reabilitação, a começar pelo teto. Este, em decorrência da falta de manutenção da cobertura, sofreu abalos nas estruturas de sustentação em madeira, o que conduziu ao desabamento de parte das placas de estuque que se encontram no solo, como entulho, dificultando inclusive o caminhar no espaço interior da capela. A partir da observação visual *in loco* pode-se inferir que os principais danos sofridos pelo estuque decorrem do apodrecimento da estrutura em madeira, devido à ação da umidade ou dos insetos xilófagos, bem como do peso próprio das placas que compõem o plano do teto.

Tendo em consideração que, para a efetivação de uma correta reabilitação da capela, se torna necessário um estudo das características arquitetônicas da mesma, bem como das técnicas de reabilitação quanto ao material usado, é importante que se pesquisem exemplares arquitetônicos que apresentem tetos estucados nos locais onde esta arte foi largamente difundida.

2. OS TETOS ESTUCADOS NA ARQUITETURA PORTUGUESA

Estudos realizados nas bibliotecas da Faculdade de Arquitetura da Universidade de Lisboa e da Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto, na Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian, bem como estudos de

¹¹ Arthur Vianna, *A Santa Casa da Misericórdia paraense, notícia histórica (1650-1902)*, 2.^a ed., Belém, SECULT, 1992.

¹² Nathalia Sudani de Castro, *O espaço sacro na arquitetura assistencial em Belém: estética, ecletismo e sociedade*, texto policopiado, dissertação de mestrado em Arquitetura e Urbanismo apresentada à Universidade Federal do Pará pelo Instituto de Tecnologia, 2017.

campo, levaram a compreender o quanto é rico e diverso o uso do estuque nos tetos dos interiores da arquitetura em Portugal, em especial no período romântico, com esta técnica também sobressaindo nas paredes e fachadas.

Em Portugal, só a partir de finais do século passado se intensifica a investigação científica acerca dos processos técnicos e dos repertórios decorativos adotados nas ornamentações em estuque. Flório de Vasconcelos (1991¹³, 1997¹⁴) e alguns artigos dispersos apontam que a técnica decorre de uma herança dos habitantes de Afife, Viana do Castelo, já que a presença de revestimentos em gesso foi bem pequena em Portugal até o século xvii. Deste momento em diante, a vinda de artistas italianos à Península Ibérica e a ida de peninsulares à Itália contribuiu para que as formas do gótico e do manuelino fossem pontualmente substituídas pela influência oriunda daquele país¹⁵.

A influência estrangeira nos estuques em Portugal é nitidamente vista nas decorações que sofreram adaptações no período maneirista devido às novidades das gravuras ítalo-flamengas, impondo uma tendência denominada de «obra de laço»¹⁶. Em 1540, Antônio Fantuzzi, por meio de suas gravuras, foi o responsável pela divulgação inicial dessas ornamentações. Posteriormente, vários autores da oficina de Hieronimus Cock, em Antuérpia, também fizeram publicações desse tipo, acarretando a divulgação de gravuras, conhecidas como ítalo-flamengas, por toda a Europa. Em 1553, os desenhos de Florentino Benedetto Battini serviram como base para a ornamentação em estuque no teto da capela-mor da igreja do Mosteiro de Santa Marta, em Lisboa¹⁷.

Sebastiano Serlio também se tornou influência erudita entre os séculos xvi e xvii, inspirando diversas ornamentações. Em seu tratado, Serlio reúne desenhos para decorações de tetos e discute «as cinco ordens da Arquitectura e a sua utilização na construção contemporânea»¹⁸.

¹³ Flório de Vasconcelos, «O estuque, decoração privilegiada do barroco», in *Actas do I Congresso Internacional do Barroco*, 1, Porto, Reitoria da Universidade e Governo Civil, 1991.

¹⁴ *Idem*, *Os estuques do Porto*, Porto, Câmara Municipal do Porto, 1997.

¹⁵ Hélder António Coelho Cotrim, *Reabilitação de estuques antigos*, texto policopiado, dissertação de mestrado em Construção apresentada à Universidade de Lisboa pelo Instituto Superior Técnico, 2004.

¹⁶ Isabel Mayer Godinho Mendonça, «Estuques decorativos em Portugal: do manuelino ao neoclássico», *I Encontro sobre estuques portugueses: livro de actas*, Porto, Museu do Estuque, Museu Nacional Soares dos Reis, 2008, pp. 35-49.

¹⁷ *Idem*, *ibidem*, pp. 35-49.

¹⁸ *Idem*, *ibidem*, p. 37.

Tal como aconteceu com as restantes artes decorativas portuguesas, também o estuque relevado se manteve arraigado aos programas estéticos do Maneirismo até datas muito tardias. As decorações que passamos em revista foram realizadas ao longo de mais de um século, entre meados de Quinhentos (data provável dos estuques da cúpula da igreja de Nossa Senhora da Consolação em Estremoz) e 1673 (data da decoração da nave da igreja da Saudação), oscilando entre os clássicos *candelabra*, associados aos grotescos ítalo-flamengos, e uma composição tardia ainda de matriz serliana, já preenchida por elementos decorativos que indiciam os novos rumos do Barroco¹⁹.

Entre os séculos XVII e XVIII houve predominância de decoração de tetos em «brutesco», «genericamente caracterizados por grandes enrolamentos de acantos povoados por meninos e pássaros»²⁰, de modo que os tetos estucados somente foram impostos como moda quando os estucadores italianos chegaram a Portugal, proporcionando uma ornamentação influenciada pelos centros artísticos da Europa, Itália e França. Cotrim afirma que:

Vários fatores podem ter concorrido para esta situação. Em primeiro lugar, o território português não é rico em gesso, ao contrário do resto da Península Ibérica ou de França. Em segundo lugar, o estuque esteve quase sempre ligado a países estrangeiros, quer pela mão de portugueses que visitaram locais além fronteiras, quer trazido por artistas italianos, franceses, ingleses e outros, vindos da Europa Central²¹.

Paulino Montez, em *Do ensino das Belas Artes em Portugal através dos séculos* (1960), afirma que, em 1802, fora criada junto às obras do palácio da Ajuda uma escola de artes plásticas denominada Academia de S. Miguel, onde eram desenvolvidos estudos de ornatos com marcantes influências da arte italiana, já que, desde 1781, eram enviados bolsistas à Academia de Portugal, criada por D. João V em Roma, onde desenhos de ornatos e figuras em gesso eram executados.

Alguns tetos decorados por esses profissionais apresentavam influência da regência francesa, associada ao uso da «quadratura», essa última introduzida em Portugal por Florentino Vincenzo Baccharelli, no século XVIII. Ainda nesse período, essa nova tendência se expandiu por Portugal em duas formas:

[...] a linguagem decorativa do *rocaille* de inspiração francesa, com os seus concheados assimétricos ligeiros, divulgado pelas gravuras de Meissonier, Pierre-Edmé

¹⁹ *Idem, ibidem*, p. 38.

²⁰ *Idem, ibidem*, p. 38.

²¹ Hélder Antonio Coelho Cotrim, *op. cit.*, p. 11.

Babel, Boucher, entre outros; e a linguagem do rococó de inspiração alemã, fruto da adaptação ao gosto germânico da linguagem decorativa francesa, com os seus contornos vazados, com contornos irregulares flamíferos, por vezes com sugestões do perfil recortado da asa do morcego ou lembrando a água das cascatas petrificada²².

Devido à procura de uma arquitetura cenográfica durante o auge da arquitetura revivalista em Portugal, os ornamentos em estuque se tornaram de elevada complexidade compositiva e temática. Com o passar do tempo, essa arte foi evoluindo junto aos movimentos artísticos da época.

Contudo, durante o século XIX, estudiosos liberais republicanos deram início à decadência do estuque devido a uma série de preconceitos que geraram uma desvalorização dessa técnica²³. Um dos motivos para a depreciação está relacionado com a ideia do estuque não ser uma produção nacional, mas de origem estrangeira, visto que os principais influenciadores foram os italianos.

A produção de moldes em série ocasionada pelo ecletismo, também não favoreceu o conceito sobre os estuques, já que muitos estudiosos alegavam falta de originalidade, contribuindo ainda mais pela falta de consenso sobre a preservação desses ornamentos. Um pouco antes do modernismo, essa técnica passou pelo processo do término de sua evolução artística e, a partir 1930, perdeu totalmente o caráter decorativo, se tornando apenas um revestimento de planos lisos²⁴.

No caso do Brasil, não há uma bibliografia extensa que trate do assunto. Os estudos obtidos até então indicam que o estuque começou a ser difundido a partir da segunda metade do século XVIII, quando era usado mais restritamente, sendo que a partir do século XIX o seu uso foi amplamente difundido. Durante o ecletismo, o estuque foi bastante utilizado tanto na decoração das fachadas, como elemento decorativo de rebocos de alvenaria, forros, sancas, e na composição de cimalkas e sobrevergas, quanto na decoração interna, através da reprodução de capitéis de colunas, frisos, molduras, além de outros elementos de ornamentação fitomórfica.

3. CAPELAS DA MISERICÓRDIA NO BRASIL

O levantamento de exemplares de capelas integrantes dos Hospitais da Misericórdia no Brasil nos revela um conjunto deveras heterogêneo, o qual se explica pelas datações, mas também pelo gosto dos encomendantes. Uma das capelas mais antigas erigidas pela Irmandade da Misericórdia no Brasil é a de Salvador,

²² Isabel Mayer Godinho Mendonça, *op. cit.*, p. 41.

²³ Helder António Coelho Cotrim, *op. cit.*

²⁴ *Idem, ibidem.*

na Bahia, hoje parte do Museu da Misericórdia, naquela capital. A igreja associada à sede da Irmandade foi iniciada em 1654, no mesmo local do antigo templo erguido por Tomé de Souza, contudo, passou por vários acréscimos decorativos ao longo do tempo, agregando elementos das linguagens barroca, rococó e do neoclássico, que podem ser encontrados nos bens patrimoniais móveis e integrados (fig. 1). Quanto às reformas oitocentistas, destacam-se os Crucificados em marfim e prata, do século XIX, bem como os altares laterais e o cadeiral. Não se encontram elementos estucados, mas sim o emprego da talha em madeira, sendo notável a composição cromática em branco e dourado, também presentes nos altares da igreja da Misericórdia do Porto, em Portugal²⁵.

A igreja da Misericórdia do Porto, localizada na rua das Flores, foi construída entre 1559 e 1590. Desta campanha, subsiste apenas a capela-mor de estilo classicista; após ser atingida por um relâmpago, foi reedificada por Nicolau Nasoni, que, em 1748, compôs a exuberante fachada em estilo barroco e com formas do rococó²⁶.

A igreja apresenta um interior de nave única com abóbada construída em tijolo, recoberta de estuques, tendo as suas paredes revestidas de azulejos em azul e branco, que teriam substituído, em 1866, os primitivos dos primitivos que ainda se encontram na parede da escada de acesso à tribuna e na sacristia²⁷ (figs. 2 e 3). Tais estuques apresentam desenhos fitomórficos de inspiração oitocentista. Segundo Rosário Carvalho:

A decoração interior tem alguns aspectos valiosos, nomeadamente a sanefa de talha dourada neoclássica do arco cruzeiro, onde figuram as armas reais e a imagem de Nossa Senhora da Misericórdia. De destaque são ainda as capelas (na da esquerda encontram-se duas urnas de mármore com os restos mortais de João Teixeira Guimarães e D. Lopo de Almeida) e os altares laterais, com painéis e imagens valiosos, o coro, assente num belo arco abatido e recortado, da autoria de Nasoni, e o guarda-vento com uma vistosa talha rococó²⁸.

²⁵ Museu da Misericórdia, «Igreja da Misericórdia», <http://www.museudamiseriordia.org.br/igreja-da-miseriordia/index.html> (consultado em 20 de janeiro de 2019).

²⁶ Cf. Nuno Vassallo Silva (coord.), *Tesouros artísticos da Misericórdia do Porto*, catálogo de exposição, s. l., Comissão para a Comemoração dos Descobrimentos Portugueses, Santa Casa da Misericórdia do Porto, 1995, pp. 37-40, e J. M. Pereira de Olivera, «Nasoni e a igreja da Misericórdia», *Studium Generale*, vol. VIII, n.ºs 1-2, 1961, pp. 5-15.

²⁷ Rosário Carvalho, «Igreja da Misericórdia do Porto», <http://www.patrimoniocultural.gov.pt/pt/patrimonio/patrimonio-imovel/pesquisa-do-patrimonio/classificado-ou-em-vias-de-classificacao/geral/view/74505> (consultado em 20 de janeiro de 2019).

²⁸ *Idem, ibidem.*

O Hospital Conde de Ferreira, dedicado ao tratamento dos alienados, é outra instituição de saúde vinculada à Santa Casa de Misericórdia do Porto. Segundo Miranda e Grilo, o hospital foi inaugurado em 1883, com projeto do engenheiro Manuel de Almeida Ribeiro e obras gerenciadas por Faustino José da Vitória²⁹. Na planta original do nosocômio, figura o espaço ocupado pela capela, situado no corpo central do prédio, com acesso pelo átrio principal. Segundo documentos disponíveis no Arquivo Distrital do Porto, que referem o registro de óbitos de internos, confirma-se a existência da mesma já no ano de inauguração do hospital³⁰. Nota-se uma decoração singela no espaço de pé direito duplo, cujos altares apresentam talha em branco e dourado e teto com aplicações em relevo estucado com tons acobreados (fig. 4).

Em Braga, a igreja da Misericórdia, datada de 1562, apresenta uma junção de elementos de várias épocas, conciliando traços renascentistas, maneiristas, barrocos e neoclássicos³¹. O teto do interior da nave é coberto por teto de madeira, com divisões que simulam caixotões por meio de pintura ilusionista, decorados por florões (fig. 5). A despeito de não utilizar o estuque, e sim técnica de pintura sobre madeira, o padrão decorativo é o que mais se assemelha ao que se encontra na capela da Santa Casa de Misericórdia do Pará.

No Brasil, a capela da Santa Casa de Misericórdia de São Paulo pertence ao núcleo do Hospital Central da Irmandade da Santa Casa de Misericórdia de São Paulo (ISCMSP). O complexo foi inaugurado em 1884, cujo projeto é de autoria do arquiteto Luigi Pucci, vencedor do concurso realizado em 1876, sendo a capela construída por volta de 1901³².

²⁹ Cybelle Salvador Miranda e Fernando Jorge Artur Grilo, «Arquiteturas da saúde na segunda metade do século XIX e os modelos de ensino nas academias portuguesas», *Anais do Museu Paulista*, N. Sér., vol. 24, n.º 2, mai.-ago. 2016, pp. 77-113.

³⁰ Arquivo Distrital do Porto, Capela do Hospital Conde Ferreira, registo de óbitos 1883-04-09/1912-11-21, *O capelão do Hospital de Alienados do Conde Ferreira efectuava os registos de óbitos aí ocorridos, por comissão do vigário-geral do bispado*, <http://pesquisa.adporto.arquivos.pt/detail-s?id=830588> (consultado em 29 janeiro 2019).

³¹ Sistema de Informação para o Património Arquitectónico, «Edifício e igreja da Santa Casa da Misericórdia de Braga», http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=79 (consultado em 29 janeiro 2019).

³² Laura R. Facioli, «Obra de recuperação da capela do Hospital Central da Irmandade da Santa Casa de Misericórdia de São Paulo», *Fórum Património*, vol. 2 n.º 2, 2009 (versão eletrônica em: http://www.forumpatrimonio.com.br/seer/index.php/forum_patrimonio/article/view/57/52, consultado em 29 janeiro 2019).

A arquitetura do núcleo foi influenciada pelo estilo gótico, com seus arcos ogivais, torres pontiagudas arrematadas por pináculos e vitrais longilíneos e em formato de rosácea (fig. 6). A documentação consultada designa Gino Catani (1879/1944) como responsável pelo tratamento decorativo da capela. Natural da Itália, veio para o Brasil em 1893, regressando à Itália em 1908, onde se especializou em pinturas decorativas. No retorno à São Paulo, trabalhou com Benedito Calixto na decoração da igreja de Santa Cecília, em 1909. Executou diversas pinturas decorativas em residências particulares e também desenvolveu uma intensa produção artística em desenhos e telas.

A capela do Senhor dos Passos, integrante do Hospital da Caridade do Rio Grande do Sul, teve sua construção realizada entre 1819 e 1835. Durante os séculos XIX e XX, a capela passou por ampliações e pinturas, que incluíram a inserção de imagens sacras e adornos, orientadas pelas irmãs franciscanas, que, em 1891, passaram a trabalhar na Santa Casa. Parte deste acervo está preservado e compõe um conjunto de objetos do acervo museológico da Instituição³³.

As reformas alteraram as feições da fachada, que adotara linhas do colonial português, passando a assumir traços góticos e a ter duas torres; o acesso externo foi eliminado, passando a ser feito, a partir dos anos 40 do século XX, pela entrada lateral, interna ao Hospital. O interior da capela, com ampla profundidade, possui vitrais em uma das paredes, os quais, juntamente com o lustre, produzem uma iluminação intimista (fig. 7).

As capelas apresentadas demonstram a heterogeneidade de linguagens artísticas adotadas na composição dos espaços de oração erigidos e decorados pelas irmandades da Misericórdia no Brasil (e também em Portugal). Poucas utilizam o estuque nos forros, sendo que, quando este aparece, é apenas como adereço aplicado a laje ou forro em madeira, cujos desenhos são pouco elaborados e remetem para padrões produzidos em série. Desta investigação parcial, depreende-se a peculiaridade e a erudição do programa decorativo adotado na capela da Santa Casa de Misericórdia do Pará, nosso objeto de estudo.

4. A RESTAURAÇÃO DE ESTUQUE

Os estuques que estão presentes, em grande parte, nas construções românticas em ornamentos existentes nos tetos, e mesmo em paredes, se encontram degradados.

³³ Centro Histórico Cultural Santa Casa, «Capela Nosso Senhor dos Passos», http://www.centrohistoricosantacasa.com.br/historia_conteudo/capela-nosso-senhor-dos-passos/ (consultado em 20 de janeiro de 2019).

Muitas das patologias encontradas nessa técnica estão relacionadas com problemas, como umidade e infiltrações de água, podendo ser ocasionadas por fugas de canalização, telhados danificados ou/e umidade no interior das paredes. O gesso, principal matéria-prima dos estuques, por sua composição, desintegra-se em contato com a água. Outros fatores que contribuem para a degradação são o uso de pinturas impermeáveis (que impedem a saída da umidade no interior do edifício) e as argamassas à base de cimento utilizadas no reparo desses revestimentos, ocasionando a perda de aderência e a presença de sais solúveis que contribuem para o «apodrecimento» do estuque³⁴.

No que se refere à sua reabilitação, é preciso atentar à compatibilidade entre os materiais a serem utilizados e os existentes no edifício; em muitos casos, a ausência desse estudo possibilita um mau desempenho da restauração ao apresentar novas patologias³⁵.

A reabilitação dos estuques exige uma série de ações que variam em função do contexto específico de cada anomalia, como a fixação por parafusamento dos tetos descolados do suporte, a introdução de novo estuque no extradorso, combinado ou não com uma estrutura complementar de suporte, ou com recurso a resinas sintéticas.

A desvantagem dos sistemas que introduzem novo estuque sobre os fasquiados reside no aumento de peso que, no caso das estruturas de fragilidade elevada ou próxima do limite de carga admissível, podem conduzir a deformações elevadas, pondo em risco a estabilidade da estrutura estucada³⁶.

A maioria dos trabalhos de reabilitação de tetos estucados envolve a recuperação de elementos de madeira, em virtude de quase todos serem constituídos por estrutura daquele material. Os suportes são, em geral, constituídos por peças estreitas de madeira, dispostas paralelamente (fasquiados), pregadas a vigamentos do mesmo material, sendo muito susceptíveis às variações estruturais dos edifícios e ao apodrecimento devido à entrada de água.

A acumulação de poeiras e outros detritos, além de aumentar o peso dos tetos, provoca a redução da ventilação das fasquias e aumenta o nível de umidade devido à capacidade higroscópica³⁷ da poeira, potencializando, assim, a degradação dos elementos de suporte.

³⁴ Hélder António Coelho Cotrim, «Reabilitação de tectos estucados», *Arquitetura e Vida*, vol. 58, março de 2005, pp. 76-83.

³⁵ *Idem, ibidem.*

³⁶ *Idem, ibidem.*

³⁷ A higroscopia consiste na capacidade de um material absorver umidade do ambiente e, conseqüentemente, aumentar seu peso. Cf. Marc Oliver Abadie e Kátia Cordeiro Mendonça,

A madeira sofre uma série de ações de degradação provocadas pelo ataque de insetos, micro-organismos e pela umidade, propiciando variações dimensionais, e, por isso, é importante conhecer, desde a fase de levantamento, as condições em que se encontram as estruturas de madeira. Com a reabilitação daquelas estruturas, pretende-se melhorar as condições existentes, através do restabelecimento de aspectos funcionais do sistema estuque e suporte, o que implica a execução de trabalhos de extrema complexidade (fig. 8).

Para Cotrim, a reabilitação de elementos de madeira obriga a manter as estruturas, o mais possível, acessíveis e ventiladas, não sendo aconselhável ocultar os elementos estruturais, para que seja possível efetuar observações e ações de manutenção periódicas³⁸.

Os elementos de madeira em boas condições não devem ser desmontados, apenas aqueles que apresentem sintomas de apodrecimento devem ser removidos, no todo ou em parte. No caso dos fasquiados, isso envolve a sua remoção e eventual substituição das partes degradadas e a aplicação de um imunizador para a proteção contra agentes biológicos.

5. A CAPELA DA SANTA CASA DE MISERICÓRDIA DO PARÁ

5.1. A história

A primeira sede da Santa Casa de Misericórdia do Pará foi construída em taipa, em 1650, no bairro da Campina, na cidade de Belém, capital do estado do Pará, Brasil.

A partir de 1807, a Santa Casa de Misericórdia ocupou o Hospital do Senhor Bom Jesus dos Pobres, situado no largo da Sé. Ao final do século XIX, o Hospital da Caridade, como era popularmente conhecido, não mais atendia às necessidades de assistência da cidade, em virtude de uma série de epidemias que assolaram a capital. No dia 1 de janeiro de 1890, foi lançada a pedra fundamental do

«Moisture performance of building materials: from material characterization to building simulation using the Moisture Buffer Value concept», *Building and Environment*, vol. 44, n.º 2, 2009, pp. 388-401; João Tiago de Jesus Martins Correia, Avaliação da higroscopicidade de materiais correntes, texto policopiado, dissertação de mestrado apresentada à Universidade Nova de Lisboa pela Faculdade de Ciências e Tecnologias, 2013; Fernando M. A. Henriques, *Comportamento higrotérmico de edifícios*, Lisboa, UNL-FCT, 2007.

³⁸ Hélder António Coelho Cotrim, «Reabilitação de tectos estucados», *Arquitetura e Vida*, vol. 58, março de 2005, pp. 76-83.

atual Hospital da Santa Casa, sendo o prédio concluído e inaugurado em 15 de agosto de 1900, agora no bairro do Umarizal³⁹.

Nesse período da construção do atual Hospital, predominava em Belém a arquitetura eclética, que teve seu auge na mesma cidade, de 1870 a 1920, decorrente da expansão econômica no estado do Pará como consequência da produção e da exportação da borracha, que possibilitaram a importação de novas tecnologias construtivas, além de favorecer uma grande dinamização artística e cultural. O projeto do Hospital foi posto em execução mantendo um partido pavilhonar, contendo uma capela interna, cujo espaço se manteve até os dias de hoje no núcleo do conjunto do Hospital, embora a função de culto tenha sido transferida ao antigo átrio de acesso, situado na confluência da avenida Generalíssimo Deodoro com a rua Oliveira Belo (fig. 9). O conjunto hospitalar localiza-se na quadra delimitada pelas ruas Oliveira Belo, Bernal do Couto, Generalíssimo Deodoro e 14 de Março, no bairro do Umarizal (fig. 10), na cidade de Belém⁴⁰.

5.2. A arquitetura da capela

A capela apresenta-se em um pavimento, com uma configuração em planta baixa retangular, compondo-se de nave única, altar-mor, sacristia e coro (fig. 11). Possui atualmente duas entradas: a interna ao Hospital, e a externa, acessada por escada existente na lateral esquerda em área descoberta⁴¹.

Seguindo as influências estéticas da época, a capela apresenta características ecléticas, associando elementos do neoclássico e rococó, com emprego de dourado sobre fundo branco, notadamente nos detalhes internos, como no retábulo do altar-mor (figs. 12 e 13).

No altar-mor, existe um retábulo central e dois laterais, sendo o retábulo central traçado por frontão de segmentos curvos e com cornija. Ornamentado com festões e laços, acima dele está uma cruz latina, as colunas são com fuste estriado e de capitel coríntio. No retábulo central do altar, estão presentes três nichos de arcos perfeitos e com cartelas, colunas e meia colunas de fuste estriado e capitel coríntio⁴².

³⁹ Cybelle Salvador Miranda *et alii*, «Santa Casa de Misericórdia e as políticas higienistas em Belém do Pará no final do século XIX», *História, Ciências, Saúde-Manguinhos*, vol. 22, 2015, p. 526.

⁴⁰ Nathalia Sudani de Castro, O espaço sacro na arquitetura assistencial em Belém: estética, ecletismo e sociedade, texto policopiado, dissertação de mestrado em Arquitetura e Urbanismo apresentada à Universidade Federal do Pará pelo Instituto de Tecnologia, 2017.

⁴¹ *Idem, ibidem.*

⁴² *Idem, ibidem.*

5.3. O teto

Existem dois tipos de tetos na capela, o da sacristia, que é em madeira (lambri), e o que reveste toda nave até o altar-mor, em estuque (fig. 14).

A capela está desativada há mais de trinta anos, existindo muitos problemas ocasionados pelo abandono, sendo o teto o principal elemento degradado. Devido às constantes chuvas e pela presença de falhas e deteriorações na cobertura, a capela sofre com infiltrações e a alta umidade, facilitando o apodrecimento da estrutura de sustentação do teto e o desprendimento das peças em estuque. Como o material predominante de sua composição é o gesso, que se fragiliza na presença da água, grande parte do teto encontra-se danificado, predominantemente na parte central da nave e ao final do altar-mor (fig. 15). A estrutura de sustentação das placas em estuque encontra-se deteriorada, cabendo substituição em sua maior parte.

Uma parte das molduras e cimalkhas internas da capela também se encontra deteriorada ou desprendida.

Por não existir uma política para a reabilitação da capela, tornam-se necessários estudos que propiciem meios justificativos para a intervenção nesse monumento de valor histórico e arquitetônico, além de representar grande valor social para a memória do lugar. O aprofundamento do diagnóstico relativo à degradação do teto, executado em placas de estuque ornamentadas em relevo com temática fitomorfa, servirá para fundamentar o processo de intervenção.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os estudos desenvolvidos no âmbito da história da arte e da ciência do restauro de tetos em estuque nos permitiram reunir fundamentos importantes para subsidiar as futuras intervenções a serem executadas na capela da Santa Casa de Misericórdia do Pará e conduziram a um questionamento acerca das fontes de inspiração do padrão decorativo do teto da capela em tela.

Dentre os tratados de arquitetura, destaca-se, no Tratado de Serlio, Livro 3, a referência aos tetos formados por nichos ortogonais, adornados com florões ao centro. Herança dos edifícios romanos da Antiguidade, tais formas surgem como imagens sobreviventes⁴³ ao longo dos séculos e expandem-se no espaço-tempo, atingindo lugares distantes, que recebem as influências indiretas da tratadística por meio de pessoas ilustres que trazem referências artísticas de suas viagens e formações euro-

⁴³ Georges Didi-Huberman, *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*, trad. Vera Ribeiro, Rio de Janeiro, Contraponto, 2013.

peias⁴⁴ (fig. 16). Este é certamente o caso da capela da Santa Casa do Pará, erigida sob os auspícios da Belle Époque, sendo provedores da Misericórdia personalidades de destaque na vida política e cultural da cidade; Antônio José de Lemos, figura mítica da modernização de Belém, intendente da cidade, foi provedor da Santa Casa da Misericórdia do Pará no período da inauguração do novo hospital, do Umarizal.

Foi em Roma, em visita a numerosos monumentos arquitetônicos, dos arcos aos edifícios públicos, civis e religiosos, que se identificou o padrão formal do forro da capela paraense, tanto nas obras renascentistas como na arquitetura edificada no século XIX. Ciente da influência italiana na arquitetura portuguesa, pode-se concluir que ao serem moldadas, as placas estucadas da capela em estudo têm em sua configuração geométrica, como nos motivos de seus ornatos, influências geradas por cânones italianos.

Em Roma, a cúpula do Panteão pode ser tomada como exemplo de padrão ortogonal formando quadrados, embora sem motivos decorativos que, contracenando com o arco da rua Augusta, em Lisboa, determina o cenário que influencia as placas da capela da Santa Casa de Misericórdia de Belém do Pará, Brasil.

No teto do Teatro D. Maria II, construído entre 1841 e 1845, idealizado por Almeida Garrett e projetado pelo italiano Fortunato Lodi, como resultado de um longo e denotado esforço das forças ligadas ao liberalismo, vigente no século XIX, o teto em estuque denota a influência da arquitetura italiana, na sua concepção romântica (fig. 17). Destaca-se nele a moldura em nichos centralizados por florões, derivados das concepções desenhadas nos tratadistas clássicos e reproduzidos nas arquiteturas de inspiração clássica.

Portanto, estes estudos introdutórios apresentam uma grande relevância como fontes para investigações posteriores e reafirmam as evidências explicitadas por Ana Paula Figueiredo *et alii*⁴⁵, a respeito dos interiores do Hospital da Beneficente Portuguesa do Pará, quando afirmam que a estucagem impressa nas paredes e nos tetos determinam a identidade e a historicidade dos edifícios da saúde no Pará.

⁴⁴ Sebastian Serlio Boloñes, *Tercero y Quarto libro de Arquitectura de Sebastiã Serlio Boloñes. En los cuales se trata de las maneras de como se puede adornar los edificios co los exemplos delas antiguedades. Agora nuevamete traduzido de Toscano em Romance Castellano por Francisco de Villapando Architecto*, Toledo, em casa de Joan de Ayala, 1563.

⁴⁵ Ana Paula Figueiredo *et alii*, «A arquitetura assistencial em Belém e a estética dos interiores ecléticos: Hospital D. Luiz I da Benemérita Sociedade Beneficente Portuguesa», 19&20, vol. XIII, n.º 2, jul-dez 2018 (versão electrónica em http://www.dezenovevinte.net/arte%20decorativa/ad_belem_hospital.htm, consultada em 28 de janeiro de 2019).

NOTA CURRICULAR

Ronaldo N. F. Marques de Carvalho é arquiteto e urbanista, doutor em Engenharia de Recursos Naturais da Amazônia (PRODERNA) pela Universidade Federal do Pará (UFPA), com Pós-doutoramento em História da Arte pela Universidade de Lisboa.

Professor Associado da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo e investigador junto ao Laboratório de Memória e Patrimônio Cultural (LAMEMO), na Universidade Federal do Pará.

E-mail: romarca@ufpa.br.

Fernando Jorge Artur Grilo é professor na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa e vice-diretor do ARTIS - Instituto de História da Arte, da mesma faculdade. Foi diretor da linha de investigação ARS — *Arte em Portugal e no Mundo Português*, pertencente ao ARTIS. Membro da comissão científica da revista ARTIS - Revista do Instituto de História da Arte da FLUL, e membro fundador da Red Europea de arquitectura Tardo-Gótica (Espanha, Portugal, Itália, França). Investigador responsável por projetos de investigação de entre os quais se salienta *MAGISTER. Arquitetura tardo-gótica em Portugal: protagonistas, modelos e intercâmbios artísticos (séc. XV-XVI)* (PTDC/EAT-HAT/119346/2010). Orientador científico de mais de duas dezenas de dissertações de mestrado e de doutoramento em História da Arte, Património e Museologia. Desenvolve investigação nas áreas de História da Arte do Gótico, do Tardo Gótico e do Renascimento ao Barroco, em especial sobre a escultura e a arquitetura, assim como em Mu-

seologia e Coleccionismo. Autor de dezenas de artigos nas citadas áreas científicas de investigação. Realizou o seu mestrado em História da Arte, com uma dissertação sobre o escultor italiano Andrea Sansovino (m.1529) e as suas relações com Portugal no tempo de D. João II e de D. Manuel I. No seu doutoramento, defendido na Universidade de Lisboa, estudou a personalidade e a obra do escultor Nicolau Chanterene (act. 1511 - 1552) em Portugal e Espanha e o seu papel incontornável como introdutor do Renascimento escultórico no nosso país.

Email: fgrilo@letras.ulisboa.pt

Cybelle Salvador Miranda, arquiteta e urbanista, doutora em Antropologia pela Universidade Federal do Pará (UFPA).

Professora da Faculdade de Arquitetura e urbanismo e do programa de pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo, coordena o Laboratório de Memória e Patrimônio Cultural (LAMEMO) na Universidade Federal do Pará. Investigadora associada ao CLEPUL, Universidade de Lisboa, concluiu pós-doutoramento em História da Arte na mesma Universidade.

E-mail: cybelle1974@hotmail.com

Nathalia Sudani de Castro, arquiteta e urbanista, mestre em Arquitetura e Urbanismo (PPGAU) pela Universidade Federal do Pará (UFPA).

E-mail: nathi_pa@hotmail.com