



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA**  
**ESCOLA DE BELAS ARTES**  
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais

**Zeila Maria de Oliveira Machado**



**EMBRICHADO COMO REPRESENTAÇÃO DE ARTE:  
REPERTÓRIO RELIGIOSO DO SÉCULO XIX EM MACEIÓ, NAZARÉ,  
JAGUARIBE E SALVADOR**

---

Salvador  
2012

**ZEILA MARIA DE OLIVEIRA MACHADO**

**EMBRÉCHADO COMO REPRESENTAÇÃO DE ARTE:  
REPERTÓRIO RELIGIOSO DO SÉCULO XIX EM MACEIÓ, NAZARÉ, JAGUARIBE  
E SALVADOR**

Dissertação apresentada ao Mestrado em Artes Visuais, Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Artes Visuais.

**Orientadora:**

Profa. Dra. Maria Hermínia Olivera  
Hernández

Salvador  
2012

ZEILA MARIA DE OLIVEIRA MACHADO

**EMBRÉCHADO COMO REPRESENTAÇÃO DE ARTE:  
REPERTÓRIO RELIGIOSO DO SÉCULO XIX EM MACEIÓ, NAZARÉ, JAGUARIBE  
E SALVADOR**

Dissertação apresentada ao Mestrado em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Bahia, Universidade Federal da Bahia, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Artes Visuais.

**Área de concentração:** História da Arte

**Linha de pesquisa:** História da Arte Brasileira

**Banca Examinadora:**

---

Prof. Dr. Olympio José Pinheiro  
(membro – UNESP)

---

Prof. Dr. Eugênio de Ávila Lins  
(membro – UFBA)

---

Prof. Dra. Maria Hermínia Olivera Hernandez  
(orientadora – UFBA)

*Dedico este trabalho a minha mãe Maura (in memória),  
exemplo de coragem e determinação,  
ao meu companheiro, Russo, e  
meus filhos, André e Marcelo.*

## AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, Professora Dra. Maria Hermínia Olivera Hernández, pelo estímulo, confiança e amizade.

A minha prima-irmã Zezé que, desde a fase embrionária deste trabalho, esteve sempre comigo, dando suporte para o seu desenvolvimento. Obrigada pelo carinho e dedicação.

A Russo, esposo e companheiro que sempre me dá apoio em tudo que faço e, nesta pesquisa, foi um grande incentivador, agindo com paciência e amizade, agradeço pelo carinho.

Aos meus filhos, André e Marcelo, por serem meu ponto de equilíbrio e de alegria, e me apoiarem nesta jornada.

Às minhas irmãs, Ana e Milena, que acompanham meu crescimento apoiando-me sempre.

A todos os meus sobrinhos, pelo carinho e atenção.

À Professora e amiga, Ana Maria Villar Leite, por compartilhar comigo materiais e acervo literário pessoal.

Ao amigo, Francisco Portugal Guimarães, diretor do Museu de Arte Sacra da Universidade Federal da Bahia, por disponibilizar seu acervo literário para o desenvolvimento desta pesquisa e participar da minha pré-banca com informações fundamentais.

A Simone Trindade, museóloga do Museu Costa Pinto, pelas valiosas informações na pesquisa sobre porcelana e por participar da minha pré-banca com dados importantes para a ampliação da pesquisa.

Ao Professor Dr. Eugênio de Ávila Lins, por contribuir com informações preciosas para o desenvolvimento desta pesquisa.

Ao Laboratório de Melacologia e Ecologia de Bentos da Universidade Federal da Bahia, especialmente ao biólogo Cássio Lopes, pela preciosa contribuição nas pesquisas sobre moluscos (conchas), bem como à Prof<sup>a</sup> Dra. Marlene Peso, por sua recepção carinhosa.

Ao Núcleo de Tecnologia da Preservação e da Restauração da Universidade Federal da Bahia, sobretudo a Allard Monteiro do Amaral, químico bolsista do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), pela

grande paciência e dedicação em me orientar durante todo o procedimento dos ensaios; e ao Prof. Dr. Mário Mendonça, pela disponibilidade em me aceitar como aluna e contribuir com importantes informações.

Aos Professores Doutores Roaleno Costa, Rosa Gabriela Gonçalves, Luiz Alberto Ribeiro Freire e Túlio Vasconcelos Cordeiro de Almeida, pelas contribuições dadas durante o curso do mestrado.

Aos colegas de mestrado, especialmente Genilson Silva, pelas contribuições durante o processo da pesquisa.

A Mônica Farias, pelas contribuições na reta final desta pesquisa.

À bibliotecária Lêda Costa da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia (UFBA), pela elaboração da ficha catalográfica.

À Banca Examinadora, representada pelos Professores Doutores Olympio José Pinheiro, Eugênio de Ávila Lins e Maria Hermínia Olivera Hernández, pela disponibilidade e atenção.

Ao Mestrado em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da UFBA, especialmente ao Coordenador Professor Dr. Eriel de Araújo Santos, bem como à secretária Taciana Costa Pinto de Almeida.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Nível Superior (CAPES), pela concessão de bolsa num período de dezesseis meses, contribuindo com o custeio de matérias durante o desenvolvimento da pesquisa.

A Maria Beltrão, arqueóloga aposentada do Museu Nacional do Rio de Janeiro, que realizou trabalhos de prospecções no Jardim das Princesas e me cedeu informações preciosas dos embrechados desse jardim.

E, finalmente, ao patrimônio artístico brasileiro, pois, sem ele, eu não conseguiria realizar um trabalho tão apaixonante!

*A gente sempre deve sair à rua como quem foge de casa,  
como se estivessem abertos diante de nós todos  
os caminhos do mundo.  
Não importa que os compromissos, as obrigações, estejam ali...  
Chegamos de muito longe, de alma aberta e o coração cantando!*

*Mário Quintana*

## RESUMO

O embrechado foi um revestimento muito utilizado na Europa, em grutas de jardins e, em Portugal, passou a compor também os muros de jardins, além das grutas. No Brasil, essa arte foi aplicada em torres e frontões de igrejas, em capelas, no interior das igrejas, e também em muros de jardins de residências. O objetivo geral desta pesquisa foi estudar o embrechado enquanto revestimento e composição artística, a partir da presença nos ambientes religiosos, a fim de conhecer sua origem, técnica, função e difusão. Metodologicamente, foram adotados os métodos descritivo, analítico-sintético, comparativo e histórico. Recorreu-se ainda à pesquisa bibliográfica e documental. Pôde-se constatar que os primeiros exemplares da técnica do embrechado surgiram na Itália, no século XVI, e foi introduzida no Brasil no início do século XIX. O Nordeste brasileiro foi a região onde foi mais empregado. Em Maceió, os embrechados têm forma muito semelhante, utilizando os mesmos materiais – porcelana e azulejo. As duas igrejas de Nazaré, na Bahia, trazem essa arte com muita semelhança em relação às de Maceió. Na igreja Matriz de Nossa Senhora de Nazaré, o embrechado está aplicado nas torres e acompanha as formas e linhas arquitetônicas. Na cidade de Jaguaripe, essa arte utiliza fragmentos de porcelana nas cores azul e branco. Em Salvador, o embrechado é diversificado e assemelha-se ao de Portugal. Trabalhos desenvolvidos por artistas contemporâneos expõem uma clara influência da arte do embrechado e seu emprego tem alcançado os diversos espaços dos centros urbanos. Concluiu-se que o emprego do embrechado teve origem na Itália, daí difundindo-se pela Europa, chegando ao Brasil no século XIX. A técnica empregada aproveitava materiais como fragmento de porcelana e azulejos, branco, azul ou colorido, conchas e seixos, com a função decorativa e de proteção contra as intempéries.

**Palavras-chave:** Embrechado. Azulejos. Cerâmica. Século XIX. Edificações religiosas.

## ABSTRACT

The embrechado was a coating widely used in Europe, in grottos of gardens and, in Portugal, it started to also compose the walls of gardens beyond grottos. In Brazil, this art was applied in gables and towers of churches, chapels, inside of the churches, and also in the walls of residential gardens. The objective of this research was to study the embrechado while coating and artistic composition, from the presence in religious atmosphere, to know their origin, technique, function and diffusion. Metodologicamente, had been adopted the methods descriptive, analytical-synthetic, comparative and historical. Also documentary and bibliographical research. The first units of the embrechado technique appeared in Italy, 16th century, and were introduced in Brazil at the beginning of 19th century. In Brazil, the embrechado was widely used in northeast region. In Maceió, the embrechado has very similar form, using the same materials - porcelain and tile. The two churches of Nazaré, in the Bahia, bring this art with much similarity in relation to the ones of Maceió. In the church of Nossa Senhora de Nazaré, the embrechado is applied in the towers and follow the forms and lines architectural. In the city of Jaguaripe, this art uses fragmentos of porcelain in the colors blue and white. In Salvador, the embrechado is diversified and resembles ones of Portugal. Works developed for artists contemporaries display a clear influence of the embrechado art and it has reached the diverse spaces of the urban centers. The embrechado had origin of Italy, spreading out itself for the Europe, arriving at Brazil in the 19<sup>th</sup> century. That technique used to advantage materials as a piece of porcelain and tiles, white, blue or coloring, shells and pebbles, with the decorative function and of protection against bad weather.

**Key - words:** Embrechado. Tile. Ceramics. Nineteenth (19th) Century. Religious Buildings.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1	– Villa Aldobrandini	29
Figura 2	– Cerâmica de Palissy – 1854. Museu de Belas Artes, França	31
Figura 3	– Cerâmica de Palissy – 1565-1570. Museu de Belas Artes, França	31
Figura 4	– Fachada do Convento de Santa Cruz. Buçaco, Portugal	32
Figura 5a	– Capela dos ossos. Évora, Portugal	33
Figura 5b	– Capela dos ossos. Évora, Portugal	33
Figura 6	– Fonte da Carranquinha. Lisboa, Portugal	33
Figura 7	– Fachada da Capela das Conchas. Alcaçovas, Portugal	40
Figura 8	– Detalhe da caverna das conchas. Margate, Inglaterra	41
Figura 9	– Banco do jardim das Princesas. Rio de Janeiro	49
Figura 10	– Muro que contorna o jardim das Princesas. Rio de Janeiro	49
Figura 11	– Gruta do jardim das Princesas. Rio de Janeiro	49
Figura 12	– Vista geral dos embrechados. Salvador	51
Figura 13	– Vista geral do pátio superior. Salvador	51
Figura 14	– Detalhe de parede com banco revestido de embrechado. Salvador	51
Figura 15	– Detalhe de uma das composições de embrechado. Salvador	51
Figura 16	– Detalhe do embrechado da torre sineira. Coqueiro Seco, Alagoas	52
Figura 17	– Detalhe do verso de uma porcelana. Coqueiro Seco, Alagoas	53
Figura 18	– Detalhe do azulejo português do século XIX. Coqueiro Seco, Alagoas	53
Figura 19	– Casa situada no Corredor da Vitória. Salvador, Bahia	58
Figura 20	– Detalhe da Torre da igreja Matriz N. S. da Penha. Salvador, Bahia	60
Figura 21	– Detalhe do Frontão da igreja Matriz N. S. da Penha. Salvador, Bahia	60
Figura 22	– Capela Santo Antonio, interior da nave da igreja da Boa Viagem. Salvador, Bahia	60
Figura 23	– Detalhe das guirlandas da capela Santo Antonio. Salvador, Bahia	60
Figura 24	– Torre da igreja Conceição do Monte. Cachoeira, Bahia	61

Figura 25	– Torre da igreja do Convento de Belém de Cachoeira. Cachoeira, Bahia	61
Figura 26	– Mapa de 1820. Maceió, Alagoas	62
Figura 27	– Fachada da igreja Matriz Nossa Senhora dos Homens. Coqueiro Seco, Alagoas	63
Figura 28	– Igreja Nossa Senhora do Livramento. Maceió, Alagoas	64
Figura 29	– Igreja Nossa Senhora do Rosário dos Pretos. Maceió, Alagoas	64
Figura 30	– Igreja Bom Jesus dos Martírios. Maceió, Alagoas	64
Figura 31	– Imagem antiga da Catedral de Nossa Senhora dos Prazeres. Maceió, Alagoas	65
Figura 32	– Imagem atual da Catedral Nossa Senhora dos Prazeres. Maceió, Alagoas	65
Figura 33	– Detalhe da torre da igreja de Bom Jesus dos Martírios. Maceió, Alagoas	67
Figura 34	– Detalhe do frontão da igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos. Maceió, Alagoas	67
Figura 35	– Detalhe da parede da escadaria do jardim da casa 34 no bairro da Saúde. Salvador, Bahia	71
Figura 36	– Vista aérea do mosteiro de São Bento: torres demarcadas. Salvador, Bahia	73
Figura 37	– Coroamento de uma das torres da igreja do Mosteiro de São Bento. Salvador, Bahia	74
Figura 38	– Detalhe da cúpula da igreja do Mosteiro de São Bento. Salvador, Bahia	74
Figura 39	– Detalhe da capela Santo Antonio, igreja de Nossa senhora da Boa Viagem. Salvador, Bahia	75
Figura 40	– Detalhe do muro do jardim da casa 34, Bairro de Nazaré. Salvador, Bahia	75
Figura 41	– Detalhe do frontão, Capela de Nossa Senhora de Nazaré. Nazaré, Bahia	76
Figura 42	– Frontão da igreja de Nossa Senhora da Penha. Salvador, Bahia	76
Figura 43	– Concha marinha que era moeda na África Oriental – zimbo	78
Figura 44	– O nascimento de Vénus	79
Figura 45	– Cena do filme “As aventuras do Barão Munchausen”	79
Figura 46	– Detalhe assinalado de forma concheada nas molduras dos painéis figurativos da igreja de Santo Antonio da Mouraria. Salvador, Bahia	80

Figura 47	– Detalhe de um dos painéis do claustro do Convento Santo Antonio. Recife, Pernambuco	81
Figura 48	– Gravura avulsa n. 116	82
Figura 49	– Gravura avulsa n. 179 –“Gloríssima Virgem Maria Coroada”	82
Figura 50	– Detalhe do frontão da Matriz Senhor Bom Jesus. Piatã, Bahia	83
Figura 51	– Base da mesa da capela Santo Antonio, Igreja Nossa Senhora da Boa Viagem. Salvador, Bahia	84
Figura 52	– Detalhe da decoração ou ornamentação na fachada da igreja matriz. Nazaré, Salvador, Bahia	85
Figura 53	– Detalhe da capela Santo Antonio, igreja Nossa Senhora da Boa Viagem. Salvador, Bahia	86
Figura 54	– Detalhe do embrechado de um salão do convento São Francisco. Salvador, Bahia	86
Figura 55	– Introdução de amostra no béquer pesado	87
Figura 56	– Adição de ácido clorídrico diluído em água	87
Figura 57	– Dissolução do ligante	88
Figura 58	– Estandarte Real de Ur	91
Figura 59	– Mosaico da batalha de Alexandre, o Grande, com Dario III	91
Figura 60	– Vista geral da Casa do Repuxo. Conimbriga, Portugal	92
Figura 61	– Detalhe de mosaico da Casa do Repuxo. Conimbriga, Portugal	93
Figura 62	– Detalhe de mosaico da Villa Romana de São Simão	94
Figura 63	– Desenho do mosaico da Villa Romana de São Simão	94
Figura 64	– Trabalho embutido	95
Figura 65	– Colheitas de plantas medicinais	95
Figura 66	– Alicatado aplicado no Institut Musulman, Mesquita de Paris. Paris, França	96
Figura 67	– Azulejo de corda seca	97
Figura 68	– Púlpito da igreja de Monte Serrat com padronagem tapete e motivo camélia. Salvador, Bahia	99
Figura 69	– Azulejo do Museu de Arte Sacra da Universidade Federal da Bahia. Salvador, Bahia	100
Figura 70	– Detalhe de um dos painéis em albarrada, da fachada da igreja de Santa Tereza, Museu de Arte Sacra da Universidade Federal da Bahia. Salvador, Bahia	101
Figura 71	– Detalhe do painel de azulejo, padrão tapete, da escadaria da biblioteca Manoel Querino do Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural da Bahia (IPAC). Salvador, Bahia	101

Figura 72	– Detalhe do painel de figura avulsa existente nos confessionários da igreja de Santa Tereza, Museu de Arte Sacra da Universidade Federal da Bahia. Salvador, Bahia	102
Figura 73	– Painel de figurativo assentado no salão de festas do Museu de Arte Sacra da Universidade Federal da Bahia. Salvador, Bahia	102
Figura 74	– Casarão em Estância, Sergipe	103
Figura 75	– Casarão em Estância, Sergipe	104
Figura 76	– Torres da igreja Bom Jesus dos Martírios. Maceió, Alagoas	104
Figura 77	– Obra de Gaudí. Parque Guell, Barcelona, Espanha	108
Figura 78	– Iguana. Salvador, Bahia	110
Figura 79	– Árvore na Rua Conselheiro Pedro Luiz. Salvador, Bahia	110
Figura 80	– Vista geral de painel na Avenida Contorno, Salvador, Bahia	111
Figura 81	– Detalhe do lado esquerdo do painel	111
Figura 82	– Croqui do mosaico do edifício Terrazzo no Rio Vermelho. Salvador, Bahia	112
Figura 83	– Material sendo levado para fixação na parede. Ed. Terrazzo, Rio Vermelho, Salvador, Bahia	112
Figura 84	– Processo de colagem na Parede. Ed. Terrazo, Rio Vermelho, Salvador, Bahia	112
Figura 85	– Eliezer faz ajustes para aplicação das placas de mosaico	113
Figura 86	– Vista geral do painel inacabado. Salvador, Bahia	113
Figura 87	– Detalhe do painel	114
Figura 88	– Detalhe do painel	114
Figura 89	– Cidade de Salvador	118
Figura 90	– Vista frontal da igreja. Salvador, Bahia	120
Figura 91	– Vista frontal da capela Santo Antonio, Igreja Nossa Senhora da Boa Viagem. Salvador, Bahia	121
Figura 92	– Detalhe de uma flor de conchas da Família Arcidae espécie <i>anadara brasiliana</i>	121
Figura 93	– Detalhe de duas famílias: Família Veneridae, espécie Chione sp.1 (destacada pela seta amarela; e a Família Donacidae, espécie Iphigenia brasiliana (Lamarck, 1818), (destacada pela seta azul)	122
Figura 94	– Detalhe da família pectinata, espécie pecten ziczac (linnaeus 1758)	122
Figura 95	– Família Lucinidae, espécie lucina pectinata (Gmelin 1791)	123

Figura 96	– Detalhe do embrechado com a espécie de concha rara, contornando porta falsa	123
Figura 97	– Detalhe da Cyprea SP	124
Figura 98	– Detalhe de porcelana azul borrão	124
Figura 99	– Mesa do altar que sustenta Santo Antonio	124
Figura 100	– Vista geral da enseada. No primeiro plano, a igreja Nossa Matriz de Senhora da Penha	125
Figura 101	– Frontão de embrechado	125
Figura 102	– Detalhe do frontão	125
Figura 103	– Pináculo direito da torre	126
Figura 104	– Detalhe da cúpula da torre	126
Figura 105	– Vista frontal da igreja do Senhor Bom Jesus dos Aflitos	127
Figura 106	– Torre com embrechado	127
Figura 107	– Detalhe da torre	128
Figura 108	– Pináculo revestido de embrechado	128
Figura 109	– Capela Nossa Senhora da Conceição. Nazaré, Bahia	129
Figura 110	– Capela Nossa Senhora de Nazaré. Nazaré, Bahia	129
Figura 111	– Vista frontal do cemitério	130
Figura 112	– Vista aérea. Nazaré, Bahia	131
Figura 113	– Fachada da Capela de Nossa Senhora de Nazareth. Nazaré, Bahia	131
Figura 114	– Detalhe do frontão	132
Figura 115	– Macrofoto do frontão	132
Figura 116	– Macrofoto da porcelana do frontão	132
Figura 117	– Prato do século XIX do mesmo padrão empregado na torre e frontão	133
Figura 118	– Verso do prato com visualização do selo de fabricação	133
Figura 119	– Macrofoto da porcelana azul borrão	133
Figura 120	– Aparelho de almoço em porcelana azul borrão	134
Figura 121	– Detalhe da torre com pináculos	134
Figura 122	– Macrofoto da torre	135
Figura 123	– Vista geral da pilastra que corta a lateral do edifício	135
Figura 124	– Detalhe da pilastra cortada	136
Figura 125	– Detalhe dos azulejos	136
Figura 126	– Macrofoto do padrão de azulejo	136
Figura 127	– Vista geral da igreja Matriz Nossa Senhora de Nazaré	137
Figura 128	– Detalhe das torres	137

Figura 129 – Macrofoto da torre para identificação da porcelana	138
Figura 130 – Travessa em porcelana do século XIX	138
Figura 131 – Vista aérea de Jaguaripe. Em destaque a igreja Nossa Senhora da Ajuda	140
Figura 132 – Vista frontal da igreja Matriz Nossa Senhora da Ajuda	141
Figura 133 – Torre da igreja	142
Figura 134 – Detalhe da cúpula da torre	142
Figura 135 – Detalhe do corpo da torre	143
Figura 136 – Antiga Matriz. Maceió, Alagoas	145
Figura 137 – Vista panorâmica. Maceió, Alagoas	146
Figura 138 – Vista panorâmica da Rua do Sol nos dias atuais. Maceió, Alagoas	146
Figura 139 – Rua do Livramento com a torre da igreja de Nossa Senhora do Livramento em destaque. Maceió, Alagoas	147
Figura 140 – Vista frontal da Catedral de Nossa Senhora dos Prazeres. Maceió, Alagoas	148
Figura 141 – Detalhe da torre	148
Figura 142 – Macrofoto da torre	149
Figura 143 – Macro foto dos azulejos	149
Figura 144 – Vista frontal da igreja Nossa Senhora do Rosário dos Pretos. Maceió, Alagoas	150
Figura 145 – Torre da igreja	150
Figura 146 – Frontão da igreja	151
Figura 147 – Macrofoto do embrechado	151
Figura 148 – Macrofoto do azulejo	152
Figura 149 – Vista da igreja Bom Jesus dos Martírios	152
Figura 150 – Detalhe do frontão e torres	153
Figura 151 – Detalhe do brasão no frontão	153
Figura 152 – Detalhe da cúpula de uma das torres	154
Figura 153 – Macrofoto da base da torre	154
Figura 154 – Macrofoto da base do pináculo	155
Figura 155 – Macrofoto de um dos coruchéus	155
Figura 156 – Vista frontal da igreja Nossa Senhora do Livramento dos Homens Pardos. Maceió, Alagoas	156
Figura 157 – Detalhe da cúpula da torre	156
Figura 158 – Macrofoto do embrechado	157
Figura 159 – Macro foto do azulejo	157

Figura 160 – Sala dos frades. Convento franciscano, Salvador, Bahia	160
Figura 161 – Vista geral do depósito do Convento São Francisco, Salvador, Bahia	160
Figura 162 – Embrechado em uma das paredes da sala do Convento São Francisco, Salvador, Bahia	161
Figura 163 – Cúpula da Casa de fresco na Quinta das Lapas – Arneiro, Portugal	161
Figura 164 – Detalhe da composição de embrechado da sala do Convento S. Francisco. Salvador, Bahia	161
Figura 165 – Detalhe da composição da Cúpula da Casa de fresco na Quinta de Santa Maria. Arneiro, Portugal	161
Figura 166 – Fragmento encontrado no piso da sala do Convento São Francisco. Salvador, Bahia	163
Figura 167 – Pasta cerâmica branca amarelada. Sala do Convento São Francisco. Salvador, Bahia	163
Figura 168 – Detalhe de conchas - Sala do Convento São Francisco. Salvador, Bahia	165
Figura 169 – Detalhe de conchas - Sala do Convento São Francisco. Salvador, Bahia	165
Figura 170 – Detalhe de conchas - Sala do Convento São Francisco. Salvador, Bahia	166
Figura 171 – Detalhe do embrechado - Sala do Convento São Francisco. Salvador, Bahia	166
Figura 172 – Detalhe de conchas - Sala do Convento São Francisco. Salvador, Bahia	166
Figura 173 – Canutilho azul utilizado para delinear o desenho. Convento São Francisco. Salvador, Bahia	167
Figura 174 – Canutilho vermelho/castanho encontrado no piso da sala do Convento São Francisco. Salvador, Bahia	167

## LISTA DE SIGLAS

BTS	Baía de Todos-os-Santos
CAPES	Coordenação de Aperfeiçoamento de Nível Superior
CNPq	Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico
IPHAN	Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
LAMEB	Laboratório de Melacologia e Ecologia de Bentos
NTPR	Núcleo de Tecnologia da Preservação e da Restauração
UFBA	Universidade Federal da Bahia

## SUMÁRIO

1	<b>INTRODUÇÃO</b>	18
2	<b>EMBRECHADOS: ORIGEM E DIFUSÃO</b>	25
2.1	ASPECTOS HISTÓRICOS	26
2.2	ORIGENS EUROPEIAS E REPRESENTAÇÕES	35
2.3	DIFUSÃO NO BRASIL	42
2.3.1	<b>Modelo português</b>	45
2.3.2	<b>Disseminação do embrechado na Bahia e Alagoas</b>	54
2.3.2.1	O estado da Bahia	55
2.3.2.2	O estado de Alagoas	61
3	<b>TÉCNICA DO EMBRECHADO</b>	69
3.1	MATERIAIS E TÉCNICAS UTILIZADAS NA ARTE DOS EMBRECHADOS	70
3.2	RELAÇÃO DO EMBRECHADO COM OUTROS TIPOS DE REVESTIMENTO	89
3.2.1	<b>Mosaico</b>	90
3.2.2	<b>Azulejaria</b>	97
3.3	PRÁTICAS CONTEMPORÂNEAS NA TÉCNICA DO EMBRECHADO	105
3.3.1	<b>Intervenções urbanas na cidade de Salvador</b>	109
4	<b>REPRESENTAÇÕES ARTÍSTICAS DOS EMBRECHADOS</b>	115
4.1	ANÁLISES ARTÍSTICAS DAS REPRESENTAÇÕES NO REPERTÓRIO RELIGIOSO	116
4.1.1	<b>Embrechados em Salvador</b>	118
4.1.2	<b>Embrechados em Nazaré</b>	129
4.1.3	<b>Embrechados em Jaguaripe</b>	139
4.1.4	<b>Embrechados em Maceió</b>	143
4.2	REPRESENTAÇÕES MODELARES: SALA DO CONVENTO SÃO FRANCISCO, NO BRASIL, E CASA DE FRESCO DA QUINTA DAS LAPAS EM PORTUGAL	157
5	<b>CONCLUSÃO</b>	168
	<b>REFERÊNCIAS</b>	174
	<b>ANEXO A – ENSAIOS SIMPLES DE ARGAMASSA</b>	183



Entre os anos de 2007 e 2008, executando o inventário dos azulejos do estado de Alagoas (projeto desenvolvido para o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) – Superintendência Regional do Estado de Alagoas), iniciamos o trabalho pelo conjunto arquitetônico do Centro Histórico de Maceió, quando tivemos conhecimento do acervo de embrechado e azulejo que integram os frontões e torres das igrejas. Eram fragmentos de porcelana intercaladas com azulejos azuis e brancos destacados pelo fascinante brilho provocado pelos raios de sol.

Das igrejas observadas, a que mais chamou a nossa atenção foi a Bom Jesus dos Martírios. O seu ornato é fascinante por apresentar, na finalização das torres contorcidas e pontiagudas, o embrechado nas cores azul e branco acompanhando a forma volumosa, remetendo à arte moura. Fiquei intrigada com o fato de o embrechado que eu conhecia apresentar composição diferenciada e materiais diversificados. A partir daí fui impulsionada a pesquisar sobre este assunto.

Esta dissertação tem como proposta estudar a composição artística do embrechado na cidade de Maceió, no estado de Alagoas, e nas cidades de Salvador, Nazaré e Jaguaribe, no estado da Bahia. Esta técnica artística foi introduzida no Brasil no início do século XIX e é caracterizada pela utilização de diversos materiais, sobretudo fragmentos de porcelanas ou porcelanas inteiras (pires ou pratos), conchas, búzios e, em alguns casos, azulejos. Foi muito utilizada para ornamentar muros, bancos e grutas de jardins. No Brasil, entretanto, é encontrada, prioritariamente, em torres e frontões de igrejas e, raramente, em jardins, compondo bancos, grutas e muros.

O embrechado surgiu na Europa em grutas de jardins. Quando começou a ser empregado em Portugal, passou a compor também os muros de jardins, além das grutas. No início do século XIX, esta arte foi introduzida no Brasil e teve como característica a aplicação em torres e frontões de igrejas; pontualmente, foi também aplicado em capelas no interior das igrejas, assim como nos muros de jardins de residências. A análise da composição dos embrechados de Portugal e do Brasil revelou a semelhança existente entre eles, tanto no tocante à diversidade de uso de materiais quanto na composição artística. Apesar de este acervo artístico ser muito presente no nordeste, o objeto deste estudo restringe-se aos estados da Bahia e Alagoas. Neste último, limita-se à cidade de Maceió, na qual a composição artística apresenta-se de maneira diferenciada, por utilizar apenas fragmentos de porcelanas e azulejos inteiros do século XIX e de origem portuguesa. Já no estado da Bahia, eles

se expõem com a mesma variação de material utilizado em Portugal, ou seja, emprega conchas, búzios, seixos, fragmentos de vidros, fragmentos de porcelanas e porcelanas inteiras.

Diante do exposto, compreendemos que a busca de maior entendimento sobre as origens, aplicações específicas desses embrechados e influências recebidas conduzem-nos a uma situação particular, que nos leva a formular as seguintes questões para orientar a pesquisa: A técnica do embrechado foi criada para atender apenas uma necessidade de elevação espiritual do homem? Os embrechados brasileiros, independente da influência portuguesa na produção artística brasileira, sofrem influência de outro país europeu? Porque os embrechados foram tratados apenas como simples revestimentos, desconsiderando o seu valor decorativo e artístico?

De expressão ingênua e decorativa, o embrechado foi uma técnica concebida em função dos contrastes e da capacidade expressiva dos materiais utilizados (conchas, pedras, fragmentos de vidro, fragmentos de azulejos, fragmentos de porcelana e porcelanas inteiras) e da sua ligação com as formas e espaços arquitetônicos. A pesquisa bibliográfica evidenciou que o embrechado é muito pouco estudado, não havendo publicações específicas sobre o assunto. Foram localizados artigos e citações em escassas publicações de autores portugueses.

Uma das fontes consultadas e de grande valia para efetuarmos a análise dos embrechados estudados, foi o artigo de Isabel Albergaria, historiadora da arte, intitulado *Os Embrechados na Arte Portuguesa dos Jardins*, no qual é abordada a evolução dos embrechados e a sua trajetória até chegar a Portugal, bem como realiza análise iconográfica e estilística dessa arte, uma vez que os jardins portugueses acolhem belíssimos exemplares que revestem os muros e as grutas.

José Meco, historiador da arte, escreveu dois artigos sobre os embrechados de Portugal: *Azulejos e Embrechados nos Jardins Portugueses dos Séculos XVII e XVIII*, no qual aborda o emprego da azulejaria e dos embrechados nos jardins portugueses, comparando-os com os existentes em outros países da Europa, citando, inclusive, alguns exemplares de embrechados brasileiros; e *Os Embrechados*, que descreve a história da arte de embrechar, a sua composição e o material utilizado.

Existe, portanto, uma carência de publicações que ofereçam informações consistentes sobre a técnica do embrechado, assim como é inequívoca a falta de reconhecimento da sua importância como elemento artístico, o que evidencia a

relevância desta pesquisa para o aprofundamento do conhecimento e o reconhecimento desta técnica enquanto composição artística.

O objetivo geral da pesquisa foi estudar o embrechado enquanto revestimento e composição artística, a partir da presença nos ambientes religiosos das edificações, a fim de conhecer sua origem, técnica, função e difusão. Para alcançar o objetivo estabelecido foi necessário fixar os seguintes objetivos específicos: esboçar um panorama histórico acerca dos embrechamentos, sua difusão na Europa e utilização no Brasil; identificar as influências artísticas nas representações dos embrechados, enfatizando aqueles que se constituem objeto do presente estudo; levantar, classificar e catalogar os embrechados, a fim de construir uma identificação dos elementos compositivos (técnica, material, composição, suporte, distribuição da composição, presença de elementos compositivos, espaço e tipologia) neles contidos; estabelecer relações e comparações entre as representações encontradas e as formas decorativas e artísticas da época; bem como mostrar, através do presente estudo, a relevância decorativa e artística da produção do embrechado; identificar práticas contemporâneas na técnica do embrechado.

Para o desenvolvimento do trabalho, recortamos os embrechados existentes nas igrejas de Maceió (Catedral Nossa Senhora dos Prazeres, igreja do Rosário dos Pretos, igreja do Livramento dos Homens Pardos, igreja Bom Jesus dos Martírios), dois exemplos na cidade de Nazaré (torre da igreja Matriz de Nossa Senhora de Nazaré e torre e frontão da capela Nossa Senhora de Nazaré), uma igreja na cidade de Jaguaripe (igreja Matriz de Nossa Senhora da Ajuda), quatro exemplos da cidade de Salvador (capela de Santo Antonio da igreja da Boa Viagem, frontão e torre da igreja de Nossa Senhora da Penha, torre da igreja do Senhor Bom Jesus dos Aflitos, e sala do Convento São Francisco). O embrechado da sala do convento São Francisco, por ser considerado o mais antigo dentre todos, foi comparado com o existente na casa de fresco da Quinta das Lapas em Portugal.

A escolha dessas edificações baseou-se no trabalho desenvolvido em Alagoas, e no interesse de estudar as igrejas do Centro Histórico de Maceió e de Salvador, procurando identificar e comparar os embrechados das duas cidades. Foi então que descobrimos, no interior do estado da Bahia, em cidades do Recôncavo, a existência de, pelo menos, uma igreja com embrechados semelhantes aos de Maceió, fato que motivou a inclusão das cidades de Nazaré e Jaguaripe no estudo. Em Salvador, optamos por duas igrejas do século XIX com embrechados na torre e

no frontão. As outras duas, diferenciadas pelo fato de os emblemas estarem aplicados em área interna (capela e sala) e serem construções do século XVIII, portanto, mais antigas, além de muito próximas dos exemplos de Portugal.

A metodologia adotada foi a descritiva, sobretudo para possibilitar a descrição das características do emblema, permitindo a análise e compreensão de seu processo plástico. O método analítico também foi adotado, por possibilitar, de acordo com Martins (2001), o tratamento do objeto de forma a decompô-lo em partes constitutivas, dividindo-o, isolando-o e discriminando-o; o método sintético permitiu a visão do conjunto, no sentido global; e o analítico-sintético, proporcionou a consciência do todo, ou seja, a consciência das partes que constituem o todo. Somam-se a esses o método comparativo, adotado por permitir o raciocínio crítico na verificação das semelhanças e diferenças existentes entre as edificações estudadas e outros exemplos congêneres, bem como o método histórico, para facultar o entendimento da relação entre as informações acerca do contexto histórico do surgimento e da difusão do emblema, da trajetória dos monumentos, dos materiais utilizados na arte do emblema, dos fabricantes de porcelanas e azulejos, bem como das imagens que auxiliaram nas análises iconográficas das representações (MARCONI; LAKATOS, 2000).

Com relação às técnicas desenvolvidas para alcançar os objetivos propostos, apropriamo-nos da pesquisa bibliográfica e documental. A pesquisa bibliográfica, nos permite o acesso ao conhecimento produzido sobre o tema a ser estudado (GIL, 2002). A pesquisa documental, de acordo com Gil (2002), diferencia-se da pesquisa bibliográfica no tocante à natureza das fontes. Trata-se do contato com materiais que ainda não foram submetidos a tratamento analítico ou podem ser reelaborados de acordo com os objetos da pesquisa. No caso deste estudo, a pesquisa documental não teve o desenvolvimento esperado, devido à inexistência de documentos nos arquivos públicos consultados, nos quais procuramos localizar documentos referentes à construção e/ou reforma das edificações. Já a pesquisa bibliográfica alcançou melhores resultados, ainda assim não suficientes, devido à escassez de publicações sobre o tema estudado, pois encontramos suporte referente aos materiais utilizados no emblema, como o tipo de porcelana e a época de fabricação, como também dos azulejos que foram aplicados em alguns exemplares.

Dos suportes bibliográficos, além dos citados, dois contribuíram especialmente para o desenvolvimento desta pesquisa. O estudioso Eldino Brancante, na minuciosa obra *O Brasil e a Cerâmica Antiga*, dividida em duas partes, organiza, na primeira, as categorias das cerâmicas desde a matéria bruta, argila, até a sua manufatura, a porcelana e, na segunda, faz referência direta ao Brasil, subdividindo em séculos, abordando suas influências e trajetórias, identificando-as em museus, antiquários, colecionadores, leilões e lojas. A segunda obra de relevância foi a dissertação de André Silva, intitulada *Os Embrechados do Horto e da Ermida do Paço das Alcáçovas: Origem, Significado Artístico e Estratégias de Conservação*, que analisa a história, os materiais e o estado de conservação dos embrechados.

No processo da investigação, foram realizadas análises específicas em laboratórios especializados da Universidade Federal da Bahia, a saber: Núcleo de Tecnologia da Preservação e Restauração (NTPR), onde foi realizada a análise da argamassa de quatro edificações, o que possibilitou a verificação das proporções de cal e tipo utilizado nos embrechados; igualmente, no Laboratório de Melacologia e Ecologia de Bentos (LAMEB), da Escola de Biologia da UFBA, no qual obtivemos a identificação das conchas para avaliar sua origem.

O levantamento iconográfico desenvolveu-se por meio de fotografias de embrechados oriundos de Portugal, que possibilitaram avaliar a composição e distinguir sua origem, como também o material empregado, conforme exposto. O estudo realizado por Panofsky (1995) orientou teoricamente o estudo iconográfico do material. As porcelanas foram analisadas por meio de pesquisa na internet e consulta à estudiosa no assunto, Simone Trindade; as conchas foram analisadas pelo biólogo Cássio Lopes.

A necessidade de responder aos questionamentos de pesquisa, assim como a análise dos materiais aplicados na arte do embrechado impulsionaram-nos ao rigor de uma visão crítica diante do objeto estudado.

Para expor o conteúdo da pesquisa desenvolvida, esta dissertação está dividida em três seções primárias: a primeira enfoca a origem e difusão do embrechado, descreve sua trajetória na Europa e chegada ao Brasil e identifica as influências artísticas; a segunda seção aborda a técnica do embrechado, o tipo de material empregado, o seu suporte, e observa a diferença entre eles, as influências que formaram esta arte e seu percurso, finalizando com as práticas na

contemporaneidade, ou seja, as influências do embrechado na arte contemporânea; a terceira e última seção expõe as representações artísticas em estudo, relacionadas a sua edificação, na perspectiva dos aspectos históricos e iconográficos, realizando a conexão entre eles, detalhando cada material utilizado. Na estruturação das partes, procurou-se uniformizar a apresentação das informações de cada uma das edificações estudadas, bem como foi inserido material constituído de gráficos, fotografias, entre outros, para ilustrar e complementar o tema tratado.



## 2.1 ASPECTOS HISTÓRICOS

A palavra embrechado é curiosa, instigante e induz a algo como embrenhado, escondido. A consulta a diversos dicionários e a alguns pesquisadores que trataram do tema mostra que, de maneira geral, a referência a esse vocábulo restringe-se a citar os locais de aplicação e alguns materiais utilizados nas composições. Com relação à origem da palavra, no entanto, nada é mencionado, pois não há significado em outras línguas.

Assim, o enunciado de 1712, quando o padre Raphael Bluteau inclui em seu dicionário a palavra “embrechado” ou “emberchado”, define-a como “Pedrinhas, conchas, bocados de cristal e de outras matérias, com que se fazem rochas e grutas nos jardins” (BLUTEAU, 1712, p. 47). Segundo esse autor, essa data marca o início do significado atribuído ao termo:

Do francês “brèche” que significa fissura, fenda, ruína ou sulco, a palavra embrechado não tem equivalência noutras línguas, definindo igualmente um tipo decorativo muito usual e, de certa forma, único nos jardins portugueses a partir do século XVII. A etimologia da palavra, revelando um processo de fabrico com aplicação de diversos materiais incrustados sobre um sulco, esconde, porém, a origem iconográfica dos embrechados.

O Conde de Sabugosa (1974, p. 5), em seu livro de contos cujo título é *Embrechados* caracteriza-os como:

[...] mosaicos caprichosos, as incrustações variegadas, feitas de seixos multicores, de búzios e conchas, de fragmentos de louças finas, de contas e cristais coloridos, que adornavam as grutas, os nichos e alegretes dos jardins e quintas portuguesas.

Esclarecimentos maiores são oferecidos pelo pesquisador José Meco (1997, p. 51), quando diz:

Os revestimentos arquitetônicos formados por conchas, pedrinhas e cacos de porcelana e de vidro, vulgarmente designados por “embrechados”, são umas das decorações mais insólitas da arte portuguesa dos séculos XVII e XVIII. Reflectem, por um lado, o forte ascendente dos jardins maneiristas italianos, mas revelam também um gosto e uma utilização de materiais que Portugal desenvolveu através dos múltiplos contactos com o Oriente.

Outra definição é registrada no Dicionário da língua portuguesa (FERREIRA, 1986, p. 58): “[...] ornato constituído de conchas, pedacinhos de louça, cristais, pedras, etc., incrustados nas paredes e cascatas de jardins.”

Todas essas definições permitem o entendimento de que o termo embrechado está relacionado com um tipo de decoração e revestimento arquitetônico. Para o presente estudo, a técnica do embrechado é considerada um elemento artístico integrado à arquitetura, que se apropria de diversos materiais, como fragmentos de porcelana (componente principal), fragmentos de azulejo, pratos ou pires inteiros, conchas, seixos, búzios, resultando numa composição harmoniosa e fecunda em sua plasticidade.

Os primeiros exemplares da técnica do embrechado de que se tem notícia surgiram na Itália, durante a primeira metade do século XVI, período de grandes mudanças e conquistas culturais na Europa, marcado pela transição da idade média para idade moderna, pelo triunfo da burguesia, pelo avanço intelectual, pelo registro do olhar e compreensão da inteligência (LETTS, 1982).

O renascimento não foi apenas um movimento artístico; ele envolveu a sociedade em novas relações com seu cotidiano e caracterizou-se como uma mudança de mentalidade, de comportamento. O mundo passou a ser entendido com base na concepção da importância do homem enquanto ser humano. O seu dia a dia, ou seja, o trabalho, os amores, as guerras, as mutações, enfim, suas condições de vida passaram a ser o centro da atenção e, portanto, objeto de preocupação e compreendido como produto da ação do homem (HUYGHE, 1986).

Todos os acontecimentos naturais e sobrenaturais eram explicados pela razão do homem e, portanto, teriam de ser comprovados. Com isso, o experimentalismo e a ciência desenvolveram-se em grande escala. Diante dessa nova mentalidade, marcada pelo entendimento de que é responsabilidade de cada um a condução de sua própria vida, bem como a possibilidade de o indivíduo manifestar-se sobre assuntos distintos, o individualismo, gradativamente, ocupou importante espaço. Isto não significa que o homem renascentista passou pelo processo de isolamento, mas que ele continuou a conviver em sociedade com uma nova forma de raciocínio, respeitando as ideias e as decisões tomadas por cada um (HUYGHE, 1986).

Dentre as conseqüências do renascimento, a busca da harmonia e de um espaço que proporcionasse equilíbrio são ressaltados. Serrão (2011, p. 2-3, grifo do autor) assim traduz esse momento:

[...] os conflitos da Reforma, as guerras, fomes endêmicas, insegurança, a desagregação de valores do Renascimento. Mostra, de forma explícita, como a estabilidade, ordem, harmonia, tolerância, dignidade, utopia do Antigo, valor da perspectiva, ecumenismo, antropocentrismo, sentido regulador e “geometria do mundo”, valências da arte renascentista, iam dar lugar a um estado de descrença que é, ao mesmo tempo, espaço para reforço de uma *espiritualidade interiorizada* como a que ganha espaço nesta composição de silencioso enlevo.

Nesse período, a arquitetura e a arte ganharam destaque com o surgimento dos palácios e das *villas*.<sup>1</sup> A estrutura particular dessas edificações expressava a busca do conforto e da proximidade com a natureza. Os arquitetos debruçaram-se no resgate da cultura clássica, greco-romana, e nas características das construções antigas, descobrindo formas e regras com base nas quais elaboraram projetos cujo objetivo era alcançar o ideal da nova construção. Nesse processo, não há novidades ou criações. Há, sim, aprimoramentos da moradia do passado em busca do ideal para acomodar o corpo e o espírito. Com isso, foi possível oferecer equilíbrio para a obtenção de uma vida saudável (CHENEY, [1995]).

Os palácios italianos agregaram a seu partido arquitetônico grutas artificiais confeccionadas com pedras naturais e rochas, caracterizando o embrechado sob a forma da mentalidade renascentista. Referenciada nessas evidências, a pesquisadora Isabel Albergaria (1997, p. 462-463, grifos da autora) classifica as grutas renascentistas em três tipos:

- a) O *Rustic grotto* de aspecto naturalista, próximo das descrições literárias clássicas, é uma caverna rochosa onde aparecem rochas artificiais que sugerem estalactites, corais e conchas no revestimento interior. São deste tipo: a gruta construída para Cosimo I de Médicis na *villa Castello* em 1550 – curiosamente concebida por um escritor, Benetto Varchi, e executada por um escultor, Tribolo; ou, na famosa *villa Madana* que Antonio da Sangallo planejou para o cardeal Júlio de Médicis (futuro papa Clemente VII), o ninfeo atribuído por Vasari a Giovanni da Udine, numa obra de 1519-23.

Giovanni da Udine foi um dos primeiros e mais intensos utilizadores da decoração com conchas incrustadas em nichos, fontes e banhos, tal como o praticavam os antigos romanos. Mas o “modo rústico” é difundido mais intensamente por Giulio Romano e pelos discípulos de Rafael a

---

<sup>1</sup> Tratava-se de uma adaptação da velha *domus* romana, com galeria e amplos terraços, situada no centro de um imenso jardim.

- partir da importante campanha de obras do *palácio da Té* (1530), em Mântua. Também aí, o uso de conchas está documentado com a descoberta de contas que apresentam extensas somas gastas na compra de conchas. Veremos como este é o núcleo difusor de *ruticatos*.
- b) Um grupo distinto constitui-se pelos *ninfeos fachada*, directamente filiados nos protótipos romanos do período imperial, desde o século II e até o IV. Desenvolvendo uma fachada monumental à maneira dos *frons scenae* dos teatros, estes ninfeos arquitectam um poderoso cenário, animado com a queda de água em cascata, grandes exedras com pórticos sobrepostos, arcos e nichos. O exemplo clássico desse tipo de fontes nos jardins do renascimento é o ninfeo da *villa Giulia*, construído para o papa Júlio III entre 1550-65, em Roma. Um pouco mais tardio, de cerca de 1598, é o monumental ninfeo-fachada da *villa Aldobrandini*, desenvolvido numa enorme exedra semicircular, circundada por cinco nichos habitados por Atlas, Centauros, Neptunos e Ninfas.
  - c) Finalmente, um terceiro grupo refere-se a uma tipologia de construção mista, se assim podemos chamar, onde as grutas naturalistas estão inseridas num exterior arquitecturalmente tratado. Ao valor intimista e secreto do interior, contrapõe-se a monumentalidade exterior, privilegiando-se assim os contrastes e favorecendo os efeitos de surpresa. A grotta Grande do *Jardim Boboli*, em Florença, inaugura a série de ninfeos deste tipo. A cascata grande da *villa d'Este*, perto de Tivoli é um outro exemplo ainda do Renascimento.

A Figura 1 permite a visualização de uma imagem da Villa Aldobrandini (grupo do ninfeo fachada), localizada em Frascati, Província de Roma, região do Lazio, Itália:

Figura 1 – Villa Aldobrandini



Fonte: Villa Aldobrandini (2011).

Na segunda metade do século XVI, o maneirismo ficou em evidência e teve como proposta reverenciar a natureza, através das cores vivas, porém claras, frias e contrastantes – nessa proposta, o branco destacou-se para criar nuances – e também fez uso de formas sinuosas, artifício que contribuiu para a sensação de profundidade. Foi um momento em que se buscou unir o enigmático ao gracioso (HOCKE, 1974).

Considerado um movimento de transição entre o renascimento e o barroco, o maneirismo é uma consequência da decadência do renascimento clássico. As

construções religiosas foram o alvo desse período, devido às reações provocadas pela Reforma luterana.<sup>2</sup> Os elementos decorativos passaram a ser expostos com certo exagero, e os detalhes foram resolvidos com extravagância. Guirlandas com flores e frutas, balaustradas carregadas de símbolos, muros e altares cobertos por volutas, conchas e caracóis, reportavam a um bosque de pedras, confundindo o olhar do observador (HOCKE, 1974).

Uma das características marcantes da pintura maneirista era a sensação das figuras sobressaírem pelo uso de tonalidades luminosas. Sob influência desse movimento, as grutas artificiais italianas ganharam novos materiais e cores, com a aplicação das pedras duras, como jaspe e conchas, com efeitos de luz e sombra, induzindo o espectador a perceber saliências. Este foi o momento em que o embrechado adquiriu força plástica. Essa técnica conquistou o gosto da nobreza e, por isso, os jardins dos palácios italianos foram enriquecidos com as grutas artificiais revestidas com a nova técnica, que se estendeu aos muros dos jardins, à decoração de salas, fontes e paredes. Muitas vezes, fez-se uso da combinação dos embrechados com os estuques (MECO, 1997). Muitos foram os artistas que se dedicaram a essa nova arte de revestimento arquitetônico desenvolvida nos países europeus a partir de meados do século XVI.

A difusão do embrechado e as influências dessa linguagem artística culminaram com a expansão do movimento maneirista na Europa, especialmente na França, Inglaterra, Alemanha e Flandres. A França aderiu ao movimento das grutas artificiais, introduzido por artistas italianos no reinado de Francisco I, a exemplo de Francesco Primaccio, que trabalhou na gruta dos pinos em Fontaineble, em 1543, de autoria de Giulio Romano. O artista Bernard de Palissy, que antes de qualquer coisa foi considerado um ceramista, realizou trabalhos modernos, aplicando fósseis, conchas e réplicas de diversos animais em faiança. Esse foi um artista-decorador de

---

<sup>2</sup> O monge alemão Martinho Lutero levantou uma série de críticas à igreja e à autoridade papal. Como punição, o Papa Leão X enviou documento exigindo que Lutero renegasse todo o teor de suas ideias. Lutero, então, queimou esse documento e a igreja o considerou um herege. Nesse momento, Lutero recebeu a proteção do reinado e da nobreza alemães, que assim agiram com o intuito de romper com a influência política exercida pela igreja católica. A Reforma Luterana ocorreu depois desse fato. Dentre outras coisas, Lutero permitia o casamento entre os pregadores de sua igreja, proibia a adoração dos ícones, adotava a fé como um meio para salvação e permitia a liberdade de interpretação da Bíblia. Os grandes impérios iniciaram suas formações com essa nova mentalidade, em que o homem perdeu a posição que ocupava como o centro do Universo (HOCKE 1974).

grutas bem requisitado em sua época e, possivelmente, o mais famoso (ALBERGARIA, 1997).

Palissy criou um estilo próprio. Seus pratos (Figuras 2 e 3) apresentavam formas orgânicas em cerâmica, como peixes, minhocas, plantas aquáticas diversas, como também búzios e pedrinhas. O resultado dessa arte é uma série de materiais incrustados, que se apresentam sob a forma de alto-relevo, reportando o observador a uma pequena área de representação da natureza (BERNARD, 2011). O seu trabalho pode ser considerado como a própria representação da técnica de embrechado transportada para um prato cerâmico.

Figura 2 – Cerâmica de Palissy – 1854. Museu de Belas Artes, França



Fonte: Bernard... (2011).

Figura 3 – Cerâmica de Palissy – 1565-1570. Museu de Belas Artes, França



Fonte: Bernard... (2011).

Na Inglaterra, essa moda surgiu de modo diferenciado no que diz respeito à plasticidade. O embrechado foi aplicado em grutas, como nos demais países citados, mas a composição era realizada com conchas dos mais variados tamanhos e tons, enriquecidas pelo brilho natural da madrepérola,<sup>3</sup> que convertia a gruta em ambiente fecundo de luz e sombra. A prática de fazer uso das grutas artificiais em residências ficou por conta da classe dominante e chegou ao ponto de haver disputas entre os proprietários (SILVA, 2012). Este foi, portanto, um momento inusitado da história das grutas na Europa, conforme assinala Silva (2012, p. 57-58):

<sup>3</sup> É a parte nacarada da concha, manifestada por certos moluscos lamelibrânquios (classe de moluscos de conchas calcárias).

As grutas absorveram uma vasta quantidade de conchas e muitos ricos construtores de grutas gastaram pequenas fortunas na importação de conchas exóticas de toda parte do mundo, particularmente das Índias Orientais. Quanto mais largas e mais exóticas eram as conchas mais admiração e inveja suscitavam. Até mesmo as grutas iniciais tinham uma lista de espécies. Os seus proprietários visitavam as grutas de outros proprietários para admirar ou criticar o projecto e sua execução, bem como estudar e cobiçar espécies invulgares. Uma complexa gruta ou casa de conchas poderia levar décadas a ser criada por um proprietário obsessivo.

No século XVIII, a Alemanha também participou do emprego dessa nova técnica de revestimento arquitetônico, optando pela linguagem rococó, caracterizada, além das curvas caprichosas, pela exuberância de elementos decorativos que, em harmonia, procuravam o requinte nas representações. A predominância das cores vivas bem representadas no maneirismo passa a ser substituída por nuances pastel, fato interessante, porque as conchas e pedras produzem esse tom pastel, levado à excelência pelo rococó, transmitindo a atmosfera de um mundo ideal (SILVA, 2012).

Em Portugal, o século XVI foi marcado pela chegada do movimento renascentista, decorrente da conquista marítima iniciada no século XV, que teve como consequência o descobrimento de novas terras, dentre as quais a Índia destacou-se pelo comércio promissor. No campo das artes, o embrechamento destacava-se como arte decorativa integrada à arquitetura, passando a fazer parte do cotidiano da comunidade portuguesa. Essa arte ganhou destaque pela utilização de materiais diversificados, dos mais simples aos mais rebuscados, como registra o Convento do Buçação (Figura 4), onde foi empregada apenas a combinação de duas cores de seixos incrustados nas paredes – influência clara do tipo italiano (MECO, 2008).

Figura 4 – Fachada do Convento de Santa Cruz. Buçação, Portugal



Fonte: CONVENTO... (2011).

Realizações extraordinárias ocorreram nesse período, a exemplo da capela dos ossos (Figuras 5a e 5b), localizada na igreja de São Francisco de Évora, constituída de ossadas e cérebros humanos incrustados em toda a capela, dedicada ao senhor dos Passos – imagem conhecida na cidade como Senhor Jesus da Casa dos Ossos. Na sua entrada tem a inscrição: “Nós ossos que aqui estamos pelos vossos esperamos” (CAPELA..., 2011).

Figura 5a – Capela dos ossos. Évora, Portugal



Foto: Nuno Siqueira André.

Figura 5b – Interior da capela dos ossos. Évora, Portugal



Fonte: CAPELA... (2011).

Configurações mais elaboradas são encontradas na fonte da Carranquinha (Figura 6), situada no Palácio da Fronteira, em Lisboa, muito bem elaborada e revestida com diversos materiais, tais como: conchas, pedras de cores e tipos variados, fragmentos de vidro, de madrepérola e de porcelana, que também são encontradas inteiras (pratos e pires), constituída por três nichos separados por pilastras (MECO, 1997).

Figura 6 – Fonte da Carranquinha. Lisboa, Portugal



Foto: Zeila Maria.

Para Meco (1997, p. 52), o embrechado português tem mais expressão do que outras representações que ocorrem nos demais países da Europa, particularmente por suas atribuições orientais:

É em especial a cintilação muito particular dos cacos e os rutilantes brilhos nacarados da madrepérola que diferenciam os embrechados portugueses dos congêneres europeus e lhes dão uma conotação mais orientalizante, evocando as aplicações de madrepérola do Guzarante e do Japão e os revestimentos arquitectônicos afins da Tailândia e do Vietname.

Como apontado, o embrechado foi desenvolvido na Itália e sua expansão deu-se, principalmente, pelo intercâmbio entre os artistas construtores de grutas da Europa. Os primeiros materiais aplicados em grande escala foram as conchas, que chegaram a alcançar importante comércio, como ocorreu na Inglaterra, com a mobilização de um mercado de alto valor. Cabe destacar o que Silva (2012, p. 57) acrescenta sobre essa negociação: “Ao longo dos séculos XVII e XVIII a Inglaterra assistiu a uma verdadeira paixão por conchas. Conchas raras eram importadas, licitadas em leilões, compradas a negociantes a preços inflacionados e aduladas por outros proprietários de grutas.”

O colecionismo de conchas chegou a ser considerado uma das manias do século XVIII, ao ponto de os comerciantes de arte anunciarem as novas coleções de conchas sob o mesmo título das pinturas e outros objetos de arte, dando origem ao surgimento, por exemplo, em 1736, de um “Catalogue raisonné de coquilles et autres curiosités naturelles”, contendo a descrição dos tipos de conchas e outros produtos naturais mais utilizados no mercado artístico (OLIVEIRA, M., 2003). Esse catálogo possibilitaria ao comprador escolher para, então, comprar (CATALOGUE..., 1736).

Na Alemanha, as conchas também foram utilizadas para a realização da arte de embrechar nas famosas grutas dos jardins de famílias remediadas. No entanto, foi em Portugal que essa arte ganhou novo espaço e possibilidades, por acrescentar materiais diversificados, como fragmentos de porcelana, vidro, seixo, contas e azulejos, estes últimos aplicados basicamente para arrematar as composições (MECO, 1997).

A arte de embrechar, desde seu início passou por fases variadas ao se expandir pela Europa. Em cada país foi aplicada conforme a cultura local, naturalmente em ambientes abertos, como jardins (muros, bancos e fontes) e ermidas, adaptando-

se ao gosto e à necessidade de isolamento, de tranquilidade e de lazer da sociedade da época. O curioso é que essa técnica cumpriu uma função específica, ao ser empregada nos ambientes sagrados. Acreditamos que isso ocorreu devido à suavidade dos materiais utilizados, seja por causa do recurso dos tons pastéis e brilhosos das conchas ou os tons brancos e marrons dos seixos, seja pelos tons azuis e brancos e até mesmo coloridos das porcelanas, que também produzem brilhos, principalmente sob o efeito da luz solar. Todos esses aspectos enaltecem a natureza, ponto marcante na concepção do embrechamento (ALBERGARIA, 1997).

## 2.2 ORIGENS EUROPEIAS E REPRESENTAÇÕES

A disseminação do embrechamento, considerada como arte exótica da renascença, por toda Europa, incentivou o intercâmbio de projetos entre os artistas que desenvolviam esse saber. A particularidade dessa técnica devia-se ao fato de capturar objetos que faziam parte do cotidiano, convertendo-os em nova linguagem plástica (ALBERGARIA, 1997).

Relacionado com o panorama dos jardins e das águas, haja vista sua presença, como visto, em fontes, bancos de jardins, grutas e nichos, basicamente, o embrechamento ganhou destaque pela ligação direta com a natureza, estabelecendo conexão com um mundo fantasioso provocado por esse cenário plástico.

Originalmente, o jardim foi um local para meditação, leitura, lazer, dança, música e reconhecimento estético da natureza. Foi um espaço de gozo, voltado, principalmente, para as artes. A valorização desses espaços no renascimento levou os arquitetos europeus a se dedicarem à elaboração de grandes projetos, a exemplo do engenheiro, arquiteto e físico francês Salomón de Caus (1576-1626), que se destacou com o projeto do jardim *Hortus Palatinus* na Alemanha, no qual, segundo Gerenstadt (2010, p. 1):

[...] havia uma gruta com um maravilhoso conjunto de pedras que faziam com que as águas descessem por elas, além das fontes octogonais, figuras estreladas, grotescas, estátuas mitológicas, jardim circular de flores, grutas, contas e pontas de coral, além do labirinto, entre outros elementos de simbologia alquímica [...] [que] transportavam o visitante a outra realidade.

O sistema hidráulico desses jardins, em geral, era constituído de uma gruta revestida com pedras sobre as quais a água descia, proporcionando ao visitante a

percepção do movimento provocado pela queda da água e pelo som emitido. Com isso, o espectador era conduzido a um ambiente de paz, tranquilidade e, portanto, elevação espiritual, induzido pela sensação de estar em um espaço sagrado. Por outro lado, o jardim faz analogia ao profano, uma vez que é ponto de encontro de uma ou mais pessoas que se reúnem para conversas, festas e jogos, ou simplesmente utilizado para reflexões (GERENSTADT, 2010). Nesse ambiente, a gruta constitui-se no objeto principal para a meditação pessoal. Silva (2012, p. 54) assim se refere a esse espaço:

Tal como o jardim, a gruta pode ser um escape do mundo real, das regras, artifícios e restrições da sociedade – e tal como o jardim, a gruta pode impor os seus próprios limites. O afastamento para este reino ilusório, para este mundo de fantasia, implica uma comunhão, não com o mundo natural exterior que continua a dominar o jardim, mas dentro da órbita fechada da gruta com o mundo interno do homem.

A formação de um jardim é idealizada, em geral, com flores, frutos, labirintos, fontes, grutas, bancos e muro com a função de proteção, separando a vida cotidiana da vida espiritual, do sagrado e do profano. Os elementos que o compõem são carregados de simbologia, com formas variadas e elementos de múltiplas funções e significados, tornando a arte e a natureza estimuladoras do estado de espírito do observador. Para Gerenstadt (2010, p. 2-3, grifos do autor), os jardins são espaços simbólicos cujos elementos ele assim descreve:

*Flores e plantas aromáticas:* são abundantes em todos os jardins. Destacam-se por seu simbolismo alquímico: a vinha alude à fertilidade, a amoreira contém os princípios da transmutação, o mirto é símbolo da fidelidade conjugal, a oliva estava consagrada à Minerva, deusa da sabedoria, o açafreão tem o poder de tingir a pedra filosofal, o louro alude a Dafne, que ao fugir de Apolo foi transformada em louro [...]

*Fonte:* simboliza o renascimento perpétuo, a longevidade que produz o elixir da vida alquímica. Principalmente nos jardins árabes, as construções se erguem em torno de um pátio quadrado, cujo centro está ocupado por uma fonte; a imagem do Paraíso terrestre. Associada com o florescer e crescimento da Obra, as quatro estrelas das esquinas da fonte representam os quatro elementos, enquanto a estrela central superior representa a quinta essência, o símbolo da unidade espiritual.

*Gruta:* lugar de nascimento e regeneração. É uma análoga ao crisol dos alquimistas e simboliza o processo de interiorização psicológica que conduz à evolução espiritual.

*Labirinto:* o visitante que recorre é como o herói Teseu, que luta contra o Minotauro, ou seja, seria como uma representação do alquimista que luta contra as dificuldades da Grande Obra, objetivo final das operações alquímicas, cuja primeira etapa é a obtenção da pedra filosofal. O iniciado escapa graças ao fio de Ariadne, que é o conhecimento secreto necessário que aporta a chave para levar a cabo a Obra. As estátuas de Ícaro e Dedado

nos labirintos representam a substância volátil, porque segundo indica o mito, escaparam do labirinto utilizando asas de cera.

*Muro*: a cerca que delimita o espaço ajardinado confere o caráter fechado do mesmo e o protege do exterior. As quatro portas mantêm a imagem hermética do hortus conclusos clássico, onde se busca o centro mais íntimo da alma. Os muros podem simbolizar a contenção das forças que florescem em nosso interior, e que podem ser denominadas forças verdes.

*Rosas*: a rosa branca e a rosa vermelha são os nomes que na alquimia recebem nomenclaturas de tinturas lunar e solar. A rosa hermética é a substância dupla que se converte no agente de transformação que caracteriza a pedra filosofal.

O jardim é a formalização de uma paisagem idealizada tanto na manifestação espiritual, sentimental quanto na revelação estética dos elementos naturais, assim como na exposição artística e poética do homem diante da natureza. Os poetas fizeram do jardim um tema escolhido para exposição de seus sentimentos, a exemplo da obra intitulada *Cerca de Grandes Muros quem te Sonhas*, de Fernando Pessoa<sup>4</sup> (2011), que descreve o interior de um jardim numa posição solitária e distante do mundo que o cerca:

Cerca de grandes muros quem te sonhas,  
Depois, onde é visível o jardim  
Através do portão de grade dada,  
Põe quantas flores são as mais risonhas,  
Para que te conheçam só assim.  
Onde ninguém o vir não ponhas nada.  
Faze canteiros como que os outros têm,  
Onde os olhares possam entrever  
O teu jardim como lho vai mostrar.  
Mas onde és teu, e nunca o vê ninguém,  
Deixa as flores que vem do chão crescer  
E deixa as ervas naturais medrar.  
Faze de ti um duplo ser guardado;  
E que ninguém, que veja e fite, possa  
Saber mais que um jardim de quem tu és –  
Um jardim ostensivo e reservado,  
Por trás do qual a flor nativa roça  
A erva tão pobre quem nem as vê...

Alguns anos antes, Camilo Pessanha<sup>5</sup> ([20--]) cita o jardim num trecho de seu poema *Branco e Vermelho*, fazendo alusão à morte:

De costas e serenos.  
Beije-os a luz, serenos,  
Nas amplas frentes calmas.

<sup>4</sup> Poeta português, nascido em Lisboa (1888-1935).

<sup>5</sup> Poeta português, nascido em Coimbra (1867-1926).

Ó céus claros e amenos,  
Doces jardins amenos,  
Onde se sofre menos.  
Onde dormem as almas!  
A dor, deserto imenso,  
Branco deserto imenso,  
Resplandecente e imenso,  
Foi um deslumbramento.  
Todo o meu ser suspenso,  
Não sinto já, não penso,  
Pairo na luz, suspenso,  
Num doce esvaimento.  
Ó morte vem depressa,  
Acorda, vem depressa,  
Vem-me enxugar o suor,  
Que o estertor começa.  
É cumprir a promessa.  
Já o sonho começa...  
Tudo em vermelho em flor...

Na contemporaneidade, Vander Lee<sup>6</sup> (2011), compôs a música *Meu Jardim* num instante de reconsideração sobre a vida íntima:

Tô relendo minha lida, minha alma, meus amores,  
Tô revendo minha vida, minha luta, meus valores,  
Refazendo minhas forças, minhas fontes, meus favores,  
Tô limpando minha casa, minha cama, meu quatinho,  
Tô soprando minha brasa, minha brisa, meu anjinho  
Tô bebendo minhas culpas, meu veneno, meu vinho  
Escrevendo minhas cartas, meu começo, meu caminho  
Estou podando meu jardim  
Estou cuidando bem de mim.

Os poetas citados referem-se aos jardins, conceituando-os como espaços limitados, finitos e íntimos, elementos fundamentais que servem de fonte de inspiração para suas obras. O jardim contém em si uma circunstância, uma conveniência ou o lazer. É um espaço propício ao treino e ao desfrute das artes, à escuta do que vai no íntimo, sob o incentivo dos variados sons da natureza, quer seja o canto dos pássaros, o balanço das folhas que o vento promove ou as quedas d'água provocadas pelas fontes. Enfim, tudo isto está contido e ocorre em um sítio que o homem elabora para si próprio.

Para Carapinha (1995), todo esse “[...] aspecto de tranquilidade, de harmonia com a natureza [...]” conduz ao conceito de *lócus amoenus*<sup>7</sup>, uma vez que o jardim idealizado é uma forma de sentir a poética de uma natureza artificial sob a ótica con-

<sup>6</sup> Compositor brasileiro, nascido em Belo Horizonte (1966).

<sup>7</sup> Expressão latina que significa “lugar ameno”; busca pela paisagem ideal num ambiente bucólico e tranquilo (FERREIRA, 1986).

templativa, na conquista de repouso e deleite do espaço. A autora exemplifica seu entendimento, com a descrição da “Quinta do Recreio”<sup>8</sup>, espaço especial por traduzir essa ambiência de tranquilidade e harmonia construída na arte de jardinar:

A quinta do recreio surge-nos como um todo organizado: Mata edifícios, horto de recreio, pomar/horta. É um lugar versátil, onde recreio e produção compartilham o mesmo espaço, invadindo-se mutuamente, estabelecendo relações formais e funcionais. São espaços bucólicos, onde, as áreas confinadas à produção, pontuam elementos arquitetônicos, escultóricos que definem agradáveis locais de estadia, em que, sombra, luz, água, aromas e sons se conjugam para criar uma ambiência peculiar. Os locais são miradouros sobre áreas de produção e, frequentemente colonizam infraestruturas funcionais. Caleiras e tanques, revestidos de azulejos plenos de cor, são elementos de ligação e polos aglutinadores, decorativos e refrescantes entre o recreio e a produção.

Pérgolas, caramanchões e casas de regalo polarizados e refletidos em taças de água, são a fonte de sombra refrescante onde, recatados das vistas no mais delicioso isolamento, se frui uma paisagem longínqua, apenas visual.

Da conjugação daqueles elementos, surge um espaço que aparentemente, não apresenta uma estrutura racionalista e globalizante, a sua apreensão não é linear, imediata sequencial, mas, sim feita de pequenos momentos, pequenas histórias. Revela-se autônoma do próprio edifício, descontínuo, mas resultante de um módulo humano, intimista, no qual radica o valor fundamental da quinta de recreio. (CARAPINHA, 1995, p. 23-24).

Fica evidente que uma das razões pelas quais os jardins se propagaram radica na necessidade do homem de se recolher do mundo exterior. As grutas artificiais, que surgiram no século XVI, preencheram os espaços dos jardins e tiveram a função de associar o momento privado do homem com a natureza. Integrado a esse conjunto também despontam as fontes clássicas, que passaram a ser elemento peculiar no conjunto dessa paisagem. As grutas, consideradas como espaços sagrados, surgiram para homenagear as divindades das fontes e das águas, como se vê no modelo da *nymphaeum*<sup>9</sup>. Os projetistas de jardins, influenciados por esse padrão, passaram a incluir em seus projetos modernos elementos arquitetônicos, como lagos, fontes e esculturas das divindades que reportam aos mitos e lendas, para recriar esse ambiente natural, transformando-os em locais acolhedores da alma.

As grutas artificiais tinham uma linguagem plástica específica, por empregar materiais incrustados (conchas com suas cores claras; fragmentos de porcelanas, de cores variadas e vivas, como azul, rosa, verde, branco etc.; e os seixos, na mais variada paleta de cores naturais, com o branco de cor base) e nos remete às estalacti-

---

<sup>8</sup> Jardim localizado em Lisboa, próximo ao centro urbano.

<sup>9</sup> Fonte dedicada às ninfas originária da Grécia antiga e do Império Romano.

tes<sup>10</sup> e estalagmites<sup>11</sup> das cavernas, estabelecendo, portanto, analogia com a natureza, que traduz o princípio da arte do embrechado.

Todo esse material reporta no psicológico humano, algo bastante conhecido, conduzindo aos bons tempos dos primeiros anos de vida, que são os bordados dos lençóis, das roupas, toalhas etc. É como estar diante de um bordado parietal, brilhante, reluzente e texturizado, atingido na quebra rígida das linhas retas da edificação, e que possibilita ao observador mover-se para um estado de tranquilidade, serenidade e elevação espiritual. A Capela das Conchas, em Alcáçovas, Portugal (Figura 7), é um exemplo, ao expor desenhos geométricos, tais como círculos e retângulos, arrematados por pequenas volutas, preenchidos com fragmentos de porcelanas, contas, seixos e conchas. Também a caverna das conchas, em Margate, Inglaterra (Figura 8), apresenta todas as suas paredes revestidas com os mais variados tipos de conchas, com distintas formas, dimensões ou tons, promovendo o jogo de luz e sombra, resultando no rompimento da monotonia dos traços arquitetônicos.

Figura 7 – Fachada da Capela das Conchas. Alcáçovas, Portugal



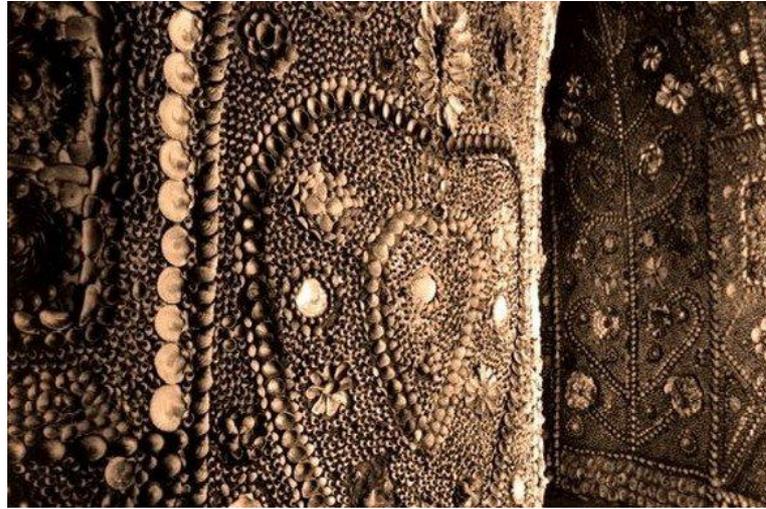
Fonte: Jardim... (2010).

A Figura 8 exhibe detalhe da caverna das conchas com aplicação do embrechado na composição dos desenhos.

<sup>10</sup> “forma colunar pendente do teto das cavernas ou subterrâneos, resultante da precipitação de bicarbonato de cálcio, trazido em dissolução na água” (HOUASS, 2010).

<sup>11</sup> “forma colunar que se eleva do chão, proveniente de pingos-d'água que caem do teto de uma cavidade ou caverna carregados de bicarbonato de cálcio” (HOUAISS, 2010).

Figura 8 – Detalhe da caverna das conchas. Margate, Inglaterra



Fonte: A Caverna... (2011).

O embrechado expandiu-se por toda a Europa do século XVI ao XVIII. A evolução natural do desenvolvimento urbano proporcionou a busca pela natureza e, conseqüentemente, as grutas artificiais passaram a ser construídas, principalmente, nos jardins privados. As praças públicas também usufruíram dessa nova arte, que foi igualmente aplicada nos muros, bancos e fontes. Com isso, a fantasia deu lugar ao real e a técnica do embrechado contribuiu com esse momento de grandes mudanças no comportamento da sociedade. Silva (2012, p. 59-60) refere-se a essa conjuntura da seguinte forma:

A gruta transformou-se num palco para demonstrações engenhosas de sistemas hidráulicos e uma das preocupações imperiosas dos seus criadores, tornou-se a conquista das dificuldades mecânicas. A audácia dos sistemas de água e as peças geradas por variadas combinações de jactos de água e de pulverizadores não tiveram paralelo nesse tempo. A gruta compreendida e vivida, neste período, como o palco de um teatro, um mostruário de artes como elemento de transmissão de maravilhamento, evoluiu em arquitecturas viradas ou com preocupações ao exterior.

O movimento de disseminação das grutas na Europa foi realizado por meio do intercâmbio entre artistas, arquitetos e engenheiros. As grutas artificiais relacionaram-se com as águas e isto criou a necessidade de se desenvolver um mecanismo hidráulico para obter os resultados esperados, tendo os alemães se destacado nessa atividade. A permuta que passou a ocorrer entre esses técnicos foi consequência e, ao mesmo tempo, oportunizou a troca de experiências e maturidade no assunto,

fomentando viagens para a execução de trabalhos, a depender dos patrocinadores e de suas preferências. Os projetos circulavam entre os países para atender ao desejo dos proprietários desses jardins (SILVA, 2012).

Os embrechados portugueses alcançaram nova dimensão porque inovaram a técnica, acrescentando objetos diversificados, porém conhecidos, e que faziam parte da vida cotidiana da sociedade. Assim, realizaram composições harmônicas e incluíram o azulejo, revestimento muito difundido naquele país, igualmente na aplicação em novos espaços, transportando-os das áreas externas para as internas, não os restringindo aos jardins e às grutas. Fez parte desse movimento inovador, o revestimento dos muros, bancos e ermidas, que aderiram a esta nova arte aplicando-a em seus altares e tetos. O texto de Meco (2008, p. 406) é esclarecedor:

Aos embrechados portugueses associaram-se outros materiais igualmente inesperados, como a porcelana chinesa (usada em cacos ou aproveitando os centros de pratos e taças recortadas, a serviram de medalhões) e as conchas nacaradas, acessíveis através do comércio ultramarino, bem como os cacos e as contas de vidro, cristais, como os de calcite rosa ou branca, pedras vulcânicas, a jorra industrial e, por vezes, peças de faiança. Este tipo de decoração não foi exclusivo de recintos exteriores profanos, aparecendo com frequência em interiores e nos espaços religiosos, como nas capelas, corredores e outros recantos do Convento da Arrábida [...]

A Europa herdou uma arte diferenciada, conseguida por meio de peças que faziam parte do cotidiano, em que muitas foram reaproveitadas e outras adquiridas. O sucesso foi alcançado pela permuta entre os artistas, que foram incentivados a realizar pesquisas com o propósito de investigar soluções adequadas ao uso das águas. O curioso é que as disputas entre os possuidores dos imóveis desenvolveram o sentimento de exclusividade entre eles, mas, acima de tudo, foram muito criativas, por ter conseguido causar efeitos psicológicos – tranquilidade e harmonia espirituais – no transeunte, observador ou admirador, adicionado ao espaço escolhido, que, naturalmente, é intrínseco ao recolhimento humano.

### 2.3 DIFUSÃO NO BRASIL

A difusão da arte do embrechado no Brasil se dá, possivelmente, no século XIX, época caracterizada não apenas pela grande circulação de bens de consumo, mas também pela ampliação do contato com outros países, além de Portugal. Com isso, os ideários europeus se disseminaram no país, no qual a elite, representante

genuína do Império brasileiro, buscava aproximar-se das suas congêneres francesa e inglesa. Os franceses deixaram o legado das artes plásticas, da arquitetura e da moda, enquanto os ingleses introduziram novas mercadorias domésticas, como a porcelana, panelas de ferro e elementos decorativos, assim como novos costumes.

Em 1815 – época em que o Brasil passou para a categoria de Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarves – Dom João VI, príncipe regente, investiu no seu crescimento, buscando dinamizar a vida social, econômica e cultural. O mundo social brasileiro passou, então, por grandes transformações. As sociedades simples, acostumadas com a vida rústica, galgavam um mínimo de conforto; os jardins, pomares e hortas eram cercados por muros baixos que limitavam os espaços domésticos, mantendo a privacidade das famílias. A geografia das cidades era constituída de ruas estreitas; os transeuntes conversavam em voz alta, dirigiam o olhar para o interior das residências, o que se caracterizava como invasão de privacidade (ALGRANTI, 1997). Com isso, o jardim passou a ter grande importância na sociedade colonial, pois nele buscava-se o recolhimento, a tranquilidade e, de certa maneira, a solidão e o distanciamento da agitação do cotidiano da cidade. Sobre a sociedade da colônia, Souza (1997, p. 445) comenta:

Uma vida de Corte, europeus em maior número e a presença cultural mais efetiva do Velho Continente não bastariam para dar homogeneidade às normas de conduta, assim como o caráter restrito dos grupos que procederam à declaração de independência não bastaria para criar a nação. Enquanto o autocontrole e a *civilité* se espraiavam no âmbito das elites, o teor violento da vida – decorrência inelutável do escravismo – continuava imperando nos sertões e nas zonas fronteiriças. Nosso processo civilizador, portanto, acentuou a clivagem entre o mundo mais bem ordenado da polidez, das normas do convívio social, e largos espaços de barbárie e violência. Nas moradas urbanas; nas fazendas das frentes pioneiras, onde se tem notícia de que chegaram pianos em lombo de burro; nos antigos engenhos de açúcar, em que a louça azul da Companhia das Índias atestava pelas riquezas passadas [...]

Rodrigues (2003) menciona que a cultura nacional foi fortemente influenciada pelos países europeus, mas foi de Portugal o legado mais expressivo. No campo da arte, por exemplo, a chegada da Corte portuguesa trouxe ao Brasil grandes benefícios, com a contribuição incisiva da missão francesa. Ainda que esses artistas estivessem restritos à área do Rio de Janeiro, todo o país foi influenciado pelas mudanças de comportamento então instauradas. Tanto nos grupos mais abastados como nos menos favorecidos, o clima de “civilização” envolveu e ensejou o desejo de imi-

tação dessa influência. Rodrigues (2003, p. 58-59)<sup>12</sup> afirma que essa influência pode ser verificada claramente no século XIX:

Podemos ressaltar que isso faz com que os valores do familismo patriarcal rural tenha certa abertura aos valores universalizantes. Freyre ressalta que as ideias burguesas e os valores universais entram no Brasil no século XIX, da mesma forma que aconteceu na Europa no século XVIII, através da troca de mercadorias. Há forte influência europeia nos hábitos, nas vestimentas, na fala e na mudança comportamental. De agora diante, os brasileiros passariam a consumir não apenas pão e cerveja, mas a alta costura de Paris, tornando-se civilizados. Mas muitos comportamentos eram ainda, nesta época, superficiais, exteriores. É isso que entende-se por imperialismo cultural.

A mudança que o Brasil vive no século XIX recebeu o nome de europeização ou reeuropeização. A formação do estado autônomo e o advento do mercado podem ser entendidos como um grande impacto democratizante na sociedade brasileira naquele período, com sérias consequências econômicas, políticas e culturais no futuro.

Com relação ao estilo de vida, outro aspecto importante na sociologia de Freyre, cabe ressaltar a forte influência dos interesses comerciais do industrialismo inglês, por meio da mudança de hábitos, nas construções de casas, jeito de vestir, moda, tecidos grossos inadequados ao clima brasileiro tropical. Agora no Brasil se bebia cerveja e se comia pão, como os ingleses. Os hábitos portugueses e orientais passam a ser vistos como mal, não modernos. A busca por esses símbolos de distinção abriram espaço para a emergência de um mercado interno, aumentando as imitações e importações, particularmente de produtos franceses. As mudanças econômicas impulsionaram mudanças culturais, ideias liberais, individualistas. Neste contexto o conhecimento teve papel importante no Brasil, como elemento burguês moderno, ele valorizou o talento individual, emergindo um mercado especializado, com funções definidas.

Nesse período, o neoclássico declinava na Europa e o romantismo iniciava o processo de ascensão, enquanto o Brasil, enraizado com a cultura barroca, é apresentado a esse novo movimento cultural, o neoclássico, que é introduzido pela missão francesa. Nas metrópoles portuárias, principalmente Recife e Salvador, sem qualquer tipo de influência da missão francesa, mas por meio dela, foi criada a Academia Imperial de Belas Artes, que potencializou o desenvolvimento da arte brasileira (FREIRE, 2006). Esse momento assinalou o início do intercâmbio com outras nações, culminando com o período do neoclassicismo e romantismo, que se assemelhavam pelo lema: *A evasão para o passado*. Esta fase concentrava-se no sonho e na fantasia emerso de um passado desconhecido (SANTOS, 1979).

---

<sup>12</sup> Artigo escrito para a *Revista de Ciências Humanas* da Universidade Paranaense (UNIPAR), intitulado *A Sociologia de Gilberto Freyre e o Processo Civilizador Brasileiro*, que analisa a especificidade da cultura e da sociedade brasileiras, tomando como base teórica as seguintes obras de Gilberto Freyre: *Casa Grande e Senzala*, *Novo Mundo nos Trópicos* e *Sobrados e Mucambos*.

### 2.3.1 Modelo português

Para a população brasileira, habituada com a vida simples das vilas, sem conhecimento da cultura moderna, os estrangeiros eram uma referência de comportamento social e cultural. Logo, tudo era copiado. Ainda que seu passado fosse desconhecido, o futuro era aguardado com expectativa fantasiosa, apoiado numa cultura também desconhecida. Esse tipo de comportamento coincide com a mentalidade romântica, despontada com a Revolução Industrial do século XVIII, que oportunizou à burguesia ocupar espaço político e ideológico até então distantes da influência dessa classe.

O romantismo, presente na história das revoluções e contrarrevoluções europeias, destacou-se na Alemanha, reconhecido como de natureza reacionária (participaram os reacionários, místicos ou conservadores), enquanto na França foi de expressão revolucionária e definida por Werner Deubel como a “primeira vitória moderna das forças espirituais”. Já na Inglaterra, houve efeito de cunho reformista – liberal e conservadores (OLIVEIRA, F., 1979). Produzido por fatores sociais, o romantismo desenvolveu-se ao longo dos seguintes períodos:

- a. 1759 – Início da revolução industrial;
- b. 1770/1783 – Revolução americana (ideológicos: Loke, Montesquieu e Rousseau);
- c. 1789 – Revolução francesa;
- d. 1793 – Ano da execução de Luis XVI e Maria Antonieta, do terror e das insurreições na Vadeia e Bretanha;
- e. 1799 – O 18 Brumário, golpe do Estado que instaurava o autoritarismo;
- f. 1815 – A queda de Napoleão;
- g. Waterloo, Restauração, Congresso de Viena, Santa Aliança – Desvia-se seu curso que é retomado em 1830;
- h. Revolução de Julho, queda de Carlos X, monarquia burguesa. É, quando fracassam as Revoluções de 1848 e se extingue “a primavera dos povos”, também se extinguem os Românticos. (OLIVEIRA, F., 1979, p. 77-78).

F. Oliveira (1979, p. 84), expõe ainda as diversas características que identificam o romantismo:

Valorização do sentimento; devassamento da interioridade humana; preeminência da subjetividade e da intersubjetividade; predomínio da intuição sobre a razão; privilegiamento do inconsciente; destaque ao sonho; egocentrismo; individualismo narcisista; solipsismo; culto da natureza associada aos eventos da efetividade; idealização da idade média; atração pelo infinito e acentuação ao incomensurável; inclinação para o titanismo; identificação dos contrapostos em vez de superação dos contrários; antropomorfismo; culto da nostalgia; inclinação para a

teosofia e as doutrinas ocultas; super dimensionamento das atividades imaginativas [...]

Vieira et al. (2009) caracteriza o romantismo no Brasil da seguinte forma:

- a) subjetividade: resume-se na valorização do eu;
- b) idealização de temas: visão do índio como herói nacional;
- c) sentimentalismo: presente no movimento romântico;
- d) egocentrismo: subjetivismo exagerado;
- e) natureza interagindo com o eu lírico;
- f) indianismo: valorização do índio;
- g) nacionalismo: valorização da língua nacional e outros aspectos pertencentes à Nação.

No período em que o romantismo iniciou no Brasil, a cidade do Rio de Janeiro era sede da Corte e, portanto, centro administrativo, político, econômico, social e cultural do império. A necessidade de adaptação à nova vida e posição na cidade impôs o conforto e a beleza, o que provocou mudanças nos costumes, na arte e, principalmente, na arquitetura, expressando-se na modificação de prédios, assim como nas novas edificações. Dentre essas mudanças, o jardim sobressaiu-se por ser um espaço que, além de absorver todas essas características do romantismo, já estava inserido nos costumes da população, que nele se recolhia em busca de tranquilidade, privacidade e frescor, um alento em um clima tropical como o brasileiro, de muito calor. Principalmente para a corte portuguesa, acostumada aos jardins europeus dotados de esculturas, grutas e plantas ornamentais divididas por labirintos, cuja mentalidade concebia o jardim dentro de um valor estético, decorativo, que atendesse às necessidades espirituais sem descuidar da beleza e do conforto, os jardins inspirados no romantismo foram um alento. Glaziou<sup>13</sup> classificou-os de “jardins eruditos” (SANTOS, 1979).

O jardim existente no Brasil era bem diferente daquele a que a Corte estava habituada. Identificado por Glaziou como jardim espontâneo, continha senzala, poço de água potável, pombal, galinheiro, chiqueiro, animais domésticos e tudo o mais que

---

<sup>13</sup> Auguste Marie François Glaziou era botânico e veio ao Brasil em 1858, a convite do Imperador Dom Pedro II, para executar projetos de praças e jardins. Executou o Parque São Clemente, em Nova Friburgo, São Cristóvão e Campos de Santana (GLAZIOU, [2009]).

existia num sítio, concepção brasileira de ver a natureza como parte da vida cotidiana. O jardim inserido na residência urbana, por sua vez, tinha o propósito de garantir a proximidade e o contato com a ambiência natural e era isento de preocupação estética. Para a sociedade dessa época, o que importava era o contato direto com beleza natural conduzido, acima de tudo, pelo sentimento, desde que atendesse às necessidades desse homem “silvestre” – nesse período, o anseio era o eu.

O século XIX, no Brasil, foi notável pela evolução urbana da cidade. Glaziou incorporou o romantismo na execução de seus jardins e parques públicos no Rio de Janeiro, buscando valorizar as cores e as formas que movimentam e transmitem o dinamismo das obras e a dramaticidade das cenas – principais características da estética romântica. Neste sentido, diferenciava-se do jardim mais antigo da cidade do Recife – jardim botânico, do século XVII –, criado pelo holandês Mauricio de Nassau, com uma concepção bem diferente da mentalidade lusitana (CASAGRANDE, 2011). Sobre o jardim, essa autora comenta:

O jardim, num primeiro momento, nos prende a atenção pelo olhar contemplativo, pela beleza estética, mas logo nos envolve e remete para uma escala simbólica que se percorre com todos os sentidos e emoções. É, por assim dizer, um lugar que nos propicia a meditação, uma passagem do mundo da natureza ao mundo da cultura, um lugar para o devaneio. (CASAGRANDE, 2011, p. 51).

O jardim pernambucano de Mauricio de Nassau contemplava plantas frutíferas, como limoeiro, laranjeiras, entre outras. No ano de 1807, marcado pela chegada de D. João VI, implantou-se, no Rio de Janeiro, o Jardim Botânico, destinado a plantações de vegetais que produzissem carvão (substrato para fabricação da pólvora), tais como: eucalipto, coração negro, dentre outros. Em 1809, data da invasão de Portugal às Guianas Francesas, D. João mandou trazer novos tipos de plantas frutíferas e reorganizou o jardim botânico já transformado em horto real. Foi então contratado o agrônomo francês Paul German, que introduziu novas espécies de plantas frutíferas e floríferas. Ao longo do tempo, diversas espécies de plantas, de diferentes lugares, foram sendo introduzidas no Brasil por imigrantes portugueses, das frutíferas às exóticas, como a famosa palmeira imperial, oriunda da Venezuela e da Colômbia. Com o casamento de D. Pedro I (herdeiro do trono) com Maria Leopoldina, arquiduquesa da Áustria, o paisagismo adquiriu novo formato. Foi contratado o arquiteto paisagista alemão Ludwig Riedel, que arborizou a cidade do Rio de Janeiro.

Foi então que, no ano de 1858, D. Pedro I contratou o engenheiro agrônomo Glaziou, que realizou e executou projetos paisagísticos não só no jardim botânico, mas em toda a cidade, introduzindo árvores floríferas e influenciando outros técnicos, em outros estados do Brasil (BARCELOS, [20--]). Casagrande (2011) acrescenta que Auguste M. Francois Glaziou introduziu o romantismo e o jardim pitoresco no Brasil.

A Quinta da Boa Vista, conhecida com Palácio São Cristovão, local onde a corte portuguesa abrigou-se no Rio de Janeiro, não era diferente das demais casas brasileiras, ou seja, existia um quintal no fundo com frutas e vegetais. Com a vinda da família real, houve mudanças, a fim de adaptá-lo aos moldes europeus. Sendo assim, houve, então, reformas, assim como ocorreram no centro urbano, conforme descrito. Em 1843, aconteceu o casamento de D. Pedro II com D. Teresa Cristina, filha do príncipe herdeiro do reino das Duas Sicílias.<sup>14</sup> Nesse mesmo período, também chegaram artistas, músicos, botânicos etc., tornando a vida cultural e científica daquela cidade mais elevada. Esse matrimônio resultou no nascimento de quatro filhos, dois homens e duas mulheres, dos quais apenas sobreviveram D. Isabel e D. Leopoldina. Habituada com os jardins europeus, D. Tereza Cristina, buscou realizar melhorias no jardim, decorando, com embrechados, os bancos a fonte e o muro que ladeia o jardim, apelidado de jardim das princesas (GOUGON, 2012).

A arqueóloga Maria Beltão<sup>15</sup> informa que, durante as prospecções arqueológicas realizadas em meados da década de 1990 na área dos jardins, com o objetivo de pesquisar o passado dos moradores do palácio, resultado de um projeto histórico coordenado por ela, foi encontrada inscrição na argamassa de um dos recostos dos bancos com data de 29 de julho de 1852, coincidindo com a data de aniversário de seis anos da princesa Isabel. A pesquisadora relata também que não há documento algum sobre reformas ou construções do jardim das princesas no Arquivo Nacional.

Esse jardim, existente até os dias atuais, assim como o Palácio, é constituído de gruta, muro que contorna todo o espaço e bancos de alvenaria revestidos de embrechados (Figuras 9, 10 e 11) – infelizmente, encontram-se em estado de degradação.

---

<sup>14</sup> Região italiana cujo nome foi dado pelo rei Fernando I de Bourbon no ano de 1816, após o Congresso de Viena, unificando os Reinos de Nápoles e da Sicília (REINO... 2012).

<sup>15</sup> Museóloga aposentada do Museu Nacional sediado no Palácio da Quinta da Boa Vista.

Figura 9 – Banco do jardim das Princesas. Rio de Janeiro



Foto: Zeila Maria

Figura 10 – Muro que contorna o jardim das Princesas. Rio de Janeiro



Foto: Zeila Maria

Figura 11 – Gruta do jardim das Princesas. Rio de Janeiro



Foto: Zeila Maria

Santos (1979, p.147, grifo do autor), ao descrever os jardins brasileiros, cita como exemplo o Jardim das Princesas:

No interior do jardim não faltava o repuxo, ou pelo menos uma pequena fonte com carrancas, a deitarem água em tanques retangulares ou curvos; a água era também usada em cascatas ou riachos. Junto aos muros construía-se, internamente, sofás de alvenaria com assentos revestidos de mármore ou azulejos e espaldares decorados com relevos de massa ou embrechados de conchas, no centro dos quais às vezes se inseriam pratos de porcelana – como no Jardim das Princesas da Quinta da Boa Vista. Também com embrechados de conchas decoravam, à maneira Colonial, as bacias das fontes e as bordas dos canteiros.

Em meados do século XIX, as residências brasileiras foram marcadas pela introdução de jardins, que começaram a ser implantados nas suas laterais, conforme descreve Aragão (2008, p. 157):

Uma das primeiras transformações estava relacionada à “libertação das construções em relação aos limites dos lotes”. O edifício foi recuado dos limites laterais, conservando-se, no entanto, sobre o alinhamento da via pública. O recuo podia ser de um ou de ambos os lados da construção.

Na cidade de Salvador, Bahia, a casa 34 (Figuras 12, 13, 14 e 15), antiga residência do Dr. Ernesto Filho, hoje sedia o projeto “Barroco na Bahia”, coordenado pelo padre Hans Bonisch, que tem o objetivo de revitalizar a música sacra clássica em Salvador. Fixada no bairro da Saúde, é uma residência do período de transição – século XVIII para o XIX –, imóvel tombado pelo governo do estado da Bahia, pelo Decreto n. 28.398, de 10 de novembro de 1981, e processo CEC n. 002/80 (INSTITUTO DO PATRIMÔNIO ARTÍSTICO E CULTURAL DA BAHIA, [ca. 2011]). Essa casa exibe jardim de pequena dimensão, cujas paredes que o contornam são revestidas de embrechado, formando painéis com uma altura de 1,20 m. Há dois bancos situados em paredes diversas desse espaço, a parede da escadaria lateral, duas fontes e casa de banho de padronagem semelhante à do embrechado do jardim das princesas. O casarão está em boas condições de conservação e preservação, pois foi restaurado entre os anos de 1995-1996, com o apoio do Governo da República Federal da Alemanha e do Centro Europeu Scholoss Raesfeld, por solicitação do padre Hans Bonisch (BARROCO NA BAHIA, 2011).

Figura 12 – Vista geral dos embrechados. Salvador<sup>16</sup>



Foto: Zeila Maria.

Figura 13 – Vista geral do pátio superior. Salvador<sup>17</sup>



Foto: Zeila Maria.

Figura 14 – Detalhe de parede com banco revestido de embrechado. Salvador<sup>18</sup>



Foto: Zeila Maria.

Figura 15 – Detalhe de uma das composições de embrechado. Salvador<sup>19</sup>



Foto: Zeila Maria.

Por falta de documentação, não podemos afirmar que o embrechado brasileiro foi introduzido no século XIX, mas é fato que esta arte existe em diversas regiões brasileiras e é no nordeste que se pode encontrar maior quantidade de edificações e jardins que aderiram a seu uso. A aplicação em templos religiosos, especificamente em suas fachadas (torres e frontões), capelas e jardins (bancos e paredes), são,

<sup>16</sup> Fixados nas paredes laterais do jardim.

<sup>17</sup> Destacam-se os embrechados nas paredes laterais e no piso, cuja composição simbólica forma desenhos.

<sup>18</sup> Próxima da escadaria que dá acesso ao pátio e à entrada da residência.

<sup>19</sup> Parede de entrada. Destaca-se o círculo e a estrela de cinco pontas – pode ser a de Davi ou o pentágono das cinco chagas de Cristo.

muito provavelmente, do século XIX, como indica o material empregado, ou seja, as porcelanas inglesas e os azulejos portugueses desse mesmo período. No caso da igreja Nossa Senhora dos Homens, no estado de Alagoas, por exemplo, tivemos a oportunidade de confirmar a origem e a época da porcelana, assim como dos azulejos (Figuras 16, 17 e 18), após a restauração executada no ano de 2010, financiada pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN).<sup>20</sup>

Figura 16 – Detalhe do embrechado da torre sineira. Coqueiro Seco, Alagoas<sup>21</sup>



Foto: Péricles Mendes.

---

<sup>20</sup> Instituto do Patrimônio Histórico Artístico e Nacional (IPHAN), regulamentado pelo Decreto-Lei n. 25, de novembro de 1937, inicialmente com o nome de Serviço do Patrimônio Histórico e Nacional (SPHAN). Só em 1970 passou a ser chamado de IPHAN (MACHADO, 2009).

<sup>21</sup> As figuras 16, 17 e 18 apresentam detalhes da Igreja Nossa Senhora Mãe dos Homens em Coqueiro Seco, Alagoas.

Figura 17 – Detalhe do verso de uma porcelana. Coqueiro Seco, Alagoas<sup>22</sup>



Foto: Marcos Vinicius Silva.

Figura 18 – Detalhe do azulejo português do século XIX. Coqueiro Seco, Alagoas<sup>23</sup>



Foto: Péricles Mendes.

Mesmo sendo uma arte pouco reconhecida no território brasileiro, certamente alcançou momento glorioso em seu período de implantação, pois ainda se podem admirar muitos exemplares em algumas regiões do país, principalmente no Nordeste. Meco (2008, p. 410), ao visitar o Brasil, pôde identificar algumas amostras dessa arte:

Nos jardins do Brasil são escassos hoje os exemplares, encontrando-se restos em Salvador, na Casa dos Bandeirantes, na Rua Augusto Guimarães, e na antiga Quinta dos Padres (ou do Tanque), mas devem ter sido mais frequentes, atendendo aos embrechados que ainda decoram alguns interiores (dependência na escadaria do Convento de São Francisco, em Salvador, sacristia da Igreja de Nossa Senhora da Saúde, no Rio de Janeiro) ou exteriores de edifícios religiosos, como o frontispício e a torre da Igreja da Penha, e os arremates das torres da Igreja dos Terceiros do Carmo, ambas em Salvador.

O embrechamento brasileiro pode ter se inspirado nos bancos e fonte do Jardim das Princesas e, provavelmente, expandiu-se para as fachadas de igrejas. No Nordeste brasileiro é muito comum e também encontrado no interior de igrejas, revestindo capela ou sacristia. Salientamos que a aplicação dessa técnica deu-se preferentemente em ambientes sacros ou jardins pertencentes a nobres casarões, e estava relacionada à espiritualidade. É apresentado de forma harmoniosa, com singeleza e ingenuidade, retratando claramente o espírito da sociedade local.

<sup>22</sup> Porcelana removida durante o processo de restauração da igreja N. S. Mãe dos Homens, em 2010.

<sup>23</sup> Antes do processo de restauração da igreja N. S. Mãe dos Homens, em 2010..

### **2.3.2 Disseminação do embrechado na Bahia e Alagoas**

Os revestimentos arquitetônicos sempre foram muito utilizados ao longo do tempo, quer seja o mosaico, o azulejo, o embrechado e tantos outros. A escolha desses materiais decorre de vários fatores:

- a) durabilidade – resistência à degradação e manutenção;
- b) superfície – uniformidade da textura, planicidade e porosidade;
- c) estética – busca pela beleza do ambiente.

Do século XVII ao XIX, a azulejaria foi um revestimento muito utilizado no Brasil, atingindo todo o país, de norte a sul, mas foi no Nordeste que adquiriu grande representatividade, proporcionando a todos o direito de contemplar exemplares desse período.

Em se tratando do embrechado, a situação não é diferente, ou seja, o Nordeste sobressai e o estado da Bahia preserva o maior número de representações. No estado de Alagoas, foram identificados tipos curiosos, apresentando composições semelhantes, dispostas nos mesmos locais (torres e frontões de igrejas) e nas principais igrejas do Centro Histórico de Maceió, enquanto, em Sergipe, apenas um exemplar foi localizado, na torre da igreja de Nossa Senhora do Amparo, na cidade de São Cristovão. Nos demais estados dessa região, esta manifestação artística só surgiu no início do século XX, e explicitamente sob a forma de preenchimento de espaços, por fixar fragmentos de porcelanas, de disposição espontânea, sem a preocupação com a realização de desenho elaborado.

A existência de variados tipos de configurações possibilita a classificação do embrechado brasileiro em três tipos:

- a) arte de aproveitamento, ou seja, o material utilizado é constituído de sobras de azulejos e porcelanas fixados com o objetivo de preencher o espaço, sem a preocupação de cumprir qualquer tipo de composição planejada; além disto, as peças são aplicadas de forma aleatória;
- b) arte ingênua, ou melhor, o material é aplicado de forma despretensiosa, porém é perceptível a intenção de realizar uma composição harmônica;

- c) arte que possibilita o reconhecimento de composições férteis em símbolos empregados de forma estudada previamente.

### 2.3.2.1 O estado da Bahia

A capital baiana nasceu numa das extremidades da baía de Todos-os-Santos, e este fato determina que seja velada a relação com o mar, tornando-o o principal meio de comunicação e transporte entre os povos nativos e estrangeiros. A baía é circundada por ilhas e enlaçada pela região do Recôncavo, conhecida pelo solo fecundo, tendo a Mata Atlântica como a principal vegetação, além de incursões da caatinga e do cerrado. A produção da cana-de-açúcar foi à maior riqueza nos primeiros anos da colonização, perdurando até o início do século XIX. Nessa região, também houve a produção de fumo e algodão, tornando o Brasil conhecido por toda a Europa.

Com a transferência da família real portuguesa, em 1808, e a abertura dos portos ao comércio estrangeiro, o Brasil experimentou grandes mudanças nos setores econômico, social, religioso e cultural. A cidade de Salvador cresceu com a economia atlântica e o principal movimento era realizado no porto, que fazia toda a transação comercial dos produtos provenientes do Recôncavo. A capital do Império Português das Américas, com topografia acidentada, dividida entre a cidade alta e cidade baixa, tal como a cidade de Lisboa, era constituída por um cenário urbano confuso, com ruas estreitas, ladeiras, becos e sem saneamento básico, mas de beleza inegável. Pereira (2005, p.11) interpreta essa visão de Salvador, transportando o leitor a esse período:

[...] as ruas não deixam perceber mais que alguns poucos metros à frente. O olhar / o andar se depara com traços sinuosos, exigindo do observador / transeunte que desça ou suba uma ladeira, e que dobre à direita ou à esquerda, se quiser dar continuidade ao percurso.

Dividida por dez freguesias,<sup>24</sup> cada uma com sua igreja Matriz, destacavam-se duas na Cidade Baixa, que eram de sobrevivência comercial – Nossa Senhora do Pilar e Nossa Senhora da Conceição da Praia –, locais próximos do porto, portanto, localizadas no coração do distrito comercial. Ali ancoravam navios brasileiros e

---

<sup>24</sup> As freguesias foram criadas no Império Português como forma administrativa de controle dos povoamentos. Essa organização fazia a união entre o poder civil e eclesiástico (REIS, 2004).

estrangeiros, como também canoas, lanchas e saveiros, transportando produtos que vinham do Recôncavo e pessoas que se dirigiam para capital a passeio ou a trabalho (REIS, 2004).

No século XIX, ao ocupar a posição de estado brasileiro mais importante da época, firmado pela exportação de agricultura, a Bahia registrou decadência comercial proveniente das exportações e importações. O regime trabalhista também passou por mudanças consideráveis; a mão de obra escrava foi interrompida parcialmente e os “ex-escravos” passaram a atuar no mercado livre. Deste modo, a sociedade convivia com pessoas livres, libertos e também com escravos. Reis (2004, p. 29-30) ressalta esse momento, explicando a situação dessa classe que sempre foi discriminada e submetida ao acaso:

Os escravos urbanos dividiam a faina diária entre a casa e a rua. Os que trabalhavam só na rua, como ganhadores, em geral contratavam com os senhores uma soma diária ou semanal, embolsando o que sobrava. O pecúlio acumulado durante anos de trabalho permitia a muitos a compra da alforria, frequentemente paga a prestação. Trabalhar na rua, sobretudo trabalhar no porto, facilitava essa difícil passagem à liberdade. Os ganhadores muitas vezes moravam fora da casa do senhor, provendo sua própria moradia, alimentação e outros gastos pessoais, a sujeição se limitando ao pagamento das diárias.

Na segunda metade do século XIX, caracterizada pela mudança de hábitos da burguesia, esse grupo social passou a ter uma vida urbana, instaurando, assim, uma nova forma de viver. A abertura dos portos foi responsável também pela chegada de europeus, que, atraídos pela terra prometida, vieram em busca de uma vida melhor. Essa nova sociedade, constituída de estrangeiros e de recém-chegados da vida rural do Recôncavo, foi submetida aos novos tempos impostos pela crise e, conseqüentemente, tornara-se exigente em sua moradia e não se adaptava ao que encontraram.

Os brasileiros procuravam a natureza deixada no Recôncavo, idealizando o conforto e a amplidão das residências; os forasteiros, por sua vez, tentavam adaptar a vida europeia na nova terra, que avaliavam como desprovida de cultura, conforto e lazer. Reis (2004, p. 38) assim descreve a situação dessa sociedade do Recôncavo:

Além de dominarem o cenário rural, os senhores de engenho se destacavam como o grupo economicamente mais poderoso da capital e vilas do Recôncavo. Eles formavam a nata da elite, não só econômica, mas também política – eram vereadores, deputados, presidentes da província. A maioria

possuía mais de cinquenta escravos e suas famílias ocupavam confortáveis sobrados em Salvador.

Também Pereira (2005, p. 9) faz referência a esses recentes habitantes europeus, vindos da Inglaterra, França e Alemanha. A respeito dos ingleses, ela diz: “Beneficiando-se da posse de capitais e de uma tarifa alfandegária diferenciada, fundam, no século XIX, grandes firmas como a Lyonand Parkinson, William Clegg and Jones, Lebreton Whateley and Co. Joseph Mellor Russell, John Foster, Stuart”. Ao se referir aos alemães, ela explica:

A presença alemã, que se destacou, sobretudo na formação de colônias agrícolas no Sul da Bahia e no cultivo e processamento do fumo no Recôncavo, também se fez sentir no comércio de Salvador, através do estabelecimento de casas comerciais, a exemplo da firma Laeiz u. Bonne, criada em 1828, um ano após o tratado comercial e de navegação firmado entre o Brasil e as cidades livres e hanseáticas de Lübeck, Bremen e Hamburgo. (PEREIRA, 2005, p. 9).

A paisagem urbana de Salvador, em meados do século XIX, passou a ser mais ordenada conforme o conceito europeu. Com a mudança de mentalidade provocada pela influência dos estrangeiros que aqui chegaram, a cidade expandiu-se e, conseqüentemente, novos bairros surgiram para atender ao novo entendimento trazido pelos europeus, que enfatizava a organização da cidade. O conhecido Campo Grande, Graça e Corredor da Vitória passaram a ser habitados pelos cônsules e representantes da classe dominante, que construíram suas casas com recuo frontal e lateral, acomodados por jardins recheados de plantas exóticas, bancos – alguns revestidos com embrechado, a exemplo da casa de n. 305, situada no Corredor da Vitória, e a Residência Universitária da Universidade Federal da Bahia, n. 2.382 (Figura 19), situada na Rua da Graça –, fontes e esculturas, assim como os ambientes internos espaçosos, bem decorados, abrigando obras de arte e mobiliário de qualidade (PEREIRA, 2005).

Figura 19 – Casa situada no Corredor da Vitória. Salvador, Bahia



Fonte: Zeila Maria.

No tocante aos embrechados, a Bahia destaca-se, dentre os estados do nordeste, por apresentar diversos exemplares. Em várias cidades, encontramos, muitas vezes, mais de um exemplo. O curioso, entretanto, é que sempre ocorrem nas torres e/ou frontões das principais igrejas. O cenário das principais cidades do estado da Bahia (Salvador e cidades do Recôncavo), no século XIX, era bem peculiar em decorrência de diversas transformações ocorridas no setor socioeconômico. Na área rural, a mais rica do estado, a crise da cana-de-açúcar instalava-se e tinha início a libertação dos escravos. A vida política crescia e, com isso, as cidades evoluíam e a população expandia-se. Os senhores de engenho começaram a sair da área rural e passaram a instalar-se nos centros urbanos, mudando, portanto, seus hábitos. Ao saírem da área rural, onde havia contato direto com a natureza e a moradia era bastante ampla, passando para residências menores, a busca de maior conforto e aproximação com a natureza, levou-os a implantarem jardins e investirem em ornamentos de valor artístico nas construções, exibindo, assim, seu nível social.

Desde o século XVIII, a classe burguesa fazia-se presente nas construções dos paços (grandes casarões) e umas das manifestações de poder eram as encomendas dos azulejos vindos de Portugal, especialmente para essas residências. O Paço do Saldanha é exemplo, pelo fato de seus proprietários terem sido responsáveis por uma das maiores encomendas de azulejos feitas à oficina de

Antonio Pereira, na cidade de Lisboa, totalizando cerca de 10.000 peças nos padrões tapete e historiado, para vestir suas paredes (SIMÕES, 1965).

As construções religiosas do século XIX foram submetidas a reformas, a fim de se beneficiarem da luminosidade natural e do frescor dos interiores propiciados pelas aberturas então realizadas. A decoração do interior, igualmente, passou por reformas para conquistar a identificação com a modernidade da época, ou seja, o neoclassicismo. O ambiente passou a ser caracterizado pela luminosidade, diferente da arte barroca, marcada pelo excesso de douramento e sombras. As reformas ocorridas nesse momento, baseadas na exigência da remoção parcial desse douramento considerado exacerbado, substituíram-no pela cor branca, mantendo-se, apenas, alguns adereços dourados (FREIRE, 2006).

Foi nessa época que o embrechado disseminou-se no Nordeste brasileiro. Aplicado de diferentes formas, conforme divisão mencionada em parágrafo anterior, muitos se destacaram pela cuidadosa elaboração, a exemplo da igreja Matriz de Nossa Senhora da Penha, em Salvador. A sua única torre, terminada em pera (Figura 20) e também o frontão (Figura 21), de características do rococó tardio, foram revestidos com essa arte e com fragmentos de azulejo, para acompanhar o movimento arquitetônico. No frontão, foram utilizados fragmentos de porcelana e porcelanas inteiras, para, igualmente, acompanhar a forma arquitetônica; as curvas são valorizadas com fragmentos de porcelanas azuis (AZEVEDO, 1984). Outro exemplo, que se apresenta de forma bem elaborada é a capela de Santo Antonio, no interior da nave da igreja da Boa Viagem, em Salvador (Figura 22), com formas de guirlandas sob influência do neoclássico (Figura 23).

Figura 20 – Detalhe da Torre da igreja Matriz N. S. da Penha. Salvador, Bahia



Foto: Zeila Maria.

Figura 21 – Detalhe do Frontão da igreja Matriz N. S. da Penha. Salvador, Bahia



Foto: Zeila Maria.

Figura 22 – Capela Santo Antonio, interior da nave da igreja da Boa Viagem. Salvador, Bahia



Foto: Zeila Maria

Figura 23 – Detalhe das guirlandas da capela Santo Antonio. Salvador, Bahia



Foto: Zeila Maria

Em outros exemplares, a aplicação foi de maneira aleatória, a fim de preencher os espaços, como é o caso da torre da igreja Conceição do Monte (Figura 24). Nesta, porém, chama a atenção o brilho apresentado pelos fragmentos e pelas porcelanas inteiras que contornam as linhas laterais da torre. A torre da igreja do Convento de Belém de Cachoeira, na cidade de Cachoeira (Figura 25), com fragmentos de porcelana e porcelanas inteiras, além de azulejos, evidencia que essas peças também foram incrustadas de forma aleatória.

Figura 24 – Torre da igreja Conceição do Monte. Cachoeira, Bahia



Foto: Zeila Maria.

Figura 25 – Torre da igreja do Convento de Belém de Cachoeira. Cachoeira, Bahia



Foto: Zeila Maria.

### 2.3.2.2 O estado de Alagoas

Em Maceió, estado de Alagoas, o embrechado também se faz presente e, curiosamente, é representado nas principais igrejas: Catedral de Nossa Senhora dos Prazeres, igreja Bom Jesus dos Martírios, igreja Nossa Senhora do Rosários dos Pretos, ambas situadas na rua do Sol, antiga Rua do Rosário. Numa rua próxima, Rua do Livramento, encontramos a igreja Nossa Senhora do Livramento, conforme demonstrado na (Figura 26), a seguir. Todo esse conjunto faz parte do Centro Histórico, onde foi iniciada a cidade.

Figura 26 – Mapa de 1820. Maceió, Alagoas<sup>25</sup>

Fonte: Museu da Imagem e do Som de Alagoas, 2008.

Próximo a Maceió, do outro lado da lagoa Mandaú, em Coqueiro Seco, antiga vila de pescadores, também é encontrado mais um acervo de embrechado na cúpula e no corpo das duas torres da Matriz de Nossa Senhora dos Homens (Figura 27), situada no alto da vila, em frente à lagoa, ponto estratégico de apoio comercial, que também recebe os moradores que vão e vêm na lanchinha que trafega para Maceió e também recepciona os turistas vindos de toda parte do Brasil e do exterior, conduzidos por roteiros turísticos oferecidos pelo estado. Sua economia básica é a cana-de-açúcar e a produção de coco para a indústria alimentícia. É uma cidade bucólica, em razão da própria situação geográfica que, além de exibir o acervo de embrechado, também oferece um exemplar de azulejaria do século XIX, além do acervo em arte sacra inserido em seu interior.

<sup>25</sup> O tracejado indica o percurso da Rua do Sol; os triângulos correspondem às igrejas da Matriz de Nossa Senhora dos Prazeres, Nossa Senhora do Rosário dos Pretos e Bom Jesus dos Mártires; e o círculo, a localização da igreja Nossa Senhora do Livramento.

Figura 27 – Fachada da igreja Matriz Nossa Senhora dos Homens. Coqueiro Seco, Alagoas<sup>26</sup>



Foto: Péricles Mendes.

A cidade de Maceió nasceu da ermida de São Gonçalo, implantada no centro do ponto mais alto do antigo povoado, tendo à sua esquerda um engenho, ambos assentados à margem do riacho Maçayó, diante de paisagem singela e pastoril. No século XIX, no ano de 1815, o príncipe regente do Brasil, D. João, assinou alvará autorizando o povoado a se tornar uma vila; para isso, foi construído um pelourinho, a casa de câmara e a cadeia, edificados no pátio dessa ermida, elementos indispensáveis para a implantação de uma vila (ARAÚJO, 1999).

A prática do período colonial para o desenvolvimento de um vilarejo era a criação de nova paróquia, que assumia importante papel como elemento oficial para a integração de novos territórios. Também servia de estratégica para reembolso dos impostos, pois as áreas paroquiais tinham uma função cultural, sagrada e sutilmente política, funcionando como um espaço de controle dos proprietários locais e, portanto, onde se decidia o poder político local (CAVALCANTI, 1998).

Maceió correspondeu às expectativas governamentais e a cultura da cana-de-açúcar (principal colheita), coco, fumo e especiarias foram os produtos de exportação. Logo foi instalado o porto de Jaraguá para atender às necessidades do comércio e a sede do governo foi decretada em 1819 (ARAÚJO, 1999).

---

<sup>26</sup> O frontão e a fachada das torres são revestidos com azulejos portugueses do século XIX; as cúpulas laterais do corpo das torres são revestidas com embrechado.

Em meados do século XIX, Maceió encontrava-se em plena ascensão. O aumento da população exigiu a construção de novos templos religiosos para atender aos anseios da sociedade, dentre eles o de proporcionar atividades sociais.

No ano de 1825, iniciou-se a construção da igreja de Nossa senhora do Livramento (Figura 28). Paralelamente, aconteceu a organização de sua irmandade, formada por mulatos, livres e alforriados, aberta tanto para homens como para mulheres (CAVALCANTI, 1998). Em seguida, surgiu a irmandade do Rosário dos Pretos (Figura 29), em 1830, formada pelos escravos e, conseqüentemente, teve início a construção do templo, com a fixação do cruzeiro à sua frente, com o nome de igreja Nossa Senhora dos Pretos. Também foi fundada a capela do Bom Jesus dos Martírios (Figura 30), em 1833, e instituída sua irmandade, constituída pela camada social de baixa renda, em busca do conforto na contemplação dos Mistérios da dor do Cristo dos Martírios. Como visto, a cidade passou por diversos acontecimentos e as construções religiosas marcaram esse momento, encerrando o progresso do Santuário de São Gonçalo, que se tornou a Matriz de Nossa Senhora dos Prazeres (Figuras 31 e 32) no ano de 1859 (MÉRO, 1997).

Figura 28 – Igreja Nossa Senhora do Livramento. Maceió, Alagoas



Foto: Péricles Mendes.

Figura 29 – Igreja Nossa Senhora do Rosário dos Pretos. Maceió, Alagoas



Foto: Péricles Mendes.

Figura 30 – Igreja Bom Jesus dos Martírios. Maceió, Alagoas



Foto: Péricles Mendes.

Figura 31 – Imagem antiga da Catedral de Nossa Senhora dos Prazeres. Maceió, Alagoas



Fonte: Comunidades Net.

Figura 32 – Imagem atual da Catedral Nossa Senhora dos Prazeres. Maceió, Alagoas



Foto: Pércles Mendes.

A cidade de Maceió desponta em um período marcado por mudança de mentalidade, ligada principalmente a fatores relacionados às questões de higiene e urbanização, bem como ao desenvolvimento dos meios de transporte, induzindo um novo olhar, uma nova relação com o tempo. O meado do século XIX foi o momento áureo de seu desenvolvimento econômico. Nessa época, muitas construções que já haviam sido concluídas ou estavam em processo de construção sofreram alterações no que diz respeito aos elementos decorativos, descobrindo-se o que havia de melhor para inserir nos prédios; com isso, brotaram belíssimos monumentos com características do ecletismo. As amostras dessa arquitetura estão presentes, em sua grande maioria, na Rua do Sol, que não só revela a memória da cidade como traduz esse momento não apenas pelos monumentos nela instalados, como também pelas constantes mudanças de seu nome, tais como: Rua do Rosário, Rua do Sol, Rua 15 de Novembro e, finalmente, retornando para Rua do Sol. Dentre os edifícios antigos do Centro Histórico de Maceió, devido à predominância da religião católica, as igrejas resistem até os dias atuais e ainda retratam a sociedade desse período, tanto no aspecto arquitetônico como no social, pois são muito frequentadas.

Hoje, a Rua do Sol, referência da história de Maceió, infelizmente, sofreu grandes transformações em razão das mudanças ocorridas na paisagem urbana.

Não é diferente dos grandes centros urbanos do mundo, em que os antigos prédios transformaram-se em pontos comerciais ou viraram ruínas transformadas em estacionamentos. O cotidiano das cidades modernas, a vida social e política estão voltados para a mercadoria, transfigurada no consumo desenfreado. As ruas tornaram-se apenas um lugar de passagem no compasso dos meios de transporte (CARLOS, 2001). As pessoas não mais observam a paisagem, e as construções tornaram-se retilíneas, pois não há tempo para observar as curvas e contracurvas dos adornos propostos pelos elementos decorativos. Araújo (1999, p. 11-13) cita depoimento de Craveiro Costa, que registra o saudosismo dos tempos coloniais.

O gosto pelo azulejo nas fachadas; os enfeites no alto das casas – As pinhas, as figuras mitológicas, os abacaxis; as casas impressadas umas nas outras, quase sem ar, sem ventilação, contrastando com aquelas casas largas e cheias de janelas do tempo da colônia.

Os elementos decorativos que chamam atenção nas igrejas da Rua do Sol são a azulejaria e o embrechado, provocando, inclusive, a curiosidade de historiadores, a exemplo de Méro (1997), que produziu breve histórico das quatro principais igrejas de Maceió. Ele apenas se refere a suas fachadas, pontuando os elementos decorativos (azulejaria e embrechado). O embrechado da igreja Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, é por ele descrito da seguinte forma:

Como ornato tem quatro coruchéus, sendo que a citada cobertura bulbosa está coberta com “cacos de prato” em azul e não com azulejos, conforme eu mesmo pensava. Esta constatação me foi possível, pois meus alunos de Educação Artística do CESMAC lá estiveram e constataram que a decoração da parte bulbosa da torre não é azulejo, como bem parece, mas de cacos de prato. Isto prova a pobreza dos cativos na construção do templo e, ao mesmo tempo, o valor de nossos artesãos negros. (MÉRO, 1987, p. 37).

Ainda Méro (1997, p. 45), ao descrever à igreja Nossa Senhora do Livramento, chama a atenção para os azulejos:

Nos cunhais da torre têm fingimento de pilastras jônicas que sobem e entregam em cima numa cornija sobre a qual está construída numa balaustrada que liga os quatro coruchéus em forma de pirâmides, arrematando as pilastras. A cobertura é bulbar revestida de azulejos de um bom estilo.

E, finalmente, Méro (1997, p. 58) descreve a fachada da igreja do Bom Jesus dos Martírios: “Toda a fachada é decorada com adornos em alto relevo de linha Rococó e tendo como realce maior os azulejos da fabricação portuguesa. A fachada é elegante e dentro de um ecletismo a toda prova.”

As igrejas do Centro Histórico de Maceió representam um momento áureo da história da cidade, não só pela arquitetura, mas também pelos elementos arquitetônicos e decorativos que nela estão presentes. Todas as torres dessas igrejas são revestidas com azulejos do século XIX e embrechado feito com fragmentos de porcelanas, resultando em bela composição, onde o artista não exitou em brincar com as cores das porcelanas, recorrendo aos efeitos causados pela luz, sombra e distanciamento do olhar do transeunte, utilizando predominantemente as figuras geométricas (Figuras 33 e 34). É na Rua do Sol que as igrejas estão implantadas, interligando a lagoa ao porto, trajeto das rotas comerciais do século passado. Ela foi, portanto, responsável pelo desenvolvimento do estado de Alagoas e representa a pulsação desse lugar; conseqüentemente, é carregada de significações históricas e culturais.

Figura 33 – Detalhe da torre da igreja de Bom Jesus dos Martírios. Maceió, Alagoas



Foto: Péricles Mendes

Figura 34 – Detalhe do frontão da igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos. Maceió, Alagoas



Foto: Péricles Mendes

No estado de Alagoas, esta arte está distribuída em Maceió e Coqueiro Seco, dentro de um mesmo padrão, repetindo os mesmos materiais (fragmentos de porcelana e azulejos inteiros contornando a composição), com a característica de

acompanhar a forma arquitetônica e demonstrar preocupação em elaborar desenhos.

A azulejaria e o embrechado são, portanto, pontos fortes na decoração de construções civis e religiosas no período colonial nos estados da Bahia e Alagoas. O frequente estudo do azulejo como revestimento arquitetônico evidenciou que ele é objeto de comunicação, por relatar fatos e momentos na história, assim como elemento de decoração artística. Já o embrechado, apenas citado por alguns autores, e com certa curiosidade, mas sem deixar de demonstrar perplexidade por estar diante de um revestimento realizado com cacos de porcelana, sem dúvida alguma, ao ser olhado pelo transeunte, causa satisfação e curiosidade. É uma arte que conduz à tranquilidade, quer seja pela utilização dos tons, quer seja pela apresentação delicada, facilmente identificada como bordados parietais.



### 3.1 MATERIAIS E TÉCNICAS UTILIZADAS NA ARTE DOS EMBRECHADOS

A arte do embrechado, como visto, é caracterizada pela diversidade de materiais empregados, que produzem texturas, brilhos e tons variados, formando, assim, as mais diversificadas composições. Entre seixos, porcelanas fragmentadas e/ou inteiras, conchas, búzios e azulejos, os embrechados dos estados da Bahia e Alagoas destacaram-se. Esta seção focaliza a análise da arte do embrechado com os materiais utilizados em algumas edificações desses dois estados.

Os embrechados brasileiros desenvolveram-se seguindo o modelo português, com a aplicação dos mesmos materiais usados em Portugal, porém de maneira singular. Os portugueses o idealizaram com materiais pétreos, cerâmicos, vítreos e conquiliológicos,<sup>27</sup> enquanto, no Brasil, a arte de embrechar utilizou, basicamente, fragmentos de porcelanas e/ou inteiras, búzios, conchas, seixos em alguns casos e azulejos inteiros e/ou fragmentados e ainda, em raros exemplos, contas e vidros. É sobre esses materiais que discorreremos a seguir:

#### **a) Porcelana**

Distribuída de maneira diversa – fragmentada e inteira (pratos e pires) –, a porcelana contribui na composição do embrechado de forma variada, seja na dimensão, nos motivos decorativos ou no brilho que ela oferece. Destaca-se pela variedade de tons, oferecendo ao executor inúmeras opções de desenho. Os fragmentos foram utilizados para ocupar os espaços disponibilizados, em sobreposição de tonalidade azul e branca. Com a porcelana, o desenho ia se completando como também indicando o efeito de luz e sombra (Figura 35), instituindo linhas sinuosas, retas ou movimentos circulares. O tom branco cumpria a função de ser o desenho de fundo, valorizando as formas e os volumes das superfícies e dos elementos trabalhados, segundo as nuances provocadas pela intensidade da luz e da sombra.

---

<sup>27</sup> Estudo das conchas e moluscos.

Figura 35 – Detalhe da parede da escadaria do jardim da casa 34 no bairro da Saúde. Salvador, Bahia



Foto: Zeila Maria.

A observação da imagem acima permite-nos constatar que o fundo define a figura, elaborada por conchas de tamanho regular, e o preenchimento do espaço se completa com fragmentos de porcelanas brancas e azuis, utilizando os artifícios de passagem da forma fechada para a forma aberta, da luz e sombra. Os efeitos provocados por essa técnica transmitem ao expectador a sensação de estar diante de um bordado.

A porcelana azul e branca surge no final da dinastia Ming (1368-1644), de fabricação Kraak, produzida no sudoeste da China, na cidade de Jingdezhen. Atravessou os reinados de Wanli (1573-1620), Tianqi (1621-1627) e Chongzhen (1628-1644). Foi uma das primeiras a serem exportadas em grande quantidade para a Europa e o resto do mundo, sendo Portugal o grande beneficiado. Esse comércio estendeu-se ainda para a Holanda com o nome de Kraakporselein, que significa porcelana de carraca, termo que expede para as carracas<sup>28</sup> portuguesas muito utilizadas nesse período. No século XVII, essa porcelana era comercializada exclusivamente para Portugal a um valor bastante alto. Com isso, só o rei, o clero, a nobreza e mercadores opulentos é que adquiriam tal produto. Por conseguinte, esse era um sinal

---

<sup>28</sup> “navio mercante português, de grande porte e longo curso; caraca” (HOUAISS, 2010).

de poder, de ascensão social entre essas classes (SILVA, 2012). Este pesquisador, ao referir-se à porcelana Kraak, afirma:

O tom de pigmento de cobalto aplicado varia entre o azul-cobalto vivo e o azul-argênteo claro. Ocasionalmente, apresenta um tom azul-arroxeadado. Os decoradores da porcelana Kraak aplicavam os seus desenhos livre e espontaneamente sem atenção criteriosa ao pormenor. A decoração pintada, executada com finos contornos azuis, preenchidos com aguadas graduadas de azul (ou mais raramente com contornos finos a azul preenchidos com traços paralelos desenhados a lápis), adaptou um novo repertório decorativo naturalista, sendo estes desenhos decorativos ricos e variados. As decorações centrais mais populares incluíam flora e fauna, símbolos auspiciosos taoistas e budistas tipicamente amarrados com fitas, e cenas narrativas tiradas principalmente de gravuras e romances. As diferenças de uma peça de porcelana Kraak para a outra contribuíram para o carácter diferenciado e para o seu charme, atraindo assim os clientes estrangeiros. (SILVA, 2012, p.181).

Meco (1997, p. 51) confirma a importância da porcelana chinesa azul e branca na aplicação dos embrechados portugueses do século XVII:

A nota mais invulgar é dada pela utilização de cacos de porcelanas chinesas agrupadas em escamas e pela aplicação de peças chinesas, como pratos ou taças, inteiras ou só recortadas. Nos conjuntos do século XVII foi usada a porcelana pintada a azul e, em alguns do seguinte, a porcelana policromada ou os dois tipos criando contrastes.

No Brasil, o costume de utilizar a porcelana nas refeições veio de Portugal e, durante o século XVII, os senhores de engenho, fidalgos, funcionários, representantes do clero e comerciantes aparelhavam suas residências com porcelanas de qualidade. O comércio era desenvolvido com artigos variados, mas era marcante a alta qualidade. Havia três tipos de mercados, como aponta Brancante (1980), e a sua disseminação ocorreu não apenas nos centros das vilas ou cidades, mas também em locais afastados. Para esse autor, foram os mascates os responsáveis por essa dispersão pelos engenhos e fazendas:

[...] os que traziam mercadoria do Reino e as vendiam comprando na praça produtos do Brasil, como algodão, açúcar, âmbar etc., para levá-los para Portugal – chamados mercadores de ida por vinda; os que eram assistentes nas vilas ou cidades, isto é, os estabelecidos com lojas e ainda haviam os que compravam mercadorias daqueles e as iam vender pelos engenhos e fazendas; o tipo de mercador que posteriormente recebeu o apelido de mascate. (BRACANTE, 1980, p. 283).

Na Colônia, a posse de porcelana chinesa, conhecida como Louça de Macau e identificada pelos tons fortes de azul juntamente com o vidroado brilhante, foi uma referência de posição social elevada, assim como em Portugal. A porcelana foi usada não só como objeto utilitário, mas também decorativo, adornando as paredes (BRANCANTE, 1980).

Bracante (1980) relata que o missionário jesuíta Père d'Entrecolles realizou viagem para a China, a fim de conhecer o processo de manufatura da cerâmica e defrontou-se com uma situação encantadora e curiosa: os refugos das porcelanas eram atirados ao rio e, durante a noite, a luz incidia sobre esses restos nas águas correntes, causando efeito extraordinário. Segundo esse autor, os frades desse período passaram a aplicar azulejos ou cacos de porcelana para ornamentar as cúpulas das igrejas, na tentativa de obter tal efeito da luz natural (solar ou lunar) ao mesmo tempo em que as protegia das infiltrações das águas das chuvas. O Mosteiro de São Bento (Figura 36) é um exemplo, cujos coroamentos das torres com esse material foram concluídos entre 1877 e 1880 (HERNÁNDEZ, 2011).

Figura 36 – Vista aérea do mosteiro de São Bento: torres demarcadas. Salvador, Bahia



Fonte: BASÍLICA... (2011).

As Figuras 37 e 38 apresentam detalhes do Coroamento das torres do Mosteiro de São Bento.

Figura 37 – Coroamento de uma das torres da igreja do Mosteiro de São Bento. Salvador, Bahia<sup>29</sup>



Foto: Almir Bianchi.

Figura 38 – Detalhe da cúpula da igreja do Mosteiro de São Bento. Salvador, Bahia<sup>30</sup>



Foto: Almir Bianchi.

A porcelana foi um componente fundamental na arte do embrechamento em decorrência de seu efeito brilhoso. Os seus tons eram escolhidos conforme a proposta da composição. As figuras 39 a 42 indicam algumas construções que utilizaram esse recurso artístico.

<sup>29</sup> Antes de passar por processo de limpeza.

<sup>30</sup> Ilustra a aplicação das porcelanas brancas fragmentadas e azuis, que contornam as vigas da cúpula com a função de causar efeito de sombra. Imagem executada após o processo de limpeza.

Figura 39 – Detalhe da capela Santo Antonio, igreja de Nossa senhora da Boa Viagem. Salvador, Bahia



Foto: Zeila Maria.

### Exemplo 1

A composição foi realizada com porcelanas azuis bem claras no fundo. Os desenhos (guirlandas, flores e contornos) de conchas e o preenchimento dos contornos foram realizados com porcelana azul escuro para destacar o sombreamento.

Figura 40 – Detalhe do muro do jardim da casa 34, Bairro de Nazaré. Salvador, Bahia



Foto: Zeila Maria.

### Exemplo 2

Revestimento constituído de porcelana azul escuro no fundo, mesclando com a branca, para criar nuances, e folhagem feita de conchas. Banco contornado com conchas e, no interior, as porcelanas coloridas, azul escuro e conchas concretizam a estampa.

Figura 41 – Detalhe do frontão, Capela de Nossa Senhora de Nazaré. Nazaré, Bahia

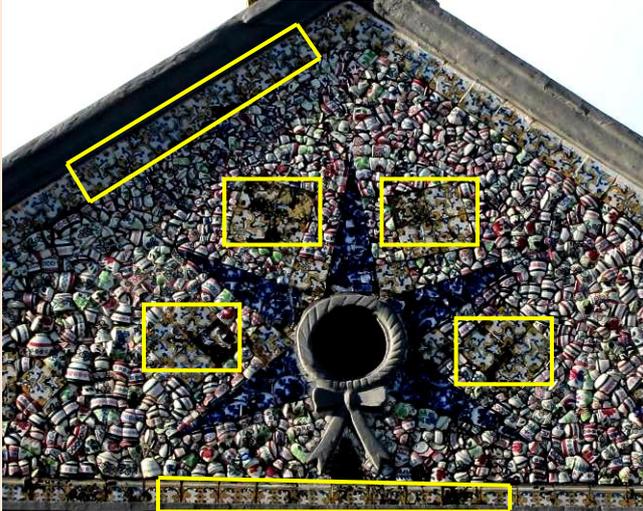


Foto: Zeila Maria.

### Exemplo 3

Frontão de embrechado com porcelana colorida no fundo; as cores bases são branco e vermelho; detalhes em azulejo do século XVII (indicado pelas formas em amarelo – encontram-se em estado de degradação) e centro em destaque com estrela de quatro pontas feita com porcelana azul e branca.

Figura 42 – Frontão da igreja de Nossa Senhora da Penha. Salvador, Bahia



Foto: Zeila Maria.

### Exemplo 4

Frontão todo revestido de embrechado feito com fragmentos de porcelana. O fundo é preenchido com porcelana branca; o primeiro contorno, com porcelana colorida; e o segundo contorno, com porcelana azul e branca.

Esses exemplos, como visto, são constituídos com porcelanas de tons variados; a porcelana azul e branca está presente em todos os casos. A variação de tons depende do tipo de composição projetada, o que permite afirmar-se que esse foi o elemento principal para a preparação da arte de embrechar.

## **b) Búzios e conchas**

Assim como a porcelana, as conchas e búzios foram elementos fundamentais na construção da arte de embrechar. Na função de contornar os desenhos, a riqueza desse material está na diversidade de tons pastéis do nacarado gerado pelo nácar,<sup>31</sup> com a aparência brilhosa da madrepérola, enriquecendo, portanto, a plasticidade do embrechado, uma vez que a grande variedade estende-se desde as classes até as famílias e ordens.

As conchas sempre causaram curiosidade, admiração e encantamento. Desde criança, o homem tem relação íntima tanto com as conchas como com os búzios. Conduzida pelos pais em passeios nas praias, a criança é arrebatada pela magia das conchas que, diante da incidência dos raios de sol, se destaca nas areias, resultando em grande número de cores que possibilitam um instante lúdico tanto para os pais como para os filhos.

Ao longo do tempo, as conchas adquiriram valores diversificados, desde a confecção de joias e bijuterias (prática que ainda é desenvolvida nos dias atuais) até como dinheiro. A concha marinha, encontrada na África Oriental (Congo e Angola), Ásia (China, Índia e ilhas Maldivas) e América do Sul (Brasil), foi um meio de destaque social e moeda local na região do Congo e Angola – zimbo<sup>32</sup> (Figura 43). No sul da Bahia, especificamente na região de Ilhéus, existia grande quantidade dessas conchas, o que motivou a circulação dessa “moeda” entre os traficantes de escravos dessa região (CRUZ, 2010). Esse acontecimento é explicado por Cruz (2010, p. 4):

O zimbo brasileiro era extraído nas praias e enseadas da Vila de Ilhéus, na Foz do rio Caravelas em Porto Seguro e na Vila de Boipeba. Aqui talvez resida o cerne do nosso estudo: a Comarca de Ilhéus não explorava ouro para as transações comerciais, e possuía engenhos que produziam açúcar para hipotecar, a fim de que comprássemos escravos. Então, a compra dos africanos que desembarcaram em Ilhéus durante o período colonial era financiada pela produção de alimentos, a exploração madeireira, dentre

---

<sup>31</sup> Substância dura constituída por calcário produzida por alguns moluscos no interior da concha.

<sup>32</sup> Pequena concha univalve, utilizada como moeda entre os congolezes (FERREIRA, 1986. p. 1805).

outras atividades econômicas que garantiam a reprodução do escravismo na região. Neste sentido, a exploração do zimbo teria sido uma atividade complementar no âmbito da economia regional.

Com relação a esse comércio entre Brasil e o Congo, Cruz (2010, p. 6) revela:

O crescimento das exportações de zimbo chegou a níveis tão altos, que o cofo – medida padrão do zimbo luandense – registrou uma desvalorização inflacionária durante todo o século XVII e XVIII, até perder quase todo seu valor comercial, como revela um relatório de 1612: “[...] os [zimbos] do Brasil trazem em muita quantidade que vendem para o reino do Congo e Pinda”. A preocupação das autoridades angolanas impressa neste documento revela que a quantidade exagerada de zimbo estrangeiro não somente desestabilizaria a economia como também iria prejudicar o comércio com outros países.

Figura 43 – Concha marinha que era moeda na África Oriental – zimbo



Fonte: MOEDA... (2012).

Na mitologia, as conchas aparecem em representações como a Vénus, símbolo do amor e da beleza, que nasceu das espumas, viveu na ilha de Chipre e foi levada aos templos pelos gregos e romanos. Sandro Botticelli, pintor renascentista, idealizou a famosa tela com o título *O Nascimento de Vénus*, bastante exemplificada na história da arte, não só por tratar de um tema muito debatido, como também pela técnica desenvolvida. A tela retrata a Deusa Vénus emergindo do mar como mulher adulta; a figura da Deusa está em primeiro plano e chama atenção por estar saindo de dentro da concha (Figura 44). Esta tela tornou-se popular, a ponto de ter sido reinterpretada em propagandas e filmes.

Figura 44 – O nascimento de Vénus<sup>33</sup>



Fonte: O NASCIMENTO... ([200-]).

Na cena do filme “As aventuras do Barão Munchausen” (Figura 45), por exemplo, que homenageia a obra de Botticelli, o diretor inglês, Terry Gilliam, executa a cena, realçando a concha, centralizando-a e colocando-a em grande dimensão, o que a torna importante para esse cenário, assim como no cenário da tela de Botticelli.

Figura 45 – Cena do filme “As aventuras do Barão Munchausen”<sup>34</sup>



Fonte: AS AVENTURAS... (2009).

<sup>33</sup> Têmpera sobre tela do italiano Sandro Botticelli, no ano de 1483.

<sup>34</sup> Direção de Terry Gilliam, no ano de 1988.

Na igreja católica, a concha é colocada em um lugar importante como destaca Silva (2012, p.204-205):

[...] a igreja católica assumiu o *Pecten maximus Linnaeus*, 1758 (concha vi-eira) como símbolo de peregrinação (Santiago de Compostela ou Terra Santa) que teria servido para pedir e beber água ao longo do caminho, concha que também materializou inúmeras pias baptismas esculpidas em pedra. Outras conchas foram e são objectos ou imagens simbólicas de diferentes doutrinas.

Na azulejaria, a concha é aspecto primordial para a identificação do estilo. Em meados do século XVIII, o rococó difundiu-se na azulejaria e tem como característica distintiva a forma concheada utilizada nas molduras dos painéis figurativos (Figura 46). Meo (1997, p. 67-68) expõe a diferença entre o barroco e o rococó na linguagem da pintura de azulejos:

[...] a difusão do estilo rococó na azulejaria, adaptado por mestres que vinham do período barroco, como Nicolau de Freitas e Valentim de Almeida, ou por novos artistas, envoltos quase todos no anonimato. A uma primeira fase, extremamente criativa e inovadora (caracterizada pela recriação da policromia e pelos motivos muito soltos e fluidos, nomeadamente as “asas de morcego”), interrompida pelo terremoto de 1755, sucede-se um período mais estereotipado, no qual predominam os concheados, e uma fase derradeira, a partir de cerca de 1775, na qual alguns sintomas decadentes são atenuados pelo início da produção de azulejos da Fábrica do Rato, cerca de 1771.

Figura 46 – Detalhe assinalado de forma concheada nas molduras dos painéis figurativos da igreja de Santo Antonio da Mouraria. Salvador, Bahia



Foto: Zeila Maria.

Esta forma de expressão foi bastante difundida na linguagem do azulejo e, no Brasil, pode ser encontrada nos exemplares dos conventos franciscanos, principais clientes dos revestimentos azulejares, complemento imprescindível nos ambientes internos das igrejas, como sacristia, altar-mor e nave e também nos externos dos conventos – os claustros. Oliveira (2003, p. 203) destaca os azulejos de Pernambuco como exemplo ímpar do estilo rococó no Brasil.

Os painéis com cabeceiras recortadas que revestem em faixa contínua os claustros dos conventos de Nossa Senhora das Neves de Olinda e Santo Antonio de Recife [Figura 47], datados do período de 1760-1770, constituem uma amostragem de riqueza de formas e padrões decorativos do rococó que aportou em Pernambuco via azulejos. Bastante semelhantes à primeira vista, com o mesmo perfil de emolduramentos sinuosos em rocalhas, esses conjuntos revelam a um exame mais acurado diferenças marcantes, entre outras, no modelo dos vasos e na decoração das pilastras intermediárias, assim como no próprio repertório formal, que inclui elementos florais e suprime as figurinhas de anjos no conjunto de Recife. Observe-se que esses azulejos, assim como todos os demais que decoram os conventos franciscanos do Nordeste e Sudeste do Brasil, são em pintura azul, tendo a Ordem excluído de suas encomendas os azulejos de padrão policromo, correntes na azulejaria portuguesa da época rococó.

Figura 47 – Detalhe de um dos painéis do claustro do Convento Santo Antonio. Recife, Pernambuco



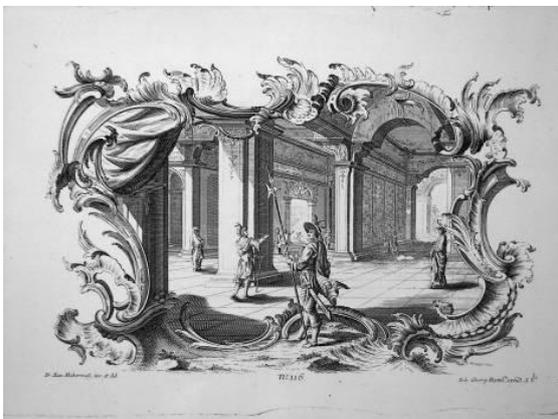
Foto: Zeila Maria.

Esses azulejos sofreram influências das gravuras avulsas (Figuras 48 e 49), servindo de inspiração para a criação de painéis historiados (cenas bíblicas) e,

principalmente, para as suas molduras em estilo rococó, como foi visto nos painéis de azulejos do convento de Cairú e convento de Santo Antonio, em Recife. Freire ([2003?], p. 1) ressalta que, em Portugal, essas gravuras avulsas foram muito utilizadas como meio de comunicação artística, servindo como fonte de inspiração:

Em Portugal e na área de sua influência, estas gravuras serviram de fonte principal de atualização estilística, pois provinham dos grandes centros europeus de invenção e edição como Itália, França, Holanda e Alemanha e eram tão necessárias aos mestres, oficiais e aprendizes das várias especializações artísticas, quanto os pincéis, tintas, madeiras e formões.

Figura 48 – Gravura avulsa n. 116<sup>35</sup>



Fonte: Biblioteca da Faculdade de Belas Artes do Porto, Porto, Portugal (Cópia digital do arquivo de Luiz Freire).

Figura 49 – Gravura avulsa n. 179 –  
“Gloríssima Virgem Maria Coroada”



Fonte: Biblioteca da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Porto, Portugal. (Cópia digital do arquivo de Luiz Freire).

A influência das rocalhas<sup>36</sup> que chegaram com os azulejos também influenciou nas pinturas dos forros do período rococó em Pernambuco (OLIVEIRA, 2003). A concha conquistou e ainda conquista especial atenção na vida do homem, quer seja em momentos de diversão, quer seja, e principalmente, no campo das artes e dos adereços. Também o embrechado utiliza esse material em grande quantidade, tornando-o objeto identificador dessa arte que, além de definir os tons e a textura da composição, também foi elemento identificador do padrão social e econômico do proprietário do monumento.

<sup>35</sup> Inventada e desenhada por Fr. Xav. Haberman e gravada por Ioh. Georg Hertel.

<sup>36</sup> Ornamentos no formato de conchas estilizadas.

### c) Seixos

Os seixos ou pedras, assim como as conchas, foram materiais utilizados na concepção inicial do embrechado, que nasceu da busca de se reproduzir a gruta natural. Assim como as conchas, as pedras também fornecem cores e brilhos naturais, principalmente na irradiação solar ou lunar, diferindo na sua forma, dimensão, textura e tonalidade. A conjunção ou justaposição desses dois elementos resulta em concordância de bela harmonia. Com isso, o emprego desses dois materiais perdurou durante todo o processo de manufatura da arte de embrechar.

A pedra, formada pelo fragmento da rocha, expõe-se de forma irregular, sem conformação definida, com volumetria variada e textura áspera ou lisa. Todas essas características são subsídios para a formação de uma arte exuberante, feita da simplicidade da natureza. A igreja Matriz Senhor Bom Jesus (Figura 50), sediada em Piatã, Chapada Diamantina (BA), de arquitetura rural do século XVIII, exibe um embrechado feito com seixos brancos, material vasto nessa região, que, ao brilhar sob a incidência da luz solar, atrai o olhar do expectador para esse detalhe do frontão.

Figura 50 – Detalhe do frontão da Matriz Senhor Bom Jesus. Piatã, Bahia<sup>37</sup>



Foto: Zeila Maria.

A textura das pedras aplicadas nas paredes de maneira incrustada, causando o efeito de grutas naturais, foi idealizada pelos artistas maneiristas europeus. Na evolução da arte de embrechar, as pedras foram misturadas aos

---

<sup>37</sup> Volutas rampantes exibem aplicação de seixos na linha diagonal e nas pequenas volutas que adornam o frontão da igreja.

diversos materiais, o que lhe deu perenidade, para que pudessem ser vistas pelas gerações futuras, constituindo-se, portanto, numa significativa herança cultural.

#### d) Azulejos

O azulejo, muito utilizado desde o século XV em toda Europa, aparece na composição do embrechado sob a forma de adorno. Embora Portugal o tenha utilizado em pequena escala, no Brasil, foi bastante empregado tanto para preencher espaços (sob a forma de fragmentos), sem qualquer preocupação com a estética plástica, apresentando-se, inclusive, de forma primária, a exemplo da base da mesa da capela Santo Antonio, na igreja Nossa Senhora da Boa Viagem (Figura 51). Também são aplicados inteiros, para adornar composições do embrechado, como podemos notar na cúpula da torre e frontão da igreja Matriz Nossa Senhora de Nazaré, na cidade de Nazaré, Recôncavo baiano (Figura 52), de qualidade plástica harmoniosa e delicada, porém ingênua.

Figura 51 – Base da mesa da capela Santo Antonio, Igreja Nossa Senhora da Boa Viagem. Salvador, Bahia<sup>38</sup>



Foto: Zeila Maria

<sup>38</sup> Neste exemplar, o azulejo é utilizado inteiro e fragmentado, assim como a porcelana, cujos fragmentos são distribuídos apenas para preenchimento de espaços, adornados com conchas.

Figura 52 – Detalhe da decoração ou ornamentação na fachada da igreja matriz. Nazaré, Salvador, Bahia<sup>39</sup>



Foto: Eugênio Lins.

Durante os séculos XVII, XVIII e XIX, o azulejo foi considerado um revestimento arquitetônico e artístico muito difundido no Brasil. Foi aplicado em grande escala por todo o Brasil, variando entre as técnicas majólica (século XVII e XVIII), desenvolvida de forma artesanal, e estampilha (século XIX), no processo de manufatura semi-industrial. É encontrado nas construções civis e religiosas e revela um período áureo de intercâmbio entre Portugal e Brasil. Os azulejos de tons azul e branco são utilizados do século XVIII até meados do XIX. Machado (2001, p. 129) apoia-se em Santos Simões para traduzir esse momento: “O sorriso azul dos azulejos constitui certamente um dos meios decorativos mais largamente empregados nos Conventos e Igrejas do Brasil, e são uma das assinaturas do nosso barroco e do espírito decorativo da arte portuguesa.”

No embrechamento do Brasil, o azulejo foi muitas vezes aproveitado para apenas preencher espaços vazios de maneira aleatória (Figura 53), com isso pode-se

<sup>39</sup> O espaço é preenchido com fragmentos de porcelana contornados com azulejos inteiros do século XVII.

observar a diferença das reais intenções quando nos deparamos com o embrechado manufaturado dentro do propósito da técnica como é demonstrado no convento São Francisco em Salvador (Figura 54), notando ainda o efeito que a porcelana causa, devido o seu formato curvo, criando a sensação de material incrustado.

Figura 53 – Detalhe da capela Santo Antonio, igreja Nossa Senhora da Boa Viagem. Salvador, Bahia<sup>40</sup>



Foto: Zeila Maria

Figura 54 – Detalhe do embrechado de um salão do convento São Francisco. Salvador, Bahia<sup>41</sup>



Foto: Zeila Maria

O azulejo seiscentista seguia a mesma paleta de cor da porcelana utilitária, o que determinava uma aproximação considerável entre eles. O conhecimento desse aspecto permite-nos entender que o emprego dos azulejos, na confecção da arte de embrechar, certamente provocaria um efeito muito próximo, com referência ao brilho e à cor, mas se diferenciaria na textura, pois deixava de ser incrustado, o que justifica a aplicação da peça de azulejo para adornar o embrechado. Desse modo, quando nos deparamos com azulejos fragmentados, podemos perceber que foi utilizado apenas para preencher os espaços vazios, ou seja, trata-se de reaproveitamento de material para revestimento arquitetônico.

### e) Argamassa

<sup>40</sup> Azulejos seiscentistas utilizados para preencher espaços.

<sup>41</sup> Empregada a porcelana utilitária em azul e branco.

A fixação do embrechamento é realizada com argamassa constituída de areia lavada (areia de rio) e cal hidratada, na proporção de 2:1 (duas partes de areia para uma de cal), aplicada sobre o reboco dos elementos arquitetônicos.

Dentre as edificações estudadas, coletamos material (argamassa de assentamento dos embrechados) de quatro construções religiosas, no intuito de examinar a proporção dos componentes, mediante simples ensaio de argamassa, confirmando, assim, o seu provável traço, conforme resultado apresentado no Anexo A – Ensaio simples de argamassa. Esse experimento foi realizado no Núcleo de Tecnologia da Preservação e da Restauração (NTPR), sediado na Universidade Federal da Bahia (UFBA), sob a orientação do professor Mário Mendonça. Nas imagens a seguir, verifica-se a sequência do processo no laboratório (Figuras 55-57).

Figura 55 – Introdução de amostra no béquer pesado



Foto: Zeila Maria.

Figura 56 – Adição de ácido clorídrico diluído em água



Foto: Zeila Maria.

Figura 57 – Dissolução do ligante



Foto: Zeila Maria.

A argila, o gesso e a cal foram utilizados como aglomerantes de argamassas. É possível que a cal fosse empregada desde culturas muito antigas, como a egípcia, grega, incaica e maia, por ser aproveitada como componente básico para argamassas e rebocos. Com o passar do tempo, na busca do aperfeiçoamento do material, foi introduzida a cal hidráulica, obtida por calcários impuros. Em meados do século XVIII, foram desenvolvidas as tecnologias da cal hidráulica e dos cimentos naturais (KANAN, 2008). Esta autora explica o processo de desenvolvimento da argamassa de revestimento arquitetônico no Brasil colônia até o século XX:

No Brasil, utilizou-se a cal de conchas marinhas desde os primeiros tempos de colonização, nas argamassas e revestimentos das construções da cidade de Salvador da Bahia, fortificações e casarios ao longo do território brasileiro. Mais tarde, fabricou-se, também, cal de calcários ou dolomitos ainda de forma tradicional, bem como foram importados aglomerantes hidráulicos, até que, no século XX a partir de 1950, surge a indústria da cal e do cimento, e desaparecem as antigas fábricas de cal de conchas tradicionalmente conhecidas por caieiras. (KANAN, 2008, p. 15).

A identificação do traço da argamassa é importante para determinar o período de construção do monumento, de acordo com a informação de Kanan (2008, p. 38):

Determinar as características dos agregados das argamassas antigas é fundamental, já que influenciaram várias propriedades, tais como resistência, textura, porosidade e cor. [...] Idealmente a areia deve apresentar uma distribuição de grãos uniformemente variada, do maior ao menor tamanho, porém, as análises das amostras antigas mostram que, muitas vezes, as propriedades das diferentes frações variam de um local para outro. [...] A curva granulométrica dos agregados antigos quase nunca corresponde às usadas hoje. Essa curva geralmente apresenta grande quantidade de finos, partículas menores que 0,075 mm, compostos de

argilas, siltes, ou componentes hidráulicos, bem como proporções relativamente altas de grãos maiores que 4mm.

A adesão desses diversos materiais empregados na arte do embrechado é conseguida pela argamassa de cal e areia.

Para exemplificar, trazemos informações obtidas após exame das argamassas coletadas nas quatro edificações religiosas selecionadas para o desenvolvimento deste estudo – Convento São Francisco e igreja Nossa Senhora da Boa Viagem na cidade de Salvador, estado da Bahia; catedral de Nossa Senhora dos Prazeres, Maceió e igreja Nossa Senhora Mãe dos Homens, Coqueiro Seco, estado de Alagoas. No convento e na igreja baianos, o embrechado pôde ser identificado como do final do século XVIII, confirmado pela elevada proporção da cal na argamassa. Já nas igrejas alagoanas, a baixa proporção de cal na argamassa permitiu concluir-se que o embrechado é do início do século XIX.

A base de preparação do embrechado é constituída por um primeiro reboco de regularização da parede cuja função é aplainar a superfície, a fim de retirar todas as deformidades da construção, em seguida é aplicada nova argamassa com a mesma composição da base de preparação e, por fim, imbricam-se os materiais (conchas, porcelanas, seixos etc.) nessa argamassa ainda fresca. É esse conjunto de ações que conforma a arte de embrechar (SILVA, 2012).

### 3.2 RELAÇÃO DO EMBRECHADO COM OUTROS TIPOS DE REVESTIMENTO

Os revestimentos arquitetônicos, utilizados para proteger e vestir as construções de maneira diferenciada, buscando personalizar e ornar o ambiente de forma agradável dentro dos padrões de uma época são basicamente, constituídos de argamassa, tinta, madeira e cerâmica.

Um dos primeiros revestimentos que atendia aos padrões da arte foi o mosaico. Este tipo de envoltório arquitetônico era feito com pequenas tesselas de cerâmicas coloridas de tamanho padronizado, que cobriam paredes e pisos, formando desenhos elaborados com grande riqueza de detalhes.

No decorrer do tempo, a necessidade de dar brilho aos novos materiais, associada aos progressos na fabricação da cerâmica, levou à descoberta do vitrificado. Surgiu, então, a técnica do alicatado, que consistia em confeccionar pedaços quadrados de cerâmicas coloridas para neles cortar as figuras geométricas

que se encaixavam milimetricamente, formando painéis; ou seja, o mosaico realizado no processo alicatado.

A busca de praticidade na aplicação da técnica do azulejo sobre a técnica da corda seca, que consistia em abrir sulcos com a utilização do óleo de linhaça, a fim de prevalecerem cores diversas, sem que elas se misturassem, possibilitaria a criação de painéis com figuras geométricas muito semelhantes às do mosaico.

Apareceu, então, o azulejo dentro da técnica majólica, que revolucionou a cerâmica porque alcançou o objetivo esperado. Desde então, podia-se empregar desenhos e cores variadas numa mesma peça, sem que elas se misturassem, porque, sobre a placa cerâmica, era aplicado um líquido espesso de óxido que não permitia a mistura das cores.

O processo de desenvolvimento das técnicas de revestimento, que não se desvinculou de aspectos ligados à natureza humana, é constituído de conquistas, de novos objetivos, de aprimoramentos e, principalmente, da criação. O progresso dessas técnicas conduziu ao surgimento do embrechado, concebido pelo desejo do homem de se aproximar mais da natureza através da arte. Para isso, beneficiou-se das técnicas de revestimento antes empregadas, acrescentando-lhes novos elementos para criar efeitos muito próximos das grutas naturais. Assim, poderia vivenciar o que foi estudado e planejado.

### **3.2.1 Mosaico**

O mosaico é a técnica de revestimento arquitetônica mais antiga. Tinha como objetivo preencher os espaços do desenho idealizado pelo artista, com suas pequenas tesselas revestindo tanto paredes como pisos. Certamente, outras técnicas de revestimento, como o azulejo, o ladrilho e o embrechado, sofreram a influência do mosaico.

A arte musiva, ou mosaico, cuja palavra tem origem grega e significa próprio das musas, remete-nos ao apogeu do período grego-romano. Possivelmente, o registro mais antigo está na cidade de Ur, na Mesopotâmia, com o Estandarte Real (Figura 58) trabalhado nas duas faces: uma das faces apresenta cenas de guerra e descrevem o rei com seu escudeiro correndo num carro, na direção dos inimigos; a outra expõe cenas da vida doméstica de um dos reis da Suméria (CHAVARRIA, 1998).

Figura 58 – Estandarte Real de Ur<sup>42</sup>



Fonte: JUNTA... ([2011], p. 1).

Em Roma, esta arte é representada em diversos lugares, desde teatros, templos, estabelecimentos públicos, mercados etc. Pompeia destaca-se pela quantidade de artistas que se dedicaram ao mosaico, produzindo grandes obras para atender às diversas classes sociais. A Casa de Fauno é conhecida por acolher o famoso “mosaico de Alexandre” (Figura 59), que descreve a batalha na cidade de Isso, entre Alexandre o Grande e Dário III da Pérsia (CHAVARRIA, 1998).

Figura 59 – Mosaico da batalha de Alexandre, o Grande, com Dario III



Fonte: ALEXANDRE... (2012).

<sup>42</sup> Dimensão: 440 X 416; localizado em la fosa PG 779 del cementerio.

Também na cidade de Conimbriga, Portugal, foram encontradas ruínas romanas do século II d.C., de casas, jardins e mosaicos coloridos. É, sem dúvida, um dos mais significativos conjuntos arqueológicos romanos com obras arquitetônicas em território português. Essas ruínas foram descobertas no século XIX e até os dias atuais as escavações revelam novas ruínas e mosaicos. Dentre elas, a Casa dos Repuxos (Figura 60) é relevante, por ter uma área de 569 m<sup>2</sup> coberta com mosaico (Figura 61) e jardim central onde se conservava todo o sistema de canalizações com mais de 500 repuxos<sup>43</sup> (PESSOA, 2005).

Figura 60 – Vista geral da Casa do Repuxo. Conimbriga, Portugal



Fonte: CONIMBRIGA... (2007).

---

<sup>43</sup> Construção para a condução da água que faz com ela se eleve em jato contínuo.

Figura 61 – Detalhe de mosaico da Casa do Repuxo. Conimbriga, Portugal

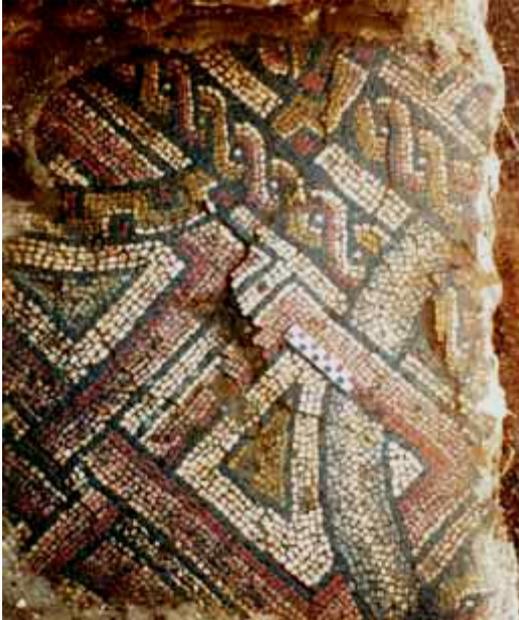


Fonte: CONINBRIGA... (2007).

Pesquisadores buscam entender esses mosaicos, estudando-os minuciosamente. Pessoa (2005), por exemplo, analisa os tipos de mosaicos existentes nesse sítio, apresentando esquemas de como foram idealizados. Um dos exemplos que ele destaca é o da Villa Romana de São Simão, assim descrita:

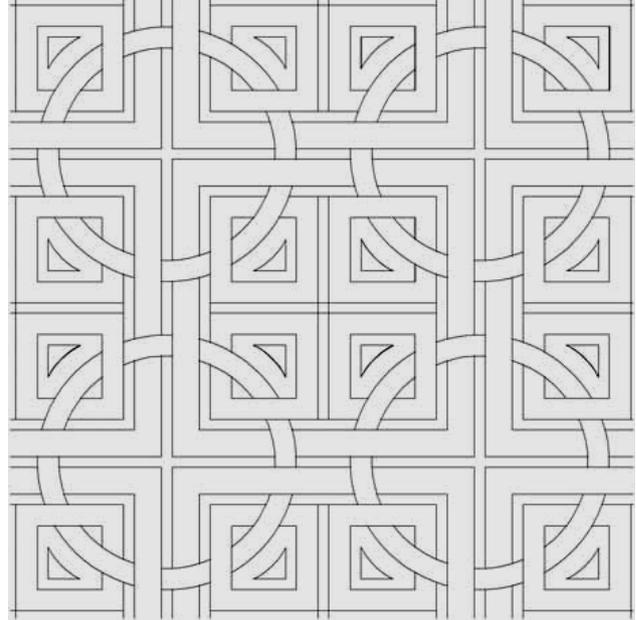
Pormenor do mosaico geométrico da Villa romana de S. Simão, Penela [Figura 62]. É parte de uma composição de reticulado de faixas de quadrados decorados com trança, exibindo interpenetração de quadrados quadripartidos, decorados ao centro com cruz de espartaria e círculos expandidos (ver constituição gráfica) decorados ora de redentes ora de cabos, como motivo de intersecção, o que determina octógonos irregulares de quatro lados curvilíneos [Figura 63]. [...] Trata-se de um mosaico requintadamente elaborado, revelador de bom gosto, próprio para mostrar ostentação. (PESSOA, 2005, p. 366).

Figura 62 – Detalhe de mosaico da Villa Romana de São Simão



Fonte: Pessoa (2005, p. 366).

Figura 63 – Desenho do mosaico da Villa Romana de São Simão



Fonte: Pessoa (2005, p. 366).

Entre os séculos IX e XII surgiram, no norte da Inglaterra, cerâmicas decoradas com motivos de folhagens em barro cozido, numa folha de cerâmica quadrada, distribuídos em diversos pedaços coloridos em formatos geométricos e dimensões variadas, possivelmente influenciadas pela estrutura de composição do antigo mosaico romano, de aspecto com o *opus romanum*<sup>44</sup> (Figura 64). O homem, na busca incansável de diversificar e criar novas técnicas para revestimentos arquitetônicos descobriu a arte do *sgraffito*<sup>45</sup> (Figura 65), considerado como um pseudomosaico, ou seja, “[...] a folha cerâmica quadrangular (quadrados e losangos) e individual era tratada de vários modos, de modo a simular que o quadrado é, não um todo quadrado, mas composto de duas ou mais partes [...]” (PINHEIRO, 1991, p. 135). Desse modo, o *sgraffito* é uma das maneiras de tratar o pseudo-mosaico e consiste na aplicação de camadas de gesso pigmentadas com tons contrastantes sobre uma superfície úmida. Depois que todas as camadas ficam secas, faz-se o

<sup>44</sup> São quadrados e discos de mármore branco ou rajado, montados com pequenas tesselas, criando faixas serpenteadas (PINHEIRO, 1991).

<sup>45</sup> “Desenho obtido por incisão sobre uma superfície dura. No renascimento, foi frequentemente empregado na decoração das fachadas. Com uma ponta metálica (*sgraffio*) arranhava-se a parte externa de um reboco, até descobrir uma camada subjacente de cor diversa, adequadamente preparada.” (ARGAN, 2003, p. 410).

desenho com ferramenta pontiaguda; em seguida, as áreas desejadas são raspadas, para surgirem as cores que formarão a composição planejada. Sem dúvida alguma, essa técnica era mais prática, mais rápida e, com isso, favorecia ao novo modo de vida, à nova mentalidade da sociedade e à consequente busca de mais rapidez e praticidade (PINHEIRO, 1991).

Figura 64 – Trabalho embutido



Fonte: INLAID... (2011).

Figura 65 – Colheitas de plantas medicinais



Fonte: COLHEITA... ([2011]).

No decorrer do tempo, a técnica de revestimento ia sendo cada vez mais aprimorada, na tentativa de se obter um revestimento de efeito brilhoso. Surgiu, então, o alicatado (Figura 66), técnica utilizada na elaboração das primeiras cerâmicas vidradas, utilizadas para decorar paredes, pavimentos e portais, muito semelhantes ao mosaico, no que diz respeito ao desenho geométrico. Era obtido pela agregação de pequenos ladrilhos vidrados de cores e dimensões variadas, como castanho, azul, melado e verde, em formatos de figuras planas simples, triângulos, quadrados, losangos ou estrelas isósceles (SIMÕES, 2001).

Figura 66 – Alicatado aplicado no Institut Musulman, Mesquita de Paris. Paris, França

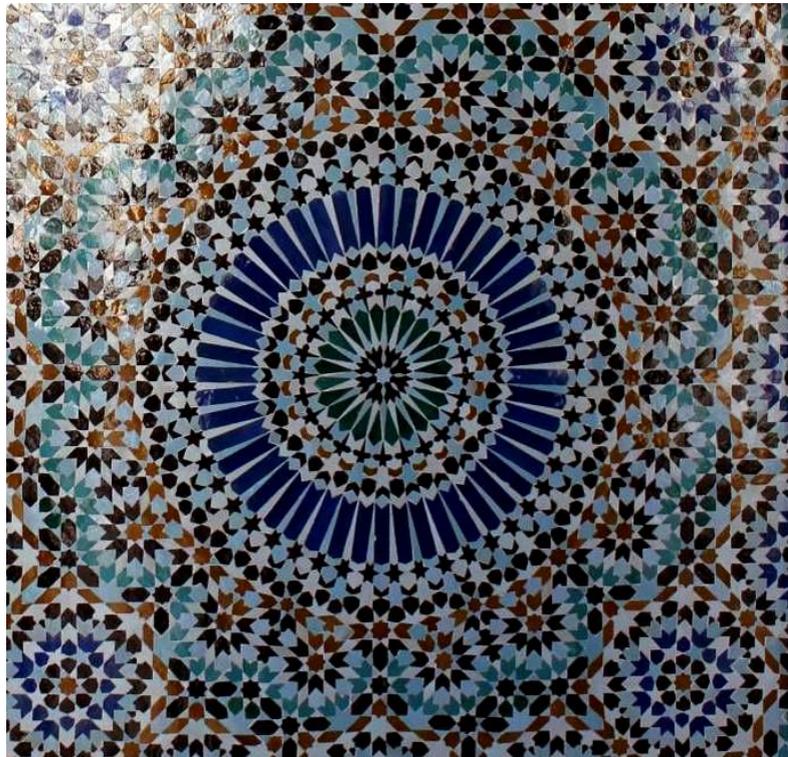


Foto: Zeila Maria.

A técnica do alicatado, muito próxima dos mosaicos romanos, embora realizada com mais simplicidade, ainda assim, era limitada e demorada. Foi então que, no final do século XV, após a conquista de Granada, os artífices se viram com mais liberdade de ação e passaram a se dedicar ao estudo de nova técnica que fosse mais prática para a realização de painéis de revestimentos arquitetônicos que se aproximem do mosaico, mas com nova textura. Surge, então, a técnica da corda seca, assim descrita por Simões (2001, p. 20):

[...] consistia em separar os óxidos metálicos por meio de incisões no barro ainda fresco as quais, após a primeira cozedura, se enchiam com um induto de forma a isolar as áreas onde se aplicariam os vernizes das várias cores. Porém da técnica de “corda seca” [Figura 67] apenas se aproveitaram o processo do isolamento das cores já que, na decoração, continuavam fiéis à tradicional padronagem geométrica, transportando para o azulejo – quadrado e uniforme –, o desenho policrômico dos antigos alicatados.

Figura 67 – Azulejo de corda seca<sup>46</sup>



Fonte: AZULEJO... (2007).

A arte do mosaico foi representada pela união de tesselas vítreas de cores fortes, ressaltando o desenho por meio de tesselas brancas com a função de transmitir a luz pousada nas saliências coloridas. Esse efeito beneficiava os artistas na criação de composições bem definidas, principalmente no que diz respeito à união das cores desejadas.

### 3.2.2 Azulejaria

A azulejaria configura-se como elemento significativo para a história da arte e da arquitetura. Exerceu a função de ornamento arquitetônico, pois valorizava o espaço da construção ao se adaptar aos estilos artísticos, quando passou a representar temas figurativos. O azulejo também fez história ao incorporar fatos históricos nas suas representações, assinalando a moda e os costumes. Além disso, é um isolante térmico que protege o ambiente das temperaturas frias ou quentes, contribuindo para impermeabilizar os paramentos tanto internos quanto externos das edificações.

---

<sup>46</sup> Produção sevilhana entre 1503 e 1509.

Geralmente sob o formato quadrado, o azulejo, cuja origem é árabe e significa pequena pedra cintilante, por ser vidrada em uma das faces, chegou à Europa e expandiu-se pela Espanha, Portugal e Holanda. Só na segunda metade do século XVI, Portugal adquiriu amplo conhecimento da técnica, aperfeiçoou-se na tecnologia da majólica<sup>47</sup> e tornou-se grande centro cerâmico (MACHADO, 2003).

Durante o século XVII, Portugal adquiriu grande conhecimento da ciência do azulejo e sua produção estava em alta. Nesse período, as composições de tapete, desenvolvidas em composições fitomorfas, com ritmos geométricos em diagonais nos espaços arquitetônicos, eram marcadas por excepcionais efeitos visuais nas cores amarelo, azul e branco (SERRÃO, 2003). Esses cruzamentos em diagonais causam relações de equilíbrio harmônico, conforme descreve Pinheiro (1991, p. 187):

Integra-se o azulejo colonial padronado do século XVII [...] nos espaços arquitetônicos que modela e resolve ao organizar relações de equilíbrio harmônico entre linhas dominantes ortogonais e diagonais. Entre as dominantes verticais e horizontais dos acidentes de estrutura dos edifícios e as linhas de força compostas visualmente segundo diagonais cruzadas [...]

A azulejaria, nesse período, gera uma função simbólica de revestimento e ganha destaque por transmitir brilho e cintilação através das cores alcançadas com os óxidos metálicos após a cozedura, contrastando com outros meios correntemente utilizados da época, tais como a têmpera e o óleo (PINHEIRO, 1991).

Kandinsky (1996, p. 90-91) esclarece que o amarelo, ao lado do azul, induz ao repouso:

Quando se procura tornar o amarelo – cor tipicamente quente – mais frio, vemo-lo adquirir um tom esverdeado e perder logo os dois movimentos que o animam, o horizontal e o excêntrico. O amarelo ganha então um caráter doentio, quase sobrenatural, tal qual um homem transbordando de energia e de ambição, mas que circunstâncias exteriores paralisam. O azul tem um movimento totalmente oposto e tempera o amarelo. Finalmente, se continuar adicionando o azul, os dois movimentos antagônicos anulam-se e produzem a imobilidade, o repouso absoluto. Aparece o verde.

Pinheiro (1991, p. 129), ressalta que “[...] o brilho era, na estética medieval da *Summa Theologia* de São Tomás, uma das condições do belo e do bem”. Enquanto

<sup>47</sup> “Técnica revolucionária, porque a pintura do azulejo passa a ser feita diretamente na placa cozida. Após a cozedura, aplica-se uma camada de líquido branco e opaco à base de esmalte estanífero (estanho, óxido de chumbo, areia rica em quartzo, sal e soda), chamado de vidrado; em seguida, aplica-se o pigmento solúvel de óxidos metálicos que é absorvido pelo vidrado e, na sequência, leva-se novamente ao forno a uma temperatura de 850 °C.” (FARO, [19--], p. 100).

Speer (2008, p. 4), abordando a harmonia e a clareza, cita Tomás de Aquino em *Summa Theologiae* da seguinte forma:

Aquino menciona, no âmbito da doutrina da trindade, três determinações para a beleza: primeiramente “pureza” [integritas] ou “perfeições” [perfectio]; em seguida, as características da “devida proporção” [debita proportio] ou “harmonia” [consonantia], que remontam à obra de Dionísio Areopagita e entre as quais encontram-se também os conceitos de “uniformidade” [commensuratio] e “concordância” [convenientia]; por fim, *claritas*: brilho e clareza.

Todos esses artifícios foram utilizados pela igreja, ao introduzir painéis de azulejos nos seus ambientes internos e externos. Desse modo, induziam os fiéis e sacerdotes a um estado de repouso e tranquilidade. Nas construções civis, a azulejaria também foi muito utilizada para obter uma decoração bela e, além disso, criar uma atmosfera de harmonia, tranquilidade, asseio e equilíbrio térmico.

No século XVIII, o Brasil importou grande quantidade de painéis de azulejos oriundos de Portugal, que notabilizaram as igrejas nordestinas e os casarões da nobreza. Em Salvador, Bahia, a igreja de Monte Serrat (Figura 68) e o convento de Santa Tereza (Figura 69) são exemplares.

Figura 68 – Púlpito da igreja de Monte Serrat com padronagem tapete e motivo camélia. Salvador, Bahia



Foto: Zeila Maria.

Figura 69 – Azulejo do Museu de Arte Sacra da Universidade Federal da Bahia, Salvador, Bahia<sup>48</sup>

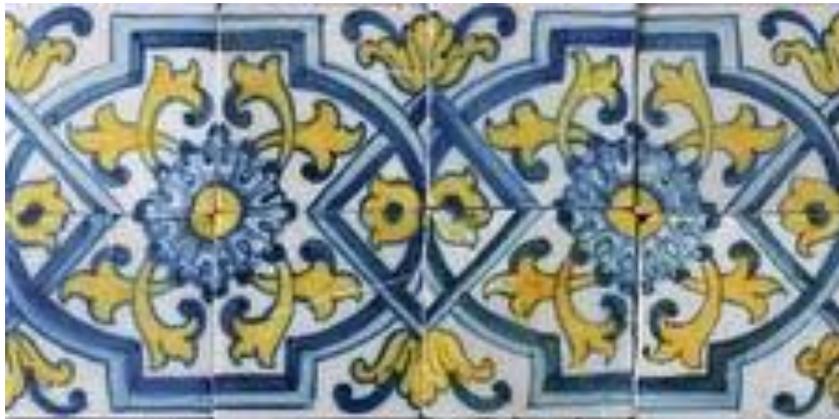


Foto: Zeila Maria.

Em consequência da grande produção de azulejos em Portugal no século XVIII, o Brasil foi o país que mais se beneficiou com esta arte, conhecida pela série dos azulejos azuis e brancos desenvolvidos na técnica majólica. Valadares e Maia (2003, p. 18) descrevem esse período, pontuando o seu desenvolvimento de maneira clara e objetiva:

1. A produção em massa dos painéis figurados, com enquadramentos de barroquismo exagerado, incluindo pilastras com amorini faceiros, groteschi imaginosos, candeliers, golfinhos, querubins fechando albarradas floridas [Figura 70] etc. O período da pintura em escala grandiosa terminou, porém, cerca de 1740, abandonando-se, como no tempo dos azulejos de tapete, aos alizares e aos rodapés de cercadura singela [Figura 71].
2. A produção secundária de azulejos avulsos [Figura 72], imitação ordinária do modelo holandês – é importante não confundir com os pequenos painéis, ditos registros –, que por devoção ou outro motivo eram colocados na sobreporta ou fachada das casas.
3. Após o terremoto de Lisboa (1755), painéis figurados policromos, conforme o esquema das cinco cores – azul, verde, roxo-escuro, amarelo (mais ou menos queimado) e branco [Figura 73].
4. Dessa data até 1790, preferência pelos enquadramentos de concheados à francesa, assim como pelas estampas e gravuras francesas para modelo de composição.
5. No fim do século e primeiro quartel do seguinte, azulejos com grinaldas policromas, medalhões, festões de verdura e flores.

---

<sup>48</sup> Padronagem tapete e motivo laçaria.

Figura 70 – Detalhe de um dos painéis em albarrada, da fachada da igreja de Santa Tereza, Museu de Arte Sacra da Universidade Federal da Bahia. Salvador, Bahia



Foto: Claudia Guanais.

Figura 71 – Detalhe do painel de azulejo, padrão tapete, da escadaria da biblioteca Manoel Querino do Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural da Bahia (IPAC). Salvador, Bahia



Foto: Zeila Maria.

Figura 72 – Detalhe do painel de figura avulsa existente nos confessionários da igreja de Santa Tereza, Museu de Arte Sacra da Universidade Federal da Bahia. Salvador, Bahia



Foto: Claudia Guanais.

Figura 73 – Painel de figurativo assentado no salão de festas do Museu de Arte Sacra da Universidade Federal da Bahia. Salvador, Bahia



Foto: Claudia Guanais.

A arte da azulejaria foi encantadora e prática, por transmitir a história sacra e profana de forma simples e clara. A igreja católica aplicou, nas suas edificações, com muita frequência, utilizando-o como fonte direta de comunicação, cujos temas narram cenas bíblicas, para que o público acompanhasse as Sagradas Escrituras, a vida dos santos com seus milagres. Esta foi uma prática também utilizada pelos nobres que, ao escolherem os temas profanos, buscavam as cenas do cotidiano, como caça, pesca, passeios etc., por identificação pessoal (RIBEIRO, 2006). Pinheiro (1991, p. 174) compara esse momento com a leitura de um livro:

Se o livro é um “objeto de série” mais vasto que o do manuscrito, o painel de azulejos articulado à estampa (e o próprio tema do painel historiado, ou dos *patterns* para tapete, também são reprodutíveis) é igualmente um objeto de série, como iconografia ambiental. Vale dizer, associa qualitativamente a leitura intimista de um objeto de série (estampa, resultante da gravura) com a leitura compartilhada de um objeto integrador de ambiência (vinculado ao espaço arquitetônico).

Assim, o painel azulejar, como o livro, cria um público e produz espectadores-leitores que, por sua vez, o condizionarão.

Segundo Kandisky (1996), a predominância do azulejo azul e branco decorre da crença de que a cor azul é capaz de induzir ao homem à reflexão interior. Diz o autor:

É no azul que se encontra essa profundidade e, de maneira teórica, já em seu movimento: 1º - movimento de distanciamento do homem; 2º - movimento dirigido para o seu próprio centro. [...] A tendência do azul para o aprofundamento torna-o precisamente mais intenso nos tons mais profundos e acentua sua ação interior. O azul profundo atrai o homem para o infinito, desperta nele o desejo de pureza e uma sede sobrenatural. É a cor do céu tal como se nos apresenta desde o instante em que ouvimos a palavra “céu”. (KANDISKY, 1996 p. 92).

Já na segunda metade do século XIX, período da industrialização, o azulejo deixou de ser manufaturado artesanalmente e passou a ser estampilhado<sup>49</sup>, resultando em produção de grande escala. Nesse período, muitas famílias brasileiras passaram a decorar as fachadas de seus casarões com azulejos (Figuras 74 e 75) vindos especialmente do Porto e alguns de Lisboa. Esse material foi distribuído com abundância nos estados da Bahia, Recife, Rio de Janeiro e cidades do Maranhão e Belém, além de outras do país (VALADARES; MAIA, 2003).

Figura 74 – Casarão em Estância, Sergipe<sup>50</sup>



Foto: Ricardo Almeida.

<sup>49</sup> “A superfície do azulejo é vidrada, conforme descrito na técnica majólica, e sua decoração é feita com a estampilha, ou seja, uma peça de metal recortada com o motivo decorativo a ser pintado por um pincel trincha a uma temperatura de 800 °C.” (FARO, [19--], p. 100).

<sup>50</sup> Situado à Rua Capitão Salomão, nº 228, todo revestido com azulejos portugueses em azul e branco, do século XIX, na técnica da estampilha.

Figura 75 – Casarão em Estância, Sergipe<sup>51</sup>

Foto: Ricardo Almeida.

Ainda no século XIX, as cores azul e branco, empregadas desde o século XVII, continuaram bem aceitas, mantendo-se como referência da azulejaria, mesmo que outras cores passassem a ser empregadas. As duas torres da igreja Bom Jesus dos Martírios em Maceió, Alagoas (Figura 76), traduzem o gosto desse período, ao empregar, ao lado do embrechado no coroamento retorcido das torres, assim como nos bulbos, o azulejo português azul e branco nas áreas retas, alternado com os fragmentos de porcelanas coloridas, destacadas pela cor branca.

Figura 76 – Torres da igreja Bom Jesus dos Martírios. Maceió, Alagoas

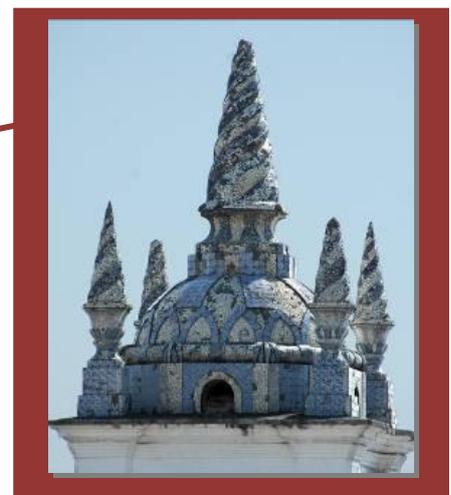


Foto: Pérciles Mendes.

<sup>51</sup> Situado à Rua Capitão Salomão, nº 67, todo revestido com azulejo português colorido do século XIX na técnica de estampilha e padrão ferradura.

O exposto permite-nos sustentar que o azulejo foi utilizado no Brasil desde o século XVII até os dias atuais e, sem dúvida alguma, foi o revestimento arquitetônico que mais se adequou ao gosto da sociedade, atendendo às necessidades das edificações. Podemos perceber que, mesmo com o surgimento de outros tipos de revestimentos, de alguma forma, o azulejo se fez presente, como foi o caso dos embrechados, que os utilizou tanto inteiros como fragmentados, e, hoje, os artistas contemporâneos elaboram painéis numa espécie de mosaico e fazem uso de fragmentos de azulejos em dimensões variadas.

### 3.3 PRÁTICAS CONTEMPORÂNEAS NA TÉCNICA DO EMBRECHADO

O artista contemporâneo transporta, no seu inconsciente, técnicas, materiais e imagens vivenciadas, que se modificam em instrumentos de trabalho, fazendo com que a marca de sua arte vise à produção de novos significados. A arte do mosaico foi um dos primeiros revestimentos arquitetônicos a serem utilizados na linguagem cerâmica, no intuito de proteção e decoração arquitetônica. Ao longo do tempo, os artistas desenvolveram revestimentos, utilizando novas tecnologias, com o propósito de atender às necessidades da sociedade.

Os revestimentos arquitetônicos estão ligados à desenvolvimento das edificações. Isto é compreensível, quando observamos a história do desenvolvimento da espécie humana. Na pré-história, o homem utilizou a caverna para se proteger das intempéries, das ameaças de animais selvagens e de grupos rivais. Este foi o período em que o homem era tipicamente nômade por força da necessidade de sobrevivência em busca de alimentos. Em torno de 40.000 a.C., os humanos passaram a viver em grupos maiores, diminuindo, portanto, a ocorrência do nomadismo. Passaram, então, a ter necessidade de moradia mais confortável e começaram a utilizar a madeira, fibras vegetais, peles de animais, barro e pedras para construí-las (ANDRADE; AFONSO, 2009).

As primeiras construções surgiram, aproximadamente, em 3.500 a.C., entre os povos do Mediterrâneo e da costa atlântica. Foram elaboradas com pedras megalíticas, material acessível que se adequou, pela resistência e durabilidade, à função que lhe foi atribuída, que não era de moradia, mas sim de templo e câmara mortuária. Algum tempo depois, descobriu-se o metal (cobre e bronze), o que facilitou o desenvolvimento de armas e ferramentas com o incremento das ligas

entre os metais. Esse foi um período de crescimento da agricultura, marcado por grandes disputas de terras. Com isso, iniciaram-se as construções de fortificações. A sociedade dessa época convivia com grande número de crenças, variedade de deuses e demônios, e o poder divino manipulava esse grupo social. A figura do construtor estava associada ao sacerdote, que fazia desse momento um ritual sagrado entre o divino e o homem; e o governante tinha a tarefa de cuidar da política. Foi desse modo que as cidades começaram a se constituir (ANDRADE; AFONSO, 2009).

Em seguida, surgiu o tijolo não cozido na civilização egípcia, que acabou dominando as edificações pela sua facilidade de manuseio e praticidade. Esse novo material foi muito utilizado para as edificações residenciais, embora as pedras continuassem a ser aplicadas nos templos e fortificações. A partir do século II a.C., esses tijolos – argamassa resultante da mistura de areia vulcânica com calcário e tijolos quebrados – *opus cementicium* – passaram a ser utilizados no revestimento. Na Roma antiga, construíram-se grandes cúpulas de edificações. Esse foi um momento de grande evolução na construção civil, que desenvolveu também o sistema de drenagem, esgoto e abastecimento de água. Essas construções são vistas até hoje, comprovando a sua durabilidade e eficiência (ANDRADE; AFONSO, 2009).

Na idade média, marcada pelo final do império romano em toda a Europa, as construções estavam voltadas para as catedrais. Verificava-se, inclusive, uma rivalidade entre os povos, que queriam mostrar as mais belas igrejas (ANDRADE; AFONSO, 2009). Desde então, a arquitetura ganhou novas dimensões, caracterizando-se pelas mudanças de estilos. A igreja concentrava a riqueza da arte arquitetônica e de elementos artísticos, tanto nos integrados à arquitetura (altares, forros, pisos, revestimentos) como nos elementos artísticos (imagens, mobiliários, quadros). A arquitetura civil também evoluiu e, a cada época, a cada linguagem artística, a arte caracterizava determinado movimento, identificado pela arquitetura e pela arte de uma maneira geral.

No tocante à evolução dos materiais construtivos, vimos surgir as argamassas de reboco, tais como a argila, o gesso e a cal, com o objetivo de melhorar o acabamento das edificações. A segunda metade do século XVIII viu surgirem a cal hidráulica e os cimentos naturais. Nesse período, John Smeaton, James Parker, James Frost e Louis Vicat foram significativos para se obter o cimento

*portland*, patenteado na Inglaterra por Joseph Aspdin, em 1824, descoberta que marcou a decadência das argamassas tradicionais (KANAN, 2008).

No Brasil, as primeiras construções utilizaram a técnica da taipa de pilão<sup>52</sup> numa função temporária, pois os colonizadores desejavam apenas delimitar territórios para as futuras construções das igrejas e fortificações. As terras iam sendo habitadas, as residências e palácios surgiam juntamente com as igrejas e prédios militares, os materiais construtivos foram adaptados ao que aqui encontravam. Os edifícios foram erguidos de pedras, adobes ou tijolos, alicerçados, sempre, por alvenaria de pedra e barro, distribuídos de forma regular com pedras grandes calçadas por menores, acrescidas da calda de argamassa de barro para preencher os pequenos vazios (VASCONCELLOS, 1958).

Na cidade de Salvador, Bahia, onde foi iniciada a colonização das terras recém-descobertas, as argamassas utilizadas no revestimento de fortificações e casarios foram preparadas com a cal de conchas marinhas. Essa prática estendeu-se por todo o território brasileiro, até que, em 1950, surgiram a cal e o cimento (KANAN, 2008).

O século XX foi marcado pela arquitetura moderna, momento em que a tecnologia dos materiais estava em pleno desenvolvimento, facilitando as construções. A característica principal dessa arquitetura foi a reunião de movimentos e escolas arquitetônicas, captando, principalmente, a necessidade humana no aspecto de praticidade e simplificação arquitetônica. Zanini (1983, p. 825) acrescenta:

[...] além da técnica e do programa, não devemos esquecer dos demais condicionantes e determinantes: o clima, com todas as suas implicações; as condições físicas e topográficas do sítio onde se intervêm; as condições financeiras do empreendedor, carregando consigo opções decisivas e, finalmente, a legislação regulamentadora das construções, as normas sociais e, inclusive, as regras da funcionalidade vinculadas ao programa.

O avanço tecnológico proporcionou a diversificação dos materiais e o surgimento de materiais, como concreto, vidro, polímeros na composição de tintas, plásticos e alumínio, material revolucionário pela sua leveza e resistência a oxidação, muito utilizado na confecção de esquadrias. Do ponto de vista da arquitetura, essas novidades tiveram grandes implicações e, segundo Gardner (1996, p. 88): “[...] a

---

<sup>52</sup> Sistema de paredes maciças constituídas de barro socado e armação de madeira distribuídas longitudinalmente sob a função de sustentáculo (VASCONCELLOS, 1958).

arquitetura teve que se desnudar de todo ornamento e superfluidade do desenho, se refinando à estrita rigidez da parede e orifício, vidro, tijolo e aço”.

Na contemporaneidade, a arte passa a ser avaliada pela qualidade da linguagem, pelo uso preciso do meio para expressar a ideia, considerando, principalmente, a experiência e a informação. O homem passa a ter uma vida atribulada, com carga horária excessiva de trabalho, vive mais nos centros urbanos, que oferecem momentos de tensão com seus prédios verticais distribuídos nas ruas, e paredões de concreto contornando as avenidas. Dentro dessa paisagem rígida, os artistas contemporâneos, procurando quebrar as tensões do urbanismo, oferecem uma releitura do “mosaico” e do “embrechado” nos muros de concreto ou pedra, realizando, portanto, uma interação entre o transeunte e o espaço.

Podemos considerar que o arquiteto espanhol Gaudí foi quem introduziu a releitura da arte do mosaico pelo revestimento cerâmico em formas orgânicas desenvolvidas na sua arquitetura, na qual buscou a natureza como foco primordial, ao explorar a relação entre a forma e o significado arquitetônico (Figura 77). O Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (1988, p. 111), no texto sobre Antoni Gaudí, explica:

A capacidade de percepção da beleza, onde quer que se encontrasse, foi uma das características essenciais do caráter de Gaudí. [...]  
A sensibilidade se manifesta na captação da luz e sua decomposição em cores, no amor pelos animais e plantas, em sua identificação com a ingenuidade infantil ou no prazer do ouvido com a música.  
[...] respeitou e venerou a natureza como obra do Criador e fonte inesgotável de invenção de formas, cores e sons, e amou também a luz percebida através da visão.

Figura 77 – Obra de Gaudí. Parque Guell, Barcelona, Espanha



Fonte: GAUDI... (2011).

Gaudí foi influenciado pela arte gótica; seus projetos arquitetônicos demonstram, com clareza, a influência da arquitetura gótica. Seu mais notável trabalho foi a “Sagrada Família”. Ele expandiu sua arte numa linguagem inovadora, rompendo com a forma plana nos edifícios, explorando, inclusive, as superfícies produzidas pela natureza. Gaudí integra a essas novas formas arquitetônicas um revestimento cerâmico muito colorido e cheio de texturas produzidas pelos elementos aplicados, ou seja, ele assenta fragmentos de azulejos, de porcelanas, de vidros (garrafas), pedras das mais variadas formas e dimensões e porcelanas inteiras (xícaras, jarros, pratos etc.), realizando, enfim, um diálogo harmonioso, dinâmico e fluido entre o edifício e o revestimento. Podemos considerar que esse revestimento, vulgarmente chamado de mosaico, é, sim, uma influência clara da arte do embrechado.

### **3.3.1 Intervenções urbanas na cidade de Salvador**

O mosaico, solução tão bem definida para o revestimento arquitetônico, foi o grande legado que nossos antepassados nos deixaram. Por meio dele, obtivemos o azulejo e o embrechado, hoje empregados por artistas contemporâneos, que se expressam realizando intervenções urbanas com o emprego de fragmentos de azulejos e outros materiais, muito semelhante ao mosaico e ao embrechado. Na cidade de Salvador, os artistas Bel Borba, Antonello L’Abbate e Eliezer Nobre estão atuando de forma incisiva com suas criações na área urbana da cidade, utilizando esse tipo de técnica.

A área urbana da cidade de Salvador é transformada pelas intervenções do artista plástico Bel Borba. Inicialmente, ele implantou esculturas em áreas “desprezadas”, empregando tecnologias e materiais diversos, tais como: sucata de metal, chapas de ferro, aço, concreto e fibra de vidro. Em 1997, ele produziu seu primeiro trabalho com fragmentos de azulejos brancos numa encosta da Avenida Juracy Magalhães, uma representação de um iguana (Figura 78); em seguida, iniciou sua produção de mosaicos em condomínios e prédios particulares. Desde então, sua vasta produção de mosaicos de azulejos fragmentados espalham-se pela cidade, a ponto de ser denominado pelo crítico Araripe Junior de “novo grafismo de rua” ou “grafite bizantino” (FREITAS, 2006). O mosaico de Bel Borba tem como ponto primordial, as encostas e é consolidado em conversa interativa entre o

suporte, a obra, a natureza, a cidade e o transeunte, a exemplo da árvore localizada numa encosta da Rua Conselheiro Pedro Luiz, onde podemos perceber que o brilho dos fragmentos de azulejos brancos contrasta com a escura rocha, destacando-se por toda a área (Figura 79).

Figura 78 – Iguana. Salvador, Bahia<sup>53</sup>



Fonte: Freitas (2006, p. 55).

Figura 79 – Árvore na Rua Conselheiro Pedro Luiz. Salvador, Bahia



Fonte: Freitas (2006, p. 104).

O artista plástico Antonello L'Abbate, natural de Roma, mora no Brasil desde os 10 anos. Passou por diversas cidades brasileiras e retornou a Itália (Milão) para estudar na Accademia di Belle Arti di Brera, voltando para o Brasil em 1972. Radicou-se em Salvador, onde vive até os dias atuais. Autor de diversos trabalhos em gravura, pintura em tela e mosaico, Antonello dedica-se ao mosaico com riqueza de detalhes, característica da técnica original. Emprega o azulejo industrial, cortado em tamanhos muito próximos, elabora o projeto e fixa as tesselas de azulejos em retícula de fibra de vidro, colando-as nesse suporte; em seguida, o mosaico é assentado no local escolhido. O artista utiliza apenas tesselas de azulejos coloridos. É uma arte que chama a atenção dos transeuntes, por tratar-se de temas figurativos que utilizam muita cor, influência forte da sua pintura em tela ou aquarela, juntamente com o brilho provocado pela luz natural. Para a confecção dos mosaicos, Antonello elabora projeto em aquarela e busca seguir à risca os tons, com suas luzes e sombras idealizadas no momento do projeto. Existem duas obras desse

<sup>53</sup> Destacada por círculo, encontra-se em estado de degradação.

artista que chamam a atenção do público: uma está num paredão da Avenida Contorno (Figuras 80 e 81), medindo 15 metros de largura por 5 metros de altura; e a outra, no muro da Faculdade Jorge Amado, apresenta-se para a Avenida Luiz Viana Filho (Paralela) e retrata o rosto de Jorge Amado com livros do autor, medindo 54 metros de comprimento por 2,5 metros de altura (GOUGON, 2008).

Figura 80 – Vista geral de painel na Avenida Contorno, Salvador, Bahia



Fonte: Gougou (2008).

Figura 81 – Detalhe do lado esquerdo do painel



Fonte: Gougou (2008).

Eliezer Nobre é arquiteto de formação, mas exerce a profissão de artista plástico como autodidata. Nasceu em Fortaleza e radicou-se em Salvador. Atua na área de artes plásticas como escultor, pintor de tela, azulejo e cerâmica, mas foi no mosaico que Eliezer se encontrou e desenvolve um trabalho rico, utilizando muitas cores, que misturam uma série de materiais, como conchas, azulejos cortados, pedras, contas e vidrotil. O trabalho de Eliezer aproxima-se muito da arte do embrechado pela sua diversificação de materiais, tons pastéis, a sensação de leveza e delicadeza, além de nos causar a sensação de estarmos diante de grandes bordados parietais (NOBRE, 2012).

Contratado para realizar tal arte, Eliezer verifica o local, faz as medições e elabora croqui (Figura 82); em seguida, concentra sua equipe para a concretização dos cortes de azulejos e união dos materiais a serem aproveitados. Na sequência, o artista inicia a colagem das tesselas e outros materiais que serão conduzidos ao local de aplicação. O material é fixado nas paredes ou rochas com argamassa de cimento (Figuras 83 e 84) e nele é ajustado o desenho, acrescenta ou retira objetos,

realiza desenhos *in loco*, a depender do que percebe naquele instante (Figura 85), não mais seguindo à risca o croqui inicial.

Figura 82 – Croqui do mosaico do edifício Terrazzo no Rio Vermelho. Salvador, Bahia



Foto: Zeila Maria.

Figura 83 – Material sendo levado para fixação na parede. Ed. Terrazzo, Rio Vermelho, Salvador, Bahia



Foto: Zeila Maria.

Figura 84 – Processo de colagem na Parede. Ed. Terrazzo, Rio Vermelho, Salvador, Bahia



Foto: Zeila Maria.

Figura 85 – Eliezer faz ajustes para aplicação das placas de mosaico



Foto: Zeila Maria.

O painel é todo assentado (Figuras 86, 87 e 88) e, assim, ele realiza todos os ajustes, inclusive o acréscimo de conchas ou pedras, tesselas de azulejos ou pastilhas e também espelhos. Com relação aos espelhos, ele explica: “Coloco os espelhos em pontos estratégicos, a fim de causar efeito de profundidade ao olhar do observador.” O ato de se distanciar para observar o fazer é necessário, porque é percebida a questão da luz e sombra para dar volume à obra, assim como outros fatores, como proporção e complemento de peças.

Figura 86 – Vista geral do painel inacabado. Salvador, Bahia



Foto: Zeila Maria.

Figura 87 – Detalhe do painel    Figura 88 – Detalhe do painel



Foto: Zeila Maria.



Foto: Zeila Maria.

Os artistas citados realizam trabalhos semelhantes e todos eles foram influenciados pela arte do mosaico. Ambos têm realizado interferências urbanas extremamente importantes, assim como intervenções em áreas particulares, como residências e condomínios. Cada um com sua linguagem peculiar, mas dentro da linguagem milenar: o mosaico.

Bel Borba é o mais contemporâneo e concretiza sua arte com total liberdade, resultando numa obra solta, que interage com o transeunte de forma direta. Antonello L'Abbate materializa a sua obra dentro do rigor técnico do mosaico, resultado que obtém pela pesquisa séria do tema a ser trabalhado, dos tons a serem utilizados e dos recursos de luz e sombra a serem representados para adquirir o volume. Eliezer Nobre tem realizado diversos trabalhos, caracterizados pela aderência de materiais distintos. É também uma obra solta e intuitiva, na qual ele observa o todo no instante em que está produzindo e vai acrescentado ou retirando materiais que não foram idealizados no momento do croqui; ele não se preocupa com o volume, mas sim com o colorido, empregando tons pastéis, resultando, portanto, num trabalho bastante delicado e que tem grande semelhança com a arte do embrechamento.



#### 4.1 ANÁLISES ARTÍSTICAS DAS REPRESENTAÇÕES NO REPERTÓRIO RELIGIOSO

O homem, no percurso de sua sobrevivência, busca proteção, constrói edificações, para acolhimento próprio ou coletivo e da maneira mais segura possível, e nela introduz elementos que proporcionem seu conforto e seu gosto. Com isso, ele deixa seu testemunho e, conseqüentemente, registra sua forma de pensar, de ver e de agir e constrói, ao longo do tempo, a cultura. Essas edificações formam as cidades, que passam a ser uma única construção num espaço ocupado por indivíduos, fatos, objetos e funções. Dentre as edificações, as construções religiosas destacam-se por acolher um grupo de pessoas com objetivos em comum: a fé.

No período colonial brasileiro, distingue-se a presença indígena, povo assim qualificado pelo contato direto com a natureza. Ribeiro (1983) assinala que o homem indígena tem uma preocupação primeira com a estética. A sua produção estava ligada a objetos utilitários, dentro da concepção do belo, porque havia uma busca incansável da perfeição. Para esse autor, a arte indígena foi caracterizada pela abundância de criação, uma vez que a sua vida era livre, com longo período para o lazer, convívio social e atividades de expressão estética; já o homem “civilizado” estava conectado ao mercado econômico, investindo grande parte do seu tempo no trabalho, esquecendo, portanto, do lazer, do convívio social e, conseqüentemente, da sua criatividade. Estas foram, portanto, algumas das diferenças culturais com as quais o colonizador defrontou-se quando aqui se instalou.

A arquitetura do início do período colonial brasileiro foi assinalada pela simplicidade, devido às condições de vida, deficiência de materiais e falta de mão de obra. Como grande parte das instituições de poder que aqui se instalaram, as ordens religiosas representavam, igualmente, interesses privados, comungando com os objetivos da política colonialista da Coroa Portuguesa. Dentro do sistema estabelecido de Capitânicas Hereditárias, a Igreja, com seu projeto de evangelização e catequização dos índios foi determinante no desbravamento e defesa das terras brasileiras contra interesses estrangeiros, assim como na formação da mão de obra, proporcionando o desenvolvimento das atividades econômicas. Com isso, a primeira fase das revelações artísticas do Brasil deu-se, notadamente, na linguagem arquitetônica (TOLEDO, 1983).

As manifestações artísticas brasileira reproduziam os padrões europeus, uma vez que Portugal estava ligado à Espanha (1580-1640). As mais originais revelações da arte barroca brasileira, que se estendeu do século XVIII até o início do século XIX, tiveram início no final do século XVII, com a intensificação das edificações em decorrência da descoberta do ouro no interior do país, que resultou no deslocamento da população para o interior, dando origem aos arraiais, embriões das futuras cidades.

A estrutura arquitetônica das igrejas erguidas nesse momento seguia o esquema das fachadas-templo, com o frontispício caracterizado por frontão triangular, duas ou três janelas para iluminação e ventilação do coro alto, as laterais delimitadas e ressaltadas pelo desenho de cunhais. Predominava o gosto clássico, mais austero, despojado, e a presença de torre sineira, dando um sentido de verticalidade à construção (BAZIN, 1956).

Na primeira metade do século XVIII, o interior das igrejas, nas capitais de prosperidade, principalmente na Bahia, foi contemplado com rica decoração. Esse período foi caracterizado pelo revestimento das paredes com a aplicação de elementos artísticos que camuflavam as formas arquitetônicas, recriando o espaço interno da igreja com elementos dourados e policromados nas formas mais variadas. Este foi o auge do período barroco. No século XIX, os templos religiosos sofreram reformas, principalmente na estrutura arquitetônica, com o objetivo de aumentar a luminosidade, conseguido pela abertura de óculos e janelas envidraçadas; também os pisos, até então em cerâmica cozida, foram substituídos por mármore, facilitando o asseio e o refrescamento do ambiente (TOLEDO, 1983).

O embrechamento ampliou-se, fundamentalmente, em área urbana, comungando com a estética da cidade e da edificação desde o século XVII. Foi uma arte que se desenvolveu basicamente nos jardins públicos ou privados. Sua aplicação consistiu no emprego em bancos, fontes, grutas e algumas capelas.

No Brasil, essa manifestação artística expressou-se em maior escala nas construções religiosas, especificamente nas fachadas (frontões e torres) e, em alguns casos, nas capelas no interior das igrejas. Está presente também em alguns jardins, com representações significativas espalhadas entre bancos, fontes e grutas.

Nos estados da Bahia e Alagoas, região Nordeste do Brasil, identificamos exemplares expressivos e distribuídos entre as cidades de Salvador, Nazaré, Jaguaripe e Maceió. Em Salvador, assinalamos três edificações religiosas: Igreja de

Nossa Senhora da Boa Viagem (capela de Santo Antonio), igreja de Nossa Senhora da Penha (frontão) e igreja de Nossa Senhora dos Aflitos (torre). Na cidade de Nazaré, apontamos a igreja de Nossa Senhora de Nazaré e a Capela de Nossa Senhora de Nazaré e na cidade de Jaguaripe, a torre da igreja Matriz de Nossa Senhora da Ajuda. Na cidade de Maceió, destacamos quatro igrejas, três localizadas na Rua do Sol – a Catedral de Nossa Senhora dos Prazeres, a igreja Nossa Senhora do Rosário dos Pretos e a igreja Bom Jesus dos martírios – e uma na Rua do Livramento – igreja Nossa Senhora do Livramento. A abordagem do embrechado, enquanto obra de arte, exigiu o estudo do material aplicado, a identificação do período, origem e composição exposta.

#### 4.1.1 Embrechados em Salvador

A cidade de Salvador foi estabelecida em relevo acidentado totalmente voltada para a Baía de Todos-os-Santos (Figura 89), de formato triangular, tendo, no seu vértice, a implantação do farol da Barra, situado na Barra, bairro marcado pela chegada de Tomé de Souza e sua comitiva no ano de 1549, com o objetivo de fundar uma cidade-fortaleza por ordem do rei de Portugal, denominada de São Salvador, que se tornou a capital da Colônia.

Figura 89 – Cidade de Salvador



Fonte: SALVADOR... (2012).

Após três anos da fundação, na cidade fortaleza, nasceram duas freguesias – Sé e Vitória, no ano de 1552, e de Santo Antonio Além do Carmo, em 1648 – que consolidaram a capital do Vice-Reinado em 1640. Nesse período, a Bahia tornou-se a maior produtora de açúcar do Brasil e Salvador, uma cidade comercial muito próspera em torno do porto, sendo elevada à sede do único arcebispado da América portuguesa no ano de 1667. Esta riqueza oportunizou o investimento na construção de novas igrejas, na ampliação das igrejas existentes, como também nas suas decorações com gosto requintado. Este foi um período de construção de muitos edifícios, tanto religiosos como civis e governamentais, e se estendeu até meado do século XVIII, quando a produção açucareira entrou em crise (VASCONCELOS, 1997).

A crise açucareira resultou em um período de transformações para a cidade, conforme Vasconcelos (1997), que aponta esse espaço de tempo como de reordenamento espacial e acomodação de uma nova etapa no processo de desenvolvimento da cidade, uma vez que a crise não havia afetado o processo social. Com o descobrimento do ouro e dos diamantes no estado de Minas Gerais, Salvador reinicia um efervescente trânsito comercial, servindo o seu porto de escala para barcas e naus de carreira no exercício desse novo comércio em expansão. O novo cenário era de muito movimento e apontava uma nova categoria comercial – o tráfico de escravos. O autor frisa que, nessa época, passaram a existir três tipos de comerciantes: homens de negócios, mercadores e traficantes.

Com relação ao tráfico de escravos, Vasconcelos (1997, p. 65-66) relata:

Essa subcategoria, que pode ser dividida entre aqueles que faziam o tráfico diretamente com a África e os que faziam o comércio interno no Brasil, teve seus negócios ampliados com a súbita valorização do preço dos escravos, que passou, na Bahia, de 40 a 50.000 para 100.000 réis, como consequência da descoberta do ouro [...]

No final do século XVIII, a população da cidade de Salvador cresceu muito devido a esse comércio e sua população é distinguida pela existência de grande número de pessoas negras e pardas. As moradias dos negros estavam entre as casa dos senhores, becos e ladeiras da cidade em situação de pobreza. As edificações civis eram distribuídas entre a igreja da Ajuda e o Pelourinho – primeiro núcleo da cidade (FLEXOR, 2009). Apoiada em Vilhena, Flexor (2009, p. 15) afirma que “[...] a cidade da Bahia tem quase 50.000 (habitantes), de que só a quarta parte será composta de brancos”. Conforme esclarece a autora, esse dado foi obtido em

carta de 18 de outubro de 1781, do senhor Silva Lisboa para o doutor Domingos Vandelli, diretor do Jardim Botânico de Lisboa.

No início do século XIX, a sociedade baiana era composta por quatro grupos sociais: a *elite*, constituída por altos funcionários da administração real, militares de altas patentes, alto clero secular e regular, grandes mercadores e grandes proprietários rurais; as *camadas médias*, caracterizadas pelo nível salarial inferior (funcionários) ou por níveis de renda (comerciantes e lavradores), formadas por profissionais liberais e alguns mestres de ofícios nobres; os *funcionários subalternos da administração real*, compostos por militares, profissionais liberais secundários, oficiais mecânicos e pequenos comerciantes ambulantes, pescadores, marinheiros do Recôncavo, condutores de gêneros alimentícios e fornecedores de pescado; e, por fim, os escravos, mendigos e vagabundos (LEAL, 1996).

A população de Salvador, desde a sua origem, desenvolveu-se nesse cenário de desigualdade social e racial, na qual se destacava o povo negro, herdeiro da religiosidade africana. Os templos religiosos sempre foram privilegiados na cidade, que registrava uma grande quantidade de edificações.

Abordaremos, a seguir, três igrejas que se sobressaem não só pela sua história e arquitetura seculares como também pela arte do embrechado nelas empregada. Trata-se de uma capela inserida na igreja de Nossa Senhora da Boa Viagem, do frontão da igreja de Nossa Senhora da Penha e da torre da igreja Bom Jesus dos Aflitos.

### Capela Santo Antonio - Igreja Nossa Senhora da Boa Viagem

Figura 90 – Vista frontal da igreja. Salvador, Bahia



Fixada na península de Itapagipe, de frente para o mar, é uma construção do século XVIII, com nave e corredores laterais, fachada com frontão e torre única com finalização piramidal, revestidas com azulejos. No interior, possui uma capela ao lado direito no início da nave, toda revestida com embrechados que a tornam a preciosidade desta edificação religiosa.

Figura 91 – Vista frontal da capela Santo Antonio, Igreja Nossa Senhora da Boa Viagem. Salvador, Bahia



Pequena capela situada no interior da igreja completamente revestida de embrechado constituído de conchas, fragmentos de porcelana, cacos de vidro e azulejo. A decoração é feita com guirlandas de conchas no estilo neoclássico.

Figura 92 – Detalhe de uma flor de conchas da Família Arcidae espécie *anadara brasiliiana*



Na capela da Boa Viagem foram encontradas 25 espécies de moluscos, distribuídas em 20 famílias, dentre as quais destacamos as que apresentam maior número:

- a) família Arcidae – a espécie *anadara brasiliiana* foi encontrada em quantidade

Figura 93 – Detalhe de duas famílias: Família Veneridae, espécie Chione sp.1 (seta amarela); e a Família Donacidae, espécie Iphigenia brasiliana (seta azul)

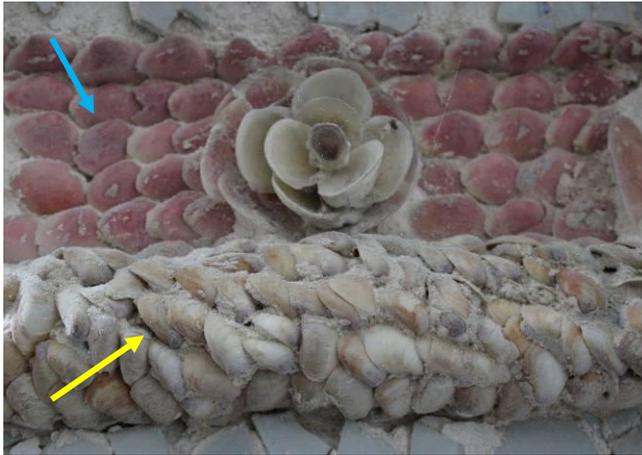


Figura 94 – Detalhe da família pectinata, espécie pecten ziczac (linnaeus 1758)



- considerável (Figura 92);
- b) família Veneridae - espécie Chione sp.1, também é bem representativa na composição (Figura 93);
  - c) família Pectinata – espécie Pecten ziczac (linnaeus 1758). (Figura 94);
  - d) família Lucinidae - espécie lucina pectinata (Gmelin 1791). (Figura 95);
  - e) família Donacidae, espécie Iphigenia brasiliana. (Figura 93), identificada pela seta azul.

Todas essas espécies encontram-se amplamente distribuídos na Baía de Todos-Santos (BTS) e são exploradas principalmente pela comunidade litorânea.

Figura 95 – Família Lucinidae, espécie lucina pectinata (Gmelin 1791)



A capela é toda contornada com guirlandas construídas com as conchas, na sua maioria da família Lucinidae, mas existem outras famílias não citadas.

Figura 96 – Detalhe do embrechado com a espécie de concha rara, contornando porta falsa



Entre as diversas espécies de feto molluca encontradas no embrechado da capela, foi identificada a cyprea SP, família não encontrada no Brasil, muito comum na Califórnia. Existe uma quantidade razoável contornando desenhos, como as portas falsas (Figura 96).

Figura 97 – Detalhe da Cyprea SP



Detalhe da cyprea sp encontrada no piso da capela, assim como várias outras conchas e fragmentos de porcelana.

Figura 98 – Detalhe de porcelana azul borrão



As porcelanas da capela são, na sua maioria, azuis e brancas do tipo azul borrão, de origem inglesa, já identificadas por Brancante (1980, p. 290): “Os cacos nesta parte são de origem inglesa, louça azul, branca e azul borrão [...]” (Figura 98).

Figura 99 – Mesa do altar que sustenta Santo Antonio



Azulejos inteiros e fragmentados do século XVIII, de origem portuguesa (Figura 99), assentados de forma desordenada, foram também utilizados – é evidente o aproveitamento de material. A base desta mesa, possivelmente, foi inserida em período posterior.

## Igreja Matriz de Nossa senhora da Penha

Figura 100 – Vista geral da enseada. No primeiro plano, a igreja Nossa Matriz de Senhora da Penha



Fonte: Requião (2011).

Localizada a beira-mar, à Rua da Penha, s/n, com belíssima paisagem do extremo da península de Itapagipe. É uma construção do início do século XVIII, típica das matrizes e igrejas de irmandade. Apresenta única torre (AZEVEDO, 1984).

Figura 101 – Frontão de embrechado



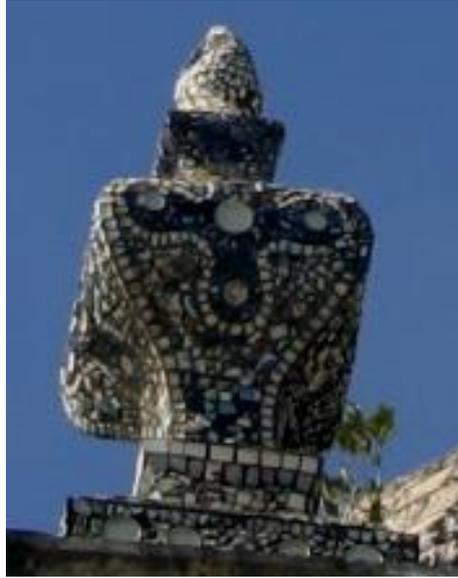
O frontão é revestido com embrechado, constituído de fragmentos de porcelana e porcelanas inteiras. O embrechado acompanha o traço arquitetônico, valorizando as curvas, e preenche todo o espaço de fundo com porcelanas brancas e coloridas.

Figura 102 – Detalhe do frontão



Presença de porcelanas inteiras e fragmentos em tons variados. O preenchimento do fundo foi realizado com porcelana branca e colorida, com predominância da branca. Não foi possível identificar a porcelana pela dificuldade de acesso.

Figura 103 – Pináculo direito da torre



Os pináculos da torre são revestidos com embrechado, utilizando porcelana inteira e fragmentos de porcelana azul e branca, numa composição em harmonia com as formas arquitetônicas.

Figura 104 – Detalhe da cúpula da torre



Na cúpula da torre foram utilizados azulejos inteiros de motivos variados. O coroamento foi executado com fragmentos de porcelanas e porcelanas inteiras, seguindo a composição proposta pelo artista.

Fotos: Zeila Maria.

O embrechado da igreja Matriz de Nossa Senhora da Penha é uma composição de excelente qualidade. Foi produzido apenas com fragmentos de porcelana azul, que acompanham as volumosas formas arquitetônicas, realizando o jogo de luz e sombra sobre as curvas e contracurvas. O preenchimento do fundo é realizado com fragmentos brancos e coloridos, com predomínio do branco. A cúpula da torre é revestida com azulejos de padrões diferentes, o que confirma o

aproveitamento desse material. Trata-se, possivelmente, de azulejos do final do século XVIII, mas a constatação é impossibilitada pela dificuldade de acesso ao local.

### Igreja do Senhor Bom Jesus dos Aflitos

Figura 105 – Vista frontal da igreja do Senhor Bom Jesus dos Aflitos



Fonte: PASSEIO... (2010).

Construída pelo português Antonio Soares, como pagamento de promessa, para nela colocar imagem de sua devoção.

Situada no Largo dos Aflitos, com vista frontal para a Baía de Todos-os-Santos, tem arquitetura simples, com frontão triangular e uma torre sineira revestida de embrechado. Sua planta é retangular, típica das igrejas matrizes e das irmandades do início do século XVIII (AZEVEDO, 1984).

Figura 106 – Torre com embrechado



Torre com revestimento de embrechado, utilizando fragmentos de porcelana branca e azul; o seu corpo é branco e o contorno das saídas de som do sino, juntamente com a divisão do corpo são azuis. nas arestas da torre, compondo o desenho das colunas, a decoração utiliza seixos escuros, dando contraste de luz e sombra.

Figura 107 – Detalhe da torre



Revestida com fragmentos de porcelana branca e azul, alguns inteiros, e seixos escuros para compor desenho nas colunas e no pináculo, contrastando com o branco.

Figura 108 – Pináculo revestido de embrechado



Os pináculos também são revestidos com fragmentos de porcelanas e pedras escuras, acompanhando a contorção arquitetônica.

O embrechado dessa igreja é basicamente de fragmentos de porcelana branca, que revestem todo o corpo da torre, aplicado de forma criteriosa. As pedras escuras formam desenhos, para valorizar as pilastras; a porcelana azul contorna os arcos das janelas falsas. O resultado é uma arte bem elaborada, porém simples, usada para revestir a torre de maneira graciosa e delicada.

#### 4.1.2 Embrechados em Nazaré

Situada às margens do Rio Jaguaripe e no centro sul do Recôncavo baiano, a cidade de Nazaré difundiu-se pelas suas terras férteis e de acesso fácil possibilitado pelo tráfego fluvial. Na margem direita do rio, a colonização foi realizada pelos portugueses, no final do século XVI, em torno do engenho e Capela de São Bento, de propriedade de Fernão Cabral de Athaíde, hoje denominada de Capela de Nossa Senhora da Conceição (Figura 109), edificada no alto da colina. Nesse mesmo período, as terras do lado esquerdo do rio foram doadas em sistema de sesmaria a Antonio de Oliveira Fernão Vaz, que não fez nenhuma benfeitoria; posteriormente, foi transferida para Pero Carneiro. No ano de 1591, o lado direito do ribeirão entrou em declínio, em razão de denúncia do casal Athaíde por práticas de magia com os índios. Com isso, o lado esquerdo da povoação justafluvial iniciou um processo de ascensão, com o desenvolvimento da cultura da pesca e atividades portuárias, nas terras de Antonio de Brito, sucessor de Pero Carneiro que, em 1649, construiu a Capela Nossa Senhora Nazareth (Figura 110) com a ajuda da população (AZEVEDO, 1997).

Figura 109 – Capela Nossa Senhora da Conceição. Nazaré, Bahia



Foto: Eugênio Lins.

Figura 110 – Capela Nossa Senhora de Nazaré. Nazaré, Bahia



Foto: Eugênio Lins.

Nazaré desenvolveu-se com a cultura da cana-de-açúcar, mas, em paralelo, expandiu-se o plantio de cereais para o sustento da mão de obra rural. Ganhou destaque a mandioca, por ser uma raiz conhecida dos índios e, portanto, fácil de manusear. Dela é extraída a farinha, produto que tornou Nazaré a cidade da farinha, a ponto de ser apelidada de “Nazaré das Farinhas” (FALCÃO, 1943).

No século XIX, a estrada de ferro chegou à Bahia, ligando o sertão ao litoral (Jequié a Nazaré). Este foi um momento importante para Nazaré, que se tornou uma das cidades mais importantes do estado, o que resultou em novas oportunidades de emprego e, conseqüentemente, estimulou a migração. Nesse período, houve um crescimento do acervo arquitetônico, civil e público, com destaque especial para as igrejas, prefeitura e cemitério (Figura 111). Com o crescimento da cidade, surgiu um novo núcleo de desenvolvimento na área central, concretizado com a construção da Matriz de Nossa Senhora de Nazaré e do Paço Imperial (Figura 112), juntamente com a ponte de alvenaria que liga os dois lados da cidade (AZEVEDO, 1997).

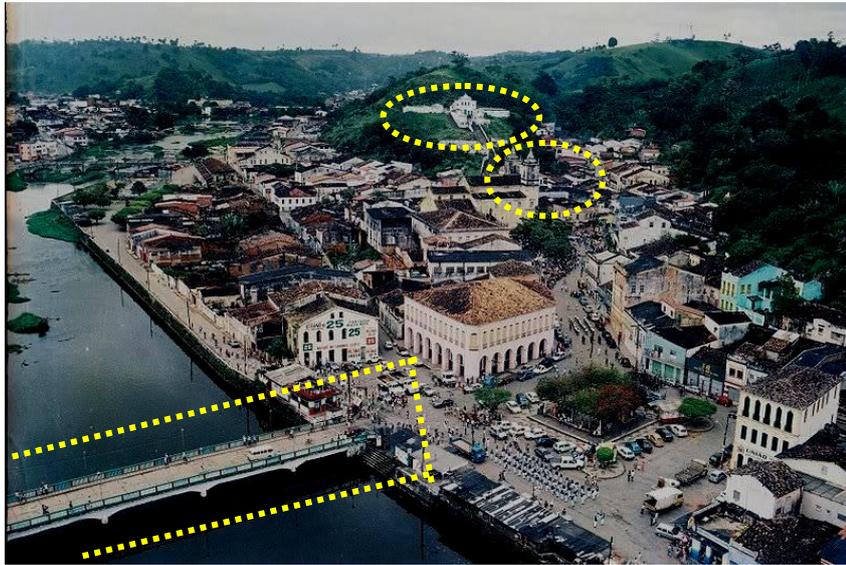
Figura 111 – Vista frontal do cemitério<sup>54</sup>



Foto: Zeila Maria.

<sup>54</sup> Demarcação da existência de embrechado. Nazaré, Bahia.

Figura 112 – Vista aérea. Nazaré, Bahia<sup>55</sup>



Fonte: NAZARÉ... 2010.

Os dois edifícios religiosos abordados neste trabalho, construídos a uma equidistância aproximada de 1 km, são as igrejas mais importantes da cidade e representam os ciclos de desenvolvimento ocorridos no processo de crescimento econômico e social de Nazaré. São construções de estilos distintos, tendo em comum o tipo de decoração das torres e dos frontões. Ambas chamam a atenção pelo brilho que as torres oferecem, devido aos fragmentos de porcelanas nelas fixadas.

### Capela de Nossa Senhora de Nazareth

Figura 113 – Fachada da Capela de Nossa Senhora de Nazareth. Nazaré, Bahia



Situada no centro da Praça almirante Muniz, tem a fachada principal voltada para o rio. Sua planta é constituída de nave, capela-mor, sacristia, corredor lateral, telhado de duas águas, frontispício subdividido em duas partes, corpo principal com portada e quatro janelas com vergas retas, culminadas por frontão triangular e torre piramidal (AZEVEDO, 1997).

<sup>55</sup> Em destaque, a igreja matriz, o cemitério e a ponte que liga os dois lados da cidade.

Figura 114 – Detalhe do frontão



Fotos: Eugênio Lins.

Frontão triangular com óculo ao centro e ladeado por pináculos, ambos revestidos com embrechados contornados por azulejos do século XVII.

Figura 115 – Macrofoto do frontão



Detalhamento do frontão:

- a) preenchido com embrechados manufaturados apenas com fragmentos de porcelanas coloridas e azulejos do século XVII;
- b) o azulejo foi assentado de forma desequilibrada na área central e nas laterais, arrematando o embrechado e seu efeito é mínimo no que se refere à composição artística; possivelmente, essas peças de azulejos foram aproveitadas de algum local não identificado;
- c) a conservação dos azulejos está bastante comprometida;
- d) o óculo é decorado com fragmentos de porcelanas azul e branca de origem inglesa, denominadas de azul borrão padronagem tonquim (BRANCANTE, 1980), apresentando composição de estrela de cinco pontas;
- e) a porcelana utilizada é inglesa, do século XIX.

Figura 116 – Macrofoto da porcelana do frontão



Figura 117 – Prato do século XIX do mesmo padrão empregado na torre e frontão



Prato de colorido delicado, com fundo branco, a sua composição contribui para esta decoração discreta.

Figura 118 – Verso do prato com visualização do selo de fabricação



Verso do prato com carimbo da fábrica, confirmando a sua origem.

Fonte: ANTIGO... (2012).

Figura 119 – Macrofoto da porcelana azul borrão



Duas das cinco pontas da estrela que contorna o óculo, com autêntica porcelana azul borrão, em volta o preenchimento com porcelanas coloridas de fabricação Maestricky.

Figura 120 – Aparelho de almoço em porcelana azul borrrão



Fonte: AMERICANA... (2011)

Belíssimo conjunto  
idêntico ao utilizado nas  
pontas da estrela que  
contornam o óculo

Figura 121 – Detalhe da torre com pináculos



Torre em terminação  
piramidal, ladeada por  
pináculos, ambos  
revestidos com  
embrechados  
manufaturados com  
fragmentos  
de porcelana.

Figura 122 – Macrofoto da torre



Detalhamento da torre:

- a) toda revestida de embrechado executado com fragmentos de porcelanas coloridas; o acompanhamento das modinaturas é preenchido com porcelanas azuis e brancas, dando efeito de sombra;
- b) toda a torre é revestida com o mesmo tipo de porcelana inglesa colorida do século XIX.

Figura 123 – Vista geral da pilastra que corta a lateral do edifício



A fachada apresenta cunhais laterais arrematados por pináculos na altura do frontão. Todas as áreas em destaque são revestidas com embrechados.

Figura 124 – Detalhe da pilastra cortada



Detalhamento do cunhal lateral:

- a) apresenta composição de forma desordenada, arrematada com azulejos do século XVII;
- b) a porcelana é inglesa do século XIX, a mesma citada acima na identificação do frontão;
- c) o azulejo também é o mesmo utilizado em todo revestimento e podemos constatar que são do tipo floral do século XVII (Figuras 124 e 125). (BARATA, 1955).

Figura 125 – Detalhe dos azulejos



Peças de azulejos do século XVII apresentando elevado estado de degradação.

Figura 126 – Macrofoto do padrão de azulejo



Painel de azulejo formado com padrão 2X2, ou seja, quatro peças formam um padrão.

Fotos: Zeila Maria

## Igreja Matriz Nossa Senhora de Nazaré

Figura 127 – Vista geral da igreja Matriz Nossa Senhora de Nazaré



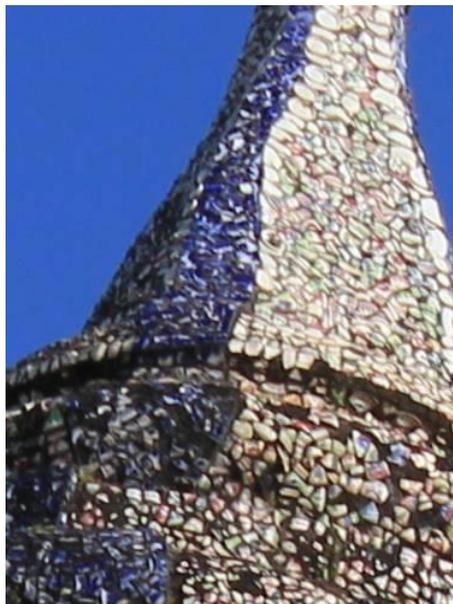
Localizada na parte alta da cidade, sua fachada principal mostra-se para a Rua D. Pedro II, situada à margem esquerda do rio. Exibe planta retangular, telhado em duas e meias águas, frontispício subdividido por pilastras e friso arrematado por frontão de volutas e ladeados por duas torres de terminação bulbosa. Construção iniciada no último quartel do século XVIII, típica das igrejas matrizes e de irmandades desse século; nave única, falso transepto e corredores laterais. Torre edificada no final do século XVIII (1790), de acordo com inscrição no sino (AZEVEDO, 1997).

Figura 128 – Detalhe das torres



Torres de formato bulbar, ladeadas por pináculos totalmente revestidos por embrechados de porcelanas coloridas; nas arestas, porcelanas inglesas do século XIX em azul borrado.

Figura 129 – Macrofoto da torre para identificação da porcelana



Fotos: Zeila Maria

Detalhamento da torre:

- a) a composição do embrechado das torres é realizada com fragmentos de porcelana inglesa colorida, do mesmo tipo da Capela de Nossa Senhora de Nazareth, século XIX. Destacam-se as arestas com porcelana inglesa azul borrão (Figura 129), do século XIX – conforme identificação de travessa (Figura 130) –, que acompanham a forma arquetônica.

Figura 130 – Travessa em porcelana do século XIX



Fonte: Fazenda Imperial (2012).

Este tipo de porcelana, ao ser fragmentada para compor o embrechado, confunde o olhar, remetendo para o tom azul puro.

As duas principais igrejas do centro histórico de Nazaré têm em comum o revestimento de embrechado que chama a atenção principalmente pelo brilho das torres. Há uma diferença de composição nos dois exemplos: a capela e a igreja foram formadas pelo mesmo tipo de conjunto das porcelanas, o que nos permite considerar que foi necessária uma grande quantidade desse material para formar a composição. Ainda que a ausência de documentos não possibilite confirmar a suposição de que foi elaborado no mesmo período, é grande a probabilidade de que essas porcelanas sejam do um mesmo padrão e do século XIX; na Capela, ocorreu

um diferencial em razão da utilização do azulejo, identificado como do século XVII, oriundo de Portugal. O fato de serem de épocas muito distintas leva-nos a supor que este foi um aproveitamento de material. Inclusive, esse azulejo foi fixado de forma desordenada, misturando-se o azulejo de cercadura<sup>56</sup> e de tapete<sup>57</sup>, mas ambos de mesma padronagem e, portanto, de mesma origem. Em algumas áreas, as porcelanas foram colocadas também com certa desordem, a exemplo do cunhal. Por outro lado, é manifesta a preocupação em dispor os materiais com critério, possivelmente com base em estudo prévio, a fim de realizar uma arte que chamasse a atenção pela sua singeleza e graciosidade. É de se lamentar, entretanto, o péssimo estado de conservação em que se encontra esse painel.

Já na igreja, esta arte foi concebida apenas com fragmentos de porcelanas coloridas e azul borrão do século XIX, de origem inglesa, sendo a colorida do mesmo padrão da capela. Isso evidencia que a quantidade utilizada foi muito grande e sugere a possibilidade de terem sido adquiridos alguns aparelhos de mesmo padrão para a confecção dos embrechados das duas igrejas.

#### **4.1.3 Embrechados em Jaguaripe**

O município de Jaguaripe encontra-se entre a margem direita do Rio Jaguaripe e a esquerda do Rio da Dona ou Caípe, maior afluente do Rio Jaguaripe, numa distância de 22 km da cidade de Nazaré. A economia é baseada na agricultura de subsistência, em especial na cultura de mandioca, extração de dendê, piaçava, madeira e produção de telhas e tijolos. Seu porto fica situado sobre o Rio Jaguaripe, cerca de 13.200 m de sua foz, no oceano, e tem capacidade para receber embarcações de médio porte. Surgiu no final do século XVI por povoamento de alguns engenhos e pequenas propriedades agrícolas. No início do século XVII, passou a ser o Arraial de Nossa Senhora da Ajuda. Em 1697, ordenado por D. João de Lencastro, cumprindo a Carta Régia de 27 de dezembro de 1693, Jaguaripe caracterizou-se como a primeira vila do Recôncavo baiano, a Vila de Nossa Senhora D'Ajuda, sediando uma vasta região, a qual, mais tarde, foi dividida pelas futuras vilas e cidades de

---

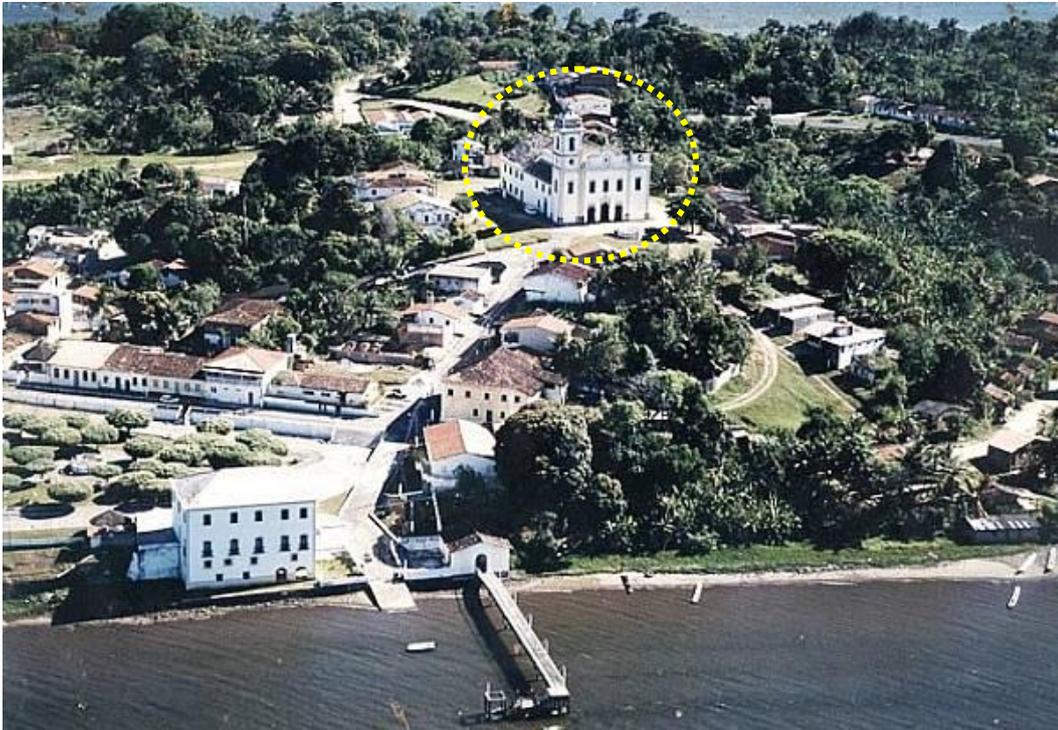
<sup>56</sup> Referente a molduras ou frisos que arrematam o painel de azulejo, composta por uma única fiada de azulejos (INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL, 2008).

<sup>57</sup> Composição de efeito decorativo resultante da repetição regular de padrões. *Ibid.*

Aratuípe, Nazaré, Maragojipe, Lage, São Miguel das Matas e Santo Antonio de Jesus. No ano de 1899, foi intitulado município pela Lei n. 296 (AZEVEDO, 1997).

Jaguaripe foi elevada numa colina, com a construção da Matriz de Nossa Senhora da Ajuda (Figura 131), como todo povoado, com o propósito de proteção contra futuros ataques, mas desenvolveu-se na parte plana, na beira do rio, por nunca ter sofrido tais ataques.

Figura 131 – Vista aérea de Jaguaripe. Em destaque a igreja Nossa Senhora da Ajuda



Fonte: JAGUARIFE... (2012).

Azevedo (1997, p. 161) descreve a cidade da seguinte maneira:

Sua trama de ruas é irregular, com algumas vias seguindo as curvas de nível e outras, as linhas de maior declive. A pobreza de sua gente se reflete no casario térreo da cidade. Só a arquitetura do poder é assombrada, como as casas de Câmara e Cadeia e do Ouvidor; e a Matriz. A cidade sonolenta, que só desperta com o apito do vapor da Baiana, tem uma moldura paisagística coerente: a planície sedimentar tranquila, cortada pelas águas plácidas dos rios Jaguaripe e da Dona.

Hoje, a cidade pacata destaca-se pelo turismo ecológico, as construções coloniais e a suntuosa igreja Matriz de Nossa Senhora da Ajuda, com torre em embrechado.

### **Igreja Matriz Nossa Senhora da Ajuda**

Figura 132 – Vista frontal da igreja Matriz Nossa Senhora da Ajuda



Integrada ao Centro Histórico de Jaguaripe, a igreja Nossa Senhora da Ajuda foi erguida no alto da colina, no Largo da Matriz, com fachada para a frente do rio. Datada do início do século XVIII, de planta regular, típica das igrejas matrizes, telhado de duas águas, constituída por duas torres, sendo uma inacabada e a outra possui terminação em mansarda,<sup>58</sup> sua fachada é do início do século XIX, sob influência do rococó (AZEVEDO, 1997).

---

<sup>58</sup> “tipo de telhado em que cada água ('vertente de telhado') é quebrada em dois caimentos (o inferior, quase vertical, e o superior, quase horizontal), de modo a permitir maior aproveitamento de espaço no desvão do mesmo.” (HOUAISS, 2010).

Figura 133 – Torre da igreja



Torre sineira dividida em duas partes, finalizada em mansarda, ladeada por pináculos, janelas do campanário desenvolvidas em arco pleno e óculo abaixo. Todas as modenaturas são revestidas com embrechados constituídos de fragmentos de porcelana azul e branca.

Figura 134 – Detalhe da cúpula da torre



Detalhamento da torre:

- a) o embrechado acompanha as linhas sinuosas da arquitetura. Percebe-se que o todo é revestido com a porcelana branca e a definição do desenho é concretizada com a porcelana azul claro;
- b) o sistema arquitetônico é rebuscado, apresentando diversas áreas rebaixadas que foram enriquecidas com a fixação do embrechado, elaborado com desenho de linhas sinuosas (Figura 136), acompanhando a lógica da forma arquitetônica;
- c) os pináculos e os contornos das aberturas dos sinos, bem como a decoração circular na parte baixa da torre são forrados com embrechados

Figura 135 – Detalhe do corpo da torre



Fotos: Eugênio Lins.

(Figura 135);

- d) possivelmente, as porcelanas utilizadas são do mesmo conjunto, devido à uniformidade dos tons branco e azul claro.

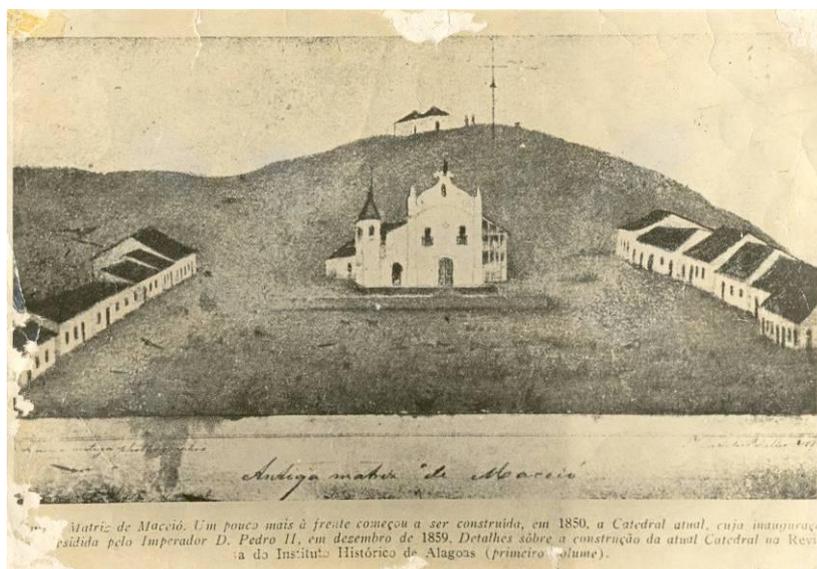
Jaguaripe é uma cidade pequena, já viveu um tempo áureo, identificado pela arquitetura dos monumentos e pela igreja Matriz, que rompe a colina com certa imponência diante das demais edificações ao redor. A torre é distinguida à distância não só pela altura, mas, principalmente, pelo brilho provocado pelos embrechados na irradiação da luminosidade.

Nas cidades do Recôncavo baiano, encontramos embrechados nas principais igrejas, distribuídos, principalmente, nas torres. Este fato curioso leva-nos a supor que o século XIX, marcado por reformas para acompanhar o modismo da linguagem moderna, deve ter priorizado o uso dessa arte, possibilitando não apenas a proteção contra as intempéries, mas também para deixar uma marca de ordem artística. Isto pelo fato de se adaptar com facilidade às formas arquitetônicas, acompanhar suas superfícies, destacar seus elementos compositivos, sugeridos ou ressaltados pelo uso de nuances delicadas, claras e/ou escuras, a depender da concepção, atribuindo às representações elementos próprios da arte.

#### **4.1.4 Embrechados em Maceió**

Como toda cidade brasileira, Maceió teve sua origem em um sítio rural, no qual fora erguida uma capelinha chamada São Gonçalo (Figura 136). Passou a ser uma vila, estruturada pela união da igreja, do Estado e do povo. Fortes (2008, p. 5-6), apoia-se em Cavalcanti para descrever o processo evolutivo dessa cidade:

Nesta praça situavam-se o poder temporal e espiritual que organizavam a vida da comunidade. De uma parte, havia o poder da ideologia dominante simbolizada no pelourinho. De um lado, existia o poder da elite e de outro o poder da Igreja simbolizada pela capela que foi transformada em igreja paroquial antes de virar catedral nos primeiros anos do século XX.

Figura 136 – Antiga Matriz. Maceió, Alagoas<sup>59</sup>

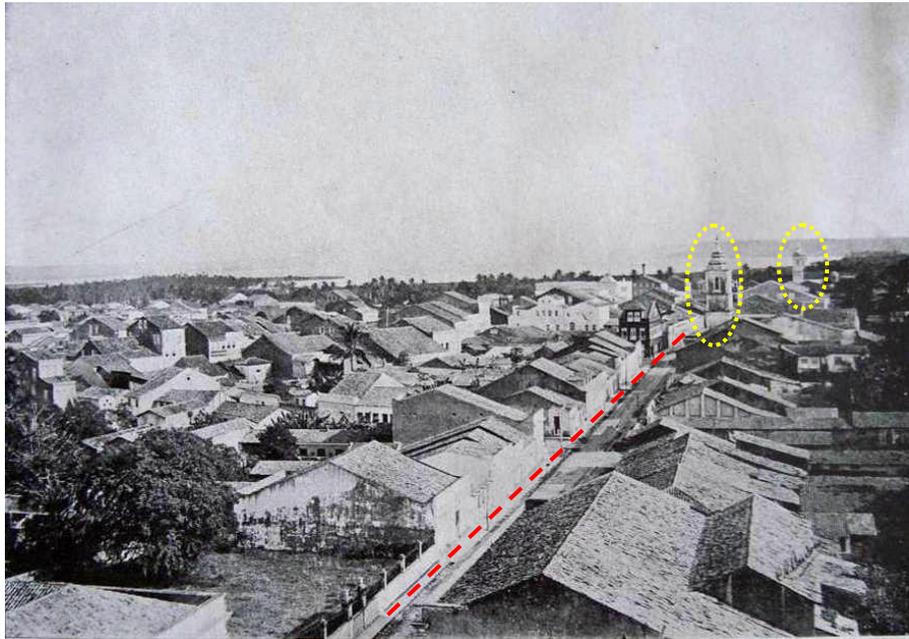
Fonte: Fortes (1999, p. 4).

O panorama da cidade de Maceió desenvolveu-se em linhas curvas; o centro da atividade urbana é a Rua do Sol (Figura 137), que, nos dias de hoje, continua sendo de grande atividade, conformando o coração da cidade. Esta configuração adéqua-se ao conceito de cidade moderna, na qual os prédios do passado, a despeito de restarem poucos, constituem-se em marcos. O que mais chama a atenção nessa cidade são as três igrejas que, além de serem imponentes e destacarem-se no meio do emaranhado das novas construções desordenadas (Figura 138), são também muito próximas. Sousa (2007, p. 33-34) apoia-se em Normande para explicar a importância dessa rua:

Atrevo-me a dizer enfim que minha rua era uma das mais importantes da cidade: ligação Leste-Oeste, Legislativo - Executivo, além da glória de possuir, como nenhuma outra, três igrejas em seu percurso: Catedral, Rosário e Martírios. Como toda rua, porém, tinha seu lado bom e seu lado ruim (onde batia o sol da tarde). O lado de cima, junto ao morro, era o mais quente, portanto, e perto da calçada correspondente corriam os trilhos da linha de bondes do Farol.

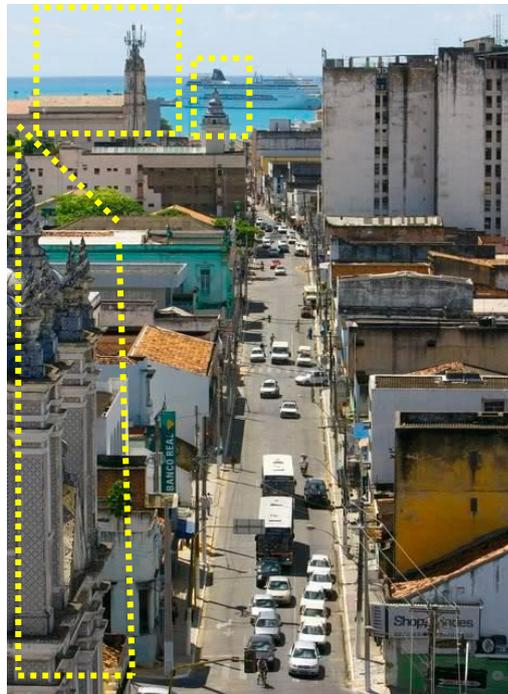
<sup>59</sup> A antiga igreja de Nossa Senhora dos Prazeres ficava no alto, no meio da encosta do monte.

Figura 137 – Vista panorâmica. Maceió, Alagoas<sup>60</sup>



Fonte: MISA (Museu da Imagem e do Som de Alagoas).

Figura 138 – Vista panorâmica da Rua do Sol nos dias atuais. Maceió, Alagoas<sup>61</sup>



Fonte: MACEIÓ... (2012).

<sup>60</sup> Sublinhada a Rua do Sol e as igrejas (Rosário e mártírios).

<sup>61</sup> Em destaque, as igrejas Mártírio, Rosário e Prazeres.

Próxima a essas três igrejas, fazendo parte do grupo de igrejas com embrechados, a igreja Nossa Senhora do Livramento, situada na Rua do Livramento e localizada a uma distância aproximada de 1 km da Rua do Sol, completa o grupo de igrejas estudadas na cidade de Maceió. Apresenta a mesma característica das demais, ou seja, mistura-se com construções desordenadas, possui torre central, que oferece verticalidade à edificação e é revestida de azulejos e embrechado (Figura 139).

Figura 139 – Rua do Livramento com a torre da igreja de Nossa Senhora do Livramento em destaque. Maceió, Alagoas



Fonte: ASPECTOS... (2010).

As quatro principais igrejas de Maceió são semelhantes, por apresentarem o mesmo tipo de revestimento – azulejos e embrechados nas torres e mesmo tipo de composição –, ou seja, azulejos portugueses azuis e brancos do século XIX, alternado com embrechados. Uma possibilidade a ser cogitada é que, em razão da proximidade física entre elas, esses trabalhos tenham sido realizados pelo mesmo artista, conforme especificado a seguir, na descrição de cada edificação.

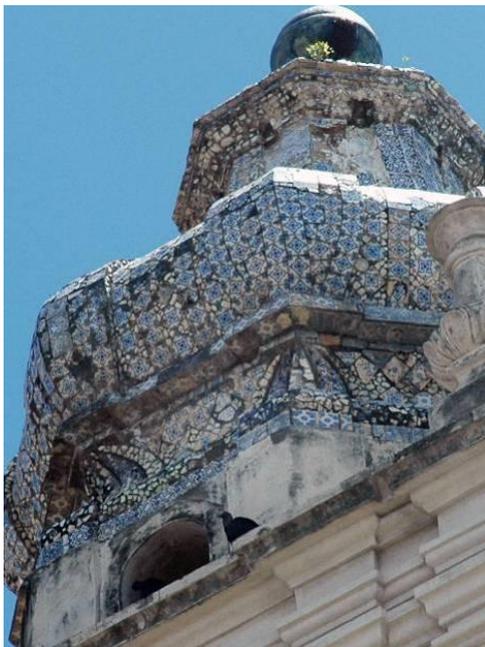
## Catedral de Nossa Senhora dos Prazeres

Figura 140 – Vista frontal da Catedral de Nossa Senhora dos Prazeres. Maceió, Alagoas



Fonte: CATEDRAL... (2012)

Figura 141 – Detalhe da torre



Localizada no ponto mais alto do centro histórico de Maceió, na Rua do Sol em frente à Praça D. Pedro II, século XIX em estilo neoclássico, escadaria nas laterais e duas torres a Catedral se destaca pela imponência arquitetônica.

Monumento com tombamento estadual pelo Decreto n. 33.127/88 (INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL, 2008).

Edificação com duas torres sineiras em terminação de base octogonal e cúpula bulbar, ladeada por quatro coruchéus em argamassa. A cúpula das torres é revestida de embrechado confeccionado com azulejos e porcelanas.

Figura 142 – Macrofoto da torre



Figura 143 – Macro foto dos azulejos



Fotos: Péricles Mendes.

Detalhamento das torres:

- a) torres revestidas com embrechado confeccionado com azulejo português do século XIX, proveniente do norte de Portugal (KNOFF, 1986), alternado com fragmentos de porcelana na cor branca;
- b) o embrechamento foi cuidadosamente colocado apenas para preencher as áreas em curvas apertadas, onde não cabem azulejos, funcionando como acabamento. Percebe-se uma escala dos tons das porcelanas, com opção pelo branco, uma vez que os azulejos são azuis e brancos.

## Igreja Nossa Senhora do Rosário dos Pretos

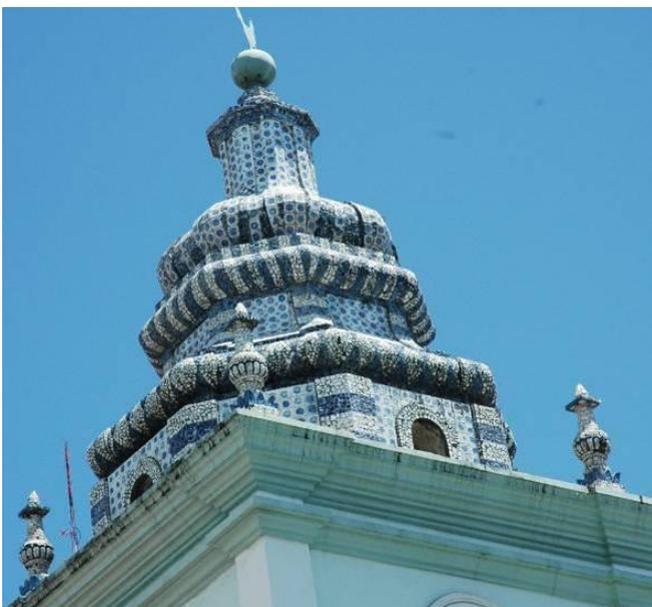
Figura 144 – Vista frontal da igreja Nossa Senhora do Rosário dos Pretos. Maceió, Alagoas



Localizada no centro histórico de Maceió, Rua do Sol, sua arquitetura manifesta o barroco tardio. Possui duas torres, sendo uma incompleta, ambas ladeadas por pináculos, e um frontão com curvas e contracurvas, ladeado por jarros. Decoração sistemática com azulejos e embrechados em azul e branco.

Monumento com tombamento estadual pelo decreto n. 33.127/88 (INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL, 2008).

Figura 145 – Torre da igreja



Torre com base octogonal e terminação bulbar, de composição extremamente singela e delicada nos tons azul e branco. O embrechado forma desenhos sinuosos, criando uma comunicação harmoniosa com as formas movimentadas da arquitetura.

Figura 146 – Frontão da igreja



Figura 147 – Macrofoto do embrechado



Detalhamento da torre e frontão:

- a) toda a decoração deste monumento é bastante delicada e harmoniosa, seja pelos elementos arquitetônicos, seja pelos elementos plásticos, desde a escolha do tom à do revestimento – azulejo e embrechado;
- b) o embrechado acompanha as curvas da arquitetura e o azulejo reveste os contornos das volutas; trata-se de azulejo do século XIX, azul e branco, aplicado na técnica da estampilha.<sup>62</sup> Barata (1955) acrescenta que esses azulejos são da segunda metade do século XIX, pouco depois de 1830. É também aplicado um azulejo de padrão floral<sup>63</sup> em forma de estrela (Figura 148). (INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL, 2008);
- c) Os embrechados são manufacturados com fragmentos de porcelana azul e branca, de forma uniforme, harmônica, singela e alegre, seja pelo seu desenho movimentado dentro do efeito das linhas sinuosas e geométricas, seja pela decoração arquitetônica;

<sup>62</sup> Processo que consiste em executar o desenho em um papel oleado ou uma placa de metal, coloca sobre o azulejo e reproduz o desenho com pincel envolvido de pigmento, aplicando na peça. Para cada desenho e cor, é preparado um novo papel ou placa (INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL, 2008).

<sup>63</sup> Motivo decorativo em forma geométrica ou vegetal utilizado em repetição de módulos, em que a ligação em continuidade cria efeitos de trama ornamental. Ibid.

Figura 148 – Macrofoto do azulejo



Fotos: Péricles Mendes.

d) a porcelana, possivelmente, é do século XIX, pertencente a um mesmo aparelho, possivelmente inglês, o que é evidenciado pela uniformidade dos tons – um azul borrão.

### Igreja Bom Jesus dos Martírios

Figura 149 – Vista da igreja Bom Jesus dos Martírios



Fonte: MACEIÓ... (2012).

Localizada no Centro Histórico de Maceió, na Rua do Sol, em frente à Praça Marechal Floriano Peixoto e ao Palácio do Governo Floriano Peixoto, é uma edificação imponente, em estilo neoclássico, com duas torres sineiras ladeadas por pináculos e frontão piramidal alongado. A fachada é toda revestida de azulejos azul e branco, com embrechados nas torres.

Figura 150 – Detalhe do frontão e torres



Figura 151 – Detalhe do brasão no frontão



Fachada constituída de duas torres, uma sineira, frontão triangular e torres com terminação bulbar com coruchéus em forma de tocheiros, ladeados por pináculos com a mesma forma arquitetônica, de influência moura. Ambas revestidas com azulejos do século XIX azul e branco, alternados com embrechados de fragmentos de porcelana azul e branco (INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL, 2008). No centro do frontão, há um brasão em relevo, coberto com embrechado (Figura 151).

Figura 152 – Detalhe da cúpula de uma das torres



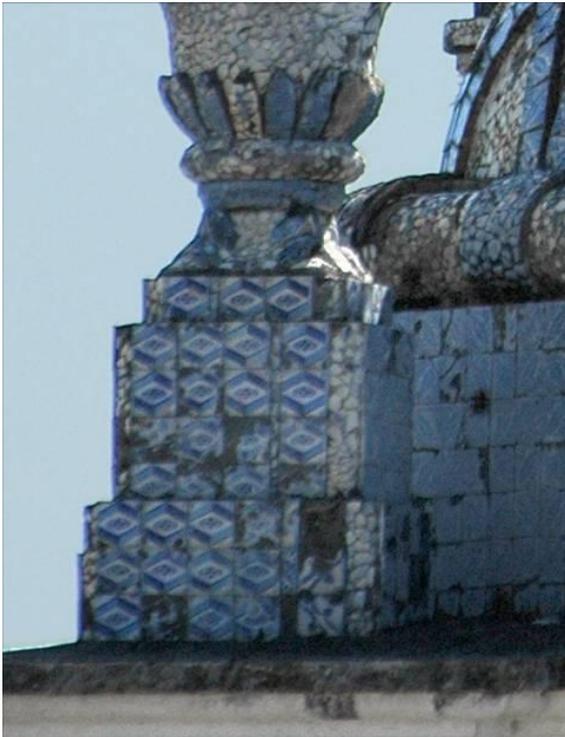
Figura 153 – Macrofoto da base da torre



Detalhamento das torres:

- a) o fechamento é revestido com azulejo português azul e branco do século XIX (1880). (SIMÕES, 1965), alternado com embrechado confeccionado com fragmentos de porcelana branca e azul;
- b) os azulejos são fixados nas áreas retas da forma arquitetônica e o embrechado acompanha as formas volumosas;
- c) dois são os tipos de padrões dos azulejos:
  - geométrico floral, destacando dois polos atrativos em flores e diagonal da classe corrente com flores cobrindo a base da torre e os desenhos da cúpula (figura 153). (INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL, 2008);
  - geométrico com efeito de luz e sombra (KNOFF, 1986);

Figura 154 – Macrofoto da base do pináculo



d) quanto ao embrechado não foi possível confirmar a origem, devido à dificuldade de acesso; podemos, entretanto, afirmar que é do século XIX de acordo com datação da igreja e da azulejaria. A composição segue o traçado arquitetônico. Na base, é utilizada a porcelana branca como fundo do desenho e a azul nas áreas de curvas (Figura 153); nos coruchéus mescla-se as duas cores de porcelanas, para formar os desenhos, inclusive, com pequenos detalhes que causam a sensação de volume nos próprios volumes das formas contorcidas dos coruchéus (Figura 155).

Figura 155 – Macrofoto de um dos coruchéus



Fotos: Péricles Mendes.

## Igreja Nossa Senhora do Livramento dos Homens Pardos

Figura 156 – Vista frontal da igreja Nossa Senhora do Livramento dos Homens Pardos. Maceió, Alagoas



Localizada no Centro Histórico de Maceió, na Rua do Livramento, sua arquitetura eclética, com detalhes em barroco tardio, possui torre única no centro, revestida com azulejos e embrechado.

Edificação com tombamento estadual pelo Decreto n. 33127/88 (INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL, 2008).

Figura 157 – Detalhe da cúpula da torre



A torre possui três sinos no interior e seu fechamento é na forma de bulbo. É rodeada por balaustre em forma de coluna dórica, ladeada por pináculos. Os azulejos que a revestem são do século XIX, em azul e branco, e o embrechado é realizado com porcelanas brancas.

Figura 158 – Macrofoto do embrechado



Detalhamento da torre:

- a) a base dos pináculos é revestida com azulejos portugueses do século XIX, de variação do padrão em estrela, nas cores branca e azul (Figura 158); o fechamento é piramidal, com embrechado em porcelana branca (INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL, 2008);
- b) a cúpula da torre é octogonal em forma de bulbo, revestida com azulejo e embrechado formando composição geométrica;
- c) possui balaustre com colunas dóricas revestidas com embrechados em porcelana branca, assim como todas as saliências da torre.

Figura 159 – Macro foto do azulejo



A torre apresenta-se de forma delicada, devido ao tom claro do azulejo azul e branco e da porcelana fragmentada azul. Destaca-se, neste conjunto, a forma arquitetônica.

As igrejas de Maceió possuem a mesma padronagem de revestimento arquitetônico nas torres e frontões, utilizando a arte de embrechar em alternância com os azulejos portugueses do século XIX, apenas mudando o padrão dos azulejos. É curioso o fato de tal semelhança ocorrer nas principais igrejas da cidade, três delas situadas na mesma rua e a quarta numa rua bem próxima, que faz a ligação do mar com o centro. Tudo isso leva-nos a supor que foi realizada pelo mesmo artista, que utilizou o recurso de uma moda da época. Sem dúvida alguma, o embrechado, aplicado com critério, foi um recurso do artista para valorizar as áreas volumosas, cobrindo-as por inteiro, alcançando, inclusive, efeitos de luz e sombra, que chama a atenção pelo brilho das porcelanas fragmentadas incrustadas. Consideramos que o embrechamento da igreja Matriz foi utilizado como remate dos azulejos, mas isso não desmereceu essa arte, porque o efeito é o mesmo das outras, em escala menor. A Rua do Sol é destacada não só pela linha que une a cidade ao mar, mas pela existência dessas igrejas que, além de demonstrarem a religiosidade do povo, também demonstram uma preocupação de uniformidade urbana e estética elaborada.

#### 4.2 REPRESENTAÇÕES MODELARES: SALA DO CONVENTO SÃO FRANCISCO, NO BRASIL, E CASA DE FRESCO DA QUINTA DAS LAPAS EM PORTUGAL

A herança cultural do Brasil colônia foi historiada pelos portugueses que aqui chegaram para exploração das terras. Um dos legados que o colonizador deixou foi a arte, em expressões variadas, como a música, a culinária, as artes plásticas e a arquitetura. Dentre elas, a arquitetura apresenta destaque visual, devido a características específicas na construção das cidades e por suas edificações civis, governamentais e religiosas.

O azulejo foi um dos materiais mais empregados nas construções religiosas e civis brasileiras, como visto. Naquele momento, a produção de azulejos em Portugal estava no auge e esse revestimento arquitetônico oferecia funções variadas, tais como: proteção das paredes contra as intempéries, asseio no ambiente, baixa de temperatura, decoração e expressão artística.

A arte de embrechar, elemento integrado à arquitetura, também é uma herança portuguesa muito aplicada em igrejas (torres e frontões) e jardins (bancos) brasileiros. A data aproximada dessa arte no Brasil é o início do século XIX, dado

obtido por meio dos materiais empregados: fragmentos de porcelanas de origem inglesa – período de abertura dos portos, da entrada de diversas mercadorias de consumo da Inglaterra, dentre elas a porcelana, e de grandes reformas nas edificações religiosas, na tentativa de transformar o barroco em neoclássico, considerada a arte moderna da época.

Em Portugal, esta arte surge entre os séculos XVI e XVII, aplicada em grutas e jardins. A gruta das Amazonas, no Jardim do bosque no paço Ducal, e o ninfeu da antiga Casa dos Sanches Baena, localizados em Vila Viçosa são exemplares. São identificados pelos cacos de porcelana kraak datada do final da dinastia Ming (1368-1644), caracterizada por ser a primeira porcelana azul e branca produzida em grande quantidade e exportada para toda a Europa e o resto do mundo. O embrechado foi também muito utilizado nas áreas conventuais, no interior das cercas, em grutas erguidas para representar milagres cristãos (SILVA, 2010).

Sobre os embrechados, Albergaria (1997, p. 481) observa:

[...] todos os trabalhos com embrechados existentes nas Cercas dos conventos, pertenceram a ordens monásticas criadas ou reformadas a partir dos séculos XVI e XVII e obedecendo a um espírito eremítico. É o caso da Congregação dos Carmelitas descalços que fundou o mosteiro do Buçaco em 1526; dos Eremitas de S. Paulo, possuidores do mosteiro da Serra d'Ossa (reformado em 1578) e do convento de Nossa Senhora da Consolação de Serpa, criado em 1617; dos conventos de Franciscanos Arrábios, o primeiro foi fundado em 1539 na serra da Arrábida pela acção de Frei Martinho de Santa Maria e outros [...]

Das amostras brasileiras, a região nordeste, especialmente a Bahia, apresenta maior número de exemplares espalhados tanto na capital como no interior. O Convento franciscano, na cidade de Salvador, acolhe um resto de exemplar dessa arte, que é possível classificar como dos mais antigos, em razão da característica iconográfica e do material utilizado, visto que não foi localizada documentação que a citasse. Esse elemento artístico está situado num dos cômodos do interior do Convento, dentro de um pequeno gabinete, pertencente a uma sala maior, denominado *sala dos frades* (Figura 160). Hoje, esse pequeno compartimento funciona como depósito para acondicionar objetos variados, como cofre, imagens do presépio, azulejos etc. (Figura 161), que ofuscam o embrechado. Um dos frades mais antigos desse convento, Dom Lucas, relata que, ao chegar ao Convento, no ano de 1940, foi informado de que aquele depósito foi palco de um presépio permanente.

Curiosamente, nem os religiosos observam a existência do embrechado, cabendo aos zeladores o relato de que as conchas e as porcelanas estão caindo.

Figura 160 – Sala dos frades. Convento franciscano, Salvador, Bahia<sup>64</sup>



Foto: Zeila Maria.

Figura 161 – Vista geral do depósito do Convento São Francisco, Salvador, Bahia



Foto: Zeila Maria.

A composição da sala do Convento São Francisco, em Salvador (Figura 162), é semelhante à da cúpula da Casa de Fresco da Quinta de Santa Maria em Arneiro, Portugal (Figura 163), seja pelo emprego de materiais e pela composição artística, seja pelas cores aplicadas. Embora produzidas em séculos diferentes, ambas se caracterizam pela elaboração artística composta por curvas e contra curvas, muito aplicadas na linguagem barroca, demonstrando a influência portuguesa nos exemplares brasileiros. O embrechado do Convento São Francisco encontra-se em estado de degradação avançado, apresentando perdas em grandes áreas. Originalmente está distribuído em três paredes, mas apenas uma se encontra mais integrada. Já o da Quinta das Lapas está em excelente estado de conservação, completamente integrado.

<sup>64</sup> Vê-se a porta de treliça que dá acesso ao depósito onde está localizado o embrechado.

Figura 162 – Embrechado em uma das paredes da sala do Convento São Francisco, Salvador, Bahia



Foto: Péricles Mendes.

Figura 163 – Cúpula da Casa de fresco na Quinta das Lapas – Arneiro, Portugal



Foto: Péricles Mendes.

A arte barroca caracteriza-se pelo dinamismo do desenho expressado por linhas curvas, uso de tons mais fortes, dramaticidade das formas, tendência ao decorativo, além de manifestar uma tensão entre o gosto pela materialidade opulenta e a demanda de uma vida espiritual (BAZIN, 1956). Os dois exemplos citados – Convento São Francisco (Figura 164) e Quinta das Lapas (Figura 165) – abordam essas características.

Figura 164 – Detalhe da composição de embrechado da sala do Convento S. Francisco. Salvador, Bahia

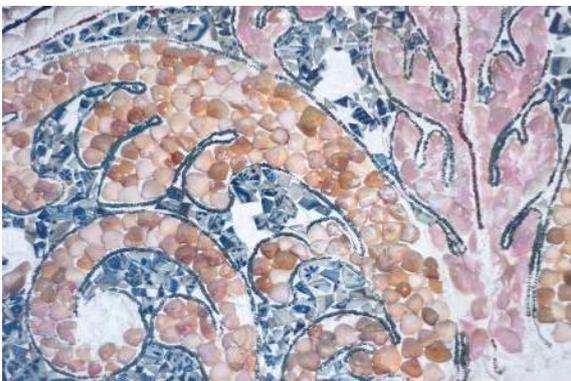


Foto: Péricles Mendes.

Figura 165 – Detalhe da composição da Cúpula da Casa de fresco na Quinta de Santa Maria. Arneiro, Portugal



Foto: André Silva.

## Descrição

Sala do Convento São Francisco	Casa de fresco na Quinta das Lapas
<b>Materiais</b>	
<ul style="list-style-type: none"> <li>a) fragmentos de faiança;<sup>65</sup></li> <li>b) conchas;</li> <li>c) contas;</li> <li>d) vidros.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>a) fragmentos de porcelana;<sup>66</sup></li> <li>b) conchas;</li> <li>c) pedras calcárias;</li> <li>d) quartzo;</li> <li>e) vidros.</li> </ul>
<b>Traço</b>	
<ul style="list-style-type: none"> <li>a) formas convexas e côncavas;</li> <li>b) plantas centralizadas;</li> <li>c) exploração de efeitos dramáticos de luz e sombra por meio de cores escuras e claras;</li> <li>d) organização livre, preenchendo o espaço disponível.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>a) uso de contraste entre cheios e vazios;</li> <li>b) formas convexas e côncavas;</li> <li>c) exploração de efeitos dramáticos de luz e sombra por meio de cores escuras e claras;</li> <li>d) organização livre, preenchendo o espaço disponível.</li> </ul>
<b>Macrofoto</b>	
	
Foto: Zeila Maria.	Foto: André Silva.

<sup>65</sup> “Louça de massa argilosa, macia, porosa, recoberta com verniz impermeável e opaco” (CULTURAL, 1992, p. 493).

<sup>66</sup> “Produto cerâmico de pasta fina, compacta, geralmente branca, vitrificado e revestido, a maior parte, por uma cobertura brilhante e transparente. Louça fina” (CULTURAL, 1992, p. 886).

O embrechado do Convento São Francisco, como visto, é constituído de faiança portuguesa de diversos padrões que pertencem à segunda metade do século XVII, predominando o tom azul de cobalto, pintado a mão e motivo fitomórfico (Figura 166), tendo a pasta cerâmica de cor creme (Figura 167). Também se encontra uma pequena variedade nos tons amarelo, verde e manganês (BRANCANTE, 1980).

Figura 166 – Fragmento encontrado no piso da sala do Convento São Francisco. Salvador, Bahia<sup>67</sup>



Foto: Zeila Maria.

Figura 167 – Pasta cerâmica branca amarelada. Sala do Convento São Francisco. Salvador, Bahia



Foto: Zeila Maria.

Para confirmação do período, realizamos estudo comparativo de alguns tipos de fragmentos das faianças da sala do Convento São Francisco com faianças portuguesas do século XVII da Vila de Alcoutim, sub-região do Algarve, Portugal, encontradas no interior da “Casa dos Condes”. Esta edificação passou por um processo de restauração para alojar um núcleo cultural (GRADIM, 2005).

Uma foto colorida do fragmento de faiança do embrechado da sala do Convento, escolhido por apresentar desenho aproximado do fragmento de faiança da Casa dos Condes, em preto e branco, é exposto a seguir, juntamente com as informações dessa faiança da Vila Alcoutim. A última imagem está relacionada com imagem encontrada no livro “O Brasil e a cerâmica antiga”, de Brancante (1980, p. 110).

<sup>67</sup> Abaixo do embrechado, no tom azul de cobalto, decoração de arranhões motivo vegetal.

 <p>Fonte: Gradim (2005).</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ Pasta branca amarelada</li> <li>▪ Decoração vegetal com flores</li> <li>▪ Tom: azul de cobalto e branco</li> <li>▪ Período: meados do século XVII</li> <li>▪ Origem: portuguesa</li> </ul>
 <p>Fonte: Gradim (2005).</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ Pasta branca amarelada</li> <li>▪ Decoração geométrica ou vegetal</li> <li>▪ Tom: azul de cobalto e branco</li> <li>▪ Período: meados do século XVII</li> <li>▪ Origem: portuguesa</li> </ul>
 <p>Fonte: Gradim (2005).</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ Pasta branca amarelada</li> <li>▪ Decoração vegetal constituída por arbusto, folhagens ou flores</li> <li>▪ Tom: azul de cobalto, roxo vinoso de manganês, verde e branco</li> <li>▪ Período: meados do século XVII</li> <li>▪ Origem: portuguesa</li> </ul>
 <p>Fonte: Brancante (1980).<sup>68</sup></p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ Pormenor de prato, datado de 1648</li> <li>▪ Decoração conhecida por arranhões</li> <li>▪ Tom: azul cobalto</li> <li>▪ Período: meados do século XVII</li> <li>▪ Origem: portuguesa</li> </ul>

<sup>68</sup> Recorte de prato inteiro exposto da obra citada, na p.71. Todas as fotos desta sequência foram tiradas pela autora deste trabalho.

As conchas (filo molusca<sup>69</sup>) encontradas no embrechado da sala do Convento São Francisco foram analisadas pelo biólogo Cássio Lopes,<sup>70</sup> que assinalou a presença de duas classes: Gastropada, distribuída em duas famílias – Cypraeidae e Bullidae; Bivalvia, distribuídas em quatro famílias – Arcidae, Glycymeridae, Tellinidae e Donacidae. Conforme esclareceu o citado biólogo, todas essas espécies são encontradas com abundância na Baía de Todos-os-Santos.

Figura 168 – Detalhe de conchas - Sala do Convento São Francisco. Salvador, Bahia



Classe de Bivalvia, da família  
Tellinidae – *Tellina* SP.1

Figura 169 – Detalhe de conchas - Sala do Convento São Francisco. Salvador, Bahia



Imagem com mais de uma  
classe de Gastropada, sendo a  
predominância da família  
Bullidae – *Bulla striata*  
Bruguiere, 1792.

<sup>69</sup> “Organismo de corpo mole que vive em ambientes aquáticos e terrestres, de corpo geralmente curto, formado por uma massa circundado por uma parede fina chamada de manto” (CULTURAL, 1992, p. 759).

<sup>70</sup> Pesquisa realizada no Laboratório de Melacologia e Ecologia de Bentos da Escola de Biologia da Universidade Federal da Bahia, coordenado pela Professora Doutora Marlene Peso.

Figura 170 – Detalhe de conchas - Sala do Convento São Francisco. Salvador, Bahia



Imagem com mais de uma classe de Gastropoda, sendo a predominância da família Glycymeridae – *Glycymeris* SP.1

Figura 171 – Detalhe do embrechado - Sala do Convento São Francisco. Salvador, Bahia



Imagem com mais de uma classe de Bivalvia, sendo a predominância da família Arcidae - *Anadara braziliana* (Lamarck, 1819) – as que se apresentam com nervurinhas.

Figura 172 – Detalhe de concha - Sala do Convento São Francisco. Salvador, Bahia



Foto: Zeila Maria

Espécie encontrada no piso. Pertence à classe gastrópoda da família cypraeidae (*Cypraea acicularis* - Gemlin, 1791). Apresenta coloração muito clara, o que significa que é adulta, e está muito desgastada, demonstrando, a



Fonte: CYPRAEA (2012).

sua idade avançada<sup>71</sup>.  
A imagem seguinte é da mesma espécie, ainda jovem.

Seguramente, podemos afirmar que houve um critério de escolha das conchas para a realização desse exemplar de embrechado da sala do Convento São Francisco. O exame realizado comprova que as conchas são originadas da Baía de Todos-os-Santos, são de fácil acesso, mas a escolha dos tons foi essencial para a sua realização, confirmado pela mistura de famílias, pois, em cada grupo em que elas estão, há o equilíbrio das cores e das dimensões. Nesse embrechado, podemos ainda observar a uso dos canutilhos (Figuras 173 e 174), material muito utilizado no embrechamento português, conforme ressalta Silva (2010, p. 87).

Estas inconfundíveis contas apresentam sempre uma forma cilíndrica alongada (ovoide) com as extremidades facetadas em bico. É formada por várias camadas vítreas sobrepostas, predominando a cor azul (por vezes o verde), o branco leitoso/opalino e o vermelho/castanho.

Figura 173 – Canutilho azul utilizado para delinear o desenho. Convento São Francisco. Salvador, Bahia



Foto: Zeila Maria.

Figura 174 – Canutilho vermelho/castanho encontrado no piso da sala do Convento São Francisco. Salvador, Bahia<sup>72</sup>



Foto: Zeila Maria.

<sup>71</sup> Dados fornecidos pelo biólogo Cássio Lopes Lins, do Laboratório de Malacologia e Ecologia de Bentos, da UFBA.

<sup>72</sup> Destaca-se, na imagem, a presença do arame que contorcia para seguir o desenho.

Exceto as conchas, todo o material restante empregado nesse exemplar é de origem portuguesa. Sendo assim, podemos afirmar que este é um exemplo de embrechado português, possivelmente do século XVIII ou final do XVII. Esta afirmação é possibilitada pela presença de faiança própria do século XVII, contas e conchas, que, lamentavelmente, não são datadas.

Esta arte pouco divulgada no Brasil, com emprego, por vezes, ingênuo, em função, inclusive, do movimento artístico decorativo da época, é encontrada em alguns estados brasileiros. No entanto, ela foi mais disseminada no território baiano, no qual evidencia forte influência portuguesa, integrando-se de forma harmoniosa, com particular expressão e singeleza dentro da linguagem neoclássica e barroca. Comparece em ambientes sacros ou nobres, retratando não apenas o espírito da sociedade local, mas, principalmente, o espírito do colonizador, seja no uso do material empregado, todos de origem estrangeira, seja na composição artística.



O embrechado é um tipo de revestimento que foi muito utilizado na Europa, em grutas de jardins, e, em Portugal, passou a compor também os muros de jardins, além das grutas. No Brasil, essa arte foi aplicada em torres e frontões de igrejas, em capelas, no interior das igrejas, e também em muros de jardins de residências.

O objetivo geral da pesquisa desenvolvida foi estudar o embrechado enquanto revestimento e composição artística, a partir da presença nos ambientes religiosos, a fim de conhecer sua origem, técnica, função e difusão. Foram fixados os seguintes objetivos específicos: esboçar um panorama histórico acerca dos embrechamentos, sua difusão na Europa e utilização no Brasil; identificar as influências artísticas nas representações dos embrechados, enfatizando aqueles que se constituem objeto do presente estudo; levantar, classificar e catalogar os embrechados, a fim de construir uma identificação dos elementos compositivos (técnica, material, composição, suporte, distribuição da composição, presença de elementos compositivos, espaço e tipologia) neles contidos; estabelecer relações e comparações entre as representações encontradas e as formas decorativas e artísticas da época; bem como mostrar, através do presente estudo, a relevância decorativa e artística da produção do embrechado; identificar práticas contemporâneas na técnica do embrechado.

O estudo foi desenvolvido sobre o recorte dos embrechados existentes nas igrejas de Maceió (Catedral Nossa Senhora dos Prazeres, igreja do Rosário dos Pretos, igreja do Livramento dos Homens Pardos, igreja Bom Jesus dos Martírios), dois exemplos na cidade de Nazaré (torre da igreja Matriz de Nossa Senhora de Nazaré e torre e frontão da capela Nossa Senhora de Nazaré), na cidade de Jaguaripe (igreja Matriz de Nossa Senhora da Ajuda), quatro exemplares da cidade de Salvador (capela de Santo Antonio da igreja da Boa Viagem, frontão e torre da igreja de Nossa Senhora da Penha, torre da igreja do Senhor Bom Jesus dos Aflitos, e sala do Convento São Francisco).

Pudemos constatar, com o estudo realizado, que os primeiros exemplares da técnica do embrechado de que se tem notícia surgiram na Itália, durante a primeira metade do século XVI. Essa arte foi introduzida no Brasil no início do século XIX e aplicada em torres e frontões de igrejas, em capelas no interior das igrejas, assim como nos muros de jardins de residências. O Nordeste brasileiro foi a região em que foi mais empregado.

O estudo mostrou que o embrechado participou de momentos áureos na Europa, principalmente pelas espécies de conchas que foram utilizadas em sua aplicação, mas foi em Portugal que essa expressão artística ganhou nova forma, por aderir materiais diversos, enriquecendo, portanto, a sua composição, tornando-a delicada, graciosa e remetendo a sensações de tranquilidade e elevação espiritual. Na Europa, sua aplicação deu-se, basicamente, em grutas e jardins, enquanto, no Brasil, é encontrado, prioritariamente, nas fachadas das igrejas (torres e frontões), mas também em alguns jardins, grutas e capelas.

O embrechamento, no Brasil, de maneira geral, é considerado uma arte menor ou um simples revestimento arquitetônico que foi utilizado por falta de recurso, aproveitando as porcelanas cujos conjuntos estavam incompletos. Não encontramos livros específicos que tratassem do assunto; em alguns casos, apenas fazem referência aos cacos de porcelanas aplicados num determinado lugar. O embrechado foi, portanto, uma arte observada com certa curiosidade e pouco utilizada nas diversas regiões do país.

Em Maceió, os embrechados apresentam-se de forma muito semelhante, utilizando os mesmos materiais – porcelana e azulejo –, mas pudemos observar uma preocupação na formulação da composição. O azulejo, que é do século XIX e de origem portuguesa, compõe os espaços retilíneos, e os embrechados integram as formas volumosas. Consideramos que o embrechado constituía-se em uma maneira fácil de resolver um problema de revestimento, pois os fragmentos de porcelana podiam preencher os espaços curvos em alto e baixo relevo, de forma simplificada e, ao mesmo tempo, resultar em beleza e harmonia. Constatamos também, no caso dos exemplares estudados em Maceió, que os azulejos e as porcelanas utilizadas são do século XIX, confirmado pelo exame do material coletado, fato que pode sinalizar as reformas por que passaram as igrejas estudadas.

As duas igrejas de Nazaré, na Bahia, trazem essa arte com muita semelhança em relação às de Maceió. Porém, pudemos constatar que houve um aproveitamento de material em uma delas, a capela de Nossa Senhora de Nazaré, pois apresenta azulejo português do século XVII, período em que não se aplicava azulejo em fachada, e a porcelana colorida é do século XIX, de origem inglesa. Duas hipóteses podem ser formuladas, mas não puderam ser confirmadas em razão da inexistência de documentação comprobatória: o azulejo entrou na composição

porque estava sobrando em algum local não identificado ou a quantidade de porcelana era insuficiente para realizar o preenchimento.

Na igreja Matriz de Nossa Senhora de Nazaré, o embrechado está aplicado nas torres e também acompanha as formas e linhas arquitetônicas, numa composição harmônica, com porcelanas coloridas (mesmo padrão utilizado na capela). Esses achados nos permitem concluir que ambas as igrejas apresentam um embrechado bem elaborado, possivelmente pelo fato de serem as principais igrejas da cidade e, inclusive, marcos significativos do desenvolvimento local.

Na cidade de Jaguaripe, o embrechado é do mesmo padrão, ou seja, utiliza fragmentos de porcelana nas cores azul e branca, uniformes no que diz respeito ao tom, o que nos permite supor que fazem parte de um mesmo conjunto.

Em Salvador, o embrechado é diversificado e assemelha-se ao de Portugal. As igrejas estudadas são do século XVIII, mas todas sofreram modificações no XIX, para acompanhar o processo de reformas urbanas muito comuns nesse período.

A igreja de Nossa Senhora da Boa Viagem exhibe, no seu interior, uma capela bem significativa por ser totalmente revestida com embrechados, nos quais foram utilizados, além de uma variedade de porcelanas, de conjuntos diferentes, porém com padrões muito próximos, na sua maioria de cor azul e branca, do século XIX, predominando o azul borrão, e também vidros, grande variedade de conchas, todas obedecendo a uma composição que exige a tonalidade correta. Esses aspectos permitem-nos concluir que as conchas empregadas foram cuidadosamente escolhidas e distribuídas em guirlandas, para formar a composição nitidamente neoclássica. Um fato curioso é a grande quantidade de um tipo de concha originário da Califórnia e, portanto, não encontrado no Brasil, fato confirmado pelos exames efetuados. Inclusive, esse material tem, hoje, uma alta cotação no mercado. As demais conchas aplicadas são encontradas em abundância na Baía de Todos-os-Santos.

A igreja do Bom Jesus dos Aflitos expõe embrechado na torre, apenas com fragmentos de porcelana azul e branca, como as demais citadas, realizando desenhos de estrutura arquitetônica, com falso cunhal, mas, mesmo assim, destaca-se pelo seu embrechado simples. As porcelanas também são do século XIX.

Como visto, todo o embrechado estudado é do século XIX e sempre se apresenta em igrejas de cunho importante, seja pelo seu vínculo ao nascimento da cidade, seja por ser a Matriz.

Na cidade de Salvador, porém, uma preciosidade foi encontrada. Trata-se do embrechado de uma sala do Convento São Francisco, que confirmamos ser do século XVIII ou até mesmo do XVII, pois é formado com fragmentos de faiança azul e branca de origem portuguesa, e as conchas, procedentes da Baía de Todos-os-Santos, estão bastante desgastadas, o que indica idade avançada. Além disso, os canutilhos azuis e vermelhos utilizados, foram fabricados em Portugal, no período do XVII a XVIII, como atestou o exame realizado. Esse tipo de material foi muito utilizado nos embrechados portugueses. A presença de vidros é outro indicativo do embrechado português, além da elaboração do desenho de influência barroca, demonstrado pelas curvas e contra curvas. Esta conclusão foi possível com a comparação feita com embrechados de origem portuguesa do século XVII, confirmada por meio das pesquisas realizadas pelo autor André Silva.

Este estudo permitiu-nos concluir que o embrechado brasileiro foi uma manifestação artística que ocorreu de forma tímida no que diz respeito às composições, comparadas com o português, e podemos classificá-lo de acordo com as características apresentadas: os elaborados com rigor aos desenhos propostos, preocupando-se com o emprego de materiais utilizados na técnica de origem, a exemplo da sala do Convento São Francisco e da Capela Santo Antonio na igreja da Boa Viagem, em Salvador, Bahia; os que seguem as linhas arquitetônicas, utilizando apenas os fragmentos de porcelanas, que facilitam o preenchimento dos espaços circulares ou volumosos, ainda que seguindo um projeto, a exemplo do frontão da igreja de Nossa senhora da Penha, em Salvador, Bahia, e as torres da igreja Bom Jesus dos Martírios, em Maceió, Alagoas; e, por fim, os que apenas preenchem espaços aleatoriamente, tornando-se uma arte ingênua, a exemplo da torre da igreja do Convento em Belém de Cachoeira, Cachoeira, Bahia, e a torre da igreja de Conceição do Monte, também em Cachoeira, Bahia.

Na modernidade, identificamos trabalhos que, pelas características apresentadas, expõem uma clara influência da arte do embrechado. São produções que apresentam uma linguagem inovadora, integram às formas arquitetônicas e também à paisagem urbana o revestimento cerâmico colorido e com texturas diferenciadas, constituído de fragmentos de azulejos, de porcelanas, de vidros (garrafas), pedras das mais variadas formas e dimensões e porcelanas inteiras (xícaras, jarros, pratos etc.), realizando um diálogo harmonioso, dinâmico e fluido, Seu emprego alcança os diversos espaços dos centros urbanos, não se limitando,

como no passado, ao revestimento e decoração de bancos, fontes, grutas e capelas/igrejas.

Temos ciência de que os resultados e conclusões alcançados por esta pesquisa foram significativos para o avanço do conhecimento sobre essa arte, ao observar seus registros não apenas em séculos passados, quando se verificou o apogeu de sua aplicação, como também no presente. Reconhecemos, entretanto, seus limites não apenas pelas dificuldades de acesso, principalmente às torres e pináculos das igrejas, como também pela escassez de bibliografia que apoiasse teoricamente as análises e de documentos em arquivos que pudessem confirmar as hipóteses que surgiam com o avançar dos achados. Por esta razão, os estudos devem ser ampliados em pesquisas futuras, para que seja possível o aprofundamento do conhecimento sobre a arte do embrechado, utilizado não somente no passado como também no presente, como registrado nesta pesquisa.

## REFERÊNCIAS

- A CAVERNA das conchas, em Margate. Publicado por Ana. fev. 2011. Disponível em: <<http://www.viajandaunblog.pop.com.br/categoria/exploracao>>. Acesso em: 11 maio 2011.
- ALBERGARIA, Isabel Soares de. Os embrechados na arte portuguesa dos jardins. *Arquipélago – História*, Ponta Delgada, 2ª série, II, p. 459-488, 1997.
- ALEXANDRE, o Grande. 2012. Disponível em: <<http://www.historiazine.com/2012/03/alexandre-o-grande.html>>. Acesso em: 13 abr. 2012.
- ALGRANTI, Leila Mezan. Família e vida doméstica. In: SOUZA, Laura de Mello e (Org.). *História da vida privada no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 84-154. v. I.
- AL MACEIÓ - Igreja do Senhor dos Martírios. 2012. Disponível em: <<http://www.panoramio.com/photo/1389344>>. Acesso em: 18 abr. 2012.
- AMERICANA, paintings & Sporting art. 3 ago. 2011. Disponível em: <<http://www.eldreds.com/sales/detail.php?itemID=164265>>. Acesso em: 15 abr. 2012.
- ANDRADE, Cleide Cedin; AFONSO, Sônia. *Materiais de construção e a arquitetura ao longo da história*. 2009. Disponível em: <[http://soniaa.arq.prof.ufsc.br/arq1101/2009/cleide\\_andrade/artigo.pdf](http://soniaa.arq.prof.ufsc.br/arq1101/2009/cleide_andrade/artigo.pdf)>. Acesso em: 1 abr. 2012.
- ANTIGO prato holandês século XIX, muito bonito. 2012. Disponível em: <[http://produto.mercadolivre.com.br/MLB-227616331-antigo-prato-holands-sec-xix-muito-bonito-\\_JM](http://produto.mercadolivre.com.br/MLB-227616331-antigo-prato-holands-sec-xix-muito-bonito-_JM)>. Acesso em: 13 abr. 2012.
- ARAGÃO, Solange de. A casa, o jardim e a rua no Brasil do século XIX. *Em Tempo de Histórias*, Brasília, n. 12, p. 151-162, 2008.
- ARAÚJO, Sandro Gama de. *A contribuição de Luigi Lucarini para a arquitetura de Maceió*. Relatório final. Maceió: Universidade Federal de Alagoas, 1999.
- ARGAN, Giulio Carlos. *História da arte italiana*. V. 2: De Giotto a Leonardo. São Paulo: Cosac Nayfe, 2003. Disponível em: <[http://books.google.com.br/books?id=xnS1R4NVqDcC&pg=PA410&dq=t%C3%A9cnica+do+sgraffito&hl=pt-BR&sa=X&ei=\\_ylrT-KDB4GcgweHjNmrBg&ved=0CEQQ6AEwAg#v=onepage&q=t%C3%A9cnica%20do%20sgraffito&f=false](http://books.google.com.br/books?id=xnS1R4NVqDcC&pg=PA410&dq=t%C3%A9cnica+do+sgraffito&hl=pt-BR&sa=X&ei=_ylrT-KDB4GcgweHjNmrBg&ved=0CEQQ6AEwAg#v=onepage&q=t%C3%A9cnica%20do%20sgraffito&f=false)>. Acesso em: 22 mar. 2012.
- AS AVENTURAS do Barão Munchausen. 2009. Disponível em: <<http://escritoemluz.blogspot.com/2009/10/as-aventuras-do-barao-munchausen.html>>. Acesso em: 3 jul. 2011.
- ASPECTOS de Maceió: rua do Livramento – centro. 19 jan. 2010. Disponível em: <<http://albaalvesdelima-alagoas.flogbrasil.terra.com.br/foto18096068.html>>. Acesso em: 8 abr. 2012.

AZEVEDO, Paulo Ormino D. de (Coord.). *Inventário de proteção do acervo cultural: monumentos do município de Salvador*. 2. ed. Salvador: IPAC, 1984.

\_\_\_\_\_. *Inventário de proteção do acervo cultural da Bahia: monumentos e sítios do recôncavo*. 2. ed. Salvador: IPAC, 1997. 3 v.

AZULEJO hispano-mourisco III. Nov. 2007. Disponível em: <<http://paredescardoso.blogspot.com/2007/11/p-de-galo.html>>. Acesso em: 22 jul. 2011.

BARATA, Mário. *Azulejos no Brasil – séculos XVII, XVIII e XIX*. Tese apresentada à Escola Nacional de Belas Artes da Universidade do Brasil para concurso de professor catedrático de História da Arte. Rio de Janeiro, 1955.

BARCELOS, Daniel Camara. *Uma viagem pela história dos jardins*. [20--]. Disponível em: <http://www.jardimdeflores.com.br/PAISAGISMO/A05daniel.htm>. Acesso em: 23 abr. 2012.

BARROCO NA BAHIA. *Histórico*. Salvador, 2011. Disponível em: <<http://www.barroconabahia.com.br/default.asp>>. Acesso em: 22 fev. 2011.

BASÍLICA e Mosteiro de São Bento – Salvador/ Bahia (Brasil). 2011. Disponível em: <<http://arquitetandonanet.blogspot.com.br/2011/04/basilica-e-mosteiro-de-sao-bento.html>>. Acesso em: 13 abr. 2012.

BAZIN, Germain. *A Arquitetura religiosa barroca no Brasil*. Rio de Janeiro: Record, 1956. 2 v.

BERNARD Palissy. Maio 2011. Disponível em: <[http://fr.wikipedia.org/wiki/Bernard\\_Palissy](http://fr.wikipedia.org/wiki/Bernard_Palissy)>. Acesso em: 27 maio 2011.

BLUTEAU, Raphael. *Vocabulário português e latino*. Coimbra: Colégio das Artes da Companhia de Jesus, 1712.

BRANCANTE, Eldino da F. *O Brasil e a cerâmica antiga*. São Paulo: Lithographia Ypiranga, 1980.

CAPELA dos Ossos. Imagens. 2011. Disponível em: <[http://www.cm-campo-maior.pt/imagens/galerias/ossos/Capela\\_Ossos\\_02.jpg](http://www.cm-campo-maior.pt/imagens/galerias/ossos/Capela_Ossos_02.jpg)>. Acesso em: 17 fev. 2012.

CARAPINHA, Aurora da Conceição Parreira. *Da essência do jardim português*. 1995. 424 f. Tese (Doutorado em Arquitectura Paisagista e Artes dos Jardins, Ramo de Artes e Técnicas da Paisagem) – Universidade de Évora, Évora, 1995.

CARLOS, Ana Fani Alessandri. *Espaço-tempo na metrópole: a fragmentação da vida cotidiana*. São Paulo: Contexto, 2001.

CASAGRANDE, Juliane Fuganti. *Jardim da passiflora: impressões, marcas e devaneios*. 2011. 111 f. Dissertação (Mestrado em artes visuais – linha processos criativos) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2011.

CATALOGUE raisonné de coquilles et autres curiosités naturelles: on a joint à la tête du catalogue quelques observations générales sur les coquilles: avec une liste des principaux cabinets qui s'en trouvent, tant dans la France que dans la Hollande, une autre liste des auteurs les plus rares qui ont traité de cette matière, & une table alphabétique des noms arbitraires, tant François que francisés, attribués aux coquilles par les curieux. 1736. Disponível em: <<http://www.archive.org/details/catalogueraisonn00gers>>. Acesso em: 21 fev. 2012.

CATEDRAL Metropolitana de Maceió. 2012. Disponível em: <<http://www.feriasbrasil.com.br/al/maceio/catedralmetropolitanademaceio.cfm>>. Acesso em: 12 mar. 2012.

CAVALCANTI, Verônica Robalinho. *La production de le espace à Maceió – 1800-1930*. 1998. 430 f. Tese (Doutorado em Ciência da Comunicação) – Université de Paris I, Paris, 1998.

CHAVARRIA, Joaquim. *O mosaico*. Lisboa: Editorial Estampa, 1998.

CHENEY, Sheldon. *História da arte*. Tradução de Sérgio Milliet. São Paulo: Livraria Martins Editora, [1995]. v. II.

COLHEITA de plantas medicinais. [2011]. Disponível em: <[http://www.free-photos.biz/images/architecture/buildings/kladno\\_sgraffito\\_cueillette.jpg](http://www.free-photos.biz/images/architecture/buildings/kladno_sgraffito_cueillette.jpg)>. Acesso em: 23 jan. 2012.

CONIMBRIGA cavaleiros.jpg. 2005. Disponível em: <[http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Con%C3%ADmbriga\\_cavaleiros\\_.jpg](http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Con%C3%ADmbriga_cavaleiros_.jpg)>. Acesso em: 12 ago. 2011.

CONVENTO de Santa Cruz do Buçaco. 2011. Disponível em: <[http://pt.wikipedia.org/wiki/Convento\\_de\\_Santa\\_Cruz\\_do\\_Bu\\_%C3%A7aco](http://pt.wikipedia.org/wiki/Convento_de_Santa_Cruz_do_Bu_%C3%A7aco)>. Acesso em: 13 ago. 2010.

CRUZ, Ronaldo Lima de. Conchas valem dinheiro, escravos são como zimbos: a efemeridade da extração do zimbo no sul da Bahia. *Revista Eletrônica Multidisciplinar Pindorama do Instituto Federal da Bahia*, Eunápolis, ano 1, n. 1, p. 1-13, ago. 2010.

CULTURAL Larousse. Dicionário da Língua Portuguesa. São Paulo: Editora Nova Cultura Ltda, 1992.

CYPRAEA. Búzio. 2012. Disponível em: <<http://pt.m.wikipedia.org/wiki/Cypraea>>. Acesso em: 25 mar. 2012.

ESTANDARTE de Ur. Arte História, León, [200-]. Disponível em: <<http://www.artehistoria.jcyl.es/civilizaciones/obras/7494.htm>>. Acesso em: 16 jul. 2011.

FALCÃO, Edgard de Cerqueira. *Encantos tradicionais da Bahia – Brasil pitoresco, tradicional e artístico III*. São Paulo: Livraria Martins, 1943.

FARO, João Castel Branco Pereira. Breve Glossário. In: \_\_\_\_\_. *Museus de Portugal II*. Lisboa: Museu Nacional do Azulejo, [19--]. p. 100-101.

FAZENDA IMPERIAL. *Próximo leilão de arte em maio/2012*. Lote 608. Itaipava, RJ, 2012. Disponível em: <<http://fazendaimperial.com/LoteG608.html>>. Acesso em: 10 abr. 2012.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Dicionário da língua portuguesa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

FLEXOR, Maria Helena Ochi. *Mobiliário baiano*. Brasília: Iphan/Programa Monumenta, 2009.

FORTES, Cynthia Nunes da Rocha. *Caminho dos sinos e do poder: patrimônio material e imaterial em Maceió – AL*. Projeto de pesquisa apresentado ao IPHAN. RELU/UFAL (Grupo de pesquisa representações do lugar). Maceió, 2008.

FREIRE, Luiz Alberto Ribeiro. A gênese formal e simbólica do retábulo de N. Sr. do Bonfim da Bahia e seus derivados. *Revista de arte Ohun*, Salvador, n. 1, p. 1-26, [2003?]. Disponível em: <[http://www.revistaohun.ufba.br/pdf/Genese\\_formal\\_e\\_simbolica\\_do\\_retabulo\\_do\\_Bonfim\\_LuizFreire.pdf](http://www.revistaohun.ufba.br/pdf/Genese_formal_e_simbolica_do_retabulo_do_Bonfim_LuizFreire.pdf)>. Acesso em: 20 jul. 2010.

\_\_\_\_\_. *A talha neoclássica na Bahia*. Rio de Janeiro: Versal, 2006.

FREITAS, Sicília Calado. *Os mosaicos de Bel Borba na cidade de Salvador*. 2006. 170 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2006.

GARDNER, James. *Cultura ou lixo? Uma visão provocativa da arte contemporânea*. Tradução de Fausto Wolff. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

GAUDI em Barcelona. 10 dez. 2011. Disponível em: <<http://unhasinspiradas.wordpress.com/2011/12/10/gaudi-em-barcelona/>>. Acesso em: 15 abr. 2012

GERENSTADT, Helena. *Paraísos alquímicos – os segredos dos jardins renascentistas*. 2010. Disponível em: <<http://www.hierophant.com.br/arcano/posts/view/Helena/242>>. Acesso em: 4 mar 2011.

GIL, Antonio Carlos. *Como elaborar projetos de pesquisa*. 4. ed. São Paulo: Atlas, 2002.

GLAZIOU. Histórico. Personalidades. Parte 2. [2009]. Disponível em: <<http://www.friburgonews.com.br/glaziou.html>>. Acesso em: 27 maio 2011.

GOUGON, Henrique. *Mosaico, Itália e Bahia: tudo a ver na arte de Antonello L'Abbate*. 2008. Disponível em: <<http://mosaicodobrasil.tripod.com/id55.html>>. Acesso em: 2 abr. 2012.

\_\_\_\_\_. *O primeiro mosaico em terras brasileiras: a obra da Imperatriz*. 2012. Disponível em: <<http://mosaicodobrasil.tripod.com/id9.html>>. Acesso em: 2 abr. 2012.

GRADIM, Alexandra. Um conjunto de faianças da Vila de Alcoutim. *Portvgalia*, Lisboa, nova série, v. XXVI, p. 175-205, 2005. Disponível em: <<http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/3601.pdf>>. Acesso em: 16 abr. 2012.

HERNÁNDEZ, Maria Herminia Olivera. O legado beneditino na construção do edifício do Mosteiro de São Bento da Bahia. In: PAIXÃO, Gregório Dom. OSB. (Org.). *O Mosteiro de São Bento da Bahia*. Rio de Janeiro: Versal; São Paulo: Versal, 2011. p. 161-209.

HOCKE, Gustav René. *Maneirismo: o mundo como labirinto*. Tradução de Clemente Raphael Mahl. São Paulo: Perspectiva, 1974.

HOUAISS ELETRÔNICO. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010.

HUYGHE, René. *O sentido e destino da arte (II)*. Tradução de João Gama. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

IMAGENS da obra de Gaudí. Disponível em: <http://www.mosaicoonline.com/html/grandesnomes/gaudi.php>). Acesso em: 1 abr. 2012.

INLAID work. 2011. Disponível em: <[http://www.marmissimo.it/www\\_uk/glossario.asp](http://www.marmissimo.it/www_uk/glossario.asp)>. Acesso em: 22 jul. 2011.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO ARTÍSTICO E CULTURAL DA BAHIA. Bens culturais tombados e registrados da Bahia. Salvador, [ca.2011]. Disponível em: <[http://www.ipac.ba.gov.br/site/conteudo/uploads/flash/territorios/territorio\\_26.pdf](http://www.ipac.ba.gov.br/site/conteudo/uploads/flash/territorios/territorio_26.pdf)>. Acesso em: 22 out. 2010.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. *Inventário do patrimônio azulejar em Alagoas*. FICHAS. Maceió, 2008.

JAGUARIFE. 2012. Disponível em: <[http://www.turismopelobrasil.net/turismo/admin/img\\_normal/normal\\_Jaguarife%20%281%29.jpg](http://www.turismopelobrasil.net/turismo/admin/img_normal/normal_Jaguarife%20%281%29.jpg)>. Acesso em: 10 abr. 2012.

JARDIM da capela das conchas.jpg. 2010. Disponível em: <[http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Jardim\\_da\\_capela\\_das\\_conchas.jpg](http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Jardim_da_capela_das_conchas.jpg)>. Acesso em: 4 mar. 2011.

JUNTA de Castilla y León. *Estandarte de Ur*. [2011]. Disponível em: <<http://www.artehistoria.jcyl.es/civilizaciones/obras/7494.htm>>. Acesso em: 15 fev. 2012.

KANAN, Maria Isabel. *Manual de conservação e intervenção em argamassas e revestimentos à base de cal*. Brasília: Iphan/Programa Monumenta, 2008.

KANDINSKY, Wassily. *Do espiritual na arte e na pintura em particular*. Tradução de Álvaro Cabral e Antonio de Pádua Danesi. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

KNOFF, Udo. *Azulejos da Bahia*, revisão histórica/documental de Olímpio Pinheiro. Rio de Janeiro: Livraria Kosmos; Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1986.

LADEIRA, Leonardo. Museu Nacional – Memórias do primeiro museu brasileiro. Coluna Patrimônio Histórico. jul. 2010. Disponível em: <[http://www.rioecultura.com.br/coluna\\_patrimonio/coluna\\_patrimonio.asp?patrim\\_codigo=31](http://www.rioecultura.com.br/coluna_patrimonio/coluna_patrimonio.asp?patrim_codigo=31)>. Acesso em: 5 fev. 2012.

LEAL, Maria das Graças de Andrade. *A arte de ter um ofício: Liceu de Artes e Ofícios da Bahia (1872-1996)*. Salvador: Fundação Odebrecht; Liceu de Artes e Ofícios da Bahia, 1996.

LEE, Vander. *Meu jardim*. 2011. Disponível em: <<http://letras.terra.com.br/vander-lee/185373/>>. Acesso em: 21 maio 2011.

LETTS, Rosa Maria. *O renascimento*. História da arte da Universidade de Cambridge. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Círculo do Livro, 1982.

MACEIÓ: Uma cidade apaixonante. 2012. Disponível em: <<http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=834392>>. Acesso em: 9 abr. 2012.

MACHADO, Zeila Maria de Oliveira. Azulejo: arte milenar que encanta a nossa cultura. In: BRAGA, Márcia (Org.). *Conservação e restauro*. Rio de Janeiro: Rio, 2003. p. 125-139.

\_\_\_\_\_. *Destruição do acervo azulejar brasileiro: uma perda irreparável*. 2009. Disponível em: <[http://www.anpap.org.br/anais/2009/pdf/cpcr/zeila\\_maria\\_de\\_oliveira\\_machado.pdf](http://www.anpap.org.br/anais/2009/pdf/cpcr/zeila_maria_de_oliveira_machado.pdf)>. Acesso em: 27 maio 2011.

MARCONI, Marina de Andrade; LAKATOS, Eva Maria. *Metodologia científica*. 3. ed. São Paulo: Atlas, 2000.

MARTINS, Gilberto de Andrade. *Manual para elaboração de trabalhos acadêmicos*. São Paulo: Atlas, 2001.

MECO, José. Azulejos e emblemas nos jardins portugueses dos séculos XVII e XVIII. In: FRANCO, José Eduardo; GOMES, Ana Cristina da Costa (Coord.). *Jardins do mundo: discursos e práticas*. Lisboa: Gradiva, 2008. p. 405-411.

\_\_\_\_\_. Os emblemas. *Monumentos*, Lisboa, n. 7, p. 51-53, set. 1997.

MEDEIROS, Roque. *Panorâmica Cidade de Nazaré-BA Foto: Roque Medeiros*. Disponível em: <http://www.panoramio.com/photo/19185359>. Acesso em: 13 abr. 2012.

MÉRO, Ernani. *Igrejas de Maceió*. Maceió: Edição do autor, 1997.

MOEDA africana. 2012. Disponível em: <<http://www.brasil.gov.br/linhadotempo/epocas/1600/moeda-africana>>. Acesso em: 20 fev. 2012.

MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO ASSIS CHATEAUBRIAND. *Antoni Gaudí (1852-1926)*. São Paulo, 1988.

NAZARÉ das Farinhas, uma cidade histórica do Recôncavo baiano, e um dos maiores centros de cerâmica popular do Brasil. Salvador, 30 jul. 2010. Disponível em: <<http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=1183199>>. Acesso em: 10 abr. 2012.

NOBRE, Eliezer. *Home page*. [2012]. Disponível em: <http://www.eliezernobre.com.br/eliezernobre/artista/>. Acesso: 3 abr. 2012

OLIVEIRA, Franklim de. *A Filosofia do romantismo*. Ciclo de conferências promovido pelo Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro: Fundação Nacional de Arte, 1979. p. 73-97.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. *O rococó religioso no Brasil e seus antecedentes europeus*. São Paulo: Cosac&Naify, 2003.

O NASCIMENTO de Vénus. [200-]. Disponível em: <<http://cantinhodoestudo.vilabol.uol.com.br/Renasc/Obras/Foto5.htm>>. Acesso em: 3 jul. 2011.

PANOFSKY, Erwin. *Estudos de iconologia: temas humanísticos na arte do renascimento*. 2. ed. Lisboa: Estampa, 1995. p. 19-37.

PASSEIO pelos bairros do Canela, Graça e Barra – conhecendo ruas e prédios de Salvador – BA. Salvador, 5 jul. 2010. Disponível em: <<http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=1165709>>. Acesso em: 13 abr. 2012.

PEREIRA, Suzana Alice Silva. *A pintura baiana na transição do barroco neoclássico*. 2005. 173 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2005.

PESSANHA, Camilo Almeida. *Branco e vermelho*. [20--]. Disponível em: <<http://www.citador.pt/poemas.php?op=10&refid=20080909012>>. Acesso em: 20 maio 2011.

PESSOA, Fernando. *Cerca de grandes muros quem te sonhas*. 2011. Disponível em: <<http://www.citador.pt/poemas.php?op=10&refid=200809030019>>. Acesso em: 20 maio 2011.

PESSOA, Miguel. Contributo para o estudo dos mosaicos romanos no território das civitates de Aeminium e Conimbriga, Portugal. *Revista Portuguesa de Arqueologia*, Lisboa, v. 8, n. 2, p. 363-401, 2005.

PINHEIRO, Olympio José. *História em cacos; Azulejo Colonial do Brasil*. 1991. 710 f. Tese (Doutorado em Sociologia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1991. 2 v.

REINO das duas Sicílias. 2012. Disponível em: <[http://pt.wikipedia.org/wiki/Reino\\_das\\_Duas\\_Sic%C3%ADlias](http://pt.wikipedia.org/wiki/Reino_das_Duas_Sic%C3%ADlias)>. Acesso em: 23 abr. 2012.

REIS, João José. *A morte é uma festa: ritos fúnebres e revolta popular no Brasil do século XIX*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

REQUIÃO, Reiner. [Caminhando por aí!! #3] Salvador: Ribeira. Salvador, 21 ago. 2011. Disponível em: <<http://reinevo.blogspot.com.br/2011/08/caminhando-por-ai-3-salvador-ribeira.html>>. Acesso em: 12 abr. 2012.

RIBEIRO, Darcy. *Arte Índia*. In: ZANINI, Walter (Org.). *História Geral da Arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, 1983. Vol. I.

RIBEIRO, Maria Eurydice de Barros. Azulejos da igreja da Matriz de Cachoeira. *Nossa História*, Rio de Janeiro, ano 3, n. 29, p. 38-41, mar. 2006.

RODRIGUES, Francisco Xavier Freire. *A sociologia de Gilberto Freyre e o processo civilizador brasileiro*. AKRÓPOLIS – Revista de ciências humanas da UNIPAR. Umuarama, v. II, n. 2, abr./jun. 2003. Disponível em: <http://revistas.unipar.br/akropolis/article/viewFile/331/298>. Acesso em: 12 fev. 2012.

SÁ, Salma Dias Almeida. *A cidade, os monumentos públicos e suas relações com o social*. 2010. Disponível em: <<http://www.cult.ufba.br/enecult2007/SalmaDiasAlmeidaSa.pdf>>. Acesso em: 29 jun. 2010.

SABUGOSA, Conde de. *Embrechados*. 5. ed. Lisboa: Livraria San Carlos, 1974.

SALVADOR, Bahia. 2012. Disponível em: <<http://eduketurismo.webnode.com.br/products/salvador/>>. Acesso em: 22 abr. 2012.

SALVADOR – História da cidade baixa – igreja Nossa Senhora da Boa Viagem. Salvador, 19 out. 2009. Disponível em: <[http://salvadorhistoriacidadebaixa.blogspot.com.br/2009/10/salvador-historia-da-cidade-baixa\\_19.html](http://salvadorhistoriacidadebaixa.blogspot.com.br/2009/10/salvador-historia-da-cidade-baixa_19.html)>. Acesso em: 18 abr. 2012.

SANTOS, Paulo F. *Século XIX: O romantismo*. Ciclo de conferências promovido pelo Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro: Fundação Nacional de Arte, 1979. p. 137-152.

SERRÃO, Vitor. *História da arte em Portugal – O Barroco*. Lisboa: Presença, 2003.

\_\_\_\_\_. *Ver e crer: o sentido da espiritualidade da arte da pintura*. Postado no facebook, dia 2 de março de 2011, quarta, às 10:18. 2p.

SILVA, André Lourenço. *Conservação e valorização do patrimônio: os embrechados do Paço das Alcáçovas*. Lisboa: Esfera do Caos, 2012.

\_\_\_\_\_. *Os embrechados do Horto e da Ermida do Paço das Alcáçovas: origem, significado artístico e estratégias de conservação*. 2010. 161 f. Dissertação (Mestrado em Conservação e Reabilitação de Interiores) – Escola Superior de Artes Decorativas, Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva, Lisboa, 2010.

SIMÕES, João Miguel dos Santos. *Azulejaria portuguesa no Brasil (1500-1822)*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1965.

\_\_\_\_\_. *Estudos de azulejaria*. Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 2001.

SKYSCRAPERCITY. *Maceió - uma cidade apaixonante – de norte a sul com aéreas*. 13 mar. 2009. Disponível em: <<http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=834392>>. Acesso em: 13 abr. 2012.

SOUSA, Elismayre Batista de. *Rua do Sol: patrimônio material e imaterial*. 2007. 98 f. Monografia (Graduação em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal de Alagoas, Maceió, 2007.

SOUZA, Laura de Mello. Conclusão. In: SOUZA, Laura de Mello e (Org.). *História da vida privada no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 440-445. v. I.

SPEER, Andreas. Tomás de Aquino e a questão de uma possível estética medieval. *Cadernos de Estética Aplicada*, revista eletrônica, Rio de Janeiro, n. 4, p. 1-8. jan./jun. 2008.

TOLEDO, Benedito Lima de. Do século XVI ao início do século XIX: maneirismo, barroco e rococó. In: ZANINI, Walter (Org.). *História geral da arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Walter Moreira Salles, 1983. p. 91-296. v. I.

VALADARES, José; MAIA, Pedro Moacir. *Azulejos – Reitoria da Universidade Federal da Bahia*. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2003.

VASCONCELOS, Pedro de Almeida. “A idade de ouro” de Salvador. *Revista Território*, Salvador, 1997. Disponível em: [http://www.revistaterritorio.com.br/pdf/02\\_6\\_vasconcelos.pdf](http://www.revistaterritorio.com.br/pdf/02_6_vasconcelos.pdf). Acesso em: 18 abr. 2012.

VASCONCELLOS, Sylvio de. *Arquitetura no Brasil: Sistemas construtivos (notas de aula)*. Belo Horizonte: Edições Escola de Architectura, 1958.

VIEIRA, Rafaella et al. Movimentos artísticos no século XIX: romantismo. *Contemporâneos revista de Artes e Humanidades*, n. 3, p. 1-15, nov./abr. 2009. Disponível em: <<http://www.revistacontemporaneos.com.br/n3/pdf/seculoxix.pdf>>. Acesso em: 4 jul. 2011.

VILLA Aldobrandini. 2011. Disponível em: <[http://en.wikipedia.org/wiki/File:Ninfeo\\_aldobrandini.JPG](http://en.wikipedia.org/wiki/File:Ninfeo_aldobrandini.JPG)>. Acesso em: 12 ago. 2010.

ZANINI, Walter (Org.). *História Geral da arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, 1983. 2v. (Fundação Djalma Guimarães. v. 2).

## ANEXO A – ENSAIOS SIMPLES DE ARGAMASSA

### Sala do Convento São Francisco, Salvador (BA)

#### ENSAIO 1 – Ensaio Simples de Argamassa

AMOSTRA	ARGAMASSA
% FINOS (Argila e Silte)	3,65
% GROSSOS (Areia)	0,46
% LIGANTE (Resíduo Solúvel)	95,91
<b>TRAÇO PROVÁVEL (em massa) - (Ligante: Argila e Silte; Areia)</b>	1,00: 0,06: 0,04

LIGANTE: CAL (80% Certeza)

TRAÇO: Forte

#### ENSAIO 2 – Granulometria do agregado após ataque ácido e remoção dos finos

PENEIRAS N.º	16 (1,18mm)	35 (0,50mm)	60 (0,25mm)	100 (0,15mm)	200 (0,075mm)	>200 (fundo)
% RETIDO	10	26	38	10	2	8

#### ENSAIO 3 – Determinação da cor (Tabela de Munsell)

Cor dos finos: HUE 10Ya 6/3 POLE BROWN

**Capela da Boa Viagem, Salvador (BA)**

**ENSAIO 1 – Ensaio Simples de Argamassa**

<b>AMOSTRA</b>	<b>ARGAMASSA</b>
% FINOS (Argila e Silte)	6,83
% GROSSOS (Areia)	29,22
% LIGANTE (Resíduo Solúvel)	69,80
<b>TRAÇO PROVÁVEL (em massa) - (Ligante: Argila e Silte; Areia)</b>	1,00: 0,14: 0,64

LIGANTE: CAL

TRAÇO: Forte

**ENSAIO 2 – Granulometria do agregado após ataque ácido e remoção dos finos**

PENEIRAS N.º	16 (1,18mm)	35 (0,50mm)	60 (0,25mm)	100 (0,15mm)	200 (0,075mm)	>200 (fundo)
% RETIDO	0,35	3,70	64,55	25,22	1,23	2,10

**ENSAIO 3 – Determinação da cor (Tabela de Munsell)**

Cor dos finos: HUE 5YR a 8/1 WRITE

**Torre da igreja Matriz, Maceió (AL)**

**ENSAIO 1: Ensaio Simples de Argamassa**

<b>AMOSTRA</b>	<b>ARGAMASSA</b>
% FINOS (Argila e Silte)	3,46
% GROSSOS (Areia)	67,91
% LIGANTE (Resíduo Solúvel)	28,64
<b>TRAÇO PROVÁVEL (em massa) - (Ligante: Argila e Silte; Areia)</b>	1,00: 0,16: 3,25

LIGANTE: CAL

TRAÇO: Padrão

**ENSAIO 2 – Granulometria do agregado após ataque ácido e remoção dos finos**

PENEIRAS N.º	16 (1,18mm)	35 (0,50mm)	60 (0,25mm)	100 (0,15mm)	200 (0,075mm)	>200 (fundo)
% RETIDO	2,84	32,61	47,64	6,51	0,0	3,22

**ENSAIO 3: Determinação da cor (Tabela de Munsell)**

Cor dos finos: HUE 10YA a 7/3 VERY POLE BROW

**Torre da igreja, Coqueiro Seco (AL)**

**ENSAIO 1:** Ensaio Simples de Argamassa

AMOSTRA	ARGAMASSA
% FINOS (Argila e Silte)	7,58
% GROSSOS (Areia)	62,01
% LIGANTE (Resíduo Solúvel)	30,41
<b>TRAÇO PROVÁVEL (em massa) - (Ligante: Argila e Silte; Areia)</b>	<b>1,00: 0,33: 2,70</b>

LIGANTE: CAL

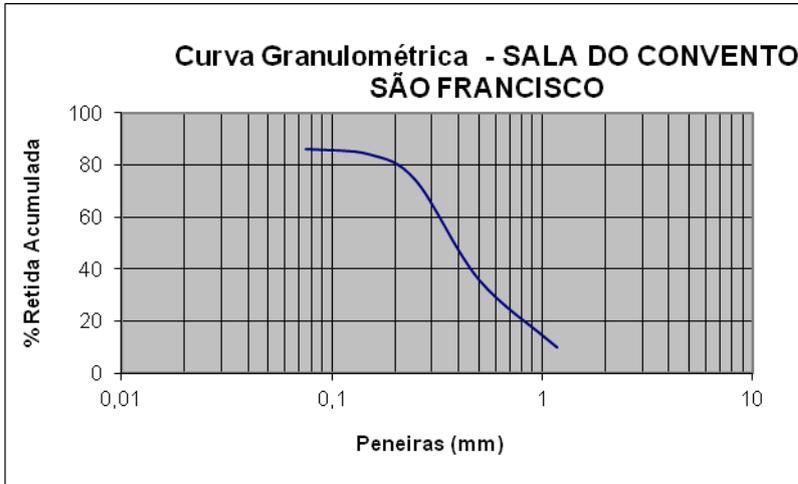
TRAÇO: Padrão

**ENSAIO 2 –** Granulometria do agregado após ataque ácido e remoção dos finos

PENEIRAS N.º	16 (1,18mm)	35 (0,50mm)	60 (0,25mm)	100 (0,15mm)	200 (0,075mm)	>200 (fundo)
% RETIDO	23,84	44,22	21,12	5,69	0,17	4,46

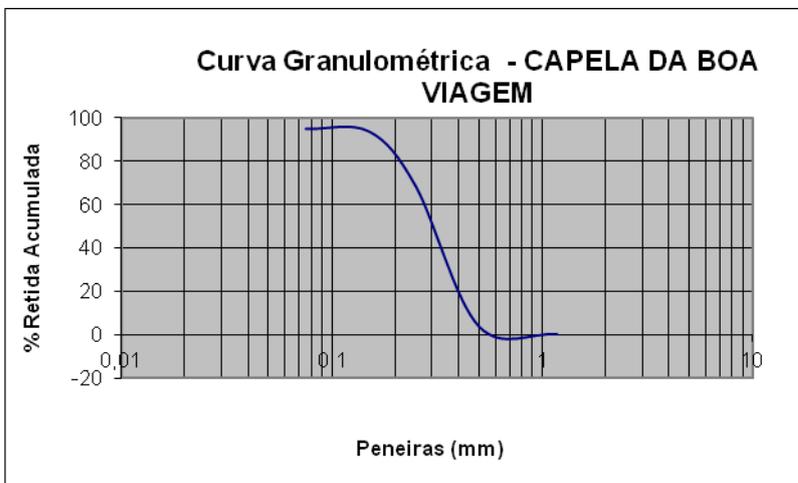
**ENSAIO 3 –** Determinação da cor (Tabela de Munsell)

Cor dos finos: HUE 2,5Y a 5/4 LIGHT OLIVE BROW



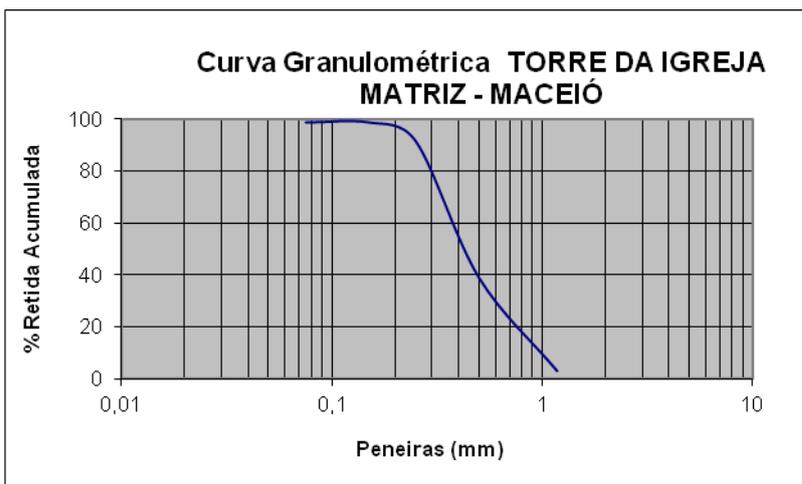
**CONVENTO SÃO FRANCIS-  
CO**

A quantidade de amostra foi restrita (0,50 g), mas a curva está bem distribuída.



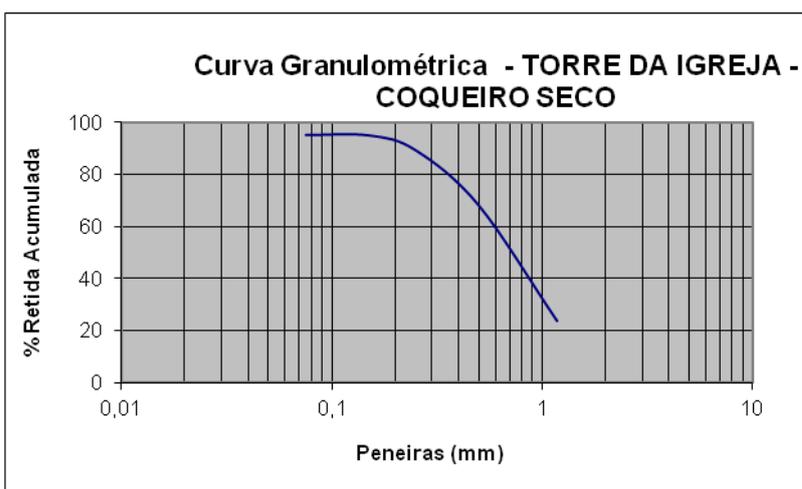
**IGREJA NOSSA SENHORA  
DA BOA VIAGEM**

A porcentagem retida inicial é zero, os grossos (areia) se apresentam em menor quantidade, contudo, a curva se mostra bem distribuída.



**CATEDRAL NOSSA SENHORA  
DOS PRAZERES**

Apresenta areia fina e curva bem distribuída.



**IGREJA NOSSA SENHORA  
MÃE DOS HOMENS**

A distribuição dos grãos é diferenciada e o formato da curva também.