



PIA

Lanelli



**O vocabulário ornamental de Antônio José Landi:
um álbum de desenhos para o Grão Pará**

**O vocabulário ornamental de Antônio José Landi:
um álbum de desenhos para o Grão Pará**

Domingos Sávio de Castro Oliveira

Mestrado em Artes

Instituto de Ciências da Arte

Universidade Federal do Pará

Programa de Pós-Graduação em Artes
Instituto de Ciências da Arte
Universidade Federal do Pará

**O vocabulário ornamental de Antônio José Landi:
um álbum de desenhos para o Grão Pará**

Domingos Sávio de Castro Oliveira

BELÉM – PA

2011

CÓPIA

C48

Oliveira, Domingos Sávio de Castro

O vocabulário ornamental de Antônio José Landi: um álbum de desenhos para o Grão Pará / Domingos Sávio de Castro Oliveira. – Belém, 2011.

227 p. : il.

Dissertação de Mestrado apresentada para a obtenção do título de Mestre em Artes pelo Programa de Pós-Graduação em Artes, do Instituto de Ciências da Arte, da Universidade Federal do Pará. Orientador: Prof. Doutor José Afonso Medeiros Souza.

Inclui Suplemento (Ilustrações).

1. Ornamento – Belém (PA) – Século XVIII. 2. Ornamento – Bolonha – Século XVIII. 3. Ornamento – Lisboa – Século XVIII. 4. Arquitetura – Bolonha – Século XVIII. 5. Arquitetura – Belém (PA) – Século XVIII. 6. Arquitetura – Lisboa – Século XVIII. 7. Landi, Antônio José (1713 – 1791). I. Título.

CDD : 720.98115

CÓPIA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Ciências da Arte da Universidade Federal do Pará, como exigência parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes, sob a orientação do Professor Doutor José Afonso Medeiros Souza.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. José Afonso Medeiros Souza (UFPA/ICA)
(orientador, presidente)

Prof. Dr. Edison da Silva Farias
(membro titular)

Prof. Dr. Nelson Rodrigues Sanjad
(membro titular)

Prof. Dr. Aldrin Moura de Figueiredo
(membro suplente)

Belém, 09 de fevereiro de 2011



INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES
CURSO DE MESTRADO ACADÊMICO EM ARTES

**ATA DE DEFESA PÚBLICA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO DO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES DA UNIVERSIDADE
FEDERAL DO PARÁ.**

Aos nove (09) dias do mês de fevereiro do ano de dois mil e onze (2011), às dez (10) horas, a Banca Examinadora instituída pelo Colegiado do Curso de Mestrado em Artes da Universidade Federal do Pará, reuniu-se em Sessão Pública, no Instituto de Ciências da Arte, sob a presidência do Orientador Prof. Dr. José Afonso Medeiros Souza, estando presentes professores e alunos da UFPa, dentre outros, para, em cumprimento ao disposto nos artigos 58 a 61 do Regimento Interno, Seção V “da Aprovação ou Reprovação da Dissertação”, presenciar a defesa oral de Dissertação de **Domingos Sávio de Castro Oliveira**, intitulada “*O vocabulário ornamental de Antonio José Landi: um álbum de desenhos para o Grão Pará*”, perante a Banca Examinadora, constituída de acordo com o prescrito no parágrafo único do Artigo 59 do Regimento acima mencionado, pelos doutores, José Afonso Medeiros Souza, orientador, Nelson Rodrigues Sanjad, do Museu Paraense Emilio Goeldi e Edison da Silva Farias. Dando início aos trabalhos, o Prof. Dr. José Afonso Medeiros Souza, passou a palavra ao mestrando, que apresentou o sumário da Dissertação, com duração de trinta minutos, seguido pelas arguições dos membros da Banca Examinadora e as respectivas defesas do mestrando, após o que a sessão foi interrompida para que a Banca procedesse à análise e elaborasse os pareceres e conclusões. Reiniciada a sessão, foi lido o parecer, resultando em aprovação, com o conceito **EXCELENTE**, com exigência de ajustes pontuais, dada a recomendação de publicação integral da referida Dissertação. Esta aprovação do trabalho final pelos três membros será homologada pelo Colegiado após a apresentação, pelo mestrando, da versão definitiva do trabalho. E nada mais havendo a tratar, o Prof. Dr. José Afonso Medeiros Souza, agradeceu aos presentes, dando por encerrada a sessão, e eu, Wania Maria de Oliveira Contente, secretária, lavrei a presente ata que, após lida e aprovada, vai assinada por mim, pelos membros da Banca e pelo mestrando.

Belém, 09 de fevereiro de 2011.

Prof. Dr. José Afonso Medeiros Souza *José Afonso Medeiros*

Prof. Dr. Nelson Rodrigues Sanjad *Nelson Rodrigues Sanjad*

Prof. Dr. Edison da Silva Farias *Edison da Silva Farias*

Domingos Sávio de Castro Oliveira *Domingos Sávio de Castro Oliveira*

Wania Maria de Oliveira Contente *Wania Maria de Oliveira Contente*



INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES
CURSO DE Mestrado Acadêmico em Artes

JULGAMENTO DA DISSERTAÇÃO

Mestrando: Domingos Sávio de Castro Oliveira.

Área de Concentração: Artes.

Linha de Pesquisa: Processos de criação, transmissão e recepção em Artes.

Título da Dissertação: *“O vocabulário ornamental de Antônio José Landi: um álbum de desenhos para o Grão Pará”*

Examinadores: Prof. Dr. José Afonso Medeiros Souza, Prof. Dr. Nelson Rodrigues Sanjad e Prof. Dr. Edison da Silva Farias.

Avaliação da dissertação:

Orientador: Nota: 10. Conceito: **Excelente.**

1º Examinador: Nota: 9,1. Conceito **Excelente.**

2º Examinador: Nota 9,1. Conceito: **Excelente.**

Aprovada:

Com distinção.

Com recomendação de publicação integral.

Com recomendação de publicação de parte ou capítulo.

Com exigência de ajustes pontuais.

Recusada.

Parecer

A Banca Examinadora enfatiza a excelência do trabalho, sobretudo a pertinência do levantamento e da análise iconográfica da obra landiana, exaustiva dentro do recorte proposto pela pesquisa, e observa a necessidade de ajustes pontuais, particularmente na conclusão, de modo que corroborem, de maneira mais decisiva, a análise desenvolvida nos capítulos anteriores.

Belém, 09 de fevereiro de 2011.

CÓPIA

Autorizo, exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação por processos fotocopiadores ou eletrônicos, desde que mantida a referência autoral.

As imagens contidas nesta dissertação, por serem pertencentes a acervo privado, só poderão ser reproduzidas com a expressa autorização dos detentores do direito de reprodução.

Assinatura _____

Local e Data _____

RESUMO

A arquitetura da cidade de Belém, no Pará, da segunda metade do século XVIII é marcada pela obra do arquiteto italiano Antônio José Landi responsável pelo projeto e construção, ou reforma, de edificações que marcam a paisagem da cidade até os dias atuais. Ao analisar a bibliografia publicada a respeito do artista, é possível notar uma flutuação entre os autores no que diz respeito à classificação de seu estilo artístico. É possível atribuir esse fato às influências recebidas pelo arquiteto ao longo de sua vida na Europa, o que imprimiu em sua linguagem elementos de várias correntes artísticas. É objetivo desse trabalho, a partir de um estudo sistematizado dos ornatos utilizados pelo arquiteto, perceber seu vocabulário ornamental e fornecer então fundamentos para estudos a respeito das influências que a obra landiana pode ter provocado na arte paraense. Para tanto, reuniram-se os ornatos em quatro grupos a fim de facilitar a visualização de seu vocabulário e, conseqüentemente, de sua linguagem ornamental. Vasta foi sua produção entre Itália, Portugal e Brasil, entretanto, foram priorizados os ornamentos utilizados na obra realizada em terras brasileiras, suas características, sua utilização e suas variações. A metodologia empregada consistiu de pesquisa bibliográfica, levantamento e análise dos desenhos realizados no Brasil e registro fotográfico e análise das obras executadas em Belém. Ao final da pesquisa, conclui-se que o italiano desenvolveu sua arte, com o uso de um vocabulário ornamental cuja origem teve suas raízes nas influências artísticas europeias que se amoldaram ao ambiente amazônico, suas limitações de materiais e mão-de-obra.

Palavras-chave: ornamento, Landi, Grão Pará, arquitetura colonial

ABSTRACT

The architecture of the city of Belém, in Pará, in the second half of century XVIII is marked by the works of the Italian architect Antônio José Landi responsible for the project and construction, or remodels, of buildings that mark the landscape of the city until the current days. Analyzing the published bibliography regarding the artist, it is possible to notice a fluctuation between the authors in what says about the classification of his artistic style. It is possible to attribute this fact to the influences suffered by the architect throughout his formation in Europe, what printed in his language elements of some artistic chains. It's objective of this work, through a systemize study of the ornament used for the architect, to perceive his ornamental vocabulary and to supply then beddings studies regarding the influences that the workmanship of Landi can have provoked in the local art. For in such a way, the ornates had been congregated in four groups in order to facilitate the visualization of his vocabulary and his ornamental language. Vast was his production between Italy, Portugal and Brazil, however, had been prioritized the ornaments used in the workmanship carried through in Brazilian lands, its characteristics, its use and its variations. The applied methodology consisted in bibliographical research, survey and analysis of the drawings carried through in Brazil and photographic register and analysis of the workmanships executed in Belém. To the end of the research, it is concluded that the Italian artist developed his art, with the use of an ornamental vocabulary formed by the artistic influences suffered by him in the Europe and of the conditions of the Amazonian environment, its limitations of materials and manpower.

Key words: Ornament, Landi, Grão Pará, colonial architecture

AGRADECIMENTOS

Pela inspiração nos momentos críticos...

Pelos pais, sujeitos geradores, responsáveis por muito do que sou hoje.

Ao Programa de Pós-graduação em Artes/ICA/UFPA, professores e funcionários.

Ao professor Afonso Medeiros, pela confiança, pelas orientações econômicas, porém precisas e, muito antes, pela leitura “microscópica” da minha monografia de especialização apresentada ao Fórum Landi, e que foi determinante para a elaboração do anteprojeto dessa Dissertação de Mestrado.

Aos professores Nelson Sanjad e Edison Farias, pelas observações por ocasião do exame de qualificação.

Aos colegas do curso, vindos de diversas áreas do conhecimento e que durante os meses de convivência compartilharam seus saberes e vivências, em especial, Isis Molinari, Maryclea Maués, Gilda Maia, João Cirilo e Ilton Ribeiro. E, em particular, Rafaelle Rabello pelo cuidadoso e trabalhoso tratamento de algumas imagens aqui apresentadas.

À Professora Dra. Isabel Mendonça, pelo suporte no início desse estudo.

À Biblioteca Nacional, pela cessão das imagens de Landi ali arquivadas, em particular, à Rosane Nunes, da Divisão de Informação Documental.

À Conceição Pina, da Biblioteca Artemis Leite da Silva, do Ministério Público do Estado do Pará, pela elaboração cuidadosa da ficha catalográfica.

À Dulce Rocque, pela tradução dos títulos de algumas obras do italiano para o português.

À Moema Bacellar, pela facilitação no acesso a determinadas imagens de Landi.

À Patrícia Mendonça, pela escuta atenta e dedicada, há tanto tempo.

A Jean Miranda, que mais uma vez esteve presente nesse percurso.

E a todos aqueles que, de alguma forma, contribuíram com a realização desta pesquisa.

CÓPIA

A
*Stélio Oliveira,
Tereza Oliveira
e Jean Miranda*

CÓPIA

*Toda forma tem um conteúdo, um “espírito”, uma vida.
Toda imagem tem um espírito que lhe dá vida e, portanto, comunica.*
(Cláudio Pastro)

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Casa localizada na Rua do Aveiro, Belém, Pará.....	19
Figura 2 – Catedral Basílica de Salvador, BA.....	26
Figura 3 – Teto da Catedral Basílica de Salvador, BA.....	26
Figura 4 – Fachada de um casarão em Salvador, BA.....	26
Figura 5 – Forro sob o coro da Catedral Basílica de Salvador, BA.....	30
Figura 6 – Detalhe de desenho de Jean Bérain.....	32
Figura 7 – Detalhe da fachada da Igreja de N ^a Sr ^a da Lapa dos Mercadores, Rio de Janeiro, RJ.....	32
Figura 8 – Motivo auricular na fachada da Igreja de N ^a Sr ^a da Conceição da Praia, Salvador, BA.....	33
Figura 9 – Desenho da família Bibiena.....	33
Figura 10 – Lacrimais no friso da Igreja de São João, Belém, Pará.....	34
Figura 11 – Ordem dórica.....	35
Figura 12 – Ordem jônica.....	36
Figura 13 – Ordem coríntia.....	37
Figura 14 – Ordem toscana.....	38
Figura 15 – Ordem compósita.....	38
Figura 16 – Sala dos Santos, Igreja da Ordem Terceira de São Francisco, Salvador, Bahia.....	39
Figura 17 – Caneluras (G) e estrias (St) – colunas dóricas e jônicas.....	40
Figura 18 – Desenhos de capitéis segundo a família Bibiena.....	40
Figura 19 – Tipos de frontão – 1. triangular, 2. triangular interrompido, 3. triangular ressaltado, 4. cimbrado, 5. cimbrado interrompido, 6. mistilíneo, 7. ondulado, 8. com volutas, 9. com volutas e coroamento, 10. rococó.....	41
Figura 20 – Palácio Antônio Lemos, Belém, Pará.....	42
Figura 21 – Detalhe do Pártenon.....	42
Figura 22 – Mísulas.....	43
Figura 23 – Console de tríglifo.....	43
Figura 24 – Capela Pombo, Belém, Pará.....	44
Figura 25 – Detalhe da fachada do Palácio Antônio Lemos, Belém, Pará.....	44
Figura 26 – Tipos de balaústre.....	45
Figura 27 – Detalhe de um desenho da família Bibiena.....	45
Figura 28 – Óculo na fachada da Igreja das Mercês, Belém, Pará.....	46
Figura 29 – Igreja de N. S. da Conceição da Praia, Salvador, BA.....	47
Figura 30 – Modelos de vasos, segundo desenhos da família Bibiena.....	48
Figura 31 – Guerreiros de Andreas Schluter no Arsenal, Berlim, Alemanha.....	50
Figura 32 – Máscaras sobre a Nova Ópera de Paris, França.....	50
Figura 33 – Máscaras, chafariz, Cachoeira, Bahia.....	50
Figura 34 – Cabeças de anjos.....	50
Figura 35 – Espanholete - Mestre Valentim, século XVIII – Museu Afro Brasil SP.....	51
Figura 36 – Espanholete segundo desenho de Jean Bérain.....	51
Figura 37 – Igreja de São Francisco de Assis, Salvador, BA.....	52
Figura 38 – Desenhos de cartelas da família Bibiena.....	53
Figura 39 – Rosetas com 5 e 4 divisões, respectivamente.....	53
Figura 40 – Festões com flores e folhas, respectivamente.....	54
Figura 41 – Desenho da folha de acanto.....	55
Figura 42 – Detalhe de uma cenografia da família Bibiena.....	55
Figura 43 – Concha de vieira.....	56

Figura 44 – Concha do tipo Tridacna	56
Figura 45 – Concha do tipo náutilo	57
Figura 46 – Igreja do Santíssimo Sacramento, Salvador, BA	57
Figura 47 – Volutas convergentes – desenho de Ferdinando Bibiena.....	57
Figura 48 – Teto da Sé Catedral, Salvador, BA	58
Figura 49 – Capela de Nosso Senhor dos Passos, Belém PA.....	58
Figura 50 – Cruzes 1. grega, 2. latina, 3. de Santo André e 4. de Santo Antônio	59
Figura 51 – Troféus - Desenho da família Bibiena	59
Figura 52 – Detalhe do mausoléu dedicado a D. José – desenho de Antônio Landi.....	60
Figura 53 – Detalhe de um brasão, chafariz, Cachoeira, Bahia.....	60
Figura 54 – Abóbada em um nicho	61
Figura 55 – Página do livro <i>The Grammar of Ornament</i>	62
Figura 56 – Página do livro <i>A Handbook of ornament</i>	63
Figura 57 – Página do livro <i>A history of ornament ancient and medieval</i>	63
Figura 58 – Oratório de São Felipe Néri, Roma, Itália.....	66
Figura 59 – Igreja de São João de Latrão, Roma, Itália	66
Figura 60 – Santuário da Madonna di San Luca, Bolonha, Itália.....	69
Figura 61 – Oratório de São Felipe Néri, Roma, Itália.....	69
Figura 62 – Palácio Montanari, Bolonha, Itália.....	70
Figura 63 – Página do tratado <i>L'architettura civile</i> , de Ferdinando Bibiena	73
Figura 64 – <i>Vedute per angolo</i> - página do tratado <i>L'architettura civile</i> , de Ferdinando Bibiena.....	74
Figura 65 – Palácio Costa Trettenero, em Piacenza, de Ferdinando Bibiena.....	75
Figura 66 – Teatro de Nancy, na França	76
Figura 67 – Cena da festa teatral do casamento do príncipe real da Polônia, de Bibiena	78
Figura 68 – Cena para o monumento à Quinta-feira Santa, de Giuseppe Bibiena.....	78
Figura 69 – Teatro Científico de Mantova (Teatro Bibiena).....	79
Figura 70 – Teatro dos Quatro Cavaleiros, em Pávia.....	80
Figura 71 – Retábulo, de Bibiena	81
Figura 72 – Igreja da Misericórdia, Porto, Portugal	86
Figura 73 – Quinta do Freixo, Porto, Portugal	86
Figura 74 – Ordem Terceira do Carmo, Porto, Portugal	86
Figura 75 – Ordem Terceira do Carmo - detalhe de janela com o motivo auricular sinuoso.....	86
Figura 76 – Frontões contracurvados na Igreja de Nossa Senhora das Mercês, Lisboa, Portugal.....	87
Figura 77 – Retábulo principal da Basílica da Estrela, Lisboa, Portugal	88
Figura 78 – Retábulo principal da Igreja de São Paulo, Lisboa, Portugal.....	88
Figura 79 – Retábulo principal da Igreja de Santo Antônio da Sé, Lisboa, Portugal.....	88
Figura 80 – Prêmio Marsigli de 2ª classe, 1732	99
Figura 81 – Cartela na planta referente ao Prêmio Marsigli de 1ª classe, 1737	99
Figura 82 – Prêmio Marsigli de 1ª classe, 1737	100
Figura 83 – Capa do álbum	102
Figura 84 – Desenho e gravura de um nicho de Landi	103
Figura 85 – Desenho e gravura de uma janela de Landi	103
Figura 86 – Desenho e gravura de um altar de Landi.....	103
Figura 87 – Capa do álbum dedicado à Santa Ana.....	104
Figura 88 – Fachada da igreja do Colégio Pontifício de Mont'Alto, de Floriano Ambrosini.....	105

Figura 89 – Arco triunfal dedicado ao Papa Bento XIV	106
Figura 90 – Arco triunfal dedicado a D. José - álbum dedicado aos reis portugueses .	112
Figura 91 – Mausoléu dedicado a D. José - álbum dedicado aos reis portugueses	112
Figura 92 – Pintura de quadratura da capela-mor da igreja matriz de Barcelos, Amazonas	116
Figura 93 – Pintura de quadratura da parede lateral da igreja matriz de Barcelos, Amazonas	116
Figura 94 – Feitoria do Negócio, em Borba-a-Nova	117
Figura 95 – Planta Geral da cidade de Belém, João André Schwebel, 1753.....	119
Figura 96 – Planta Geral da cidade de Belém. Gaspar Gronsfeld, c. 1759 – (1) conjunto da Companhia de Jesus, (2) conjunto dos Carmelitas, (3) conjunto dos Mercedários, (4) conjunto dos frades capuchos de Santo Antônio, (5) capela de Santo Cristo, (6) Igreja do Rosário dos Homens Brancos, (7) Forte de São Pedro Nolasco	121
Figura 97 – Planta da cidade de Belém, Constantino Chermont, 1791 - (1) Palácio dos Governadores, (2) Igreja de Santana, (3) Casa da Ópera, (4) Quartel dos Soldados, (5) Capela Pombo, (6) Igreja de São João, (7) Hospital Real (atual Casa das Onze Janelas), (8) Igreja do Carmo, (9) Igreja da Sé e (10) Igreja das Mercês.....	122
Figura 98 – Vista da Cidade de Belém, Pará, J. J. Codina, 1784, desenho à pena.....	123
Figura 99 – Ruínas da Casa da Ópera, ao lado do Palácio dos Governadores, Belém, Pará	125
Figura 100 – Projeto para a igreja paroquial de Cametá, Pará	127
Figura 101 – Projeto para a igreja paroquial de Gurupá, Pará	127
Figura 102 – Projeto para a igreja paroquial de Igarapé-Mirim, Pará.....	127
Figura 103 – Possível projeto para a igreja da vila de Chaves, Ilha do Marajó, Pará..	128
Figura 104 – Seção transversal, Igreja do Carmo, Belém, Pará	129
Figura 105 – Nave da Capela da Ordem Terceira do Carmo, Belém, Pará	130
Figura 106 – Fachada da Igreja de Sant’Ana, Belém, Pará	131
Figura 107 – Sacrário do altar-mor da Igreja de Sant’Ana, Belém, Pará	131
Figura 108 – Altar-mor da possível Capela de Santa Rita, Belém, Pará	132
Figura 109 – Altar-mor da possível Capela de Santa Rita (outra versão), Belém, Pará	132
Figura 110 – Fachada da Igreja de São João, Belém, Pará	133
Figura 111 – Projeto para a pintura de quadratura da Igreja de São João, Belém, Pará	133
Figura 112 – Retábulo do Santíssimo da Igreja da Sé, Belém, Pará.....	134
Figura 113 – Retábulo do altar-mor da Igreja da Sé, Belém, Pará	134
Figura 114 – Guarda-vento da Igreja da Sé, Belém, Pará.....	135
Figura 115 – Retábulo de uma capela lateral da nave da Igreja da Sé, Belém, Pará....	135
Figura 116 – Elementos decorativos da Igreja da Sé, Belém, Pará	135
Figura 117 – Ruínas do altar-mor da Capela do Engenho Murutucu, Belém, Pará.....	136
Figura 118 – Fachada da Capela Pombo, Belém, Pará	137
Figura 119 – Abóbada da capela-mor da Igreja de Santo Alexandre, Belém, Pará	138
Figura 120 – Retábulo-mor da Igreja das Mercês, Belém, Pará.....	139
Figura 121 – Retábulo da capela do Santíssimo, Igreja das Mercês, Belém, Pará.....	139
Figura 122 – Púlpito da Igreja das Mercês, Belém, Pará	139
Figura 123 – Fachada do Palácio dos Governadores, Belém, Pará.....	140
Figura 124 – Palácio dos Governadores – Retábulo da Capela-mor, Belém, Pará.....	141
Figura 125 – Capa do álbum dedicado ao rei D. José	142
Figura 126 – Capa do álbum dedicado ao governador Ataíde Teive	142
Figura 127 – Arco triunfal dedicado a D. José, Belém, Pará.....	143
Figura 128 – Arco triunfal dedicado ao governador Ataíde Teive, Belém, Pará.....	143
Figura 129 – Hospital Real, atual Casa das Onze Janelas, Belém, Pará.....	144

Figura 130 – Largo do Quartel, na segunda metade do século XIX, segundo Righini – (01) Quartel, (02) Lyceu Benjamin Constant (atual Colégio Paes de Carvalho), (03) Palácio Antônio Lemos, (04) telhado do Palácio do Governo e (05) Igreja da Sé.....	145
Figura 131 – Quartel dos Soldados	145
Figura 132 – Capela sepulcral do Governador Ataíde Teive, Belém, Pará	146
Figura 133 – Capela para o palácio da família do Governador Teive, Pangim, Índia .	147
Figura 134 – Capela para o palácio da família do Governador Teive (outra versão), Pangim, Índia	147
Figura 135 – Propostas para retábulos e estuques para o forro da capela, Pangim, Índia	147
Figura 136 – Retábulo lateral da Capela da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência	148
Figura 137 – Companhia Geral do Comércio, Belém, Pará	148
Figura 138 – Fachada da nova Alfândega, Belém, Pará.....	149
Figura 139 – Portada da nova Alfândega, Belém, Pará.....	149
Figura 140 – Residência de Manuel Alves da Cunha, desenho de J. J. Codina	150
Figura 141 – Antiga residência de Manuel Raimundo Alves da Cunha	150
Figura 142 – Residência de Antônio de Sousa de Azevedo, desenho de J. J. Codina .	151
Figura 143 – Residência de João Manoel Rodrigues, desenho de J. J. Codina.....	151
Figura 144 – Capa do álbum dedicado ao Marquês de Pombal por Domingos José de Freitas	152
Figura 145 – Pedra de armas do Governador Ataíde Teive	152
Figura 146 – Pedra de armas do Marquês de Pombal	152
Figura 147 – Monograma existente ao final do álbum.....	152
Figura 148 – Detalhe do altar lateral da igreja de N. Sra. do Rosário dos Homens Pretos	210
Figura 149 – Detalhe de moldura de porta na igreja de N. Sra. do Rosário dos Homens Pretos	210
Figura 150 – Residência na Rua Siqueira Mendes, Belém, Pará	211
Figura 151 – Detalhes da janela superior e da moldura da porta da residência da figura anterior.....	211
Figura 152 – Fachada de um casarão no bairro do Comércio, Belém	212
Figura 153 – Fachada de um casarão no bairro de Batista Campos, Belém.....	212
Figura 154 – Igreja da Sé - Batistério.....	212
Figura 155 – Fachada de um casarão na rua Gama Abreu, Belém	212
Figura 156 – Detalhe da fachada de um casarão no bairro de Batista Campos, Belém ..	213
Figura 157 – Detalhe da fachada de um casarão no bairro do Comércio, Belém.....	213
Figura 158 – Detalhe da fachada de um casarão no bairro do Reduto, Belém.....	213
Figura 159 – Detalhe da fachada de um casarão no bairro do Reduto, Belém.....	213
Figura 160 – Detalhe da fachada de um casarão no bairro do Comércio, Belém	213
Figura 161 – Detalhe da fachada de um casarão no bairro do Comércio, Belém	213
Figura 162 – Detalhe da fachada de um casarão no bairro de Batista Campos, Belém.....	213
Figura 163 – Detalhe da fachada de um casarão no bairro do Reduto, Belém	213
Figura 164 – Detalhe de fachada de uma residência no bairro de Batista Campos, Belém	214
Figura 165 – Detalhe da fachada de um casarão no bairro do Comércio, Belém	214
Figura 166 – Detalhe da fachada de um casarão no bairro do Comércio, Belém	214
Figura 167 – Detalhes das molduras na fachada da Igreja Matriz de Moju	215
Figura 168 – Detalhe das molduras na fachada da Igreja Matriz de Santarém	215
Figura 169 – Detalhes da fachada da Igreja Matriz de São Domingos do Capim.....	215

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Ocorrência dos painéis na obra landiana	158
Tabela 2 – Ocorrência das molduras na obra landiana	161
Tabela 3 – Resumo das características dos frisos na obra landiana	166
Tabela 4 – Resumo das características dos frisos nos retábulos landianos	167
Tabela 5 – Ocorrência dos entrelaçados na obra landiana	169
Tabela 6 – Ocorrência do medalhão circular na obra landiana	170
Tabela 7 – Ocorrência do motivo auricular na obra landiana	171
Tabela 8 – Ocorrência dos elementos pendentes na obra landiana	172
Tabela 9 – Ocorrência dos lacrimais na obra landiana	173
Tabela 10 – Ocorrência dos elementos bulbosos na obra landiana	174
Tabela 11 – Ocorrência de escamas na obra landiana	174
Tabela 12 – Ocorrência de trançados na obra landiana	175
Tabela 13 – Ocorrência da pilastra na obra landiana e do ornato a 1/3 da base	177
Tabela 14 – Ocorrência das caneluras na obra landiana	178
Tabela 15 – Tipologia do capitel na obra landiana	179
Tabela 16 – Características dos frontões na obra landiana	182
Tabela 17 – Elementos acessórios utilizados nos frontões landianos	183
Tabela 18 – Ocorrência do acrotério na obra landiana	185
Tabela 19 – Ocorrência dos tríglifos na obra landiana	186
Tabela 20 – Ocorrência da mísula na obra landiana	187
Tabela 21 – Ocorrência dos dentículos na obra landiana	188
Tabela 22 – Ocorrência dos balaústres na obra landiana	189
Tabela 23 – Ocorrência dos obeliscos na obra landiana	189
Tabela 24 – Ocorrência do óculo na obra landiana	190
Tabela 25 – Ocorrência dos vasos na obra landiana	191
Tabela 26 – Ocorrência de figuras com formas humana na obra landiana	192
Tabela 27 – Ocorrência da pomba representando o Espírito Santo e configurações	193
Tabela 28 – Ocorrência das cartelas na obra landiana	194
Tabela 29 – Ocorrência das flores na obra landiana	195
Tabela 30 – Ocorrência dos festões na obra landiana	196
Tabela 31 – Uso da folha de acanto de forma geral	197
Tabela 32 – Uso da folha de acanto cobrindo superfícies	198
Tabela 33 – Uso da folha de acanto formando um bulbo na base das pilastras	198
Tabela 34 – Ocorrência das conchas/aconcheados na obra landiana	199
Tabela 35 – Ocorrência das volutas na obra landiana	201
Tabela 36 – Ocorrência dos pares de volutas convergentes na obra landiana	203
Tabela 37 – Ocorrência dos monogramas na obra landiana	204
Tabela 38 – Ocorrência da cruz na obra landiana	204
Tabela 39 – Ocorrência dos troféus na obra landiana	205
Tabela 40 – Ocorrência do brasão de armas na obra landiana	205
Tabela 41 – Ocorrência da estrela na obra landiana	206
Tabela 42 – Ocorrência da abóbada em quarto de esfera	206

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 01

CAPÍTULO I – ESTILO E ORNAMENTO 07

1.1. ESTILO 09

1.2. ORNAMENTO 18

1.2.1. Classificação dos Ornamentos 29

Ornamentos Geométricos 29

Ornamentos Imitativos 33

Ornamentos Arquitetônicos 34

Ornamentos Simbólicos 46

1.3. A LITERATURA SOBRE ORNAMENTO 62

1.4. ELEMENTOS ORNAMENTAIS DO VOCABULÁRIO DA ARQUITETURA ITALIANA SETECENTISTA 64

1.4.1. Elementos ornamentais do vocabulário dos Bibiena 71

1.5. ELEMENTOS ORNAMENTAIS DO VOCABULÁRIO DA ARQUITETURA PORTUGUESA SETECENTISTA E SEUS REFLEXOS NO BRASIL 81

CAPÍTULO II – ITÁLIA – PORTUGAL – BRASIL: A TRAJETÓRIA ARTÍSTICA DE LANDI 91

2.1. DA BOLONHA TARDO-BARROCA À LISBOA POMBALINA: A FORMAÇÃO ARTÍSTICA DE LANDI 93

2.1.1. A Bolonha Setecentista 93

Landi: os anos bolonheses 98

2.1.2. A Lisboa Setecentista 108

Landi: os anos lisboetas 110

2.2. O GRÃO PARÁ “ILUMINADO” OU UM ARTISTA NA FLORESTA 113

2.2.1. A Belém Setecentista 119

Landi: os anos belenenses 126

CAPÍTULO III – O ÁLBUM DE DESENHOS PARA O GRÃO PARÁ 155

3.1. O VOCABULÁRIO LANDI 157

3.1.1. Ornamentos Geométricos 157

3.1.2. Ornamentos Imitativos 170

3.1.3. Ornamentos Arquitetônicos 175

3.1.4. Ornamentos Simbólicos 190

CONCLUSÃO 207

ÍNDICE REMISSIVO 217

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS 221

ANEXOS 227



INTRODUÇÃO

A obra do arquiteto italiano Antônio José Landi é objeto de estudos há décadas o que muito contribuiu para o reconhecimento da importância que tem a mesma para a cidade de Belém, no Pará.

Entretanto, ao observador atento desses estudos, é nítida a variação de definições sobre o estilo artístico landiano, o que causa não poucas dúvidas quanto a essas classificações.

Tais questões foram percebidas claramente ainda em 2008, na elaboração da monografia *Capela Pombo, Belém/PA: Interpretação e Perspectivas* apresentada na conclusão de um Curso de Especialização¹.

Nos parágrafos que se seguem, algumas das impressões de vários autores são expostas, para que se proceda a uma confrontação.

Segundo Leandro Tocantins (1969, p. 13):

“Landi traz para a Amazônia sua experiência cultural européia ao mesmo tempo que se luso-tropicaliza, isto é, torna-se homem do trópico, assimila valores portugueses e indígenas, vive nos trópicos amazônicos, colonizado e dominado pelos portugueses, sem desprezar, entretanto, a herança espiritual que traz da Europa”.

Conforme Donato Mello Júnior (1982, p. 101), Landi foi influenciado “pela obra de grandes arquitetos [...] mestres do barroco” e recebeu “variadas influências estilísticas, algumas de tendências classicizantes puristas, de um barroco menos carregado, mais linear e mais simples” essas tendências, características do século XVIII, estarão presentes em muitas de suas obras.

[Landi viveu] a época de transição de um Barroco tardio que em sua evolução iria desaguar no Rococó, de formas leves e graciosas, que encontramos em certos aspectos da obra landiana, enquadrados dentro de uma compartimentação e modulação de formas e proporções classicizantes [...] que evoluíram, mais tarde, para o neoclassicismo solene nascente no final do século XVIII (MELLO Jr., 1982, p. 101)

Ainda para Mello Júnior (1982, p. 102), Landi “foi um arquiteto eclético que soube projetar e conciliar, com talento, arte, harmonia e proporção, várias correntes

¹ Especialização em Interpretação, Conservação e Revitalização do Patrimônio Artístico de Antônio José Landi, promovida pelo Fórum Landi/UFGA. Monografia sob a orientação da Prof.ª Msc. Roseane da Conceição Costa Norat.



de estilo, aplicando-as com bom gosto, sem misturá-las, antes harmonizando-as”. Como prova disso, observem-se suas obras na Amazônia.

No Palácio dos Governadores, a fachada principal é pombalina, mas a posterior, voltada para o antigo jardim, é italiana. O interior da igreja de Santana é tipicamente italiano, como italiano o estilo da capela do Murutucu. As composições decorativas para a matriz de Barcelos filiam-se diretamente ao caráter cenográfico da escola dos Bibiena. (MELLO Jr., 1982, p. 102)

Continua Mello Júnior (1982, p. 102): a influência de “Borromini está presente em vários detalhes landianos, como no tratamento ornamental das sobrevergas e dos frontões partidos ou encurvados”.

Outros autores, entretanto, se aproximam mais do que se acredita acontecer com o estilo de Landi.

Mário Barata (1982, p. 93), por exemplo, diz:

A obra de Landi no Pará indica precisamente certa oscilação dialética de gosto e criatividade entre um tardo-barroco e uma simplificação de formas austera, sendo esta tanto uma expressão de um espírito clássico continuado, como uma prefiguração de novas tendências classicizantes, que se adensavam em meados e fins do século, na Europa. Vindo para o Brasil, Landi não chegou a evoluir para um típico neoclassicismo de transição italiano, todavia manteve, em parte de suas obras, a linha classicista purista, que prefigura a referida evolução.

E completa Barata (1982, p. 93):

Nos desenhos e nas obras realizadas no Brasil, por Landi, predomina um caráter tardo-barroco em uma versão simplificada, às vezes com elementos borrominescos, que também se difundiam no Portugal do tempo. Na aplicação de elementos curvilíneos superpostos, sobre vergas de vãos, surgem formas herdadas de Borromini e de certa tradição cenográfica do Barroco Emiliano.

Barata (1982, p. 97) faz ainda uma significativa afirmação que afasta, por exemplo, a teoria de se atribuir a Landi a chegada do neoclássico ao Brasil quando, ao fazer referência ao uso dos frisos de entablamento com tríglifos, pelo arquiteto, escreve:

Esse elemento formal, que leva estudiosos a pensarem em neoclassicismo, resulta na verdade da riqueza de conjugação de termos antigos com a cenografia barroca, bastante difundida na escola dos Bibiena.



Anna Maria Matteucci (*apud* Barata, 1982, p. 98), a partir da análise dos desenhos de Landi arquivados na Biblioteca Nacional de Lisboa, considera-o leal à tradição tardo-barroca bolonhesa, aquela do arquiteto Alfonso Torreggiani (1682-1764), e avalia o Palácio dos Governadores ligado a exemplos da Bolonha da quinta década do século XVIII.

Para Ana Cristina Braga (1998, p. 129), pelas influências que sofreu, Landi “utilizou elementos do tardo-barroco italiano associados, em certas ocasiões, a elementos de influência da arquitetura portuguesa em composições simples e sem muitos ornamentos, talvez pela escassez de materiais na região, o que pode ter limitado o resultado final da obra no que concerne aos elementos decorativos”.

A análise estilística da obra de Landi, ainda conforme Braga (1998, p. 130), reafirma a influência do arquiteto italiano Andrea Palladio (1508-1580), “através de seus conceitos e estudos sobre os monumentos da Antiguidade Clássica [...] tomados como modelos”. Nesse pensamento está, certamente, a origem de classificá-lo como o precursor do neoclassicismo no Brasil. Entretanto, Landi também mostra em sua obra os elementos da cultura barroca absorvidos na Itália, pátria de sua formação. A explicação para isso está fundamentada no fato de que “a difusão da cultura arquitetônica através de tratados propicia a incorporação de elementos de momentos históricos e culturas arquitetônicas diferenciadas”.

Myriam Oliveira (2003, p. 135) diz: “[é] curioso constatar na obra do arquiteto Landi construída em Belém a presença simultânea de duas correntes diferenciadas do barroco tardio, a classicizante e a borromínica que dividiam a arquitetura de Roma naquele período.

E finalmente para Isabel Mendonça (2003, p. 561):

A obra de Antônio José Landi em Portugal e no Brasil manteve-se sempre extraordinariamente fiel às tradições da arte bolonhesa da primeira metade do século XVIII, estilisticamente integráveis no classicismo tardo-barroco, de carácter cenográfico. [...] A arte bolonhesa neste período foi ainda dominada por inflexões rococó de características próprias, o *barocchetto*, presente sobretudo na decoração dos interiores. Landi reflecte na sua obra todos estes cambiantes da arte bolonhesa.

Diante dessa variação de análises e classificações do conjunto de obras do arquiteto italiano em tela e, a partir das observações e sugestões da banca examinadora



que avaliou a referida monografia de especialização, apresentamos à Comissão de Seleção do Mestrado em Arte da Universidade Federal do Pará, um anteprojeto de pesquisa com a finalidade de estudar os elementos ornamentais da obra de Antônio Landi tendo em vista que o ornamento, sua presença ou ausência, define um estilo mesmo que pessoal e difícil de definir dentro dos esquemas canônicos (estilísticos e temporais) da história da arte e da arquitetura.

Esta pesquisa, portanto, faz um estudo sistematizado dos ornatos utilizados pelo artista, com o objetivo de caracterizar o vocabulário ornamental por ele utilizado. Assim, não temos a pretensão de definir peremptoriamente o “estilo” do arquiteto italiano, mas tão somente verificar o uso peculiar de elementos ornamentais em sua obra, de modo que se possa reconhecer seu repertório pessoal e intransferível.

São objetivos também desse estudo: a) verificar as variações e/ou adaptações sofridas pelos ornamentos da obra desenhada à obra construída e b) fornecer subsídios para futuras análises da obra do arquiteto e das possíveis influências que provocou na arte paraense.

A metodologia empregada considerou a pesquisa bibliográfica, o levantamento e a análise dos desenhos produzidos pelo arquiteto no Brasil e o registro fotográfico da obra construída na cidade de Belém.

Landi também produziu na Itália e em Portugal, mas, dadas as limitações de tempo impostas por um curso de Mestrado, esse trabalho concentra-se em sua produção no período em que viveu em terras brasileiras.

Esta dissertação está dividida em três capítulos cujos conteúdos estão assim constituídos:

a) o primeiro, compreende um estudo sobre estilo e ornamento. Os ornatos foram reunidos em quatro grupos (geométricos, imitativos, arquitetônicos e simbólicos), visando à almejada sistematização. Este ponto do trabalho tem como referências bibliográficas as obras de Franz Meyer, *Handbook of Ornament*, e de Fléxa Ribeiro, *História Crítica da Arte*, pois dentre as consultadas foram as que melhor forneceram subsídios para o objeto de estudo. Os conceitos dos ornamentos foram buscados em várias fontes, quer em dicionários de arte, de símbolos, de ornamentos ou de estilos arquitetônicos, propiciando, assim uma visão mais abrangente do assunto. Acompanha o



estudo, uma breve amostragem da produção bibliográfica existente a respeito dos ornamentos e que interessa a essa investigação. Finalizando o capítulo, são observados os elementos ornamentais das arquiteturas italiana e portuguesa setecentistas, monumentos, características, artistas;

b) o segundo, mostra a trajetória artística de Landi, da Itália ao Brasil, passando por Portugal. São apresentados os panoramas das cidades de Bolonha, Lisboa e Belém, à época, que servem de cenário para a apresentação da obra do artista produzida em cada uma delas. Os autores aqui utilizados foram Isabel Mendonça, Ana Maria Matteucci, Leandro Tocantins, Alexandre Rodrigues Ferreira, Donato Mello Júnior e Augusto Meira Filho.

c) o terceiro, cruza as informações sobre ornamentos, expostas no primeiro, enquadrando aqueles utilizados por Landi nos respectivos grupos e indica esses elementos na obra em questão. Nesse capítulo, são feitas observações da maneira como o artista utilizou os ornatos, suas características, suas variações e suas adaptações. O texto referente a cada ornamento é acompanhado de uma ou mais tabelas com a ocorrência daqueles nos edifícios/álbuns e a indicação das figuras respectivas.

Tendo em vista a grande quantidade de imagens que compõem o terceiro capítulo, optou-se por colocá-las em um anexo. A respeito dessas imagens é importante assinalar que, considerando-se a necessidade de ampliá-las para observar os detalhes dos ornatos, nem sempre a qualidade das figuras apresentadas é boa, pois para isso seria necessário ter os desenhos em arquivos digitais em alta resolução, o que nem sempre foi possível conseguir porque alguns dos originais estão arquivados em Lisboa e no Porto, em Portugal. Sendo assim, quando a ampliação prejudicava muito a correta visualização do detalhe, optou-se por omitir tal ilustração. Quando, entretanto, era possível visualizá-lo, ainda que a imagem não apresentasse boa qualidade, optou-se pela inclusão da ilustração.



CAPÍTULO I
ESTILO E ORNAMENTO



1.1. ESTILO

A palavra estilo é utilizada no campo das artes para descrever uma coerência entre obras que são o resultado de certa escola ou grupo de artistas ou, ainda, a expressão de um determinado período de tempo ou de região geográfica. Os estilos são formas eventuais de expressão que poderiam não ter ocorrido e que podem ser retomados, se assim quiserem os artistas, ou se assim pedirem os consumidores da arte.

O termo estilo teve origem no latim *stilu* (=vareta), que era o instrumento sob a forma de punção de metal com que os antigos traçavam caracteres em pequenas tábuas cobertas de cera. Uma das extremidades era aguda – servia para riscar; a outra era arredondada – destinava-se a apagar a inscrição que não servia. Por metonímia, passou a significar também a maneira de escrever de um escritor, sobretudo a escolha de palavras e seu uso em diferentes ocasiões, ou seja, o modo peculiar de utilização da linguagem, ou ainda, o modo perfeito de se expressar. Diz-se, então, que aquele que se expressa de modo imperfeito, não tem estilo ou tem mau estilo.

Essas noções espalharam-se para outros campos, como a música, a arquitetura e as artes plásticas, mas somente a partir do Renascimento os termos estilo, maneira e gosto foram utilizados com frequência maior e com significações diversas.

A partir do *Livro de Arquitetura*², do arquiteto francês Germain Boffrand (1667-1754), de 1745, é que se encontram exemplos nos quais o termo estilo, se não aplicado à arquitetura, é, pelo menos, associado a ela. Nesse livro, Boffrand estabeleceu paralelos entre a arquitetura e a poesia e abordou as ordens da arquitetura clássica como se fossem gêneros literários. Segundo o autor, as ordens utilizadas por gregos e romanos estão para as várias categorias de edifícios como os gêneros da poesia estão para os vários temas por ela tratados. Um exemplo disso está no empenho de arquitetos e projetistas no uso apropriado do ornamento de acordo com o gênero e o caráter do edifício.

A primeira vez na teoria da arquitetura francesa em que o termo “estilo” foi aplicado diretamente à arquitetura foi no Curso do francês Jacques-François Blondel (1705-1774), de 1771. Para o arquiteto, responsável pela primeira instituição de ensino da Arquitetura na França, o estilo em arquitetura, é o verdadeiro gênero que alguém pode escolher, com respeito ao motivo que conduz à construção de um edifício. O estilo

² Boffrand, Germain. **Book of Architecture**. London: Ashgate, 2002. A obra contém os princípios gerais da arte e plantas, elevações e seções de alguns dos edifícios construídos na França e em outros países.



na ordem da fachada e na decoração dos interiores é justamente a poesia da arquitetura, o que contribui para fazer as composições mais interessantes. O estilo, adequado a cada tipo de edifício, traz consigo uma infinita variedade de construções do mesmo tipo e de tipos diferentes. O estilo pode expressar o gênero sacro, o heróico, o pastoral e ainda expressar, em particular, o caráter: regular ou irregular; simples ou composto; simétrico ou não; e, finalmente, através do estilo pode-se alcançar a expressão.

Boffrand e Blondel dão uma visão literária e retórica ao estilo. Boffrand associa poesia e arquitetura. Ambos possuem diferentes gêneros: a poesia pode ser trágica, cômica, bucólica; a arquitetura, religiosa, civil, militar; na arquitetura esses gêneros podem ser expressos pelas ordens. Blondel adicionou uma interpretação retórica à visão literária de Boffrand: o estilo, ou o gênero, determinam, em arquitetura, todas as decisões do projeto; o estilo dá cor e expressão ao caráter do edifício. Para ambos, Boffrand e Blondel, o estilo é uma idéia reguladora e unificadora pela qual o projeto de um edifício é gerado de tal forma que se pode reconhecer sua função, gênero e caráter.

A decisão sobre o estilo de um edifício assegura um sistema de escolhas possíveis para a ordem da fachada, o uso dos ornamentos e a disposição de suas partes. Isso significa que o estilo torna-se o conceito geral através do qual o espectador é capaz de interpretar ou “ler” o edifício corretamente.

Após Boffrand e Blondel, o conceito de estilo teve outras contribuições com o francês Antoine-Chrysostome Quatremère de Quincy (1755-1849), filósofo e crítico de arte francês. Editou, entre 1788 e 1825, a *Encyclopédie Méthodique*³ e nela escreveu um artigo no qual o conceito de estilo faz referência à individualidade do autor da obra e agrega situações como o clima e o período, os quais têm influência na edificação. O autor é importante nesse momento por ser o único francês a escrever, de forma tão explícita, sobre o estilo e seus diferentes significados no contexto da teoria e da história da arte.

Quatremère também compartilhava da ideia de que a noção de estilo foi tomada da arte do discurso, na qual possui dois significados. No primeiro, é a forma que o escritor dá aos seus pensamentos de acordo com a natureza do assunto, o efeito que quer produzir e a harmonia entre o objetivo que se coloca e o meio que usa para alcançá-lo. No segundo, é a expressão da individualidade do trabalho de arte, de seu caráter. De uma

³ Enciclopédia do Método (tradução livre do autor).



maneira geral, estilo é a forma característica e típica que causa impressão nos produtos da mente, de acordo com as diferenças de clima, de hábitos, da moral, das ações do governo e das instituições políticas e morais. Estilo é sinônimo de caráter e de maneira individual, de fisionomia característica que pertence a cada trabalho de arte, autor, gênero, escola, país ou período.

Estilo é a linguagem ou o vocabulário de formas com o qual cada característica pode ser expressa. Não mais o conceito de guia e agente unificador, que era para Boffrand e Blondel, mas ganha uma nova função: principal ferramenta de classificação histórica. Os trabalhos de arte começam a ser pesquisados com a finalidade de classificá-los cronológica e geograficamente, embasados nas características, que são o resultado da expressão das circunstâncias que colaboraram para a sua criação, como o clima ou a disponibilidade de certos materiais. Estas características são identificadas por Quatremère como formadoras, ou delimitadoras, do estilo de uma obra de arte.

Quatremère, com sua interpretação retórica do estilo como uma codificação dos modos de dar formas tangíveis às ideias, parece voltar à tradição retórica. Mas, por outro lado, pela sua identificação do estilo com o caráter, ele torna possível, na história da arte, o uso do termo como um instrumento de classificação histórica. E, talvez o maior resultado que alcança com essa identificação, mostra que o estilo, em arquitetura, é a expressão individual do período, do país e mesmo do clima.

Para Hauser (1988, p. 183):

O conceito de estilo deriva do fato paradoxal de os esforços de vários artistas, trabalhando separadamente e muitas vezes independentemente, terem revelado uma direção comum, das suas aspirações individuais estarem inconscientemente subordinadas a uma tendência impessoal, supra-individual e de [...] um artista, ao dar largas aos seus próprios impulsos, produzir algo que vai para além do que na verdade pretendeu. O estilo é a unidade ideal de um todo que consiste num conjunto de elementos concretos e díspares.

O critério mais primário para determinar um estilo, segundo Hauser (1988, p. 183-4), está nos “traços artisticamente significativos entre as obras de uma determinada época ou determinado período culturais”. Para ele, o estilo não é um conceito imposto ao artista, nem aceite por este como um fim, mas um “conceito de



relação dinâmica com um conteúdo que varia continuamente”, podendo quase se dizer que, em cada obra nova, adota uma acepção nova.

Está no pensamento de Hauser (1988, p. 200-1), a ideia de que uma transformação de estilo não é apenas uma mudança de gosto, e, de que uma alteração de gosto não pode ser vista como simples cansaço. Pode haver fadiga sem transformação de estilo, assim como mudança de estilo sem cansaço.

Para causar qualquer efeito, a variação de gosto deverá exprimir uma transformação no arranjo social dos consumidores da arte: uma alteração de estilo significa a existência de novos modelos estéticos e a disponibilidade de artistas em realizá-los. O mero fato de as pessoas estarem entediadas das antigas formas não é um determinante para a mudança de estilo, é mais um sinal do que um motivo. A vontade de inovação não é essencialmente um sinal de cansaço; toda obra de arte é uma manifestação nova do combate constante para se revelar algo de original e se afastar do familiar e do lugar-comum.

Ainda para Hauser (1988, p. 201-2), um gênero de arte se transforma em um “estilo” e ganha importância histórica na medida em que é amplamente aceito. Várias são as tendências que surgem com o passar do tempo, porém a maior parte delas não resulta em nada. Para a história do estilo, o importante não é a descoberta de um gênero, mas sua permanência.

Se a ideia de uma obra de arte surge, simultaneamente, com a própria obra, também um estilo se configura gradativamente e se desenvolve em consequência da relação entre as obras que se encontram em produção e aquelas que já existem e são importantes. Difícil é dizer o caminho a ser percorrido por um estilo até que tenha realizado sua trajetória (HAUSER, 1988, p. 206).

As mudanças estilísticas não ocorrem com o desaparecimento brusco de um estilo e o conseqüente aparecimento de outro. Em cada novo estilo, continuam a conviver elementos do antigo e o atual guarda o germe do futuro, ou seja, não se podem fixar as fronteiras dos estilos com exatidão. Em todas as épocas, aparecem elementos que permanecem fiéis ao antigo enquanto, ao seu redor, o novo se firma.

Segundo Cipiniuk (1997, n.p.), a respeito das mudanças de estilo, deve-se supor “que existe uma continuidade histórica na produção de formas e também que elas



são determinadas por uma lógica interna da sua composição, respeitada a escolha individual do artista”. Essa continuidade histórica dos estilos, sua produção e suas relações se caracterizam pela crença de que “a tradição fornece ao artista um repertório de formas e que ele procura respeitá-las sem, no entanto, excluir a possibilidade de encontrar uma nova solução para seu arranjo”.

Para esse autor (1997, n.p.), a classificação em estilos é uma busca por elementos comuns que possibilitem agrupar objetos ou ações humanas que estariam, supostamente, dispersos. Dessa forma, só é possível fazer referência a um objeto individual quando existe um grupo do qual ele faça parte, o que estabeleceria limites conceituais para sua existência enquanto indivíduo. Não havendo tal grupo para incluí-lo, supõe-se a sua originalidade e, quem sabe, o início de um novo.

É comum relacionar os estilos artísticos a períodos históricos. É possível que, didaticamente, isso seja necessário, pois facilita a delimitação, a divisão em períodos. Entretanto, é possível ainda abordar os estilos de forma teórica, observando-os fora do tempo.

Uma das dúvidas dos estudiosos dos estilos são suas denominações. A ciência as empregou como ordenadoras para a classificação, mas logo se tornaram “gavetas”, nas quais estão depositadas as obras de arte. Os nomes de estilos estão cheios de significação. Algumas das denominações tiveram começos pequenos, em certos casos, utilizando-se de termos pejorativos, como o Barroco, por exemplo.

Grande parte das denominações dos estilos é referente a períodos de tempo, quer indicando o nome do monarca (o estilo dos três Luíses, na França), quer a forma de governo vigente (Império e Regência, na França), quer a dinastia governante (Tang, Yuan, Ming, na China). Porém há que se pensar que cada estilo sofre também variações pela paisagem circundante, pela época em que ocorre, pelo caráter nacional e/ou regional, pela escola a qual pertence o artista, pela sua individualidade e pelas suas características étnicas, ou seja, não é apenas o tempo que configura um estilo, mas também o ambiente e a etnia. Assim, ampliando a observação, têm-se o estilo oriental e o ocidental, o alemão e o italiano, assim como o da costa, o do interior e o da montanha.

Para Wölfflin (2000, p. 8-11), existiriam cinco concepções de estilo: individual, nacional, de época, étnica e de escola. Um elemento determinante para a



definição do estilo individual é a subjetividade do artista. Cada indivíduo tem estilo próprio, apesar das circunstâncias comuns que o une a outros artistas. A maneira de apreensão de uma realidade é diferente para dois artistas. A respeito do estilo nacional, o autor acreditava que, ligados pela nacionalidade, seria possível perceber traços inerentes ao estilo de cada nação, embora aparentemente distintos em seu estilo individual e de escola. Cada época é limitada pelos recursos materiais existentes e as formas de concepção também são distintas em cada período, pois o olhar tem evolução própria, o que leva à produção de obras distintas. Por exemplo, observando a transição do Renascimento ao Barroco, olhando especificamente a arquitetura, no primeiro, essa está ligada ao conceito da proporção total, da perfeição. No segundo, em lugar da busca dessa perfeição, tem-se o agitado, o mutável, o ilimitado, o colossal, em lugar do limitado e do concebível do período anterior.

Os estilos étnicos são as formas de vivência hereditária que nada expressam sobre as disposições individuais de um membro de uma etnia. Existem, em cada estilo racial, características diferentes que se fixam no indivíduo como particularidades pessoais. Assim, vêem-se, em um estilo artístico, diferentes possibilidades de expressão de uma mesma forma de vivência derivadas dos distintos valores individuais, possibilidades de expressão puras ou isoladas, revelando aptidão ou a falta dela. Na prática, os tipos estilísticos étnicos nem sempre se mostram com características puras, pois o estilo de uma etnia se impregna e se une ao de uma etnia vizinha. Ora prevalecem as marcas de um dos estilos, ora as do outro. Pouco a pouco, até se descobrem características de estilos mesclados, aliás, a marca pura de uma etnia é exceção, o normal é um estilo mesclado (WAETZOLDT, 19--., p. 269).

Conforme Dondis (1997, p. 165):

Dar nome a um estilo ou a uma escola de expressão visual é uma grande conveniência histórica para facilitar a identificação e a referência, embora, no período contemporâneo, a nomenclatura tenha se fragmentado de tal forma que se precipitou em uma situação absurda. [...] as mudanças de nomes acontecem quase todos os dias, a ponto de podermos dizer que constituem uma expressão em si mesmos.

A reunião em estilos surge da análise de um período histórico, tanto visual como filosoficamente. Não apenas a obra de artistas individuais se reúne naturalmente tomando como base as relações entre meios, métodos e técnicas, mas os grupos



estilísticos podem, da mesma maneira, relacionar-se entre si, devido às semelhanças de forma e conteúdo, ainda que estejam distantes no tempo e no espaço, tanto histórica como geograficamente (DONDIS, 1997, p. 165).

Porém o que se observa é que ao localizar detalhes que, por comparação ou relação, incluam determinado objeto em certa categoria, corre-se o risco de abandonar ou não dar atenção a outros elementos particulares àquele objeto.

Ao olhar uma obra de arte da qual não se sabe o autor, aquele que possuir um olhar treinado, certamente, irá buscar conhecê-lo. Se faltam documentos ou indicações, pela análise das características físicas da obra, materiais ou técnicas de execução, ou seja, as fontes secundárias, por comparação com outra ou um conjunto delas, pode-se deduzir autorias. Entretanto, há casos em que isso não é possível, pois faltam as analogias. A obra permanece sem identificação, pois faltam elementos que as faça pertencerem a uma classe determinada. Aqui surge a crítica de estilo.

Existem grupos de obras de arte antiga e medieval nos quais há exemplares sem autor identificado, pois as fontes primeiras desapareceram ou foram esquecidas. Podem ser reunidas pelas suas características e atribuídas a um mesmo autor, o qual, como personalidade artística, destaca-se, inconfundivelmente, ainda que não se tenham vestígios de sua existência pessoal. Isso também é a crítica de estilos.

Com o passar do tempo, essa crítica aprendeu a diferenciar, cada vez com maior precisão, e mais delicadamente, as diferentes “mãos”. A busca pelo nome de um autor não tem importância apenas pelo valor que tal obra de arte teria se fosse atribuída a esse e não àquele, mas porque, além da catalogação ou do inventário, busca-se o conteúdo de criação da mesma (WAETZOLDT, 19--., p. 174-8).

É compreensível que a crítica de estilo, como método de trabalho, não goze de boa fama já que são numerosos os casos de uma mesma obra ser atribuída, por críticos distintos, a autores diferentes. Tem sido tentado retirar da crítica de estilos seu caráter subjetivo e, portanto, incerto, para convertê-la em um método seguro e exato. Todos os ensaios para solidificá-la de maneira positiva partem da experiência de que o homem, em tudo o que produz, deixa sinais pessoais que estão sempre presentes em suas obras. Fixados esses sinais de personalidade, é possível investigar se se encontram em determinada obra.



E que indícios característicos de um estilo são peculiares a um autor, de modo que sua presença em outra obra possa levar o observador, com segurança, à conclusão de que se trata da mesma personalidade criadora? Waetzoldt (19-- , p. 179) diz que o artista utiliza um esquema que lhe é habitual e talvez outro que tenha diante de si, mas em todas as suas obras. A característica de um artista se encontrará onde menos se esforçou em produzir algo característico.

O crítico de arte italiano Giovanni Morelli (1816-1891) (apud WAETZOLDT, 19-- , p. 178-82) não considerava esse sistema como único para resolver todas as dúvidas, mas como meio auxiliar da ciência. Ainda que se mostrem erros, em certo sentido, essas teorias têm seu valor na diferenciação do autêntico e do falso, do que foi produzido pelos mestres, do que foi produzido pelos discípulos, do original e da cópia. O imitador ou falsificador procura, antes de tudo, imitar as formas que determinam a impressão da obra. Às formas mais escondidas e, segundo seu critério, menos importantes, não dá atenção e é, justamente, nesses detalhes onde se revela a outra mão, a do falsificador.

Quanto mais familiarizado se está com a obra de determinado artista, com o conjunto de formas com as quais se expressa, com o seu vocabulário estilístico e com os seus limites e possibilidades de criação, mais se estará apto a analisar uma obra e, por analogia, atribuí-la a certo artista.

Segundo Ribeiro (1962, p. 22, v.1), assim como um ser vivo, o estilo nasce, cresce, reproduz-se, morre e, às vezes, ressurge. Em alguns casos, ocorre uma espécie de propagação do germe em tempos distantes, por vezes, compreendido e sentido diferentemente.

A formação de um estilo está ligada a três fatores: o psicológico, o lógico e o técnico e que estão inteiramente relacionados ao sentimento, à compreensão e à expressão, respectivamente. Somente sentindo e levando ao plano da compreensão, pode-se expressá-lo. Assim, para as artes plásticas, o estilo é uma espécie de modo de sentir, de compreender e de expressar da maioria, em dada época (Ribeiro, 1962, p. 22, v.1).

Segundo Ribeiro (1962, p. 23, v.1), em qualquer modalidade artística e, especialmente, para se determinar a unidade estética ou a idéia da composição, é importante observar os elementos essenciais que formam determinado estilo como: a



estrutura, a forma e o ritmo, através dos quais se podem descobrir as modalidades típicas e seus desenvolvimentos.

A estrutura é a forma em estado embrionário e que, através do ritmo, adquire vida, comunica-se com o meio e provoca sensações com o ambiente. A estrutura rege o modo como uma forma é construída ou o modo como um número de formas são reunidas. A aparência externa de uma forma pode ser bastante complexa, embora sua estrutura seja relativamente simples.

Um olhar treinado consegue perceber os elementos essenciais típicos do estilo, sua linguagem, por mais complexos que se apresentem. Entretanto, é importante ressaltar que isso é mais marcante nos grandes estilos verdadeiramente criadores e que constituíram um registro próprio, nos quais, conforme Ribeiro (1962, p. 25, v.1), as formas “adulceraram e atingiram a maturidade”, fase essa em que é pouco provável que se cometam erros. Ressaltem-se aqui os estilos de transição que “ficam muitas vezes indecisos, oscilantes entre variações renovadas, ou persistentes nas suas modalidades primitivas”. Essas indecisões propiciam precisar as fontes de onde provem determinado estilo derivado e encontrar sentido em certas representações.

Além dos elementos anteriormente abordados, há ainda, para Ribeiro (1962, p. 25-6, v.1), alguns fatores substanciais à formação do estilo: a proporção, a harmonia, a unidade e o ornato. A proporção é um fator de ordem material, é a relação que existe entre as dimensões das partes de um todo e está ligada diretamente à estrutura. É considerado um fator ótico. A harmonia é um fator de ordem espiritual, um fator de sentimento, e está ligada à forma, nas duas manifestações: relevo e cor. A unidade é um fator “de ordem abstrata, funcional de expressão, nas atividades do pensamento”. O ornato ou ornamento, o índice mais vivo do estilo, é o elemento através do qual a forma plena é alcançada. É o ornato que leva a forma ao seu mais alto grau de plasticidade, de expressividade, de comunicação. Sua presença, ou ausência, é que caracteriza o estilo e é sob sua ação que uma superfície se torna mais significativa, mais atraente.

Do ornato, de suas definições, de suas características, de suas classificações é que trata o item a seguir.



1.2. ORNAMENTO

Ao iniciar esse estudo, convém expor alguns conceitos de ornamento e decoração tendo em vista que, para alguns autores, os dois termos se confundem.

A palavra ornamento provém do latim *ornamentum*, com raiz em *ornare* que, em uma tradução moderna, significa conferir graça mediante algum objeto de cerimônia.

Para o Dicionário Michaelis (2009), ornamento é “ação ou efeito de ornamentar”; “tudo o que serve para ornar ou abrilhantar”; “desenho de notas rápidas que abrilhantam uma melodia”; “paramentos” e decoração é “ação, ou efeito de decorar ou ornar”; “adorno, embelezamento, enfeite, ornamentação”; “cenário”.

No Dicionário de Estilos Arquitetônicos, de Wilfried Koch (2004, p. 181), ornamento (ou ornato) é definido como motivo decorativo, forma decorativa. Para esse dicionário (2004, p. 134), decoração é o “conjunto de todos os objetos e ornamentos que servem para embelezar; também o conjunto dos motivos ornamentais de cada obra: uma fachada, um interior, etc.”. Nos objetos em cerâmica, é comum dizer-se desenho.

No *Oxford English Dictionary*, o ornato é “primariamente funcional, mas também fantasioso ou decorativo” e “uma qualidade, característica ou circunstância que confere beleza, graça e honra”⁴ e a decoração “um ornamento temporariamente aplicado em alguma ocasião especial”⁵. Ele é apoiado pela ideia de que tanto o ornamento quanto a decoração comemoram o prazer visual, mas a decoração implica extravagância com poucas consequências, porque pode ser alterada facilmente, enquanto o ornamento implica a finalidade e a celebração da função.

O ornamento também pode ser descrito, conforme McNicholas (2006, p. 5-6), como manifestação concreta da beleza; e o que torna a beleza visível. É o veículo que proporciona uma beleza transcendente em um edifício tangível. Historicamente, decoração pode ser entendida como o processo de preparação para um evento específico, como as celebrações de feriados, dias de santos ou datas sentimentais.

⁴ *primarily functional, but also fancy or decorative and a quality, characteristic, or circumstance conferring beauty, grace, honor.* Disponível em: http://oxforddictionaries.com/view/entry/m_en_us1273967#m_en_us1273967. Acesso em: 03 jan 2011. (tradução livre do autor)

⁵ *an embellishment temporarily put up on some special occasion.* Disponível em: http://oxforddictionaries.com/view/entry/m_en_us1238885#m_en_us1238885. Acesso em: 03 jan 2011. (tradução livre do autor)



Ainda para esse autor (2006, p. 7), a decoração pode ser expressa como na Figura 1. A fachada do edifício é embelezada de duas maneiras, com os ornamentos - presentes nas figuras esculpidas, nas esquadrias, nos acabamentos - e com a decoração - presente nas cores de tinta que dividem os elementos. As peças esculturais não são facilmente alteradas e constituem a integração na composição, enquanto a cor é alterada relativamente fácil e podem complementar com sua adição, mas não necessariamente sair com sua subtração.



Figura 1 – Casa localizada na Rua do Aveiro, Belém, Pará
Fonte: Domingos Oliveira, 2009

Alguns crêem que o ornamento é inerente a um objeto e a única maneira de ver ou sentir sua beleza é compreender seu ornamento, para outros, entretanto, é apenas uma adição, portanto supérfluo, para um objeto completamente funcional e a sobreposição desse, visa torná-lo mais atraente (McNICHOLAS, 2006, p. 6).

Segundo Alan Powers (2005, p. 61), mudar o pensamento de que o ornamento é um complemento dos edifícios, quando deveria ser tão natural como a flor no final do seu galho, exige um grande esforço da imaginação.

Para Franz Sales Meyer (1920?, p. I), a decoração é a arte ou processo de aplicar diferentes elementos para embelezar objetos, edifícios. Também é usado para denotar o resultado completo. Assim, o artista, que está ocupado com a "decoração" de um vaso, pode aplicar o ornamento sobre ele e o ornamento é, então, a decoração do vaso.



A decoração teve seu apogeu na França do século XVIII, quando o prestígio da nação foi campo fértil ao desenvolvimento das artes decorativas. Antes disso, o termo decorativo era tomado em sentido mais restrito e até mesmo pejorativo. No século anterior, os elementos ornamentais se apresentavam aleatórios, de acento subsidiário ou excessivo e sem finalidade. Um exemplo disso é a comparação entre os estilos Luis XIV e Luis XV. No primeiro, ainda no século XVII, o ornato parece que perdeu suas qualidades emocionais, dados os excessos, as extravagâncias, o peso, a monotonia e que são modificados no segundo, através de linhas fluidas, graciosas e elegantes.

“[T]alvez a origem enigmática da arte se encontre na Decoração. Através dos milênios, sempre se constituiu a unidade artística da forma pelo emprego dos elementos ornamentais” (Ribeiro, 1962, p. 27, v.1).

A utilização dos ornatos surgiu da intenção de aumentar a qualidade expressiva da forma pela aplicação de elementos na superfície nua do objeto.

Nas palavras de Ribeiro (1962, p. 23, v.4), “[q]uando vemos uma superfície, ou o total de um objeto, o *ponto ouro* do Estilo para nossa consciência é sempre o substrato ornamental. [...] se tudo é Número, como queria Pitágoras, também se poderia dizer que tudo é Ornato”.

O pensamento de George Santayana (1863-1952), filósofo e poeta espanhol, ilustra a teoria de Ribeiro: “Um edifício sem ornamentos é como um céu sem estrelas”⁶.

Segundo McNicholas (2006, p. 28), o ornamento é importante e faz parte da história da arquitetura. Era inegável que edifícios e ferramentas deveriam ter ornamento, e esse exprime cultura. As primeiras pinturas humanas das cavernas de Lascaux, na França, equivalem ao início do ornamento e, concomitantemente, da cultura. A partir daí, são conhecidos vários exemplos de ornamentos, o que significa que, por milênios, os seres humanos têm adornado suas estruturas e utensílios, antes que houvesse a separação da arquitetura.

Alberti (1988, p. 156), que, em seu livro *De Re Aedificatoria*, primeiro tratado de arquitetura da era moderna, da mesma forma, não trata o ornamento separadamente, mas ligado à beleza. Diz Alberti que há uma qualidade particular que

⁶ No original: *A building without ornamentation is like a heaven without stars*. Disponível em: <www.artlex.com>. Acesso em: 26 jan 2010. (tradução livre do autor)



pode aumentar a vida de um edifício. Quem não iria reivindicar demorar-se mais confortavelmente entre paredes que são ornamentadas, em vez de negligenciadas? Qual outra arte humana pode proteger suficientemente um edifício para salvá-lo do ataque humano? Todo cuidado, toda diligência, toda consideração financeira deve ser direcionada para assegurar que aquilo que é construído é útil, confortável, sim – mas também ornado e completamente elegante, para que ninguém ao vê-lo não sentiria que a despesa poderia ter sido investida melhor em outro lugar⁷.

Alberti (1988, p. 156) acreditava que o ornamento era uma forma de luz auxiliar e um complemento da beleza, e que deveria ser exposto. Neste aspecto, enxergou-o como algo agregado e não intrínseco. A beleza era inerente e um edifício com ornamentos fazia aquela beleza visível.

O ornamento foi um aspecto tão discutido na arquitetura italiana do século XVI que Sebastiano Sêrlio (1475-1554), arquiteto italiano, dedicou-lhe um tratado inteiro - *Regras Gerais da Arquitetura* -, publicado em dois livros, em 1537 e 1540. Em virtude do ressurgimento de formas antigas de ornato no Renascimento, Sêrlio, com a obra, procurou compreender a lógica do vocabulário ornamental antigo e criou regras gerais para a sua utilização. Esse é o ponto em que tem início a discussão do ornamento como um elemento arquitetônico separado e de seu uso e sua adequação.

O ornato, na sua exata significação, precisa estar incorporado à forma, dando-lhe maior vigor expressivo, fazendo dela sua linguagem comunicativa. Além disso, certamente, tem conteúdo plástico e função de dar à superfície maior qualidade. Não deve servir para escondê-la, desvirtuá-la, nem deixá-la sem significado ou cheia de informações.

Ribeiro (1962, p. 11, v.4) afirma que será através do “ornato orgânico, não parasitário, que o linear adquirirá sua completa plenitude. [...] O verdadeiro ornato é uma linguagem da forma: [...] expressa alguma coisa intencional que a superfície, por ela mesma, não traduziria”.

⁷ “[...] there is one particular quality that may greatly increase the...life of a building. Who would not claim to dwell more comfortably between walls that are ornate, rather than neglected? What other human art might sufficiently protect a building to save it from human attack? [...] All care, all diligence, all financial consideration must be directed to ensuring that what is built is useful, commodious, yes – but also embellished and wholly graceful, so that anyone seeing it would not feel that the expense might have been invested better elsewhere” (ALBERTI, 1988, p. 156). (Original publicado em 1452 com o nome de *De Re Aedificatoria*) (tradução livre do autor)



As formas mais exteriores de ornamentação são: as esculturas externas, as pinturas murais, as fontes, os caramanchões e as cercas vivas. Em todos esses casos, há uma adaptação de partes de artes independentes, cuja contribuição ao esquema ornamental é facilmente isolada. Um pouco diferente é a situação quando um pilar é esculpido como uma Cariátide⁸ ou como um Atlas⁹, uma calha como uma gárgula ou quando uma elaborada fonte é embutida na parede. Esses elementos não têm valor estrutural, eles são exemplos, entretanto, de um processo de descoberta indireta, em todas as artes, por meio do qual a utilidade é disfarçada e submetida a um trabalho espontâneo de um desejo de ornamentação. Esse desejo se torna mais expressivo e mais ligado à arquitetura quando, graças à escultura, a parede se torna viva. O peso e a força de uma parede podem-se tornar mais expressivos com o uso de maciças cornijas, raras aberturas, grandes e simples janelas de fachada ou grandes portas de madeira encravadas nas paredes.

O ornamento como linguagem fala de conceitos como função, espaço, simbolismo e expressão do movimento, mas faz também uma espécie de transição, por exemplo, entre o sagrado e o profano.

Essa linguagem enriquece e aprimora a experiência de um espaço que expõe edifícios cheios de significado. Assim, a arquitetura ornamental retorna encanto e prazer à esfera pública enquanto, simultaneamente, educa e conecta os homens com suas realizações do passado.

Através do ornamento, é possível lembrar que as origens da arquitetura estão na natureza e na história, e que omitir o ornamento é privar o homem de se ligar com seu passado e com sua origem na natureza.

Os edifícios que empregam o ornamento e, conseqüentemente, incentivam aspectos da vida humana, melhoram a sociedade, chamando a atenção da população, ativando a cidade e, conseqüentemente, tornando as ruas mais seguras, através da ideia de um lugar de destaque e devido ao aumento do tráfego de pedestres e do interesse pela área.

⁸ Meio corpo ou corpo inteiro de mulher ou de homem que sustenta uma cornija ou arquitrave. Disponível em: <http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php?lingua=portugues-portugues&palavra=cari%E1tide>. Acesso em: 02 nov 2009.

⁹ Figura de homem esculpida, empregada como coluna de sustentação. Disponível em: <http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php?lingua=portugues-portugues&palavra=atlas>. Acesso em: 02 nov 2009.



Na era pré-moderna, o ornamento serviu de indicador de posição na hierarquia das tipologias arquitetônicas. Se um edifício possuía ornamentos, significava que pertencia às tipologias consideradas superiores. Se possuía pouco, ou nenhum ornamento, era porque, arquitetonicamente, ele não merecia ser embelezado no seu nível hierárquico.

McNicholas (2006, p. 11, 28) expõe a visão de dois arquitetos a respeito do ornato e sua relação com a arquitetura. Henry Van de Velde (1863-1957), arquiteto, designer e pintor belga, observa o ornamento, na arquitetura, com dupla função. Por um lado, oferece suporte para a construção e chama a atenção para os meios que ele emprega, por outro traz vida a um espaço uniformemente iluminado pela interação de luz e de sombra. Louis Sullivan (1856-1924), arquiteto norte-americano, conclui que a identidade de um edifício reside no ornamento. Ou seja, para ambos, em pleno modernismo, movimento que, em linhas gerais, negou o elemento ornamental, esse é ponto de atração do edifício.

O ornamento é uma linguagem universal que é transmitida por contato, intercâmbio e conhecimento, sendo que sua essência é universalmente compreendida mesmo quando suas fontes simbólicas se tornam enigmáticas.

Segundo Ribeiro (1962, p. 27, v.1), os elementos ornamentais são regidos pelos princípios gerais das Leis da Composição Decorativa que são: repetição, simetria, alternância, intersecância, irradiação, contraste, consonância, progressão e gradação, e que para Meyer (1920?, p. I) seriam as “receitas” sob as quais os “ingredientes”, os elementos ornamentais, seriam combinados e aplicados sob diversos arranjos. Ele afirma que a decoração é produzida pela organização e união de pontos e linhas ou combinando e dividindo figuras geométricas, em conformidade com as leis de ritmo, regularidade, simetria.

A repetição é a lei mais geral. O motivo na sua forma, relevo, cor ou situação é repetida indefinidamente. A repetição significa que as unidades de forma são idênticas em formato, tamanho, cor e textura.

A simetria é a característica em que, tomando como referência uma linha central, um eixo visível, ou não, nas posições horizontal, vertical, diagonal ou inclinada, a distribuição das partes é feita igualmente. A simetria pode acontecer de forma absoluta



ou relativa, essa também denominada falsa ou parcial. Pode-se considerar como equilíbrio simétrico, lados opostos que, sem serem exatamente iguais, conservam grande semelhança. Na repetição acontece a primeira simetria.

A alternância ocorre quando dois motivos diferentes se sucedem alternadamente, ora um, ora outro. É uma repetição em intervalos. De certa forma, é um contraste também.

A intersecância acontece quando um motivo interrompe uma alternância, dividindo, desse modo, o pano ornamental em duas partes gerais. A intersecância pode acontecer de duas maneiras: única ou repetida.

A irradiação, também chamada radiação, é uma forma de ornamentação das superfícies circulares, e desenvolve-se em torno de um ponto central. Em certos casos, é uma espécie de simetria bilateral, quando se considera uma linha passando pelo centro da composição.

O contraste é considerado o mais alto grau de alternância. É uma oposição de elementos. Poder-se-ia pensar que quebrasse a unidade da composição, ele, entretanto, imprime mais força. Para Gomes Filho (2000, p. 63), “o contraste, como estratégia visual para aguçar o significado, não só excita e atrai a atenção do observador, como também é capaz de dramatizar esse significado para fazê-lo mais importante e mais dinâmico”.

A consonância, também chamada harmonia dominante, é uma “energia análoga à repetição, porém de caráter mais abrangente, menos objetivo”. A progressão, por sua vez, é o princípio através do qual “os motivos tomam maior ou menor importância conforme o campo ornamental a povoar. Pode ser forte, vida” (RIBEIRO, 1962, p. 26, v.1).

A gradação ocorre quando se observa uma espécie de progressão gradual, ordenada, com transição suave. Na gradação, há um avanço aritmético; na progressão, geométrico. É uma sobreposição de motivos que se relacionam analogicamente na forma, na cor, no tamanho, na direção, na posição, seguindo uma progressão descendente ou ascendente, crescente ou decrescente.

As formas da natureza vão do simples ao complexo, do primitivo ao organizado. E o caminho das formas no decurso do tempo parece ser o mesmo. Pode-se contemplar como, tanto ornamentações como formas de adorno em capitéis, janelas e



arremates, tendem do simples ao mais complexo, do não diferenciado ao diferenciado ao extremo. Assim que se findam as possibilidades de evolução de uma forma, está determinada a sua morte, e vai-se repetindo, ou se dissocia, e se dissolve (WAETZOLDT, 19--., p. 218).

O ornamento não morre, reinventa-se em novos projetos, em áreas inesperadas. O trabalho dos grafiteiros, sempre efêmero, sem recompensa e, muitas vezes, correndo o risco de represálias, prova o dever do ornamento para sua causa (PHILLIPS, 2003, n.p.).

Os últimos cem anos, aproximadamente, foram marcados por manifestações contra o ornamento, apesar disso, o argumento mais forte a favor é de que o ímpeto de produzi-lo é primitivo. Enquanto a sociedade ocidental estava ocupada em debater sobre o papel e a natureza do ornamento, o resto da humanidade foi, desde a pré-história, mais ou menos, simplesmente adornando coisas. É da natureza humana, embelezar os artigos da vida quotidiana, desde edifícios até os utensílios, e um esforço consciente precisa ser feito para negar este impulso natural.

Outros exemplos do porque o ato de ornamentar é instintivo podem ser encontrados no dia-a-dia. Ninguém instrui um estudante a rabiscar durante uma palestra ou um filho a pintar uma parede em branco com tinta colorida.

Escreveu Ribeiro (1962, p. 20-1, v.4) que, quando se observa uma larga superfície sem nada, instintivamente os olhos buscam algo em que repousar, sendo assim, o autor chegou à conclusão de que o ornato é uma necessidade biológica.

O instinto de usar o ornamento é tão forte que mesmo aqueles que apelam a sua erradicação ou proclamam sua inutilidade estão sujeitos a utilizá-lo, embora de forma não convencional. Adolf Loos, arquiteto tcheco, usou as veias de pedra naturais para formar um padrão em seu controvertido edifício Goldman & Salatsch, em Viena. Le Corbusier, arquiteto suíço, utilizou janelas coloridas padronizadas em Notre Dame du Haut, Ronchamp. Ludwig Mies van der Rohe, arquiteto alemão, adicionou vigas de seção ornamental às fachadas de muitos dos seus edifícios.

Ainda como indicação dessa atração inata do homem e propensão para o ornamento, é preciso olhar os modernos museus e galerias. Neles, muitas vezes, em suas



paredes, longe de suas composições originais, estão os vestígios salvos de edifícios demolidos – os ornamentos.

Muito foi escrito sobre o lugar do ornamento. Segundo McNicholas (2006, p. 11), opera nos perímetros e limites da arquitetura. Entre outras coisas, nasceu da interseção entre a arte e a estrutura. Brota e prospera em lugares impensados (Figura 2) e coloca o homem em contacto com o inesperado, com o fantástico (Figura 3). Reaviva o humor e estimula a imaginação em locais de transição e junção como em torno de pórticos e na interseção das coberturas e do céu (Figura 4), entre outros lugares. Designa momentos de transição profunda, tais como do profano para o sagrado, ou de vida para a morte, com monumentalidade e silencioso encantamento através de imagens repetidas.



Figura 2 – Catedral Basílica de Salvador, BA

Fonte: Domingos Oliveira, 2009



Figura 3 – Teto da Catedral Basílica de Salvador, BA

Fonte: Domingos Oliveira, 2009



Figura 4 – Fachada de um casarão em Salvador, BA

Fonte: Domingos Oliveira, 2009

O uso prático do ornamento na arquitetura é como um dispositivo de escala: dividindo a massa de um edifício em partes menores que se relacionam



confortavelmente com o observador. Até os maiores edifícios, que pretendiam intimidar a certa distância, mostram camadas de ornamentos que se tornam cada vez mais íntimas, à medida que o espectador delas se aproxima (McNICHOLAS, 2006, p. 12).

Todo edifício com ornamentos pode ser desmembrado em estágios ou planos de progressão a partir dos quais as diferentes escalas se revelam a certa distância. Isso não quer dizer que um elemento dominante a uma distância não seja estimulante em outra. Enquanto se conhece um edifício, revelam-se as camadas de escala em vários estágios através dos detalhes ornamentais.

O ornamento concentra intenção artística e emoldura “instantes” arquitetônicos. Ele torna possíveis combinações não ortodoxas e coloca harmoniosamente elementos diferentes em uma mesma composição, por exemplo, a Esfinge (corpo de Leão com cabeça humana), em Gizé, ou um leão com asas no Museu Vitoriano, em Roma, Itália. São frequentes as oportunidades de se perceber formas simbólicas, mas é preciso não esquecer de que todo bom ornamento traduz o que quer expressar (McNICHOLAS, 2006, p. 19).

Essencialmente, segundo Christopher Dresser (1995, p. 6), o ornamento é capaz de ensinar, e devemos, quando em sua presença, dar ouvidos a seus ensinamentos.

Para Wilfried Koch (2004, p. 181), o ornamento “tem a função de embelezamento (p. ex., *rocaille*, mascarão) ou de estrutura (p. ex. meia-coluna). Ambas as funções podem coexistir, pois um friso decorativo pode, ao mesmo tempo, articular uma superfície”.

Segundo Flaccus (1941, p. 107), a ornamentação na arquitetura serve para: dar uma variedade de interesses à superfície; dar ritmo às linhas que subdividem os espaços e relacionam os planos; oferecer uma variedade de relevos ao volume e produzir pontos de interesse. Não deve, entretanto, ser supérflua, como uma jóia brilhosa; deve ser adequada ao esquema geral e ao espírito da arquitetura; deve ser tranquila, uniforme e persuasiva, sem causar conflitos internos; deve ajudar mais do que interferir com os ritmos de linhas e volumes; deve ter uma beleza própria e um valor na vida do que adorna.

A variedade de elementos ornamentais na arquitetura é grande e inclui: estrias, painéis, cor e douramento, esculturas, de madeira e pedra, de capitéis, púlpitos e



tribunas, frisos, medalhões, trabalhos em marchetaria e molduras e trabalhos de metal. Isso gera muitas questões: do artesanato e da técnica; do desenvolvimento histórico de padrões e suas relações com os estilos; da tradição e inovação; da invenção e adaptação de formas de vegetais e animais (a folha, a flor de lótus, a rosa, a concha, a cobra); do uso de formas arquitetônicas (capitéis, frontões) e do uso de símbolos (a cruz, os vasos).

Além disso, as diferentes escalas da arquitetura serão aumentadas e delineadas pelo ornamento. Desde a escala superdimensionada de figuras esculturais, até os diminutos detalhes dos mosaicos, o ornamento fornece uma ampla gama de escalas a que o homem pode-se referir.

A escultura em seu desenvolvimento histórico está particularmente relacionada à arquitetura. Tem o propósito de dar uma variedade de efeitos decorativos aos volumes e linhas e formas artísticas às estruturas. Com a escultura, a monotonia do horizonte é quebrada, nas cornijas, por leões alados, palmetas ou figuras em linha e, nas paredes, por esculturas em terceira dimensão ou em relevo.

Para Wilfried Koch (2004, p. 181), o ornamento pode ser: geométrico (friso dentado, meandro), vegetal (capitel em forma de cálice, folha de acanto), animal (friso de bucrânio, que são cabeças de bois descarnadas) e de figuras humanas (capitel narrativo). Para Meyer (1920?, p.I), acrescente-se o objeto artificial.

A ornamentação surge da tentativa de representar os objetos do mundo externo. Mais próximo da imitação, é de natureza biológica como as plantas, os animais e a forma humana. Mas a natureza inorgânica também oferece modelos, por exemplo, as formas de cristalização (flocos de neve) e os fenômenos da natureza (nuvens, ondas etc.). Ricas fontes também se abrem pelos objetos artificiais que são trabalhados pelo próprio homem.

É óbvio que todos os tipos de elementos podem ser usados em combinação: elementos geométricos podem ser unidos com formas naturais e assim por diante. Além disso, a imaginação humana combina detalhes extraídos da natureza em formas monstruosas não encontradas nela, por exemplo, a esfinge, o centauro, a sereia e órgãos de animais e humanos com vegetais como terminações.

Os estilos, segundo Ribeiro (1962, p. 23, v.1), possuem fontes ornamentais de onde derivam e que constituem o melhor índice para caracterizá-los, seja geométrica,



seja florística, seja faunística, seja historiada ou mesmo de pura imaginação. Tendo como inspiração essas fontes, os ornamentos mais frequentemente utilizados na arquitetura até o final do século XIX podem ser classificados em: geométricos, imitativos, arquitetônicos e simbólicos. Classificação essa que será apresentada a seguir.

1.2.1. Classificação dos Ornamentos

Ornamentos Geométricos

O ornamento geométrico é o mais antigo dos elementos decorativos. Os equipamentos e a pintura corporal dos índios provam isso.

A gradativa evolução das formas geométricas, paralelamente com o desenvolvimento da cultura e do conhecimento, levou a formas geométricas artísticas.

Os principais ornamentos, nesse grupo, são: painéis, molduras, frisos, entrelaçados e medalhões.

Os painéis ornamentais (Figura 5) podem ser concebidos para um espaço definido, delimitado, para que nele se encaixe exatamente, ou pode prolongar-se em todos os sentidos, repetindo seus detalhes, tal como um papel de parede.

Podem receber um tratamento com pintura, marchetaria ou aplicação de elementos em baixo relevo, quer isolados, quer combinados, podendo ser utilizadas formas geométricas, naturais e artificiais.

Quando o painel é mono-axial, isto é, simétrico em ambos os lados de um eixo, então o ornamento apainelado é adequado para uma superfície vertical. Quando desenvolvido regularmente em todas as direções, partindo do centro, e é simétrico nos dois ou mais eixos então o painel é adequado para uma superfície horizontal. O ponto central de um painel horizontal é comum ser marcado por uma roseta, enquanto a decoração da superfície restante é mantida em baixo-relevo.

O formato do painel pode ser: quadrado, retângulo, círculo, elipse, losango e estrela. O quadrangular é mais adequado para a posição horizontal e o centro da composição, geralmente, é marcado por uma roseta. O retangular (Figura 5) é o mais utilizado sendo empregado nas faces das pilastras, paredes e portas e em pisos e forros. O circular, em geral, tem seu centro ocupado por uma roseta. O painel elíptico foi



frequentemente usado na decoração de capas de livros. O losango não é empregado com frequência, podendo ser utilizado em portas e forros. Os painéis em forma de estrela dependem do número de pontas da figura.

O termo moldura (Figura 5) é muito abrangente. Toda borda, limite ou contorno é assim denominado. Pode ser em relevo, ou não, e complementa, para proteger ou ornamentar: painéis de arquitetura, trabalhos de marcenaria, quadros para pinturas, espelhos, ou ainda nas artes gráficas e em louças, entre outros. É útil em vários ramos da arte aplicada e é produzida de uma grande variedade de materiais e tratada de muitas maneiras diferentes.



Figura 5 – Forro sob o coro da Catedral Basílica de Salvador, BA
Fonte: Domingos Oliveira, 2009

Por molduras arquitetônicas, entendem-se aquelas usadas especificamente na arquitetura e que, embora aplicadas em outros ramos, como móveis, por exemplo, mostram uma derivação arquitetônica. Estas são as molduras de portas, janelas, painéis, medalhões, nichos.

Raros são os estudos que tratam das molduras de janelas e portas. Em contrapartida, são inúmeros os que tratam das colunas, seus capitéis e seus adornos. Isso pode ser justificado pela fragilidade das molduras pouco resistentes ao tempo. Um raro exemplo de publicação desse gênero é o álbum *Disegni di architettura tratti per lo più da fabbriche antiche e intagliate da Giuseppe Landi*, do arquiteto italiano Antônio Landi, com detalhes de janelas e portas e que é tratado às páginas 120 e 121 deste trabalho.



Ainda que se encontrem molduras no Egito dos faraós, na Grécia antiga e nas arquiteturas hindu e chinesa, no desenho ocidental, elas adquiriram importância maior. Ao contrário do que se crê, os moldes clássicos são poucos, mas aparecem de formas variadas e nascem dos efeitos mais elementares que se vêem nos vasos cerâmicos.

Há uma forma de ornamentar as molduras que utiliza, habitualmente, dois motivos alternados, repetidos indeterminadamente: contas, discos e fusos, óvulos e dardos, folhas lésbicas e gregas.

As molduras são elementos essenciais ao projeto clássico. Hoje, não se projeta apenas arquitetura com colunas ou frontões, as molduras tradicionais, inventadas há tempos, sobrevivem ainda nos móveis e quadros das decorações de interiores.

O friso (Figura 12) é, na arquitetura, a parte plana do entablamento localizada entre a arquitrave e a cornija. Porém no sentido comum, é toda e qualquer faixa que divide ou ornamenta uma superfície de parede, em geral, na parte superior, podendo ser pintada, esculpida ou formada por uma fileira de azulejos, com fins decorativos, em alguns casos, com representação de cenas. Na arquitetura contemporânea, pode ser um relevo ou ornamentação em paredes ou móveis. É ainda considerada friso, a tábua estreita e aparelhada, utilizada em forros ou tetos. Ou ainda, o filete estampado aplicado em capas ou lombadas de livros. O conceito de friso é, muitas vezes, confundido com o conceito de moldura.

Os entrelaçados (Figura 6) são ornatos cujos motivos se entrelaçam, em geral, simétricos ao eixo longitudinal e que podem se desenvolver indefinidamente. O princípio é que as linhas entrelaçadas passem umas sobre as outras alternadamente.

Segundo Lexikon (1994, p.82), na arte ornamental do início da Idade Média, simbolizavam os movimentos do crescimento e foram utilizados, sobretudo, na arte céltica e na iluminura irlandesa.

Para este trabalho, destaque-se a obra de Jean Bérain (1637-1711), desenhista francês, entalhador, pintor e *designer* que trabalhou na corte de Luís XIV da França, sendo considerado, por seus contemporâneos, uma referência de bom gosto nos assuntos ligados à decoração e cuja produção mostra o uso constante de elementos entrelaçados.

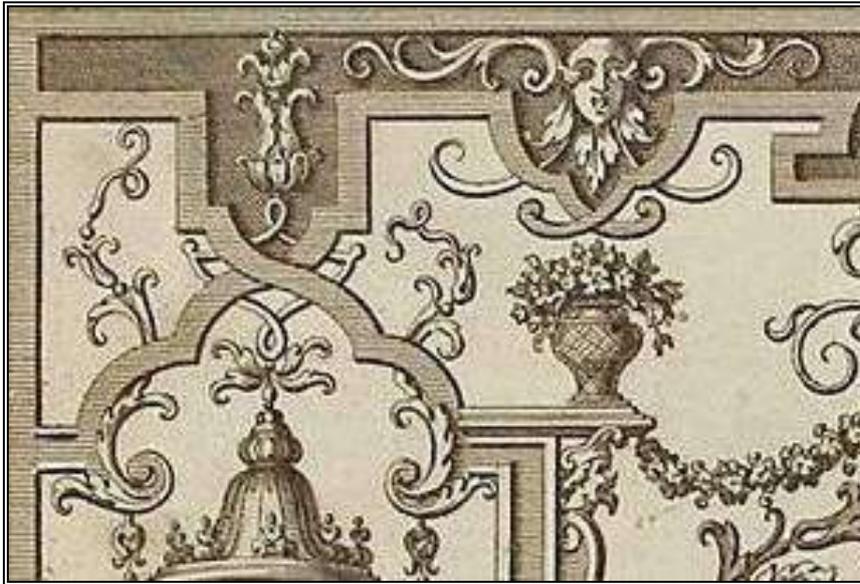


Figura 6 – Detalhe de desenho de Jean Bérain
Fonte: <http://marinni.livejournal.com/593914.html>

Os medalhões (Figura 7) consistem de superfícies delimitadas por molduras em uma cornija com formatos redondos ou elípticos ou similares e preenchidos com pinturas ou relevos, retratando um fato, a vida de uma personalidade, religiosa ou não, podendo também conter um emblema, um brasão, uma efígie, entre outros. Poder-se-ia classificar esse ornamento em simbólico, seria até mais adequado, porém, optou-se por enquadrá-lo como geométrico, pois, na obra em análise, como será visto no terceiro capítulo, os medalhões não possuem nenhum conteúdo, sendo apenas figuras geométricas.



Figura 7 – Detalhe da fachada da Igreja de N^a Sr^a da Lapa dos Mercadores, Rio de Janeiro, RJ
Fonte: Domingos Oliveira, 2010



Ornamentos Imitativos

Os ornamentos imitativos são, em geral, inspirados em formas vegetais e animais ou mesmo objetos, como: motivos auriculares, lacrimais e escamas entre outros.

Surgiu no começo do século XVII e teve êxito na Europa central e nos Países Baixos, um ornato que lembrava partes do corpo humano, ao qual podiam ser fundidos outros elementos imitando formas naturais. Foi chamado motivo auricular, pois lembrava uma orelha (Figura 8 e Figura 9). Foi pouco difundido na arquitetura, embora possa ser notado em algumas molduras de janelas e portas. Esse elemento foi uma espécie de assinatura do chamado estilo pombalino, desenvolvido em Lisboa após o terremoto de 1755, estilo que é estudado entre as páginas 101 e 108 deste trabalho.

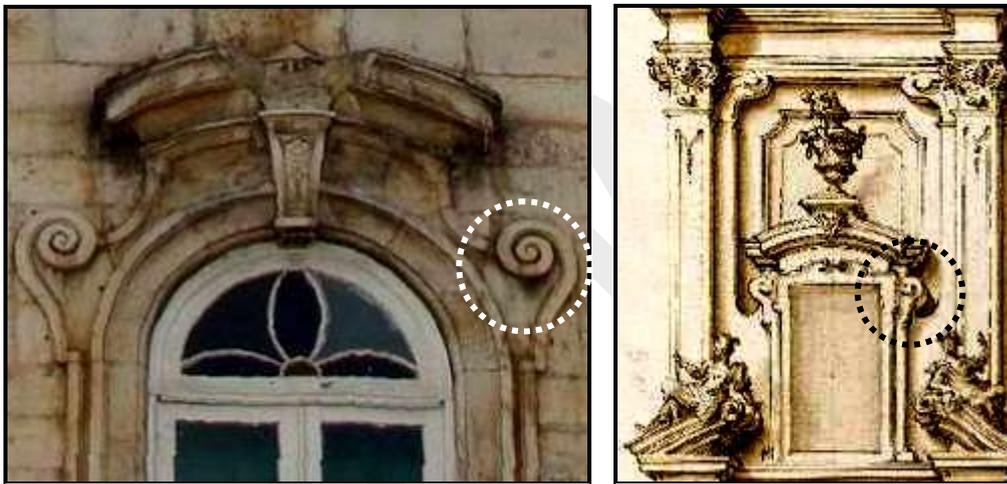


Figura 8 – Motivo auricular na fachada da Igreja de N^a Sr^a da Conceição da Praia, Salvador, BA
Fonte: Domingos Oliveira, 2009

Figura 9 – Desenho da família Bibiena
Fonte: <http://julesfisher.com/home.html>

Os lacrimais (Figura 10), também chamados lagrimal ou gotejador, são elementos que tinham, na origem, a função de impedir que a água da chuva escorresse pelo entablamento e pela fachada e eram encontrados ao longo da parte superior das cimalthas e das cornijas, sob a forma de sulcos ou pingadeiras. A arquitetura moderna, que acabou por eliminar os ornatos das fachadas, fez com que as cornijas e cimalthas desaparecessem, e junto com elas os lacrimais, restando poucas alternativas para a solução construtiva que esses elementos proporcionavam. Estão presentes na ordem dórica, presos à régua na direção dos tríglifos, acompanhando-os. Foi adaptado para os interiores das edificações, nesse caso, adquirindo função apenas ornamental.



Figura 10 – Lacrimais no friso da Igreja de São João, Belém, Pará
Fonte: Domingos Oliveira, 2010

Ornamentos Arquitetônicos

Os ornamentos arquitetônicos são assim denominados, pois têm inspiração nos elementos provenientes da arquitetura como: pilastras, caneluras / estrias, capitéis, frontões, acrotérios, tríglifos, mísulas, dentículos, balaústres, obeliscos e óculos na sua maioria, provenientes das ordens da arquitetura clássica utilizados de forma livre, sem o rigor das proporções geométricas.

Na arquitetura clássica, ordem é o conjunto formado pela coluna que suporta a arquitrave, o friso e a cornija, o chamado entablamento. A coluna consiste de uma base, um fuste e um capitel, exceto nas colunas dóricas gregas e romanas precoces, que não possuíam base.

É típico das ordens, reunir os elementos construtivos em um conjunto unido por regras formais e de proporções. As cinco ordens clássicas são assim denominadas: dórica, jônica e coríntia, de origem grega, toscana, considerada uma forma simplificada da dórica, e compósita, de origem românica. Elas se distinguem uma das outras com base na forma das colunas e das arquitraves.

A ordem dórica (Figura 11), considerada a mais antiga, foi supostamente definida em suas características principais entre 600 e 550 a.C., época dos mais antigos vestígios de templos gregos conhecidos. O termo "dórico" é referente aos dórios, povo que ocupou a Grécia Peninsular, a península do Peloponeso, a partir de 1.200 a.C., onde essa ordem se originou.



As colunas dessa ordem, assentadas diretamente sobre a plataforma, possuíam estrias ou caneluras (sulcos verticais de seção semicircular) no fuste, separadas por cantos vivos. A transição para o capitel era feita por molduras e pelo astrágalo, moldura em forma de filete semicircular. Nessa transição, é posicionada uma faixa ornamentada, espécie de colar com ornatos do tipo óvulos e setas ou dardos ou rosetas. Folhas apontando para cima, por vezes, são utilizadas. O capitel, a cabeça da coluna, era formado pelo equino, circular, também conhecido como coxim, e sobre esse o ábaco, quadrado, que recebia a carga superior. Sobre os capitéis, era apoiada a arquitrave (viga monolítica de pedra que ligava uma coluna à outra e distribuía as cargas da cobertura pelas colunas), o friso (faixa decorativa formada por tríglifos e métopas) e a cornija, que conformava a cobertura propriamente dita, constituída por triângulos, o chamado frontão, nas fachadas principal e posterior, e por faixas horizontais salientes nas fachadas laterais do templo. A cornija era decorada com peças de cerâmica ao longo das extremidades, os acrotérios. O friso e a cornija combinados constituíam o entablamento.

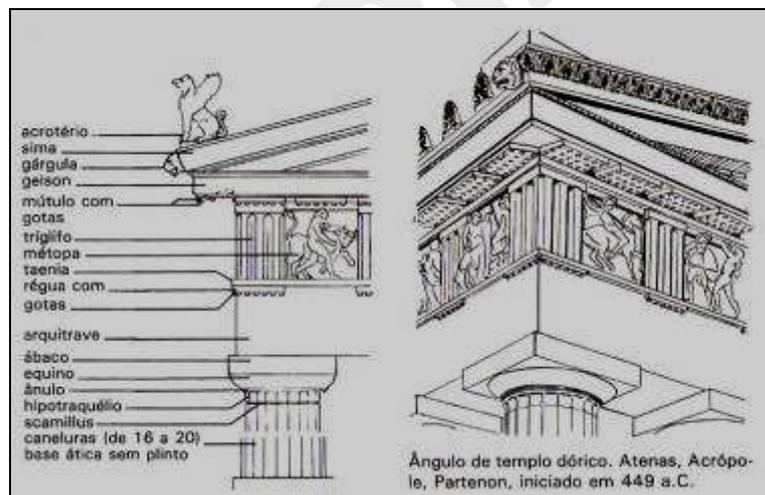


Figura 11 – Ordem dórica

Fonte: KOCH, 2004, p. 11

Por quase quatro séculos - do VI ao III a.C. - a ordem dórica predominou na Grécia, Ásia Menor, Sicília e Itália meridional. Para sucedê-la, surgiu a ordem jônica com colunas mais delgadas, ligeiro estriado, base tripla e um capitel com voluta.

A ordem jônica (Figura 12) foi criada nas cidades do leste da Grécia. Ao contrário da dórica, suas colunas repousavam diretamente sobre uma base moldada formada por uma pilha de discos. As caneluras dos fustes da coluna eram mais finas. O



capitel era composto de um equino frequentemente decorado e de um ábaco enquadrado por duas volutas salientes. No entablamento, a arquitrave não era lisa, mas dividida em três faixas horizontais e o friso, esculpido e contínuo.

A ordem desenvolveu-se a partir do século V a.C. na região ocupada pelos jônios, a região de Atenas, banhada pelo mar Egeu. Os melhores exemplos da arquitetura jônica estão nos templos da Acrópole de Atenas.

As colunas dessa ordem, mais detalhadas que as dóricas, tinham um fuste mais delgado e também estriado, mas com um número maior de caneluras, essas separadas por nervuras. O capitel introduziu as volutas, em substituição ao ábaco, elementos nitidamente decorativos de inspiração orgânica (vegetais, segundo alguns, ou os penteados das mulheres gregas, segundo outros). No entablamento, a arquitrave, que tinha as mesmas funções da ordem dórica, era dotada de estrias horizontais, dividindo este elemento em três faixas. O friso não dispunha de tríglifos e métopas, mas era normalmente decorado com figuras humanas e deuses em baixo relevo, já a cornija, não guardava diferenças significativas das cornijas dóricas.



Figura 12 – Ordem jônica

Fonte: KOCH, 2004, p. 11

Mais adiante, no período clássico (séculos V e II a.C.), a arquitetura grega atingiu seu ponto máximo. Aos dois estilos já conhecidos (dórico e jônico) veio se somar, o coríntio, que se caracterizava por um capitel cuja extremidade era decorada por folhas de acanto.



A ordem coríntia (Figura 13) é uma evolução da ordem jônica, no sentido de uma maior valorização da ornamentação. O nome é relativo a Corinto, caracterizada pelo luxo e pelo alto padrão de vida de seus habitantes.

A diferença mais marcante dessa ordem era o capitel das colunas, muito mais elaborado. Tinha a forma básica de um sino invertido, adornado por folhas e brotos de acanto. Essa decoração podia ser projetada de duas formas. Em primeiro lugar, uma linha de folhas, ou duas linhas dispostas alternadamente uma acima da outra, ornavam a parte cilíndrica inferior do capitel e simples e amplas folhas formavam a transição para o ábaco quadrado. Ou, em segundo lugar, volutas cresciam tendo como base as linhas das folhas e se uniam em pares sob os cantos do ábaco, que eram então estendidos. O centro de cada lado do ábaco era decorado com uma palmeta ou roseta. Esse capitel exigia dos escultores muita habilidade pela grande quantidade de folhas e volutas. O fuste dessa coluna era estriado com as caneluras separadas por nervuras.

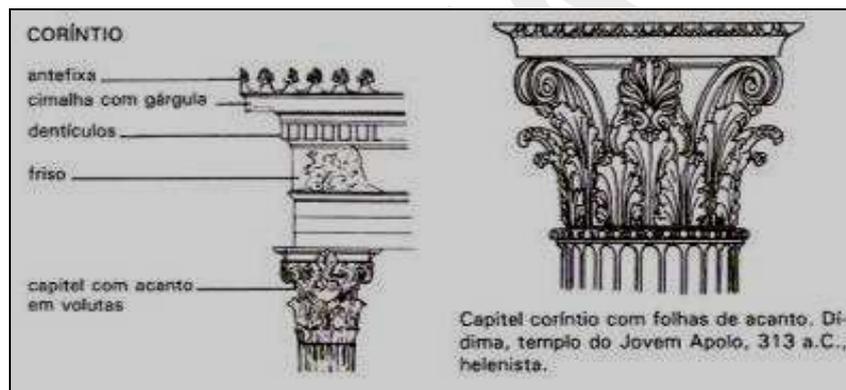


Figura 13 – Ordem coríntia
Fonte: KOCH, 2004, p. 11

A Renascença adotou o dórico e o jônico e, mais comumente, o coríntio, emprestado diretamente da Antiguidade, mas as formas tornaram-se mais livres e variadas e mais simples se comparadas com os exagerados exemplos romanos. As volutas de canto se desenvolviam de forma independente e, muitas vezes, substituídas por golfinhos, cornucópias e outras formas fantásticas.

A ordem toscana (dórico-romana) (Figura 14) foi desenvolvida na época romana e era uma simplificação da dórica. A coluna possuía base, o fuste era liso, sem caneluras, e o capitel, simples.



Figura 14 – Ordem toscana

Fonte: KOCH, 2004, p. 14

A ordem compósita ou composta (Figura 15) foi desenvolvida pelos romanos tomando como base os desenhos das ordens jônica e coríntia. Até o Renascimento, a ordem foi considerada uma versão tardia do coríntio. É um estilo misto em que se inserem no capitel as volutas do jônico e as folhas de acanto do coríntio.



Figura 15 – Ordem compósita

Fonte: KOCH, 2004, p. 14

Foi comum o uso das ordens da arquitetura clássica na versão ornada nos trabalhos desenvolvidos na Academia Clementina, em Bolonha, durante o século XVIII, como será visto ainda neste trabalho.

Os elementos arquitetônicos anteriormente citados, que serão relacionados a seguir, estavam presentes nas fachadas dos templos gregos e romanos, entretanto muitos deles foram adaptados às edificações dos estilos seguintes, tanto nas fachadas, quanto em seus interiores, muitas vezes perdendo suas funções originais e assumindo papéis apenas ornamentais.



A pilastra, pilar que sobressai um pouco da parede, é dividida, como a coluna, em base, fuste, capitel e arquitrave. O fuste da pilastra pode afilar no sentido ascendente. É, em muitos casos, desprovida de ornamento. Quando a decoração consiste de caneluras, a seção circular, entretanto não é variável. A pilastra de seção circular, frequentemente, tem uma espécie de cinta, às vezes duas, a mais alta posicionada a 2/3 da sua altura, da base, e a mais baixa a 1/3 (Figura 16). A decoração, quando existente na pilastra de seção não circular, assume a forma de um painel alongado delimitado por uma moldura, podendo ser com motivos vegetais ascendentes, festões de flores e frutos, figuras humanas e animais, troféus, escudos, entre fitas e nós, rosetas e anéis.



Figura 16 – Sala dos Santos, Igreja da Ordem Terceira de São Francisco, Salvador, Bahia
Fonte: Domingos Oliveira, 2010

Poucos exemplos da Antiguidade chegaram aos dias atuais. A Idade Média fez pouco uso da pilastra, mas a Renascença é rica em tais exemplos. Monumentos, sepulcros, altares, dificilmente não mostram esses elementos. Em geral, a estrutura do capitel da pilastra segue a da coluna.

As caneluras ou estrias (Figura 17) são os sulcos verticais de seção semicircular na extensão do fuste das colunas, pilares ou pilastras antigos ou em outras partes da construção. Na coluna dórica, esses elementos são separados por cantos vivos, as caneluras, nas colunas jônica e coríntia, por nervuras ou estrias. A ordem toscana nunca apresenta caneluras.

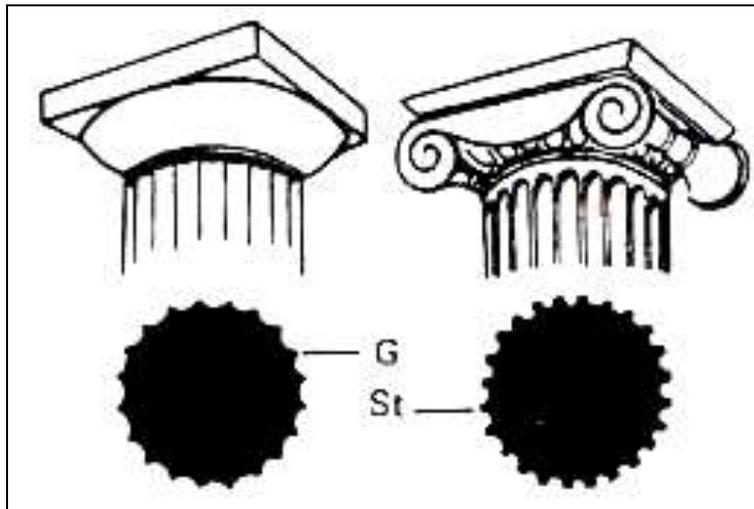


Figura 17 – Caneluras (G) e estrias (St) – colunas dóricas e jônicas
Fonte: Koch, 2004, p. 118

O capitel (Figura 18), o elemento de coroamento, fazia a transição entre o fuste e a arquitrave. Essa transição assumia formas geométricas ou orgânicas. Como visto anteriormente, a arte antiga adotou cinco tipos gerais de capitéis - dórico, jônico, coríntio, toscano e compósito - os quais foram utilizados, de forma mais livre, nas arquiteturas posteriores.



Figura 18 – Desenhos de capitéis segundo a família Bibiena
Fonte: <http://julesfisher.com/home.html>

O frontão (Figura 19) é a parte mais alta da fachada de um edifício com telhado de duas águas, em geral, na forma de um triângulo. Os antigos frontões planos, triangulares ou arqueados foram reutilizados no Renascimento, no Barroco e no



Neoclássico, e podem ser interrompidos ou ressaltados. Eram aplicados de vários modos, sobretudo como coroamento ornamental de portas e janelas. Os frontões interrompidos, ou segmentos de frontão, em geral, não apresentam o segmento central, mostrando apenas os laterais.

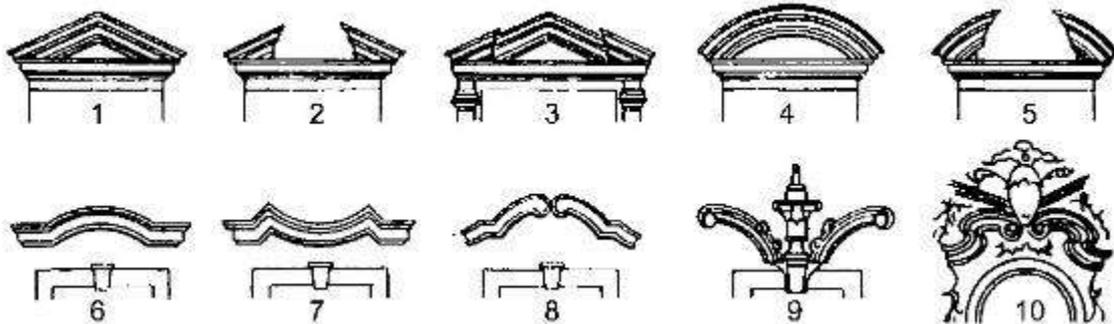


Figura 19 – Tipos de frontão – 1. triangular, 2. triangular interrompido, 3. triangular ressaltado, 4. cimbrado, 5. cimbrado interrompido, 6. mistilíneo, 7. ondulado, 8. com volutas, 9. com volutas e coroamento, 10. rococó

Fonte: KOCH, 2004, p. 152

O acrotério (Figura 20), do grego, elemento mais elevado, é o recurso que serve como arremate ornamental para o ponto mais alto de um frontão. Templos antigos apresentam esse elemento em uma grande variedade de materiais: pedra ou terracota, por exemplo, dependendo do material de que é feita a cobertura. Grupos de figuras, por vezes, foram utilizados para esse fim, mas os habituais recursos foram placas de mármore, tendo como ornamento uma palmeta e, por vezes, uma máscara. O acrotério de canto, ou angular, é usualmente encontrado nas extremidades inferiores dos frontões triangulares, e consistem na metade do motivo do elemento central. Utilizados, primeiramente, na arquitetura da Antiguidade Clássica, foi utilizado também como elemento ornamental de urnas funerárias e sarcófagos.

O acrotério obteve, com o passar do tempo, um desenvolvimento na decoração escultórica. O mais comum é a utilização de elementos vegetais, entretanto também é possível encontrar esculturas de aspecto redondo como vasos, bolas, globos, prismas facetados, pinhas, animais fantásticos e até estatuetas humanas (Figura 20). Ao se adaptar aos edifícios revivalistas e classicistas, passou a ser usado também na arquitetura não religiosa, deixando de surgir somente em edifícios públicos, para ser empregado, em todas as tipologias arquitetônicas.



Figura 20 – Palácio Antônio Lemos, Belém, Pará
Fonte: Domingos Oliveira, 2009

Os tríglifos são elementos comuns aos entablamentos dórico e toscano com dois sulcos (glifos) inteiros centrais, dois meios-sulcos e uma faixa no cume. Eram utilizados alternadamente com a métopa, elemento escultórico. O espaço ocupado pela métopa, em alguns casos, é livre desses elementos (Figura 21). Na origem, foram utilizados nas fachadas dos edifícios, mas, posteriormente, também internamente.

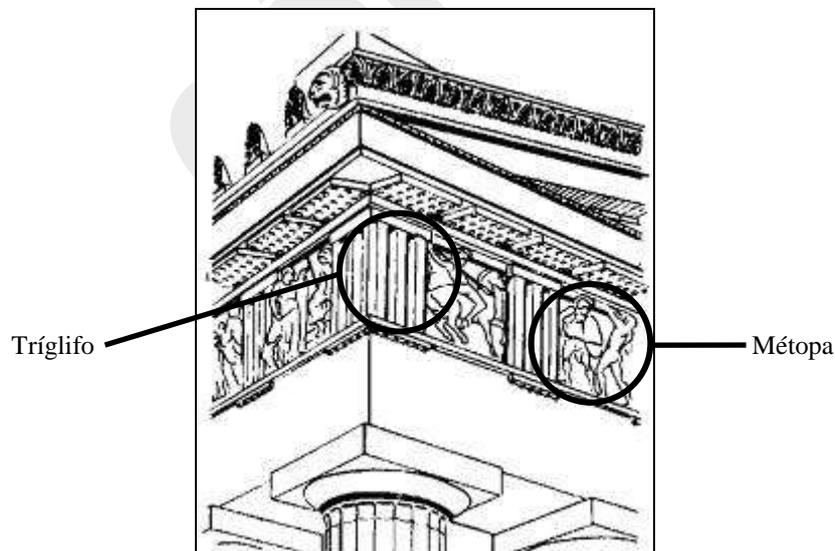


Figura 21 – Detalhe do Pártenon
Fonte: KOCH, 2004, p. 11

A mísula (Figura 22) é uma espécie de suporte preso à parede, com formas, usos e aplicações variados. Suas características são determinadas pela função e pelo material de que é feita, bem como pelo estilo do período. Em geral, é estreita na parte inferior e larga na superior, sendo utilizada como suporte de arco de abóbada, cornija,



púlpito, vaso. O tipo que usa as volutas é encontrado, esporadicamente, no estilo grego, mas o romano foi o primeiro a fazer um amplo uso dessas formas. Voluta dobrada em forma de “S” é a forma padrão.

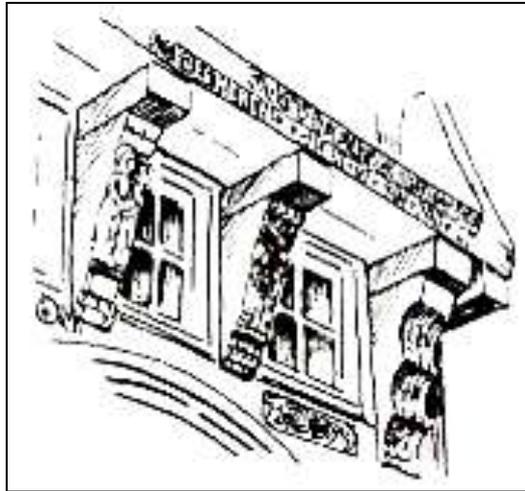


Figura 22 – Mísulas
Fonte: Koch, 2004, p. 174

A Renascença remodelou os suportes a sua maneira, mas recorreu a formas da Antiguidade, às vezes invertendo as volutas e dando à parte frontal uma decoração mais sofisticada e mais independente. O Barroco, que seguiu a Renascença, igualmente fez adições essenciais à riqueza das formas. A linha austera da voluta é abandonada e frequentemente quebrada por linhas retas. Outra invenção deste período é o console de tríglifo (Figura 23). Em quase todos os estilos, os suportes foram utilizados como pedra de fecho de portas e janelas (Figura 24), no qual não possuem a função de suportar peso.

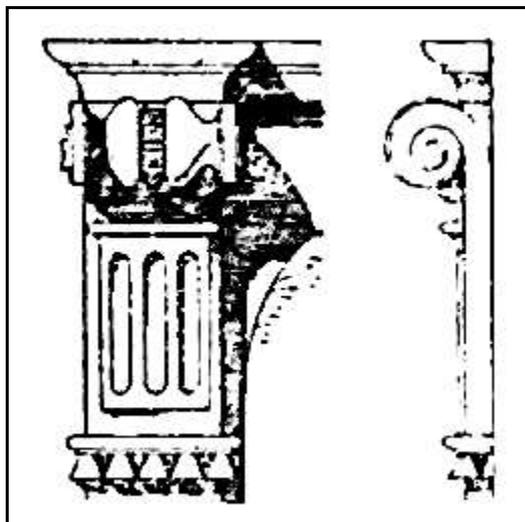


Figura 23 – Console de tríglifo
Fonte: MEYER, 1920?, p. 239

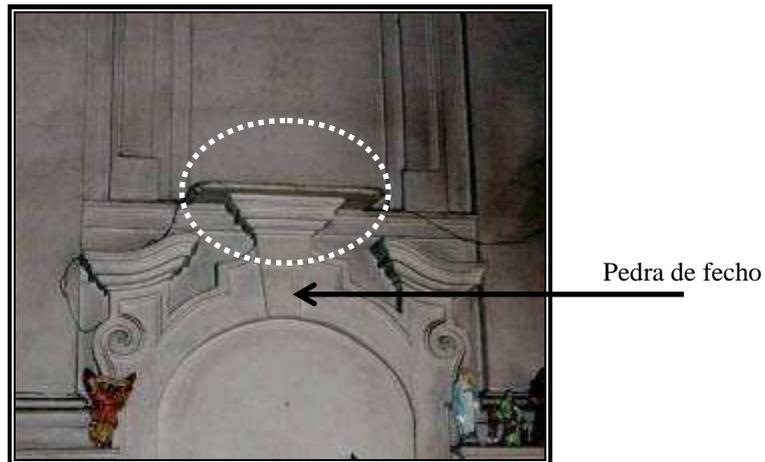


Figura 24 – Capela Pombo, Belém, Pará
Fonte: Domingos Oliveira,2007

Os dentículos ou denteados (Figura 25) são pequenos blocos em forma de dente espaçados uniformemente ao longo da borda inferior da cornija. Podem ser encontrados nos frisos das ordens jônica, coríntia (Figura 13) e compósita romana e imitam as pontas das traves dos edifícios arcaicos de madeira. Na origem, apareciam nas fachadas dos edifícios, mas, posteriormente, foram utilizados também internamente.

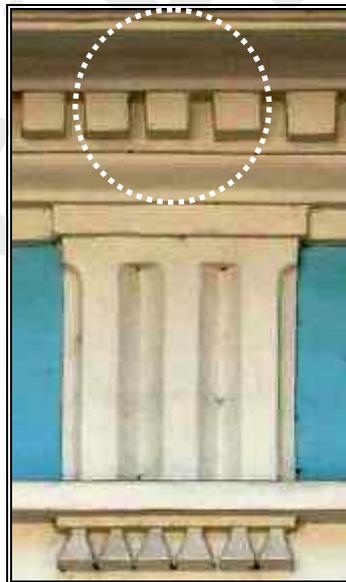


Figura 25 – Detalhe da fachada do Palácio Antônio Lemos, Belém, Pará
Fonte: Domingos Oliveira,2010

Os balaústres (Figura 26) são colunas robustas e pequenas de seção circular ou quadrada. Às vezes, são apenas simétricos em torno do seu eixo, às vezes, também o são na direção ascendente e descendente. Podem ser divididos em base, fuste e capitel. São dispostos lado a lado em uma linha formando as chamadas balaustradas. Foram



empregados em vários estilos, absorvendo as particularidades de cada um deles, mas também pode ser encontrada a tipologia formal constituída por pilastra reta, sem entalhes ou só abaulada e lisa, ou seja, sem referência a um estilo específico. Na Renascença e na Arte Moderna, apareceram em parapeitos, balcões, áticos e escadas. Uma rica variedade pode ser obtida através da utilização de formas quadradas e cilíndricas no mesmo balaústre.

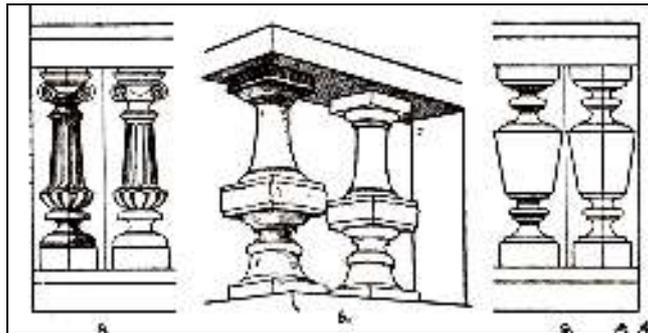


Figura 26 – Tipos de balaústre

Fonte: MEYER, 1920?, p. 224

Os obeliscos (Figura 27) são pilares altos, monolíticos em forma de paralelepípedo, estreitando-se no alto e terminando em pirâmide. É um símbolo religioso egípcio usado como ornamento arquitetônico no Renascimento em dimensões reduzidas, frequentemente, junto com as volutas, sobre os frontões dos edifícios.



Figura 27 – Detalhe de um desenho da família Bibiena

Fonte: <http://www.cca.qc.ca/en/collection/553-baroque-scenography-the-galli-bibiena-family>

O óculo (Figura 28) é a abertura, geralmente circular, que existe nas paredes de alguns edifícios, que serve para clarear e arejar, sendo chamado também olho-de-boi.



É comum na fachada ou nas laterais das igrejas, geralmente, acima de uma abertura principal ou inclusa em frontões e frontispícios.



Figura 28 – Óculo na fachada da Igreja das Mercês, Belém, Pará
Fonte: arquivo pessoal do autor, 2008

Ornamentos Simbólicos

A esse grupo pertencem: vasos, figuras com formas humanas, pombas representando o Espírito Santo, cartelas, flores, festões, folhas de acanto, conchas, volutas, monogramas, cruzes, troféus, brasões de armas, estrelas e abóbadas de $\frac{1}{4}$ de esfera.

O uso constante de vasos na decoração dos templos deve-se, principalmente, ao seu sentido esotérico. O vaso está ligado à simbologia da fecundidade – o útero – e representa, portanto, um depositário da vida, o tesouro da vida espiritual (SOBRAL, 1986, p. 116).

O vaso representa, em geral, o homem, a obra de Deus, e, sobretudo, o seu corpo, a casca frágil da alma. Várias são as passagens na Bíblia e nas representações das imagens dos santos em que se vêem os vasos sob as mais variadas formas e contendo as mais diversas substâncias: óleo, bálsamo, água, perfume (HEINZ-MOHR, 1994, p.384).

Os vasos, em geral, têm: pé, corpo e pescoço. Mas também podem ser adicionadas uma ou duas alças, uma tampa e uma bica. A parte mais importante é o corpo que, na maioria das vezes, determina a forma do vaso.



Têm servido como acessório à arquitetura como um de seus melhores ornamentos e indispensáveis nos arremates. Uma das primeiras funções que os vasos decorativos tiveram foi o fato de que muitos dos recursos utilizados para decorá-los, como as molduras horizontais e as caneluras, foram aplicados também, da mesma maneira, à arquitetura, ou seja, os vasos serviram de teste àqueles ornatos.

Há um grupo de vasos que possui em seu topo, como se fosse uma tampa, um ornamento talhado em pedra ou bronze, imitando chamas. É denominado vaso-fogaréu ou simplesmente fogaréu (Figura 29). Simboliza o elemento fogo, por imitação da luz e calor do sol, destruição das forças do mal pela purificação, renovação. O fogaréu é normalmente utilizado como símbolo da fé, devoção ou sacrifício.



Figura 29 – Igreja de N. S. da Conceição da Praia, Salvador, BA
Fonte: Domingos Oliveira, 2009

A importância dos vasos foi tamanha que, nas escolas de arquitetura, era essencial o estudo, pelo menos, das formas e dos nomes dos vasos gregos. O desenho desses ornatos sempre foi um bom treino para os arquitetos tanto que os tratados de arquitetura a eles recorreram.

No Renascimento, o vaso era uma razão frequente de ornamentação e muitos modelos fantasiosos foram publicados.

Contrastando com as formas mais leves anteriores, os vasos desenhados no final do século XVIII tinham aparência pesada (Figura 30), ornamentos e bordas duros que pareciam apropriados para monumentos de uma escala maior e de edifícios grandes.



Figura 30 – Modelos de vasos, segundo desenhos da família Bibiena
Fonte: <http://julesfisher.com/home.html>

No começo do século XIX, a forma greco-romana foi amplamente difundida, fizeram-se um grande número de imitações, que foram moldadas, às vezes, mesmo na porcelana. Durante todo esse século, foram desenhados inúmeros exemplares para decoração interna, remate de móveis e também de edifícios e os cursos de ornamento incluíram o projeto de vasos. Um edifício como a ópera de Paris, por exemplo, contém centenas deles, originais, quase na totalidade, e muitos, produzidos pelo arquiteto francês Charles Garnier (1825-1898). Em geral, como em outros detalhes, os arquitetos tinham a ajuda das lâminas publicadas, contendo exemplares antigos e novos. Os vasos, porém, se difundiram tanto que no início do século XX pareceram um ornamento banal.

Na arquitetura, os vasos foram usados, principalmente, como arremates nos coroamentos. A necessidade disso não teve origem no mundo clássico, mas foi desenvolvida em toda a Europa durante a Idade Média, e os desenhistas do Renascimento valeram-se dessas formas antigas para substituir os pináculos medievais.

A figura humana foi, e é, o objeto favorito de representação na arte. Seus poderes sobrenaturais, seus deuses, seres que venera, são representados sob a forma humana. O corpo humano é, muitas vezes, representado sem qualquer significado e apenas decorativamente por conta da beleza da forma.

Desde que foi introduzida na decoração, a figura humana tem sido tratada de forma convencional. Isso inclui o uso da face humana de forma mais ou menos fiel à



natureza - as máscaras -, ou com deformações - os grotescos, estranhas combinações de formas humanas com formas de animais ou plantas. Também é frequente, o uso da metade superior do corpo humano como ponto de partida do ornamento, ou misturadas com animais, originando, por exemplo, esfinges e centauros.

A máscara, na origem do termo, é um rosto oco e artificial destinada a esconder a expressão humana, a fim de tornar quem a usa, irreconhecível, ou para caracterizá-lo de alguma forma especial. A utilização das máscaras provém da Grécia, dos jogos da colheita e desses foram transferidas para o teatro. Diferentes tipos de máscaras são identificados: trágica, cômica, todas ligadas ao caráter das pessoas. De teatrais, as máscaras passaram à utilização artística, por exemplo, nas pinturas murais de teatros e edifícios seculares, vasos das Bacantes e outros utensílios. O Renascimento e os estilos seguintes empregaram máscaras na decoração, alterando e exagerando as formas. As máscaras foram usadas frequentemente na decoração de vergas de portas e arcos de janelas ou nos centros de molduras ou como pedras de fecho de arcos. Como exemplo: as cabeças de guerreiros, do alemão Andreas Schluter (1664-1714) (Figura 31) no Arsenal, em Berlim e as máscaras sobre a Nova Ópera de Paris (Figura 32), de Charles Garnier. As máscaras de uso ornamental, além da figura humana, aparecem com cabeças de animais (Figura 33).

Outro ornamento que utiliza a máscara como tema é chamado mascarão. As definições de máscara e de mascarão se confundem de tal forma que é difícil estabelecer uma diferença entre elas. A língua francesa expressa esta conexão claramente, usando palavras relacionadas - *masque* e *mascarón*.

As máscaras são geralmente fieis à natureza ou idealizam-na; os mascarões, entretanto são faces sorridentes, deformadas, distorcidas por acessórios ou terminando em folhagens.

A Antiguidade, que não tinha o costume de representar a feiúra e o bizarro, só usou mascarões em seus períodos mais antigos. A Idade Média, frequentemente, os empregou. Os estilos Renascentista e Barroco, bem como os mais modernos, muitas vezes aplicaram mascarões às bases, nos consoles, como gárgulas e alças, escudos e cartelas, em capitéis e painéis, nos encostos de cadeiras e, em geral, no mobiliário esculpido e em ladrilhos.



Figura 31 – Guerreiros de Andreas Schluter no Arsenal, Berlim, Alemanha

Fonte: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/72/Zeughaus_Berlin_37.jpg

Figura 32 – Máscaras sobre a Nova Ópera de Paris, França

Fonte: <http://www.flickr.com/photos/8910856@N08/2084302675/sizes/1/>

Figura 33 – Máscaras, chafariz, Cachoeira, Bahia

Fonte: Domingos Oliveira, 2009

Para algumas crenças, os anjos são espíritos puros assexuados, intermediários entre Deus e a humanidade. A partir da idade paleocristã, foram representados, em geral, como rapazes alados e com auréola luminosa e, no Renascimento italiano, também em forma de meninas. Cabeças de anjos com asas (Figura 34), cabeças de jovens com uma auréola, são encontradas, pela primeira vez, no estilo Bizantino. No Renascimento italiano, a representação teve caráter ingênuo, nos frisos e arcos, nos preenchimentos de medalhões e nas molduras. Muitas vezes, ocorreram em túmulos e são muito utilizados na moderna decoração eclesiástica.



Figura 34 – Cabeças de anjos

Fonte: MEYER, 1920?, p. 108

Outra forma humana utilizada é aquela de uma cabeça feminina cercada por uma palmeta, um feixe de plumas ou tecidos pendentes lateralmente. Às vezes, aparece com orelhas de boi e lembra a deusa egípcia Hattor e, nesse caso, combinada com uma lua, ou algum outro símbolo noturno. Geralmente não é representada isolada, mas como o centro de uma composição. É um motivo antigo, frequente no século XVI, e tem destaque maior no começo do XVIII, quando é conhecida como espanholete (Figura 35). Comum em aplicações de bronze no mobiliário do estilo Regência, provavelmente,



segundo Myriam Oliveira (2003, p. 303), “inspirado na moda de vestimenta à espanhola”.



Figura 35 – Espanholeta - Mestre Valentim, século XVIII – Museu Afro Brasil SP

Fonte: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mestre_Valentim_-_Talha,_s%C3%A9c._XVIII-2.jpg

Figura 36 – Espanholeta segundo desenho de Jean Bérain

Fonte: <http://surfacefragments.blogspot.com/2010/04/grottesca-le-berain.html>

Desde o século X, era costume representar a Trindade, doutrina acolhida por grande parte das igrejas cristãs que professa a Deus único preconizado em três pessoas distintas, com três formas humanas masculinas: o Pai, o Filho e o Espírito Santo. Estas imagens conseguiram se firmar, em meio a discussões e interpretações de todo gênero, até o século XVI, mas em 1745, o Papa Benedito XIV proibiu toda representação sob a forma humana do Espírito Santo.

Após essa proibição, passou-se a utilizar a imagem de uma pomba branca, símbolo de pureza e paz, como representação do batismo de Jesus, da Trindade, da Anunciação a Maria, de Pentecostes e nas cenas da vida de alguns santos, como visto, por exemplo, nas obras *Batismo* (1440-45), do pintor italiano Piero della Francesca (1416 - 1492) e *Santíssima Trindade* (1504), do pintor italiano Rafael Sacio (1483 - 1520).

O Espírito Santo é representado de diferentes formas: água, fogo, nuvem e luz, mão e pomba. Na representação do batismo de Jesus, por exemplo, o Espírito Santo aparece em forma de pomba e pousa sobre Ele.

Algumas representações reúnem a pomba com as asas abertas, em meio a raios de luz e nuvens e, em alguns casos, cabeças de anjos, circundam a composição (Figura 37). Esse conjunto é comumente encontrado centralizado no topo dos retábulos.



Figura 37 – Igreja de São Francisco de Assis, Salvador, BA
Fonte: Domingos Oliveira, 2009

As cartelas, também chamadas cártulas (Figura 38), são pequenos quadros concebidos, originalmente, para colocar inscrições e podem constituir o foco de uma composição. Trata-se, fundamentalmente, de um quadro, mas, por ser em uma escala menor que as grandes estruturas das molduras ou das ordens clássicas, permitem maior habilidade e se pode dar a ênfase que se quer.

Como a cartela encontrou aplicação no mobiliário ou na ornamentação tipográfica, desde a difusão da imprensa, imprimiu-se grande quantidade de modelos.

A cartela procede de duas ideias distintas. Por um lado a *tabula ansata*, pequena tarja típica que os antigos romanos utilizavam nas cerimônias como base para a escrita e que era lavrada posteriormente. Por outro, a cartela procede dos suportes para os brasões e de motivos heráldicos.

Esse ornato foi um desafio para os desenhistas de todas as épocas, pois, em geral, tratava-se de criar um enquadramento e, muitas vezes, era preciso desenhá-la com formas abstratas. Deveria conter inscrições, anagramas, símbolos e motivos heráldicos. Foi tema habitual das coleções de lâminas ornamentais européias desde o início do século XVI. Era utilizada constantemente para compor rótulos nas capas de livros e mapas e esses, muitas vezes, serviam de exemplos para outras ornamentações em relevo.

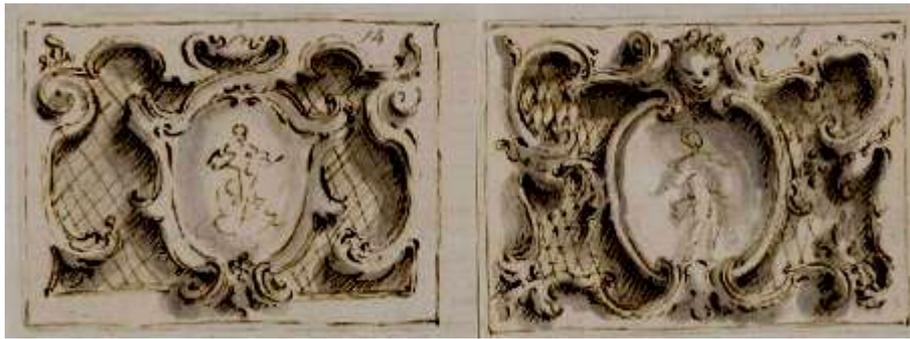


Figura 38 – Desenhos de cartelas da família Bibiena

Fonte: <http://julesfisher.com/home.html>

Em todas as eras, as flores foram extremamente populares na arte ornamental, seja no plano, seja no relevo. Foram usadas sob as formas mais diversas, aplicadas em ramos, guirlandas e coroas.

A flor lembra o estado de infância e, assim, de certa forma, o paraíso. Os túmulos do cristianismo primitivo (assim como dos pagãos) eram localizados, com frequência, dentro de jardins. Enfeitavam-se os túmulos com flores frescas, ou com suas representações a fim de evocar a imagem do paraíso repleto de flores. Uma vez que igrejas e altares estão ligados diretamente aos túmulos dos mártires, o seu ornato logo se transferiu àqueles (HEINZ-MOHR, 1994, p. 163).

Especificamente, a rosa, na Idade Média, foi um atributo das virgens, ela é também um símbolo da Virgem Maria (LEXIKON, 1994, p.175).

A roseta (Figura 39) - flor estilizada - foi utilizada já na Mesopotâmia. Fez parte de estilos revivalistas na arquitetura desde a Renascença. Aparece frequentemente no centro dos enrolados de acanto. A roseta isolada é um motivo bastante adequado para decorar tetos. Procedem de esquemas geométricos com aparência vegetal. São utilizadas em sequência ou separadas por caneluras, cálices, caules e ramos, formando faixas.

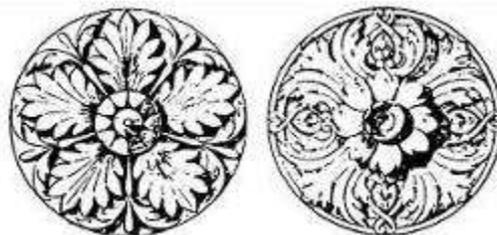


Figura 39 – Rosetas com 5 e 4 divisões, respectivamente

Fonte: Meyer, 1920?, p. 183



Os festões (Figura 40) de frutos, folhas e flores distribuídos em curvas entre rosetas, candelabros ou crânios de animais, são comuns no estilo Românico. A origem desse estilo de decoração está ligada aos festões de frutos verdadeiros utilizados como uma decoração sobre os frisos de templos, alternando com os esqueletos de animais sacrificados, em conexão com candelabros, tripés e outros instrumentos de rituais de sacrifício. Esse estilo de decoração, em seguida, foi transferido da arquitetura religiosa à secular. Foi revivido pela Renascença em formas mais ou menos modificadas nos edifícios e túmulos religiosos e mantém-se em uso ainda hoje. A forma do ornato sugere movimento e ritmo e o conjunto de flores e frutas pode ser substituído por formas compatíveis, como tecidos ou drapeados.

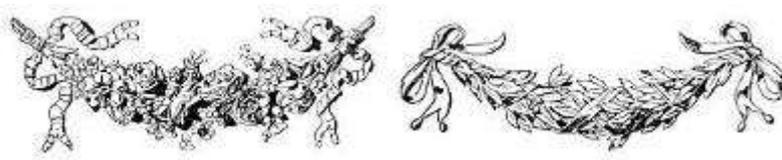


Figura 40 – Festões com flores e folhas, respectivamente

Fonte: Meyer, 1920?, p. 62

Poucas são as espécies de plantas utilizadas como ornamento, mas isso é, em parte, pelos contornos de folhas e galhos, em parte, pelo fato de que, alguma vez, também possuíram um significado simbólico. A utilização de animais, sob as formas naturais ou idealizadas, é considerável, mas, em comparação com as vegetais, é bem menor, isso devido às dificuldades maiores de adaptação dos primeiros.

Segundo Chevalier (1997, p.10), certa lenda, narrada por Vitruvius, conta que o escultor Calímaco, no final do século V a. C., ao ornar um dos capitéis do mausoléu de uma menina, teria se inspirado em um ramalhete de folhas de acanto. A partir dessa lenda, sobretudo na arquitetura funerária, o acanto foi empregado para sinalizar que as provações da vida e da morte, representadas pelos espinhos da planta, haviam sido vencidas.

De todos os ornamentos com inspiração nas plantas, o acanto (Figura 41) é o mais conhecido. Sua aplicação frequente e variada é devida às possibilidades ornamentais e as suas folhas serem em forma de serrilha. A concepção e o tratamento da borda e da forma da folha é a principal característica dos diferentes estilos. Ao longo do tempo, a representação dessa folha variou em tamanho e formato, assim como o acabamento de suas bordas. No geral, a concepção é mais ou menos naturalista, com



detalhes, geralmente, idealizados. Embora pareça uma folha natural, na realidade, tem um esquema muito claro que pode ser visto como um esquema ternário: habitualmente, as terminações das folhas se fazem por trios.

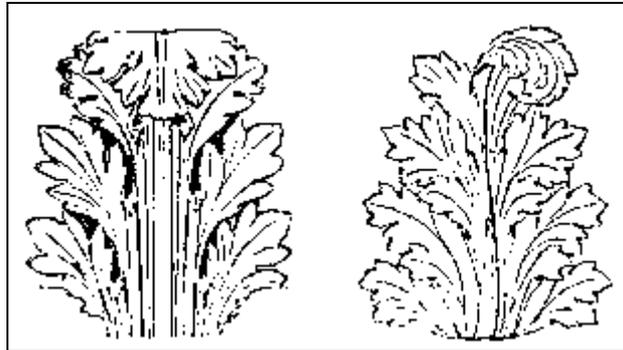


Figura 41 – Desenho da folha de acanto

Fonte: Meyer, 1920?, p. 37

O acanto tem um forte atrativo visual, apresenta uma grande variedade e uma fácil adaptação a todo formato. Além disso, pode-se transformar em muitos esquemas similares, experimentando metamorfoses vegetais ou animais. É o principal ornamento do classicismo. Sobreviveu desde a decoração grega, que substituiu o lótus egípcio, como adorno para as molduras superiores e, frequentemente, aparece nos frisos e também nos capitéis coríntio (Figura 13) e compósito (Figura 15). No tardo-barroco, foi utilizado envolvendo vasos e bases de pilares, em alguns casos, como se os estrangulasse (Figura 42).

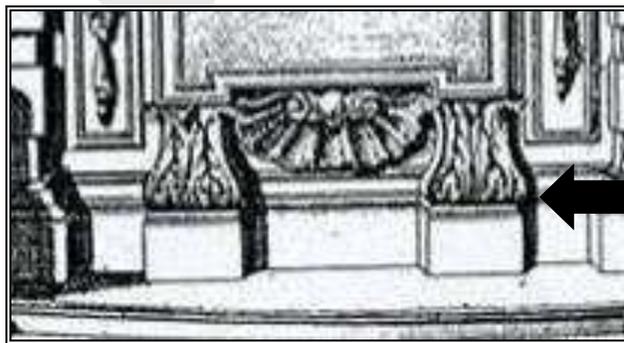


Figura 42 – Detalhe de uma cenografia da família Bibiena

Fonte: <http://julesfisher.com/home.html>

Conchas de todos os tipos têm linhas e cores harmoniosas que são suficientes para ser um motivo do *design* ornamental. Foi, principalmente, a concha de vieira (*Pecten Maximus*) (Figura 43) que transformou esse elemento em ornato, por motivos simbólicos, originalmente, mas também porque ele é obviamente ornamental.



Além dessas, a concha tridacna (*Tridacna squamosa*) (Figura 44), estriada e de contorno ondulado, motivo italiano, similar à rocalha francesa, teve repercussão no mundo luso-brasileiro e que, segundo Myriam Oliveira (2003, p. 303), caracterizou a transição entre o barroco e o rococó, de 1740 a 1760. Como no Renascimento e antes do Império Romano, era um elemento complementar à decoração de mosaicos ou do estuque. Pintores e escultores, certamente, inspiraram-se aí, sendo incorporados às paredes e pilares, posteriormente. A concha de vieira foi usada, dentre outras maneiras, como lavatório sob a forma de um prato e como pano de fundo decorativo para vasos e bustos, sendo amplamente empregada para esses fins na Renascença tardia. A tridacna é encontrada servindo de pia de água benta nas igrejas.

O fato de ter uma forma que se assemelha ao órgão sexual feminino, de participar do simbolismo da água fértil do mar e abrigar pérolas, pode tê-la ligado à Afrodite. Tornou-se símbolo da Virgem Maria porque esta abrigou em seu útero Jesus, “a pérola preciosa”, e porque se cria, na Idade Média, que a concha, mesmo fertilizada pelas gotas de orvalho, permanecia “virgem” (LEXIKON, 1994, p. 63).



Figura 43 – Concha de vieira

Fonte: http://it.wikipedia.org/wiki/File:Pecten_jacobaeus.jpg

Figura 44 – Concha do tipo Tridacna

Fonte: <http://shells.tricity.wsu.edu/ArcherdShellCollection/Bivalvia/Tridacnidae.html>

O termo voluta é originário da Zoologia e denomina um gênero de molusco marinho, o náutilo (*Nautilus Pompilius*) (Figura 45), que apresenta concha aberta e formada por espirais. É, há muito, utilizada como elemento ornamental sobrepondo-se a objetos. Na arquitetura, é utilizada, há séculos, para designar o ornato em forma de espiral que serve de arremate em capitéis de colunas, modilhões, mísulas e outros (Figura 46).



Figura 45 – Concha do tipo náutilo

Fonte: http://unawe.org/joomla/index.php?option=com_content&task=view&id=275

Para Chevalier (1997, p. 398), a espiral “é e simboliza emanção, extensão, desenvolvimento, continuidade cíclica, mas em progresso, rotação criacional”. É um símbolo de fecundidade aquática e lunar e pode ser encontrada em todas as culturas.

Conforme Cooper (2000, p. 76), por sua natureza em expansão e contração pode representar a aurora e o ocaso do sol, a morte e a contração, o nascimento e a morte.

No tardo-barroco italiano, foi utilizado um elemento ornamental, caracterizado por um par de volutas convergentes (Figura 47) e aplicado, geralmente no capitel de pilastras. Foi empregado, em particular, pelos integrantes da família Bibiena, importantes arquitetos e cenógrafos bolonheses e que serão estudados no item seguinte.

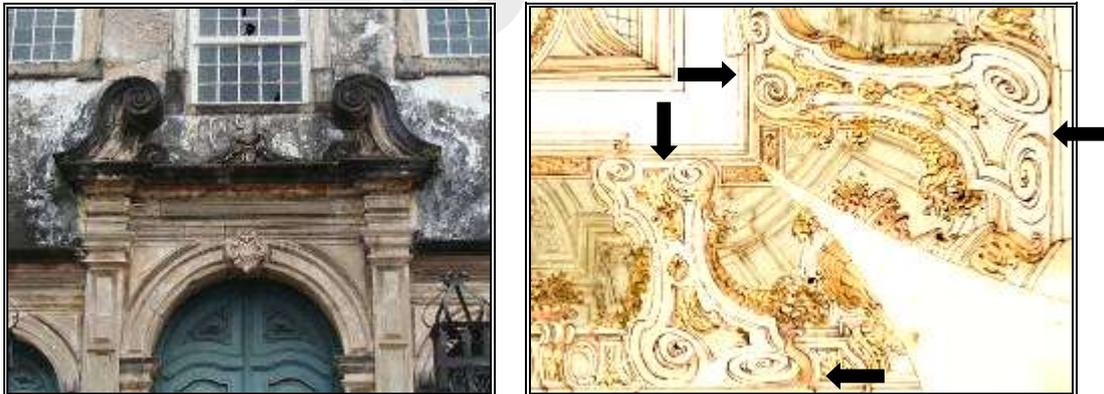


Figura 46 – Igreja do Santíssimo Sacramento, Salvador, BA

Fonte: Domingos Oliveira, 2009

Figura 47 – Volutas convergentes – desenho de Ferdinando Bibiena

Fonte: <http://www.cca.qc.ca/en/collection/553-baroque-scenography-the-galli-bibiena-family>

O monograma é a superposição, agrupamento ou combinação de duas ou mais letras, ou outros elementos gráficos, para formar um símbolo. São comumente construídos combinando as letras iniciais do nome de uma pessoa ou empresa e podem



ser usados como símbolos ou logos. O uso do monograma é muito antigo e se acha em várias medalhas, por exemplo.

Na história do Cristianismo, há monogramas difundidos amplamente e os mais recorrentes são aqueles relacionados a Jesus Cristo e à Maria. Para o primeiro, é comum encontrar a utilização de IHS, às vezes JHS, ambas as abreviaturas do nome de Jesus (Figura 48). Para Maria, é comum encontrar AM, Ave Maria, expressão latina equivalente à Salve Maria (Figura 49) ou uma variação MV, Maria Virgine (Virgem Maria). O monograma mariano é utilizado, por exemplo, em templos católicos dedicados à Maria.



Figura 48 – Teto da Sé Catedral, Salvador, BA

Fonte: Domingos Oliveira, 2009

Figura 49 – Capela de Nosso Senhor dos Passos, Belém PA

Fonte: Domingos Oliveira, 2011

A cruz, segundo Pastro (2010, p. 207), é um sinal conhecido desde quase 5.000 anos antes de Cristo, no Irã (Babilônia), na China, no Egito e na América Pré-Colombiana.

Na arte cristã, é o símbolo mais importante. Simboliza a figura de Cristo, o Cristianismo e o sacrifício. Suas aplicações decorativas são inúmeras e de grande variedade.

Diversas formas fundamentais da cruz são conhecidas por nomes diferentes. A cruz grega (ou de S. George) é constituída por duas linhas de igual comprimento, que se cruzam perpendicularmente. É a forma da planta das igrejas bizantinas e sírias. Na cruz latina, cruz da paixão, a parte inferior é maior. É a forma da planta das igrejas românicas e góticas. Essas duas formas são usadas com mais frequência. Na Cruz de Santo André, os braços são cruzados diagonalmente. Originalmente, símbolo das madeiras dispostas em cruz do altar dos holocaustos. De Santo Antônio (egípcia ou do antigo testamento) é uma cruz latina sem a parte superior (Figura 50) é representada pela letra T, o Tau grego.

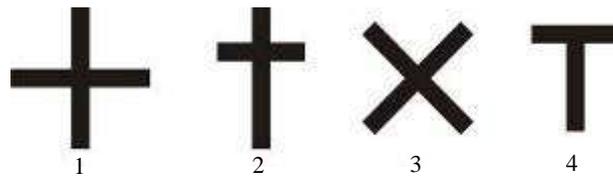


Figura 50 – Cruzes 1. grega, 2. latina, 3. de Santo André e 4. de Santo Antônio
Fonte: desenho de Domingos Oliveira

Excluindo a consideração do crucifixo como representação da Crucificação de Cristo, encontra-se a Cruz, na maior variedade de formas, em utensílios e vasos, roupas, tapetes e faixas de usos religiosos, na heráldica e como um ornamento livre. Na arquitetura cristã, a Cruz é usada como arremate nas torres de igrejas e no topo do frontão, nos túmulos, nos púlpitos e nos retábulos.

Era costume dos gregos pendurar as armas que o inimigo deixava no campo de batalha. Esses símbolos de vitória, os troféus (Figura 51), encontraram também um lugar na decoração. Desde esse tempo, foram utilizados não só para decorar os monumentos ligados à guerra e à vitória como os arsenais e os quartéis, mas foram utilizados, naquele momento, para fins puramente decorativos, como grupos de armas de guerra, na arquitetura dos castelos, arcos triunfais, túmulos e monumentos em geral. Os troféus também eram constituídos de armas de caça, que têm grande semelhança com as armas de guerra, e também de objetos relacionados à marinha.

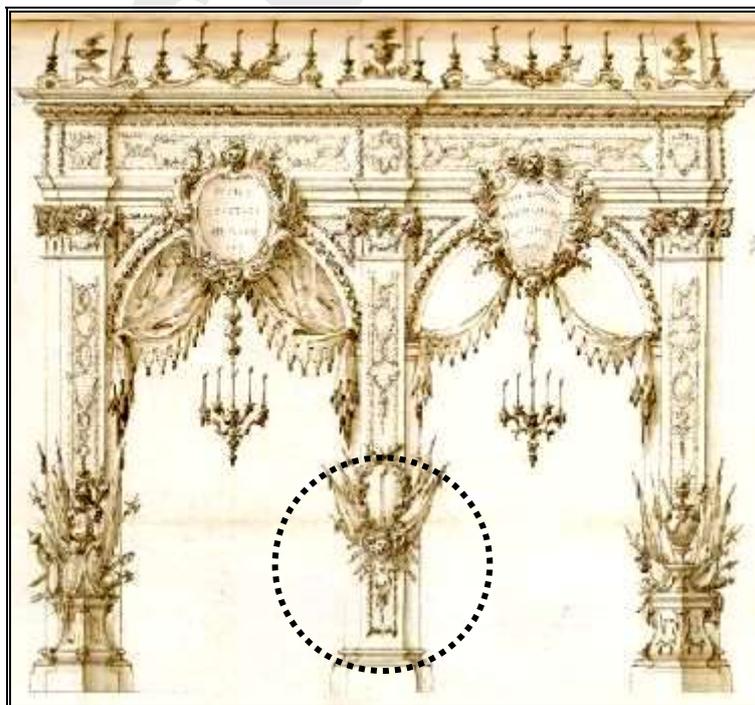


Figura 51 – Troféus - Desenho da família Bibiena
Fonte: <http://julesfisher.com/home.html>



Os brasões de armas (Figura 52 e Figura 53), além de símbolo de propriedade, são um recurso ornamental em forma de escudo medieval, em geral, complementado por um elmo. São colocados em pontos estratégicos de fachadas, portas e janelas, arcos triunfais e monumentos e criam pontos focais. Apresentam o nome do titular metaforicamente, em forma de sinais.

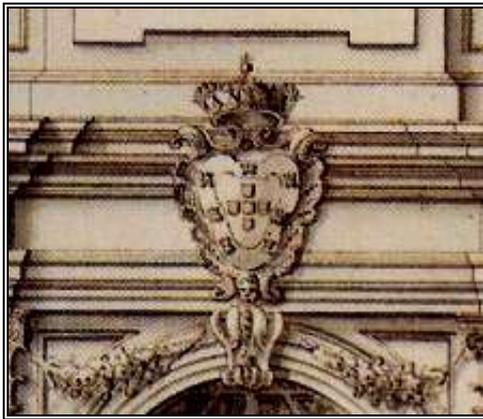


Figura 52 – Detalhe do mausoléu dedicado a D. José – desenho de Antônio Landi

Fonte: Mendonça, 1999, p. 143

Figura 53 – Detalhe de um brasão, chafariz, Cachoeira, Bahia

Fonte: Acervo do autor, 2010

As estrelas podem ser, segundo Lexikon (1994, p. 91), luzes no céu escuro, luz espiritual que atravessa as trevas, símbolo de ideais elevados. No Cristianismo, as representações de estrelas estão relacionadas também com Cristo e com a Virgem Maria.

Dependendo do número de pontas, seus significados e denominações variam. Por exemplo, com seis pontas é conhecida como Estrela de Davi ou Selo de Salomão. É utilizada pelo judaísmo e por seus adeptos.

A estrela de oito pontas, a rosa dos ventos, simboliza o espírito que sopra sobre as águas originais. É a *stella maris*, a estrela do mar, o sinal do espírito sobre as águas. No Cristianismo primitivo é o símbolo da alma regenerada pelas águas do batismo e símbolo da pia de água benta. O número oito é, no judaísmo cristão, o número perfeito. Designa ainda o oitavo dia da criação, ou seja, a nova criação que começa com a ressurreição de Cristo.

A estrela de dez pontas é a forma geométrica do número dez. O dez é a fusão do espírito, da alma, da mente e do corpo. Todos os sistemas de crença mundiais incluem o número dez, cada um a sua maneira. A Bíblia registra, por exemplo, Dez



Mandamentos, os quais, para os judeus ortodoxos, estão acima da Torá Sagrada (WILLIAMS-HELLER, 1990, p. 103).

A abóbada é um tipo de construção em formato de arco com a qual se cobrem espaços entre muros, pilares ou colunas. Embora de uso comum no Império Romano, sua construção foi o principal problema arquitetônico da Idade Média na Europa. O desafio de construir abóbadas foi um dos fatores que impulsionaram a evolução da arquitetura ocidental.

A abóbada ou cúpula, frequentemente, nas arquiteturas budista, islâmica, bizantina e cristã, entre outras, é um símbolo da abóbada celeste, já indicado muitas vezes pela pintura de estrelas, pássaros, anjos etc. Foi adaptada às capelas-mores e aos nichos (Figura 54).



Figura 54 – Abóbada em um nicho

Fonte: <http://fotos.sapo.pt/soledade/fotos/?uid=YaduzvcpJ2jqmpo8Azul&grande#foto>

Quadro 1 – Quadro sinótico com a classificação dos ornamentos

Ornamentos Geométricos	painéis, molduras, frisos, entrelaçados, medalhões
Ornamentos Imitativos	motivos auriculares, lacrimais e escamas
Ornamentos Arquitetônicos	pilastras, caneluras / estrias, capitéis, frontões, acrotérios, tríglifos, mísulas, dentículos, balaústres, obeliscos e óculos
Ornamentos Simbólicos	vasos, figuras com formas humanas, pombas representando o Espírito Santo, cartelas, flores, festões, folhas de acanto, conchas / aconcheados, volutas, monogramas, cruzes, troféus, brasões de armas, estrelas, abóbadas de $\frac{1}{4}$ de esfera



1.3. A LITERATURA SOBRE ORNAMENTO

Ao longo dos séculos, diversos textos sobre ornamento têm ressurgido. Um estudo superficial desse universo imediatamente aponta os estudos de Owen Jones e Louis Sullivan. A maior parte dessa literatura tem sido veiculada sob a forma de manuais, que tentam fazer uma amostragem dos ornamentos pertencentes a uma época da história e/ou da cultura. Embora a maioria do que está escrito sobre ornamento venha se tornando 'histórico', esses títulos são, essencialmente, os livros que iniciaram o movimento.

Provavelmente a pesquisa mais reconhecida é *The Grammar of Ornament*¹⁰, de Owen Jones (1856), arquiteto inglês, professor de artes decorativas, um dos fundadores do *Victoria and Albert Museum*, museu inglês de artes decorativas. É, sem dúvida, a obra mais abrangente do período e a que conseguiu apreciável sucesso editorial, com várias reedições (Figura 55).



Figura 55 – Página do livro *The Grammar of Ornament*
Fonte: JONES, 1910, prancha XVIII

*L'ornement polychrome*¹¹, de Charles Auguste Racinet (1869), seguiu formato semelhante, sem duplicar modelos ornamentais, e deu mostras da pesquisa voltada para o aumento do repertório ornamental em andamento no século XIX. As obras de Racinet e de Owen Jones são coloridas e utilizaram a cromolitografia, processo de impressão que unia a captação fotográfica e a técnica de reprodução litográfica.

¹⁰ A Gramática do Ornamento (tradução livre do autor).

¹¹ O Ornamento Policromo (tradução livre do autor).



Existem alguns livros que dissecam e/ou defendem os métodos para projetar o ornamento, tais como: *Principles of Victorian Decorative Design*¹², de Christopher Dresser (1873), no qual ele defende o propósito e o significado para o ornamento a fim de que não se torne supérfluo e *System of Architectural Ornament*¹³, de Louis Sullivan (1924), que dá instruções acompanhadas de ilustrações para o projeto de ornamentos.

A demanda por esse tipo de repertório motivou edições de caráter mais popular: *Handbook of Ornamental Works*¹⁴, de Franz Meyer (1898) (Figura 56), *A Manual of Historic Ornament*¹⁵, de Richard Glazier (1899), *Styles of Ornament*¹⁶, de Alexander Speltz (1910) e *A History of Ornament*¹⁷, de Alfred Hamlin (1916) (Figura 57), são exemplos de obras que reuniram o formato enciclopédico e histórico ao caráter didático, porém em edições menos sofisticadas e, portanto, mais baratas e de fácil transmissão.

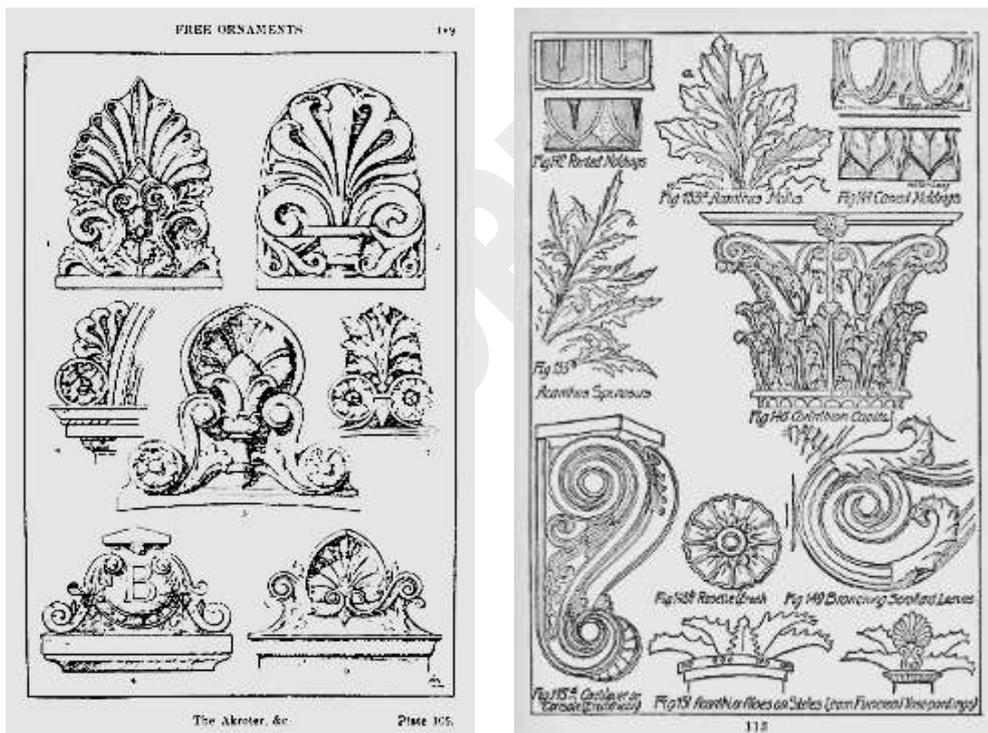


Figura 56 – Página do livro *A Handbook of ornament*
Fonte: MEYER, 1920?, p. 169

Figura 57 – Página do livro *A history of ornament ancient and medieval*
Fonte: HAMLIN, 1916, p. 113

¹² Princípios do Design Decorativo Vitoriano (tradução livre do autor).

¹³ Sistema do Ornamento Arquitetônico (tradução livre do autor).

¹⁴ Manual de Trabalhos Ornamentais (tradução livre do autor).

¹⁵ Um Manual do Ornamento Histórico (tradução livre do autor).

¹⁶ Estilos de Ornamento (tradução livre do autor).

¹⁷ A História do Ornamento (tradução livre do autor).



As obras de Meyer e Speltz são exemplos de como a organização editorial pode determinar alguns aspectos da circulação dos ornamentos descontextualizados espacial e temporalmente. A tentativa de reduzir os custos das publicações prejudicou a apresentação visual. Em algumas vezes, até dez motivos ornamentais são colocados em uma mesma página. A obra de Speltz, apesar de publicada já no século XX, tem sua linha de organização baseada na ordem cronológica dos estilos. No manual de Meyer, a linha é a tipologia dos ornamentos, agrupados em categorias: vegetais, geométricos, figurativos. Entretanto, a falta de contextualização que articule os estilos históricos (no primeiro caso) e a explicação condensada sobre a origem e uso dos motivos (no segundo caso) geram uma apropriação do ornamento, determinada pela autonomia de sua forma impressa. Ao apresentarem os estilos históricos didaticamente, de certo número de motivos, os manuais dão uma visão reducionista e descontextualizada da produção ornamental. Os motivos acabam por representar um estilo e isso induz a que se elevem esses motivos à condição de falsos exemplos de um conjunto muito maior e diversificado. Dessa forma, o uso de apenas alguns motivos como elemento decorativo já se torna, erroneamente, satisfatório para proclamar o estilo desejado.

Nos itens a seguir, são apresentados os elementos ornamentais das arquiteturas italiana e portuguesa setecentistas.

1.4. ELEMENTOS ORNAMENTAIS DO VOCABULÁRIO DA ARQUITETURA ITALIANA SETECENTISTA

Antes que se fale do tardo-barroco, também denominado barroco tardio, italiano é necessário fazer uma breve introdução ao barroco, estilo que a ele deu origem.

Assim como outros estilos, o barroco não ficou restrito a um período específico, entretanto é comum dizer que ocorreu entre o final do século XVI e o século XVIII. Nasceu na Itália, mas esteve presente em outros países europeus e mostrou características próprias em cada um deles. Na América Latina, o estilo existiu por um tempo maior, até o início do século XIX, e conviveu com estilos artísticos diferentes como o maneirismo e o rococó.

É costume atribuir a origem do termo à palavra utilizada para designar uma pérola irregular e imperfeita e, segundo Waetzoldt (19--, p. 162), o termo não é originário do mundo artístico, esteve ligado à lógica medieval. A aversão quanto ao



modo de falar dos escolásticos generalizou a expressão “lógica barroca” para indicar o pesado, o profuso, o extravagante. No século XVIII, o termo pejorativo foi estendido às criações artísticas. Para os que se ocupam da estética, barroco equivale ao mau gosto das artes do século XVII. Na linguagem do dia-a-dia, ainda na atualidade, emprega-se o termo denotando extravagância.

Segundo Wölfflin (1996, p. 14-6) enquanto a arte clássica seria linear, a barroca seria pictórica; se na primeira encontramos a clareza, a unidade, a forma fechada, no barroco estaria a obscuridade, a pluralidade, a forma aberta. No clássico, encontrar-se-ia a noção de “plano”, já no barroco, de “profundidade”. Em linhas gerais, as composições clássicas seriam simples e claras, com qualidade estática e fechadas entre fronteiras, já a arte barroca promoveria um mergulho, um sentimento de fluxo, de devir, através de composições dinâmicas.

Suas características principais são a exuberância de formas e a dramaticidade. O barroco reconquistou o gosto pelo pictórico, pela movimentação das formas e pelo incessante jogo de planos. Mais que um estilo artístico, expressou um modo de ser. Paradoxalmente, recorria aos sentidos e às paixões humanas e servia aos propósitos de catequização religiosa da Igreja Católica.

Dentre os artistas mais destacados, considerados os fundadores do estilo estão: os arquitetos e escultores Gian Lorenzo Bernini (1598-1680) e Francesco Borromini (1599-1667) e o arquiteto e pintor Pietro da Cortona (1596-1669). Dentre as obras de maior importância desses artistas estão: as decorações internas da Basílica de São Pedro, no Vaticano, de Bernini e de São João de Latrão, em Roma, de Borromini e, também em Roma, as inovadoras igrejas de Santo André do Quirinal, de Bernini, de São Carlos das Quatro Fontes e de Santo Ivo da Sabedoria, de Borromini e dos Santos Lucas e Martinha no Fórum, de Cortona.

Dos três artistas, o maior destaque é dado a Borromini pela ousadia de suas propostas. A importância dele para a história da arquitetura é tamanha que parte de sua obra foi utilizada como modelo por arquitetos de outras gerações, seja nos temas espaciais, seja nos ornamentais, sendo possível encontrar referências as suas obras não só na Itália, mas em países da Europa Central, do leste europeu, em Portugal e Espanha e mesmo nas colônias ibéricas.



Enquanto Bernini foi o arquiteto da Cúria e das grandes famílias, Borromini, com sua difícil personalidade e sua arte introspectiva, trabalhou quase sempre para as ordens religiosas, usualmente em pequenos projetos, ao contrário de seu rival, que teve a oportunidade de coordenar as maiores iniciativas arquitetônicas do século XVII (BAETA, 2004, p. 123).

Borromini transgrediu as regras das antigas ordens a fim de criar novas proporções e novos motivos ornamentais ao contrário de Bernini que as seguiu respeitosamente. Borromini utilizou, dentre outros recursos: frontões mistilíneos resultantes da superposição do triangular e do curvo dos quais se originam os sinuosos contracurvados (Figura 58); capitéis compósitos com volutas invertidas; cornijas e frontões ornamentais de portas e janelas. Todos esses temas aparecem frequentemente nos retábulos setecentistas, principalmente os frontões contracurvados e os capitéis com volutas invertidas, aos quais se juntam as cabeças de anjos aladas, denominadas no mundo luso-brasileiro de querubins (Figura 59) (RIBEIRO, 2003, p.62).

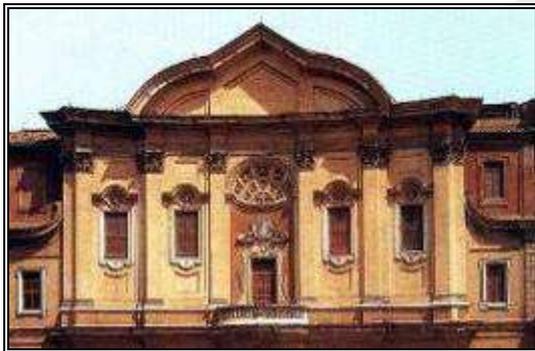


Figura 58 – Oratório de São Felipe Néri, Roma, Itália
Fonte: www.flickr.com/photos/8449304@N04/2482090899/

Figura 59 – Igreja de São João de Latrão, Roma, Itália
Fonte: www.flickr.com/photos/sauvagii/1863502664/

No século XVIII, o barroco internacional é distinto das produções do estilo no século anterior na Itália, o que leva historiadores da arquitetura como Christian Norberg-Schulz (1973)¹⁸, entre outros, a denominá-lo barroco tardio ou tardo-barroco.

Rudolf Wittkower (1988, p. 369-370), historiador da arte, alemão, reúne os arquitetos italianos desse período em três grupos. O primeiro é formado por Carlo Fontana (1634/8-1714), Ferdinando Fuga (1699-1781) e Luigi Vanvitelli (1700-1773)

¹⁸ Christian Norberg-Schulz apresenta essa classificação na obra **Late Baroque and Rococó Architecture**, Nova York, 1973. Esse livro sucedeu ao **Baroque Architecture**, do mesmo autor, publicado anteriormente (OLIVEIRA, 2003, p. 57).



que se destacaram pela habilidade com o repertório existente sem acrescentar muitas idéias originais. O segundo é caracterizado por dominar o repertório e, de acordo com as circunstâncias, propor formas novas. Desse grupo faz parte Filippo Juvarra (1678-1736), arquiteto e cenógrafo. Seus estudos englobam a arquitetura antiga e a italiana, passando pelo Panteão, por Brunelleschi, Bernini e Borromini. O terceiro grupo, menor numericamente, propõe soluções inovadoras. São os menos conhecidos e os menos ativos arquitetos do período. Dentre esses, os de maior destaque são Filippo Raguzzini (c.1680-1771), Gabriele Valvassori (1683-1761), Ferdinando Sanfelice (1675-1748) e Bernardo Vitone (1702-1770). Os dois primeiros grupos se basearam mais nos ideais clássicos mostrando alguma influência da corrente de Borromini. O último grupo, pelo contrário, teve influência direta ou indireta de Borromini.

Wittkower (1988, p. 370) aponta duas correntes no barroco tardio, ambas com realizações na arquitetura religiosa. A primeira, denominada barroco tardio classicizante, tem origem no barroco berniniano do século XVII, com destaque para os aspectos monumentais. As obras evidenciam ordenações clássicas nas fachadas e na organização dos espaços internos e o vocabulário ornamental é formado de temas do repertório do barroco tradicional, com uso esporádico de temas borromínicos.

Dentre os arquitetos dessa corrente estão: Fontana, Alessandro Galilei (1691-1736), Nicola Salvi (1697-1751), Juvarra, Fuga e Vanvitelli. Os dois últimos tiveram suas carreiras divididas entre Roma e Nápoles e, para a última, Vanvitelli desenvolveu projetos de grande monumentalidade como a Igreja da Annunziata e o palácio Caserta. Em Roma, os projetos mais importantes foram as novas fachadas das basílicas de São João de Latrão, de Galilei, Santa Maria Maior, de Fuga, a conclusão da cúpula de São Pedro, de Vanvitelli e a igreja de Santa Maria da Oração e Morte, de Fuga, a Fonte de Trevi, de Salvi e a fachada da Igreja de *San Marcello al Corso*, de Fontana.

Segundo Wittkower (1988, p. 370), o que diferencia o Barroco tardio classicizante das tendências clássicas anteriores é, primeiro, a sua enorme versatilidade podendo-se apreciar concomitantemente decorações borrominescas (ou falsamente borrominesca) e até mesmo elementos do maneirismo tardio. A segunda característica do estilo é sua qualidade cenográfica que foi utilizada por homens nascidos com muitos anos de diferença como Fontana, Juvarra e Vanvitelli, e também pelos mestres da tendência não clássica como Raguzzini.



Pode-se afirmar que o estilo oficial da igreja e das cortes do período foi o Barroco tardio classicizante e que o Rococó italiano foi o estilo da aristocracia e da rica burguesia (Wittkower, 1988, p. 371-2).

O barroco tardio classicizante predominou no século XVIII e, a respeito da segunda corrente, que pode ser definida como “Rococó italiano”, Wittkower (1988, p. 371) diz que não se deve desprezar sua importância, não somente por sua decoração livre e imaginativa e relaxamento das ordens como um sistema rígido de acentuação, mas, principalmente, por seu rico jogo de elegantes formas curvilíneas e complexidades espaciais.

Segundo Myriam Oliveira (2003, p. 64), essa corrente, poderia ser chamada anticlássica ou borromínica, “tendo em vista o seu caráter especificamente italiano, independente do desenvolvimento do rococó internacional nas vertentes francesa e germânica”.

Essa linha contou com arquitetos, mas também com escultores e pintores, mais criativos e originais, autores de projetos nos quais se sobressai o uso das linhas curvas de forma elegante e refinada, marcadas pela liberdade decorativa e pelo emprego de temas borromínicos, levando a um relaxamento das ordens como um sistema rígido. Privilegia ainda a redução da escala das construções, priorizando relações mais intimistas em oposição à monumentalidade da primeira corrente, gosto este condicionado às exigências dos novos clientes: a aristocracia e a burguesia em ascensão, no setor da arquitetura civil, e as irmandades leigas, no, religioso. Dentre os arquitetos dessa corrente estão: Raguzzini, Valvassori, Sanfelice e Vittone.

As formas de divulgação internacional do Barroco tardio foram as mesmas do Rococó, ou seja, as viagens de artistas, o comércio de obras de arte e as fontes impressas, incluindo os tratados teóricos e os manuais técnicos de arquitetura e ornamentação, assim como as edições de pranchas e gravuras avulsas, popularizadas, sobretudo no século XVIII.

Foi comum nas primeiras décadas do século XVIII, contratar arquitetos italianos para executar as construções dos monumentos de maior importância, tanto no campo civil quanto religioso. Por exemplo, é grande o número desses construtores em obras na Alemanha (Donato Frisoni, Enrico Zuccali e Antonio Viscardi), Áustria (Padre



Andrea Pozzo e Giambattista Tiepolo) e Portugal (Filippo Juvara, Antonio Canevari e Giambattista Tiepolo).

Roma¹⁹ e a região do Piemonte²⁰ foram os destaques da arquitetura religiosa do Barroco tardio desse período, porém outras cidades também ergueram edificações importantes no estilo, dentre as quais: o Palácio Mezzabarba (1728-30), em Pávia, o Palácio Stanga, em Cremona e a fachada de S. Bartolomeu (1727), em Módena.

Bolonha, capital da Emília-Romanha, norte da Itália, teve pelo menos dois grandes arquitetos do barroco tardio: Carlo Francesco Dotti (1670-1759) e Alfonso Torreggiani (1682-1764). A obra maior de Dotti é, sem dúvida, o Santuário da *Madonna di San Luca*²¹ (1726-57) (Figura 60), em uma alta colina na cidade e cujo acesso tem quase 400km. O santuário tem forma elíptica e, em cruz grega, é coroado por uma cúpula – uma combinação de formas geométricas simples para serem vistas à distância. Torreggiani, arquiteto do Oratório de São Felipe Néri (1730, destruído, em parte, pela guerra) (Figura 61), conduziu a arquitetura bolonhesa a uma fase quase rococó. Isso é visto na fachada para o Palácio Montanari, antigamente, Aldrovandi (1744-52) (Figura 62), que representa a maior aproximação de Bolonha ao estilo de Valvassori²², em Roma.



Figura 60 – Santuário da Madonna di San Luca, Bolonha, Itália

Fonte: www.flickr.com/search/?q=Madonna+di+San+Luca&page=2

Figura 61 – Oratório de São Felipe Néri, Roma, Itália

Fonte: www.emiliaromagna.beniculturali.it/index.php?it/107/opere/59/

¹⁹ Roma é a capital da região conhecida como Lácio localizada na Itália central.

²⁰ O Piemonte é a região situada no norte da Itália, cuja capital é Turim.

²¹ O período barroco foi marcado por esses santuários. Como símbolos visíveis, dominam a paisagem: sugeriam a imensidão da natureza controlada pelos homens a serviço de Deus (WITTKOWER, 1979, p. 371).

²² Gabriele Valvassori (1683-1761) arquiteto italiano autor, entre outros, da fachada do *Palazzo Doria-Pamphily - Via del Corso* (1731-35) e do interior da igreja *S. Salvatore della Corte*, atual *S. Maria della Luce*. Disponível em: www.romeartlover.it/Facades.html. Acesso em: 10 jan 2011.



Figura 62 – Palácio Montanari, Bolonha, Itália
Fonte: Pigozzi, 2007

A arte bolonhesa, em particular, tem, nesse período, um dos momentos mais férteis com a utilização da pintura de quadratura – afrescos utilizando a técnica de desenho de perspectiva ilusionista – nos interiores de seus edifícios. Essa técnica esteve presente desde os últimos anos do século XVI e se prolongou até o final do século XVIII. Dentre os artistas que a utilizaram em suas obras há que se destacar os irmãos Enrico (1640-1702) e Anton Maria (1654-1732) Haffner, alunos de Domenico Maria Canuti²³ (1620-1660), pintor do Barroco italiano, e que ampliaram e diversificaram o estilo mais arquitetônico dessa técnica.

A quadratura bolonhesa se destacou das demais porque sugeria espaços com vários pontos de vista e planos vazados que se sobrepunham nas composições. Para essa técnica, o importante era nem tanto o espaço a ser representado, mas a perspectiva em si, uma espécie de autopropaganda da técnica.

A pintura da cena teatral é uma arte tipicamente italiana e o desenvolvimento da quadratura permitiu a essa técnica desenvolver a ideia de que o mundo poderia ser uma ilusão, uma miragem, o que é uma das bases do pensamento barroco.

²³ Caracterizou-se pela ampla utilização da pintura de quadratura como no teto da igreja do mosteiro de Santi Domenico e Sisto, em Roma, no Palácio Pepoli, em Bolonha, no Palácio Ducal, em Mântua, e no Palácio Colonna, em Roma.



A quantidade de quadraturistas foi muito grande e a maior dinastia deles, os Galli, nasceu então em um clima favorável ao seu desenvolvimento. São chamados Bibiena devido ao nome da cidade de nascimento do progenitor, Giovanni Maria Galli (1625–65), localizada próximo à Florença.

A cenografia foi um recurso muito utilizado na decoração dos interiores dos edifícios italianos no século XVIII. Vanvitelli, por exemplo, utilizou-se desse recurso em muitas de suas obras, empregando o “método cenográfico da planificação” (BRAGA, 1988, p. 16).

1.4.1. Elementos ornamentais do vocabulário dos Bibiena

O século XVIII, em Bolonha, foi dominado pelo estilo tardo-barroco, uma associação de elementos maneiristas e borromínicos, mas também viu surgir uma variação do rococó, o *barrochetto*, a linguagem bibienesca, com características menos rigorosas e que deixou de lado a rigidez das ordens da arquitetura clássica e deu espaço à imaginação decorativa. Esse foi um período em que as ordens da arquitetura foram utilizadas a partir dos tratados de Sérlio e Palladio, por exemplo, pois as matrizes gregas e romanas só foram retomadas no neoclássico, quando houve um retorno às teorias de Vitruvius. Essa atmosfera encontrou espaço para se desenvolver na Academia Clementina, nas aulas de desenho de arquitetura e de cenografia.

Nos séculos dezessete e dezoito, três gerações da família Bibiena dominaram a cena teatral européia. Os Bibiena destacaram-se como *designers*, decoradores, arquitetos de teatros e casas de ópera, organizadores de festivais e projetistas de cenários e de máquinas teatrais para grandiosos espetáculos e eventos privados da realeza, como casamentos e funerais.

Seus desenhos, à pena e tinta, algumas vezes enfatizados com aguadas e aquarela, mostram seu extenso repertório de ornatos inspirados nas arquitetura e escultura tardo-barrocas, utilizados de forma livre. Muitos desses trabalhos foram realizados em equipe o que torna difícil a separação por autor.

Com a família, a quadratura, uma ciência intimamente relacionada com a expressão das regras da visão, alcançou o auge e, dessa forma, seus membros obtiveram destaque na arte internacional, enquanto o estilo bolonhês entrava já em decadência. A



quadratura, a base da arte dos Bibiena, utilizava-se de intrincadas perspectivas para dar esplendor e amplitude às composições.

A perspectiva utilizada pelos Bibiena inovou, pois diversificou os pontos de fuga, e os colocou fora dos desenhos. Ao mostrar, parcialmente, os edifícios, deixava que o observador imaginasse o que apenas ficara sugerido.

Poucos trabalhos bibienescos sobreviveram, pois eram executados em materiais perecíveis e as decorações para as cortes eram efêmeras, entretanto a riqueza e o esplendor dessa produção podem ser julgados pelos desenhos que foram preservados em grande número e são encontrados principalmente em coleções em Viena, Munique e Dresden. A respeito desse caráter perecível, efêmero, dos trabalhos, vai de encontro ao conceito de eternidade defendido pela igreja católica.

Cinco membros da família merecem destaque: os irmãos Ferdinando (1657-1743) e Francesco (1659-1739) e os filhos de Ferdinando, Giuseppe (1696-1757), Antonio (1700-74) e Giovanni (1693 - c.1760).

Ferdinando Galli Bibiena deixou dois tratados publicados. A fim de levar seus conhecimentos de cenografia aos jovens, dentre eles seus filhos, escreveu a obra: *Direzioni della prospettiva teorica corrispondenti a quelle dell'architettura istruzione a' giovani studenti di pittura, e architettura nell'Accademia Clementina dell'Instituto delle scienze*²⁴, publicado em 1725. A obra tinha a intenção pedagógica e para tanto teve aumentado o número de lâminas. É uma introdução à complexa cenografia barroca. Teve repetidas edições, comprovando o sucesso que obteve. Esse pequeno tratado simplificava e ampliava os conceitos anteriormente oferecidos em seu tratado de arquitetura civil denominado: *L'architettura civile, preparata sú la geometria, e ridotta alle prospettive: considerazioni pratiche*²⁵ (Figura 63), publicado em 1711, em Parma.

²⁴ Instruções de perspectiva teórica semelhantes ao ensino de arquitetura para jovens estudantes de pintura e arquitetura na Academia Clementina do Instituto de Ciência. (tradução livre do autor)

²⁵ A arquitetura civil, através da geometria, e reduzida às perspectivas: considerações práticas. (tradução Dulce Rocque)

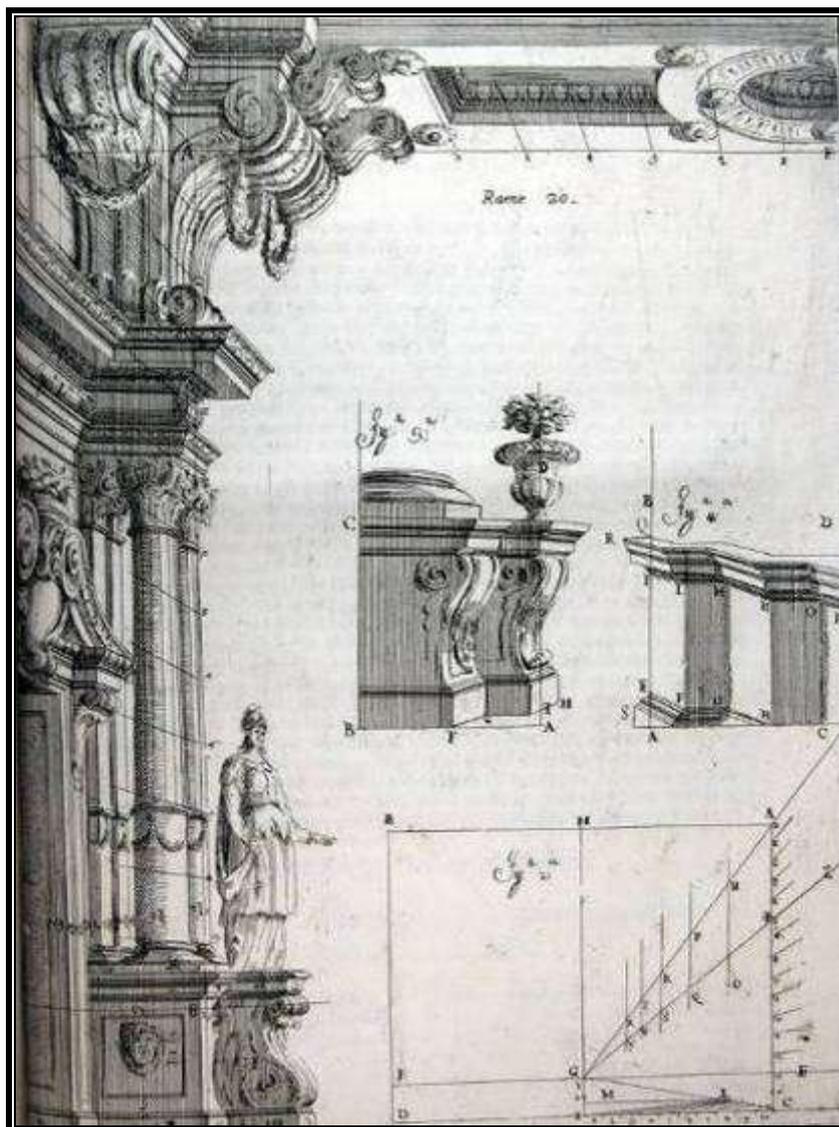


Figura 63 – Página do tratado *L'architettura civile*, de Ferdinando Bibiena
Fonte: <http://www.unav.es/ha/007-TEAT/bibiena/bibiena-architettura-civile-018.jpg>

Ferdinando se inspirou nas lições do padre jesuíta Andrea Pozzo²⁶ (1642-1709) no tratado *Perspectivae Pictorum atque Architectorum*²⁷, de 1693, com a diversificação dos pontos de fuga. Bibiena inclusive faz referência, na introdução de seu trabalho, à apresentação do tratado de Pozzo. Ele rompe com alguns padrões do jesuíta, mas o segue em alguns princípios como, por exemplo, na forma de apresentação de alguns desenhos que mostra o edifício em planta geométrica, em planta em perspectiva com dois pontos de fuga e em perspectiva (Figura 64).

²⁶ Andrea Pozzo era italiano, pintor, arquiteto, desenhista de cenários e teórico do barroco italiano. Sua maior obra é a abóbada, de quadratura, da igreja de Santo Inácio, em Roma.

²⁷ O tratado *Perspectiva para Pintores e Arquitetos* (tradução livre do autor) foi traduzido para o alemão, para o inglês e para o chinês.

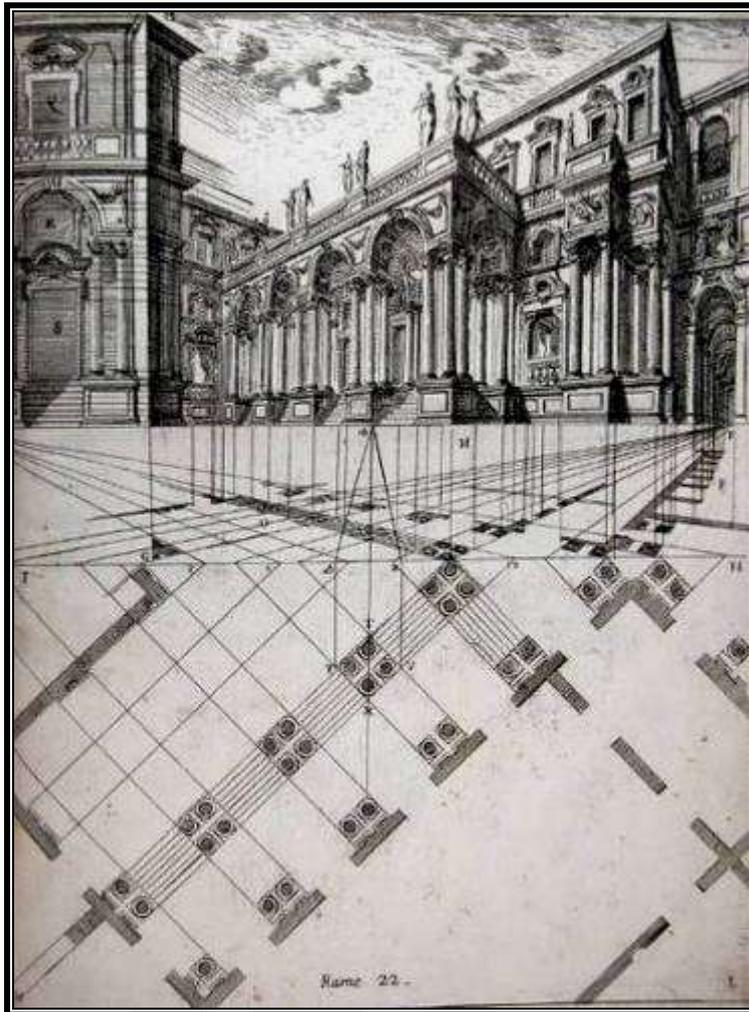


Figura 64 – *Vedute per angolo* - página do tratado *L'architettura civile*, de Ferdinando Bibiena

Fonte: <http://www.unav.es/ha/007-TEAT/bibiena/bibiena-architettura-civile-020.jpg>

Os tratados de Pozzo e de Ferdinando Bibiena tiveram papel essencial na divulgação internacional dos princípios teóricos e práticos da quadratura, para a pintura dos tetos de palácios e igrejas do século XVIII.

O trabalho do religioso, de certa forma, foi uma espécie de traição, pois, ao propor, através da perspectiva, o ilusório, vai de encontro ao pensamento da época de um mundo real e verdadeiro.

Além dos tratados, Ferdinando deixou grande número de projetos e esboços e várias de suas decorações foram publicadas. Deu uma versão nova a muitos elementos arquitetônicos a fim de que se combinassem mais fácil e variadamente, para que fossem mais flexíveis e, ao mesmo tempo, esforçou-se em aumentar sua expressividade para compor desde conjuntos severos até os mais exultantes e líricos. Para isso, utilizou-se de todos os recursos que conhecia: colunas envolvidas com pedestais alternados com



grinaldas, que suportavam entablamentos com gradientes de força e riqueza igualmente estudadas. Estabeleceu uma espécie de paleta de recursos, que superava as possibilidades convencionais, e a expôs em seu tratado de arquitetura. Ficou famoso por suas perspectivas que utilizavam a repetição de elementos iguais com a finalidade de criar ambientes ilusoriamente infinitos. Se hoje o efeito dessas arquiteturas parece maravilhoso, o era muito mais na época em que foi criado.

Abandonando estabelecidas práticas de cenografias derivadas de técnicas de perspectiva da Renascença, Ferdinando desenvolveu a *scena par angolo* (*vedute per angolo*), ou vista de canto, em 1690. Essa técnica revolucionária, demonstrada no tratado dirigido aos jovens, dá a impressão de que os edifícios ou fragmentos de edifícios na cena se estendem ao infinito (Figura 64).

Dentre os trabalhos de Ferdinando estão: o Palácio Costa-Trettenero (Figura 65), o teatro real em Mântua, destruído em um incêndio, em 1781, o Oratório de São Cristóvão, em Piacenza, e o Palácio da Vila Ducale, em Colorno, todos na Itália. Trabalhou em Viena, Áustria, em projetos cenográficos e nas decorações para as festividades da corte e na ópera. Fez a decoração para a festa de casamento do Rei Carlos VI, da Espanha (1708). Retornou a Bolonha em 1717, sendo eleito membro da Academia Clementina.



Figura 65 – Palácio Costa Trettenero, em Piacenza, de Ferdinando Bibiena
Fonte: www2.unibo.it/BibienaOPERECOSTA_TRETTENEROIMMAGINI2.JPG



Francesco Galli Bibiena, irmão de Ferdinando, arquiteto e designer, deu à Europa seus melhores teatros. Trabalhou nas construções do Grande Salão da Comédia, em Viena, Áustria, do Salão Central da Vila Storzzi, em Begozzo de Palidano, Itália, do teatro de Nancy, na França (Figura 66), e do Teatro Filarmônico de Verona, Itália. Retornou à Bolonha em 1726 onde dirigiu a Academia Clementina.



Figura 66 – Teatro de Nancy, na França
Fonte: Pigozzi, 2007

Francesco, assim como Ferdinando, não dispensou o uso de ornatos e, segundo Matteucci (1999, p. 87), inspirados em Gian Giacomo Monti (1620-1692), arquiteto italiano. Assim, são comuns bossagens em forma de rosetas, estrelas, amêndoas e pontas de diamantes, com recortes mistilíneos.

Giuseppe Galli Bibiena, um dos filhos de Ferdinando publicou *Alcina*, em 1716, *Costanza e Fortezza*²⁸, em 1723, e, por volta de 1740, *Architettura e prospettive*²⁹, três coleções de gravuras de algumas decorações de teatro e de cenografias, a última, para a quinta-feira santa, concebidas com a mesma grandeza arquitetônica. Era *designer* e seu trabalho supera a mera cenografia e atinge o ápice do

²⁸ Lealdade e Coragem (tradução livre do autor).

²⁹ Arquiteturas e perspectivas (tradução livre do autor).



emprego das ordens clássicas. Pertenceu a segunda geração da família e utilizou amplamente os ensinamentos do pai. Entretanto, por Ferdinando ter usado exaustivamente os impressionantes recursos da cenografia *per angolo*, precisou superar, em seu trabalho, as expectativas cada vez maiores com relação a essa produção. O problema continuou sendo fazer composições com o uso de grandes vãos que permitissem as infinitas vistas fugadas mantendo a imponência dos ambientes.

Apesar de usar o repertório do pai, evitou os aspectos mais impressionantes, especialmente nas colunas, as quais apresentava limpas, para não comprometer as ordens arquitetônicas, mas não menos suntuosas. Utilizou pilares ou colunas com pedestais e entablamentos coroados de variadas formas, o que lhes permitia aumentar a esbeltez e, apoiados sobre eles, arcos. Frequentemente substituiu as arcadas por espécie de cintas a fim de manter os vãos maiores. Com uma série de elementos menores podia unir seus componentes aéreos, posicionando pilaretes sobre as paredes, continuando o movimento das sustentações com formas mais ou menos próximas dos tríglifos, superpondo cariátides ou usando cartelas aplicadas como se fossem broches.

Se os cenários teatrais (Figura 67) foram admiráveis, mais o são as cenas que realizou para o monumento à Quinta-feira Santa. Foram realizados para ocupar o fundo de capelas, portanto com dimensões bem menores que as cenografias comuns em seu trabalho. Representava uma exaltação do mistério da Eucaristia, e a decoração incluía cenas da Paixão de Cristo. Para todos, compôs cenas que representam o palácio de Pilatos, o governador romano que condenou Cristo à crucificação. Giuseppe se viu obrigado a realizar variações sobre o tema, que, por essa razão, são tão interessantes. Os conjuntos, no geral, são semelhantes entre si, mas a arquitetura, particularmente bem cuidada, não o é (Figura 68).



Figura 67 – Cena da festa teatral do casamento do príncipe real da Polônia, de Bibiena
Fonte: <http://www.unav.es/ha/007-TEAT/escenografias-barrocas/bibiena-decor-014.jpg>

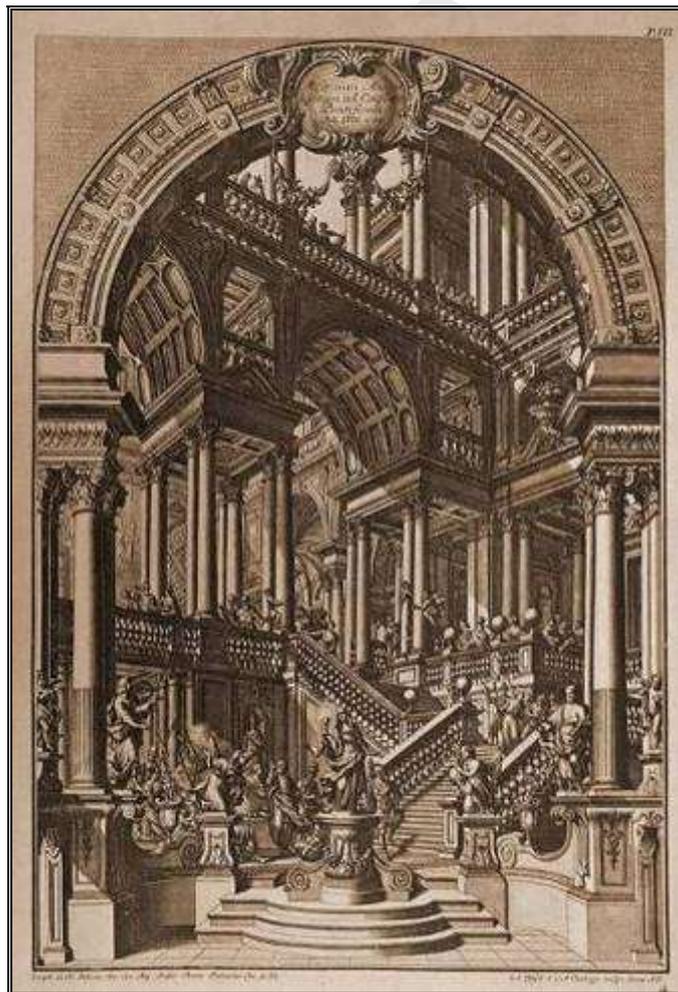


Figura 68 – Cena para o monumento à Quinta-feira Santa, de Giuseppe Bibiena
Fonte: <http://www.unav.es/ha/007-TEAT/escenografias-barrocas/bibiena-decor-006.jpg>



Giuseppe projetou catafalcos, estrado alto sobre o qual se coloca o féretro, para mais de 30 funerais de nobres e monarcas, assim como o cenário para jogos e danças da corte.

São também trabalhos de Giuseppe: o interior do Margrave's Opera House, em Bayreuth, na Alemanha e a decoração para a Ópera de Viena. A Ópera de Bayreuth é o mais completo dos teatros dos Bibiena e um dos poucos sobreviventes dos teatros barrocos europeus. É um edifício construído de madeira e gesso o que aumenta seu encanto, mas compromete sua magnitude se o comparamos às magníficas cenografias de seu autor.

Antonio Galli Bibiena, também filho de Ferdinando, é importante, sobretudo pela construção de vários teatros na Itália, dos quais se fizeram publicações que contribuíram para sua divulgação. São algumas de suas obras: o Teatro Científico de Mântova (1769), denominado atualmente Teatro Bibiena (Figura 69), seu interior é a melhor representação do estilo bibienesco; o Teatro Comunale (1756-63), em Bolonha, e o Teatro dos Quatro Cavaleiros, em Pávia (1773) (Figura 70).



Figura 69 – Teatro Científico de Mantova (Teatro Bibiena)
Fonte: www.flickr.com/photos/axl/88359795/in/set-1316805/

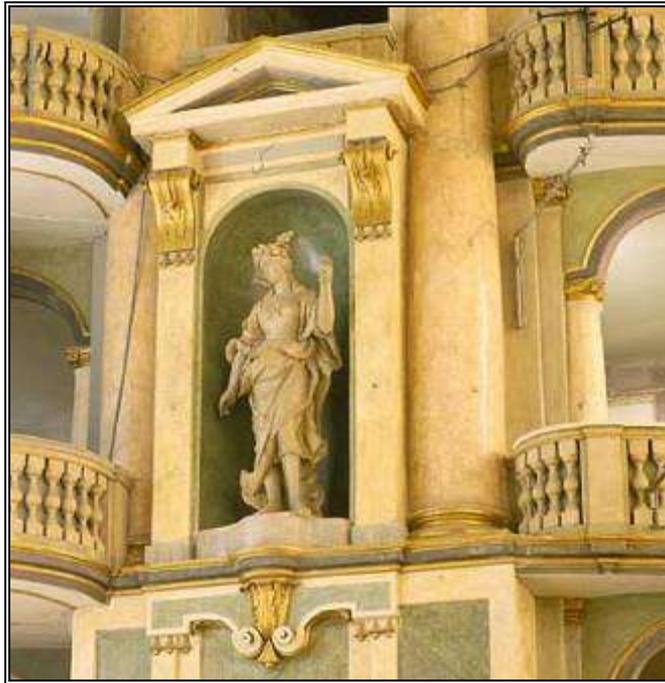


Figura 70 – Teatro dos Quatro Cavaleiros, em Pávia

Fonte: <http://www.flickr.com/photos/axl/88359795/in/set-1316805/>

Giovanni Carlo Galli Bibiena, filho de Ferdinando, arquiteto e *designer*, foi membro da Academia Clementina, de Bolonha. Ainda ali, decorou a escadaria do Palácio Savini e a Capela de Santo Antônio, em São Bartolomeu da Porta Ravegnana e projetou uma composição decorativa para o altar elevado de São Petrônio. Ficou conhecido especialmente por suas obras em Lisboa, onde residiu desde 1752, a convite do rei D. José e onde projetou a Ópera do Tejo, contígua ao palácio real. A casa foi concluída sete meses antes do terremoto de 1755³⁰ e ficou totalmente destruída após o sismo.

A técnica de perspectiva desenvolvida pelos Bibiena influenciou na arquitetura construída. Vanvitelli, por exemplo, utilizou-se desse recurso valendo-se dos múltiplos pontos de fuga dos desenhos bibienescos. Sua experiência como cenógrafo lhe favoreceu o emprego da cenografia na decoração de interiores dos edifícios italianos do final do século XVIII.

A arte decorativa do período destaca ainda o desenho de retábulos para altares. Assim como os Bibiena (Figura 71), Dotti e Torreggiani também os projetaram. O material mais utilizado era o mármore, sendo o estuque utilizado

³⁰ O terremoto de Lisboa ocorreu no dia 1º de novembro de 1755 e destruiu quase completamente a cidade de Lisboa e parte do Algarve. Foi um dos sismos mais mortíferos da história. Os geólogos modernos estimam que tenha atingido 9 graus na escala Richter.



imitando o primeiro. A madeira, por sua vez, era usada no interior da província. É comum a presença da tela no centro da composição ladeada por colunas. O registro superior é, em geral, ocupado por frontão com volutas laterais convergentes ou com a representação do Espírito Santo.

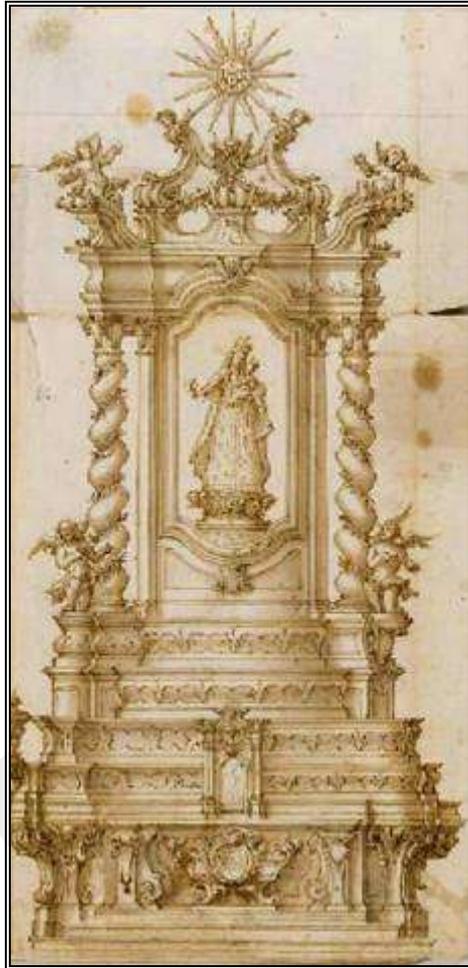


Figura 71 – Retábulo, de Bibiena
Fonte: <http://julesfisher.com/home.html>

1.5. ELEMENTOS ORNAMENTAIS DO VOCABULÁRIO DA ARQUITETURA PORTUGUESA SETECENTISTA E SEUS REFLEXOS NO BRASIL

A Lisboa setecentista, sob o reinado de D. João V, viveu um período de intensa prosperidade. A cidade vê surgir obras importantes da arquitetura que modificam sua paisagem. Por não contar com tantos arquitetos para efetuar as obras grandiosas desejadas pelo monarca, Portugal importou técnicos de outros países como: os italianos Antonio Canevari (1681-1764), Nicolau Nasoni (1691-1773) e Giovanni Carlo Sicinio Galli Bibiena (1717-1760), o húngaro Carlos Mardel (1696-1763), o



francês Jean-Baptiste Robillon (1704-1782), o alemão Johann Friedrich Ludwig (1670-1752), conhecido como Ludovice³¹ entre outros.

São construções desse período: o Aqueduto das Águas Livres (1729-1748) em Lisboa, de Manuel da Maia (1672-1768), Canevari e Custódio Vieira (1690-1744) que fornecia água à cidade, coligado a muitos chafarizes projetados por Mardel; a Quinta de Santo Antão do Tojal (1728-1732), de Canevari, o Palácio das Necessidades (1750), de Caetano Tomás de Sousa (1690-1744), o Palácio de Queluz (1755-1758), de Mateus Vicente de Oliveira (1706-1786), Manuel Caetano de Sousa (1738-1802) e Robillon, um dos melhores exemplos do barroco em Portugal, apesar de a sua fachada ter alguns detalhes rococó e o Teatro real da Ópera do Tejo (1755-1755), de Giovanni Bibiena (1717-1760), inaugurado a 31 de Março de 1755 e destruído no dia 1º de novembro do mesmo ano em consequência do Terremoto de Lisboa, entre outras.

Para José-Augusto França (apud Mendonça, 2003a, p. 176), às vésperas do terremoto, Portugal viu a arquitetura sendo substituída pela decoração, a pintura pelo azulejo e a escultura pela talha.

O binômio azulejo-talha é o que enche os espaços monumentais portugueses dessa primeira metade do século XVIII, os quais são valorizados pelos recursos decorativos das duas artes combinadas.

Esse período tem nas obras de Ludovice, Padre Andrea Pozzo e de Ferdinando Bibiena as influências da arte italiana, bem como da arte francesa através da gravura e de escultores como Claude Laprade (1682-1738).

O rococó francês – através da palmeta, da asa de morcego, do concheado - em razão do menor peso dos ornatos, vai transmitir mais leveza às composições muitas vezes assimétricas.

A talha dourada complementou a decoração azul e branco da azulejaria nos retábulos, púlpitos, caixas de órgãos e revestimentos de paramentos e tetos. São inúmeros os retábulos do período, talhados e dourados, com a tribuna central substituída pela tela pintada, característica que interessa, particularmente, a esse trabalho e que foi herdada da arte bolonhesa do período. Outra influência italiana é

³¹ Arquiteto e ourives alemão, foi o primeiro grande arquiteto do período joanino (1706-1750). Sua obra mais importante foi o Palácio Nacional de Mafra (1717-1730) no qual revelou seu profundo conhecimento da arte de construir. De sua escola saíram alguns dos mestres da arquitetura portuguesa da segunda metade do século XVIII.



vista na pintura dos tetos, sobretudo religiosos, que substitui, gradualmente, a pintura de brutesco e dos tetos de caixotões pelas composições perspectivadas.

A arte lisboeta da primeira metade do século XVIII, também conhecida como joanina, mostra influência do tardo-barroco, classicizante, italiano por conta do desejo do rei que buscou, na Itália, artistas e obras que, em Portugal, não encontrou e que formaram seu discurso de poder. Essa influência será repassada aos arquitetos portugueses tanto na aula do risco como nas obras de Mafra, muito embora se mantenha o estilo da Arquitetura Chã - a arquitetura jesuítica -, e sua simplicidade de volumes e formas.

Os primeiros anos do reinado de D. José, em geral, são tomados como o oposto dos primeiros tempos de D. João V. Ainda que se tenha sucedido uma sequência de realizações arquitetônicas e outras não concretizadas, permitem afirmar que o monarca promoveu realizações que não ficavam nada a dever àquelas joaninas e esse é o período em que são feitas as contratações de profissionais estrangeiros para a realização das obras. Dentre esses profissionais, destaque-se o italiano Giovanni Carlo Sicinio Bibiena que implementou ações no sentido de dotar a capital do Império de espaços para apresentações teatrais os quais foram equipados com as maquinarias cenotécnicas e as cenografias características da Bolonha daquele tempo.

A linguagem rococó ainda dominou o azulejo e a talha desse período. Ornatos encadeados, conchas, aconcheados, palmetas, cabeças de anjos e volutas, aplicados sobre fundo branco pérola aliados a colunas exteriores colocadas sobre pedestais posicionados em ângulo com o terço inferior decorado são alguns dos elementos que compõem a linguagem decorativa dos retábulos que também mostram segmentos de frontões, figuras alegóricas e grinaldas compondo o vocabulário decorativo. Esses elementos podem ser encontrados, por exemplo, na composição da capela-mor da igreja do convento da Madre de Deus, em Lisboa.

O período pós-terremoto leva a alterações no modo de decorar os interiores. O azulejo passa a ser produzido em série, utilizando padrões florais, policromos. A Real Fábrica do Rato, fundada em 1767 teve papel importante e as temáticas evoluem do rococó vigoroso ao grafismo neoclássico.

É esse período em que se vê o uso do estuque decorativo nos interiores após, sobretudo, a criação da Aula de Desenho e Estuque (1764-1777) integrada nas reais



fábricas. A técnica foi empregada, principalmente, nos tetos de palácios e igrejas lisboetas sob a forma de cornijas frontões, entablamentos, balaustradas, cartelas, concheados, plumas, gradinhas, festões e grinaldas. Com fundos lisos, em tons pastel, e sobre eles os relevos estucados pintados de branco.

A pintura ilusionista continuou a ter papel importante na decoração dos interiores religiosos, em particular, nas igrejas reconstruídas após o sismo.

Nos retábulos, a talha continuou a imitar, através da pintura, outros materiais como os mármore, as pedras duras e os bronzes, permanecendo a linguagem rococó.

As composições retabulares do período são de mármore ou de talha imitando, através da pintura, outros materiais como as pedras duras, os bronzes e o próprio mármore, permanecendo a linguagem rococó. A tipologia mais comum, com alguma variação, utiliza uma ou duas colunas em cada lado, enquadrando pinturas ou, raramente, tribunas. A planta é convexa e o arremate superior, feito por elementos arquitetônicos. As pinturas são emolduradas com talha dourada, sendo comuns grinaldas, plumas e concheados na composição e coroadas por frontões movimentados.

A Lisboa pós-terremoto vive o período que equivale, para Ferreira-Alves (2003, p. 2), à segunda fase³² da arquitetura dos Setecentos e que, surgida com a reconstrução da cidade, deu origem à designação de “estilo pombalino”, relacionada ao Marquês de Pombal, primeiro-ministro português de D. José I, que foi monarca de 1750 a 1777.

Para Miriam Oliveira (2003, p. 124), entretanto o pombalino é a denominação do barroco-tardio em Portugal – uma fusão do modelo italiano com as tradições da arquitetura portuguesa.

O estilo, predominante na arquitetura civil, é sóbrio sem a exuberância decorativa do barroco, em muito devido à falta de recursos e de mão-de-obra. Nesse período, conforme Santos (1953, p. 193) a arquitetura alcançou a simplificação a que mais tarde se iria denominar arquitetura funcional.

³² A primeira fase, que corresponde ao reinado de D. João V (1706-1750), é denominada barroco joanino e é consequência de uma sensibilidade barroca que se foi afirmando na segunda metade do século XVII. A terceira fase, onde se diluiu a sensibilidade arquitetônica do segundo período, caracteriza-se pela afirmação de uma linguagem classicizante (FERREIRA-ALVES, 2003, p. 2).



Segundo Santos (1953, p. 194), o pombalino, nas suas “linhas severas, pilastras e arcos redondos e de nudez decorativa” está mais próximo da arquitetura portuguesa do século XVII que daquelas entre as quais se intercala – barroca e neoclássica. É como se nesse estilo se revivessem o espírito e as tradições austeras da arte portuguesa do seiscentos.

Coexistiu com uma arquitetura religiosa ligada ao barroco joanino e ao rococó internacional, nas versões francesa e alemã, e que constituem, em linhas gerais, as bases do discurso tardo-barroco, de inspiração italiana, da arquitetura portuguesa da segunda metade do século XVIII (OLIVEIRA, 1999, p. 223).

As igrejas construídas em Roma no século XVIII, em particular as da corrente borromínica, foram a principal referência para a arquitetura religiosa portuguesa e o elemento fundamental na elaboração da tipologia de igrejas conhecidas no mundo luso-brasileiro como de estilo pombalino. Essas igrejas foram divulgadas em toda a Europa através de livros editados em Roma em meados do Setecentos.

As origens do movimento, segundo Bury (1991, p. 136), podem estar relacionadas à chegada ao Porto, do toscano Nicolau Nasoni, cuja formação foi realizada em Roma. Sua influência no desenvolvimento do barroco tardio no norte de Portugal foi de fundamental importância e não apenas como a introdução de um estilo estrangeiro, mas como estímulo à criatividade local. Um dos aspectos mais importantes de sua influência foi a liberdade em relação às regras da arquitetura, bem como a ausência de restrições no que diz respeito à decoração arquitetônica.

O estilo desenvolvido por Nasoni caracteriza-se por uma série de temas constantes como grandes pináculos com urnas e tochas flamejantes, volutas, conchas de vieira, cartelas barrocas, longos festões com ramos de folhas e flores pendentes, folhas de palmeiras abertas e o frontão interrompido e invertido que dá dramaticidade às fachadas (Figura 73).

É visível o gradual abandono das ordens clássicas, embora tenha se mantido fiel a elas até o final de sua carreira, o que é observado no uso de entablamentos retos e horizontais ainda que algumas vezes invadidos ou interrompidos por ornamentos como na fachada da Igreja da Misericórdia (1750) (Figura 72), na Quinta do Freixo (c. 1749) (Figura 73), ambos no Porto, e na torre dos Clérigos (1754).



Figura 72 – Igreja da Misericórdia, Porto, Portugal

Fonte: www.flickr.com/photos/jpvargas/429194705/

Figura 73 – Quinta do Freixo, Porto, Portugal

Fonte: www.flickr.com/photos/24952894@N05/2358685671/

Na arquitetura de Nasoni, assim como em outros edifícios do barroco tardio, o destaque decorativo ainda se concentra nas vergas ou no frontão acima dos vãos, deixando os lados relativamente sem ornamentação como na Igreja da Ordem Terceira do Carmo, no Porto, do arquiteto José Figueiredo de Seixas (Figura 74). O que existe frequentemente é um elemento auricular sinuoso no canto superior e que vale como uma assinatura do estilo (Figura 75), segundo Myriam Oliveira (2003, p. 126). Esse motivo é utilizado exteriormente, mas também ocorre nos interiores dessas igrejas.



Figura 74 – Ordem Terceira do Carmo, Porto, Portugal

Fonte: fotos.afasoft.net/porto/igrcarmo.htm

Figura 75 – Ordem Terceira do Carmo - detalhe de janela com o motivo auricular sinuoso

Fonte: fotos.afasoft.net/porto/igrcarmo.htm



As fachadas das igrejas pombalinas lisboetas, construídas pós-terremoto, dada a influência dos modelos italianos, adotaram a ausência de torres, característica não usual na tradição arquitetônica portuguesa. Exemplo disso pode ser observado nas igrejas de Nossa Senhora dos Mártires, do Loreto, da Encarnação, do Sacramento e de Nossa Senhora das Mercês. Somente aquelas cujas construções foram iniciadas antes do terremoto mantiveram as torres, como a igreja de São Paulo, Santa Maria Madalena e São Francisco de Paula.

No desenho das fachadas, quase sempre compartimentadas em painéis verticais como as italianas, chama a atenção o desenho borromínico das portadas e enquadramentos de janelas em pedra de lioz, com sobrevergas de formas variadas, privilegiando a contracurvada em ponta, tipo pagode.

Conforme Bury (1991, p. 151), o uso nas fachadas, esculpido em pedra, dos ornamentos que, internamente, são em madeira é também característica das arquiteturas espanhola e portuguesa desse período. Fachadas de igrejas são desenhadas e esculpidas como se fossem retábulos.

As igrejas mais ornamentadas, como Nossa Senhora das Mercês (Figura 76) e Santo Antônio da Sé³³, possuem um majestoso frontão contracurvado de linhas ondulantes, derivados do frontão mistilíneo setecentista, desenhado por Borromini para o Oratório de São Felipe Néri em Roma (Figura 58). Esses frontões, também usados em portas e janelas, são uma particularidade da arquitetura ibérica, sendo aqui utilizados de forma mais ondulante e repetitiva (Figura 76).



Figura 76 – Frontões contracurvados na Igreja de Nossa Senhora das Mercês, Lisboa, Portugal

Fonte: revelarlx.cm-lisboa.pt/gca/?id=313

³³ Essas duas igrejas são consideradas por José Augusto França exceções à sobriedade adotada pela política pombalina (FRANÇA apud OLIVEIRA, 2003, p. 126).



Os retábulos conservam a estruturação arquitetônica característica de Ludovice, marcada por imponentes colunas de mármore e frontões contínuos ou interrompidos. Típicos do período são os arremates contracurvados ligados em linha contínua a fragmentos laterais de frontões curvos como nos retábulos principais da Basílica da Estrela (Figura 77) e igrejas de São Paulo (Figura 78) e Santo Antônio da Sé (Figura 79).



Figura 77 – Retábulo principal da Basílica da Estrela, Lisboa, Portugal

Fonte: <http://16alix.blogspot.com/2009/11/basilica-da-estrela.html>

Figura 78 – Retábulo principal da Igreja de São Paulo, Lisboa, Portugal

Fonte: <http://www.pbase.com/diasdosreis/image/27746122>

Figura 79 – Retábulo principal da Igreja de Santo Antônio da Sé, Lisboa, Portugal

Fonte: <http://www.trivago.com.pt/lisboa-50993/catedraligrejamosteiro/igreja-de-santo-antonio-da-s%C3%A9-1376630/foto-i6026982>

A substituição das imagens devocionais por pinturas de estilo italiano determina, também, na época pombalina, o uso dos retábulos sem estruturação arquitetônica, limitados a uma moldura ornamental. A sequência da nave da igreja dos Mártires constitui uma variante, aqui executada em talha dourada, da tipologia originalmente inventada para o mármore como nas igrejas de Roma e na de Nossa Senhora de Loreto, em Lisboa.

Nos estudos sobre retábulos portugueses dos séculos XVII e XVIII, Robert Chester Smith (apud Bury, 1991, p. 201), identificou três tipologias predominantes: o "estilo nacional", que abrangeu o final do século XVII e início do XVIII; o "estilo D. João V", cujo apogeu aconteceu no segundo quartel do século XVIII, ou seja, durante o reinado de D. João V, daí provindo sua denominação; e, finalmente, uma fase tardia barroco-rococó, que mais interessa a esse estudo, na qual o dossel, a peça saliente e ornamental colocada no alto do retábulo à maneira de sanefa de cortina, comuns no período anterior, são substituídos por pequenos frontões.



A importância do estudo da arquitetura portuguesa desse período ultrapassa os limites europeus e reflete-se em todo o mundo português, principalmente no Brasil, já que foram essas regiões que forneceram o maior contingente humano.

O estilo pombalino no Brasil atingiu, em primeiro lugar, as cidades portuárias, que já tinham o costume de mandar vir de Portugal complementos ornamentais em pedra de lioz para os edifícios mais importantes. O resultado, entretanto, foi um hibridismo na junção do novo tipo de portadas e cercaduras de desenho borromínico às tradicionais fachadas planas da arquitetura luso-brasileira.

Igrejas com fachadas totalmente pombalinas são raras no Brasil. Um dos exemplos mais interessantes é a da matriz do Corpo Santo, em Recife, calcada no modelo da Encarnação, em Lisboa. A matriz foi demolida em 1913, mas algumas de suas cercaduras de lioz foram reaproveitadas na fachada da Ordem Terceira de São Francisco na mesma cidade.

Por questões puramente políticas, a identificação com o pombalino mais acentuada esteve nas cidades capitais: o Rio de Janeiro, capital dos vice-reis a partir de 1763, e Belém, sede da capitania do Grão-Pará e Maranhão, governada, a partir de 1751, por Francisco Xavier de Mendonça Furtado, irmão do Marquês de Pombal.

No Rio de Janeiro, as fachadas pombalinas mais características são a da Ordem Terceira do Carmo e a de São Francisco de Paula, cujos frontões contracurvados repetem os lisboetas do período, o da segunda, diretamente inspirado no da igreja homônima de Lisboa. A Ordem Terceira do Carmo conta com duas portadas pombalinas, importadas de Lisboa em 1761, exemplares da produção das oficinas daquela cidade no período, além de cercaduras de janelas em lioz, provavelmente importadas na mesma época e que formam com a portada um harmonioso conjunto.

Além dessas, as igrejas da Candelária e da Santa Cruz dos Militares, ambas construídas no atual centro histórico do Rio de Janeiro, na segunda metade do século XVIII, também são exemplos cujos partidos têm relação com as igrejas de Lisboa. A primeira reproduz o desenho básico de fachada e torres laterais e até mesmo a inclusão de cúpula, elemento incomum na arquitetura luso-brasileira. A segunda tem semelhança com o mesmo tipo de fachada à italiana, sem torres, frontão reto com óculo, aletas laterais com forma de volutas e torre única posicionada na parte posterior da construção.



As plantas repetem, como em Lisboa, o partido retangular de nave única com corredores laterais e as elevações internas reproduzem o esquema de compartimentação vertical definida por pilastras monumentais engajadas nas paredes, ladeando as arcadas rasas onde estão os retábulos. Sobre essa base, o gosto carioca optou pela talha dourada, mais à tradição luso-brasileira. É do que precisava o rococó francês para desenvolver, no Rio de Janeiro, uma versão com características de grande delicadeza e requinte.

Em Belém, ao contrário, a associação entre o pombalino de fonte italiana e o rococó francês não ocorreu, graças à presença do arquiteto italiano Antônio José Landi (1713-1791) que à cidade chegou em 1753 como desenhista da comissão de demarcação de fronteiras da região amazônica. No capítulo 2, Landi, sua vida e obra serão devidamente tratados.

Nos retábulos das primeiras igrejas construídas no Brasil, Robert Smith (apud Ávila et al, 1979, p. 171) identificou quatro estilos³⁴: os dois primeiros – “nacional português” e “Dom João V” –, semelhantes à classificação dos correspondentes portugueses; o terceiro, rococó, que se caracterizou pela predominância de ornatos em forma de conchas e guirlandas (flores e folhagens) e o quarto, que surgiu a partir do século XIX, em estilo neoclássico, predominante em templos modernos.

São características do terceiro grupo, grupo esse que mais particularmente interessa a esse estudo, entre outras: o abandono da coluna torsa em favor da coluna reta; o abandono, praticamente, geral, da decoração antropomorfa, zoomorfa ou fitomorfa, comum às fases anteriores; a concentração do uso do ornamento rococó (conchas estilizadas, laços, flores e folhagens); a predominância do caráter arquitetônico, em detrimento do escultórico ou ornamental; e a simplificação da estrutura e a revalorização, no altar-mor, do arco pleno, do coroamento ou remate, encimado, às vezes, por uma grande composição escultórica.

³⁴ Para mais detalhes das características dessas tipologias, consultar: ÁVILA et al. **Barroco Mineiro**: Glossário de Arquitetura e Ornamentação. Rio de Janeiro: Fundação João Pinheiro/Fundação Roberto Marinho, 1979, p. 171-3.



CAPÍTULO II
ITÁLIA – PORTUGAL – BRASIL:
A TRAJETÓRIA ARTÍSTICA DE LANDI



2.1. DA BOLONHA TARDO-BARROCA À LISBOA POMBALINA: A FORMAÇÃO ARTÍSTICA DE LANDI

A trajetória de Antônio Landi antes de ao Brasil chegar foi marcada pela sua formação na Itália, na cidade de Bolonha, na Academia Clementina e pelo período que permaneceu em Lisboa, aguardando a viagem da Comissão Demarcadora de Fronteiras para o Brasil, que contribuíram para sua formação cultural.

Os itens 2.1.1 e 2.1.2, a seguir, apresentam um panorama das cidades de Bolonha e Lisboa no século XVIII e a produção artística de Landi em cada uma delas.

2.1.1. A Bolonha Setecentista

O final do século XVII é caracterizado, na arquitetura italiana, pelas vastas possibilidades estéticas existentes, quer originárias de obras desenvolvidas ao longo do século em curso, quer das tradições do século XVI ou mesmo de períodos anteriores, como a Antiguidade Clássica.

Conforme visto no capítulo anterior, a arquitetura do século XVIII foi marcada pela passagem das formas do Classicismo puro, para as formas mais rebuscadas, do estilo Barroco e, conseqüentemente, do Tardo-barroco.

A cidade de Bolonha, nesse período, era envolvida por extensa muralha rasgada por 12 portas, na sua maioria com características medievais, algumas delas reconstruídas e dedicadas a alguma personalidade. A paisagem da cidade era marcada por palácios construídos nos séculos XVI e XVII e que, na sua maioria, tinham seu acesso principal aberto para os pórticos que circundavam quase todas as ruas da cidade. Essas construções serviam aos bolonheses de abrigo das intempéries. Um dos pórticos mais conhecidos é o que leva à igreja da *Madonna di San Luca* (Figura 60), um dos locais mais cultuados de Bolonha.

Edificações religiosas marcavam também a paisagem da cidade. As duas principais igrejas eram as de São Petrônio e São Pedro, esta última com fachada barroca, revestida de mármore. Os dois conventos mais importantes pertenciam às ordens dos dominicanos e dos franciscanos e suas construções são de origem medieval.



Havia ainda os edifícios que abrigavam as instituições universitárias: a sede do *Studio* ou Universidade, o *Archiginnasio*, o *Collegio di Spagna* e o Instituto de Ciências e Artes (Palácio Poggi).

Bolonha foi um centro de grande atividade intelectual com grande número de academias com diferentes objetivos, desde a transmissão da literatura às iniciativas artísticas e pesquisa científica. A primeira metade do século XVIII corresponde ao apogeu do ensino nas academias, período em que o ensino universitário passava por profunda crise, e cujo destaque foi a fundação do Instituto de Ciências e Artes, que englobava o Instituto de Ciências e a Academia Clementina.

A Academia objetivava consolidar a tradição artística bolonhesa e confiar aos mestres da arte a educação das futuras gerações, garantindo a renovação da produção artística característica de Bolonha e promovendo também sua difusão pelo mundo.

Nesse período, Bolonha tinha grande importância, sendo a capital de um vasto território circundante. Era frequente a realização de grandes eventos públicos incentivados pelas importantes famílias da cidade. A partir do século XVII, esses eventos tomaram uma dimensão tal que contavam com a participação dos estudantes das universidades, que compunham peças teatrais e dissertações, além de arquitetos, quadraturistas, cenógrafos, escultores, músicos e maquinistas, encarregados da concepção dos espetáculos. Todos participavam da produção dos eventos que aconteciam em locais privados ou públicos, nos palácios, igrejas, praças e ruas da cidade.

Bolonha foi, nesse período, a capital da pintura ilusionista de arquitetura. Técnicos especializados pintavam as frentes dos palácios com um novo método para deixá-los mais suntuosos. Fundos eram pintados nos muros, perspectivas falsas em jardins, decorações teatrais e efêmeras: uma arquitetura de enganos que auxiliava a vontade de surpreender da época.

Foi frequente nesse período, o uso de um recurso do qual Landi irá se valer posteriormente: a coluna destacada. O tema está presente em quase todas as igrejas bolonhesas e não apenas naquelas da época barroca.

A Academia Clementina, a mais importante das academias bolonhesas, surgiu no início do século XVIII originada da proposta do pintor e literato Giampietro Zanotti (1674-1765), com interferência do General Conde Luigi Ferdinando Marsigli



(1658-1730), um amante das Belas-Artes. Recebeu esse nome em homenagem ao Papa Clemente XI³⁵ que apoiou sua fundação.

A sede da Academia foi o Palácio Poggi, comprado com a finalidade de abrigá-la e também o Instituto de Ciências, que viria a ser um dos mais avançados centros de pesquisa na Europa nas áreas de mecânica, astronomia, história natural, química e física experimental. A união das duas instituições, a Academia e o Instituto, deu origem ao *Istituto delle Scienze e delle Arti di Bologna*.

A instituição possuía 40 acadêmicos vitalícios nomeados, os chamados “acadêmicos de número”, dentre os quais era eleito seu presidente ou “príncipe” e seu “vice-príncipe”, que o substituíam sempre que necessário.

A Academia, segundo os estatutos publicados em 1711, sugeria um ensino apoiado no desenho e na pintura. Possuía a Escola do Nu, para a formação de pintores e escultores, e a Escola de Arquitetura, para a formação de pintores de quadratura e de cenografia.

A arquitetura ensinada na Academia não era a dos construtores, mas aquela voltada à formação de quadraturistas e cenógrafos. A Escola de Arquitetura incluía os cursos de arquitetura, geometria prática, perspectiva e ornato. No curso de perspectiva, estudava-se também a paisagem e no de ornato, a decoração arquitetônica e o projeto de objetos.

Segundo Matteucci (1999, p. 80), no meio acadêmico italiano desse período, o “desenho não só era considerado o momento unificador dos vários ensinamentos, mas também um elemento insubstituível na formação do arquiteto”.

De acordo com Bibiena somente através do desenho se completa o estudo das proporções e da simetria, indispensável para um bom arquiteto, e mais ainda, para um bom pintor. É graças ao desenho [...] que se podem realizar as plantas, que constituem o momento inicial do trabalho projectual, e a partir das quais, através das proporções, se derivam as fases seguintes dos edifícios. Daí resulta que “sendo Pintor” seja mais fácil ser “arquitecto egrégio” (MATTEUCCI, 1999, p. 80).

Nos estatutos da Academia, previa-se ainda o ensino da pintura de paisagem, de animais, de flores e de frutos, o desenho de fortificações, as práticas de fundição de estátuas, de artilharia e de gravura em madeira e cobre. A formação era

³⁵ O Papa Clemente XI, em 1719, criou a Diocese de Belém, no Pará.



complementada por aulas práticas em oficinas fora da Academia, nos cursos de caráter científico no *Studio* ou no Instituto das Ciências.

O que se nota nos trabalhos produzidos na primeira metade do século XVIII pelos alunos clementinos é que os mais significativos projetos são os que destacam elementos da tradição bolonhesa como a coluna destacada nos edifícios religiosos, os espaços com alturas ampliadas que se estendem a vários planos e as aberturas nas escadas. Além disso, os projetos são marcados pela abundância da decoração com a utilização das ordens clássicas na variação ornada, recurso comum às cenografias bibienescas (MATTEUCCI, 1999, p. 84).

O ensino na instituição estava a cargo de oito professores, quatro para cada uma das Escolas, escolhidos entre os 40 acadêmicos, que exerciam suas atividades ao longo de um ano, sem remuneração. Convergiam, pelo menos em um primeiro momento, a um único ensino que era ministrado por quatro professores diferentes nas áreas de perspectiva, quadratura e arquitetura civil e militar. Somente a partir de 1804, com a fundação da nova Academia de Belas-Artes, o ensino na Academia se diversificou. Entretanto, mesmo com a diversificação, o ensino clementino permitiu o acesso dos jovens cenógrafos a muitos palácios. Segundo Lanzi (apud Matteucci, 1999, p. 81): “Não houve provavelmente uma só Corte que não tivesse convidado algum dos Bibiena a servi-la, nem nenhum outro ambiente que se coadunasse tanto aos Bibiena, como o das grandes cortes”.

O conteúdo do ensino na Academia foi sempre questionado por Marsigli que via a necessidade de um curso de arquitetura mais consistente que incluísse, inicialmente, o estudo da geometria e da aritmética e, posterior, desenho de plantas, com auxílio das representações dos mais importantes monumentos dos mundos antigo e moderno. Além disso, os alunos deveriam conhecer a prática dos mestres-de-obras, os materiais e técnicas construtivas como também a perspectiva. Confirmando suas idéias, Marsigli dotou a biblioteca do Instituto de várias edições dos textos de Vitruvius, Sério e Scamozzi.

Os melhores alunos da Academia eram recompensados com prêmios em reconhecimento aos trabalhos desenvolvidos durante o ano letivo³⁶. Esses prêmios eram

³⁶ O ano letivo era desenvolvido em dois períodos: de novembro à época da Páscoa, quando funcionava a Escola de Arquitetura, e de junho a agosto, quando funcionava a Escola do Nu. No período entre a Páscoa e o mês de junho, os alunos podiam frequentar a Galeria das Estátuas no Instituto (MENDONÇA, 2003a, p. 56).



entregues todos os anos em uma cerimônia solene e davam a oportunidade aos vencedores, de fazer parte da instituição, como membro efetivo ou honorário. A recompensa vinha através dos prêmios Marsigli, de primeira e segunda classes, e o prêmio Fiori. O prêmio Marsigli, instituído em 1727, consistia em medalhas entregues aos seis melhores trabalhos da Academia e o Fiori, criado em 1743, reconhecia o mérito e a assiduidade de 12 estudantes. Em 1787, foi instituído o prêmio Curlandese, que consistia em uma medalha de ouro, atribuída, rotativamente, a um pintor, escultor, arquiteto ou gravador.

Em meados do século XVIII, a Academia modificou sua postura quanto ao acesso de arquitetos civis, os chamados arquitetos construtores³⁷, e quanto ao conteúdo do curso de arquitetura. Em 1747, foram admitidos, como acadêmicos, dois dos mais importantes arquitetos em atividade em Bolonha e proximidades: Carlo Francesco Dotti e Alfonso Torreggiani, embora não lhes tenha sido destinado nenhum cargo didático.

Na década de 50, ocorreu o primeiro trabalho realizado conjuntamente entre a Academia e o Instituto: a consulta sobre o projeto de Antonio Galli Bibiena para o novo teatro de Bolonha que contou com a participação de arquitetos construtores, arquitetos cenógrafos, pintores e matemáticos, que se pronunciaram sobre diversos aspectos do projeto, sobre os materiais a serem utilizados e sobre suas características acústicas.

As novas diretrizes da Academia foram confirmadas em 1760, com a nova redação do estatuto, cuja publicação ocorreu somente em 1786. No novo documento, foram delimitados os ensinamentos da pintura, que incluía também a representação de arquitetura e perspectiva, e da arquitetura, que abrangia não só a arquitetura civil, mas também a militar.

Importante papel desempenhou a Academia quando se aliou a outras instituições congêneres italianas e estrangeiras, aceitando como “acadêmicos de mérito” artistas, homens de cultura e estadistas.

A Academia foi ainda responsável pela proteção do patrimônio artístico a partir de 1749 pelo édito de Dória, dessa forma coube a ela guardar as obras de arte das ordens religiosas após sua extinção por decreto napoleônico.

³⁷ A exclusão inicial dos arquitetos construtores pela Academia é justificada, em parte, por Zanotti, pela ausência de personalidades significativas neste setor (MATTEUCCI, 1999, p. 87).



Landi: os anos bolonheses

Antonio José Landi, filho de Carlo Antonio Landi, doutor em Filosofia e Medicina e professor de Lógica e Filosofia na Universidade de Bolonha, e de Antonia Maria Teresa Guglielmini, nasceu em Bolonha, capital da Emília Romanha, em 30 de outubro de 1713. Estudou, a partir de 1730, na Academia Clementina, onde aprendeu a arte da arquitetura cenográfica com funções decorativas e teatrais e a arquitetura civil e militar, recebendo o título de Mestre em Arquitetura e Perspectiva.

Os princípios adquiridos de Ferdinando Bibiena deram a Landi um grande conhecimento das técnicas de representação arquitetônica através da perspectiva linear e imprimiram em suas obras muitos traços barrocos. Tais ensinamentos eram obtidos baseados no estudo do tratado *L'Arquitettura Civile*³⁸ (1711), do próprio Bibiena, indispensável aos alunos da Academia Clementina. Esse tratado contém ensinamentos de geometria prática, pintura, arquitetura e perspectiva. Os conhecimentos sobre a Antiguidade Clássica foram obtidos principalmente na obra de Palladio, Os *Quatro Livros de Arquitetura*, que serviram de inspiração a muitos arquitetos da época.

O fato de estar entre os melhores discípulos da Academia, aluno predileto de Ferdinando, permitiu a que Zanotti previsse a ele futuro promissor “pode pressagiar-se-lhe boa fortuna, que a merece, pois é honestíssimo, ainda que jovial e brincalhão quanto pode, mas sempre com sabedoria e respeito” (MATTEUCCI, 1999, p. 86).

O arquiteto teve seu talento reconhecido, com os prêmios³⁹ recebidos na Academia Clementina: o Prêmio Marsigli de segunda classe (1732) e os Prêmios Marsigli de primeira classe (1734 e 1737). O prêmio de 1732 foi conferido pelo desenho, à pena aquarelado, referente à fachada de uma igreja barroca adossada a um templo gótico (Figura 80), o de 1734, pelo desenho de uma porta de ordem dórica com planta e perspectiva, o qual é desconhecido, e o de 1737, pelo desenho, à pena aquarelado, de um grande átrio (Figura 82) destinado ao passeio dos mercadores que terminava em uma majestosa residência. Em todos os desenhos premiados, é possível observar a predominância da linguagem bibienesca

³⁸ A *Arquitettura Civile* (tradução livre do autor).

³⁹ Os prêmios recebidos por Landi estão referidos nas atas da Academia Clementina (Documentos 2 e 3 em MENDONÇA, 2003a, p. 628).



(MENDONÇA, 2003a, p. 92-8). Destaca-se em um dos desenhos de 1737, a legenda, enquadrada por uma ornamentada cartela (Figura 81).

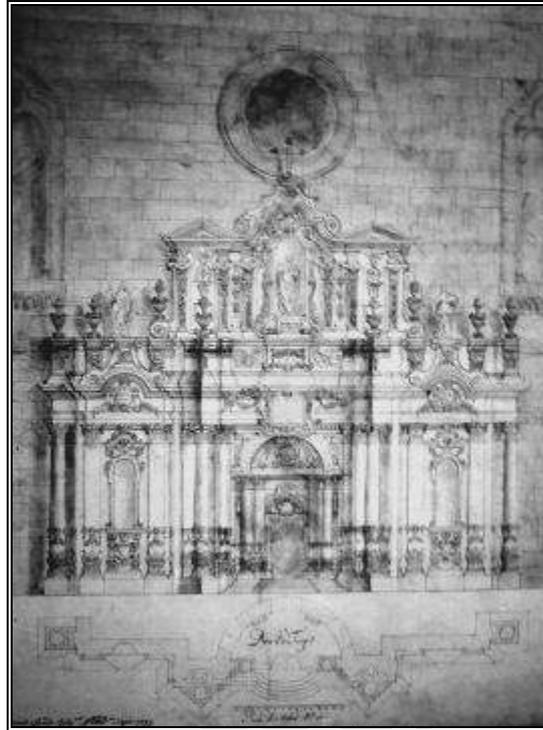


Figura 80 – Prêmio Marsigli de 2ª classe, 1732

Fonte: http://www.forumlandi.ufpa.br/ImmaginiLandi/ImmaginiBig/Bologna/IMG_9558_PT.html⁴⁰



Figura 81 – Cartela na planta referente ao Prêmio Marsigli de 1ª classe, 1737

Fonte: http://www.forumlandi.ufpa.br/ImmaginiLandi/ImmaginiBig/Bologna/ProjetopremiadonaAcademiaClementina1737planta33_PT.html

⁴⁰ No endereço www.forumlandi.ufpa.br é possível encontrar vasto material sobre a vida e a obra de Antônio Landi.

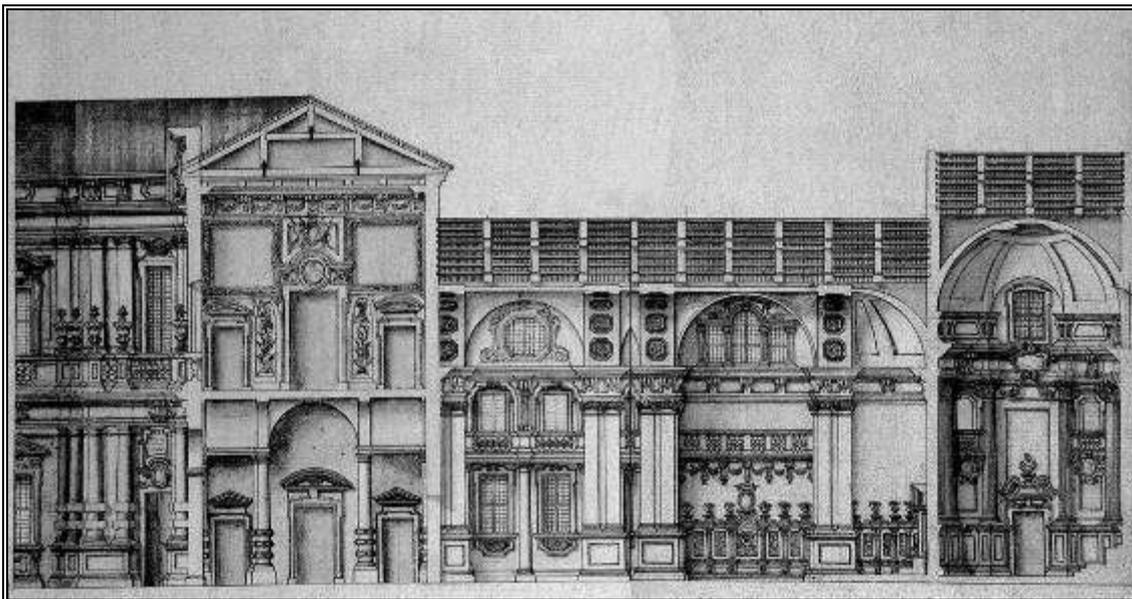


Figura 82 – Prêmio Marsigli de 1ª classe, 1737

Fonte: http://www.forumlandi.ufpa.br/ImmaginiLandi/ImmaginiBig/Bologna/IMG_9540_PT.html

Após essas premiações, Landi foi indicado por Ferdinando Bibiena, em 1738, para preencher um lugar na instituição, como Acadêmico de Número⁴¹. Ferdinando, entretanto morreu no ano seguinte, mas o prestígio que Landi havia conquistado gradualmente na Academia não foi afetado. Mesmo antes de ser nomeado acadêmico, foi Diretor da escola de Arquitetura por duas vezes em 1741 e 1745. Em 1747, seu nome foi proposto para aprovação, o que aconteceu em 1748 e, finalmente, em 1749 é acolhido, juntamente com Dotti e Torreggiani⁴².

Landi foi professor de perspectiva linear no Instituto de Ciências e Artes, anexo à Academia e, a partir de 1745, de arquitetura, da própria Academia Clementina conforme registro nas Atas da instituição.

Nessa época, contava então com 33 anos, Dotti e Torreggiani com 65 e 77, respectivamente. O contraste é maior ainda quando se sabe que apenas dois anos mais tarde, “Landi será duas vezes chamado, entre os acadêmicos clementinos, a avaliar o projeto de Dotti para o restauro da cúpula do Vaticano” (MATTEUCCI, 1999, p. 87).

⁴¹ O título de “Acadêmico de Número” era atribuído nas academias a professores que se distinguiam em qualquer área do ensino ou ciência e era limitado a um número determinado, no caso de Bolonha 30. Era um título honorífico e vitalício.

⁴² A indicação de Landi, bem como de Dotti e Torreggiani, como acadêmicos de número da Academia Clementina é referida nos apontamentos da *Assunteria di Istituto* (MENDONÇA, 2003a, p. 634-5 Vide Documento 10).



Dado o ensino prático de arquitetura na Academia ser constituído apenas por *design*, Landi é conhecido em Bolonha como desenhista e gravador e não como arquiteto. A função de construtor só foi desenvolvida após os anos de escola, em um longo aprendizado com Giovanni Carlo Bibiena, mas apenas no último ano de sua permanência em Bolonha e, posteriormente, em Lisboa.

Como gravador, utilizou a técnica da gravura em cobre, método cuja finalidade era a obtenção de documentos através de desenhos precisos e detalhados de tipologias arquitetônicas por ele utilizadas. Esses desenhos compõem dois álbuns considerados espécies de catálogos por estudiosos das obras de Landi.

No primeiro álbum, *Raccolta di alcune Facciate di Palazzi e Cortili de più riguardevoli di Bologna*⁴³, encontram-se inúmeras fachadas de edifícios de Bolonha, realizadas por grandes arquitetos do passado e aí registradas por Landi. A produção desse álbum, segundo documentos do Instituto de Ciências e Artes, datado de 1747, teria contribuído para justificar a nomeação de Landi como acadêmico de número. É composto de 30 gravuras a água-forte, numeradas, de grande formato e diferentes dimensões (entre 276x441mm e 184x291mm) com representações de fachadas e pátios de edifícios civis e religiosos bolonheses. O conjunto é antecedido por uma capa na qual se vê a pedra de armas do senador Orsi. Essa composição consiste de uma estrutura retabular de três corpos rematados por frontões (Figura 83). O álbum alcançou certa fama, por servir como uma espécie de “álbum turístico” da cidade, nas palavras de Isabel Mendonça (2003a, p. 133). E é, para muitos bolonheses, a única referência a Antônio José Landi. Há exemplares dessas gravuras em vários arquivos pelo mundo como na *Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio*, de Bolonha e na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, entre outros.

⁴³ Coleção de algumas Fachadas de Palácios e Pátios dos mais respeitáveis de Bolonha (tradução de Dulce Rocque).

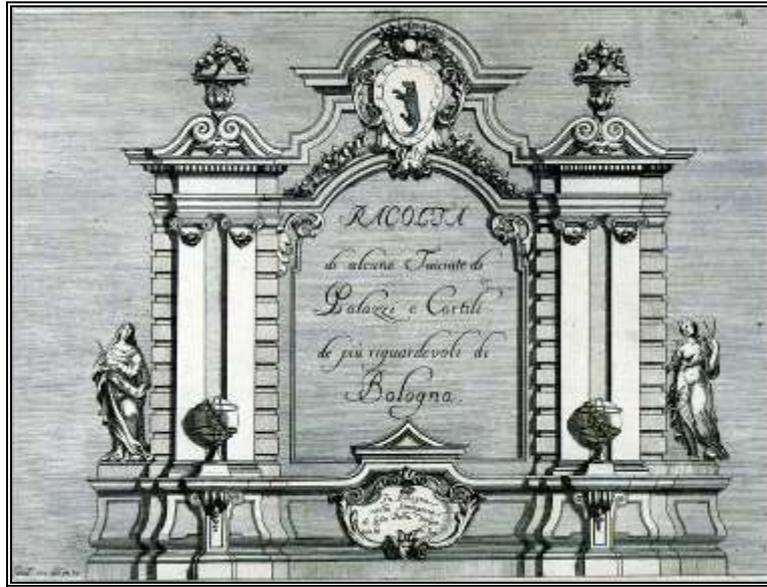


Figura 83 – Capa do álbum

Fonte: álbum *Raccolta di alcune Facciate di Palazzi e Cortili de più riguardevoli di Bologna*

O outro álbum publicado, *Disegni di architettura tratti per lo più da fabbriche antiche e intagliate da Giuseppe Landi*⁴⁴ é um pequeno álbum composto de estampas a água-forte, feitas a partir de desenhos de famosos arquitetos italianos, do século XVI ao XVII, como Michelangelo, Andrea Palladio, Jacopo da Vignola, Bernini, Borromini, Domenico Tibaldi, Floriano Ambrosini e Francesco Bibiena, entre outros e também de desenhos do próprio Landi e representa, predominantemente, detalhes de janelas e portas. De uma maneira geral, as obras retratadas são predominantemente sóbrias e o contraste se dá com as obras do próprio Landi e de Francisco Bibiena, dotadas de exuberantes elementos decorativos, com volutas e mísulas e molduras e ornatos de caráter “bibienesco”. Tanto esse álbum, como o *Raccolta*, nas análises de Mendonça (1999, p. 121) parecem ter servido de material de apoio à Aula de Arquitetura, o que é confirmado pela procura que o pequeno álbum parece ter tido, já que foi impresso, pela primeira vez, em agosto de 1746 e recebeu permissão de reimpressão no mesmo mês. A utilização dos mesmos elementos – janelas e portas – pode sugerir uma prática didática que iniciasse o aluno no desenho de detalhes de um edifício para, em seguida, conceber o edifício como um todo. Esse álbum, incompleto, é composto de 52 pequenas estampas numeradas, de diferentes dimensões (entre 110x75mm e 97x63mm) que representam portas, nichos (Figura 84), janelas (Figura 85)

⁴⁴ Desenhos de arquitetura extraídos principalmente de construções antigas e gravadas por *Giuseppe Landi* (tradução de Dulce Rocque).



e um altar (Figura 86). O conjunto é antecedido por uma portada na qual se vê a pedra de armas de Gianfrancesco Buonamici (MENDONÇA, 1999, p. 115). Existe um exemplar do álbum depositado na *Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio*, de Bolonha.

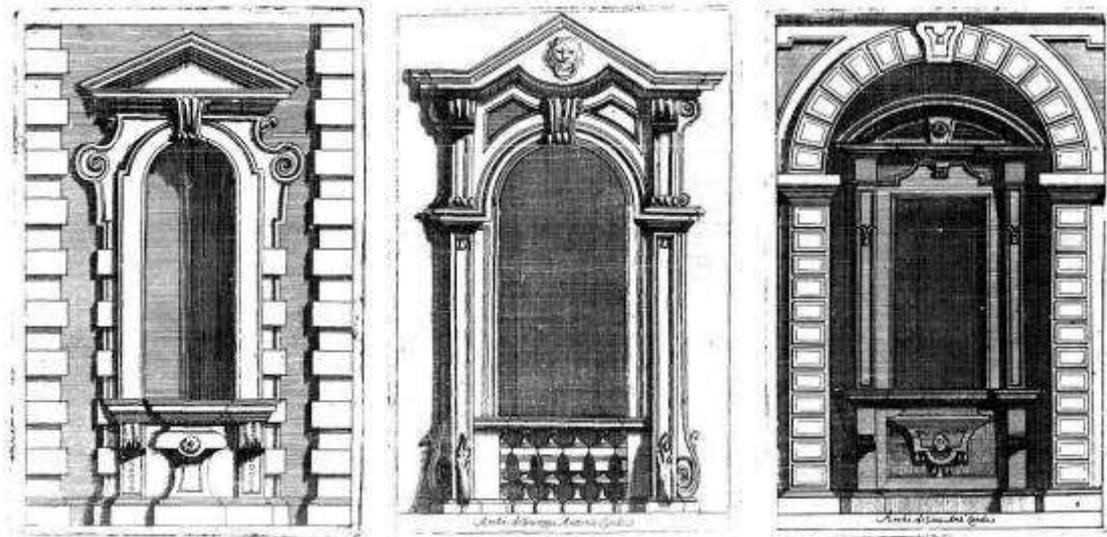


Figura 84 – Desenho e gravura de um nicho de Landi

Fonte: álbum *Disegni di architettura tratti per lo più da fabbriche antiche e intagliate da Giuseppe Landi*

Figura 85 – Desenho e gravura de uma janela de Landi

Fonte: álbum *Disegni di architettura tratti per lo più da fabbriche antiche e intagliate da Giuseppe Landi*

Figura 86 – Desenho e gravura de um altar de Landi

Fonte: álbum *Disegni di architettura tratti per lo più da fabbriche antiche e intagliate da Giuseppe Landi*

Além desses dois álbuns, são conhecidos outros trabalhos de Landi como gravador. *Alcune prospettive disegnate ed intagliate da Giuseppe Antonio Landi e dai medesimo dedicate alla gloriosa madre Sant'Anna sua particolare avocata*⁴⁵ é um conjunto de 12 gravuras, a água-forte, em perspectiva, antecidas por uma portada (Figura 87), dedicadas à Santa Ana, que formam um álbum bastante diferente dos anteriores. Nesse álbum, predominam as representações de cenas onde se vêem monumentos clássicos, obeliscos, colunas, capitéis, colunas destacadas, taças, lápides, além de algumas figuras humanas, circundados por paisagens compostas de árvores e rios, com significativos elementos cenográficos, bastante característicos da escola bolonesa. Essa característica cenográfica faz Mendonça (1999, p. 128) supor que possam ter sido pensados para aplicação em um cenário de espetáculo, ou como

⁴⁵ Algumas perspectivas desenhadas e gravadas por *Giuseppe Antonio Landi* e pelo mesmo dedicadas a Gloriosa Mãe Santana, sua protetora (tradução de Dulce Rocque).



instrumento para o ensino do desenho aplicado a este campo específico. Um conjunto dessas gravuras encontra-se no acervo da *National Gallery of Art*, em Washington, DC.



Figura 87 – Capa do álbum dedicado à Santa Ana

Fonte: MENDONÇA, 1999, p. 125

O importante a observar nas gravuras dos álbuns é o fato de que muitos dos detalhes arquitetônicos neles existentes estarão presentes nos desenhos e obras desenvolvidos posteriormente no Brasil, nos territórios do Pará e do Amazonas. No caso do pequeno álbum, as gravuras dos portais e janelas, servirão de inspiração ao projeto para o palácio dos Governadores do Pará, em Belém. Embora os três álbuns tenham material importante para análise da linguagem ornamental de Landi, não serão os objetos centrais de estudo desse trabalho.

Além dessa inspiração, podem-se observar pelo menos três outras contidas nos álbuns. A planta da Igreja de Santana, em Belém, em cruz grega, com os braços ligeiramente mais curtos, guarda nítida semelhança com a planta da igreja do Colégio Pontifício de Mont'Alto, de Floriano Ambrosini. E as fachadas para a Igreja de São João Batista (Figura 110), em Belém, e da capela (Figura 133) projetada, provavelmente, para o palácio da família do Governador Ataíde Teive, em Pangim, na Índia, que possuem forte semelhança com a fachada (Figura 88) da já citada igreja de Ambrosini.

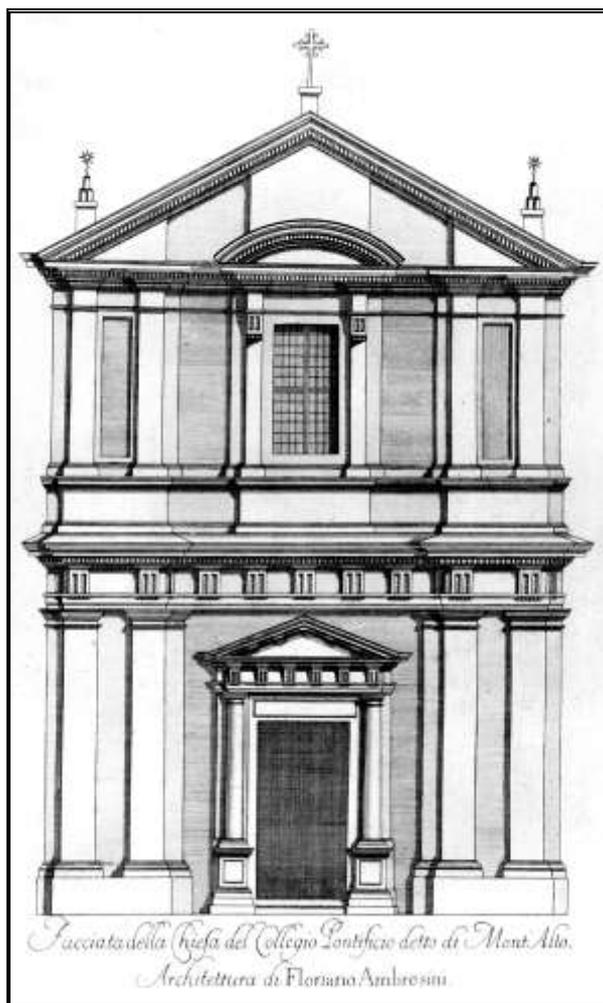


Figura 88 – Fachada da igreja do Colégio Pontifício de Mont’Alto, de Floriano Ambrosini
Fonte: álbum *Raccolta di alcune Facciate di Palazzi e Cortili de più riguardevoli di Bologna*

Um imponente arco triunfal foi dedicado ao Papa Bento XIV (Figura 89) pelo artista. O conjunto foi desenhado e gravado por Landi e representa um arco de três corpos, coroados por uma elaborada composição com várias figuras femininas e anjos, centralizada pela figura papal. A quantidade de ornamentos é grande como volutas, vasos, brasão, guirlandas, mísulas em forma de volutas, o uso da linha curva em combinação com a reta, entre outros. A composição lembra os arcos que o arquiteto viria a desenhar em Belém em homenagem ao Governador Ataíde Teive e ao rei D. José. Existe um exemplar do álbum depositado na *Biblioteca Comunale dell’Archiginnasio*, de Bolonha.



Figura 89 – Arco triunfal dedicado ao Papa Bento XIV

Fonte: http://www.forumlandi.ufpa.br/ImmaginiLandi/ImmaginiBig/Bologna/DSC_0001_PT.html

Landi projetou uma igreja para os padres da ordem dos Agostinianos de Cesena, em 1747⁴⁶, entretanto a atribuição de tal projeto é feita a Vanvitelli e não a Landi. Segundo Mendonça (2003a, p. 108), as referências são claras quanto à participação de Landi nesse projeto bem como na igreja para os Franciscanos, na mesma cidade, conforme informações contidas na correspondência de Giovanni Carlo Bibiena para o Conde Malvasia, datada de 20 de junho de 1750. Nessa carta, Bibiena informa que:

Giuseppe Antonio Landi, ia partir no mês seguinte para Portugal, contratado como membro de uma expedição [...] destinada ao Brasil, e tencionava deixar-lhe as obras que então dirigia em Cesena, nomeadamente a remodelação das igrejas dos conventos dos Agostinhos e dos Franciscanos (Mendonça, 2003c, p. 378-9).

⁴⁶ A respeito da obra em Cesena: *Nel 1747 l'architetto bolognese Giuseppe Antonio Landi fu incaricato del progetto per il completo rifacimento del complesso: la sua proposta ottenne l'approvazione di Luigi Vanvitelli, interpellato nella sua qualità di architetto pontificio* (Disponível em: <www.comune.cesena.fc.it/flex/cm/pages/ServeBLOB.php/L/IT/IDPagina/2603>. Acesso em: 30/04/2008). (Em 1747 o arquiteto bolonhês foi encarregado do projeto para a completa reconstrução do complexo: a sua proposta obteve a aprovação de Luigi Vanvitelli, consultado na qualidade de arquiteto pontificio) (tradução livre do autor).



Apesar de conhecido no meio artístico bolonhês, Landi não possuía trabalhos em sua terra natal. Dessa forma, pode-se deduzir que, devido à escassez de atividades na Itália, ao desejo de ser reconhecido como arquiteto e à sede de aventuras⁴⁷, aceitou a proposta de viajar ao Brasil a fim de elaborar cartas geográficas.

Segundo Tocantins (1969, p. 17), a proposta foi feita também ao matemático e astrônomo João Ângelo Brunelli, sendo responsável pelos convites, o padre carmelita João Álvares de Gusmão, que, seguindo orientações do então rei de Portugal, D. João V, foi incumbido de contratar nas cidades italianas “sujeitos práticos nos estudos de geografia e astronomia” e que estariam encarregados de fazer “observações astronômicas e desenvolver cartas geográficas no Brasil”.

As instruções dadas ao padre em 11 de abril de 1750, sobre a contratação de técnicos estrangeiros para as demarcações foram:

[...] preferirá [...] os que forem mais versados na Filosofia experimental, para que a sua expedição produza maior utilidade ao mundo literario, e credito a este reino. E se alguns se acharem praticos de Medicina, e especialmente de Botanica, serão tambem muito estimaveis. Igualmente se dezeja, que alguns sejam suficientes desenhadores para tirarem vistas dos lugares mais notaveis, e debuxarem as plantas, animais, e outras couzas desconhecidas, e dignas de noticia (MENDONÇA, 2003a, p. 640-3).

A escassez de mão-de-obra especializada em Portugal nas áreas em questão gerou a necessidade da contratação de profissionais capacitados com disponibilidade de viajar para o Brasil com a Comissão Demarcadora de Terras criada pelo próprio governo de Portugal.

Contratado, Landi saiu de Bolonha e chega a Lisboa em agosto de 1750 com o objetivo de integrar a Comissão Demarcadora de Limites que partirá para o Brasil.

⁴⁷ A hipótese de que o italiano teria deixado sua pátria graças a um “pensamento de aventuras” é baseada no registro da sessão da Academia Clementina de 25 de fevereiro de 1792, quando foi feito o elogio fúnebre por Domenico Pió, secretário da Academia, pelo desaparecimento, na longínqua Amazônia, de tão nobre membro, no qual o orador utiliza tal expressão (Tocantins, 1969, p. 17).



2.1.2. A Lisboa Setecentista

O século XVII, em Portugal, é marcado por profunda crise econômica e política provocada, principalmente, pela perda do trono para o rei Felipe II da Espanha. A nobreza abandonou as cidades em direção ao campo, levando consigo pequenas cortes, tentando, assim, manter a identidade sócio-cultural portuguesa. Fechados às influências da Espanha, fecharam-se ao mundo também.

O Barroco, como estilo arquitetônico, exigia dinheiro que Portugal não tinha à época. Assim, ao contrário do restante da Europa, considera-se que o início do estilo, em terras lusas, foi posterior a 1600, condicionado a distintos fatores políticos, artísticos e econômicos que produziram diferentes fases e tipos de influências exteriores. Esse panorama proporcionou uma mistura original, frequentemente pouco entendida por aqueles que procuram ver arte italiana, mas com formas e caráter próprios.

Um fator fundamental para o início do Barroco em Portugal foi a existência da arquitetura Jesuítica, também conhecida como Arquitetura Chã. Os edifícios religiosos tinham predominantemente a forma de basílicas com nave única, capela-mor profunda, naves laterais modificadas em capelas interligadas, ausência de decoração no interior e exterior simples com portal e janelas. Tipo de construção prática, que permitia ser construída por todo o império com pequenos ajustes, e preparada a receber decoração. A talha dourada foi então desenvolvida e adquiriu características nacionais, assim como a pintura, a escultura, as artes decorativas e o azulejo.

Na realidade, o Barroco não se ressentiu da falta de edifícios porque transformou, através da talha dourada, da pintura e do azulejo, antigos espaços áridos, bem como suas fachadas, em suntuosos cenários decorativos.

A economia não era sustentável, pois a riqueza nacional era baseada na proveniente do Brasil, com a qual eram adquiridos os bens de consumo que não eram produzidos no país. Apenas no final do século XVII, a crise econômica do país diminuiu.

A primeira metade do século XVIII foi um período de muita prosperidade para Portugal. A descoberta de ouro e pedras preciosas no Brasil enriqueceu o país tornando-o o mais próspero na Europa daquele século. Era rei



nesse período, D. João V, que tentou rivalizar com o monarca francês, Luís XIV, o Rei Sol, erguendo o maior número possível de luxuosos edifícios. Entretanto, Portugal não dispunha de arquitetos para executar os tais planos do monarca luso, obrigando-o a contratar esses profissionais em outros países, os quais projetaram inúmeros edifícios, alguns deles nem finalizados.

Esse século assiste a intensas transformações culturais no país com o surgimento, entre outros, das academias para o estudo da literatura, da poesia, da história, da religião, da medicina e do teatro. A expulsão dos jesuítas leva a uma reforma no ensino, em todos os níveis. Surgiram novas bibliotecas e as existentes foram melhoradas.

Na cidade de Lisboa, nesse período, era comum a realização de festas profanas e religiosas que contavam com procissões e cortejos pelas praças e ruas da cidade e no interior de certas igrejas. Para isso, os locais que serviam de palco para as manifestações eram ornados com panejamentos, franjas, verduras e flores e carros alegóricos.

O ensino da arquitetura civil era ministrado na aula do risco do Paço da Ribeira desde sua criação no final do século XVII, e, que, após o terremoto, passou para a Casa do Risco das reais obras públicas de Lisboa.

Um terremoto de 1755, seguido de um maremoto, destruiu grande parte de Lisboa. D. José I, monarca nesse período, e seu primeiro-ministro, Sebastião José de Carvalho e Melo, o Marquês de Pombal, constituíram um grupo de homens para recuperarem a baixa da cidade.

A grande reconstrução lisboeta fez surgir o estilo Pombalino que, assim como a Arquitetura Chã, foi produto da necessidade de Portugal. Foi assim denominado devido ao Marquês de Pombal, verdadeiro dirigente do reino, principal incentivador da grandiosa obra e seu responsável. Os autores da proposta foram os arquitetos Manuel da Maia e Carlos Mardel.

Com a reconstrução da cidade, o traçado das ruas, ainda medieval, foi modificado e deu lugar a um traçado retilíneo ortogonal. Os espaços, ampliados, permitiram arejamento e iluminação, o que não era possível no traçado anterior.



O edifício pombalino tinha até quatro pisos, lojas no térreo, varandas no primeiro andar e cobertura em água furtada. As construções seguiam um padrão tipológico, sendo acrescentados detalhes decorativos na fachada, de acordo com a importância do local. Em razão da preocupação com novos sismos ou incêndios, foram empregadas tecnologias desenvolvidas para tal. Os palácios obedeceram a uma sobriedade sem ostentação, raro entre a aristocracia, com efeitos decorativos apenas no portal e nas janelas, mais elegantes que dos prédios de habitação. As igrejas, em menor número, seguiram o espírito da época, discreta decoração arquitetônica exterior e tipologias bem definidas, que utilizavam nave única com altares laterais, decoração interna seguindo as formas do Rococó, materiais imitando madeira e estuque, alguma pintura e escultura. Os espaços eram suaves, luminosos e ao gosto Rococó. Desse período, destacam-se as igrejas de Santo Antônio da Sé, dos Mártires, de São Domingos, da Madalena, da Encarnação, entre outras. Nos edifícios menos destruídos, houve a preocupação de harmonizar a decoração existente com as formas pombalinas.

A reconstrução de Lisboa foi um plano renovador e demasiado moderno para a época, no qual se destacaram a funcionalidade, a simplicidade e a eliminação do supérfluo, incluindo a decoração, obrigando a uma sobriedade racional. Refletiu o espírito iluminista e o caráter neoclássico, ainda sem o uso das ordens clássicas.

Embora nesse período pós-terremoto Landi já estivesse morando no Brasil, os reflexos dessas transformações, certamente, chegaram até ele através das instruções que lhe eram enviadas de Portugal.

Landi: os anos lisboetas

Landi viajou para Portugal, em 1750, com vistas à preparação da viagem da Comissão para o Brasil. Em terras lusitanas, o arquiteto pôde presenciar as transformações ocorridas em Portugal, geradas pelos profissionais estrangeiros lá residentes como: os italianos Felipe Terzi, arquiteto da igreja de São Vicente de Fora e Giovanni Carlo Galli Bibiena, autor da igreja da Memória, o alemão Ludovice, construtor do palácio de Mafra e o francês Maurice de Larre, construtor do Arsenal do Exército.



Conforme Mendonça (2003a, p. 25-6), o contrato de Landi foi realizado graças à indicação de Francesco Zanotti, que à época ocupava a cadeira de Príncipe da Academia Clementina. Apesar de não ser conhecida a data precisa da contratação, sabe-se que Landi foi contratado apenas como "desenhador" devido a sua grande capacitação gráfica e seu domínio dos desenhos artístico e técnico. Em 24 de agosto de 1750, a presença de Landi foi confirmada por Zanotti, em notas manuscritas, e confirmada, anos mais tarde, por Cyrillo Volkmar Machado⁴⁸, memorialista português e pelo Conde de A. Raczynski⁴⁹.

Landi chegou a Lisboa acompanhado de outros estrangeiros também contratados para a missão de demarcação de fronteiras no Brasil. Dentre esses estrangeiros estavam: pintores, arquitetos, engenheiros, astrônomos, médicos e geógrafos. Muitos desses profissionais foram para Portugal à procura de novas oportunidades para suas carreiras.

O italiano permaneceu em Lisboa de agosto de 1750 a junho de 1753, período em que D. José I era rei de Portugal. Nesse curto período, dedicou ao rei um álbum de desenhos com dois conjuntos alegóricos, 22 arcos triunfais, 21 monumentos fúnebres e dois sonetos escritos em italiano. São desenhos à tinta-da-china, aquarelados (Figura 90 e Figura 91). Dentre os arcos, está aquele dedicado à memória do rei D. José (Figura 90), certamente, inspirado naquele dedicado ao Papa Bento XIV, desenhado ainda em Bolonha. Esse álbum está guardado nos arquivos da *British Library*, em Londres e é significativa fonte dos ornamentos de Landi, porém não será objeto de estudo deste trabalho.

⁴⁸ Na obra: *Collecção de Memórias relativas às vidas dos Pintores, e Escultores, Architectos e Gravadores Portugueses, e dos Estrangeiros que estiveram em Portugal*, Coimbra Imprensa da Universidade, 1922 (MENDONÇA, 2003a, p. 26).

⁴⁹ *Dictionnaire Historico-Artistique Du Portugal*, Paris, Jules Renouard et Cie, 1847, p. 58 (MENDONÇA, Loc. cit.).

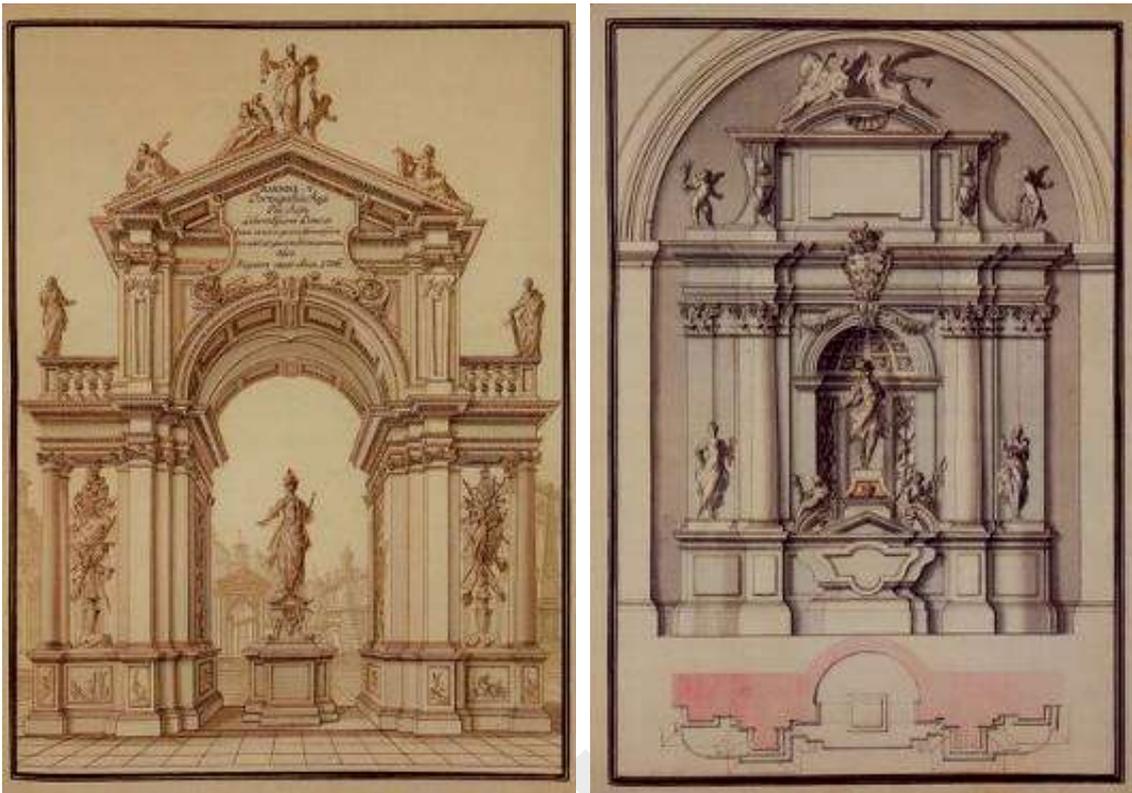


Figura 90 – Arco triunfal dedicado a D. José - álbum dedicado aos reis portugueses

Fonte: MENDONÇA, 1999, p. 142

Figura 91 – Mausoléu dedicado a D. José - álbum dedicado aos reis portugueses

Fonte: MENDONÇA, 1999, p. 143

Nesse período, além do estilo barroco, predominante em toda a Europa, Landi incorporou traços do pombalino, cultura arquitetônica do reinado de D. José I.

Segundo Braga (1998, p. 21):

A Lisboa pombalina, entretanto, foi o acontecimento mais interessante do século XVIII português e teve grande repercussão na arquitetura [...] marcada por uma “intensiva internacionalização, dispersão e regionalização dos estilos e soluções arquitetônicas de que o classicismo passa então a surgir como apenas mais uma proposta”. Entretanto isto aconteceu a partir da segunda metade do século XVIII, mais precisamente depois do terremoto que abalou Lisboa em 1755, sendo necessária a sua reconstrução já nos moldes do neoclassicismo, ou melhor, ao gosto pombalino relacionado ao dos iluministas portugueses. [...] De certa forma, a arquitetura difundida na Lisboa pombalina, repercutiu e influenciou na composição das obras de Landi em Belém quando os projetos eram remetidos à aprovação do Marquês de Pombal através do Governador do Grão-Pará e Maranhão Mendonça Furtado.

A 2 de junho de 1753, a Comissão Demarcadora de Limites parte para Belém e junto com ela o arquiteto italiano Antônio José Landi.



2.2. O GRÃO PARÁ “ILUMINADO” OU UM ARTISTA NA FLORESTA

A primeira metade do século XVIII foi marcada pela presença constante de estrangeiros na região mais setentrional do território brasileiro, em particular, os franceses ao norte e os religiosos espanhóis no interior.

Um conjunto de medidas foi tomado pelo governo português com a intenção de proteger o eldorado amazônico, ameaçado pelos estrangeiros, tais como: a construção de várias fortalezas em pontos estratégicos do território e a demarcação das fronteiras com a Espanha. Com o objetivo de definir seus limites territoriais, Portugal e Espanha assinaram, em 1750, o Tratado de Madrid. A fim de proceder à aplicação desse tratado, foi determinado, o envio de comissões de técnicos portugueses e espanhóis para o Brasil - as chamadas Comissões Demarcadoras de Limites.

As comissões portuguesas, em número de duas, dada a inexistência dos profissionais necessários no país, foram formadas com a contratação de alguns técnicos estrangeiros, na sua maioria, alemães e italianos – engenheiros, astrônomos, geógrafos, desenhadores, militares. Da chamada “missão do norte, faziam parte: o sargento-mor Sebastião José da Silva; os astrônomos e matemáticos, João Ângelo Brunelli e o padre jesuíta Inácio Sanmartone; os capitães: João André Schwebel, Gaspar Gerardo Gronsfeld e Gregório Rabelo Guerreiro Amaro; os ajudantes Henrique Antônio Galluzzi, Adão Leopoldo de Breuning e Filipe Stürm e o tenente Manuel Goetz; dois cirurgiões Daniel Panck e Antônio de Matos e o desenhador Antônio José Landi (MENDONÇA, 2003a, p. 28).

A fim de melhor alcançar seus objetivos, o governo: transferiu, em 1751, a capital do Estado, de São Luis para Belém; criou, em 1755, a Companhia Geral do Comércio; fundou vilas ou elevou cerca de 70 antigas aldeias das missões a vilas e modificou suas denominações dos termos originais indígenas para portugueses; fixou colonos no território; promulgou, em 1755, uma lei que dava liberdade aos índios; determinou a expulsão dos jesuítas do território brasileiro, ocorrida em 1759, dentre outros. Tais atitudes tiveram repercussão no desenvolvimento do Estado e resultariam na efetiva ocupação do território e em um crescimento econômico sem precedentes.

O poderoso Marquês de Pombal desempenhou um papel fundamental na aproximação de Portugal da realidade econômica e social dos países do norte da Europa,



mais dinâmica do que a portuguesa, e, para isso, iniciou várias reformas administrativas, econômicas e sociais. Dentre essas, nomeou para governar o Estado do Grão Pará, Francisco Xavier de Mendonça Furtado, seu irmão, a fim de cumprir seus planos de implantação da política do “despotismo iluminado” e que provocaria mudanças nos panoramas político, econômico e sócio-cultural.

Com a criação da Companhia Geral do Comércio, constituída com capitais privados, os jesuítas, à época, detentores do controle comercial no Estado, reagiram fortemente, pois viram, nessa iniciativa, obstáculos as suas atividades mercantis. As modificações nessa política, certamente, vieram contribuir, sobremaneira, com o surto desenvolvimentista que a cidade viria a sofrer, afinal a nova economia era baseada no desenvolvimento das potencialidades locais e nas trocas intercontinentais. Esse novo sistema, que viria a ter papel fundamental no mercantilismo pombalino, garantiria a mão-de-obra escrava africana, necessária ao desenvolvimento da agricultura, assegurando, assim, trocas comerciais entre Portugal e a colônia.

As mudanças econômicas provocadas pela criação da Companhia Geral do Comércio conduziram a um crescimento inédito que contribuiu para que o Estado vivesse um surto desenvolvimentista em setores como: a música, o teatro, as letras e a arquitetura.

Pombal fez campanha em Roma, acusando os jesuítas de fazerem o comércio ilegal no Brasil e de instigarem as populações contra o governo. A pressão foi tamanha que, em 1759, foi assinado o Decreto de expulsão dos religiosos de Portugal e de suas Colônias. Após a expulsão, o Marquês instituiu que a educação passasse a ser prestada por leigos e não mais pelos religiosos, como até então acontecia. Complementando as medidas, procurou dar igualdade cultural à colônia, proibindo o uso do *nheengatu*, a chamada língua geral, e tornou obrigatória a utilização do português.

A chegada da Comissão Demarcadora de Limites ao Estado do Grão Pará e Maranhão em 1753, trouxe avanço intelectual e cultural àquele aglomerado que vivia em torno da igreja e das ordens religiosas.

A respeito da vinda do grupo para Belém, diz Bazin (*apud* Coimbra, 2003, p. 34), “iria de maneira singular, elevar o nível intelectual da cidade”.



Os costumes trazidos pelo europeu e o pensamento que circulou nos meios intelectuais, em particular, nos colégios religiosos, indicavam que um novo espírito havia chegado à cidade e que marcaria sua história para sempre.

Imaginar a chegada daqueles homens de formação erudita, vindos de centros culturais desenvolvidos, à Belém do Grão Pará no longínquo século XVIII, é entrever mentes cheias de ideias, com propósitos de demarcar a terra brasileira, a fim de protegê-la, mas também maravilhados com as peculiaridades do local.

Landi chegou a Belém no dia 19 de julho de 1753 juntamente com a Comissão e deveria ter seguido para o interior do Estado, mas isso só aconteceu em outubro de 1754. Em dezembro do mesmo ano, a Comissão chegou ao arraial de Mariuá, no médio rio Negro, para o encontro com os membros da Comissão espanhola, o que, entretanto, não ocorreu. Lá permaneceu até 1759. A pequena Mariuá passou a ter uma importância política tal que foi elevada, no ano de 1757, à vila capital com o nome de Barcelos.

Em Barcelos, Landi desenhou, em 1755, um sepulcro em forma de templo de ordem dórica, para a capela de Santa Ana, provavelmente uma construção temporária, erguida para as cerimônias de adoração ao Santíssimo Sacramento. Essa obra agradou tanto ao padre carmelita Frei José Madalena, que o mesmo pediu que pintasse a fachada da mesma capela, obra só concluída após a viagem ao rio Mariuá. Também foram pintados por Landi teto, paredes e altares da igreja Matriz de Barcelos dos quais existem os desenhos à tinta-da-china, aquarelados, representando duas paredes internas com pintura de perspectiva (Figura 92 e Figura 93), arquivados na Biblioteca Nacional, pertencentes à Coleção Alexandre Rodrigues Ferreira.

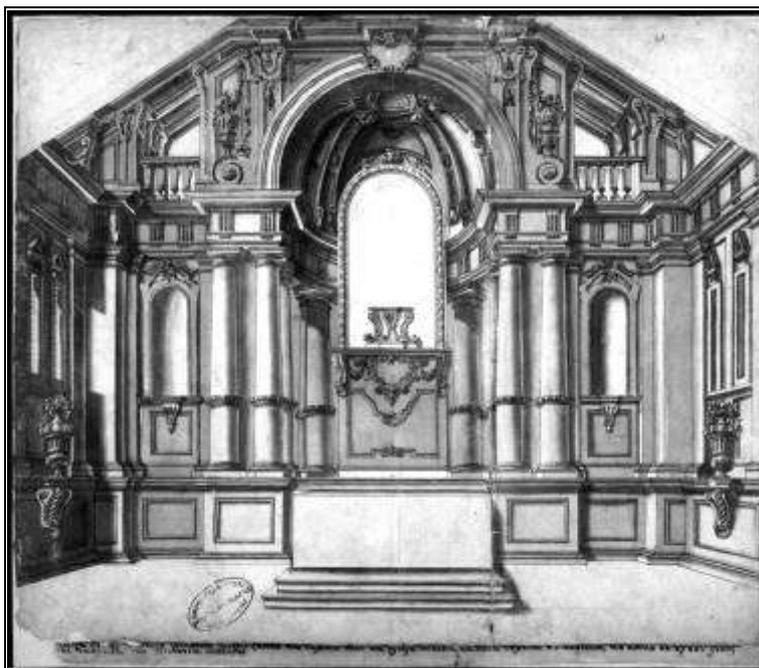


Figura 92 – Pintura de quadratura da capela-mor da igreja matriz de Barcelos, Amazonas
Fonte: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil

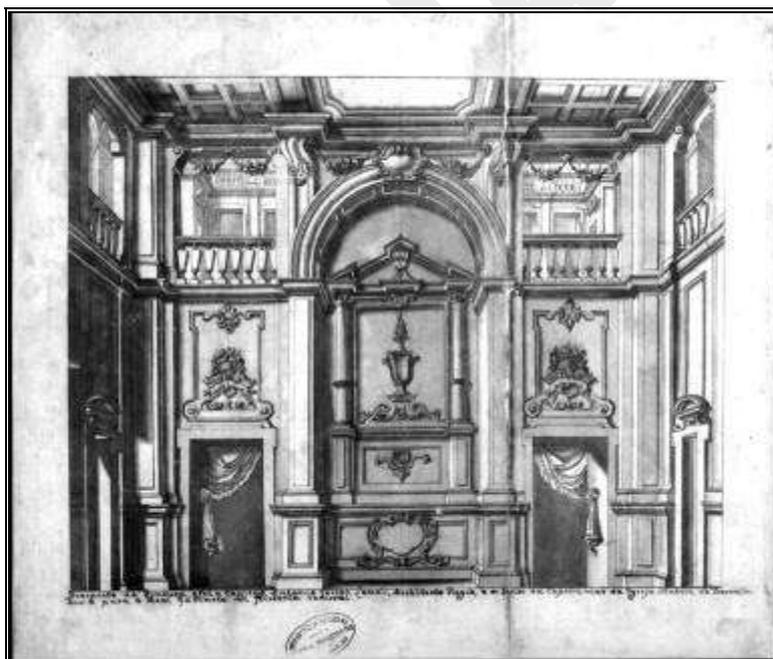


Figura 93 – Pintura de quadratura da parede lateral da igreja matriz de Barcelos, Amazonas
Fonte: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil

Em finais de 1755, Landi se dirigiu à Borba, acompanhando Mendonça Furtado, com a função de elevar a localidade à vila. Conforme Mendonça (2003a, p. 322), “tendo-se apercebido das capacidades de Landi como arquitecto, o governador



encarregou-o do projecto para a igreja e Casas de Câmara e Cadeia da nova povoação⁵⁰ e do desenho para o remate do pelourinho”. A construção da igreja e das Casas de Câmara só aconteceu em 1767, por ordem do então governador Ataíde Teive. É desconhecido, entretanto, se os edifícios construídos seguiram os projetos deixados por Landi. Os projetos referentes a esses edifícios são desconhecidos.

Outro edifício construído em Borba e atribuído a Landi é a sede da Feitoria do Negócio, do qual existe a planta e o desenho da fachada principal (Figura 94) (ARAÚJO, 1998, p. 126-9). Mendonça (2003a, p. 324), entretanto diz:

É provável que a sede da “Feitoria do Negócio” de Borba tenha sido projectada pelo mesmo arquitecto [que executou em Tabatinga um edifício⁵¹ com as mesmas funções] e não por Landi, que nessa altura [1773] já estava bem estabelecido em Belém, com inúmeras actividades de carácter público e privado.

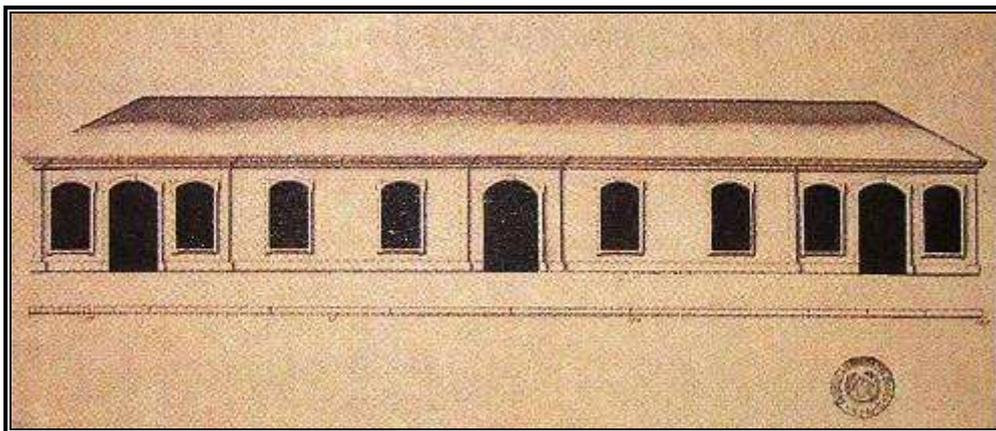


Figura 94 – Feitoria do Negócio, em Borba-a-Nova
Fonte: MENDONÇA, 2003a, p. 525

A viagem para o interior da Amazônia tinha como objetivo a demarcação do território, mas também, segundo recomendações do Governador Mendonça Furtado, a produção de mapas, os mais exatos possíveis, e a observação e registro das populações e seus costumes, da fauna, da flora, dos cursos d’água e de outras coisas dignas de apontamento e que pudessem contribuir para o avanço das ciências (TITARELLI; BONDI, 1999, p. 161-2).

Landi contribuiu, nesse sentido, com o chamado Manuscrito de História Natural, denominado Descrição de várias Plantas, Frutas, Animais,/ Aves, Peixes,

⁵⁰ Sobre a construção da igreja e das Casas de Câmara da vila de Borba existe referência em Carta de Francisco Xavier de Mendonça Furtado ao comandante da Vila de Borba (MENDONÇA, 2003a, p. 691-2).

⁵¹ Do edifício construído em Tabatinga, existe um desenho assinado pelo engenheiro militar Constantino Chermont, que segue, visivelmente, o mesmo esquema do edifício de Borba (Idem, p. 324).



Cobras, raízes, e outras coisas/ semelhantes que se acham nesta Capitania do/ Grão-Pará, as quais todas Antonio Landi de-/dica a sua Exclcia o Sr. Luiz Pinto de Souza,/ Cavaleiro de Malta, e Governador do Mato Grosso,/ o qual com muita fadiga e diligência investigou/ muitíssimas coisas pertencentes à história natural/ e das quais se poderia formar um grosso/ volume com vantagem para a República Literária//⁵² no qual retratou 154 espécies de vegetais e animais da região, sem data determinada, mas, provavelmente, escrito em 1773⁵³, portanto no período em que o arquiteto já estava estabelecido em Belém, e produzido segundo as observações diretas da natureza quando de sua viagem ao interior da região.

Segundo Papavero (et al, 2002, p. 11), o manuscrito foi citado, pela primeira vez, por Francisco Marques de Sousa Viterbo, na Revista Militar (1893-1895) em uma série de biografias de arquitetos, cartógrafos, desenhadores, engenheiros, fortificadores e naturalistas. Segundo Mendonça (2003a, p. 307-8), no Brasil, o manuscrito somente foi citado em 1940, pelo historiador Artur Ferreira Reis e no Pará, pelo historiador Augusto Meira Filho em 1970 e 1971, no jornal A Província do Pará⁵⁴.

Conforme o próprio texto, a obra foi acompanhada de 75 desenhos de algumas das plantas descritas, entretanto essas ilustrações foram extraviadas. Há dois conjuntos de ilustrações anônimas um pertencente à referida Biblioteca do Porto e outro ao Arquivo da Casa da Ínsua, em Castendo, Viseu, Portugal que foram vinculados aos desenhos do manuscrito de Landi, entretanto, por comparações entre as caligrafias presentes nas gravuras e a caligrafia de Landi, segundo Isabel Mendonça (2003a, p. 310), não há fundamento para tal ligação.

Apesar dos equívocos nas análises e classificações de animais e plantas, é, sem dúvida, uma obra que transmite informações diversas dentre as quais: as utilidades dos animais e plantas descritos, os processos de plantio das espécies e a forma de captura de animais. O manuscrito está arquivado na Biblioteca Pública Municipal do Porto.

⁵² No original: *Descrizione di varie Piante, Frutti, Animali, Passeri, Pesci, Biscie, rasine, e altre simili/ cose che si ritrovano in questa Cappitania del/Gran Parà, le qualli tutte Antonio Landi de-/dica a sua Eccl:ca il Sig.º Luigi Pinto de Souza/Cavaglier di Malta, e Governatore del Matto Grosso/ il quale con soma fatica e diligenza investigò/ moltissime cose appartenenti alla storia natura-/le, e delle quali si potrà formare un grosso/ uolume in vantaggio della Republica Letteraria.//* (Papavero et al, 2002, p. 63)

⁵³ Isabel Mendonça (2003, p. 307) faz essa afirmação a partir do trecho em que Landi descreve a onça e no qual diz: *in venti Anni che qui stó, [...]* (em vinte anos que aqui estou...). Como o arquiteto chegou a Belém em 1753, é possível supor que o manuscrito tenha sido escrito em 1773.

⁵⁴ A respeito do manuscrito consultar: KETTLE, Wesley Oliveira. **Um súdito capaz no vale amazônico (ou Landi, esse conhecido)**: um outro significado da descrição das plantas e animais do Grão-Pará. 2010. Dissertação (Mestrado em História), Universidade Federal do Pará, Belém, 2010.



2.2.1. A Belém Setecentista

A Belém Setecentista pode ser percebida pelos registros cartográficos e relatos da época, produzidos pelos integrantes da Comissão.

Em 1753, quando a Comissão chegou a Belém, a cidade já apresentava um traçado urbanístico definido ainda no século XVII para os então bairros da Cidade e da Campina. Traçado esse visto no desenho do Capitão Schwebel (Figura 95).



Figura 95 – Planta Geral da cidade de Belém, João André Schwebel, 1753

Fonte: Reis, Nestor Goulart, 2001

Segundo Araújo (1998, p. 199), “no final do século XVII”, Belém era vista “com o seu traçado viário já virtualmente definido, tanto na área da “Cidade” quanto na da “Campina””, áreas desenvolvidas segundo um traçado reticulado, apesar dos pântanos e igarapés que as caracterizavam. Esses dois aglomerados eram separados pelo igarapé do Piri.

O bairro da Cidade, o de ocupação mais antiga, teve sua distribuição a partir da primeira rua, conhecida como Rua do Norte (atual Siqueira Mendes). As demais vias surgiram paralelas a essa, porém sofrendo pequenas inflexões em relação a ela’. Perpendiculares a essas, foram implantadas várias travessas.

No bairro da Campina, área cujo desenvolvimento foi iniciado após o primeiro quarto do século XVII, as ruas se alinharam paralelas à Baía do Guajará. A



primeira, a Rua Direita dos Mercadores, conhecida também como Rua da Cadeia (atual Conselheiro João Alfredo), definiu o alinhamento das demais. Essas ruas foram cruzadas na perpendicular por travessas paralelas ao igarapé do Piri, dentre essas a da Misericórdia (atual Padre Prudêncio), conhecida, por volta de 1784, como Rua do Landi, por nela viver o arquiteto bolonhês.

Além dos registros cartográficos, existem os relatos de importantes viajantes, que passaram por Belém e deixaram suas impressões a respeito do que nela encontraram.

De Alexandre Rodrigues Ferreira, naturalista baiano, chefe da missão científica que percorreu os estados do Pará, Rio Negro e Mato Grosso, entre 1783 e 1792, tem-se o seguinte relato:

A cidade em si he plana, as ruas mais estreitas, do que largas, pela maior parte irregulares, todas por calçar, e como seu fundo he tijuco, com as agoas do inverno fica todo hum pantanal. A rua mais larga he a da Cadeia no bairro da Campina, mas essa mesma não he tirada a cordão, desde o largo do Palácio, até o das Mercês. [...] Alguns declives tem, porem pouco sensíveis. Só a rua que chamão do Paixão he calçada, porem calçada de modo que antes o não fora, pela mortificação que sentem nos pés os que a passeiam (MENDONÇA, 2003a, p. 827).

Na cidade encontrada pela Comissão Demarcatória, destacavam-se: o grande conjunto da Companhia de Jesus (igreja, colégio e convento) concluído entre 1718 e 1719, o dos Carmelitas (convento e igreja); o dos Mercedários (convento e igreja) e o dos frades capuchos de Santo Antônio (convento, igreja e capela), além da capela de Santo Cristo, da Igreja do Rosário dos Homens Brancos e do Forte de São Pedro Nolasco (Figura 96).

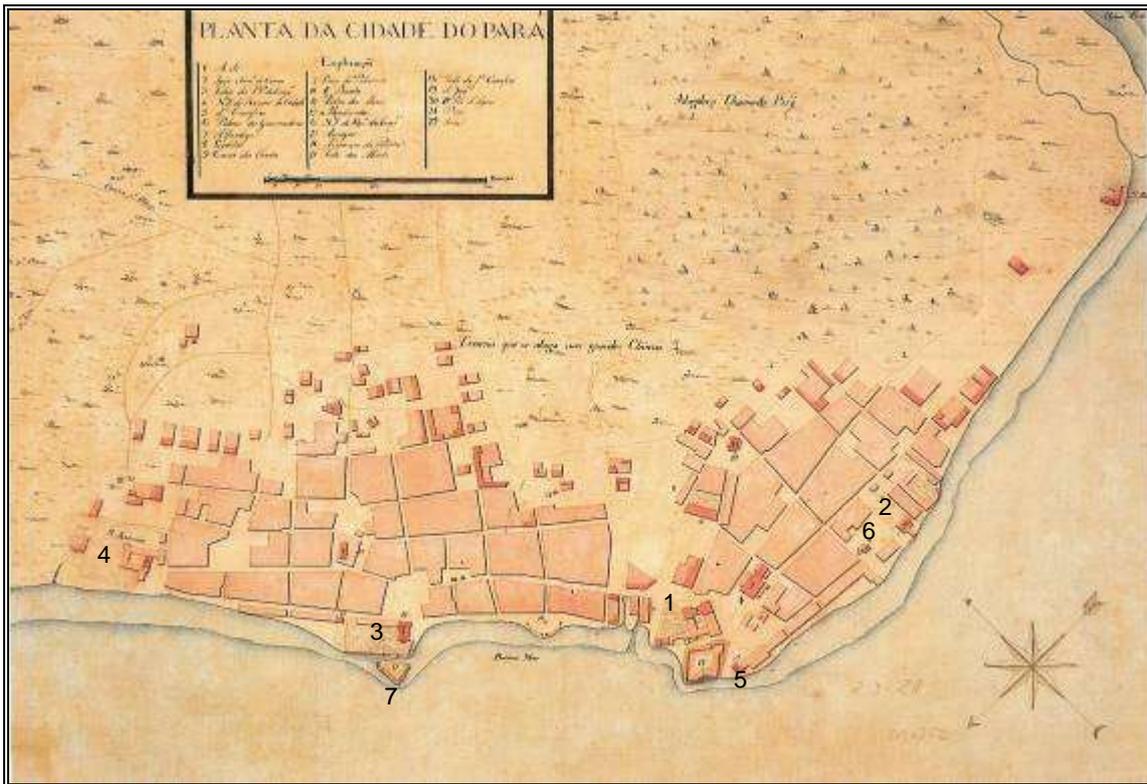


Figura 96 – Planta Geral da cidade de Belém. Gaspar Gronsfeld, c. 1759 – (1) conjunto da Companhia de Jesus, (2) conjunto dos Carmelitas, (3) conjunto dos Mercedários, (4) conjunto dos frades capuchos de Santo Antônio, (5) capela de Santo Cristo, (6) Igreja do Rosário dos Homens Brancos, (7) Forte de São Pedro Nolasco

Fonte: Reis, Nestor Goulart, 2001

Entretanto essa paisagem sofreu interferências, principalmente arquitetônicas, a partir da chegada da Comissão. A modesta arquitetura da cidade, pequena para suportar o crescimento da população, foi reestruturada segundo projetos de Antonio Landi.

Alguns edifícios foram construídos como o Palácio dos Governadores, a Igreja de Santana, a Casa da Ópera, o Quartel dos Soldados e a Capela Pombo, além de significativos sobrados; outros, reconstruídos como a igreja de São João, o Hospital Real (atual Casa das Onze Janelas) e a Igreja do Carmo, com a capela da Ordem Terceira; e outros, concluídos como a Igreja da Sé e a Igreja das Mercês (Figura 97).

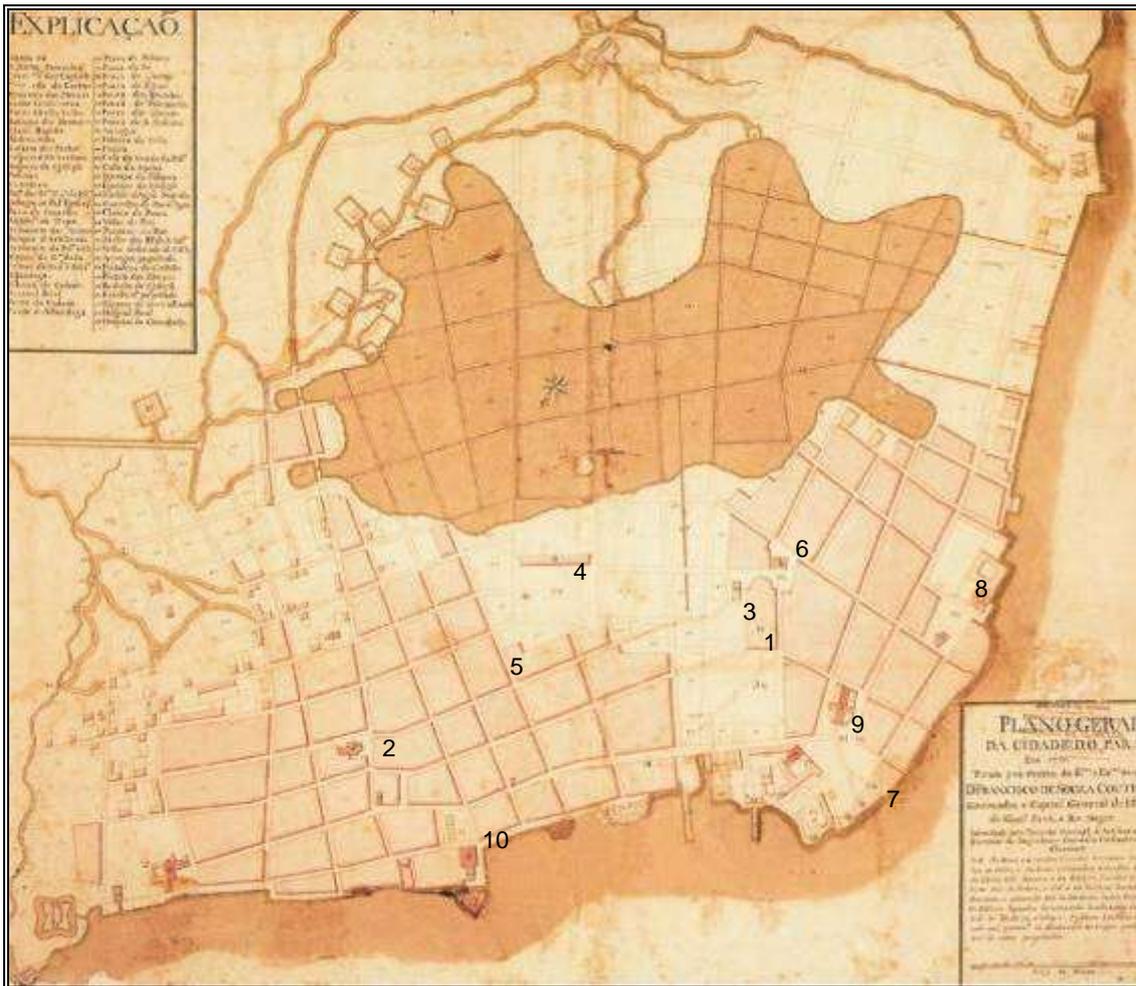


Figura 97 – Planta da cidade de Belém, Constantino Chermont, 1791 - (1) Palácio dos Governadores, (2) Igreja de Santana, (3) Casa da Ópera, (4) Quartel dos Soldados, (5) Capela Pombo, (6) Igreja de São João, (7) Hospital Real (atual Casa das Onze Janelas), (8) Igreja do Carmo, (9) Igreja da Sé e (10) Igreja das Mercês

Fonte: Reis, Nestor Goulart, 2001

A cidade ao final do século XVIII, mais precisamente em 1791, foi representada pelo engenheiro Teodósio Constantino Chermont. Nessa planta (Figura 97), pode-se observar que a expansão da cidade se deu no prolongamento das ruas e travessas anteriormente já representadas na planta de 1759. Observa-se também a construção de novas casas e, do lado da mata, paralelo à Rua dos Mercadores, a implantação de mais quatro eixos viários. As informações dessa planta podem ser complementadas com a vista da cidade realizada por José Joaquim Codina, em 1784 (Figura 98).



Figura 98 – Vista da Cidade de Belém, Pará, J. J. Codina, 1784, desenho à pena

Fonte: Reis, Nestor Goulart, 2001

Landi, o arquiteto entre os engenheiros:

[...] elegeu a capital como cenário de uma intervenção monumentalizadora do espaço urbano igualando a cidade à imagem do poder que nela se representava, o poder do Estado que, finalmente, dominava, pelo conhecimento, o grande rio das Amazonas (MOREIRA; ARAÚJO, 1999, p. 195).

A transformação da paisagem ocorreu simultaneamente a mudanças na vida da sociedade local, como, por exemplo, o início, em 1749, da circulação de dinheiro em moedas de ouro, prata e cobre, chamado de Brasília, a que a população resistiu, preferindo manter o sistema de trocas, por algum tempo.

A cidade, no meio do século XVIII, preparava-se para ver transformações na vida econômica, social e religiosa, que provocariam reflexos na produção cultural e nas suas características físicas.

A construção do Palácio do Governo, projetado anos mais tarde por Landi, quicá o melhor de todo o Brasil-Colônia, em uma cidade pequena como Belém, àquela época com menos de 20 mil habitantes, era uma amostra do poder político. E a Catedral, que se equiparava as mais belas igrejas de Portugal, do poder da Igreja.

As missões religiosas no início da colonização estão bastante ligadas à música, ao teatro e às letras do Grão Pará. À música e ao teatro, pois eram os meios utilizados pelos religiosos na educação do povo, ou seja, tinham papel pedagógico na formação da sociedade local, através da imposição do modelo europeu de cultura. Às letras, pois os colégios religiosos foram responsáveis pela formação de um grupo de homens que, já naquele período, pensavam a região e produziam saberes tomando como referência a ótica local. Apesar disso, a presença das missões constituía, segundo o



pensamento da época, um entrave ao progresso da região, pelo conservadorismo que não permitia mudança no método de trabalho, por exemplo.

Os desejos dos colonos para Belém transplantados de manter seus hábitos da metrópole provocaram o surgimento de movimentações na vida cultural da cidade. Não é à toa que, nesse período, surgiu a Casa da Ópera, mandada construir, conforme Baena (1838, p. 292), pelo então governador e capitão general João Pereira Caldas, em 1771, sob projeto de Antônio Landi. O edifício já desaparecido, também chamado “theatrinho”, localizava-se ao lado do Palácio dos Governadores. Dessa edificação, existe apenas uma gravura nas memórias de viagem de Paul Marcoy, do século XIX, que mostra o prédio já em ruínas. Diz Salles (1980, p. 95-8), que a construção da Casa pode ser vista não como um desejo individual do governador, mas de uma sociedade que acordava para o lazer artístico e começava a se interessar pelas artes cênicas. O espaço era destinado às apresentações do teatro profano, sendo o religioso apresentado nas igrejas, e nele puderam ser vistos espetáculos de autores locais como Bento de Figueiredo Tenreiro Aranha (1769-1811).

Alexandre Ferreira (1784, n.p.), ao fazer referência ao edifício, comenta que o mesmo, raras vezes, abria por não ter “comicos pagos para esse fim”. Além disso, Ferreira diz ter o edifício “muito bom fundo, ao menos, proporcionado á grandeza, e comprimento da casa”, ou seja, percebe-se que as dependências da casa não eram tão modestas, contrariando as palavras de Baena.

No início do século XIX, o teatro ainda continuava funcionando, porém, na segunda década, entrou em decadência. Em 1817, o governador Conde de Vila-Flor deu início à reconstrução ainda conforme projeto de Landi. Um desenho incluído nas memórias do francês Paul Marcoy, realizado em sua passagem por Belém, em 1869, possivelmente, representa essa segunda construção. Na gravura do Palácio dos Governadores, vê-se ao seu lado as ruínas do Teatro (Figura 99).

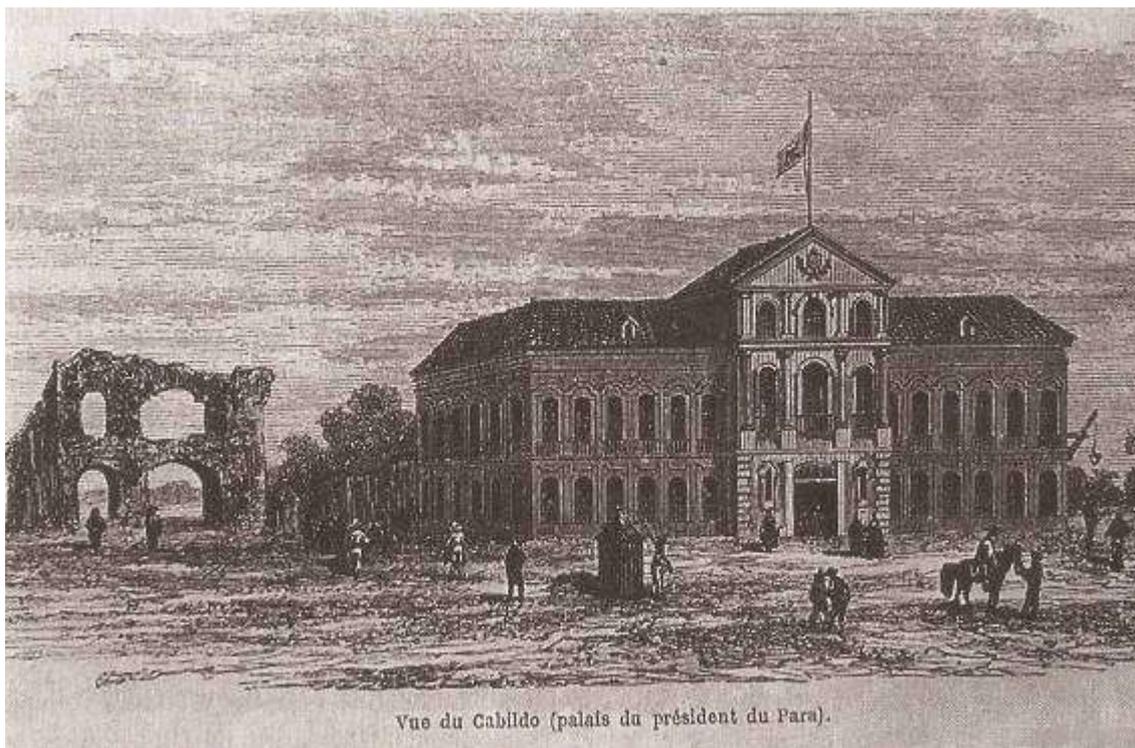


Figura 99 – Ruínas da Casa da Ópera, ao lado do Palácio dos Governadores, Belém, Pará
Fonte: MARCOY, 2004

A introdução dos costumes europeus trazidos pela Comissão pode ser ainda notada nos eventos ocorridos na cidade por ocasião das comemorações do casamento da infanta D. Maria Francisca, filha mais velha de D. José I, com o tio, o infante D. Pedro. Tendo o casamento acontecido em Lisboa, a 6 de junho de 1760, as celebrações aconteceram em algumas localidades de Portugal, e em quatro cidades do Brasil, dentre essas, Belém, tendo aí antecedido às demais e se estendido de setembro a novembro de 1760.

Em Belém, as comemorações, compostas de celebrações religiosas, jantares, tiros e queimas de fogos, serenatas, bailes de máscaras e desfiles das tropas, ocorreram em vários pontos da cidade, em particular nas igrejas da Sé e das Mercês e foram organizadas por autoridades religiosas e governamentais e pelos técnicos estrangeiros, dentre os quais o italiano Landi.

Na noite do dia 8 de novembro, em frente à igreja das Mercês, aconteceram, quiçá, os eventos mais significativos: uma queima de fogos de artifício que antecedeu à cena do assalto à fortaleza, que simbolizava a vitória da cristandade sobre os inimigos da fé, encenação comum na Itália e em Portugal no período. Segundo João Ângelo Brunelli, em uma carta, de 12 de novembro de 1760, dirigida à família em Bolonha, a praça foi ornada com arquiteturas efêmeras, compondo a cenografia,



e com aparatos pirotécnicos. Um arco triunfal, que ardeu em fogo, e outros arcos menores com lampiões transparentes com figuras e pinturas de várias cores compuseram o ambiente, além de medalhões em honra ao rei e aos noivos. No dia seguinte, 9 de novembro, pela manhã, celebrou-se uma missa solene na igreja das Mercês, ornamentada com ricos panejamentos que cobriam todas as paredes (MENDONÇA, 2003a, p. 346-53).

Os aparatos foram criados por Landi e lembraram as festas bolonhesas do período barroco quando as estruturas efêmeras eram muito frequentes e que, para sua produção, contavam com a ajuda dos artistas formados na Academia Clementina. O uso dos fogos de artifício também era frequente nas comemorações da época e, para alguns, a pirotecnia era considerada um gênero artístico⁵⁵.

As arquiteturas efêmeras, os efeitos pirotécnicos e os panejamentos utilizados nos eventos, além da “cena do assalto à fortaleza”, comuns na Bolonha setecentista, colocaram a população local em contato com as tradições européias daquele tempo.

Landi: os anos belenenses

Landi fixou residência definitiva em Belém no ano de 1759 e, a partir desse momento, iniciou suas atividades de arquiteto e acabou por ter um papel importante na definição da imagem de Belém, através dos monumentos que para ela projetou. Sua formação clementina, contribuiu, sobremaneira, para a configuração da nova imagem da cidade. E a idéia de monumentalidade cenográfica que utilizou em sua obra, reforçou o desejo de elevar Belém a uma categoria tal que mostrasse sua importância como sede do grande Estado do Grão-Pará e Maranhão.

Segundo Mendonça (2003a, p. 334), já em Belém, foi encarregado de projetar três igrejas paroquiais para o interior: a de Vila Viçosa de Cameté (Figura 100), cujo modelo já fora utilizado em Vigia, a de Santa Ana de Gurupá (Figura 101) e a de

⁵⁵ Essa denominação é feita pelo engenheiro e matemático Giuseppe Antonio Alberti, na obra *La Pirotechnia o sia Trattato dei Fuochi d'Artificio*, publicada em 1749, em Veneza (MENDONÇA, 2003a, p. 351-2).



Santa Ana de Igarapé-Mirim (Figura 102), esta última para servir como modelo para outras paróquias da Amazônia⁵⁶.



Figura 100 – Projeto para a igreja paroquial de Cameté, Pará

Fonte: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil

Figura 101 – Projeto para a igreja paroquial de Gurupá, Pará

Fonte: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil

Figura 102 – Projeto para a igreja paroquial de Igarapé-Mirim, Pará

Fonte: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil

Com relação as de Cameté e Igarapé-Mirim são conhecidos os desenhos das fachadas e, para a de Gurupá, os desenhos da fachada, de uma seção e da planta baixa. Das três fachadas, a de Cameté é a mais elaborada e nela vê-se alguma relação de semelhança com a Sé de Belém. Os desenhos à tinta-da-china, aquarelados, pertencem à Seção de Iconografia da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

Mesmo ordenada a volta de Landi a Lisboa em 1761, sua permanência foi solicitada ao governo português o que foi atendido em 1763. A partir daí, o arquiteto se envolveu nos principais projetos da cidade, alguns com dimensões extraordinárias.

Em 1761, Landi foi chamado, pelo então governador Manuel Bernardo de Mello e Castro a apresentar projeto para a Vila de Chaves, na ilha de Marajó. Essa planta, assinada por Landi, apresenta a indicação de uma igreja. É conhecido um projeto – planta baixa, fachada (Figura 103) e seção longitudinal – de uma igreja para o Pará,

⁵⁶ A respeito das igrejas paroquiais da Amazônia consultar: RODRIGUES, Paula Andréa Caluff. **Traços de Antônio Landi (1713 / 1791) nas paróquias da Amazônia:** estudo imagético, tipológico e estilístico de igrejas da mesorregião do nordeste paraense. 2008. 165p. Monografia (Especialização) - Fórum Landi, Faculdade de Arquitetura, Universidade Federal do Pará, Belém, 2008. Nesse trabalho a autora faz uma análise imagética, comparando desenhos originais de Landi, com fotografias antigas e recentes de suas obras ou construções a ele atribuídas, imagens de outras igrejas construídas no mesmo período, na busca de traços e influências do artista.



sem identificação de localidade, não assinada, cujas dimensões se assemelham à marcada na planta. A atribuição é feita por Isabel Mendonça (2003a, p. 353-7) e, sem dúvida, o projeto tem traços da linguagem utilizada pelo arquiteto.

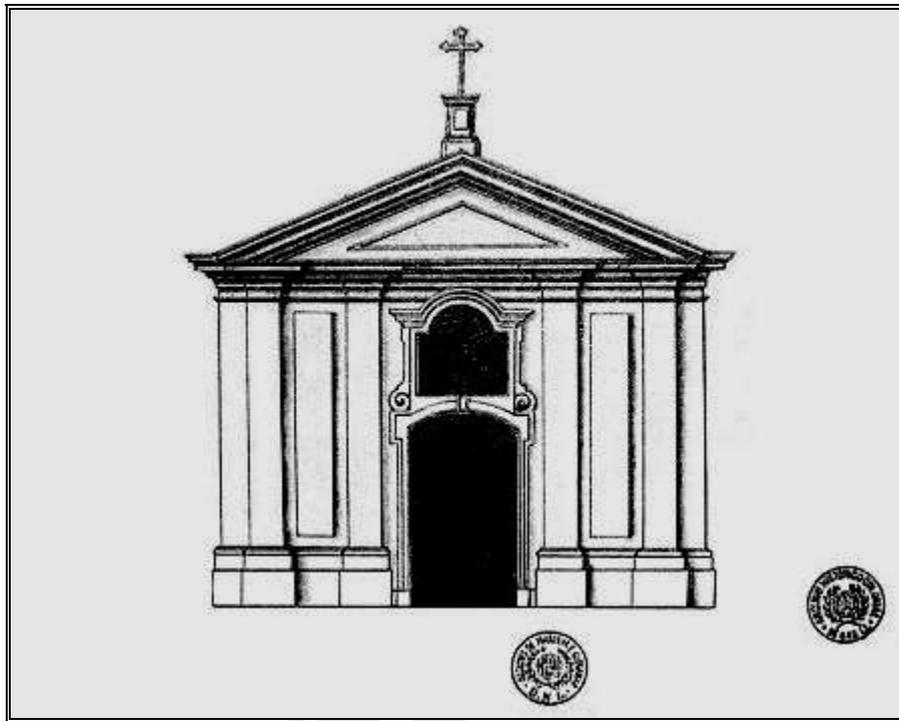


Figura 103 – Possível projeto para a igreja da vila de Chaves, Ilha do Marajó, Pará
Fonte: MENDONÇA, 2003a, p. 356

Landi passou a ser contratado como desenhista e arquiteto pelos vários governantes que Belém teve ao longo dos 38 anos em que viveu na cidade. Dentre as atividades de que participou estão: os projetos para a nova igreja do convento do Carmo, para a igreja de Santa Ana, para a capela de Santa Rita ou da cadeia e para a capela de São João Batista; os complementos da fachada e decoração da Sé; o projeto de intervenções na Capela do Engenho Murutucu; os projetos para o Palácio dos Governadores, para o Hospital Militar, hoje, Casa das Onze Janelas, para as novas instalações dos Quartéis e para a “casa da ópera”; a adaptação do Armazém das Armas, que ocupou parte do colégio de Santo Alexandre; a decoração da abóbada da igreja de São Francisco (atual Santo Alexandre); o projeto urbanístico para a vila de Chaves; além da organização das festas em comemoração ao casamento de D. Maria, anteriormente relatadas.

No bairro da Cidade, atual Cidade Velha, foram instalados a igreja e o convento de Nossa Senhora do Monte do Carmo, desde 1627, pela ordem dos



Carmelitas Calçados. Para a igreja, foi trazida de Lisboa, uma fachada de pedra cujas obras foram concluídas somente em 1756. O adossamento da fachada à igreja ocasionou, entretanto, abalos à estrutura da nave, que precisou ser demolida. Para sua reconstrução, foi então chamado o arquiteto Landi, em 1766, que, para tal, fez três desenhos à tinta-da-china, aquarelados: uma planta baixa e duas seções longitudinal e transversal (Figura 104). Esses desenhos fazem parte da Coleção Alexandre Ferreira da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. O projeto de Landi foi executado apenas parcialmente não sendo construída a capela-mor e sua cúpula, permanecendo a construção anterior. A respeito desse detalhe, consta, no corte longitudinal, a legenda – *com a capela-mor que ainda se não fez pelo seu autor Antonio José Landi*⁵⁷. A atual configuração da igreja foi inaugurada em julho de 1766.

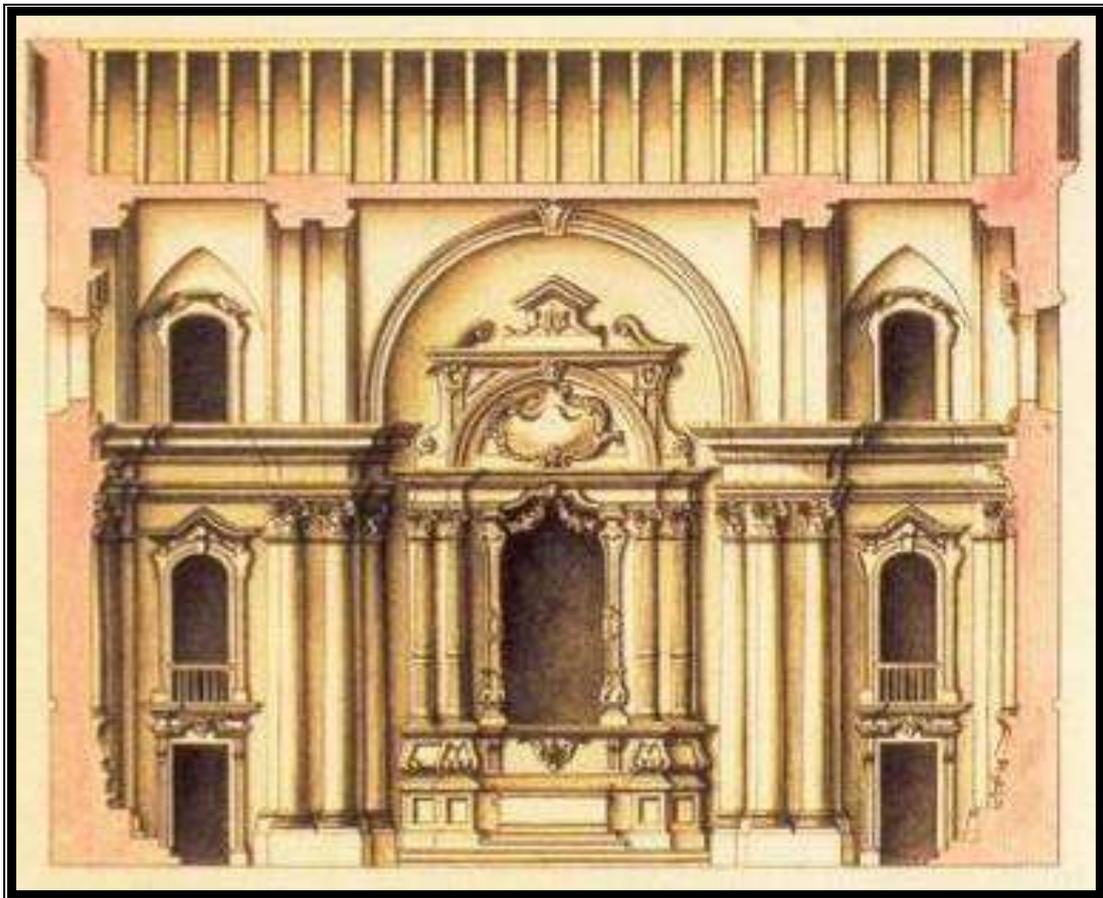


Figura 104 – Seção transversal, Igreja do Carmo, Belém, Pará
Fonte: MENDONÇA, 2003a, p. 390

⁵⁷ A respeito da igreja do Carmo e seu retábulo-mor consultar: DINIZ, Virginia Lúcia Guerreiro. **Retábulo Barroco da Igreja do Carmo: Landi – A harmonia entre o construído e a construção.** 2008. 72 p. Monografia (Especialização) - Fórum Landi, Faculdade de Arquitetura, Universidade Federal do Pará, Belém, 2008. Nesse estudo, a autora analisa o retábulo barroco da capela-mor e a convivência harmônica com o barroco tardio introduzido por Landi.



Ao lado da Igreja do Carmo, seguindo a tradição, foi construída a Capela da Ordem Terceira do Carmo (Figura 105). Não há documentação com relação a seu projeto e sua construção, porém, segundo Mendonça (2003, p. 403), não há como negar o traço landiano em sua configuração e em seus ornatos. A linguagem ornamental traz muito do repertório do artista bolonhês. O retábulo-mor e os laterais mostram elementos que configuram os ornamentos presentes em sua obra. Vasos, florões, concheados, acantos estrangulados, grinaldas, volutas, encadeados, cartelas, capitéis em forma de placa com volutas convergentes, o frontão mistilíneo do retábulo-mor, o resplendor com a Pomba do Espírito Santo, entre outros elementos, só confirmam a presença das mãos do artista nessa capela.



Figura 105 – Nave da Capela da Ordem Terceira do Carmo, Belém, Pará
Fonte: Domingos Oliveira, 2007

Mendonça (2003a, p. 416) considera o projeto de Landi para a Igreja de Santana, em Belém, o mais bolonhês dos seus trabalhos e diferencia-se da tradição luso-brasileira pela presença da cúpula, elemento também existente na Igreja de São João Batista, em Belém. O projeto original não comportava torres, elementos raros nas construções italianas do período, as que existem hoje foram colocadas já no século XIX. Foi elaborado sem a necessidade de adaptações a construções pré-existentes e surgiu para servir de sede à nova freguesia da Campina. Sua construção foi iniciada em 1760 e concluída somente em 1782, graças ao apoio financeiro de moradores da cidade, inclusive do próprio arquiteto, que fazia parte da irmandade da referida igreja.



Os desenhos conhecidos para essa edificação, à tinta-da-china e aquarelados, fazem parte da Coleção Alexandre Rodrigues Ferreira da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro e representam a planta baixa, a fachada principal (Figura 106), seções transversal e longitudinal e ainda o sacrário da capela-mor (Figura 107), oferecidos por Landi a Alexandre Rodrigues Ferreira, em 1784.

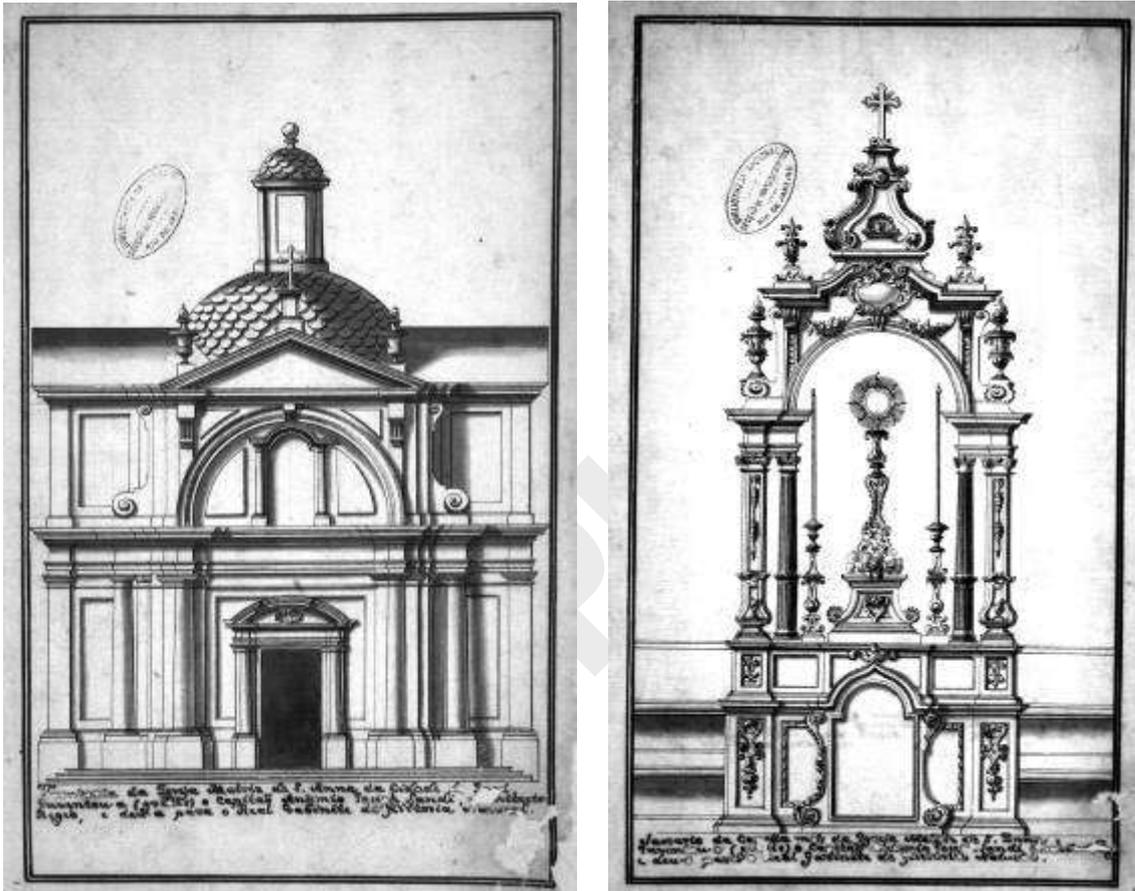


Figura 106 – Fachada da Igreja de Sant’Ana, Belém, Pará

Fonte: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil

Figura 107 – Sacrário do altar-mor da Igreja de Sant’Ana, Belém, Pará

Fonte: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil

Na Rua dos Mercadores, atual Rua João Alfredo, em frente às Casas de Câmara e Cadeia, foi construída, para servir de oratório aos presos, a capela de Santa Rita de Cássia (Figura 108 e Figura 109). Para Mendonça (2003a, p. 384), os desenhos – uma planta e duas seções – não identificados, para uma pequena capela, anexos aos projetos para a Sé de Belém, podem ser os da referida capela dos presos. O que leva a historiadora a fazer tal atribuição, são: as suas reduzidas dimensões, suas semelhanças com a capela para o Palácio dos Governadores, além das inúmeras aberturas nas paredes laterais, que parecem servir a facilitar a visualização das cerimônias ali realizadas, o que



era objetivo da capela. Os referidos desenhos à tinta-da-china, aquarelados, pertencem à Seção de Iconografia da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

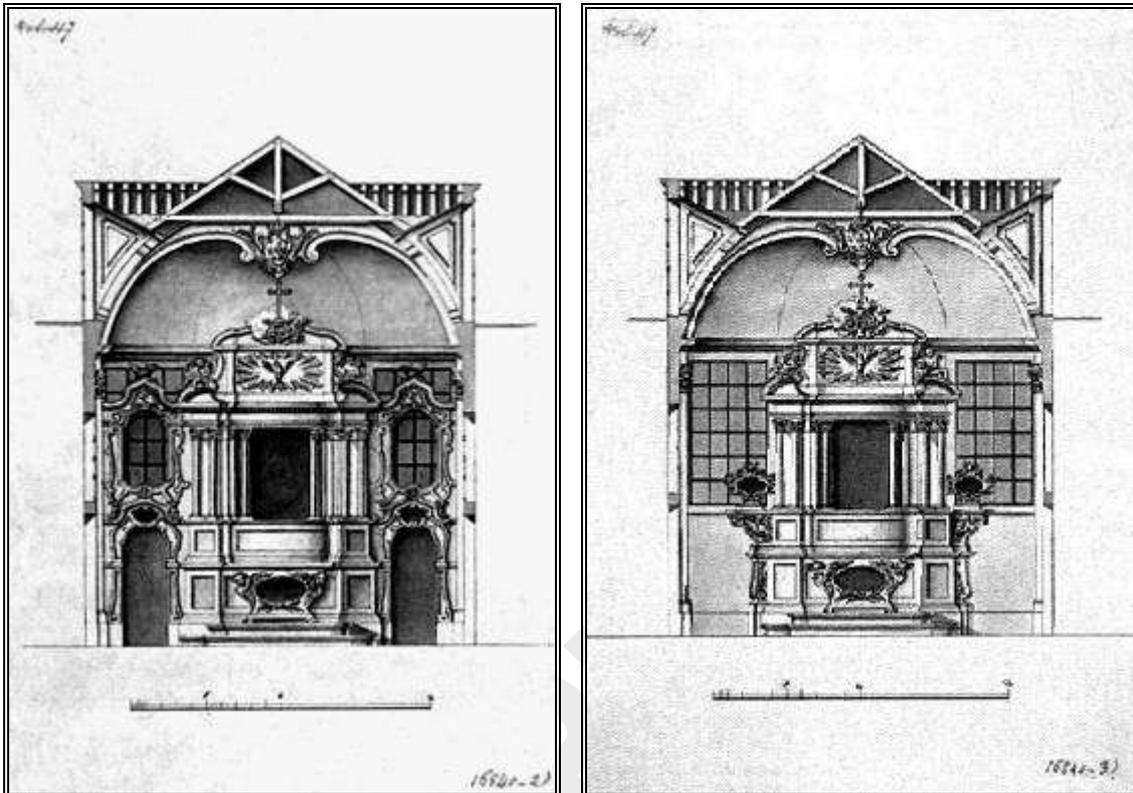


Figura 108 – Altar-mor da possível Capela de Santa Rita, Belém, Pará

Fonte: MENDONÇA, 2003a, p. 386

Figura 109 – Altar-mor da possível Capela de Santa Rita (outra versão), Belém, Pará

Fonte: MENDONÇA, 2003a, p. 385

A pequena igreja de São João Batista, a jóia de Bazin⁵⁸, foi construída em 1648, ainda que primitivamente, sendo mais tarde, em 1686, reconstruída, porém logo depois demolida. Tal igreja conheceu os traços do arquiteto bolonhês, entre os anos de 1772 e 1777. Esses traços podem ser observados através do emprego da perspectiva em *trompe l'oeil* (quadratura), que o arquiteto utilizou nos altares da capela, influenciado pelas cenografias dos Bibiena. Os desenhos conhecidos fazem parte da Coleção Alexandre Rodrigues Ferreira da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro e são: uma planta baixa, fachada principal (Figura 110), corte longitudinal e a pintura de quadratura do altar-mor (Figura 111), oferecidos por Landi a Ferreira, em 1784.

⁵⁸ O autor [Germain Bazin] simpatiza-se [...] com a Igreja de São João, classificando-a de *jouyau d'architecture* (jóia da arquitetura), a obra é citada no item 99 em MELLO Júnior, Donato. Bibliografia Comentada. In: **Antônio José Landi, Arquiteto de Belém** Erro! Indicador não definido.. Rio de Janeiro: 1973, n.p.

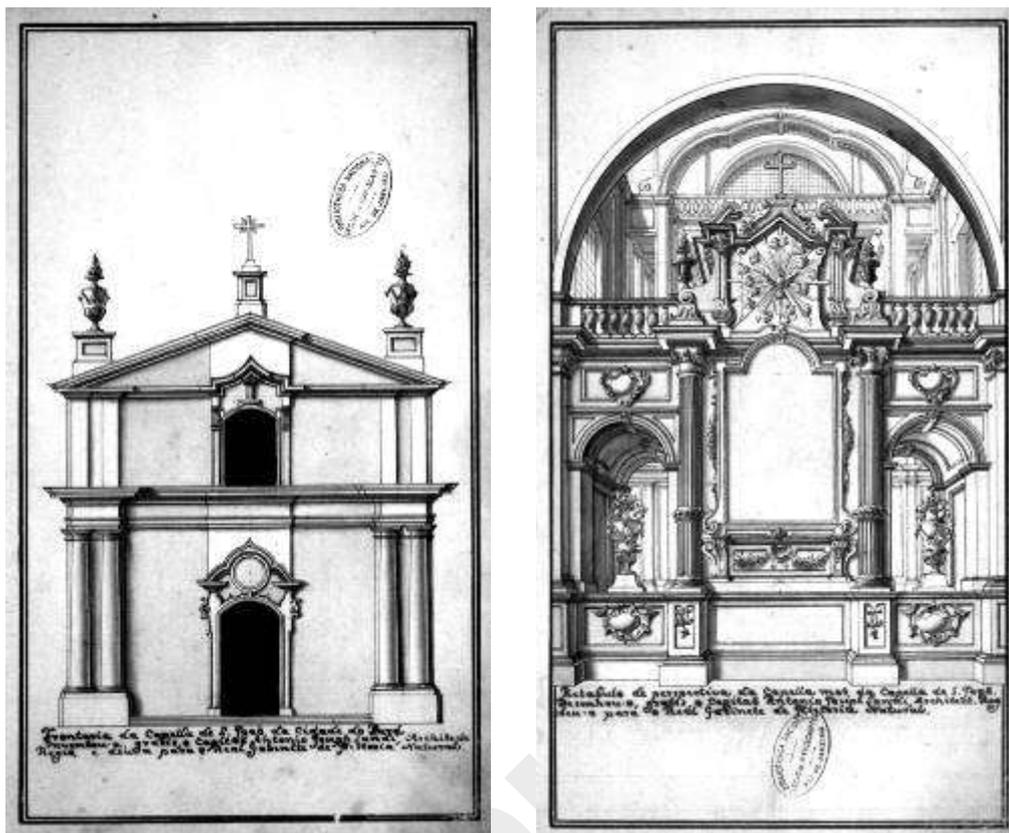


Figura 110 – Fachada da Igreja de São João, Belém, Pará
Fonte: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil

Figura 111 – Projeto para a pintura de quadratura da Igreja de São João, Belém, Pará
Fonte: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil

Ainda no bairro da Cidade, foi implantada a Sé. A primeira igreja funcionou em uma edificação de taipa e cobertura de palha. A nova igreja teve sua construção iniciada em 1748 e cresceu em torno da antiga edificação. “Em Novembro de 1753 o corpo da igreja (a nave e o transepto) estava concluído. Faltava lançar a abóbada e acabar o frontispício e as torres, que então estavam *na raiz das torres sineiras*” (MENDONÇA, 2003a, p. 294).

A participação de Landi nessa obra é sabida na fachada, conforme Alexandre Rodrigues Ferreira, no Diário da Viagem Philosophica⁵⁹, quando faz referência à Sé diz: “concluiu o prospecto da Frontaria, pelo risco de Landi”. Para essa construção, entretanto, não há desenhos conhecidos.

Isabel Mendonça (2003a, p. 358-9) atribui a Landi os desenhos, referentes à Sé, e que estão arquivados na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, Secção de

⁵⁹ FERREIRA, 1784, n.p.



Iconografia. Desses desenhos, à tinta-da-china, aquarelados, apenas o do retábulo do Santíssimo⁶⁰ (Figura 112) está assinado. Fazem parte também desse conjunto: uma planta baixa com os anexos da capela-mor (sacristia e sala dos pontificais), um corte longitudinal, no qual é possível visualizar o retábulo da capela do Santíssimo, o órgão e o púlpito, e na mesma prancha um corte transversal da capela-mor com seu retábulo. Além desses desenhos, há ainda: do retábulo da capela-mor (Figura 113), de um guarda-vento (Figura 114), do retábulo de uma capela lateral da nave, vendo-se ao alto uma janela (Figura 115) e de pormenores decorativos como duas cartelas, um enquadramento de uma janela do coro e o óculo (Figura 116).

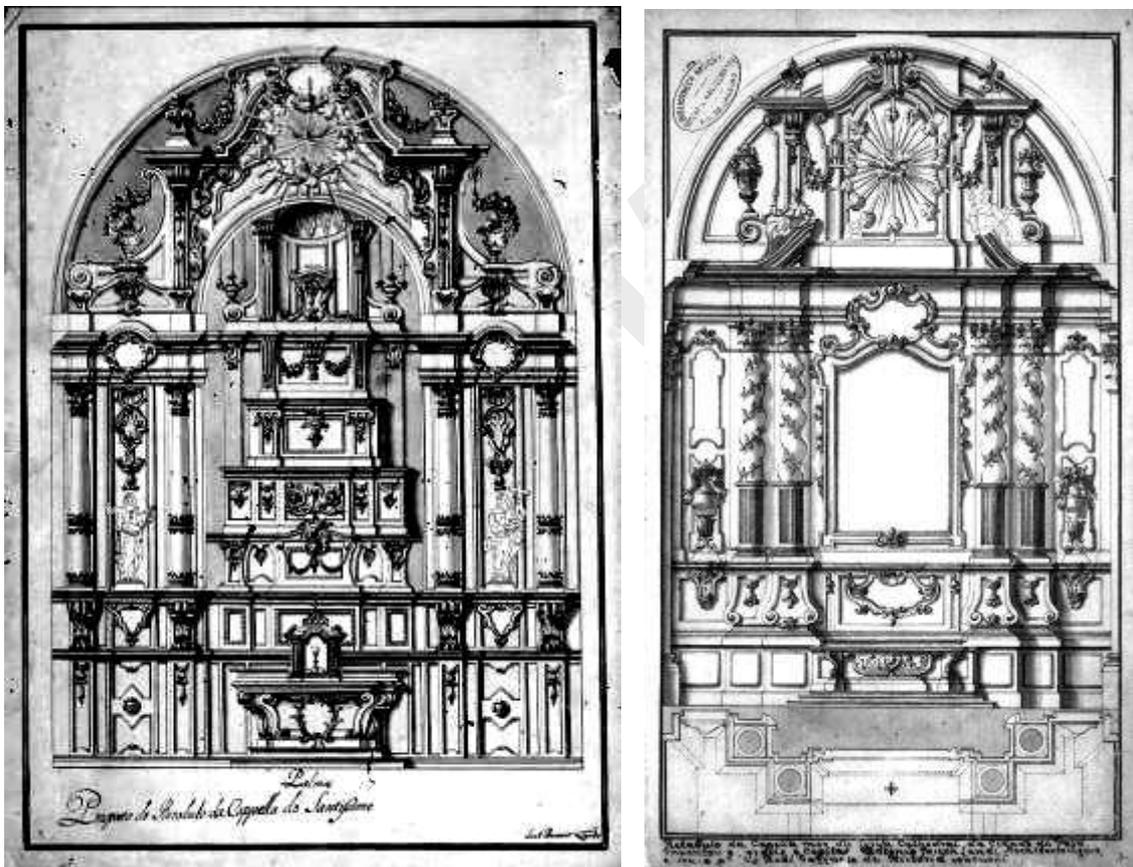


Figura 112 – Retábulo do Santíssimo da Igreja da Sé, Belém, Pará
Fonte: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil

Figura 113 – Retábulo do altar-mor da Igreja da Sé, Belém, Pará
Fonte: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil

⁶⁰ Existe outra cópia do desenho para o retábulo da capela do Santíssimo, à tinta-da-china, aquarelado, integrando a coleção Alexandre Rodrigues Ferreira, arquivado na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, Seção de Manuscritos. Esse exemplar foi doado por Landi à Ferreira, em 1784.



Figura 114 – Guarda-vento da Igreja da Sé, Belém, Pará
Fonte: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil

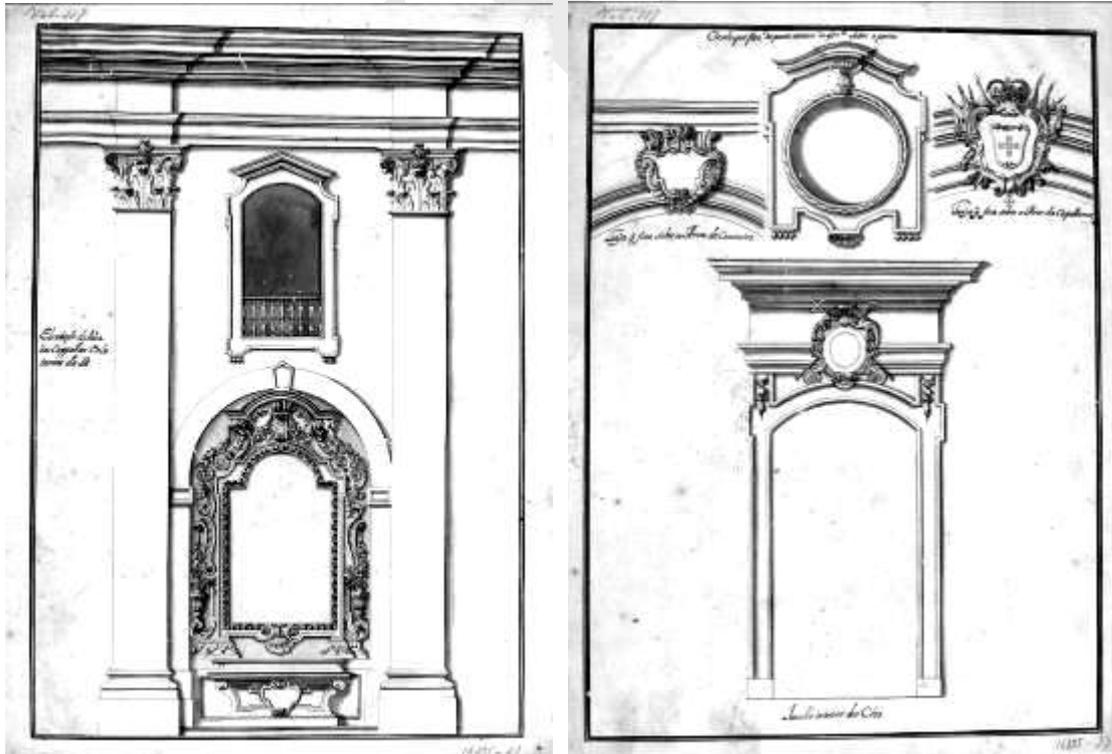


Figura 115 – Retábulo de uma capela lateral da nave da Igreja da Sé, Belém, Pará
Fonte: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil

Figura 116 – Elementos decorativos da Igreja da Sé, Belém, Pará
Fonte: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil



Isabel Mendonça (2003a, p. 365-370) identifica também os traços de Landi em outros elementos ornamentais do templo: nas molduras de talha dourada dos altares laterais, na composição de estuque do batistério semelhante à empregada nas molduras das capelas laterais e nos balaústres que compõem o anteparo das janelas laterais da capela-mor.

A capela do Murutucu (Figura 117), localizada no engenho do mesmo nome, segundo Marques (2004, p. LXXXI), foi construída em 1711 pelos frades carmelitas e reformada, posteriormente pelo arquiteto italiano Antonio Landi, seu proprietário na época da reforma. A autoria da edificação, dedicada à Nossa Senhora da Conceição, foi atribuída, pela primeira vez, ao arquiteto Landi por Mello Júnior (1973, n.p.): “Landi é o arquiteto da capela do Murutucu, embora não conheçamos documentação original”. Para Mendonça (2003a, p. 504), a capela é certamente obra de Landi conforme a descrição a seguir:

[...] uma modinatura dos elementos arquitetônicos e decorativos comuns à sua obra. A estrutura descarnada do edifício permite ainda observar a técnica construtiva por ele utilizada nas obras realizadas em Belém, trazida de Bolonha, onde era vulgar o emprego de placas de tijolos sobrepostos em molduras, entablamentos e fustes de colunas [...]

Além disso, não existe, nas estruturas, qualquer sinal que comprove um restauro de uma construção pré-existente.



Figura 117 – Ruínas do altar-mor da Capela do Engenho Murutucu, Belém, Pará
Fonte: Domingos Oliveira, 2006



Uma pequena capela particular, erguida no Bairro da Campina, por volta de 1784, anexa ao casarão do Coronel Ambrósio Henriques, senhor de engenho, denominada Capela de Nosso Senhor dos Passos ou, popularmente, Capela Pombo (Figura 118), é atribuída ao arquiteto Landi por suas características arquitetônicas e pelos elementos decorativos nela utilizados, predominantemente do estilo tardo-barroco⁶¹.



Figura 118 – Fachada da Capela Pombo, Belém, Pará
Fonte: Domingos Oliveira, 2007

De acordo com Isabel Mendonça (2003b, p. 10):

Uma pequena capela privada anexa a um sobrado, conhecida como capela Pombo, foi certamente projetada por Landi. Na parede onde se encosta o altar, onde, tal como na capela dos Governadores se rasgam as duas portas de comunicação com a sacristia, encontramos um retábulo em massa cobrindo toda a parede, organizado em três panos e três registros; enquadrando o nicho central encontramos pilastras que parecem retiradas dos desenhos de cenografia dos Bibiena: partindo de bases em forma de volutas, terminam em capitéis jônicos apoiados em placas de enrolamentos convergentes.

⁶¹ A respeito da Capela Pombo consultar: OLIVEIRA, Domingos Sávio de Castro. **CAPELA POMBO, BELÉM/PA: Interpretação e Perspectivas**. 2008. 95 p. Monografia (Especialização) - Fórum Landi, Faculdade de Arquitetura, Universidade Federal do Pará, Belém, 2008. Disponível em: <http://issuu.com/domingosoliveira/docs/capela_pombo_belem_pa_interpretacao_e_perspectiva>. Acesso em: 14 dez 2010. Nesse trabalho, o autor faz uma extensa comparação entre os elementos ornamentais da capela e as obras landianas. Ainda sobre essa capela consultar: KETTLE, Wesley Oliveira. **Capela Viva do Senhor Morto: usos do oratório público no Grão-Pará do século XVIII**. 2008. Monografia (Especialização) - Fórum Landi, Faculdade de Arquitetura, Universidade Federal do Pará, Belém, 2008.



Das igrejas existentes na cidade, a mais antiga é a que pertenceu à Companhia de Jesus – a igreja de Santo Alexandre, com colégio e convento, acabada entre 1718 e 1719.

É de Landi, a decoração da abóbada da igreja conforme referência do padre Francisco Wolf, em 1756. Embora não sejam conhecidos desenhos para essa decoração, há relato do religioso em que ressalta a substituição da velha abóbada, na capela do altar-mor (Figura 119), por uma nova abóbada dourada com acréscimo de ornamentos (MENDONÇA, 2003a, p. 326).

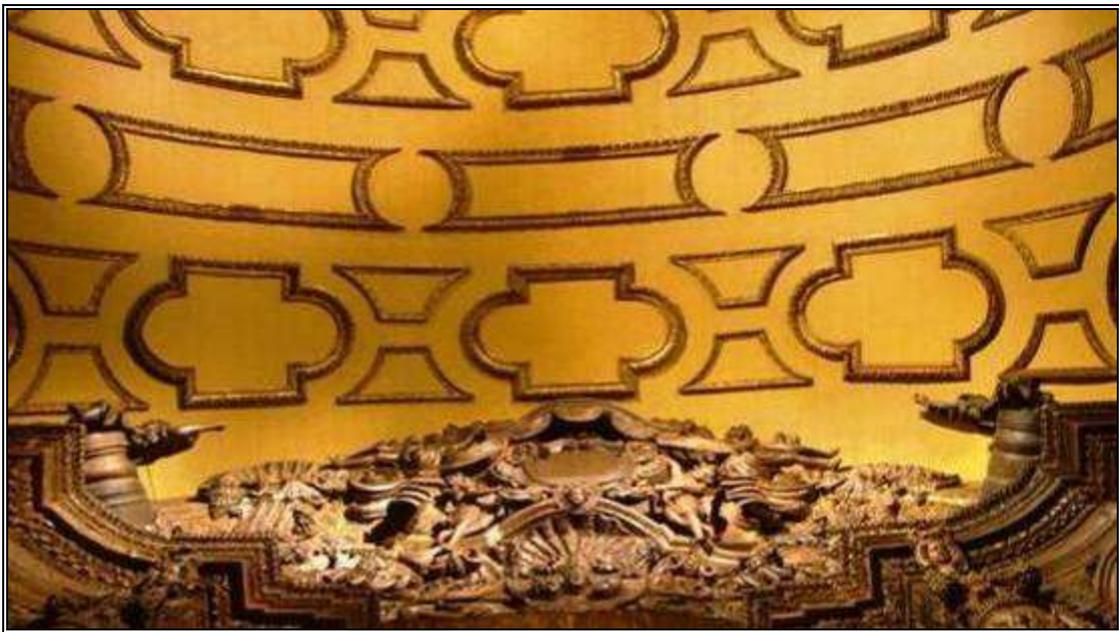


Figura 119 – Abóbada da capela-mor da Igreja de Santo Alexandre, Belém, Pará
Fonte: Domingos Oliveira, 2007

O complexo jesuíta, após a expulsão dos religiosos, foi ocupado pelo bispo e o Seminário teve uma de suas alas adaptadas a armazém de armas, conforme projeto de Landi (MENDONÇA, 2003a, p. 283). Para isso, Landi fez desenho à tinta-da-china que pertence ao acervo do Arquivo Histórico Ultramarino.

Existia na cidade desde 1640, o convento dos religiosos de Nossa Senhora das Mercês. Os mercedários utilizaram o material da região (taipa e palha) para erguer a primeira edificação. O prédio atual teve sua inauguração em 1763. Robert Smith, historiador norte-americano, em artigos datados de 1951 e 1960, atribuiu a igreja a Landi, por comparação com a fachada do Carmo, de Belém, equivocadamente também já atribuída ao italiano. Isabel Mendonça (2003a, p. 301), entretanto, diz ser “totalmente desajustada a atribuição desta igreja a Landi” feita por Smith, para ela, a presença



landiana está, possivelmente, no trabalho de talha dos retábulos do altar-mor (Figura 120) e da capela do Santíssimo (Figura 121) e nos dois púlpitos (Figura 122). É possível ainda ver os traços do arquiteto em alguns detalhes decorativos presentes no interior do templo como nas molduras de portas e janelas.



Figura 120 – Retábulo-mor da Igreja das Mercês, Belém, Pará

Fonte: Domingos Oliveira, 2011

Figura 121 – Retábulo da capela do Santíssimo, Igreja das Mercês, Belém, Pará

Fonte: Domingos Oliveira, 2011

Figura 122 – Púlpito da Igreja das Mercês, Belém, Pará

Fonte: Domingos Oliveira, 2007

Além da arquitetura religiosa, Landi deixou na paisagem de Belém edificações civis e militares. O Palácio dos Governadores foi construído pela necessidade de abrigar os governantes locais em um lugar mais adequado. As obras do novo Palácio iniciaram no governo de Mello e Castro, porém só foram concluídas em 1771. Nessa época, o prédio foi considerado a instalação governamental mais nobre do Brasil⁶².

O Palácio tem planta quadrangular e um pátio retangular central. É desenvolvido em três pavimentos. No primeiro pavimento, destaque para a capela, aquela citada por Alexandre Ferreira, em 1783, como um dos “oratórios públicos” existentes na cidade e que servia para a família do governante. No segundo, destaque

⁶² Sobre o Palácio, consultar: SILVA, Evair Pereira da. **Palácio dos Antigos Governadores: história, memória e preservação.** 2008. 44 p. Monografia (Especialização) - Fórum Landi, Faculdade de Arquitetura, Universidade Federal do Pará, Belém, 2008. A autora apresenta o Palácio e as intervenções realizadas no prédio como objeto de estudo sobre Patrimônio, História e Memória, interpretando sua apropriação como Museu para explicar como ele serve de preservador de memória e como contribui para a formação da identidade paraense.



para os grandes salões. Sua fachada posterior, segundo Robert Smith (apud Trindade, 2003, p. 10), é a mais italiana de todas.

São conhecidos três projetos para o Palácio⁶³. Das três versões, existem desenhos. Do primeiro projeto, pouco se sabe, o que é conhecido é uma prancha com a fachada principal e um corte longitudinal, armazenada no Arquivo Histórico do Exército. Para o segundo projeto, são conhecidos dois desenhos à tinta-da-china representando uma planta baixa, uma fachada e um corte, arquivados na Torre do Tombo. Para o terceiro e último projeto (Figura 123), é das obras landiana a que apresenta o maior número de desenhos conhecidos, incluindo os referentes à escada monumental e à capela anexa (Figura 124).

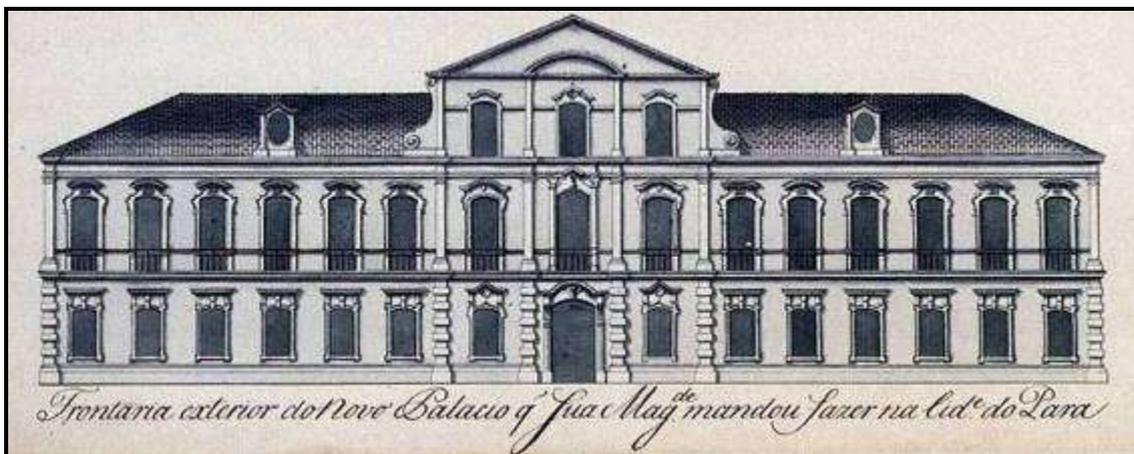


Figura 123 – Fachada do Palácio dos Governadores, Belém, Pará

Fonte: http://www.forumlandi.ufpa.br/ImmaginiLandi/ImmaginiBig/Belem/PalazzoGovernatori/FachadaprincipalecortetransversaldoPalaciodosGovern_PT.html

⁶³ A respeito dos três projetos para o Palácio, consultar: OLIVEIRA, Bruno Gabriel Freitas. **O processo criativo do arquiteto Antônio José Landi para o Palácio dos Governadores**. 2008. 82 p. Monografia (Especialização) - Fórum Landi, Faculdade de Arquitetura, Universidade Federal do Pará, Belém, 2008. Disponível em: www.forumlandi.ufpa.br. Acesso em: 03 jan 2011. No trabalho, o autor analisa os projetos que o arquiteto Landi desenvolveu para o Palácio, investigando, sobretudo o processo criativo de concepção do mesmo, para tal.

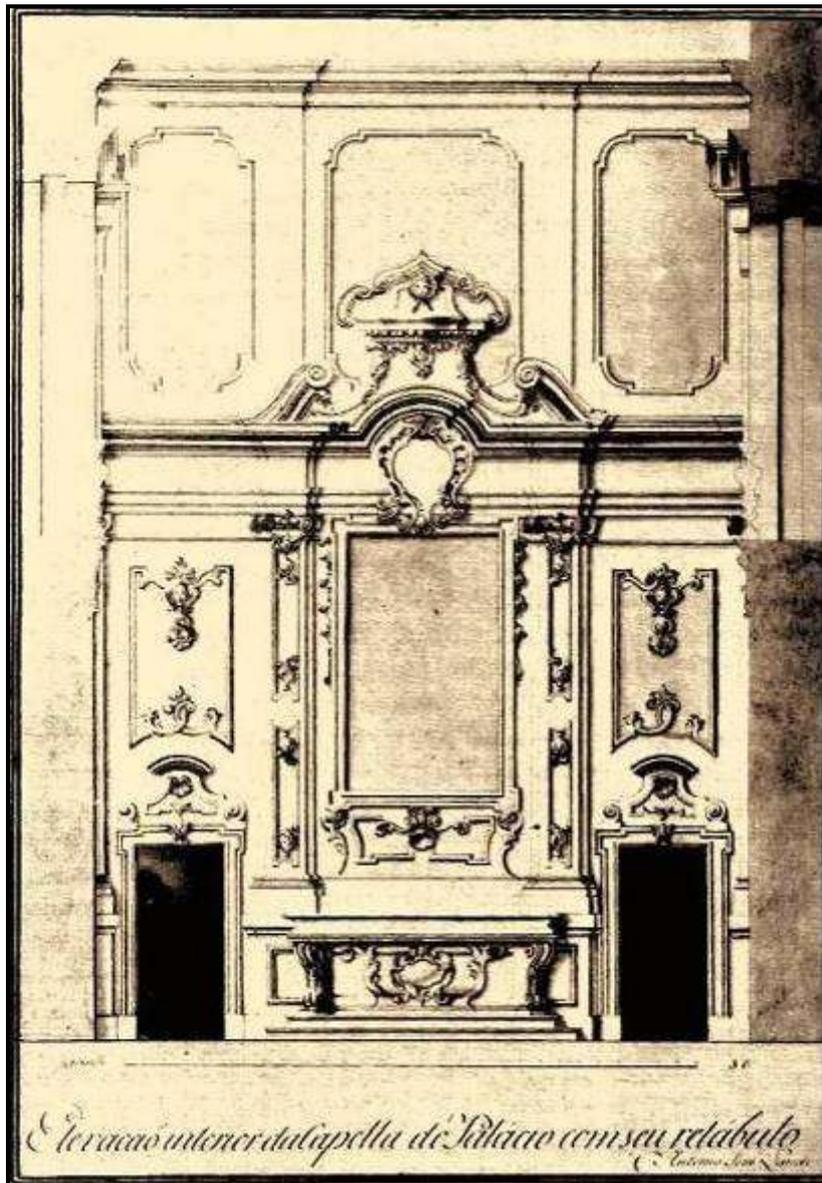


Figura 124 – Palácio dos Governadores – Retábulo da Capela-mor, Belém, Pará
Fonte: MENDONÇA, 2003a, p. 451

Os desenhos para o terceiro projeto, à tinta-da-china, aquarelados, estão reunidos em dois álbuns de conteúdos semelhantes, com encadernação portuguesa: o primeiro com 22 folhas e dedicado a D. José, pertence à Seção de Reservados da Biblioteca Nacional de Lisboa e o segundo com 28 folhas e dedicado ao Governador Ataíde Teive, pertence ao Arquivo Gonçalo de Vasconcelos e Sousa, no Porto, Portugal. De ambos os álbuns, fazem parte os desenhos para o Hospital Real e para os Quartéis de Belém. No segundo álbum, há, além desses, os desenhos referentes à ermida do convento de Santo Antônio, em Belém, e a destinada ao Palácio de Ataíde Teive, na Índia. As quatro edificações (o hospital, os quartéis e as duas ermidas) serão estudadas



individualmente a seguir. Chama a atenção, nas duas versões, os desenhos nas capas dos álbuns identificando seus conteúdos e os desenhos dos arcos triunfais, respectivamente, dedicados, o primeiro, a D. José (Figura 125) e o segundo, ao Governador (Figura 126).

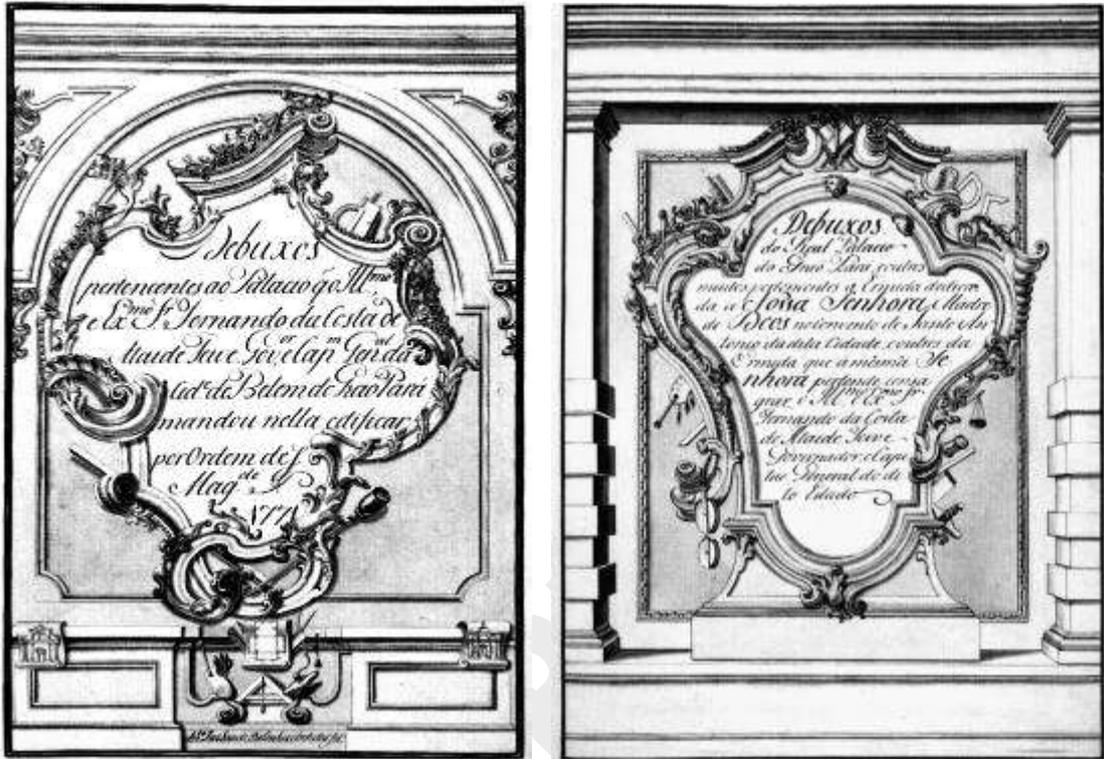


Figura 125 – Capa do álbum dedicado ao rei D. José

Fonte: MENDONÇA, 2003a, p. 422

Figura 126 – Capa do álbum dedicado ao governador Ataíde Teive

Fonte: MENDONÇA, 2003a, p. 423

Landi desenhou dois Arcos Triunfais um dedicado a D. José (Figura 127) e outro ao governador Fernando da Costa de Ataíde Teive (Figura 128). Os desenhos fazem parte dos álbuns com o projeto para o Palácio dos Governadores e mostram, ao fundo, essa edificação, se seriam construídos e nesse local, não há documentos que confirmem isso.

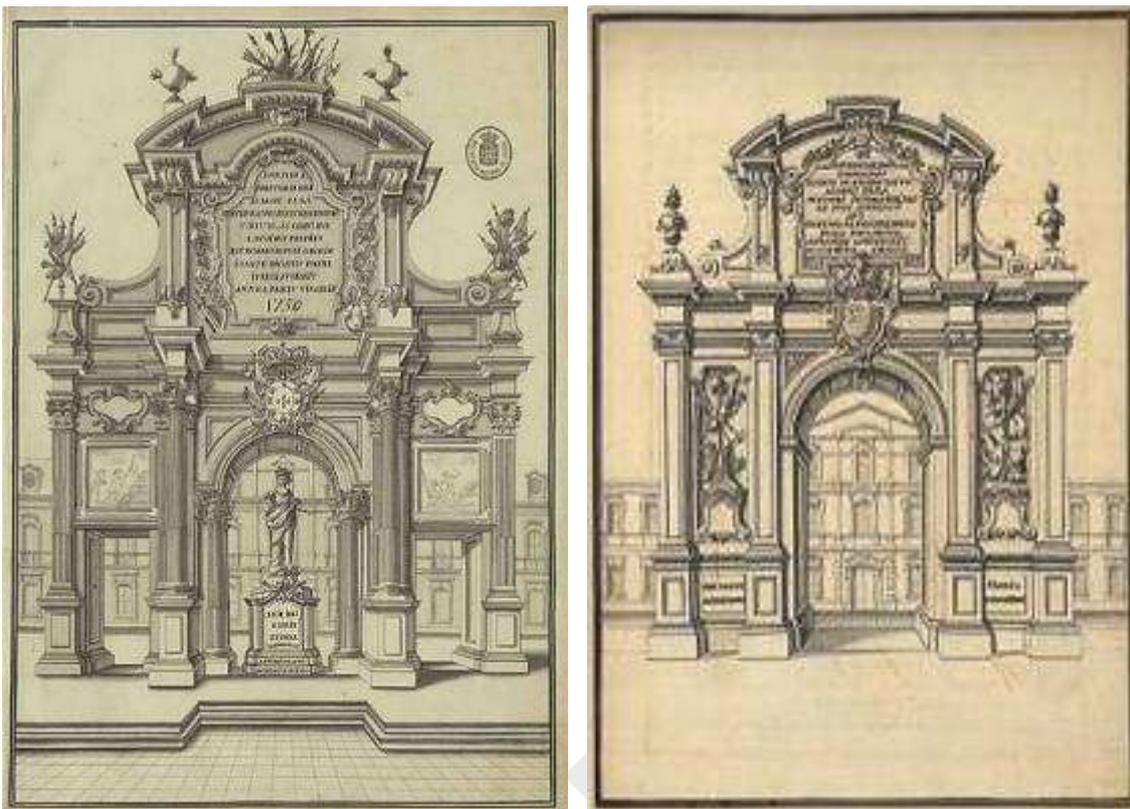


Figura 127 – Arco triunfal dedicado a D. José, Belém, Pará

Fonte: http://www.forumlandi.ufpa.br/ImmaginiLandi/ImmaginiBig/Belem/pba-740_0006_2_t0.html

Figura 128 – Arco triunfal dedicado ao governador Ataíde Teive, Belém, Pará

Fonte: MENDONÇA, 2003a, p. 426

O Hospital Real teve sua primeira construção, no início do século XVIII. Landi foi chamado, em 1771, a intervir na antiga construção, onde foram feitas reformas e adaptações. Durante alguns anos, serviu de abrigo ao Depósito de Suprimentos do Exército da 8ª Região tendo sido bastante modificado se comparado ao projeto original de Landi que não apresentava frontão triangular. Hoje, o prédio é ocupado pela Casa das Onze Janelas, com espaço para exposições e um restaurante. Desse edifício, são conhecidas, a planta e as fachadas principal e voltada para o rio (Figura 129) que constam nas duas versões do álbum com os desenhos para o Palácio, arquivados na Biblioteca Nacional de Lisboa e no Arquivo Gonçalo de Vasconcelos e Sousa, no Porto, Portugal.



Figura 129 – Hospital Real, atual Casa das Onze Janelas, Belém, Pará
Fonte: MENDONÇA, 2003a, p. 465

O Quartel dos Soldados, edifício já desaparecido, foi edificado no governo de Pereira Caldas (1772-1780), aproximadamente, na área, onde, hoje, é a Praça da Bandeira. “Esta construção representou o marco da fixação da zona militar” (BRAGA, 1998, p. 74). O referido quartel foi identificado por Donato Mello Júnior (1973, n.p.) em uma litogravura de Joseph Léon Righini⁶⁴. Conforme descrição de Mello Júnior, a litogravura “tem a curiosidade de mostrar, no terceiro quartel do século XIX, três obras em que Landi colaborou: a Catedral, o Palácio do Governo, visto de lado e o Quartel, já demolido [...]” (Figura 130). A que se discordar entretanto da descrição pois o edifício visto de lado é o Palácio Antônio Lemos, já construído à época do registro. Do Palácio de Landi é vista apenas parte da cobertura do terceiro pavimento.

⁶⁴ A litogravura faz parte do álbum *Panorama do Pará em Doze Vistas*, de J. L. Righini, que pode ser visualizado no site do Centro de Memória da Amazônia, <http://www.ufpa.br/cma/imagens.html>. Segundo Mello Júnior (1973, n.p.), uma reprodução da mesma imagem faz parte do *Catálogo da exposição cartográfica e iconográfica comemorativa do V centenário do nascimento de Pedro Alvares Cabral, Descobridor do Brasil*, Lisboa, 1968, il.

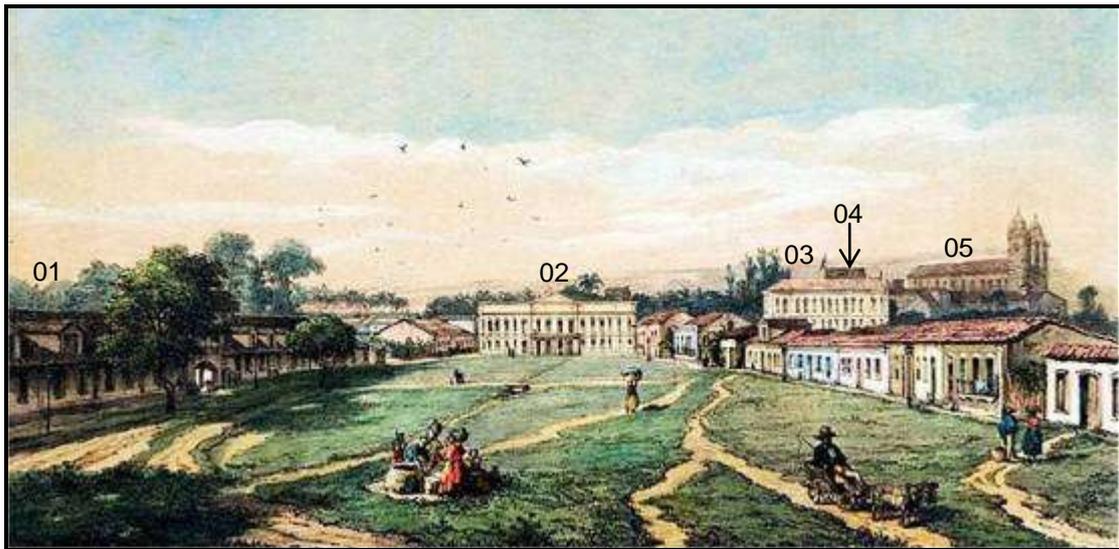


Figura 130 – Largo do Quartel, na segunda metade do século XIX, segundo Righini – (01) Quartel, (02) Lyceu Benjamin Constant (atual Colégio Paes de Carvalho), (03) Palácio Antônio Lemos, (04) telhado do Palácio do Governo e (05) Igreja da Sé

Fonte: <http://www.ufpa.br/cma/imagens.html>

Dessa edificação, são conhecidas a planta e a elevação principal (Figura 131) que fazem parte dos dois álbuns com os desenhos para o Palácio, arquivados na Biblioteca Nacional de Lisboa e no Arquivo Gonçalo de Vasconcelos e Sousa. Conforme descrição de Antônio Baena (1969, p. 194), esse prédio teria um pavimento, porém a gravura de Righini sugere um segundo pavimento.

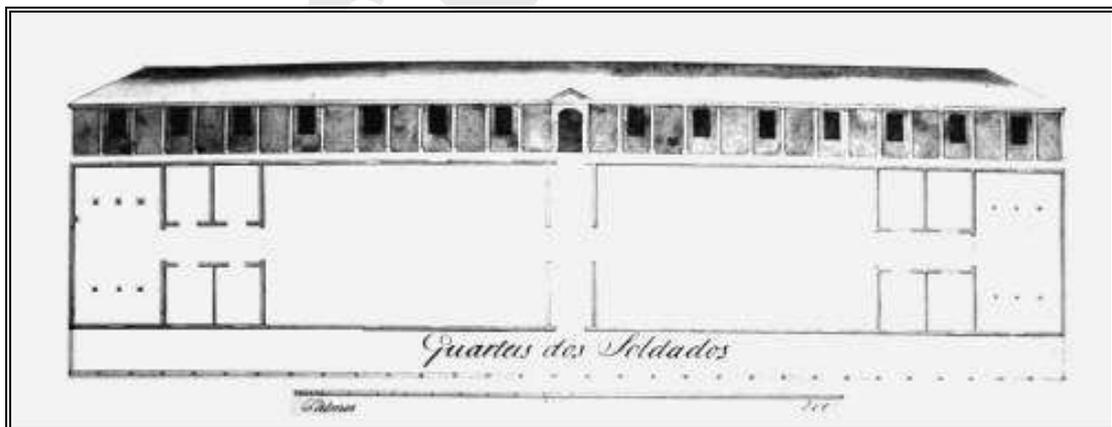


Figura 131 – Quartel dos Soldados
Fonte: adaptado de MENDONÇA, 2007



No convento de Santo Antônio, conforme Baena (1969, p. 183), o Governador Fernando de Ataíde Teive, em 1769: “Faz Capella e sepulcro no Claustro [...] para deposito do seu corpo se fallecer no Pará”, segundo projeto de Landi que para esta capela deixou uma sequência de desenhos (Figura 132). Segundo Mendonça (2003a, p. 486), essa capela é a que, hoje, é dedicada a Nossa Senhora de Lourdes, com abertura para o claustro do convento, pois suas características se assemelham às descrições de Baena e aos desenhos de Landi. Para essa capela, são conhecidos os desenhos à tinta-da-china, aquarelados, representando a planta baixa, a pintura do teto e a pintura de perspectiva da parede principal e da lateral. Esses desenhos fazem parte do álbum com os desenhos do Palácio, oferecido por Landi ao Governador e pertencente ao Arquivo Gonçalo de Vasconcelos e Sousa, no Porto, Portugal.

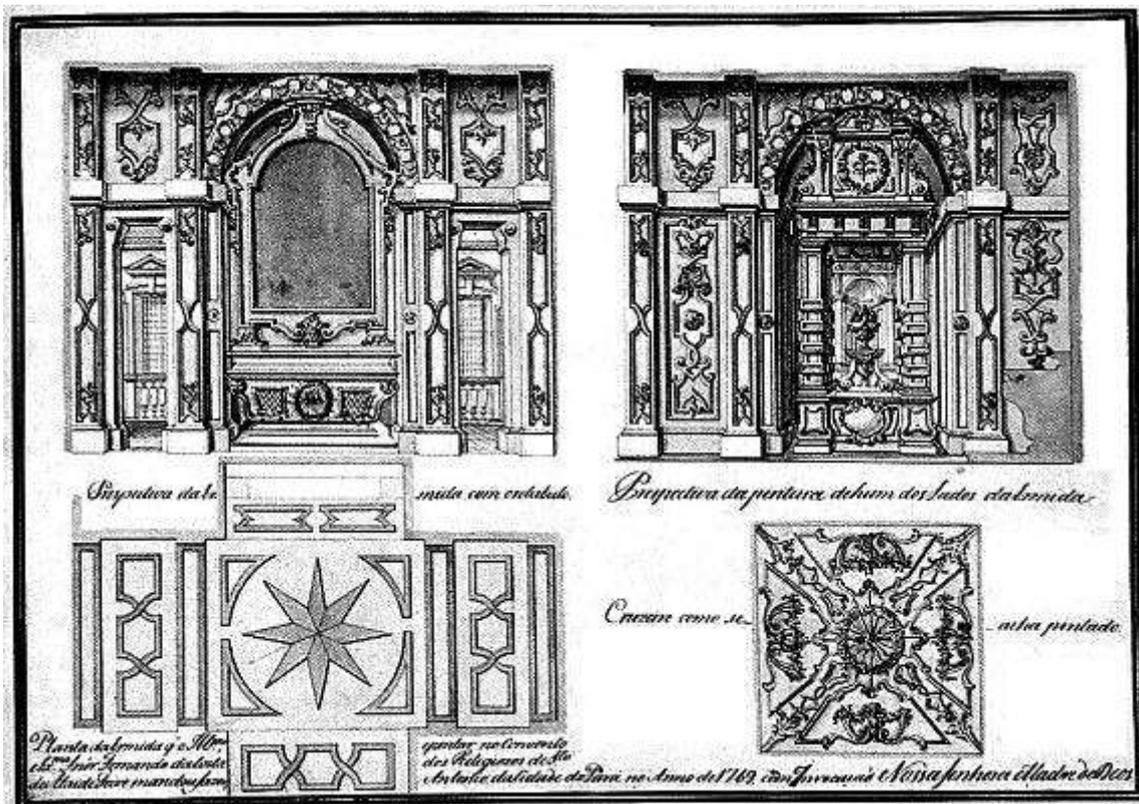


Figura 132 – Capela sepulcral do Governador Ataíde Teive, Belém, Pará

Fonte: MENDONÇA, 2003a, p. 485

Como citado anteriormente, do álbum dedicado ao Governador Teive, fazem parte ainda os desenhos para uma capela a ser construída no palácio de sua família em Pangim, na Índia. Para esse projeto, há duas versões. Da primeira constam: uma planta baixa, um corte longitudinal, com vários elementos decorativos, um corte transversal, com o desenho do retábulo-mor e a fachada (Figura 133). Da segunda



constam: uma planta baixa, uma seção longitudinal, também com diversos elementos decorativos de estuque, uma fachada (Figura 134) e uma última prancha onde há duas propostas de retábulos e de estuques para o forro (Figura 135). Esse material pertencente ao Arquivo Gonçalo de Vasconcelos e Sousa, no Porto, Portugal.

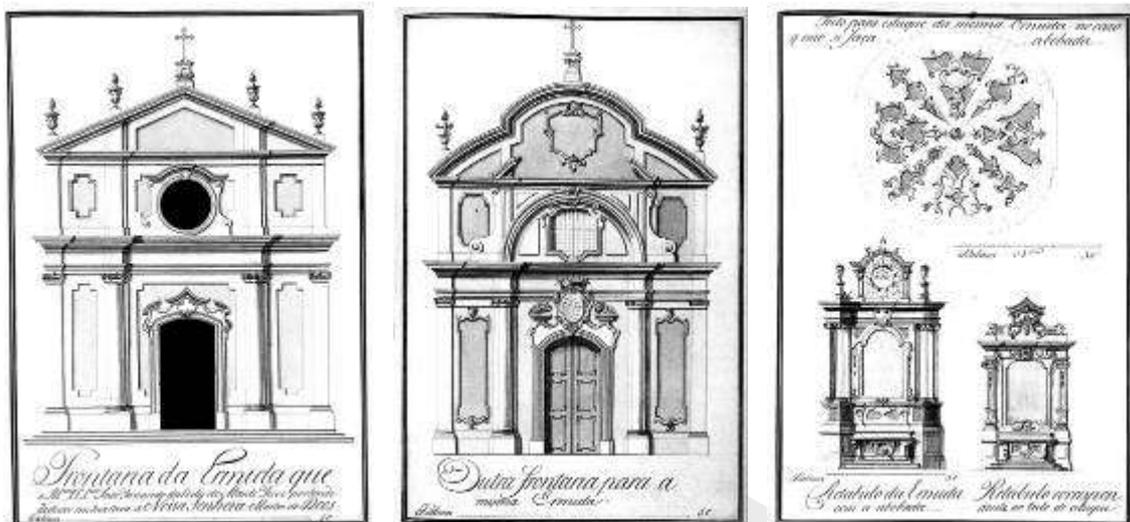


Figura 133 – Capela para o palácio da família do Governador Teive, Pangim, Índia
Fonte: MENDONÇA, 2003a, p. 491

Figura 134 – Capela para o palácio da família do Governador Teive (outra versão), Pangim, Índia
Fonte: MENDONÇA, 2003a, p. 492

Figura 135 – Propostas para retábulos e estuques para o forro da capela, Pangim, Índia
Fonte: MENDONÇA, 2003a, p. 496

Do outro lado da cidade, no extremo do bairro da Campina, situava-se o convento dos frades capuchos de Santo Antônio, com igreja e capela (Figura 136) da irmandade⁶⁵ da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência⁶⁶ anexas. A capela teve sua primeira construção no ano de 1694, sendo, mais tarde, reconstruída no seu modelo atual entre os anos de 1748 e 1754. Em 1786, a irmandade pediu autorização para abrirem uma porta de comunicação com o exterior em razão dos constantes atritos com os frades capuchos. Segundo Braga (1998, p. 87), “quando Landi chegou a Belém a capela já estava praticamente concluída e a participação do arquiteto se restringiu apenas à decoração dos retábulos dos altares”.

⁶⁵ Landi foi membro da irmandade da Ordem 3ª de São Francisco da Penitência (MENDONÇA, 2003a, p. 287).

⁶⁶ AHU, Brasil, Pará, Caixa 44-758. (MENDONÇA, 2003a, p. 836-7) Vide Documento 135.

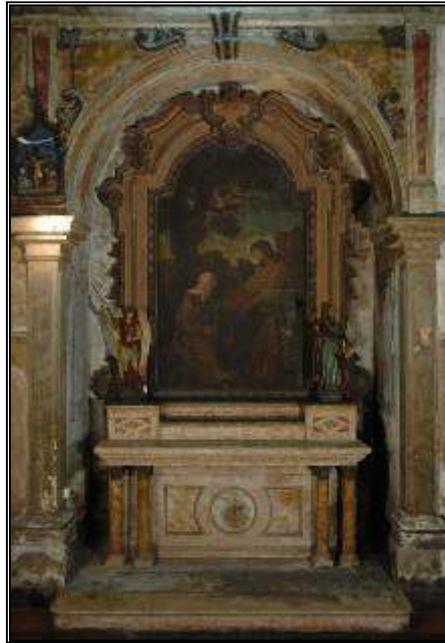


Figura 136 – Retábulo lateral da Capela da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência
Fonte: Domingos Oliveira, 2007

O projeto para a Companhia Geral do Comércio do Grão Pará e Maranhão foi desenvolvido por Landi e é constituído de três pranchas, contendo: plantas baixas do pavimento térreo e superior, duas fachadas e um corte. O projeto entretanto não foi executado. Seria construído para abrigar a empresa da Companhia de Comércio em Belém, com administração, depósitos, armazéns, cozinhas e alojamento de escravos.

Os desenhos conhecidos, planta, fachada e seções (Figura 137), à tinta-da-china, estão armazenados no Arquivo Histórico Ultramarino, mas existe também um desenho da fachada na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, integrando a Coleção Alexandre Rodrigues Ferreira.

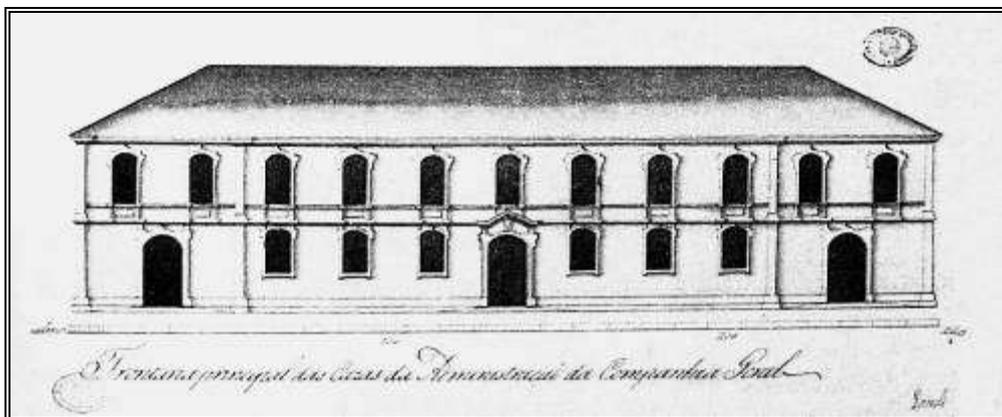


Figura 137 – Companhia Geral do Comércio, Belém, Pará
Fonte: http://www.forumlandi.ufpa.br/ImmaginiLandi/ImmaginiBig/Belem/EdificioCompagniaGeneraleCommercioParaMaranhao/AHU_CARTm_013_D812.html



O crescimento da cidade e, conseqüentemente, da movimentação portuária, levou à necessidade da construção de um novo prédio para abrigar a nova Alfândega. O projeto foi desenvolvido, mas não concretizado e o que resta dele são dois desenhos não assinados, e que Robert Smith (apud Mendonça, 2003a, p. 332) atribuiu a Landi. Um desses desenhos mostra, o que parece ser, a parte central de uma edificação de dois pavimentos (Figura 138) e outro, possivelmente, uma segunda versão para a porta principal (Figura 139). Esses desenhos pertencem ao Arquivo Ultra Marino.

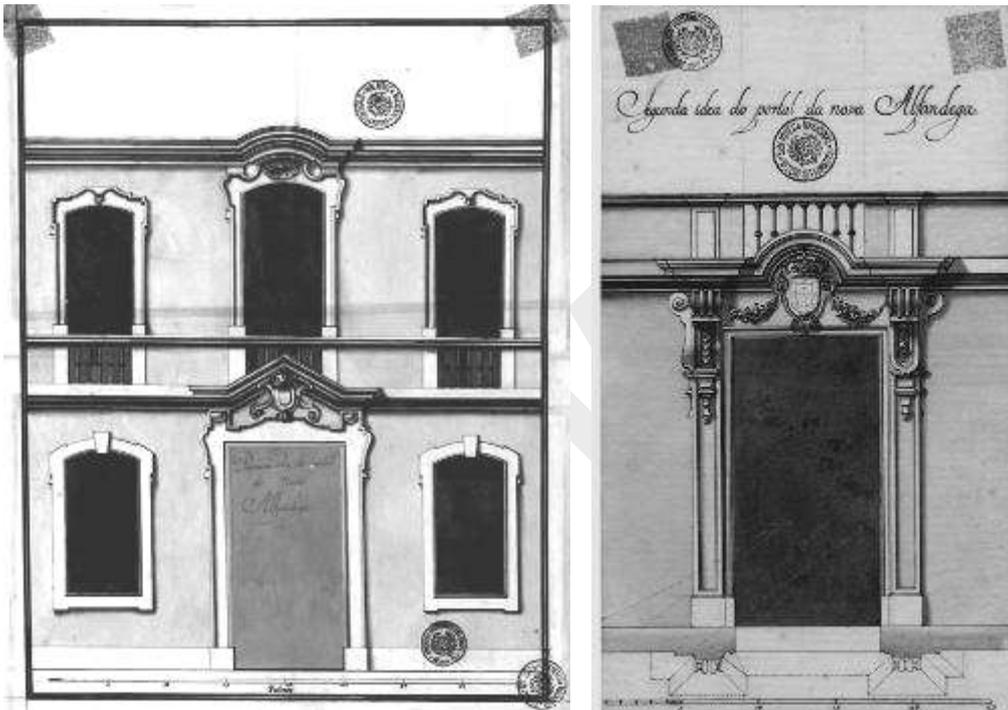


Figura 138 – Fachada da nova Alfândega, Belém, Pará

Fonte: http://www.forumlandi.ufpa.br/ImmaginiLandi/ImmaginiBig/Belem/Dogana/AHU_CARTm_013_D796_PT.html

Figura 139 – Portada da nova Alfândega, Belém, Pará

Fonte: http://www.forumlandi.ufpa.br/ImmaginiLandi/ImmaginiBig/Belem/Dogana/AHU_CARTm_013_D797_PT.html

Landi teria projetado também alguns sobrados em Belém. Segundo Donato Mello Júnior (1972, n.p.), ele seria o autor dos projetos de três desses sobrados construídos na segunda metade do século XVIII e pertencentes a ricos proprietários do Pará: Manuel Raimundo Alves da Cunha (Figura 140), Antônio de Sousa de Azevedo (Figura 142) e João Manuel Rodrigues (Figura 143).

O sobrado de Manuel da Cunha, ainda existe e se localiza na confluência das ruas Frutuoso Guimarães com João Alfredo, bairro do Comércio (Figura 141), em



Belém. Segundo Meira Filho (1969, p. 1), o sobrado de Antônio Azevedo, conforme relatos de Alexandre Ferreira, era conhecido como Palacinho e era “considerado uma das mais notáveis construções residenciais de Belém”. Esse e o de João Manuel Rodrigues não mais existem. Dessas edificações, são conhecidos os desenhos das fachadas, realizados por José Joaquim Codina, desenhista da *Viagem Philosophica*, de Alexandre Ferreira, e que estão arquivados na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, na Coleção Alexandre Rodrigues Ferreira.

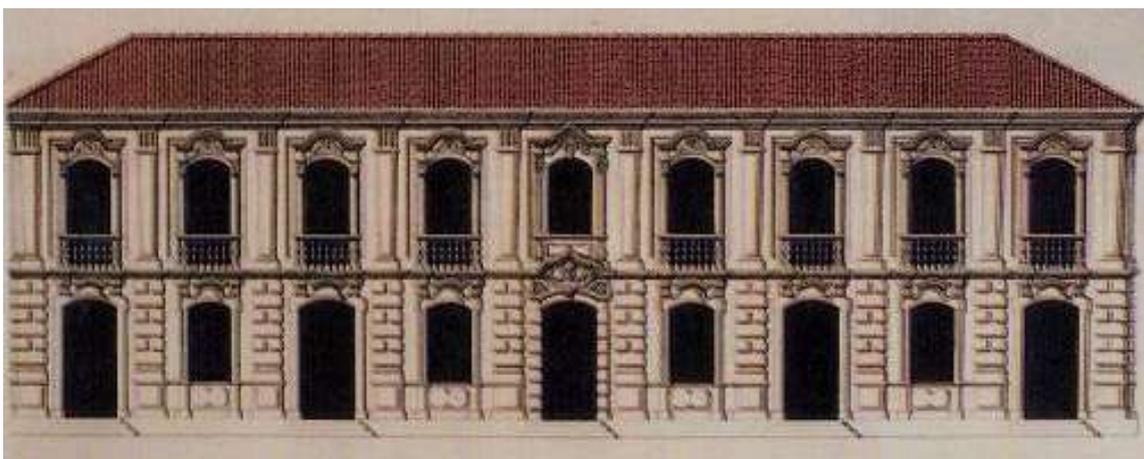


Figura 140 – Residência de Manuel Alves da Cunha, desenho de J. J. Codina
Fonte: Mendonça, 2003a, p. 513

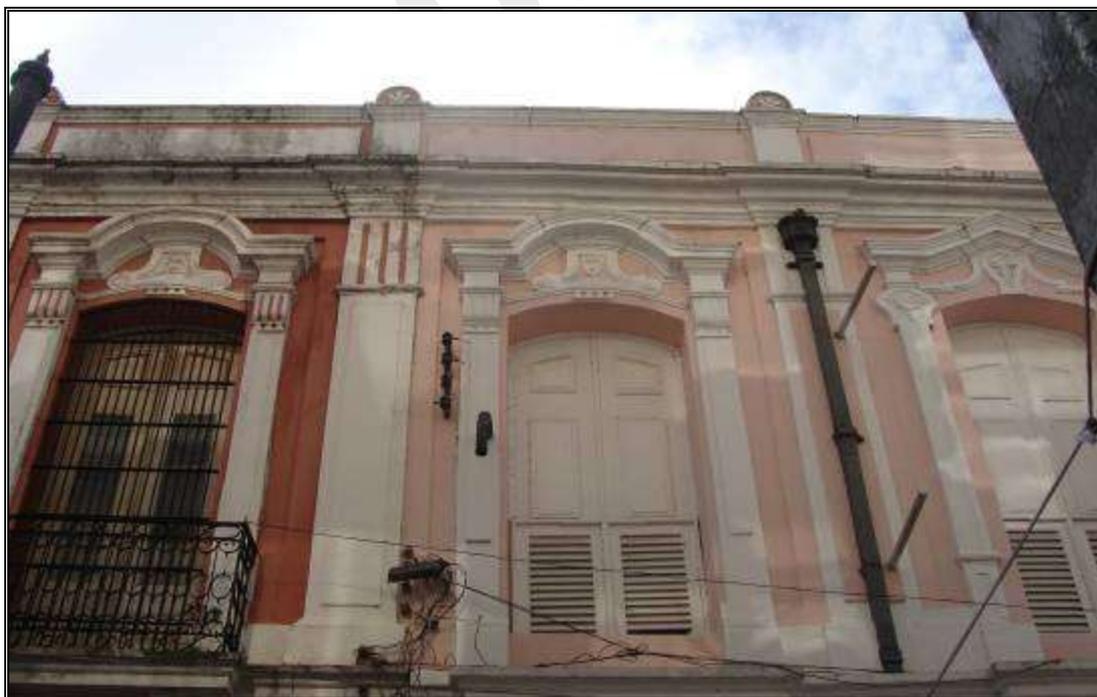


Figura 141 – Antiga residência de Manuel Raimundo Alves da Cunha
Fonte: Domingos Oliveira, 2010

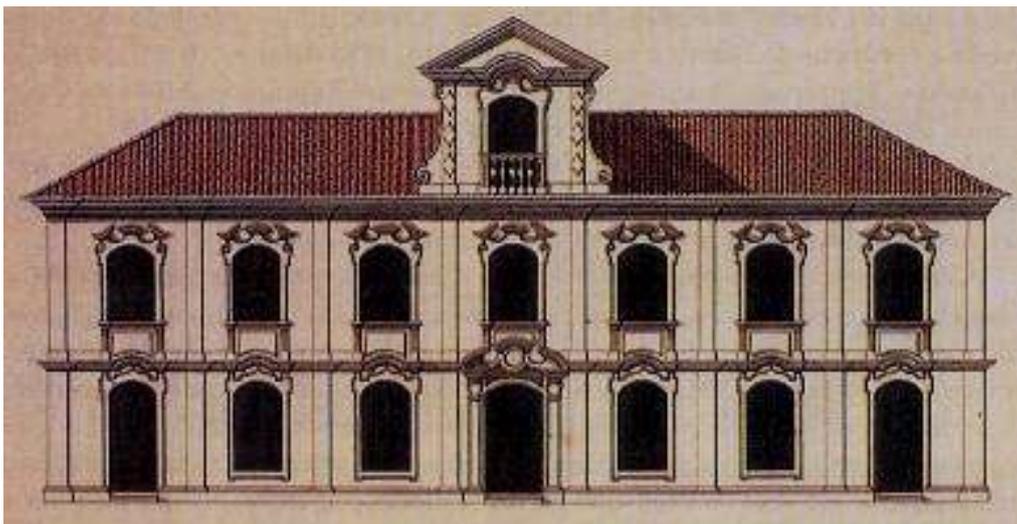


Figura 142 – Residência de Antônio de Sousa de Azevedo, desenho de J. J. Codina
Fonte: Mendonça, 2003a, p. 514

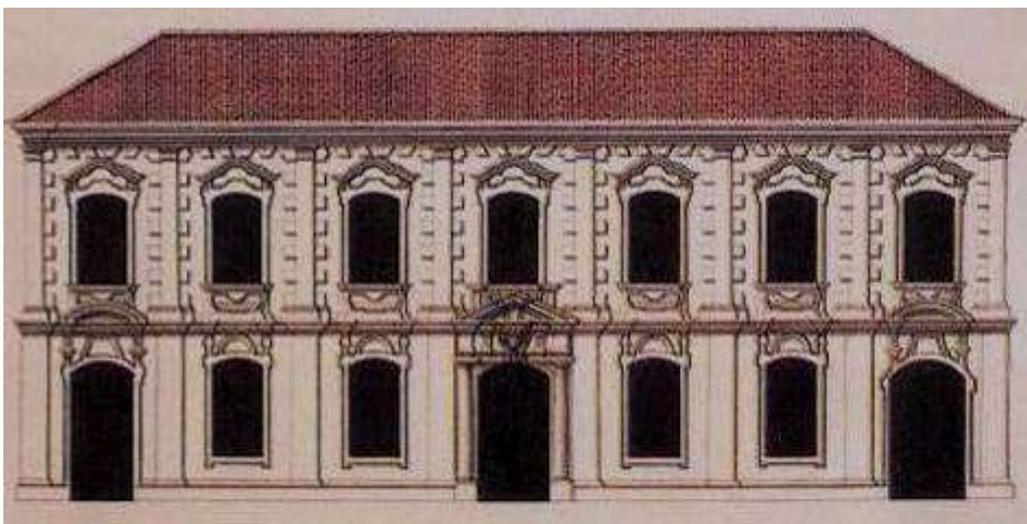


Figura 143 – Residência de João Manoel Rodrigues, desenho de J. J. Codina
Fonte: Mendonça, 2003a, p. 513

Um aspecto pouco visitado pelos autores que se debruçaram sobre a obra de Landi é sua veia de ilustrador. Semelhante às citadas capas dos álbuns com os desenhos para o Palácio dos Governadores, existe a capa de um pequeno álbum oferecido por Domingos José de Freitas, ao Marquês de Pombal (Figura 144), contendo um soneto e algumas quadras em cumprimento pelo título recebido. A composição aqui referida lembra muito aquela constante na capa do álbum dedicado ao governador Teive (Figura 126). O conjunto é simétrico, formado por linhas, predominantemente, curvas, marcados por volutas. De vários pontos, emergem folhas de acanto. No topo, há um frontão interrompido por troféus. Nesse frontão, há uma Cruz de Malta e, sob ela, um elemento aconcheado.



Para esse álbum, o artista também desenhou as pedras d'armas do Governador (Figura 145) e do Marquês de Pombal (Figura 146), ambas sobre troféus e composições de acantos e volutas. Desenhou ainda um monograma com a letra “M” composto de ornatos florais (Figura 147).



Figura 144 – Capa do álbum dedicado ao Marquês de Pombal por Domingos José de Freitas
Fonte: Mendonça, 2003a, p. 519

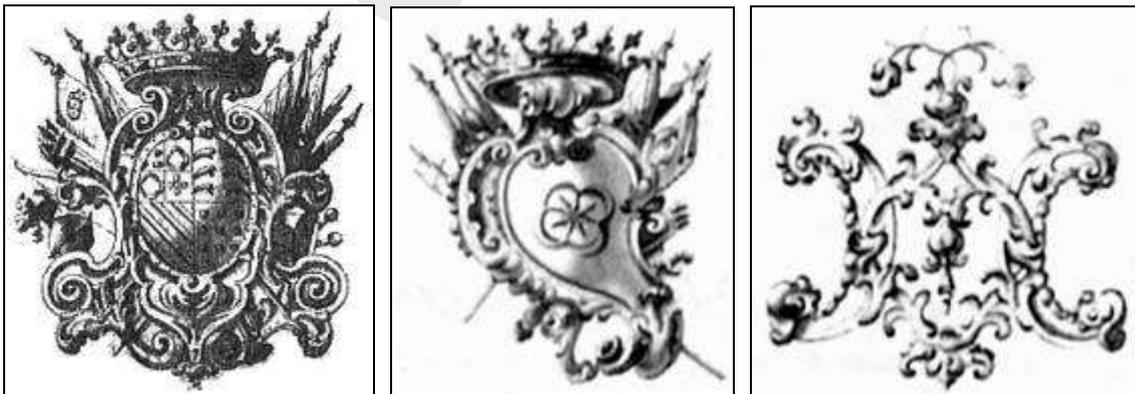


Figura 145 – Pedra de armas do Governador Ataíde Teive
Fonte: Mendonça, 2003a, p. 519

Figura 146 – Pedra de armas do Marquês de Pombal
Fonte: Mendonça, 2003a, p. 520

Figura 147 – Monograma existente ao final do álbum
Fonte: Mendonça, 2003a, p. 520



Conforme Mendonça (2003a, p. 43-4):

Landi regressou da expedição ao Rio Negro gravemente doente, falecendo na sua fazenda do Murutucu, a 22 de junho de 1791, quase com 78 anos de idade. [...] Segundo a tradição local jaz na igreja de Santana, embora nunca tenha sido encontrado o local de sua sepultura.

A notícia da morte de Landi chegou a Bolonha no ano seguinte e foi comunicada à Academia Clementina por uma carta de Gabriele Dotti Brunelli. Um elogio fúnebre foi realizado por Domenico Pió, secretário da Academia, o qual o diz o artista havia chegado ao fim da vida cumulado de riquezas e de honras, pelas atividades como arquiteto e pela amizade com o governador, que lhe teria dado a mão da sua filha em casamento, deixando-lhe todos os bens, e que esses fatos explicavam ter deixado Bolonha e ido se aventurar na distante e selvagem Amazônia. (MENDONÇA, 2003a, p. 44).

CÓPIA



CAPÍTULO III

O ÁLBUM DE DESENHOS PARA O GRÃO PARÁ



3.1. O VOCABULÁRIO LANDI

A obra de Antônio Landi, aqui estudada, mostra-se rica em detalhes ornamentais, o que estimulou a produção deste estudo sistemático com vistas a destacar os tipos de ornatos utilizados, suas aplicações e variações e configurar, assim, seu repertório ornamental, sua linguagem.

Para esta pesquisa, são considerados ornatos, os elementos aplicados sobre a superfície dos edifícios e que estejam incorporados a eles, não sendo removíveis ou aplicados provisoriamente, e que, nesse caso, seriam elementos decorativos. São considerados também como ornatos os desenhos produzidos para capas ou páginas de álbuns.

Tomando como referência as fontes ornamentais segundo Fléxa Ribeiro, apresentadas no 1º capítulo, a sistematização desse estudo foi pensada enquadrando os ornamentos landianos nos quatro grupos determinados a partir dessas fontes: a) geométricos, b) imitativos, c) arquitetônicos e d) simbólicos, tomados a partir da obra produzida pelo arquiteto e apresentada no 2º capítulo, especificamente aquela produzida no Brasil. Com esse agrupamento, espera-se facilitar a percepção de seu vocabulário ornamental e, conseqüentemente, de sua linguagem estilística.

O presente capítulo expõe os ornamentos agrupados seguindo a mesma seqüência apresentada no primeiro capítulo. De cada ornato, é apresentado um texto com observações a respeito de seus usos e variações, seguido de uma tabela com as ocorrências dos mesmos nos monumentos/álbuns e a numeração das figuras correspondentes apresentadas nos anexos. Quando necessário, esses números também aparecem, entre parêntesis, nos textos.

3.1.1. Ornamentos Geométricos

Na obra landiana, os principais ornamentos, nesse grupo, são:

- Painéis
- Molduras
- Frisos
- Entrelaçados
- Medalhões



Painéis

Na obra de Landi, os painéis são muito frequentes e, em geral, com os interiores lisos. Raros são os exemplos em que o artista os preencheu com algum elemento. Ocupam as paredes das edificações, delimitados por molduras, em geral, sem detalhes. Além de utilizá-los nas paredes, o fez também nas faces das pilastras (0012, 0014, 0021, 0065) (Tabela 01).

Os formatos mais comuns são o quadrado (0011, 0067) e o retângulo com os cantos combinados com quadrados ou outros retângulos (0125, 0146) ou com os cantos modificados por figuras mistilíneas, detalhe a ser explorado no item referente à moldura (0150, 0153). O artista também utilizou nos painéis, embora com menor frequência, as formas do círculo (0076) e da estrela (0064).

Tabela 01 – Ocorrência dos painéis na obra landiana

Edificação / Ocorrência	Desenho (D)/ Construção (C)	Figura
Igreja da Sé / retábulos laterais / mesa do altar	D	0001
Igreja da Sé / retábulo do Santíssimo / escalonado e na lateral	D	0002/0003
Igreja da Sé / retábulo-mor / registro inferior e na lateral	D	0004/0005
Igreja da Sé / guarda-vento	D	0006
Igreja da Sé / Salão dos Pontificais / portas, parede, teto	C	0007/0008
Igreja de Santo Alexandre / teto da capela-mor	C	0009
Igreja do Carmo / retábulos laterais	D	0010
Igreja do Carmo / retábulos laterais	C	0011/0012
Igreja do Carmo / retábulo-mor	D	0013
Igreja do Carmo / retábulo do Santíssimo	C	0014/0015
Igreja do Carmo / retábulo de N. Sra. do Carmo	C	0016/0017
Igreja do Carmo / retábulo do transepto	D	0018
Igreja do Carmo / paredes laterais da capela-mor	D	0019
Capela da Ordem 3ª do Carmo / retábulo-mor	C	0020
Capela da Ordem 3ª do Carmo / laterais	C	0021
Igreja de São João Batista / parede lateral	D	0022
Igreja de São João Batista / parede lateral	C	0023
Igreja de São João Batista / altar lateral	C	0024
Igreja de São João Batista / altar-mor	D	0025
Igreja de São João Batista / altar-mor	C	0026
Capa do álbum dedicado ao Rei português	D	0027
Capa do álbum dedicado ao Governador Ataíde Teive	D	0028
Arco triunfal dedicado ao Rei português	D	0029
Arco triunfal dedicado ao Governador Ataíde Teive	D	0030
Palácio dos Governadores / janelas e portas	D	0031 a 0033
Palácio dos Governadores / paredes	D	0034
Palácio dos Governadores / paredes da escadaria	D	0035/0036
Palácio dos Governadores / teto da escadaria	D	0037
Capela do Palácio dos Governadores / fachada	D	0038
Capela do Palácio dos Governadores / retábulo-mor	D	0039/0040
Capela do Palácio dos Governadores / paredes internas	D	0041



Edificação / Ocorrência	Desenho (D)/ Construção (C)	Figura
Capela do Palácio dos Governadores / teto	D	0042
Quartéis / fachada - piso superior sob as janelas)	D	0043
Capela Pombo / fachada	C	0044
Capela Pombo / paredes laterais e de fundo internas	C	0045 a 0049
Capela de Santa Rita (proposta 1)	D	0050
Capela de Santa Rita (proposta 2)	D	0051
Residência Manuel Raimundo Alves da Cunha	D	0052
Residência Antônio de Sousa de Azevedo	D	0053
Residência João Manuel Rodrigues	D	0054
Igreja das Mercês / portas	C	0055/0056
Igreja de Santana / fachada	D	0057
Igreja de Santana / retábulos laterais e paredes da nave	D	0058
Igreja de Santana / retábulos laterais	C	0059
Igreja de Santana / retábulo-mor	D	0060
Igreja de Santana / retábulo-mor	C	0061
Igreja de Santana / sacário	D	0062
Igreja de Santana / sacristia	C	0063
Capela sepulcral do Governador Ataíde Teive / piso	D	0064
Capela sepulcral do Governador Ataíde Teive / paredes	D	0065/0066
Capela sepulcral do Governador Ataíde Teive / teto	D	0067
Capa do álbum dedicado ao Marquês de Pombal	D	0068
Companhia Geral do Comércio (fachada - sob as janelas)	D	0069
Capela na Índia (1º projeto) / fachada	D	0070
Capela na Índia (1º projeto) / fachada (outra proposta)	D	0071
Capela na Índia (1º projeto) / parede lateral da nave	D	0072
Capela na Índia (1º projeto) / retábulo-mor	D	0073
Capela na Índia (2º projeto) / parede lateral da nave	D	0074
Capela na Índia (2º projeto) / retábulo-mor / 1ª proposta	D	0075
Capela na Índia (2º projeto) / cúpula	D	0076
Igreja matriz de Barcelos (capela-mor) paredes	D	0077
Igreja matriz de Barcelos (parede lateral da capela-mor) paredes	D	0078 a 0080
Igreja de Cameté / fachada	D	0081
Igreja de Gurupá / fachada	D	0082
Igreja de Gurupá / retábulo-mor	D	0082
Igreja de Igarapé-miri / fachada	D	0083
Igreja de Chaves / fachada	D	0084

Fonte: Levantamento e sistematização do autor

Uma variação significativa do formato dos painéis é encontrada na Igreja da Sé, como visto nas figuras (0002, 0004, 0006, 0008).

Para o teto da capela-mor da Igreja de Santo Alexandre, Landi projetou uma composição singular. O artista combinou, nessa obra, três formatos de painéis: o retangular com os lados menores côncavos, o trapezoidal com os lados inclinados côncavos e um que combina um quadrado com formas circulares (0009).

No Palácio dos Governadores, utilizou, constantemente, painéis parietais com formas variadas, predominando os retangulares, delimitados por molduras, com os



cantos compostos por linhas mistas. Esses painéis aparecem, além das paredes, no teto da caixa da escada, uma composição que tem forma retangular, com os lados compostos por linhas retas e curvas (0034, 0037, 0039).

Na Capela do Palácio, as paredes são marcadas por painéis em baixo-relevo com molduras mistilíneas (0154 a 0158). Na parede em que se configurava o retábulo (hoje, não mais existente), o projeto indica painéis com molduras (0156). No registro superior, esses são mais simples; no inferior, ladeando o retábulo, há vários painéis mais elaborados nos quais as molduras se entrelaçam (0155). Há painéis também no teto (0158) e na fachada da ermida (0154). Essa capela foge, portanto, à simplicidade, em geral, existente nos painéis landianos. Semelhante situação pode ser encontrada na capela sepulcral para o Governador Ataíde Teive, em Belém (0065 a 0067) e na Capela do Palácio do mesmo Governador, em Pangim, na Índia (0074 a 0076).

Na Capela sepulcral do Governador, são encontrados painéis mistilíneos. O uso de linhas retas e curvas formando encadeados delimitam painéis nas pilastras (0065) e em setores das paredes laterais (0066). Para o piso, o arquiteto utilizou linhas retas e curvas formando entrelaçados e, no centro da composição, uma estrela de oito pontas (0064). As composições mistilíneas desse piso lembram as projetadas para o teto da Capela do Palácio dos Governadores (0042). Para o teto, uma superfície quadrada, propôs um painel dividido em quatro setores marcados nas diagonais por entrelaçados e o centro pontuado por uma pomba, representação do Espírito Santo (0067).

Para o segundo exemplo, a capela na Índia, o artista desenvolveu duas propostas. Para a primeira, os painéis em baixo-relevo têm molduras de perfil simples com linhas retas (0070, 0071), diferente da outra proposta em que as molduras que limitam os painéis em baixo-relevo são mais elaboradas (0074 a 0076, 208), com o uso de linhas retas e curvas combinadas. No desenho da seção longitudinal, por exemplo, são observados pequenos painéis mais trabalhados com molduras mistilíneas, formando elementos entrelaçados e cujas superfícies são preenchidas por trançados que compõem tramas (0074). Esses painéis se repetem no teto em forma de cúpula, painel esse que, no desenho, tem a forma circular (0076) e nos retábulos (0075 e 0211).

Conforme expresso anteriormente, em geral, os painéis landianos são vazios. Entretanto, o projeto para a ermida do Palácio dos Teive, na Índia, é uma



exceção já que preencheu seus interiores com trançados. Esse recurso também foi utilizado no pequeno retábulo existente na sacristia da Igreja de Santana (0063) e na tribuna da Capela dos Governadores (0041). Outra forma de preenchimento foi usada nos projetos para a pintura de quadratura da Igreja de São João Batista (0025), para o retábulo do Santíssimo da Igreja da Sé (0060) e para o sacrário da Igreja de Santana (0062), nos quais o artista utilizou painéis retangulares com ornatos internos (entrelaçados, brincos e conchas).

Molduras

Há, na obra de Landi, um significativo uso de molduras. Esses ornatos delimitam painéis ou compõem os conjuntos dos retábulos, servindo de suporte a telas ou contornando janelas e portas. Lisas ou com relevos, são, quiçá, o elemento mais recorrente em sua obra.

É comum nas molduras landianas - seja de janelas, de portas ou de telas - a substituição do canto em ângulo reto por composições com linhas retas (0187, 0209) e/ou curvas (0150, 0153). Tais composições são mais comuns nos cantos superiores; na base, as composições são predominantemente feitas com linhas retas (0148).

Tabela 02 – Ocorrência das molduras na obra landiana

Edificação / Ocorrência	Desenho (D)/ Construção (C)	Figura
Igreja da Sé / fachada (óculo)	D	0085
Igreja da Sé / fachada (óculo)	C	0086
Igreja da Sé / fachadas laterais – janelas e portas	C	0087 a 0090
Igreja da Sé / janela do coro	D	0091
Igreja da Sé / retábulos laterais	D	0092
Igreja da Sé / retábulos laterais	C	0093
Igreja da Sé / janela superior da nave	D	0094
Igreja da Sé / janela superior da capela-mor	D	0095
Igreja da Sé / retábulo-mor	D	0096
Igreja da Sé / retábulo do Santíssimo	D	0097/0098
Igreja da Sé / guarda-vento	D	0099
Igreja da Sé / batistério	C	0100 a 0102
Igreja da Sé / Salão dos Pontificais	C	0103/0104
Igreja de Santo Alexandre / teto da capela-mor	C	0105
Igreja do Carmo / acima das capelas laterais na nave	D	0106
Igreja do Carmo / janelas superiores da nave	D	107
Igreja do Carmo / retábulos laterais	C	0108/0109
Igreja do Carmo / retábulo do transepto	D	0110
Igreja do Carmo / retábulo de N. Sra. do Carmo	C	0111 a 0114
Igreja do Carmo / retábulo do Santíssimo	C	0115 a 0117



Edificação / Ocorrência	Desenho (D)/ Construção (C)	Figura
Igreja do Carmo / retábulo-mor	D	0118
Igreja do Carmo / capela-mor / janelas	D	0119
Igreja do Carmo / transepto / janelas	D	0120
Capela da Ordem 3ª do Carmo / laterais	C	0121
Capela da Ordem 3ª do Carmo / retábulo-mor	C	0122
Igreja de São João Batista / fachada	D	0123/0124
Igreja de São João Batista / paredes internas	D	0125
Igreja de São João Batista / paredes internas	C	0126
Igreja de São João Batista / altares laterais	D	0127
Igreja de São João Batista / altares laterais	C	0128
Igreja de São João Batista / altar-mor	D	0129 a 0131
Igreja de São João Batista / altar-mor	C	0132
Capa do álbum dedicado ao Rei português	D	0133 a 0135
Capa do álbum dedicado ao Governador Ataíde Teive	D	0136/0137
Arco triunfal dedicado ao Rei D. José	D	138 a 141
Arco triunfal dedicado ao Governador Ataíde Teive	D	0142/0143
Palácio dos Governadores / janelas e portas (fachadas e internas)	D	0144 a 0146
Palácio dos Governadores / janelas e portas	D	0147 a 0149
Palácio dos Governadores / paredes	D	0150
Palácio dos Governadores / paredes da escadaria	D	0151/0152
Palácio dos Governadores / teto da escadaria	D	0153
Capela do Palácio dos Governadores / paredes externas	D	0154
Capela do Palácio dos Governadores / parede do retábulo	D	0155
Capela do Palácio dos Governadores / paredes laterais	D	0156/0157
Capela do Palácio dos Governadores / teto	D	0158
Quartéis	D	0159
Capela Pombo / fachada	C	0160
Capela Pombo / paredes laterais e do fundo	C	0161/0165
Capela de Santa Rita (1ª proposta)	D	0166
Capela de Santa Rita (2ª proposta)	D	0167
Residência Manuel Raimundo Alves da Cunha	D	0168
Residência Antônio de Sousa de Azevedo	D	0169
Residência João Manuel Rodrigues	D	0170
Igreja das Mercês / portas	C	0171/0172
Igreja de Santana / fachada	D	0173
Igreja de Santana / retábulos laterais e paredes da nave	D	0174
Igreja de Santana / retábulos laterais	C	0175
Igreja de Santana / retábulo-mor	D	0176
Igreja de Santana / retábulo-mor	C	0177
Igreja de Santana / sacrário	D	0178
Igreja de Santana / retábulo da sacristia	C	0179
Capela da Ordem 3ª de S. Francisco da Penitência / retábulo lateral	C	0180
Capela sepulcral do Governador Ataíde Teive / piso	D	0181
Capela sepulcral do Governador Ataíde Teive / parede lateral	D	0182
Capela sepulcral do Governador Ataíde Teive / retábulo-mor	D	0183
Capela sepulcral do Governador Ataíde Teive / teto	D	0184
Capa do álbum dedicado ao Marquês de Pombal	D	0185
Companhia Geral do Comércio (janelas)	D	0186
Alfândega	D	0187 a 0191
Capela na Índia (1º projeto) / fachada (proposta a)	D	0192 a 0195
Capela na Índia (1º projeto) / fachada (proposta b)	D	0196 a 0199



Edificação / Ocorrência	Desenho (D)/ Construção (C)	Figura
Capela na Índia (1º projeto) / nave	D	0200/0201
Capela na Índia (1º projeto) / capela-mor	D	0202/0203
Capela na Índia (1º projeto) / retábulo-mor	D	0204/0205
Capela na Índia (2º projeto) / nave	D	0206 a 0208
Capela na Índia (2º projeto) / capela-mor	D	0209
Capela na Índia (2º projeto) / retábulo-mor / 1ª proposta	D	0210/0211
Capela na Índia (2º projeto) / retábulo-mor / 2ª proposta	D	0212/0213
Igreja matriz de Barcelos (capela-mor)	D	0214 a 0216
Igreja de Igarapé-miri / fachada	D	0217/0218
Igreja de Cametá / fachada	D	0219 a 0222
Igreja de Gurupá / fachada	D	0223
Igreja de Gurupá / retábulo-mor	D	0224
Igreja de Chaves / fachada	D	0225/0226
Igreja de Chaves / paredes laterais (portas)	D	0227/0228

Fonte: Levantamento e sistematização do autor

Há na obra landiana, molduras bastante simples, nas janelas e portas (0087, 0094) e nas paredes (0150), compondo painéis. O arquiteto, porém, projetou elaboradas molduras para o enquadramento de telas nos retábulos laterais da Igreja da Sé (0092). Nessa proposta, estão presentes volutas, florões, concheados, urnas e guirlandas de folhas e flores. A composição é arrematada na parte superior por um frontão em arco ladeado por segmentos de reta - combinação comum à linguagem landiana e aplicada sob várias possibilidades. Esse recorte do frontão é repetido no alto da tela e também é encontrado no Batistério do mesmo templo (0100) que, embora não seja conhecido o projeto para o mesmo, pode sim ser atribuído ao arquiteto pela análise dos elementos compositivos e suas semelhanças com outras obras comprovadamente suas.

Ainda na Igreja da Sé, um significativo conjunto de molduras está presente no Salão dos Pontificais (0103, 0104). Embora também não haja comprovação de sua autoria, a linguagem utilizada é bastante semelhante aos trabalhos de Landi. O desenho para o guarda-vento da mesma igreja mostra elementos similares aos aqui citados, em particular os frontões segmentados e os movimentos de curvas e contracurvas (0099).

O teto da capela-mor da Igreja de Santo Alexandre é uma composição de cujas molduras, que combinam linhas retas e curvas, apresentam sequências de óvulos (0105).

Há dois exemplos bastante elaborados de molduras propostas por Landi para o Palácio dos Governadores, nos tetos da caixa da escada e da Capela. No primeiro caso (0153), para compor um painel retangular, o artista misturou linhas retas e curvas em



um conjunto no qual se juntam volutas nos arremates centrais. No segundo exemplo (0158), utilizou-se de combinação semelhante, porém de forma mais contida.

Os desenhos das portas e das janelas para o Palácio dos Governadores mostram a utilização da moldura dupla: a primeira, mais simples, que marca imediatamente o vão da esquadria e a segunda, mais externa e mais elaborada, envolve o conjunto (0148, 0149). Landi utilizou na moldura mais externa a combinação de linhas retas e curvas e agregou frontões, elementos auriculares e brincos, esses sob a forma de gotas ou lágrimas ou sob formas vegetais. Nos vãos de portas e janelas da escada as molduras seguem esse padrão e no topo têm composição formada por volutas convergentes e folhagens centrais (0151). Em alguns casos, no ponto mais alto do arco do vão podem ser vistas mísulas ladeadas por volutas (0147), conchas (0148), ou um elemento como uma pedra de fecho também com lacrimais. Nos cantos inferiores das molduras de janelas, é recorrente o uso de um efeito formado pela sobreposição de um quadrado (0148) em sua moldura externa e que é repetido na fachada da Alfândega (0188) e em duas residências atribuídas ao arquiteto (0169, 0170).

Landi utilizou ainda a moldura dupla na Igreja de São João Batista, no projeto (0022) e na obra construída (0023), nos painéis acima dos nichos na nave. No projeto para o Palácio dos Governadores, empregou, em algumas portas e janelas (0148) e no teto da escada (0153). Na obra construída, esse recurso também foi usado no registro inferior do retábulo-mor da Capela da Ordem Terceira do Carmo (0020).

Os desenhos de J. J. Codina das fachadas das residências atribuídas a Landi por Donato Melo Júnior (1972, p. n.p.) mostram vários dos elementos aqui referidos principalmente no que diz respeito às molduras das janelas e das portas, o que reforça as atribuições feitas (0168, 0169, 0170). O recurso da moldura, aqui chamada de dupla, aparece em todas essas residências. O elemento geométrico no canto inferior visto nas janelas para o Palácio (0148) e nas molduras para quadros (0128), nos edifícios religiosos, é encontrado no sobrado de Manuel Rodrigues (0170) e no de Antônio de Azevedo (0169), sendo também utilizados nos cantos superiores em substituição ao motivo auricular.

Os projetos para as molduras das telas para o retábulo-mor (0129) e para os laterais (0127) da Igreja de São João Batista mostram, no topo, mais uma vez, o



meio arco de círculo ladeado por segmentos de reta. A proposta para a capela lateral é mais trabalhada e apresenta, como coroamento, um conjunto com volutas convergentes e, na base, elementos sob a forma de volutas (0127). Os trechos laterais são mais simples com alguns elementos vegetais. Em ambas, há, na base, lateralmente, aletas sob a forma de volutas.

Para o retábulo-mor da Capela Sepulcral do Governador Ataíde Teive (0183), o arquiteto propôs uma composição sóbria, nos moldes da Igreja de São João Batista: a moldura interna é simples, com a parte superior em meio arco de círculo e ladeada por segmentos de retas, nesse caso, segmentos bastante reduzidos e moldura externa mais elaborada com elementos auriculares e brincos nas laterais, placas de volutas convergentes no topo e, na base, uma espanholeta ladeada por volutas. A base da moldura é constituída por dois pequenos pedestais cobertos por folhas de acanto.

As propostas das molduras para a Capela do Palácio do Governador, na Índia, seguem a sobriedade de São João. No retábulo lateral (0201), a composição mostra o mesmo arco e segmentos retilíneos no topo, envolvida por um conjunto de elementos que inclui, ao alto, uma cartela e um arco abatido sobreposto, ladeado por pilastras com capitel com volutas convergentes e, na base, composição com volutas e uma concha ao centro.

Para as três composições anteriormente descritas – São João (0127, 0128), Sepulcral (0183) e na Índia (0201) -, as molduras apresentam o elemento geométrico no canto referido anteriormente.

Um exemplo bastante elaborado na obra desenhada é aquele presente em um dos projetos para a Capela de Santa Rita (0166), nas aberturas que ladeiam o retábulo-mor, emoldurando portas e as aberturas sobre estas. Diferente do geral, nesse caso, o artista abandonou as linhas retas e abusou das curvas, quer lateralmente, quer nas vergas.

Outros exemplos que também fogem à linha reta são as composições existentes nas capas dos álbuns com os desenhos do Palácio e naquele dedicado ao Marquês de Pombal e que emolduram as identificações dos álbuns. O dedicado ao rei D. José tem uma composição mistilínea e assimétrica (0027, 0133, 0134); o dedicado ao Governador Ataíde Teive, mistilínea, porém simétrica (0028, 0136, 0137), semelhante ao dedicado ao Marquês de Pombal - este com a existência de muitas volutas formando o



conjunto (0068, 0185). Em todos essas composições, há elementos vegetais, máscaras, conchas, volutas e símbolos ligados à arquitetura.

Nos arcos triunfais, o corpo central superior apresenta uma inscrição emoldurada por elaborada composição. O dedicado ao rei é mais rebuscado, em particular nas laterais (0138). O dedicado ao Governador é mais simples, concentrando-se o rebuscamento na parte superior (0142). Em ambas as composições, há linhas curvas e retas combinadas, a elas sobrepostas, concheados e volutas.

Frisos

Na obra landiana, o friso utilizado nos interiores e exteriores dos prédios é, em geral, liso ou, mais raramente, apresenta tríglifos. De forma livre, Landi utilizou o friso das ordens dórica e toscana, aplicando apenas os tríglifos e deixando vazios os espaços (escultóricos) das métopas.

Essas particularidades estão mostradas na Tabela 03, na qual são listadas as ocorrências dos frisos e, na Tabela 04, a ocorrência e as características, especificamente, nos retábulos.

Tabela 03 – Resumo das características dos frisos na obra landiana

Edificação	Projeto		Construção	
	Fachada	Interior	Fachada	Interior
Igreja da Sé	projeto desconhecido	liso (0230)	liso (0229)	liso
Igreja do Carmo	(*)	liso (0231)	(*)	liso (0232)
Capela da Ordem 3ª do Carmo	projeto desconhecido	projeto desconhecido	inexistente	liso (0233)
Igreja de São João Batista	liso (0234)	liso (0236)	liso (0235)	com tríglifos (0237)
Arcos triunfais	liso (0238/0239)	x	construção desconhecida	x
Capela do Palácio dos Governadores	liso (0240)	sem friso	liso (0241)	sem friso
Capela Pombo	projeto desconhecido	projeto desconhecido	com tríglifos e rosetas (0242)	com tríglifos (0243)
Capela de Santa Rita	projeto desconhecido	liso (0244)	construção desconhecida	construção desconhecida
Igreja de Santana	liso (0245)	liso (0247)	liso (0246)	com tríglifos (0248)
Capela sepulcral do Governador A. Teive	projeto desconhecido	liso (0249)	construção desconhecida	construção desconhecida
Capela na Índia (projetos a e b)	liso (0250/0251)	liso (0252/0253)	construção desconhecida	construção desconhecida



Edificação	Projeto		Construção	
	Fachada	Interior	Fachada	Interior
Igreja de Barcelos	projeto desconhecido	com tríglifos (0254)	construção desconhecida	construção desconhecida
Igreja de Barcelos	projeto desconhecido	liso (0255)	construção desconhecida	construção desconhecida
Igreja de Cametá	liso (0256)	projeto desconhecido	construção desconhecida	construção desconhecida
Igreja de Gurupá	liso (0257)	liso (0258)	construção desconhecida	construção desconhecida
Igreja de Igarapé-miri	liso (0259)	projeto desconhecido	construção desconhecida	construção desconhecida
Igreja de Chaves	liso (0260)	liso (0261)	construção desconhecida	construção desconhecida

(*) a fachada não foi projeto de Landi e foi importada de Portugal

Os números entre parênteses indicam a identificação da imagem no anexo

Fonte: Levantamento e sistematização do autor

Pela análise da obra conhecida de Landi é possível observar que o único caso em que utilizou tríglifos foi no desenho referente à pintura de quadratura da Igreja matriz de Barcelos (0254), conforme relacionado na tabela anterior.

Na obra construída, entretanto, utilizou tríglifos nos interiores das igrejas de São João Batista (0237) e de Santana (0248) e na Capela Pombo (0242, 0243), externa e internamente. Na fachada dessa capela, utilizou os tríglifos intercalados com rosetas. Os tríglifos utilizados por Landi serão mais bem analisados na página 202 deste trabalho.

Em alguns casos, o friso é interrompido pela sobreposição de brasões como na fachada da Capela de Ataíde Teive, na Índia (0251), ou em seu interior pela sobreposição de uma cartela (0253). Semelhante composição também interrompe o friso no interior da Igreja da Sé (0874) e nos arcos triunfais (0238, 0239).

Os frisos também são encontrados nos retábulos, lisos em sua maioria. São interrompidos, em alguns casos, por elementos como cartelas, brasões, nichos ou resplendores com uma pomba representando o Espírito Santo. O retábulo da Capela sepulcral para o Governador Ataíde Teive (0287) é o único caso em que usa os tríglifos. Na obra construída, o único exemplar não liso é o retábulo-mor da Capela da Ordem Terceira do Carmo (0273), cujo friso é bastante decorado.

Tabela 04 – Resumo das características dos frisos nos retábulos landianos

Edificação / Retábulo	Projeto		Construção	
	Característica do friso	Tipo de interrupção	Tipo de friso	Tipo de interrupção
Sé / altar-mor (*)	liso (0262)	frontão	construção desconhecida	construção desconhecida



Edificação / Retábulo	Projeto		Construção	
	Característica do friso	Tipo de interrupção	Tipo de friso	Tipo de interrupção
Sé / altar-mor	liso (0263)	cartela	construção desconhecida	construção desconhecida
Sé / Santíssimo	liso (0264)	cartelas e nicho	construção desconhecida	construção desconhecida
Sé / Laterais	sem friso (0265)	-	sem friso (0266)	-
Carmo / retábulo-mor	liso (0267)	nicho	não executado	não executado
Carmo / laterais	sem friso (0268)	sem friso	sem friso (0269)	sem friso
Carmo / transepto	liso (0270)	cartela	liso (0271/0272)	nicho
Ordem 3ª do Carmo / retábulo-mor	projeto desconhecido	projeto desconhecido	com ornamentos (0273)	nicho
Ordem 3ª do Carmo / laterais	projeto desconhecido	projeto desconhecido	liso (0274)	-
São João Batista / altar-mor	liso (0275)	moldura	liso (0276)	moldura
São João Batista / altares laterais	sem friso (0277)	sem friso	sem friso (0278)	sem friso
Capela do Palácio dos Governadores	liso (0279)	cartela	destruído	destruído
Capela Pombo	projeto desconhecido	projeto desconhecido	liso (0280)	resplendor e pomba
Capela de Santa Rita (as duas propostas)	liso (0281)	não interrompido	construção desconhecida	construção desconhecida
Santana / retábulo-mor	liso (0284)	frontão	liso (0285)	nicho
Santana / laterais	liso (0282)	cartela	liso (0283)	cartela
Santana / sacristia	projeto desconhecido	projeto desconhecido	liso (0286)	não interrompido
Capela sepulcral / retábulo-mor	sem friso	sem friso	construção desconhecida	construção desconhecida
Capela sepulcral / lateral	com tríglifos (0287)	não interrompido	construção desconhecida	construção desconhecida
Capela da Ordem 3ª de S. Francisco da Penitência	projeto desconhecido	projeto desconhecido	liso (0288)	nicho
Capela na Índia (1º projeto) / retábulo-mor	liso (0289)	não interrompido	construção desconhecida	construção desconhecida
Capela na Índia (1º projeto) / retábulo lateral	liso (0290)	cartela	construção desconhecida	construção desconhecida
Capela na Índia (2º projeto) / retábulo-mor / 1ª proposta	liso (0291)	cartela	construção desconhecida	construção desconhecida
Capela na Índia (2º projeto) / retábulo-mor / 2ª proposta	liso (0292)	volutas e mísula	construção desconhecida	construção desconhecida
Igreja de Barcelos (parede lateral)	liso (0293)	não interrompido	construção desconhecida	construção desconhecida



Edificação / Retábulo	Projeto		Construção	
	Característica do friso	Tipo de interrupção	Tipo de friso	Tipo de interrupção
Igreja de Gurupá / retábulo-mor	liso (0294)	não interrompido	construção desconhecida	construção desconhecida
Igreja de Gurupá / retábulo lateral	liso (0295)	cartela	construção desconhecida	construção desconhecida

(*) desenho existente na prancha com a seção longitudinal

Fonte: Levantamento e sistematização do autor

Entrelaçados

Os entrelaçados foram utilizados por Landi em algumas de suas obras. A maioria, nos retábulos das igrejas.

Para a historiadora Isabel Mendonça (2003, p. 367), esses detalhes – os entrelaçados - são inspirados na linguagem do artista francês Jean Bérain.

A tabela a seguir mostra a relação de obras nas quais é possível encontrar esses ornamentos.

Tabela 05 – Ocorrência dos entrelaçados na obra landiana

Edificação / Ocorrência	Desenho (D) / Construção (C)	Figura
Igreja da Sé / retábulo do Santíssimo	D	0296
Igreja da Sé / batistério	C	0297
Igreja do Carmo / retábulo do transepto	D	0298
Igreja do Carmo / retábulos laterais	C	0299
Igreja do Carmo / púlpito	C	0300 a 0302
Igreja do Carmo / retábulo do Santíssimo	C	0303
Igreja do Carmo / retábulo de N. Sra. do Carmo	C	0304
Capela da Ordem 3ª do Carmo / retábulo-mor	C	0305
Igreja de São João Batista / altar-mor	D	0306
Palácio dos Governadores / parede da escadaria	D	0307
Capela do Palácio dos Governadores / retábulo-mor	D	0308
Capela do Palácio dos Governadores / moldura para o teto	D	0309
Igreja de Santana / retábulo-mor	C	0310
Igreja de Santana / sacrário	D	0311
Capela sepulcral do Governador Ataíde Teive / retábulo-mor	D	0312
Capela sepulcral do Governador Ataíde Teive / parede lateral	D	0313/0314
Capela sepulcral do Governador Ataíde Teive / piso	D	0315
Capela sepulcral do Governador Ataíde Teive / teto	D	0316
Capela na Índia (2º projeto) / paredes (nave e capela-mor)	D	0317
Capela na Índia (2º projeto) / abóbada	D	0318/0319

Fonte: Levantamento e sistematização do autor

A maior frequência do uso desse ornato está na Capela sepulcral para o Governador Ataíde Teive. Nessa ermida, Landi o utilizou nas pilastras (0312), nos



painéis parietais (0312, 0313, 0314), no piso (0315) e no teto (0316). Na capela para o Palácio do mesmo governador, na Índia, utilizou nas paredes (0317) e no teto abobadado (0318 e 0319) e, nesse caso, preencheu o espaço interno dos entrelaçados, excepcionalmente, com trançados.

De todos os exemplos, os mais simples são o teto da Capela do Palácio dos Governadores (0309), o piso da Capela sepulcral (0315) e o retábulo do transepto da Igreja do Carmo (0298), nos quais há predomínio da linha reta. Para os demais casos, o artista utilizou composições mais elaboradas, nas quais a linha curva é predominante e cujas finalizações são feitas com enrolamentos, volutas ou elementos fitomorfos.

Medalhões

Landi utilizou, nos projetos de duas de suas obras, uma espécie de medalhão circular, ornato este que Mello Júnior (1982, p. 106) considera “uma verdadeira assinatura landiana”. Esse elemento pode ser encontrado nas obras relacionadas na Tabela 06. Nos desenhos, não há indicação do conteúdo desses ornatos. Na imagem referente à Igreja de Santana, obra construída, é possível verificar inscrições, porém pertencentes a intervenções posteriores à presença do arquiteto (0322).

Tabela 06 – Ocorrência dos medalhões circulares na obra landiana

Edificação / Ocorrência	Desenho (D) / Construção (C)	Figura
Igreja de São João Batista / fachada	D	0320
Igreja de Santana / sobrevergas de portas	D	0321
Igreja de Santana / sobrevergas de portas	C	0322

Fonte: Levantamento e sistematização do autor

3.1.2. Ornamentos Imitativos

Na obra em análise, os ornamentos imitativos podem ser vistos como:

- Motivos auriculares
- Elementos bulbosos
- Elementos pendentes
- Escamas
- Lacrimais
- Trançados



Motivos Auriculares

Landi utilizou o chamado motivo auricular no canto superior de várias molduras de portas e janelas, em particular no Palácio dos Governadores (0332 a 0337) e em alguns dos sobrados a ele atribuídos (0343 a 0348), entre outros (Tabela 07).

Em alguns casos, ao elemento, agregou uma voluta como no desenho da fachada da residência de Antônio de Sousa de Azevedo (0345) e em uma das propostas de fachada para a Capela na Índia (0361). Na obra construída, é possível ver essa variação do motivo no interior da Capela Pombo (0340) e em uma porta na fachada esquerda da Igreja da Sé (0324). Em outros casos, o ornamento é mais simples como em algumas das janelas para o Palácio dos Governadores (0332 a 0336) ou na fachada da Alfândega (0357 e 0358). Landi também, em casos mais raros, inverteu o ornato colocando o trecho ondulado voltado para baixo, como em uma das janelas para o Palácio dos Governadores (0334) e em uma das propostas de fachada para a Capela na Índia (0361). Na obra construída, a inversão do motivo é vista nas molduras de portas e janelas das fachadas laterais da Igreja da Sé (0323 e 0324). Outra variação no ornato é quando o arquiteto substituiu as linhas onduladas por linhas retas como visto na Igreja da Sé (0325), no Palácio dos Governadores (0337) e em sua Capela (0338), na Capela Pombo (0339 e 0341), nos sobrados citados (0346, 0348), na Capela da Índia (0364, 0366, 0370), na Igreja de Barcelos (0374 a 0376), nas paroquiais de Gurupá (0379 a 0381), Cametá (0377 e 0378) e Chaves (0382).

Tabela 07 – Ocorrência dos motivos auriculares na obra landiana

Edificação / Ocorrência	Desenho (D)/ Construção (C)	Figura
Igreja da Sé / janelas na fachada lateral	C	0323/0324
Igreja da Sé / janelas superiores na nave	D	0325
Igreja da Sé / nave	D	0326
Igreja da Sé / janelas na capela-mor	D	0327
Igreja da Sé / porta no Salão dos Pontificais	C	0328
Igreja do Carmo / janelas na nave	D	0329
Igreja do Carmo / janelas no transepto	D	0330
Igreja de São João Batista / janelas na capela-mor	D	0331
Palácio dos Governadores / janelas e portas	D	0332 a 0337
Capela do Palácio dos Governadores / portas internas	D	0338
Capela Pombo / molduras de janelas, falsas portas e nichos	C	0339 a 0341
Capela de Santa Rita (1ª proposta)	D	0342
Residência Manuel Raimundo Alves da Cunha	D	0343
Residência Antônio de Sousa de Azevedo	D	0344 a 0346
Residência João Manuel Rodrigues	D	0347/0348
Igreja das Mercês / moldura de porta	C	0349



Edificação / Ocorrência	Desenho (D)/ Construção (C)	Figura
Igreja de Santana / molduras de janela, porta e nicho	D	0350 a 0352
Capela sepulcral do Governador Ataíde Teive / retábulo-mor	D	0353/0354
Companhia Geral do Comércio	D	0355/0356
Alfândega	D	0357 a 0360
Capela na Índia (1º projeto) / fachada 1	D	0361
Capela na Índia (1º projeto) / fachada 2	D	0362/0363
Capela na Índia (1º projeto) / nave	D	0364 a 0366
Capela na Índia (1º projeto) / retábulo-mor	D	0367
Capela na Índia (2º projeto) / nave	D	0368/0369
Capela na Índia (2º projeto) / capela-mor	D	0370
Capela na Índia (2º projeto) / retábulo-mor / 1ª proposta	D	0371
Capela na Índia (2º projeto) / retábulo-mor / 2ª proposta	D	0372
Igreja matriz de Barcelos (capela-mor)	D	0373
Igreja matriz de Barcelos (parede lateral da capela-mor)	D	0374 a 0376
Igreja de Cameté / fachada	D	0377/0378
Igreja de Gurupá / fachada	D	0379/0380
Igreja de Gurupá / retábulo-mor	D	0381
Igreja de Chaves / molduras de portas	D	0382

Fonte: Levantamento e sistematização do autor

Elementos pendentes

Elementos pendentes, semelhantes a pequenos brincos foram utilizados por Landi, predominantemente na lateral superior das molduras de portas e janelas (0383 a 0385). Também utilizou elementos fitomorfos mais elaborados nos retábulos (0386, 0388, 0390, 0392, 0396 e 0406), em algumas molduras de portas e janelas do Palácio dos Governadores (0394 a 0398) e no Sacrário da Igreja de Santana (0406). Alguns desses elementos (0384, 0387, 0397, 0410, 0411) lembram as formas dos lacrimais que o artista utilizou sob os tríglifos - lacrimais - e que serão estudados em seguida. A lista completa com a ocorrência dos elementos pendentes está na Tabela 08.

Tabela 08 – Ocorrência dos elementos pendentes na obra landiana

Edificação / Ocorrência	Desenho (D)/ Construção (C)	Figura
Igreja da Sé / molduras de janelas e portas fachada lateral	C	0383 a 0385
Igreja da Sé / retábulos laterais	D	0386
Igreja da Sé / janelas laterais superiores da nave	D	0387
Igreja da Sé / retábulo do Santíssimo	D	0388/0389
Igreja da Sé / retábulo-mor	D	0390
Igreja da Sé / detalhes de porta e do óculo	D	0391
Igreja da Sé / batistério	C	0392
Igreja de São João Batista / moldura na nave	D	0393
Palácio dos Governadores / janelas e portas	D	0394 a 0398
Capela do Palácio dos Governadores / tribuna	D	0399
Capela Pombo / molduras de falso nicho	C	0400



Edificação / Ocorrência	Desenho (D)/ Construção (C)	Figura
Igreja das Mercês / janelas	C	0401
Igreja de Santana / janelas	D	0402
Igreja de Santana / portas e janelas	C	0403/0404
Igreja de Santana / nichos	D	0405
Igreja de Santana / sacrário	D	0406
Igreja de Santana / retábulo da sacristia	C	0407
Capela sepulcral do Governador Ataíde Teive / retábulo-mor	D	0408
Alfândega	D	0409 a 0411
Capela na Índia (1º projeto) / fachada 2	D	0412

Fonte: Levantamento e sistematização do autor

Lacrimais

Os lacrimais na obra de Landi são utilizados tanto nos interiores das edificações como nas fachadas. De forma bastante livre, o artista usou as lágrimas compondo conjuntos em quantidades variáveis, de duas a seis gotas. Fez uso desse ornamento não apenas na composição com os tríglifos (0420, 0423, 0425, 0426), mas também como arremates nas molduras de portas e janelas (0415, 0417, 0421, 0424). A lista com as obras nas quais Landi utilizou os lacrimais é mostrada na Tabela 09, na qual é indicada também a quantidade de gotas usadas em cada conjunto.

Tabela 09 – Ocorrência dos lacrimais na obra landiana

Edificação / Ocorrência / Quantidade de gotas	Desenho (D)/ Construção (C)	Figura
Igreja da Sé / óculo (4 gotas)	D	0413
Igreja da Sé / sob o nicho da fachada (3 gotas)	C	0414
Igreja da Sé / janelas da fachada lateral (3 gotas)	C	0415/0416
Igreja da Sé / janelas superiores na nave (4 gotas)	D	0417
Palácio dos Governadores / janelas (3 gotas)	D	0418
Capela do Palácio dos Governadores / tribunas (4 gotas)	D	0419
Capela Pombo / nos tríglifos do friso (5 gotas)	C	0420
Igreja de Santana / fachada (3 gotas)	D	0421
Igreja de Santana / molduras de nicho (2 gotas)	D	0422
Igreja de Santana / nos tríglifos do friso (6 gotas)	C	0423
Igreja de Santana / molduras de janelas (5 gotas)	C	0424
Capela sepulcral do Governador Ataíde Teive – parede lateral - friso do retábulo nos tríglifos (3 gotas)	D	0425
Igreja matriz de Barcelos (parede lateral da capela-mor) friso nos tríglifos (3 gotas)	D	0426

Fonte: Levantamento e sistematização do autor



Elementos Bulbosos

Landi utilizou na base de pilares e pilastras ou em pedestais, um elemento, que se assemelha a um bulbo. Sua forma lembra outro elemento formado por folhas de acanto e que será analisado no item referente aos acantos. É possível encontrar duas formas gerais desse ornato: uma em que o bulbo se localiza na parte mais baixa (0440) e a outra na parte mais alta (0442). O elemento é sempre ornado, quer com molduras (0435, 0441), quer com volutas (0433) ou mesmo um elemento pendente (0438, 0439). O elemento bulboso é encontrado nos monumentos listados na tabela a seguir.

Tabela 10 – Ocorrência dos elementos bulbosos na obra landiana

Edificação / Ocorrência	Desenho (D)/ Construção (C)	Figura
Igreja da Sé / retábulo-mor (*)	D	0428
Igreja da Sé / retábulo-mor	D	0429
Igreja da Sé / retábulo do Santíssimo	D	0430
Igreja do Carmo / retábulo do transepto	D	0431/0432
Igreja do Carmo / retábulo-mor	D	0433
Arco triunfal dedicado ao Rei português	D	0434
Capela do Palácio dos Governadores / tribunas	D	0435
Capela Pombo / bases de pilares no interior	C	0436 a 0438
Igreja de Santana / sacrário	D	0439
Capela sepulcral do Governador Ataíde Teive / parede lateral	D	0440
Capela na Índia (1º projeto) / fachada / 1ª proposta	D	0441
Capela na Índia (1º projeto) / fachada / 2ª proposta	D	0442
Capela na Índia (2º projeto) / retábulo-mor / 1ª proposta	D	0443

(*) Desenho constante da prancha com o corte longitudinal

Fonte: Levantamento e sistematização do autor

Escamas

O recurso das escamas sobrepostas compondo coberturas foi utilizado em apenas duas situações, conforme a tabela seguinte.

Tabela 11 – Ocorrência de escamas na obra landiana

Edificação / Ocorrência	Desenho (D)/ Construção (C)	Figura
Igreja da Sé – cobertura das torres	C	0444
Igreja de Santana – cobertura da cúpula	D	0445

Fonte: Levantamento e sistematização do autor



Trançados

Landi, em geral, utilizou os painéis delimitados por molduras, mas os deixou lisos. As exceções, nas quais utilizou elementos trançados, são aquelas presentes nos detalhes da tribuna da Capela do Palácio dos Governadores (0446), no pequeno retábulo da sacristia da Igreja de Santana (0447), na mesa do retábulo da Capela sepulcral do Governador Ataíde Teive (0448) e, em profusão, na abóbada (0449), nas paredes da nave (0450) e no retábulo (0451) da Capela para o Palácio do Governador, na Índia. A ocorrência dos trançados na obra landiana está relacionada na tabela a seguir.

Tabela 12 – Ocorrência de trançados na obra landiana

Edificação / Ocorrência	Desenho (D)/ Construção (C)	Figura
Capela do Palácio dos Governadores - tribuna	D	0446
Igreja de Santana – retábulo da sacristia	C	0447
Capela sepulcral do Governador Ataíde Teive / mesa do retábulo	D	0448
Capela na Índia (2º projeto) / abóbada	D	0449
Capela na Índia (2º projeto) / nave	D	0450
Capela na Índia (2º projeto) / retábulo (proposta 1)	D	0451

Fonte: Levantamento e sistematização do autor

3.1.3. Ornamentos Arquitetônicos

Na obra de Landi os elementos arquitetônicos são:

- Pilastras
- Caneluras ou estrias
- Capitéis
- Frontões
- Acrotérios
- Tríglicos
- Mísulas
- Dentículos
- Balaústres
- Obeliscos
- Óculos

Antes da análise desses ornatos, faz-se necessário, um breve exame das ordens clássicas da Arquitetura e seu uso na obra em estudo.



As ordens clássicas na obra de Landi

Landi usou em suas obras todas as ordens clássicas, porém tomando apenas alguns dos elementos desses conjuntos separadamente, como se fizesse citações. Utilizou, inclusive, elementos de ordens distintas em um mesmo monumento, fazendo livres associações ou, mais apropriadamente, construindo livremente seu vocabulário peculiar. E agregou, ainda, elementos da linguagem desenvolvida na Academia Clementina, espécie de ordem arquitetônica criada nessa instituição.

O tema das ordens clássicas no trabalho de Landi merece uma pesquisa a parte, mais aprofundada, que se detenha sobre a maneira como o artista utilizou as proporções em relação aos cânones clássicos. Neste trabalho, entretanto, o assunto será apresentado de forma a ressaltar os elementos das ordens, como por exemplo: as colunas (com seus capitéis) e os frisos (com os tríglifos).

Assim como seus mestres e outros acadêmicos clementinos do período, Landi agregou ornamentos às ordens clássicas como guirlandas, fitas, rosetas e bossagens sob a forma geométrica, seguindo o que era desenvolvido na instituição àquela época.

Do mesmo modo como o uso das proporções geométricas não segue modelos rígidos, assim também a ocorrência dos elementos foi variada. Elementos originalmente aplicados às fachadas dos edifícios clássicos, foram adaptados aos interiores das edificações, sob formas diferentes, e perderam suas funções primordiais, ganhando caráter apenas ornamental.

Pilastras

Na obra landiana, a pilastra foi utilizada com certa frequência nos retábulos desenhados para as igrejas.

Landi agregou a esses elementos uma espécie de cinta a $1/3$ da base cuja ocorrência está indicada na Tabela 13.

As pilastras dos retábulos laterais da Igreja do Carmo possuem as cintas não apenas na altura de $1/3$ da base, mas a $2/3$ também, dividindo o elemento em três segmentos (0461).



Habitualmente, usou, da base ao topo das pilastras, um acabamento uniforme, ora liso, ora estriado, entretanto para o projeto do retábulo da Capela-mor da Igreja da Sé utilizou, nos 2/3 superiores, colunas salomônicas (retorcidas) e no 1/3 inferior empregou estrias (0455).

Tabela 13 – Ocorrência das pilastras na obra landiana e do ornato a 1/3 da base

Edificação / Ocorrência	Desenho (D)/ Construção (C)	Elemento a 1/3 da base	Formato da pilastra (Quadrada (Q) / Circular (C))	Figura
Igreja da Sé / fachada	C		Q	0452
Igreja da Sé / guarda-vento	D	X	Q	0453
Igreja da Sé / retábulo-mor (*)	D	X	C	0454
Igreja da Sé / retábulo-mor	D	X	C	0455
Igreja da Sé / retábulo do Santíssimo	D		Q	0456
Igreja da Sé / retábulo do Santíssimo	D	X	C	0457
Igreja do Carmo / retábulo do transepto	D		Q/C	0458/0459
Igreja do Carmo / retábulo-mor	D	X	C	0460
Igreja do Carmo / retábulos laterais a 1/3 e a 2/3 da base	C	X	Q	0461
Igreja do Carmo / púlpito	C		Q	0462
Igreja do Carmo / retábulo do Santíssimo	C		Q	0463
Igreja do Carmo / retábulo do Santíssimo	C	X	Q/C	0464
Igreja do Carmo / retábulo de N. Sra. do Carmo	C		Q	0465
Igreja do Carmo / retábulo de N. Sra. do Carmo	C	X	Q/C	0466
Capela da Ordem 3ª do Carmo / retábulo-mor	C	X	Q/C	0467
Capela da Ordem 3ª do Carmo / retábulos laterais	C		Q	0468
Igreja de São João Batista / retábulo-mor	D		Q	0469
Igreja de São João Batista / retábulo-mor	D	X	C	0470
Igreja de São João Batista / retábulo-mor	C		Q	0471
Igreja de São João Batista / retábulo-mor	C	X	C	0472
Capa do álbum dedicado ao Governador Ataíde Teive	D		Q	0473
Arco triunfal dedicado ao Rei português	D		Q	0474
Arco triunfal dedicado ao Rei português	D	X	C/Q	0475
Arco triunfal dedicado ao Governador Ataíde Teive	D		Q	0476
Arco triunfal dedicado ao Governador Ataíde Teive	D		Q	0477
Capela do Palácio dos Governadores / fachada	D		Q	0478/0479
Capela do Palácio dos Governadores / retábulo-mor	D		Q	0480
Capela do Palácio dos Governadores / tribunas	D		Q	0481
Capela Pombo / fachada	C		Q	0482
Capela Pombo / retábulo-mor	C		Q	0483
Capela de Santa Rita (as duas propostas) / retábulo-mor	D		C	0484
Residência Manuel Raimundo Alves da Cunha / fachada	D		Q	0485
Residência João Manuel Rodrigues / fachada	D		Q	0486
Igreja das Mercês / púlpito	C		Q	0487
Igreja de Santana / retábulos laterais	D		Q/C	0488/0489
Igreja de Santana / retábulos laterais	C		Q/C	0490/0491
Igreja de Santana / retábulo-mor	D		C/Q	0492
Igreja de Santana / retábulo-mor	C		Q	0493
Igreja de Santana / retábulo-mor	C	X	Q/C	0494



Edificação / Ocorrência	Desenho (D)/ Construção (C)	Elemento a 1/3 da base	Formato da pilastra (Quadrada (Q) / Circular (C))	Figura
Igreja de Santana / Sacrário	D	X	C/Q	0495
Igreja de Santana / retábulo da sacristia	C		Q	0496
Capela da Encarnação / retábulo-mor	C		Q/C	0497
Capela da Ordem 3ª de São Francisco da Penitência / retábulo-mor	C	X	C	0498
Capela sepulcral do Governador Teive / retábulo lateral	D		Q	0499
Alfândega	D		Q	0500
Capela na Índia (1º projeto) / fachada	D		C	0501
Capela na Índia (1º projeto) / capela-mor	D		Q	0502
Capela na Índia (1º projeto) / retábulo-mor	D	X	C	0503
Capela na Índia (2º projeto) / capela-mor	D	X	C	0504
Capela na Índia (2º projeto) / retábulo-mor / 1ª proposta	D		C	0505
Capela na Índia (2º projeto) / retábulo-mor / 2ª proposta	D		Q	0506
Igreja matriz de Barcelos (capela-mor)	D	X	C	0507
Igreja matriz de Barcelos (parede lateral da capela-mor)	D	X	Q/C	0508
Igreja de Gurupá / retábulo-mor	D	X	C	0509
Igreja de Igarapé-miri / fachada	D		Q	0510/0511

(*) Desenho constante da prancha com o corte longitudinal

Fonte: Levantamento e sistematização do autor

Canelura / estrias

Landi utilizou caneluras ou estrias nas pilastras dos retábulos (0512, 0513) e no sacrário desenhado para a Igreja de Santana (0520). No retábulo-mor da Sé, utilizou apenas no 1/3 inferior, recorrendo à coluna salomônica (retorcida) nos 2/3 superiores (0512). Utilizou estrias sempre nas pilastras com seções circulares; a exceção está nos retábulos construídos de N. Sra. do Carmo (0514) e do Santíssimo (0514), na Igreja do Carmo, nos retábulos da Capela Pombo (0519) e na pequena capela da Encarnação, na Igreja das Mercês (0523), nos quais utilizou o ornato nas colunas de seção quadrada.

Tabela 14 – Ocorrência das caneluras na obra landiana

Edificação / Ocorrência	Desenho (D)/ Construção (C)	Figura
Igreja da Sé / retábulo-mor	D	0512
Igreja do Carmo / retábulo-mor	D	0513
Igreja do Carmo / retábulo de N. Sra. do Carmo	C	0514
Igreja do Carmo / retábulo do Santíssimo	C	0514
Capela da Ordem 3ª do Carmo / retábulo-mor	C	0515
Igreja de São João Batista / altar-mor	D	0516
Igreja de São João Batista / altar-mor	C	0517



Edificação / Ocorrência	Desenho (D)/ Construção (C)	Figura
Arco triunfal dedicado ao Rei português	D	0518
Capela Pombo / retábulo-mor	C	0519
Igreja de Santana / sacrário	D	0520
Igreja de Santana / retábulo-mor	C	0521
Igreja de Santana / retábulos laterais	C	0522
Capela da Encarnação / retábulo-mor	C	0523

Fonte: Levantamento e sistematização do autor

Capitéis

O capitel, elemento de transição entre o fuste da coluna e a arquitrave, é usado, no trabalho de Landi, de forma bastante flexível, seguindo a liberdade com que eram utilizadas as ordens clássicas pelos acadêmicos clementinos. Além dos capitéis clássicos – dórico, jônico, coríntio, toscano e composto –, o arquiteto fez uso ainda dos capitéis bibienescos (utilizados pelos Bibiena), formado por uma placa sobreposta por duas volutas convergentes (0542, 0587) ou um similar a esse, sem a representação das volutas, apenas com o contorno dessas (0535, 0540, 0549).

Tabela 15 – Tipologia dos capitéis na obra landiana

Edificação / Ocorrência	Desenho (D) / Construção (C)	Dórico	Coríntio	Toscano	Jônico	Composto	Bibienesco	Figura
Igreja da Sé / EXTERIOR	Projeto desconhecido							
Igreja da Sé / EXTERIOR	C			X				0524
Igreja da Sé / INTERIOR	D		X					0525
Igreja da Sé / retábulo-mor	D		X				X	0526
Igreja da Sé / retábulo do Santíssimo	D		X				X	0527
Igreja da Sé / Salão dos Pontificais - Acesso	C						X	0528
Igreja da Sé / Salão dos Pontificais	C			X				0529
Igreja do Carmo EXTERIOR	Projeto e construção não são de Landi							
Igreja do Carmo INTERIOR - nave	D					X		0530
Igreja do Carmo INTERIOR – nave	C					X		0531
Igreja do Carmo / retábulos laterais	D						X	0532
Igreja do Carmo / retábulos laterais	C						X	0533
Igreja do Carmo / retábulo do transepto	D					X		0534
Igreja do Carmo / retábulo de N. Sra. do Carmo – registro superior	C					X		0535
Igreja do Carmo / retábulo de N. Sra. do Carmo – registro médio	C					X		0536
Igreja do Carmo / retábulo do Santíssimo – registro superior – registro superior	C					X		0537



Edificação / Ocorrência	Desenho (D) / Construção (C)	Dórico	Coríntio	Toscano	Jônico	Composito	Bibienesco	Figura
Igreja do Carmo / retábulo do Santíssimo – registro médio	C					X		0538
Igreja do Carmo / retábulo-mor - registro superior	D						X	0539
Igreja do Carmo / retábulo-mor - registro médio	D					X		0540
Capela da Ordem 3ª do Carmo / INTERIOR	C		X					0541
Capela da Ordem 3ª do Carmo / retábulo-mor	C					X	X	0542
Capela da Ordem 3ª do Carmo / retábulo lateral	C						X	0543
Igreja de São João Batista / fachada	D			X				0544
Igreja de São João Batista / fachada	C			X				0545
Igreja de São João Batista / nave	D			X				0546
Igreja de São João Batista / nave	C	X						0547
Igreja de São João Batista / quadratura da capela-mor	D				X		X	0548
Igreja de São João Batista / quadratura da capela-mor	C				X		X	0549
Arco triunfal dedicado ao Rei português	D						X	0550
Arco triunfal dedicado ao Rei português	D					X		0551
Arco triunfal dedicado ao Governador Ataíde Teive	D						X	0552
Arco triunfal dedicado ao Governador Ataíde Teive	D				X			0553
Palácio dos Governadores / EXTERIOR	D			X				0554/0555
Palácio dos Governadores / INTERIOR	D			X				0556/0557
Capela do Palácio dos Governadores / EXTERIOR	D			X				0558/0559
Capela Pombo / EXTERIOR	C			X				0560
Capela Pombo / EXTERIOR	C						X	0561
Capela Pombo / INTERIOR	C	X						0562
Capela Pombo / retábulo-mor	C				X		X	0563
Capela de Santa Rita (as duas propostas)	D		X			X		0564
Residência Manuel Raimundo Alves da Cunha	D			X				0565
Residência Antônio de Sousa de Azevedo	D			X				0566
Residência João Manuel Rodrigues	D			X				0567
Igreja de Santana / EXTERIOR	D			X				0568
Igreja de Santana / EXTERIOR	C			X				0569
Igreja de Santana / retábulos laterais	D				X			0570
Igreja de Santana / retábulos laterais	C				X			0571
Igreja de Santana / retábulo-mor	D			X	X			0572
Igreja de Santana / retábulo-mor	C				X		X	0573
Igreja de Santana / INTERIOR	D			X				0574
Igreja de Santana / INTERIOR	C			X				0575
Igreja de Santana / sacrário	C				X			0576
Igreja de Santana / retábulo na Sacristia	C						X	0577



Edificação / Ocorrência	Desenho (D) / Construção (C)	Dórico	Coríntio	Toscano	Jônico	Composito	Bibienesco	Figura
Alfândega	D						X	0578
Capela da Ordem Terceira de S. Francisco da Penitência – retábulo-mor	C					X		0579
Capela na Índia (1º projeto) / fachada 1	D				X			0580
Capela na Índia (1º projeto) / fachada 2	D				X			0581
Capela na Índia (1º projeto) / INTERIOR	D						X	0582
Capela na Índia (1º projeto) / INTERIOR	D				X			0583
Capela na Índia (1º projeto) / INTERIOR	D						X	0584
Capela na Índia (1º projeto) / retábulo-mor	D				X			0585
Capela na Índia (2º projeto) / INTERIOR	D				X			0586
Igreja matriz de Barcelos	D						X	0587
Igreja matriz de Barcelos	D			X				0588
Igreja matriz de Barcelos	D						X	0589
Igreja de Cameté / EXTERIOR	D			X				0590
Igreja de Gurupá / EXTERIOR	D			X				0591
Igreja de Gurupá / INTERIOR	D			X				0592
Igreja de Igarapé-miri / EXTERIOR	D			X				0593/0594
Igreja de Chaves / INTERIOR	D			X				0595
Igreja de Chaves / EXTERIOR	D			X				0596

Fonte: Levantamento e sistematização do autor

Frontões

Os frontões aparecem na obra de Landi sob diversas formas e com vários acessórios. Ele os utilizou no coroamento de janelas (0600), de retábulos (0604), de portas (0605), de fachadas (0619) e de nichos (0660).

De uma maneira geral, os frontões, na obra landiana, são classificados em:

- a) Retos – cuja linha geral é um segmento de reta horizontal;
- b) Triangulares – cuja forma básica é um triângulo isósceles;
- c) Curvos – cujo trecho superior é um arco de circunferência;
- d) Mistilíneos – cujo trecho superior é formado pela combinação de retas e curvas;
- e) Contracurvados – cujo trecho superior é formado curvas e contracurvas.



Tomando como referência essas formas gerais, os frontões landianos variam como exposto na Tabela 16. Para isso, considerem-se as seguintes definições:

- a) Aberto – sem linha da base
- b) Fechado – com linha da base
- c) Interrompido – com linhas interrompidas pela sobreposição, ou não, de um brasão, ou uma cartela
- d) Tipo pagode chinês – os lados inclinados do triângulo são em arco

Tabela 16 – Características dos frontões na obra landiana

Forma	Tipo	Desenho esquemático	Exemplos
Reto	Interrompido		Igreja da Sé (0599)
	Sem interrupção		Hospital Real (0600), Palácio dos Governadores (0601), Igrejas de Igarapé-miri (0602) e de Chaves (0603)
Curvo	Aberto		Igrejas do Carmo (0604, 0613), da Sé (0610) e de São João Batista (0609), Palácio dos Governadores (0605, 0612), Capela do Palácio dos Governadores (0606), Alfândega (0607, 0608) e residência de Manuel Cunha (0611)
	Fechado		Palácio dos Governadores (0614, 0615), Igrejas de Santana (0616), de Barcelos (0617), de Gurupá (0618) e Igarapé-miri (0619)
	Interrompido		Palácio dos Governadores (0620, 0621) e Capela na Índia (0622)
Triangular	Aberto		Igrejas da Sé (0623) e de Igarapé-miri (0624), Palácio dos Governadores (0625, 0626), Companhia Geral do Comércio (0627), Quartel (0628), Alfândega (0629) e residência de Manuel Cunha (0630)
	Fechado		Capela na Índia (0631), Quartel (0632) e residência de João Manuel Rodrigues (0633)
	Interrompido		Capela do Murutucu (0635) e Igreja das Mercês (0636)
	Tipo pagode chinês		Capela na Índia (0637), Capela do Palácio dos Governadores (0638) e Igreja de São João Batista (0639)



Forma	Tipo	Desenho esquemático	Exemplos
Mistilíneo	Aberto		Capelas da Ordem Terceira do Carmo (0640) e da Índia (0643)
	Fechado		Capela de Santa Rita (0641) e na Índia (0642)
Contracurvado	Aberto		Igreja da Sé (0644, 0645, 0646), Capela de Santa Rita (0647), Palácio dos Governadores (0648), residências de Manuel Cunha (0649) e João Rodrigues (0650)
	Fechado		Igreja da Sé (0652)
	Interrompido		Capa do álbum dedicado ao Marquês de Pombal (0651), Capela do Palácio dos Governadores (0653), Igreja de São João Batista (0654), Capela na Índia (0655, 0656), Capela Pombo (0657) e residência de Antônio Azevedo (0658)

Fonte: Levantamento e sistematização do autor

Além dessas variações, o artista acrescentou elementos acessórios, tais como: segmentos de reta laterais, voluta, elementos ressaltados ou coroamentos, conforme a Tabela 17 abaixo.

Tabela 17 – Elementos acessórios utilizados nos frontões landianos

Elemento acessório	Desenho esquemático	Alguns exemplos
Segmentos de reta laterais		Igrejas da Sé (0659), de Santana (0660, 0661), de Cameté (0662, 0663), de Igarapé-miri (0664) e da Índia (0665, 0666) e Palácio dos Governadores (0667)
Volutas		Igrejas da Sé (0668, 0669), de São João Batista (0670) e do Carmo (0671), Sacrário de Santana (0672), Igreja de Barcelos (0673), Capela na Índia (0674), capa do álbum para o Governador (0675) e Batistério da Sé (0676)



Elemento acessório	Desenho esquemático	Alguns exemplos
Elementos ressaltados		Igrejas do Carmo (0677), Cametá (0678), Barcelos (0679), Arcos triunfais (0680) e residência de Antônio de Azevedo (0681)
Coroamentos		Igreja de São João Batista (0682) e Capelas de Barcelos (0684), na Índia (0685) e da Ordem Terceira do Carmo (0686)

Fonte: Levantamento e sistematização do autor

Dentre as composições de frontões, as mais comuns são aquelas em que o artista combinou, ou o frontão triangular, ou o arco de circunferência, com segmentos de reta laterais, tipologias essas que foram bastante utilizadas no Palácio dos Governadores (0612, 0625, 0626, 0667).

Landi utilizou o recurso de seccionar o frontão em três partes e utilizá-las apenas parcialmente, na maioria dos casos, mostrando apenas trechos laterais e suprimindo o central, tipologia essa denominada, na Tabela 16, de “interrompido”. Esse esquema pode ser visto na Sala dos Pontificais da Igreja da Sé (0687), no guarda-vento para a mesma igreja (0688) e nas janelas do piso superior da residência de Antônio Azevedo (0658) entre outros. No caso específico do Salão dos Pontificais, o artista utilizou volutas ascendentes para compor os trechos laterais.

As volutas são elementos recorrentes nos frontões landianos, quer na forma anteriormente descrita – ascendentes, a mais comum –, quer como descendentes, bem menos utilizada como na Capela na Índia (0655), no Batistério da Igreja da Sé (0676), na pintura de quadratura lateral da Igreja de São João Batista (0609) e nos altares laterais da Igreja do Carmo (0604). As volutas são, muitas vezes, os elementos principais formadores da composição como, por exemplo, no guarda-vento da Igreja da Sé (0688) ou no altar do Santíssimo da mesma igreja (0668) e na Capela do Palácio dos Governadores (0691); em alguns casos, compõem o conjunto, com outros elementos, como na pintura de quadratura lateral da Igreja de São João Batista (0609), na Sala dos Pontificais da Igreja da Sé (0687) e na Igreja de Barcelos (0684).

Outro recurso que o artista utilizou foi o elemento ressaltado, detalhe que consiste na projeção de parte do perfil do frontão para além do plano em que é



desenvolvido. Em geral, utilizou esse recurso de forma discreta, apenas no topo do frontão ao centro, como no Palácio dos Governadores (0667), mas também de forma menos discreta como na Igreja de Barcelos (0679) e nos arcos triunfais para o governador e para o rei português (0680).

Em algumas composições de retábulos, Landi buscou o uso de elementos que coroam o conjunto. De forma bastante variada, o artista utilizou vasos com flores (0684, 0686), crucifixos (0662, 0664), escudos (0685) e troféus (0651).

Há composições particulares, pouco frequentes, que associam dois ou mais tipos de frontões. Esse recurso foi utilizado no guarda-vento da Sé (0688), na fachada (0690) e no retábulo (0689) da Capela do Palácio dos Governadores, na fachada da residência de Antônio de Azevedo (0634, 0693), na Capela sepulcral do Governador Teive (0693) e na Igreja de Gurupá (0691), nesse caso, sobrepôs três frontões. Na obra construída, aplicou em algumas portas na Igreja das Mercês (0683).

Acrotérios

O elemento ornamental localizado no ponto mais alto de um frontão, o acrotério, aparece na obra landiana, sob a forma de uma cruz do tipo latina. São exemplos, os desenhos de fachada para as igrejas de São João Batista (0695) e Santana (0697), para as duas propostas da Capela do Palácio do Governador Ataíde Teive, na Índia (0699, 0700) e para a Igreja de Chaves (0704). O chamado acrotério de canto ou lateral aparece nos mesmos exemplos anteriores, à exceção do último, sendo substituídos por vasos-fogaréu. A particularidade desses exemplos é que, em um dos projetos para a capela na Índia, o arquiteto utilizou, além de nos pontos mais baixos, também nos pontos intermediários (0699). Um elemento prismático, que lembra uma esfera, foi utilizado nos projetos das fachadas das igrejas paroquiais de Igarapé-miri (0701) e de Gurupá (0703). Para a primeira, além dos elementos prismáticos, há esferas nos topos das torres sineiras.

Tabela 18 – Ocorrência dos acrotérios na obra landiana

Edificação / Ocorrência	Desenho (D)/ Construção (C)	Figura
Igreja de São João Batista / fachada (cruz)	D	0695
Igreja de São João Batista / fachada (cruz)	C	0696
Igreja de Santana / fachada (cruz e vasos)	D	0697



Edificação / Ocorrência	Desenho (D)/ Construção (C)	Figura
Igreja de Santana / fachada (cruz)	C	0698
Capela na Índia (1º projeto) / fachada a (cruz e vasos)	D	0699
Capela na Índia (1º projeto) / fachada b (cruz e vasos)	D	0700
Igreja de Igarapé-miri / fachada (cruz, bolas e prismas facetados)	D	0701
Igreja de Cametá / fachada (vasos fogaréu)	D	0702
Igreja de Gurupá / fachada (cruz e prismas facetado)	D	0703
Igreja de Chaves / fachada (cruz)	D	0704

Fonte: Levantamento e sistematização do autor

Tríglicos

Os tríglicos, elementos comuns aos entablamentos dórico e toscano, foram utilizados por Landi, sempre sem as métopas, no projeto para a capela sepulcral do Governador Teive (0709) e na pintura de quadratura para a Igreja matriz de Barcelos (0710). Na obra construída, é visto nos interiores das igrejas de São João Batista (0705) e de Santana (0708) e na Capela Pombo (0707).

Landi usou os tríglicos com formas diferenciadas. Nas igrejas de São João Batista (0705) e de Santana (0708), possuem três sulcos inteiros centrais e dois meios-sulcos, já na Capela Pombo (0707), como no tratado de Vignola⁶⁷, para o entablamento dórico, utilizou dois sulcos inteiros centrais e dois meios-sulcos. Também é diferenciado o uso das gotas abaixo dos tríglicos. Na Igreja de Santana (0708) e na Capela Pombo (0707), há cinco gotas e na Igreja de São João Batista (0705), quatro, menos que Vignola, que utilizou seis. A forma da gota também chama a atenção. Em Santana (0708) e na Capela Pombo (0707), o elemento tem forma trapezoidal, como no desenho de Vignola, já em São João Batista (0705), a base do que seria o trapézio tem forma arredondada.

Tabela 19 – Ocorrência dos tríglicos na obra landiana

Edificação / Ocorrência	Desenho (D)/ Construção (C)	Figura
Igreja de São João Batista / friso interno	C	0705
Capela Pombo / friso interno	C	0706
Capela Pombo / friso interno	C	0707
Igreja de Santana / friso interno	C	0708
Capela sepulcral do Governador Ataíde Teive / parede lateral	D	0709
Igreja matriz de Barcelos (capela-mor)	D	0710

Fonte: Levantamento e sistematização do autor

⁶⁷ VIGNOLA, Jacques Barozio de. **Tratado Prático Elementar de Architectura ou Estudo das Cinco Ordens**. Rio de Janeiro: Livraria Garnier, s.d. Disponível em: http://www.arkitekturbo.arq.br/vinhola_por/vinhola_tratado_por.html. Acesso em: 25 jul 2010.



Mísulas

As mísulas utilizadas por Landi usam a voluta como elemento construtor e, no caso mais característico, formando um conjunto com o enrolamento visto de frente e de lado. Esse recurso é visto, por exemplo, no portal da Alfândega (0736).

Uma invenção do período é o console de tríglifo. Landi o utilizou na fachada da Igreja de Santana (0734) e na fachada (0729) e na tribuna (0730) da Capela do Palácio dos Governadores.

Tabela 20 – Ocorrência das mísulas na obra landiana

Edificação / Ocorrência	Desenho (D)/ Construção (C)	Figura
Igreja da Sé / retábulo do Santíssimo	D	0711/0712
Igreja da Sé / retábulo-mor	D	0713
Igreja da Sé / guarda-vento	D	0714
Igreja do Carmo / retábulo lateral	C	0715
Igreja do Carmo / púlpito	C	0716
Igreja do Carmo / retábulo do transepto	D	0717
Igreja do Carmo / retábulo do Santíssimo	C	0718
Igreja do Carmo / retábulo de N. Sra. do Carmo	C	0719
Capela da Ordem 3ª do Carmo / laterais	C	0720
Igreja de São João Batista / altar-mor	D	0721
Arco triunfal dedicado ao Rei português	D	0722
Arco triunfal dedicado ao Governador Ataíde Teive	D	0723
Palácio dos Governadores / janelas e portas	D	0724 a 0727
Capela do Palácio dos Governadores / fachada	D	0728
Capela do Palácio dos Governadores / fachada (console de tríglifos)	D	0729
Capela do Palácio dos Governadores / tribuna (console de tríglifos)	D	0730
Capela Pombo / fachada	C	0731
Capela de Santa Rita (2ª proposta)	D	0732
Igreja das Mercês / púlpito	C	0733
Igreja de Santana / fachada (console de tríglifos)	D	0734
Igreja de Santana / sacrário	D	0735
Alfândega	D	0736
Capela na Índia (1º projeto) / retábulo lateral	D	0737
Capela na Índia (2º projeto) / capela-mor / 1ª proposta	D	0738
Capela na Índia (2º projeto) / retábulo-mor (proposta a)	D	0739
Igreja matriz de Barcelos (capela-mor)	D	0740/0741
Igreja matriz de Barcelos (parede lateral da capela-mor)	D	0742
Igreja de Cameté / fachada (console de tríglifos)	D	0743

Fonte: Levantamento e sistematização do autor



Dentículos

Originalmente utilizados ao longo da borda inferior da cornija, os dentículos foram empregados por Landi sob formas alternativas. Não apenas em linha reta, mas em curvas, além de ter sido utilizado não apenas externamente, como o era na origem clássica, mas no interior dos edifícios.

Na obra desenhada, o ornato é encontrado apenas nos projetos para a Capela de Santa Rita (0748, 0749), na qual os dentículos contornam elementos em curva.

Na obra construída é possível encontrá-lo, por exemplo, na fachada (0746) e no retábulo da Capela Pombo (0747). No alto do retábulo, além de em linha reta, repete a utilização da Capela de Santa Rita, em curva, contornando as volutas.

Tabela 21 – Ocorrência dos dentículos na obra landiana

Edificação / Ocorrência	Desenho (D)/ Construção (C)	Figura
Igreja do Carmo / nave	C	0744
Igreja de São João Batista / nave	C	0745
Capela Pombo / fachada	C	0746
Capela Pombo / friso interno	C	0747
Capela de Santa Rita (1ª proposta)	D	0748
Capela de Santa Rita (2ª proposta)	D	0749
Igreja das Mercês / retábulo-mor	C	0750
Igreja de Santana / retábulos laterais	C	0751
Igreja de Santana / retábulo-mor	C	0752

Fonte: Levantamento e sistematização do autor

Balaústres

Os balaústres, compondo balaustradas, foram utilizados nos interiores e exteriores de templos e de edificações civis.

As formas dos balaústres não são tão variadas. Landi utilizou sempre balaústres de seção circular variável ao longo do fuste, simétricos em torno do eixo e lisos; os relevos, quando existem, são folhas de acanto e foram utilizados em parapeitos de janelas (0770, 0771), balcões e escadas (0764). A ocorrência nos monumentos está relacionada na Tabela 22. Nessa listagem, estão indicados também aqueles casos em que não são utilizados balaústres, mas perfis delgados.

**Tabela 22** – Ocorrência dos balaústres na obra landiana

Edificação / Ocorrência	Desenho (D)/ Construção (C)	Figura
Igreja da Sé / janelas superiores da nave	D	0753
Igreja da Sé / janelas superiores da nave	C	0754
Igreja da Sé / janelas superiores da capela-mor	C	0755
Hospital real (parapeito com perfis delgados)	D	0756
Igreja do Carmo / janelas no transepto	D	0757
Igreja do Carmo / capela-mor	D	0758
Capela da Ordem 3ª do Carmo / coro	C	0759
Igreja de São João Batista / janelas na capela-mor	D	0760
Igreja de São João Batista / pintura de quadratura da capela-mor	D	0761
Igreja de São João Batista / pintura de quadratura da capela-mor	C	0762
Palácio dos Governadores / fachada principal (parapeito com perfis delgados)	D	0763
Palácio dos Governadores / escadaria	D	0764/0765
Palácio dos Governadores / porta-janela	D	0766/0767
Capela do Palácio dos Governadores / fachada	D	0768
Capela do Palácio dos Governadores / fachada	C	0769
Capela do Palácio dos Governadores / tribuna	D	0770
Capela do Palácio dos Governadores / tribuna	C	0771
Capela Pombo / fachada	C	0772
Capela Pombo / coro	C	0773
Residência Manuel Raimundo Alves da Cunha	D	0774
Residência Antônio de Sousa de Azevedo	D	0775
Capela sepulcral do Governador Ataíde Teive / retábulo-mor	D	0776
Companhia Geral do Comércio	D	0777
Alfândega (parapeito com perfis delgados)	D	0778/0779
Capela na Índia (1º projeto) / tribunas da capela-mor	D	0780
Capela na Índia (2º projeto) / tribunas da capela-mor	D	0781
Igreja matriz de Barcelos (capela-mor)	D	0782
Igreja matriz de Barcelos (parede lateral da capela-mor)	D	0783

Fonte: Levantamento e sistematização do autor

Obeliscos

Na obra desenvolvida em Belém, o obelisco aparece apenas na fachada da Igreja da Sé (0784) e com uma espécie de cinta na metade da altura do elemento, à semelhança dos muitos exemplos existentes no álbum com os arcos triunfais e mausoléus desenhados para os reis portugueses.

Tabela 23 – Ocorrência dos obeliscos na obra landiana

Edificação / Ocorrência	Desenho (D)/ Construção (C)	Figura
Igreja da Sé / fachada	C	0784

Fonte: Levantamento e sistematização do autor



Óculos

Elemento pouco usado na obra em análise, o óculo aparece na fachada da Igreja da Sé (0785) e em uma das propostas para a fachada da ermida do Governador em Pangim, na Índia (0787).

Tabela 24 – Ocorrência dos óculos na obra landiana

Edificação / Ocorrência	Desenho (D)/ Construção (C)	Figura
Igreja da Sé / fachada	C	0785
Igreja da Sé / detalhes ornamentais	D	0786
Igreja na Índia / fachada (1º projeto)	D	0787

Fonte: Levantamento e sistematização do autor

3.1.4. Ornamentos Simbólicos

Os ornamentos pertencentes ao último grupo são:

- Vasos
- Figuras com formas humanas
- Pombas representando o Espírito Santo
- Cartelas
- Flores – roseta
- Festões
- Folhas de acanto
- Conchas / aconcheados
- Volutas
- Monogramas
- Cruzes
- Troféus
- Brasões de armas
- Estrelas
- Abóbadas de ¼ de esfera

Vasos

O uso dos vasos na obra de Landi é predominante nas fachadas e nos retábulos de várias igrejas, quer com flores, quer o chamado fogaréu, com um ornamento talhado imitando chamas. As formas são variadas, com alças ou não, lisos ou decorados. As chamas, além de utilizadas nos vasos, foram utilizadas em esferas como vistas no arco triunfal dedicado ao rei português (0809). Além dos vasos, há ainda o uso de cestas com flores nos retábulos laterais da Capela da Ordem Terceira do Carmo (0802) e na pintura de quadratura da Igreja de Barcelos (0825). A ocorrência dos vasos na obra de Landi está listada na Tabela 25.

**Tabela 25** – Ocorrência dos vasos na obra landiana

Edificação / Ocorrência	Desenho (D)/ Construção (C)	Figura
Igreja da Sé / fachada (fogaréu)	C	0788/0789
Igreja da Sé / púlpito (fogaréu)	D	0790
Igreja da Sé / retábulo-mor (com flores) (*)	D	0791
Igreja da Sé / retábulo-mor (com flores)	D	0792
Igreja da Sé / retábulo do Santíssimo (com flores)	D	0793/0794
Igreja da Sé / retábulo lateral (com flores)	D	0795
Igreja da Sé / guarda-vento (fogaréu)	D	0796
Igreja do Carmo / retábulos laterais (com folhas)	C	0797
Igreja do Carmo / púlpito (com folhas)	C	0798
Igreja do Carmo / retábulo do Santíssimo (fogaréu)	C	0799
Igreja do Carmo / retábulo de N. Sra. do Carmo (fogaréu)	C	0800
Capela da Ordem 3ª do Carmo / retábulo-mor	C	0801
Capela da Ordem 3ª do Carmo / laterais (cestas com flores/flores)	C	0802
Igreja de São João Batista / fachada (fogaréu)	D	0803
Igreja de São João Batista / altares laterais (com flores)	C	0804
Igreja de São João Batista / altar-mor (fogaréu e com flores)	D	0805/0806
Igreja de São João Batista / altar-mor (com flores)	C	0807/0808
Arco triunfal dedicado ao Rei português (bola fogaréu)	D	0809
Arco triunfal dedicado ao Governador Ataíde Teive (com folhas)	D	0810
Capela Pombo / fachada	C	0811
Igreja de Santana / fachada (fogaréu)	D	0812
Igreja de Santana / fachada (fogaréu)	C	0813
Igreja de Santana / retábulos laterais	C	0814
Igreja de Santana / retábulo-mor (fogaréu)	D	0815
Igreja de Santana / retábulo-mor (com flores)	C	0816
Igreja de Santana / sacrário (fogaréu)	D	0817
Capela sepulcral do Governador Ataíde Teive / parede lateral mesmo esquema de Barcelos/ no nicho (com flores)	D	0818
Capela na Índia (1º projeto) / fachada a (fogaréu)	D	0819
Capela na Índia (1º projeto) / fachada b (fogaréu)	D	0820
Capela na Índia (2º projeto) / retábulo-mor / 1ª proposta (com flores)	D	0821
Igreja matriz de Barcelos (capela-mor) (flores)	D	0822/0823
Igreja matriz de Barcelos (parede lateral da capela-mor) mesmo esquema da sepulcral/ no nicho (fogaréu)	D	0824
Igreja matriz de Barcelos (parede lateral da capela-mor) (cesta com flores)	D	0825
Igreja de Cametá / fachada (fogaréu)	D	0826
Igreja de Gurupá / fachada (sólido facetado)	D	0827
Igreja de Igarapé-miri / fachada (sólido facetado e esfera)	D	0828

(*) Desenho constante da prancha com o corte longitudinal

Fonte: Levantamento e sistematização do autor

Figuras com formas humanas

Na obra em análise, a figura humana é empregada de forma discreta (26). O que se encontra na obra desenhada são espanholetes (0844), algumas figuras alegóricas nos retábulos de igrejas (0830), máscaras (0842) e a estátua pedestre (0843) no arco



triunfal em homenagem ao rei português. Na obra construída, há cabeças de anjos com asas (0832) e espanholetes (1855). O álbum em homenagem aos reis portugueses, aqui não analisado, é, sem dúvida, a maior demonstração do uso da figura humana feita por Landi, no qual utiliza várias estátuas pedestres, figuras alegóricas e anjos.

Chama a atenção a figura do Pai Eterno no retábulo-mor construído na Igreja de Santana (0852), no centro do resplendor, em substituição à recorrente pomba representando o Espírito Santo.

Tabela 26 – Ocorrência das figuras com formas humana na obra landiana

Edificação / Ocorrência	Desenho (D)/ Construção (C)	Figura
Igreja da Sé / retábulo-mor (figura alegórica) (*)	D	0829
Igreja da Sé / retábulo-mor (figura alegórica)	D	0830
Igreja da Sé / retábulo-mor (cabeça de anjo)	D	0831/0832
Igreja da Sé / retábulo do Santíssimo (cabeça de anjo)	D	0833/0835
Igreja da Sé / retábulo do Santíssimo (figura alegórica)	D	0834
Igreja da Sé / retábulo lateral (cabeça de anjo)	C	0836
Igreja da Sé / batistério (espanholete)	C	0837
Igreja do Carmo / retábulos laterais (cabeça de anjo)	C	0838
Igreja do Carmo / retábulo do Santíssimo (cabeça de anjo)	C	0839
Igreja do Carmo / retábulo de N. Sra. do Carmo (cabeça de anjo)	C	0840
Igreja de São João Batista / altar-mor (cabeça de anjo)	C	0841
Capa do álbum dedicado ao Governador Ataíde Teive (máscara)	D	0842
Arco triunfal dedicado ao Rei português (estátua pedestre)	D	0843
Capela do Palácio dos Governadores / retábulo-mor (espanholetes)	D	0844
Capela do Palácio dos Governadores / retábulo-mor (cabeças de anjos)	D	0845
Capela Pombo / retábulo-mor (anjos)	C	0846/0847
Capela de Santa Rita (nas duas proposta) (anjos)	D	0848 a 0850
Igreja das Mercês / moldura de portas (anjo)	C	0851
Igreja de Santana / retábulo-mor (Pai Eterno)	C	0852
Igreja de Santana / sacristia (espanholete)	C	0853
Capela da Ordem 3ª de São Francisco da Penitência / retábulo-mor (figuras alegóricas)	C	0854
Capela sepulcral do Governador Ataíde Teive / retábulo-mor (espanholete)	D	0855

(*) Desenho constante da prancha com o corte longitudinal

Fonte: Levantamento e sistematização do autor

Pombas representando o Espírito Santo

Uma pomba com as asas abertas, entre raios, nuvens e/ou anjos, representando o Espírito Santo, é recorrente na obra de Landi e é encontrada nos desenhos para vários retábulos de igrejas.



Na obra construída, o conjunto aparece em retábulos e púlpitos de igrejas. No retábulo-mor da Igreja de Santana, a pomba foi substituída pela representação do Pai Eterno em meio a raios, anjos e nuvens (0869) (Tabela 27).

Tabela 27 – Ocorrência das pombas representando o Espírito Santo e suas configurações

Edificação / Ocorrência / Composição	Desenho (D)/ Construção (C)	Figura
Igreja da Sé / retábulo do Santíssimo (pomba entre raios, nuvens e anjos)	D	0856
Igreja da Sé / retábulo-mor (pomba entre raios e nuvens) (*)	D	0857
Igreja da Sé / retábulo-mor (pomba entre raios e nuvens)	D	0858
Igreja do Carmo / retábulo do transepto (pomba entre nuvens)	D	0859
Igreja do Carmo / púlpito (pomba entre raios e nuvens)	C	0860
Igreja do Carmo / retábulos laterais (pomba entre raios e nuvens)	C	0861
Capela da Ordem 3ª do Carmo / retábulo-mor (pomba entre raios)	C	0862
Igreja de São João Batista / altar-mor (pomba entre raios e nuvens)	D	0863
Igreja de São João Batista / altar-mor (pomba entre raios e nuvens)	C	0864
Capela Pombo / retábulo-mor (pomba entre raios e nuvens)	C	0865
Capela de Santa Rita (as duas propostas) (pomba entre raios)	D	0866
Igreja das Mercês / púlpito (pomba entre raios)	C	0867
Capela da Encarnação / retábulo-mor (coração de Jesus entre raios)	C	0868
Igreja de Santana / retábulo-mor (Pai Eterno entre raios, nuvens e anjos)	C	0869
Capela sepulcral do Governador Ataíde Teive / no teto (pomba entre raios)	D	0870
Capela na Índia (1º projeto) / retábulo-mor (resplendor com raios e nuvens sem a pomba)	D	0871
Capela na Índia (2º projeto) / retábulo-mor (resplendor com raios e nuvens sem a pomba e com as iniciais marianas)	D	0872
Igreja de Gurupá / retábulo-mor (pomba entre raios e nuvens)	D	0873

(*) Desenho constante da prancha com o corte longitudinal

Fonte: Levantamento e sistematização do autor

Cartelas

As cartelas ou cártulas foram utilizadas por Landi conforme a Tabela 28. Um uso recorrente foi a aplicação nos retábulos e, em particular, na mesa de alguns deles, conforme indicado na referida tabela.

As cartelas eram projetadas, originalmente, para conter algum tipo de inscrição, monogramas, símbolos ou motivos heráldicos. Na obra em análise, em geral, os desenhos nos quais a cartela está presente não mostram nenhuma indicação do conteúdo das mesmas; as exceções estão indicadas em negrito na Tabela 28.

**Tabela 28** – Ocorrência das cartelas na obra landiana

Edificação / Ocorrência / Conteúdo(*)	Desenho (D)/ Construção (C)	Figura
Igreja da Sé / arco do cruzeiro	D	0874
Igreja da Sé / arco da capela-mor (escudo) (**)	D	0875
Igreja da Sé / janela do interior do coro	D	0876
Igreja da Sé / retábulo-mor	D	0877/0878
Igreja da Sé / retábulo do Santíssimo	D	0879
Igreja da Sé / retábulo do Santíssimo (na mesa do altar)	D	0880
Igreja da Sé / retábulo lateral (na mesa do altar)	D	0881
Igreja da Sé / guarda-vento	D	0882
Igreja do Carmo / retábulo do transepto	D	0883
Igreja do Carmo / arco na capela-mor	D	0884
Igreja do Carmo / retábulo-mor	D	0885
Igreja de São João Batista / altar-mor	D	0886
Igreja de São João Batista / altar-mor	C	0887/0888
Capa do álbum dedicado ao Rei português (texto)	D	0889
Capa do álbum dedicado ao Governador Ataíde Teive (texto)	D	0890
Arco triunfal dedicado ao Rei português (textos)	D	0891
Arco triunfal dedicado ao Rei português	D	0892
Arco triunfal dedicado ao Governador Ataíde Teive (textos)	D	0893
Capela do Palácio dos Governadores / retábulo-mor	D	0894
Capela do Palácio dos Governadores / mesa do altar	D	0895
Capela do Palácio dos Governadores / na mesa do altar	C	0896
Alfândega (duas propostas) (escudo)	D	0897/0898
Capela Pombo / retábulo-mor (iniciais marianas)	C	0899
Capela de Santa Rita (duas propostas) (escudo)	D	0900
Capela de Santa Rita (duas propostas) (na mesa do altar)	D	0901
Igreja de Santana / retábulos laterais	D	0902
Igreja de Santana / retábulos laterais	C	0903
Igreja de Santana / retábulo-mor (registro superior)	D	0904
Igreja de Santana / retábulo-mor (registro médio)	D	0905
Igreja de Santana / sacrário	D	0906
Capela sepulcral do Governador Ataíde Teive / parede lateral (rosa)	D	0907
Capela sepulcral do Governador Ataíde Teive / retábulo-mor (iniciais marianas na mesa do altar)	D	0908
Capela sepulcral do Governador Ataíde Teive / na mesa do altar lateral	D	0909
Capela na Índia (1º projeto) / fachada a	D	0910
Capela na Índia (1º projeto) / fachada b	D	0911
Capela na Índia (1º projeto) / fachada b (escudo)	D	0912
Capela na Índia (1º projeto) / retábulo lateral	D	0913
Capela na Índia (2º projeto) / nave – no friso	D	0914
Capela na Índia (2º projeto) / retábulo-mor / 1ª proposta	D	0915
Capela na Índia (2º projeto) / retábulo-mor / 2ª proposta (na mesa)	D	0916
Igreja matriz de Barcelos (capela-mor)	D	0917/0918
Igreja matriz de Barcelos (parede lateral da capela-mor)	D	0919/0920
Igreja de Gurupá (retábulos laterais)	D	0921

(*) Quando existe conteúdo na cartela, esse está entre parêntesis

(**) Desenho constante da prancha com o corte longitudinal

Fonte: Levantamento e sistematização do autor



Flores

As flores na obra de Landi foram aplicadas nos vasos, compondo festões e buquês e isoladas. Os primeiros, nos retábulos e nas fachadas de igrejas; os segundos, nas edificações religiosas, além de isoladas, conforme exposto na Tabela 29.

Especificamente, sob a forma de rosetas – flores estilizadas – foram pouco empregadas. Na obra desenhada, foram aplicadas em alguns retábulos e, na obra construída, no Batistério da Sé (0931) e em algumas capelas. No friso da fachada da Capela Pombo (0955), foram utilizadas alternadas com tríglifos.

Composições que fogem às concepções mais comuns são o desenho de uma rosa no registro superior do retábulo lateral da Capela sepulcral do Governador Teive (0962) e nos frontões dos falsos nichos localizados nas paredes laterais da Capela Pombo (0956).

Há flores em profusão nos vasos e festões da pintura de quadratura da Igreja de São João Batista (0952) na qual a quantidade utilizada é superior, se comparada com o projeto existente.

Na obra construída, destaquem-se os significativos vasos com flores que coroam os retábulos laterais da Capela da Ordem Terceira do Carmo (0802), significativos pelo tamanho e pela forma incomuns se comparados com o conjunto da obra. Aliás, semelhante conjunto de flores pode ser visto em um dos desenhos para a Igreja matriz de Barcelos, no frontão das portas que ladeiam o retábulo (0971).

Tabela 29 – Ocorrência das flores na obra landiana

Edificação / Ocorrência	Desenho (D)/ Construção (C)	Figura
Igreja da Sé / retábulo do Santíssimo (rosetas)	D	0924/0925
Igreja da Sé / retábulo-mor	D	0926/0927
Igreja da Sé / retábulo lateral	D	0928/0929
Igreja da Sé / retábulo lateral	C	0930
Igreja da Sé / batistério (rosetas)	C	0931
Igreja da Sé / batistério	C	0932/0933
Igreja do Carmo / retábulos laterais	C	0934/0936
Igreja do Carmo / retábulos laterais (rosetas)	C	0935
Igreja do Carmo / púlpito	C	0937
Igreja do Carmo / retábulo de N. Sra. do Carmo	C	0938 a 0940



Edificação / Ocorrência	Desenho (D)/ Construção (C)	Figura
Igreja do Carmo / retábulo do Santíssimo	C	0941 a 0943
Capela da Ordem 3ª do Carmo / laterais (rosetas)	C	0944/0945
Capela da Ordem 3ª do Carmo / retábulo-mor (rosetas)	C	0946
Igreja de São João Batista / altares laterais	D	0947
Igreja de São João Batista / altares laterais	C	0948
Igreja de São João Batista / altar-mor	D	0949 a 0951
Igreja de São João Batista / altar-mor	C	0952
Arco triunfal dedicado ao Governador Ataíde Teive	D	0953
Capela Pombo / fachada (rosetas)	C	0954/0955
Capela Pombo / paredes laterais	C	0956
Capela Pombo / retábulo-mor	C	0957
Igreja de Santana / retábulo-mor	D	0958
Igreja de Santana / Sacrário	D	0959
Capela da Ordem 3ª de São Francisco da Penitência / retábulo-mor	C	0960
Capela da Ordem 3ª de São Francisco da Penitência / retábulo-mor (roseta)	C	0961
Capela sepulcral do Governador Ataíde Teive / parede lateral (rosa)	D	0962
Capela sepulcral do Governador Ataíde Teive / retábulo-mor (roseta)	D	0963/0964
Alfândega	D	0965
Capela na Índia (2º projeto) / lateral (roseta)	D	0966
Capela na Índia (2º projeto) / abóbada (roseta)	D	0967
Capela na Índia (2º projeto) / retábulo-mor / 2ª proposta	D	0968
Igreja matriz de Barcelos (capela-mor)	D	0969/0970
Igreja matriz de Barcelos (parede lateral da capela-mor) (cesta com flores)	D	0971

Fonte: Levantamento e sistematização do autor

Festões

Landi utilizou os festões, predominantemente, nos retábulos, quer ligando elementos fazendo curvas (0973, 0978, 0988), quer pendentes de volutas (0928) ou vasos (0948). Mas também os utilizou na capa do álbum dedicado ao Rei português (0987), no arco triunfal dedicado ao Governador Ataíde Teive (0988) e no projeto da fachada do prédio da Alfândega (0994). Na obra construída, o ornato aparece apenas em edificações religiosas (0957, 0981, 0985). A ocorrência dos festões está listada na Tabela 30.

Tabela 30 – Ocorrência dos festões na obra landiana

Edificação / Ocorrência	Desenho (D)/ Construção (C)	Figura
Igreja da Sé / retábulo-mor	D	0972
Igreja da Sé / retábulo do Santíssimo	D	0973/0974
Igreja da Sé / retábulos laterais	D	0975



Edificação / Ocorrência	Desenho (D)/ Construção (C)	Figura
Igreja da Sé / retábulos laterais	C	0976
Igreja da Sé / batistério	C	0977
Igreja do Carmo / retábulo-mor	D	0978
Igreja do Carmo / retábulos laterais	C	0979
Igreja do Carmo / retábulo de N. Sra. do Carmo	C	0980
Igreja do Carmo / retábulo do Santíssimo	C	0981
Capela da Ordem 3ª do Carmo / retábulo-mor	C	0982
Igreja de São João Batista / altar-mor	D	0983
Igreja de São João Batista / altar-mor	C	0984/0985
Igreja de São João Batista / altares laterais	C	0986
Capa do álbum dedicado ao Rei português	D	0987
Arco triunfal dedicado ao Governador Ataíde Teive	D	0988
Capela Pombo / retábulo-mor	C	0989
Igreja de Santana / retábulo-mor	D	0990
Igreja de Santana / sacrário	D	0991
Capela da Ordem 3ª de São Francisco da Penitência / retábulo-mor	C	0992
Capela sepulcral do Governador Ataíde Teive / parede lateral	D	0993
Alfândega	D	0994
Capela na Índia (1º projeto) / retábulo-mor	D	0995
Igreja matriz de Barcelos (parede lateral da capela-mor)	D	0996

Fonte: Levantamento e sistematização do autor

Folha de acanto

A folha de acanto na obra landiana é recorrente como mostrado na Tabela 31. Landi a utilizou, dentre outras maneiras, como elemento acessório de várias formas ornamentais, delas brotando, como nas laterais de molduras de portas e janelas (1079) e de molduras de telas (1043, 1046). Usou também como adorno de balaústres (1019), revestindo as abóbadas de nicho (1001), como cinta nos pilaretes (1007) e como composição de cartelas (1008, 1012). Mas também utilizou esses vegetais nos suportes e bases, como se os cobrisse (1088) (Tabela 32). Além disso, envolveu vasos e bases de pilares formando um bulbo (1103) (Tabela 33). Esse ornamento em forma de bulbo é semelhante ao já descrito elemento bulboso.

Tabela 31 – Uso das folhas de acanto de forma geral

Edificação / Ocorrência	Desenho (D)/ Construção (C)	Figura
Igreja da Sé / retábulos laterais	D	0997
Igreja da Sé / retábulos laterais	C	0998 a 1000
Igreja da Sé / retábulo do Santíssimo	D	1001 a 1010
Igreja da Sé / pilares da nave	D	1011
Igreja da Sé / retábulo-mor	D	1012/1013
Igreja da Sé / guarda-vento	D	1014/1015



Edificação / Ocorrência	Desenho (D)/ Construção (C)	Figura
Igreja da Sé / batistério	C	1016 a 1018
Igreja da Sé / janelas da nave - balaústres	C	1019
Igreja do Carmo / na capela-mor - cartela	D	1020
Igreja do Carmo / capitéis da nave	D	1021
Igreja do Carmo / retábulos laterais	C	1022 a 1027
Igreja do Carmo / retábulo do Santíssimo	C	1028/1029
Igreja do Carmo / retábulo de N. Sra. do Carmo	C	1030 a 1033
Igreja do Carmo / púlpito	C	1034 a 1038
Capa do álbum dedicado ao Rei português	D	1039 a 1042
Capa do álbum dedicado ao Governador Ataíde Teive	D	1043 a 1046
Palácio dos Governadores / paredes escada	D	1047/1048
Palácio dos Governadores / teto da escada	D	1049
Palácio dos Governadores / janelas e portas	D	1050 a 1052
Capela do Palácio dos Governadores / retábulo-mor	D	1053 a 1058
Igreja das Mercês / púlpito	C	1059/1060
Igreja das Mercês / detalhes ornamentais diversos	C	1061 a 1064
Igreja de Santana / retábulos laterais	D	1065
Igreja de Santana / sacrário	D	1066
Capela sepulcral do Governador Ataíde Teive / retábulo-mor	D	1067
Álbum dedicado ao Marquês de Pombal (capa e páginas)	D	1068 a 1074
Capela na Índia (1º projeto) / fachada b	D	1075/1076
Capela na Índia (2º projeto) / nave	D	1077 a 1079
Capela na Índia (2º projeto) / teto	D	1080
Capela na Índia (2º projeto) / retábulo-mor / 1ª proposta	D	1081
Capela na Índia (2º projeto) / retábulo-mor / 2ª proposta	D	1082/1083
Igreja matriz de Barcelos (capela-mor)	D	1084

Fonte: Levantamento e sistematização do autor

Tabela 32 – Uso das folhas de acanto cobrindo superfícies

Edificação / Ocorrência	Desenho (D)/ Construção (C)	Figura
Igreja da Sé / retábulos laterais	D	1085
Igreja da Sé / guarda-vento	D	1086
Igreja do Carmo / retábulo-mor	D	1087
Igreja de São João Batista / altar-mor	D	1088
Igreja de São João Batista / altar-mor	C	1089
Arco triunfal dedicado ao Governador Ataíde Teive	D	1090
Igreja de Santana / retábulos laterais	D	1091
Igreja de Santana / retábulo-mor	D	1092
Igreja de Santana / sacrário	D	1093
Capela da Ordem 3ª de São Francisco da Penitência / retábulo-mor	C	1094
Capela sepulcral do Governador Ataíde Teive / retábulo-mor	D	1095
Capela na Índia (2º projeto) / retábulo-mor / 2ª proposta	D	1096

Fonte: Levantamento e sistematização do autor

Tabela 33 – Uso das folhas de acanto formando um bulbo na base das pilastras

Edificação / Ocorrência	Desenho (D)/ Construção (C)	Figura
Igreja do Carmo / retábulo-mor	D	1097
Igreja do Carmo / altares laterais - mesa	C	1098
Igreja do Carmo / retábulo do Santíssimo	C	1099



Edificação / Ocorrência	Desenho (D)/ Construção (C)	Figura
Igreja do Carmo / retábulo de N. Sra. do Carmo	C	1100
Capela da Ordem 3ª do Carmo / retábulo-mor	C	1101
Igreja de São João Batista / altar-mor	D	1102
Igreja de São João Batista / altar-mor	C	1103
Capela Pombo / fachada	C	1104
Igreja de Santana / retábulo-mor	D	1105
Igreja de Santana / retábulo-mor	C	1106
Capela na Índia (2º projeto) \ capela-mor	D	1107
Capela na Índia (2º projeto) / retábulo-mor / 2ª proposta	D	1108

Fonte: Levantamento e sistematização do autor

Conchas / aconcheados

Landi utilizou as conchas nos arremates de portas e janelas (1145 a 1147), compondo molduras (1109) e cartelas (1113) e, com frequência, nos retábulos (1165, 1183), conforme a Tabela 34. Na forma transformada – os aconcheados –, aparecem nos retábulos (1149), nas molduras de quadros (1110) e nos púlpitos (1126 a 1129).

Tabela 34 – Ocorrência das conchas/aconcheados na obra landiana

Edificação / Ocorrência	Desenho (D)/ Construção (C)	Figura
Igreja da Sé / retábulos laterais	D	1109/1110
Igreja da Sé / retábulos laterais	C	1111/1112
Igreja da Sé / retábulo do Santíssimo	D	1113 a 1118
Igreja da Sé / retábulo-mor	D	1119
Igreja da Sé / batistério	C	1120/1121
Igreja da Sé / cartela e enquadramento de janela	D	1122/1123
Igreja do Carmo / retábulo-mor	D	1124
Igreja do Carmo / janela na capela-mor	D	1125
Igreja do Carmo / púlpito	C	1126 a 1129
Igreja do Carmo / retábulos laterais	C	1130 a 1131
Igreja do Carmo / retábulo de N. Sra. do Carmo	C	1132 a 1134
Capela da Ordem 3ª do Carmo / retábulo-mor	C	1135
Igreja de São João Batista / altar-mor	D	1136/1137
Igreja de São João Batista / altar-mor	C	1138
Capa do álbum dedicado ao Rei português	D	1139
Capa do álbum dedicado ao Governador Ataíde Teive	D	1140
Arco triunfal dedicado ao Rei português	D	1141/1142
Arco triunfal dedicado ao Governador	D	1143
Palácio dos Governadores / escadaria	D	1144
Palácio dos Governadores / janelas e portas	D	1145 a 1148
Capela do Palácio dos Governadores / retábulo-mor	D	1149 a 1152
Capela do Palácio dos Governadores / tribuna	D	1153
Capela Pombo / fachada	C	1154
Capela Pombo / retábulo-mor	C	1155
Capela Pombo / paredes laterais, sobrevergas de portas	C	1156/1157
Igreja de Santana / fachada	D	1158



Edificação / Ocorrência	Desenho (D)/ Construção (C)	Figura
Igreja de Santana / fachada	C	1159
Igreja de Santana / frontão de porta	D	1160
Igreja de Santana / sacrário	D	1161/1162
Capela sepulcral do Governador Ataíde Teive / parede lateral	D	1163
Álbum dedicado ao Marquês de Pombal (capa e página)	D	1164 a 1166
Alfândega	D	1167/1168
Capela na Índia (1º projeto) / fachada 2	D	1169
Capela na Índia (1º projeto) / retábulo lateral	D	1170
Capela na Índia (1º projeto) / retábulo-mor	D	1171/1172
Capela na Índia (2º projeto) / janela lateral e cartela	D	1173/1174
Capela na Índia (2º projeto) / retábulo-mor / 1ª proposta	D	1175/1176
Capela na Índia (2º projeto) / retábulo-mor / 2ª proposta	D	1177
Igreja matriz de Barcelos (capela-mor)	D	1178
Igreja matriz de Barcelos (parede lateral da capela-mor)	D	1179
Igreja de Cameté / fachada	D	1180
Igreja de Gurupá / retábulo lateral	D	1181
Igreja de Gurupá / retábulo-mor	D	1182

Fonte: Levantamento e sistematização do autor

Volutas

O arquiteto utilizou a voluta em muitas de suas obras, (Tabela 35). Em uma das formas mais frequentes, utilizou duas volutas, que se desenvolvem em sentidos contrários e formam uma espécie de aleta. Esse recurso aparece, entre outros, nos retábulos (1202, 1221) e nas fachadas de edifícios (1256, 1286). Além disso, recorreu a esse recurso nos arcos triunfais para o rei (1253) e para o Governador (1254) e no sacrário para a Igreja de Santana (1249).

Em alguns casos, a voluta superior é suprimida como, por exemplo, na Capela sepulcral do Governador Ataíde Teive (1302), em uma janela na nave da Capela da Índia (1318) e na proposta do retábulo-mor para a mesma capela (1322).

O artista apoiou, em alguns casos, sobre a voluta inferior, um vaso. Esse recurso utilizou em algumas das obras desenhadas (1208, 1241); na obra construída, é visto apenas nas pinturas de quadratura da Igreja de São João Batista (1239, 1244). No desenho para o retábulo do Santíssimo da Sé (1201), substituiu os vasos por candelabros (Tabela 35).

Outra aplicação das volutas foi nos frontões, o que já foi anteriormente tratado, no item específico referente aos frontões.



O arquiteto incorporou a sua obra um elemento formado por um par de volutas convergentes, sob a forma de placa. O ornato, comum aos trabalhos dos Bibiena, foi utilizado no tardo-barroco italiano aplicado, geralmente, no capitel de pilastras. Landi o utilizou nas fachadas de templos e nos retábulos. Utilizou-o também, porém de forma variada, sem coroar pilastras, na Igreja do Carmo, no púlpito, aplicado na parte fronteiraça (1339), e nos altares laterais como peanha para imagens de santos (1338) e no teto da Capela sepulcral para o Governador Ataíde Teive (1349) (Tabela 36).

Uma variação desse ornamento aparece no desenho do retábulo-mor da Igreja do Carmo (1337) e na construção dos retábulos do Santíssimo (1340) e de N. Sra. do Carmo (1340) da igreja do mesmo nome e na pintura de quadratura do altar-mor da Igreja de São João Batista (1342). Nesses casos, a forma do elemento remete a par de volutas, porém os enrolamentos das mesmas não são vistos, apenas o contorno do conjunto.

Tabela 35 – Ocorrência das volutas na obra landiana

Edificação / Ocorrência	Desenho (D)/ Construção (C)	Figura
Igreja da Sé / fachada	C	1184/1185
Igreja da Sé / guarda-vento	D	1186/1187
Igreja da Sé / batistério	C	1188 a 1190
Igreja da Sé / retábulos laterais	D	1191 a 1195
Igreja da Sé / retábulos laterais	C	1196 a 1198
Igreja da Sé / retábulo do Santíssimo	D	1199 a 1200
Igreja da Sé / retábulo do Santíssimo (aletas com candelabro)	D	1201
Igreja da Sé / retábulo do Santíssimo (aletas com vaso)	D	1202
Igreja da Sé / retábulo-mor (*)	D	1203 a 1205
Igreja da Sé / retábulo-mor	D	1206 a 1207
Igreja da Sé / retábulo-mor (aletas com vaso)	D	1208
Igreja da Sé / salão dos pontificais	C	1209/1210
Igreja do Carmo / retábulos laterais	D	1211
Igreja do Carmo / retábulos laterais	C	1212 a 1214
Igreja do Carmo / púlpito	C	1215 a 1220
Igreja do Carmo / retábulo do transepto (aletas)	D	1221
Igreja do Carmo / retábulo do transepto	D	1222
Igreja do Carmo / retábulo de N. Sra. do Carmo (aletas)	C	1223
Igreja do Carmo / retábulo de N. Sra. do Carmo	C	1224/1225
Igreja do Carmo / retábulo do Santíssimo (aletas)	C	1223
Igreja do Carmo / retábulo do Santíssimo	C	1224
Igreja do Carmo / retábulo-mor (aletas)	D	1226
Igreja do Carmo / molduras na capela-mor	D	1227/1228
Capela da Ordem 3ª do Carmo / retábulo-mor (aletas)	C	1229
Capela da Ordem 3ª do Carmo / retábulo-mor	C	1230 a 1233
Capela da Ordem 3ª do Carmo / laterais	C	1234 a 1235



Edificação / Ocorrência	Desenho (D)/ Construção (C)	Figura
Igreja de São João Batista / fachada	D	1236
Igreja de São João Batista / fachada	C	1237
Igreja de São João Batista / altares laterais	D	1238
Igreja de São João Batista / altares laterais (aletas com vaso)	C	1239
Igreja de São João Batista / altares laterais (aletas)	C	1240
Igreja de São João Batista / altar-mor (aletas com vaso)	D	1241
Igreja de São João Batista / altar-mor (aletas)	D	1242
Igreja de São João Batista / molduras de janelas na capela-mor	D	1243
Igreja de São João Batista / altar-mor (aletas com vaso)	C	1244 a 1246
Capa do álbum dedicado ao Rei português	D	1247 a 1249
Capa do álbum dedicado ao Governador Ataíde Teive	D	1250/1251
Arco triunfal dedicado ao Rei português	D	1252
Arco triunfal dedicado ao Rei português (aletas)	D	1253
Arco triunfal dedicado ao Governador Ataíde Teive (aletas)	D	1254
Arco triunfal dedicado ao Governador Ataíde Teive	D	1255
Palácio dos Governadores / fachada (aletas)	D	1256
Palácio dos Governadores / janelas e portas	D	1257 a 1261
Palácio dos Governadores / teto da escada	D	1262
Capela do Palácio dos Governadores / fachada	D	1263
Capela do Palácio dos Governadores / retábulo-mor	D	1264/1265
Capela do Palácio dos Governadores / sobre as portas nas laterais do retábulo-mor (aletas)	D	1266
Capela do Palácio dos Governadores / tribunas	D	1267/1268
Capela Pombo / fachada (aletas)	C	1269
Capela Pombo / fachada	C	1270
Capela Pombo / retábulo-mor	C	1271 a 1275
Capela Pombo / paredes laterais, vergas de portas	C	1276 a 1278
Capela de Santa Rita (duas propostas)	D	1279
Residência Antônio de Sousa de Azevedo (aletas)	D	1280/1281
Igreja das Mercês / púlpito	C	1282/1283
Igreja das Mercês / molduras de portas	C	1284
Igreja das Mercês / detalhe ornamental	C	1285
Igreja de Santana / fachada (aletas)	D	1286
Igreja de Santana / fachada	C	1287
Igreja de Santana / retábulos laterais (aletas)	D	1288
Igreja de Santana / retábulos laterais (aletas)	C	1289/1290
Igreja de Santana / molduras de portas e janelas	D	1291 a 1293
Igreja de Santana / retábulo-mor	D	1294
Igreja de Santana / retábulo-mor	C	1295/1296
Igreja de Santana / sacrário	D	1297/1298/1300
Igreja de Santana / sacrário (aletas com vaso)	D	1299
Igreja de Santana / retábulo na sacristia (aletas)	C	1301
Capela sepulcral do Governador Ataíde Teive / parede lateral (aletas)	D	1302
Capela sepulcral do Governador Ataíde Teive / retábulo-mor	D	1303/1304
Capela sepulcral do Governador Ataíde Teive / teto	D	1305
Capela da Ordem 3ª de São Francisco da Penitência / retábulo-mor	C	1306
Capela da Ordem 3ª de São Francisco da Penitência / retábulo lateral	C	1307
Álbum dedicado ao Marquês de Pombal (aletas) - capa	D	1308/1309



Edificação / Ocorrência	Desenho (D)/ Construção (C)	Figura
Álbum dedicado ao Marquês de Pombal (aletas) – folhas	D	1310/1311
Alfândega	D	1312/1313
Capela na Índia (1º projeto) / fachada 1 (aletas)	D	1314
Capela na Índia (1º projeto) / fachada 2 (aletas)	D	1315
Capela na Índia (1º projeto) / fachada 2	D	1316/1317
Capela na Índia (1º projeto) / nave (aletas)	D	1318
Capela na Índia (1º projeto) / nave	D	1319
Capela na Índia (1º projeto) / capela-mor	D	1320
Capela na Índia (2º projeto) / capela-mor	D	1321
Capela na Índia (2º projeto) / retábulo-mor / 2ª proposta	D	1322
Igreja matriz de Barcelos (capela-mor) (aletas com vaso)	D	1323
Igreja matriz de Barcelos (capela-mor)	D	1324/1325
Igreja matriz de Barcelos (parede lateral da capela-mor)	D	1326 a 1328
Igreja matriz de Barcelos (lateral da capela-mor) (aletas)	D	1329
Igreja de Igarapé-miri / fachada	D	1330
Igreja de Cametá / fachada (aletas)	D	1331
Igreja de Gurupá / retábulo-mor (aletas)	D	1332
Igreja de Chaves / fachada (aletas)	D	1333

(*) Desenho constante da prancha com o corte longitudinal

Fonte: Levantamento e sistematização do autor

Tabela 36 – Ocorrência dos pares de volutas convergentes na obra landiana

Edificação / Ocorrência	Desenho (D)/ Construção (C)	Figura
Igreja da Sé / retábulo-mor (*)	D	1334
Igreja da Sé / ante-sala do Salão dos Pontificais	C	1335
Igreja do Carmo / retábulo-mor	D	1336/1337
Igreja do Carmo / retábulo lateral	C	1338
Igreja do Carmo / púlpito	C	1339
Igreja do Carmo / retábulo de N. Sra. do Carmo	C	1340
Igreja do Carmo / retábulo do Santíssimo	C	1340
Capela da Ordem 3ª do Carmo / retábulo-mor	C	1341
Igreja de São João Batista / altar-mor	C	1342
Capela do Palácio dos Governadores / fachada	D	1343
Capela do Palácio dos Governadores / tribuna	D	1344
Capela Pombo / retábulo-mor	C	1345
Igreja de Santana / retábulo-mor	C	1346
Igreja de Santana / retábulo da sacristia	C	1347
Capela sepulcral do Governador Ataíde Teive / parede lateral	D	1348
Capela sepulcral do Governador Ataíde Teive / teto	D	1349
Igreja matriz de Barcelos (capela-mor)	D	1350

(*) Desenho constante da prancha com o corte longitudinal

Fonte: Levantamento e sistematização do autor



Monogramas

O monograma, na obra landiana, é pouco comum. O artista os utilizou nos retábulos de capelas e no álbum dedicado ao Marquês de Pombal (Tabela 37).

Tabela 37 – Ocorrência dos monogramas na obra landiana

Edificação / Ocorrência	Desenho (D)/ Construção (C)	Figura
Capela Pombo / retábulo-mor (AM – Ave Maria)	C	1351
Capela sepulcral do Governador Ataíde Teive / retábulo-mor (MV – Mariae Virgine)	D	1352
Álbum dedicado ao Marquês de Pombal (a letra M)	D	1353
Capela na Índia (2º projeto) / retábulo-mor / 1ª proposta (letras MAR)	D	1354

Fonte: Levantamento e sistematização do autor

Cruzes

Na arquitetura religiosa de Landi, encontram-se vários exemplares de cruz, sempre na forma latina, no topo das fachadas, centralizadas, e nos retábulos.

O projeto para a Igreja de Cameté, exceção aos demais, apresenta três cruzes, uma no centro da fachada e outras duas, uma em cada torre lateral (1369) (Tabela 38).

Tabela 38 – Ocorrência das cruzes na obra landiana

Edificação / Ocorrência	Desenho (D)/ Construção (C)	Figura
Igreja da Sé / fachada	C	1355
Igreja do Carmo / retábulo de N. Senhora do Carmo	C	1356
Igreja do Carmo / retábulo do Santíssimo	C	1357
Igreja de São João Batista / fachada	D	1358
Igreja de São João Batista / fachada	C	1359
Igreja de São João Batista / retábulo-mor	D	1360
Igreja de São João Batista / retábulo-mor	C	1361
Capela de Santa Rita (duas propostas) / retábulo -mor	D	1362
Igreja de Santana / fachada	D	1363
Igreja de Santana / fachada	C	1364
Igreja de Santana / retábulo-mor	C	1365
Igreja de Santana / sacrário	C	1366
Capela na Índia (1º projeto) (as duas propostas) retábulo-mor	D	1367/1368
Igreja de Cameté / fachada	D	1369
Igreja de Gurupá / fachada	D	1370
Igreja de Igarapé-miri / fachada	D	1371
Igreja de Chaves / fachada	D	1372

Fonte: Levantamento e sistematização do autor



Troféus

Os troféus, conjunto constituído, entre outros, por armas de guerra, foram utilizados por Landi, com certa frequência, no álbum em homenagem aos reis portugueses. Na obra em estudo, entretanto, são mais raros e encontrados somente na obra desenhada, conforme a Tabela 39.

Tabela 39 – Ocorrência dos troféus na obra landiana

Edificação / Ocorrência	Desenho (D)/ Construção (C)	Figura
Igreja da Sé / detalhes ornamentais	D	1373
Arco triunfal dedicado ao Rei português	D	1374 a 1377
Arco triunfal dedicado ao Governador Ataíde Teive	D	1378/1379
Álbum dedicado ao Marquês de Pombal (capa e páginas)	D	1380 a 1382

Fonte: Levantamento e sistematização do autor

Brasões de armas

O brasão de armas é um ornamento pouco utilizado por Landi. Na obra desenhada, aparece nas edificações religiosas e civis e, na obra construída, não há exemplares (Tabela 40). Os brasões em questão são referentes a Portugal, ao Governador Ataíde Teive e ao Marquês de Pombal. É importante ressaltar que a representação que Landi faz da coroa lusa, mostra a mesma com três aros apenas, ao contrário dos cinco que deveria possuir, erro apontado por Isabel Mendonça (2003, p. 363) no álbum em homenagem aos reis portugueses. A autora também menciona a ausência dos castelos no desenho desse brasão.

Tabela 40 – Ocorrência dos brasões de armas na obra landiana

Edificação / Ocorrência / Conteúdo	Desenho (D)/ Construção (C)	Figura
Igreja da Sé / sobre o arco da capela-mor (escudo real)	D	1383
Arco triunfal dedicado ao Rei português (escudo real)	D	1384
Arco triunfal dedicado ao Governador Ataíde Teive (pedra de armas do Governador)	D	1385
Capela de Santa Rita (as duas propostas) (escudo real)	D	1386
Álbum dedicado ao Marquês de Pombal (páginas) (pedra de armas do Governador Teive)	D	1387
Álbum dedicado ao Marquês de Pombal (páginas) (pedra de armas do Marquês de Pombal)	D	1388
Alfândega (escudo real)	D	1389/1390
Capela na Índia (1º projeto) / fachada (pedra de armas do Governador)	D	1391

Fonte: Levantamento e sistematização do autor



Estrelas

As estrelas, na obra em análise, aparecem com oito ou dez pontas, e com usos bastante variados, conforme relação constante na Tabela 41.

Tabela 41 – Ocorrência das estrelas na obra landiana

Edificação / Ocorrência / quantidade pontas	Desenho (D)/ Construção (C)	Figura
Igreja do Carmo / púlpito (10 pontas)	C	1392
Capela Pombo / bossagens na fachada (08 pontas)	C	1393
Capela Pombo / nicho do retábulo-mor (08 pontas)	C	1394
Capela sepulcral do Governador Ataíde Teive / piso (08 pontas)	D	1395
Álbum dedicado ao Marquês de Pombal / pedra de armas do Marquês de Pombal (08 pontas)	D	1396

Fonte: Levantamento e sistematização do autor

Abóbadas com 1/4 de esfera

Outro recurso ornamental utilizado por Landi foi a abóbada com $\frac{1}{4}$ de esfera. Tal recurso foi utilizado nos retábulos e nichos, conforme a tabela a seguir.

Tabela 42 – Ocorrência das abóbadas em 1/4 de esfera

Edificação / Ocorrência	Desenho (D)/ Construção (C)	Figura
Igreja da Sé / retábulo do Santíssimo / nicho	D	1397
Capela de Santa Rita de Cássia / altar-mor	D	1398
Capela sepulcral do Governador Ataíde Teive / retábulo lateral / nicho	D	1399
Capela da Ordem 3 ^a de S. Francisco da Penitência / altar-mor	C	1400
Igreja matriz de Barcelos (capela-mor) / nicho	D	1401

Fonte: Levantamento e sistematização do autor



CONCLUSÃO

Seria pretensioso querer esgotar o repertório ornamental de Antônio Landi nos limites destas páginas, dada a variedade e amplitude da obra desenhada e construída do arquiteto italiano. O que foi exposto neste trabalho teve por objetivo mostrar, de forma detalhada, apenas os ornatos utilizados pelo artista em seus trabalhos produzidos no Brasil, suas características, variações e usos, na tentativa de discriminar seu repertório ornamental, destacando as formas utilizadas nos tratamentos de superfícies, sejam elas edificações ou mesmo composições para álbuns, e ressaltando os elementos recorrentes, de modo a configurar sua peculiar linguagem.

A falta de qualidade de certas imagens limitou algumas explorações, mas ainda assim foi realizada uma leitura pormenorizada dos desenhos conhecidos e uma análise da sua obra construída em Belém, quando julgado necessário.

O emprego das ordens clássicas de forma menos rígida, o rebuscamento no uso das linhas curvas (com a utilização de volutas) e a mistura de linhas curvas e retas de forma equilibrada, além do uso dos elementos das cenografias comuns aos alunos clementinos do século XVIII são marcas do desenho landiano, vistos nos elementos que se repetem ao longo de sua carreira no país (mas que já se faziam presentes nas obras produzidas na Europa) e encontradas nos álbuns realizados na Itália e em Portugal – referidos no segundo capítulo deste trabalho.

O álbum (com desenhos seus, a partir da obra de vários arquitetos e alguns de sua própria autoria) produzido ainda na Itália e que mostra uma série de janelas e portas, já possuía ornamentos que seriam utilizados, anos mais tarde, nos desenhos das janelas para o Palácio dos Governadores como, por exemplo, certas tipologias de frontões, conchas, elementos pendentes, mísulas sob a forma de volutas, vistas de frente e de perfil ou elementos pendentes, ou ainda elementos utilizados em outras obras como as volutas sob a forma de aletas, os festões e os lacrimais.

O repertório ornamental empregado no álbum com os mausoléus e arcos triunfais para os reis portugueses, também já prenunciava a linguagem que Landi usaria posteriormente na obra produzida na Amazônia com inúmeras estátuas pedestres, figuras alegóricas, troféus, cartelas, bolas e vasos-fogaréu.



É importante ressaltar que esse álbum é uma das obras mais significativas do arquiteto e merece estudo minucioso, pois é, quiçá, uma das maiores fontes de ornamentos de Landi. Entretanto, seria tarefa impossível de realizar neste espaço, podendo ser reservada para um trabalho posterior.

O álbum com as gravuras dedicadas à Santana também é fonte importante para a caracterização do repertório ornamental landiano e que também já prenunciava seu trabalho no Brasil. Estão nesse álbum molduras, painéis, elementos bulbosos, vasos-fogaréu, balaustradas e o elemento formado pelas volutas em forma de aleta, todos recorrentes, além de pináculos e bolas-fogaréu. Pela mesma razão do álbum anterior, esse também não foi estudado.

Creemos, ao final desta pesquisa (que não se esgota nestas páginas), que o arquiteto italiano desenvolveu sua arte com o uso de um vocabulário ornamental desenvolvido a partir das várias influências artísticas sofridas por ele na Europa, o que imprimiu, em seu repertório, características de várias correntes artísticas. O repertório acumulado, porém, sofreu adaptações devido às condições do ambiente amazônico – limitações de materiais e mão-de-obra – e que o levaram a ajustar formas e funções, muitas vezes reduzindo e simplificando ornamentos, mas nem por isso empobrecendo sua arte. As diferenças observadas entre a obra desenhada e a obra construída são indicadoras desse processo adaptativo, além de afirmação de sua liberdade criativa. Além do mais, essas adaptações contribuíram formal e funcionalmente para a caracterização de seu vocabulário estilístico.

Não estamos afirmando que Landi criou ornamentos, pois o que utilizou já havia sido empregado em trabalhos de vários artistas europeus. Mas a maneira como os reuniu e os usou, fazendo adaptações e combinações, leva-nos a afirmar que isso tudo originou, no mínimo, um repertório muito peculiar.

Dadas as limitações, o arquiteto necessitou ser econômico e preciso nas composições. Depurando estilos, formas e linguagens, obteve como resultado ornatos que primam pelo equilíbrio e pela limpeza dos conjuntos.

É possível afirmar, portanto, que o artista produziu um “discurso” próprio, misturando livremente as várias informações que acumulou, ocasionando a dificuldade que têm os autores em enquadrá-lo nesse ou naquele estilo artístico.



Em outras palavras, Landi produziu um estilo híbrido – no sentido que esse termo assumiu na contemporaneidade –, distante de qualquer tipo de purismo, bem de acordo com sua formação e experiência. Híbridismo esse percebido quando utiliza, por exemplo, na Capela do Palácio dos Governadores, elementos característicos do Rococó – como as conchas e os entrelaçados – mas nas características gerais do mesmo Palácio são visíveis os traços identitários da arquitetura pombalina. No retábulo-mor da Ordem Terceira do Carmo convivem harmoniosamente capitéis clássicos com os de influência bibienesa. Situação, ademais, semelhante àquela encontrada na Capela Pombo.

Isso não significa dizer, entretanto que Landi foi “ecléctico” no sentido estrito que essa expressão tem na história da arte e da arquitetura. Trata-se, a bem da verdade, de um daqueles exemplos que foge, como exceção, do enquadramento estilístico consagrado pelos cânones.

O problema não está, portanto, na caracterização do estilo (ou estilos) na obra landiana, mas na forma excludente e pouco dialética com que a história dos estilos, temporal e geograficamente, foi constituída.

Gostaríamos de ter desenvolvido, ainda, a análise da influência que a obra de Landi pode ter ocasionado na arte gerada posteriormente no Pará. Entretanto, acreditamos que esse foi o primeiro passo – a leitura de sua obra a partir de seus detalhes e variações. Não nos privamos, porém, de apontar brevemente, ao término desta investigação, os possíveis ecos ocasionados por tão rica obra.

Esse assunto, aliás, pode-se constituir em um vasto tema para outras pesquisas, com fundamentos históricos e estéticos, mas, antes mesmo do mergulho nesse processo, acreditamos que seja possível apontar alguns exemplos de elementos empregados na arquitetura pós-Landi que poderiam ser considerados reverberações daquele profícuo momento pelo qual passou a arquitetura no Pará.

Comparando com os traços landianos aqui “dissecados”, podem-se perceber, em várias edificações do século XIX, resquícios da arte produzida pelo arquiteto através da releitura de muitos dos ornatos por ele utilizados.

O uso de elementos como, por exemplo, volutas, dentículos, arcos com finalizações em volutas, festões e algumas tipologias de frontões, prolongou-se nas décadas seguintes, em situações observadas nas edificações ainda presentes no já



tão agredido patrimônio arquitetônico da cidade de Belém. Isso nos permitiria, talvez, apontar para uma “escola Landi” no cenário das arquiteturas civil e religiosa em Belém?

Se assim é, o que dizer da igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, a antiga matriz do bairro da Campina? Do templo atual, não existem documentos que ratifiquem sua ligação com Landi. Entretanto, conforme Isabel Mendonça (2003a, p. 536), “é clara a influência da sua obra, tanto na volumetria da fachada, como nos próprios retábulos do altar-mor e dos altares laterais”.

Acreditamos que existem sim elementos que remetem ao vocabulário do arquiteto, e esse talvez seja o exemplar mais antigo da arquitetura religiosa com influência do italiano. Entretanto, em alguns pontos, entendemos serem apenas citações, pois nos detalhes verificam-se soluções sem a mesma limpeza de formas, de linhas, que afirmamos ter sua linguagem, tanto na fachada como nos retábulos laterais (Figura 148) e nas molduras de portas (Figura 149) e janelas.



Figura 148 – Detalhe do altar lateral da igreja de N. Sra. do Rosário dos Homens Pretos

Fonte: Domingos Oliveira, 2007

Figura 149 – Detalhe de moldura de porta na igreja de N. Sra. do Rosário dos Homens Pretos

Fonte: Domingos Oliveira, 2007

Um exemplo considerado por alguns estudiosos como produção de Landi, mas sem provas consistentes, é uma residência no bairro da Cidade Velha (Figura 150), localizada na rua Siqueira Mendes, esquina com a rua Félix Rocque. Segundo Mendonça (2003a, p. 540), essa construção possui elementos ornamentais (Figura 151) que fazem referência ao trabalho do arquiteto. É possível que esse seja um dos edifícios civis mais antigos que comprovem o legado da linguagem do italiano para a



arquitetura construída posteriormente à sua presença na região⁶⁸. Nessa residência, podem ser vistos motivos auriculares com elementos pendentes, bem como volutas e conchas, ornamentos estudados neste trabalho.



Figura 150 – Residência na Rua Siqueira Mendes, Belém, Pará

Fonte: Domingos Oliveira, 2010

Figura 151 – Detalhes da janela superior e da moldura da porta da residência da figura anterior

Fonte: Domingos Oliveira, 2010

Os frontões usados por Landi parecem ecoar por anos nos casarões belenenses, dada a frequência com que se verificam, por exemplo, os retos, compondo as janelas das fachadas, ou em curva com segmentos de retas laterais e utilizados em diversas situações (Figura 152 e Figura 153).

⁶⁸ A respeito dessa casa, consultar: ALVES, Moema de Bacelar. **Casa Rosada de Belém: os caminhos de um patrimônio**. 2008. 63 p. Monografia (Especialização) - Fórum Landi, Faculdade de Arquitetura, Universidade Federal do Pará, Belém, 2008 e MORGADO Neto, José Marques. **Termo de referência e estudo de reabilitação da “Casa Rosada”**. 2008. 133 p. Monografia (Especialização) - Fórum Landi, Faculdade de Arquitetura, Universidade Federal do Pará, Belém, 2008.



Figura 152 – Fachada de um casarão no bairro do Comércio, Belém
Fonte: Domingos Oliveira, 2011



Figura 153 – Fachada de um casarão no bairro de Batista Campos, Belém
Fonte: Domingos Oliveira, 2011

As volutas talvez sejam o elemento que mais foi apropriado e relido pelos construtores “herdeiros de Landi” e, em geral, sob duas maneiras. A primeira, bem menos frequente, remete ao ornamento encontrado, por exemplo, no Batistério da Igreja da Sé (Figura 154) e na pintura de quadratura da Igreja de São João Batista – um segmento de arco finalizado por volutas descendentes – e que pode ser visto na fachada de uma residência na rua Gama Abreu (Figura 155). Nessa residência é possível encontrar ainda lacrimais, rosetas e o frontão em curva com segmentos de reta laterais, elementos recorrentes na obra landiana.



Figura 154 – Igreja da Sé - Batistério
Fonte: Domingos Oliveira, 2011



Figura 155 – Fachada de um casarão na rua Gama Abreu, Belém
Fonte: Domingos Oliveira, 2011

Além dessa situação, a voluta é utilizada comumente em alguns casarões compondo elementos de arremate lateral das platibandas, como visto em inúmeros exemplos espalhados pelos bairros do Comércio, de Batista Campos e do Reduto.



Figura 156 – Detalhe da fachada de um casarão no bairro de Batista Campos, Belém
Fonte: Domingos Oliveira, 2011

Figura 157 – Detalhe da fachada de um casarão no bairro do Comércio, Belém
Fonte: Domingos Oliveira, 2011

Figura 158 – Detalhe da fachada de um casarão no bairro do Reduto, Belém
Fonte: Domingos Oliveira, 2011

Figura 159 – Detalhe da fachada de um casarão no bairro do Reduto, Belém
Fonte: Domingos Oliveira, 2011

Os dentículos também são encontrados com frequência nas fachadas de edifícios residenciais compondo fiadas ao longo das platibandas ou ainda em linhas curvas. Note-se, entretanto, que, em alguns casos, são utilizados com dimensões menores e mais próximos uns dos outros.



Figura 160 – Detalhe da fachada de um casarão no bairro do Comércio, Belém
Fonte: Domingos Oliveira, 2011

Figura 161 – Detalhe da fachada de um casarão no bairro do Comércio, Belém
Fonte: Domingos Oliveira, 2011

Figura 162 – Detalhe da fachada de um casarão no bairro de Batista Campos, Belém
Fonte: Domingos Oliveira, 2011

Figura 163 – Detalhe da fachada de um casarão no bairro do Reduto, Belém
Fonte: Domingos Oliveira, 2011



Embora executado sem o requinte das linhas landianas, um ornato constituído de duas volutas convergentes, semelhante ao ornato herdado por Landi dos seus mestres bolonheses, também pode ser encontrado nessa arquitetura.



Figura 164 – Detalhe de fachada de uma residência no bairro de Batista Campos, Belém

Fonte: Domingos Oliveira, 2011

Nas platibandas, também foi comum o uso de sequências de balaústres, quiçá, resquícios da linguagem ornamental do arquiteto.



Figura 165 – Detalhe da fachada de um casarão no bairro do Comércio, Belém

Fonte: Domingos Oliveira, 2011

Figura 166 – Detalhe da fachada de um casarão no bairro do Comércio, Belém

Fonte: Domingos Oliveira, 2011

Muito ainda precisa ser estudado a respeito dessas influências que os traços landianos podem ter deixado nestas terras, mas talvez não fosse despropositado afirmar que Landi imprimiu seu vocabulário e repertório ornamentais nas arquiteturas subsequentes surgidas na cidade de Belém e, provavelmente, no interior do estado do Pará.



Para citar apenas três exemplos existentes nas cidades interioranas, verifiquem-se os detalhes ornamentais das igrejas matrizes do Moju, de Santarém e de São Domingos do Capim⁶⁹.



Figura 167 – Detalhes das molduras na fachada da Igreja Matriz de Moju
Fonte: Domingos Oliveira, 2011

Figura 168 – Detalhe das molduras na fachada da Igreja Matriz de Santarém
Fonte: Domingos Oliveira, 2011

Figura 169 – Detalhes da fachada da Igreja Matriz de São Domingos do Capim
Fonte: Domingos Oliveira, 2011

No entanto, essa verificação das influências landianas na arquitetura verificada posteriormente no Pará, deve ser precedida por um levantamento das características já existentes na arquitetura local antes da chegada de Landi, de modo que o estudo comparativo entre o “pré-Landi” e o “pós-Landi” possa assinalar de maneira mais precisa o que é, de fato, influência do vocabulário constituído pelo arquiteto em terras tropicais.

Sob essa perspectiva, esperamos, por fim, poder continuar a presente pesquisa, ampliando o universo de análise, fornecendo mais subsídios para verificar, com precisão, as repercussões que teve, no Pará, a linguagem ornamental desenvolvida pelo italiano em terras brasileiras.

⁶⁹ A respeito dessas possíveis influências do traço landiano nas igrejas do interior do estado do Pará consultar a já citada monografia de Paula Rodrigues, **Traços de Antônio Landi (1713 / 1791) nas paróquias da Amazônia: estudo imagético, tipológico e estilístico de igrejas da mesorregião do nordeste paraense.**



ÍNDICE REMISSIVO

- abóbada(s), 46, 50, 65, 66, 67, 79, 137, 143, 148, 185, 191, 192, 220, 221, 233
- Academia Clementina, 41, 77, 78, 81, 82, 87, 101, 102, 103, 106, 107, 109, 116, 120, 135, 165, 193
- acadêmicos clementinos, 109, 193, 197
- acanto(s), 30, 39, 40, 41, 50, 58, 59, 67, 139, 163, 179, 190, 209, 211, 221, 222, 223
- acanto(s) estrangulado(s), 139
- aconcheado(s), 67, 90, 211, 223, 224
- acrotério(s), 37, 38, 44, 45, 66, 192, 205
- arco triunfal, 114, 115, 121, 135, 154, 171, 175, 191, 195, 197, 199, 208, 212, 213, 214, 217, 219, 220, 221, 223, 224, 228, 232, 233
- arte(s) decorativa(s), 21, 67, 88, 117
- balaústre(s), 37, 48, 49, 66, 146, 192, 209, 210, 221, 222, 243
- Barroco, 1, 2, 14, 15, 44, 47, 54, 73, 74, 75, 76, 98, 101, 117, 138
- barroco tardio, 1, 3, 70, 72, 73, 74, 75, 93, 94, 138
- Belém, 1, 3, 4, 5, 20, 36, 45, 47, 48, 50, 63, 97, 98, 103, 113, 114, 121, 122, 124, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 154, 155, 157, 159, 160, 161, 173, 211, 235, 238, 239, 240, 241, 242, 243
- Bibiena, 2, 3, 36, 44, 49, 52, 57, 60, 62, 64, 77, 78, 79, 80, 82, 83, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 103, 104, 105, 106, 108, 109, 110, 115, 120, 142, 148, 197, 226
- bibienesco, 78, 86, 87, 111, 197
- Bolonha, 3, 5, 41, 75, 76, 77, 81, 82, 86, 87, 90, 101, 102, 105, 106, 108, 109, 110, 111, 114, 116, 120, 135, 146, 165
- Borromini, 2, 71, 72, 73, 95, 110
- brasões, 34, 50, 57, 64, 65, 67, 114, 182, 201, 232
- canelura(s), 37, 38, 39, 40, 42, 43, 51, 58, 66, 196
- capela-mor, 91, 117, 125, 138, 140, 144, 146, 149, 170, 172, 175, 176, 177, 185, 187, 188, 190, 196, 199, 207, 208, 210, 213, 217, 218, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 227, 228, 229, 230, 232, 234
- capitel(éis), 26, 29, 30, 32, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 48, 54, 59, 60, 61, 62, 66, 72, 112, 139, 148, 179, 192, 193, 197, 222, 226, 237
- cartela(s), 50, 54, 56, 57, 67, 84, 91, 93, 107, 108, 139, 144, 179, 182, 183, 184, 201, 211, 216, 218, 221, 222, 224, 225, 236
- cenografia(s), 3, 60, 77, 78, 81, 83, 84, 86, 87, 90, 103, 104, 135, 142, 148, 235
- concha(s), 29, 50, 60, 61, 67, 90, 93, 98, 174, 178, 179, 180, 224, 235, 237, 239
- cruz(es), 30, 50, 63, 205, 212, 231
- denticulos, 37, 47, 66, 208, 209, 238, 242
- elemento ornamental, 4, 5, 21, 24, 25, 29, 45, 61, 62, 70, 146, 147, 205, 239
- entrelaçados, 31, 33, 34, 66, 173, 174, 184, 185, 237
- escamas, 35, 66, 191
- Espírito Santo, 50, 55, 56, 67, 88, 139, 173, 182, 211, 214, 215
- estrela(s), 22, 31, 50, 65, 66, 67, 83, 96, 170, 173, 233
- estrias, 29, 37, 39, 43, 66, 192, 194, 196
- festão(ões), 42, 50, 58, 67, 91, 93, 218, 220, 235, 238
- flor(es), 21, 29, 42, 50, 57, 58, 67, 93, 98, 104, 118, 177, 205, 212, 213, 218, 219, 220
- Francisco Xavier de Mendonça Furtado, 97, 123, 126
- frisos, 3, 29, 31, 48, 54, 58, 60, 66, 180, 182, 193
- frontão(ões), 2, 30, 33, 37, 38, 44, 45, 49, 64, 66, 72, 88, 91, 93, 94, 95, 96, 97, 110, 139, 154, 163, 177, 178, 182,



- 183, 201, 203, 204, 205, 218, 219,
225, 226, 235, 238, 240, 241
- Handbook of Ornament, 5
- Igreja de Santana, 113, 130, 131, 140,
171, 172, 174, 176, 181, 185, 186,
187, 188, 189, 190, 191, 192, 195,
196, 197, 199, 200, 205, 206, 207,
208, 209, 213, 214, 215, 216, 217,
219, 221, 222, 223, 225, 228, 229,
230, 231
- Igreja de São João Batista, 113, 140, 171,
174, 175, 178, 179, 181, 185, 186,
187, 189, 194, 195, 197, 198, 199,
202, 203, 204, 205, 206, 207, 209,
210, 212, 213, 214, 215, 216, 217,
218, 219, 221, 223, 224, 226, 227,
228, 230, 231, 241
- Itália, 3, 4, 5, 29, 38, 70, 71, 72, 75, 76,
81, 82, 86, 90, 101, 116, 134, 235
- Jean Bérain, 34, 55, 184
- lacrimais, 35, 36, 66, 178, 188, 189, 235,
241
- Landi, 1, 2, 3, 4, 5, 33, 65, 98, 101, 102,
106, 107, 108, 109, 110, 111, 112,
113, 114, 115, 116, 119, 120, 121,
122, 124, 125, 126, 127, 129, 130,
132, 133, 134, 135, 136, 137, 138,
140, 142, 143, 144, 146, 147, 148,
149, 150, 151, 153, 154, 155, 157,
158, 159, 160, 161, 163, 164, 165,
169, 170, 172, 174, 177, 178, 180,
181, 182, 184, 185, 186, 187, 188,
189, 190, 191, 192, 193, 196, 197,
198, 201, 204, 205, 206, 207, 208,
209, 212, 214, 215, 216, 218, 220,
221, 224, 226, 231, 232, 233, 235,
236, 237, 238, 239, 240, 242, 243,
244
- Lisboa, 3, 5, 6, 35, 87, 88, 89, 91, 92, 95,
96, 97, 98, 101, 109, 116, 117, 118,
119, 120, 121, 134, 136, 138, 152,
154, 155, 156
- medalhão(ões), 170, 185, 186
- Franz Meyer, 5, 21, 25, 30, 58, 59, 68, 69
- mistilíneo(s), 72, 83, 170, 173, 202
- mísula(s), 46, 192, 207
- moldura(s) dupla(s), 178
- molduras, 29, 31, 32, 33, 34, 35, 37, 51,
53, 54, 56, 60, 66, 111, 146, 150, 170,
172, 173, 174, 177, 178, 179, 186,
187, 188, 189, 190, 191, 221, 224,
227, 228, 229, 236, 238, 244
- monograma(s), 50, 62, 67, 163, 216, 230
- motivo(s) auricular(es), 35, 66, 94, 179,
186, 187, 239
- Nasoni, Nicolau, 89, 93, 94
- Neoclássico, 44
- obelisco(s), 37, 49, 66, 112, 211
- óculos, 37, 66, 211
- ordens clássicas, 37, 56, 83, 93, 104, 119,
192, 193, 197, 235
- ornamento(s), 3, 4, 5, 10, 11, 18, 19, 20,
21, 22, 24, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 34,
35, 37, 42, 45, 49, 51, 52, 53, 58, 59,
64, 66, 67, 68, 69, 93, 95, 98, 114,
120, 139, 149, 169, 183, 184, 186,
187, 189, 193, 211, 212, 221, 226,
232, 235, 236, 239, 240
- ornamentos arquitetônicos, 37, 66, 192
- ornamentos geométricos, 31, 66, 169
- ornamentos imitativos, 35, 66, 186
- ornamentos simbólicos, 50, 67, 211
- ornato(s), 4, 5, 6, 21, 33, 36, 37, 51, 78,
83, 90, 98, 111, 139, 163, 169, 174,
186, 192, 235, 237, 238
- painéis, 29, 31, 32, 54, 66, 94, 170, 172,
173, 174, 177, 178, 185, 191, 236
- Palácio dos Governadores, 2, 3, 130, 131,
133, 134, 137, 141, 150, 151, 152,
153, 163, 171, 172, 173, 175, 176,
178, 181, 183, 185, 186, 187, 188,
189, 190, 191, 192, 195, 199, 201,
202, 203, 204, 205, 207, 208, 210,
214, 217, 222, 224, 228, 230, 235,
237
- pilastras, 32, 37, 43, 62, 66, 92, 98, 148,
170, 173, 179, 185, 190, 194, 196,
223, 226
- pináculo(s), 52, 93, 236
- Pió, 116, 165
- Pombal, 92, 97, 118, 121, 123, 163, 164,
172, 176, 180, 203, 222, 225, 229,
230, 231, 232, 233
- pombalino, 35, 92, 97, 98, 119, 121, 123
- pombas, 50, 67, 211, 215
- Portugal, 2, 4, 5, 6, 71, 75, 89, 90, 92, 93,
94, 95, 96, 97, 115, 116, 117, 118,



- 119, 120, 122, 123, 127, 132, 134, 152, 154, 157, 158, 181, 232, 235
- quadratura, 76, 77, 78, 79, 80, 103, 104, 125, 142, 143, 174, 182, 199, 204, 206, 210, 212, 218, 226, 241
- quadraturistas, 77, 102, 103
- retábulo(s), 56, 64, 72, 88, 90, 91, 95, 96, 98, 138, 139, 144, 148, 149, 158, 159, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 182, 183, 184, 185, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 205, 207, 208, 209, 210, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 233, 237, 238
- retábulo-mor, 139, 182
- roseta(s), 31, 37, 40, 42, 58, 83, 181, 182, 193, 211, 218, 219, 220, 241
- Setecentista, 88, 95, 101, 117, 128, 135
- tardo-barroco, 2, 3, 4, 60, 62, 70, 72, 77, 90, 92, 147, 226
- The Grammar of Ornament, 67, 68
- tríglico(s), 3, 36, 37, 38, 39, 45, 47, 66, 84, 180, 181, 182, 183, 188, 189, 190, 193, 206, 207, 208, 218
- troféus, 42, 50, 64, 67, 163, 205, 232, 236
- vaso-fogaréu, 51
- vasos, 30, 33, 45, 50, 51, 52, 53, 60, 63, 67, 114, 205, 206, 212, 218, 220, 221, 226, 236
- Vignola, 110, 206
- vocabulário ornamental, 4, 23, 73, 169, 236
- voluta(s), 38, 39, 40, 41, 44, 46, 47, 49, 50, 61, 62, 67, 72, 88, 90, 93, 98, 111, 114, 139, 148, 163, 177, 178, 179, 180, 184, 185, 186, 190, 197, 203, 204, 207, 209, 220, 225, 226, 230, 235, 236, 238, 239, 240, 241, 242



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBERTI, Leon Battista. **On the Art of Building in Ten Books**. The MIT Press: Cambridge, 1988.
- ARAÚJO, Renata Malcher de. **As cidades da Amazônia no século XVIII**: Belém, Macapá, Mazagão. Porto: FAUP, 1998.
- ÁVILA, Affonso et al. **Barroco Mineiro**: Glossário de Arquitetura e Ornamentação. Rio de Janeiro: Fundação João Pinheiro/Fundação Roberto Marinho, 1979. 220 p.
- BAETA, Rodrigo Espinha. O confronto entre Bernini e Borromini e a arquitetura da Roma barroca. In: **Topos Revista de Arquitetura e Urbanismo**, Belo Horizonte, v.1 n.3, p. 121-32, jul./dez. 2004.
- BARATA, Mário. Aspectos Tardo-Barrocos na Obra de Giuseppe Antônio Landi no Pará e sua ligação com a Arquitetura Italiana. In: **Barroco**, Ouro Preto, n.12, p. 93-98, 1982.
- _____. Landi na Arquitetura do Grão Pará e Influxo do tardo barroco italiano. In: AA.VV. **Amazônia Felsinea**: Antonio Jose Landi, Itinerário Artístico e Científico de um Arquitecto Bolonhês na Amazônia do Século XVIII. Lisboa: Comissão Nacional para a Comemoração dos Descobrimentos Portugueses, 1999. p. 247-57.
- BARROSO, M. E. G. **Dicionário Aurélio Eletrônico** - V. 1. 3, Editora Nova Fronteira, 1994.
- BRAGA, Ana Cristina Lopes. **Arquitetura em Belém no século XVIII**: As obras de Antonio Landi. 1998. 139 f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura). Escola de Engenharia de São Carlos da Universidade de São Paulo, São Carlos, 1998.
- _____. Tipologia arquitetônica: uma análise das igrejas de Landi em Belém do Pará. In: **Revista Traços**. Revista do Centro de Ciências Exatas e Tecnologia/UNAMA. Belém, ano 1, n.1. p. 46-9, out. 1997.
- BRENNNA. Giovanna Rosso Del. O Início da Aventura. In: AA.VV. **Amazônia Felsinea**: Antonio Jose Landi, Itinerário Artístico e Científico de um Arquitecto Bolonhês na Amazônia do Século XVIII. Lisboa: Comissão Nacional para a Comemoração dos Descobrimentos Portugueses, 1999. p. 196-221.
- BURY, John. **Arquitetura e Arte no Brasil Colonial**. São Paulo: Nobel. 1991.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.
- CIPINIUK, Alberto. Do conceito de estilo à subordinação ao estilo clássico. In: **Revista Concinnitas**. Ano 0, n.0, Novembro 1997. Disponível em: <http://www.concinnitas.uerj.br/resumos0/cipiniuk.pdf>. Acesso em: 15 jul 2009. (não paginado)
- COIMBRA, Oswaldo. **Engenharia Militar Européia na Amazônia do século XVIII**: As Três Décadas de Landi do Gram-Pará. Belém: Prefeitura Municipal de Belém, 2003, 190 p.
- COOPER, J. C. **Diccionario de símbolos**. México: Gustavo Gili, 2000.
- DONDIS, Donis A. **Sintaxe da Linguagem Visual**. São Paulo: Martins Fontes, 1997. 236p.



- DRESSER, Christopher. **Principles of Victorian Decorative Design**. Mineola, Nova Iorque: Dover Publications, 1995.
- FARIA, Patrícia Souza de. **O Barroco**. Disponível em: <catalogos.bn.br/redememoria/barroco.html>. Acesso em: 21/01/2008. “não paginado”
- FERREIRA, Alexandre Rodrigues. **Miscelânea Histórica para servir de explicação ao Prospecto da Cidade do Pará**. [s.l.]:[s.n.]. “não paginado” (exemplar datilografado)
- FERREIRA-ALVES, Joaquim Jaime B. A Arquitectura em Portugal no Século XVIII: do Barroco Joanino aos alvares do Neoclassicismo. In: **Seminário Landi e o século XVIII na Amazônia**. 2003. Disponível em: <www.forumlandi.com.br/bibliotecaArq/texto2.zip>. Acesso em: 28/12/2007.
- FLACCUS, Louis W. **The Spirit and Substance of Art**. New York: F. S. Crofts, 1941. 593p.
- HAUSER, Arnold. **Teorias da Arte**. Lisboa: Editorial Presença, 1988. 358 p.
- HAMLIN, Alfred D. F. **A history of ornament ancient and medieval**. Nova Iorque: The Century Co., 1916. Disponível em: <http://ia341020.us.archive.org/3/items/historyofornamen00haml/historyofornamen00haml.pdf>. Acesso em: 24 jul 2010.
- HEINZ-MOHR, Gerd. **Dicionário dos Símbolos: imagens e sinais da arte cristã**. São Paulo: Paulus, 1994.
- INTERNATIONAL Textbook Company. **Historic Ornament. Elements of Ornament. Practical Design. Applied Design**. Estados Unidos: Scranton International Textbook Co., 19--.
- JONES, Owen, **The Grammar of Ornament**. Londres: Bernard Quaritch, 1910. Disponível em: <http://ia310827.us.archive.org/1/items/grammarofornamen00joneuoft/grammarofornamen00joneuoft.pdf>. Acesso em: 24 jul 2010
- KOCH, Wilfried. **Dicionário dos Estilos Arquitetônicos**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- LEXIKON, Herder. **Dicionário de Símbolos**. São Paulo: Cultrix, 1994.
- LOBATO, Francy Souza. **A Influência de Palladio na arquitetura de Antônio José Landi**. 1998. 81 f. Trabalho de conclusão de curso (Arquitetura) – UNAMA, Belém, 1998.
- MARCOY, Paul. **Viagem pelo Rio Amazonas**. Manaus: Biblioteca Virtual do Amazonas, 2004. Disponível em: <www.bv.am.gov.br/portal/conteudo/acervo/digitalizado/index.php?a=descricao&v=3>. Acesso em: 21 jun 2010.
- MARQUES, Fernando Luiz Tavares. **Modelo da Agroindústria Canavieira Colonial no Estuário Amazônico: Estudo Arqueológico de Engenhos dos Séculos XVIII e XIX**. 2004. 193 f. Tese (Doutorado em História) - Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2004. Disponível em: <www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=18771>. Acesso em: 20/09/2007.
- MATTEUCCI, Ana Maria. Arquitetura desenhada e arquitetura construída em Bolonha na primeira metade de setecentos. In: AA.VV. **Amazônia Felsinea**: Antonio Jose Landi, Itinerário Artístico e Científico de um Arquitecto Bolonhês na Amazônia do



Século XVIII. Lisboa: Comissão Nacional para a Comemoração dos Descobrimientos Portugueses, 1999. p. 77-91.

McNICHOLAS, Matthew T. **The relevance and transcendence of ornament**: a new public high school for the south side of Chicago. 2006. Disponível em: <<http://etd.nd.edu/ETD-db/theses/available/etd-04202006-124411/unrestricted/McNicholasMT052006.pdf>>. Acesso em: 25 jul 2010.

MEIRA Filho, Augusto. A Capela do Senhor dos Passos. In: **A Província do Pará**. Belém, 13/14, abril, 1969. Caderno 4, p. 1.

_____. **O bi-secular Palácio de Landi**. São Paulo: Gráficos Brunner, 1970.

_____. **Nova contribuição ao estudo de Landi**. Belém: Grafisa, 1974.

MELLO Júnior, Donato. **Antônio Landi**: Arquiteto de Belém. Belém: Governo do Estado do Pará, 1973. “não paginado”

_____. Barroquismos do Arquiteto Antônio José Landi em Barcelos, Antiga Mariuá, e em Belém do Grão Pará. In: **Barroco**, Ouro Preto, n. 12. p. 99-115, 1982.

MENDONÇA, Isabel Mayer Godinho. **Antonio José Landi (1713-1791)**: um artista entre dois continentes. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2003a.

_____. **Antônio José Landi (1713 / 1791)**: Um arquiteto bolonhês na Amazônia Setecentista. 2007. Notas de aula.

_____. Antônio José Landi (Bolonha 1713 / Belém 1791) e a transmissão de modelos artísticos da Europa para o Brasil. In: **Seminário Landi e o século XVIII na Amazônia**, 2003b, Belém. Anais do Seminário. Belém: 2003b. Disponível em: <www.forumlandi.com.br/biblioteca/Arq/transmissao.pdf>. Acesso em 28/12/2007.

_____. Giovanni Carlo Bibiena na correspondência do Arquivo Malvasia (1745-1757). In: **L'Archiginnasio**. Bolonha, XCVIII, 2003c.

_____. Landi: desenhador e gravador. In: AA.VV. **Amazônia Felsinea**: Antonio José Landi, Itinerário Artístico e Científico de um Arquitecto Bolonhês na Amazônia do Século XVIII. Lisboa: Comissão Nacional para a Comemoração dos Descobrimientos Portugueses, 1999. p. 111-33.

_____. O contributo de Antonio José Landi para as artes decorativas no Brasil colonial (composições retabulares em madeira, estuque e pintura de quadratura). In: **Actas do II Congresso Internacional do Barroco**. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2003d. p. 237-48.

_____. Um panteão para os reis de Portugal? Um álbum dedicado a D. José por Antônio José Landi. In: AA.VV. **Amazônia Felsinea**: Antonio José Landi, Itinerário Artístico e Científico de um Arquitecto Bolonhês na Amazônia do Século XVIII. Lisboa: Comissão Nacional para a Comemoração dos Descobrimientos Portugueses, 1999. p. 134-51.

MEYER, Franz Sales. **A handbook of ornament**. New York, The Architectural Book Publishing Company, 1920?. Disponível em: <<http://ia331434.us.archive.org/1/items/handbookofornam1900meyer/handbookofornam1900meyer.pdf>> Acesso em: 25 jul 2010.

MICHAELIS: moderno dicionário da língua portuguesa. Editora Melhoramentos, 2009. Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php>>



- MOREIRA, Rafael; ARAÚJO, Renata Malcher de. A engenharia militar do século XVIII. In: AA.VV. **Amazonia Felsinea**. Antônio José Landi. Itinerário Artístico e Científico de um Arquitecto Bolonhês na Amazônia do Século XVIII. Lisboa: Comissão Nacional para as comemorações dos descobrimentos portugueses, 1999, p. 173-95.
- OLIVEIRA, Domingos Sávio de Castro. **Capela Pombo, Belém/PA: Interpretação e Perspectivas**. 2008. 95 f. Monografia (Especialização) - Fórum Landi, Faculdade de Arquitetura, Universidade Federal do Pará, Belém, 2008. Disponível em: <http://issuu.com/domingosoliveira/docs/capela_pombo_belem_pa_interpretacao_e_perspectiva>. Acesso em: 29 julho 2010.
- OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. Landi no contexto da arquitetura luso-brasileira da segunda metade do século XVIII. In: AA.VV. **Amazônia Felsinea: Antonio Jose Landi, Itinerário Artístico e Científico de um Arquitecto Bolonhês na Amazônia do Século XVIII**. Lisboa: Comissão Nacional para a Comemoração dos Descobrimientos Portugueses, 1999. p. 223-45.
- _____. **O Rococó Religioso no Brasil e seus antecedentes europeus**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- PAPAVERO, Nelson et al. **Landi: fauna e flora da Amazônia brasileira**. Belém: Museu Paraense Emílio Goeldi, 2002. 261 p.
- PASTRO, Cláudio. **A Arte no Cristianismo: fundamentos, linguagem, espaço**. São Paulo: Paulus, 2010.
- PHILLIPS, Tom. Ornament on Trial. In: **The Architectural Review**, Vol. 213 (Apr. 2003). Disponível em: <www.thefreelibrary.com/Ornament+on+trial.+%28Royal+Academy+Forum%29.-a0100240972>. Acesso em: 06 fev 2010.
- POWERS, Alan. Importance of Ornament. In: **The Spectator**, v299 i9247 (Oct. 2005) p.61.
- REIS, Nestor Goulart. **Imagens de Vilas e Cidades do Brasil Colonial**. São Paulo: USP, 2001.
- RIBEIRO, Fléxa. **História Crítica da Arte**. Rio de Janeiro: Fundo de Cultura, 1962, 6 v.
- SALLES, Vicente. **A Música e o Tempo no Grão Pará**. Belém: Conselho Estadual de Cultura, 1980.
- SANTOS, Reynaldo dos. **História da Arte em Portugal**. v.3. Porto: Portucalense Editora, 1953.
- SOBRAL, Maria de Lourdes Sampaio. **As Missões Religiosas e o Barroco no Pará**. Belém: Universidade Federal do Pará, 1986.
- TITARELLI, Augusto; BONDI, Mauro David Artur. A Expedição das Demarcações: notas de viagens. In: AA.VV. **Amazonia Felsinea**. Antônio José Landi. Itinerário Artístico e Científico de um Arquitecto Bolonhês na Amazônia do Século XVIII. Lisboa: Comissão Nacional para as comemorações dos descobrimentos portugueses, 1999, p.153-71.
- TOCANTINS, Leandro. Landi – Um Italiano Luso-tropicalizado. In: **Revista Brasileira de Cultura**. Rio de Janeiro: Conselho Federal de Cultural, 1969. Ano 1, n.º 1, Julho/Setembro 1969. p.13-27.



TRINDADE, Elna Andersen. Projeto e Construção do Palácio de Landi no Século XVIII. In: **Seminário Landi e o século XVIII na Amazônia**. 2003. Disponível em: <www.forumlandi.com.br/bibliotecaArq/texto2.zip>. Acesso em: 28 jul 2008.

VIGNOLA, Jacques Barozzio de. **Tratado Prático Elementar de Architectura ou Estudo das Cinco Ordens**. Rio de Janeiro: Livraria Garnier, s.d. Disponível em: http://www.arkitekturbo.arq.br/vinhola_por/vinhola_tratado_por.html. Acesso em: 25 jul 2010.

WAETZOLDT, Wilhelm. **Tú y el arte**. Introducción a la contemplación artística y a la Historia del arte. Barcelona: Labor, [19--]?. 345 p.

WILLIAMS-HELLER, Ann. **Cabala: o caminho da liberdade interior**. São Paulo: Editora Pensamento-Cultrix, 1990.

WITTKOWER, Rudolf. **Arte y Arquitectura em Itália 1600 - 1750**. Madrid: Cátedra, 1988.

WÖLFFLIN, Heinrich. **Conceitos fundamentais da história da arte: o problema da evolução dos estilos na arte mais recente**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

Academia Clementina, A. Disponível em: <<http://www.forumlandi.ufpa.br/PT/Contesto/AccademiaClementina.html>>. Acesso em: 27 jul 2010.

AA.VV. **Amazônia Felsinea: Antonio Jose Landi, Itinerário Artístico e Científico de um Arquitecto Bolonhês na Amazônia do Século XVIII**. Lisboa: Comissão Nacional para a Comemoração dos Descobrimientos Portugueses, 1999.

ALVES, Moema de Bacelar. **Casa Rosada de Belém: os caminhos de um patrimônio**. 2008. 63 p. Monografia (Especialização) - Fórum Landi, Faculdade de Arquitetura, Universidade Federal do Pará, Belém, 2008.

ART of The Bibiena Family, The. Disponível em: <<http://julesfisher.com/index.html>>. Acesso em: 25 jul 2010.

BAENA, Antonio Ladislau Monteiro. **Compêndio das Eras da Província do Pará**. Pará: Universidade Federal do Pará, 1969.

_____. **Ensaio Corografico sobre a Província do Pará**. Belém: Universidade Federal do Pará, 1969.

BAROQUE Scenography: The Galli Bibiena Family. Disponível em: <<http://www.cca.qc.ca/en/search?q=bibiena>>. Acesso em: 25 jul 2010.

BENASSI, Stefano. L'Accademia Clementina: la funzione pubblica, l'ideologia estetica. In: **Seminário Landi e o século XVIII na Amazônia**. 2003. Disponível em: <www.forumlandi.com.br/bibliotecaArq/texto2.zip>. Acesso em: 28/12/2007.

COLECTION en ligne. Disponível em: <http://cel.cca.qc.ca/bs.aspx#s=bibiena&p=1&l=5&lID=1&oid=299861&nq=1&nr=1&a=kw>. Acesso em: 25 jul 2010.



DINIZ, Virginia Lúcia Guerreiro. **Retábulo Barroco da Igreja do Carmo: Landi – A harmonia entre o construído e a construção.** 2008. 72 p. Monografia (Especialização) - Fórum Landi, Faculdade de Arquitetura, Universidade Federal do Pará, Belém, 2008.

ECK, Caroline A. van. Par le style on atteint au sublime: the meaning of the term 'style' in French architectural theory of the late eighteenth century. In: ECK, Caroline van et al. **The question of style in philosophy and the arts.** Cambridge: Cambridge University Press, 1995, p.89-108. Disponível em: <http://pro.archis.org/plain/object.php?object=808&year=&num=>. Acesso em: 23 Ago 2009.

ESCOLA dos Bibiena, A. Disponível em: <<http://www.forumlandi.ufpa.br/PT/Contesto/ScuolaBibiena.html>>. Acesso em: 27 jul 2010.

FAMIGLIA Bibiena, La. Disponível em: <<http://www3.unibo.it/bibiena/FAMIGLIA/famiglia.html>>. Acesso em: 25 jul 2010.

GALLI da Bibiena, Los. Universidade de Navarra, Espanha. Disponível em: <<http://www.unav.es/ha/007-TEAT/barrocos-bibiena-familia.htm>>. Acesso em: 27 jul 2010.

GONÇALVES, Ana Lúcia Ferreira. **Manual para normalização de dissertações, monografias e teses.** Rio de Janeiro: Biblioteca do IPPUR/UFRJ.

KETTLE, Wesley Oliveira. **Um súdito capaz no vale amazônico (ou Landi, esse conhecido):** um outro significado da descrição das plantas e animais do Grão-Pará. 2010. Dissertação (Mestrado em História), Universidade Federal do Pará, Belém, 2010.

LENZINI, Pietro. **Os tratados de Ferdinando Bibiena e a contribuição teórica para a renovação da cena no século XVIII.** 2010. Notas de aula.

MORGADO Neto, José Marques. **Termo de referência e estudo de reabilitação da “Casa Rosada”.** 2008. 133 p. Monografia (Especialização) - Fórum Landi, Faculdade de Arquitetura, Universidade Federal do Pará, Belém, 2008.

NORBERG-SCHULZ, Christian. **Arquitectura Barroca Tardia y Rococo.** Madrid: Aguilar S A de Ediciones, 1973. 421p.

OLIVEIRA, Bruno Gabriel Freitas. **O processo criativo do arquiteto Antônio José Landi para o Palácio dos Governadores.** 2008. 82 p. Monografia (Especialização) - Fórum Landi, Faculdade de Arquitetura, Universidade Federal do Pará, Belém, 2008.

OXFORD English Dictionary. Disponível em: <<http://oxforddictionaries.com/?attempted=true>>. Acesso em: 03 jan 2011.

PIGOZZI, Marinella. **Ambiente Histórico Ideológico da Bolonha no Tempo de Landi.** 2007. Notas de aula.

RODRIGUES, Paula Andréa Caluff. **Traços de Antônio Landi (1713 / 1791) nas paróquias da Amazônia:** estudo imagético, tipológico e estilístico de igrejas da mesorregião do nordeste paraense. 2008. 165p. Monografia (Especialização) - Fórum Landi, Faculdade de Arquitetura, Universidade Federal do Pará, Belém, 2008.

SILVA, Evair Pereira da. **Palácio dos Antigos Governadores:** história, memória e preservação. 2008. 44 p. Monografia (Especialização) - Fórum Landi, Faculdade de Arquitetura, Universidade Federal do Pará, Belém, 2008.



ANEXOS
DETALHES ORNAMENTAIS



Este anexo está dividido em quatro partes (Ornamentos Geométricos, Ornamentos Imitativos, Ornamentos Arquitetônicos e Ornamentos Simbólicos) e contém as figuras indicadas em números nas tabelas do terceiro capítulo desse trabalho.

Cada página contém, no rodapé, a identificação do grupo ao qual pertence o ornamento, o nome do ornamento, a tabela correspondente a esse ornamento e a(s) página(s) de localização dessa tabela no corpo do trabalho.

O número entre parêntesis (ao lado da identificação de cada figura) corresponde à fonte de onde foi obtida a imagem, conforme listagem a seguir.

1. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil
2. Arquivo pessoal do autor
3. Arquivo de Gilna Bitar
4. MENDONÇA, 2007
5. <http://biblioteca.ibge.gov.br/>
6. Arquivo de Carlos Borges



ORNAMENTOS GEOMÉTRICOS

Painéis

Molduras

Frisos

Entrelaçados

Medalhão circular

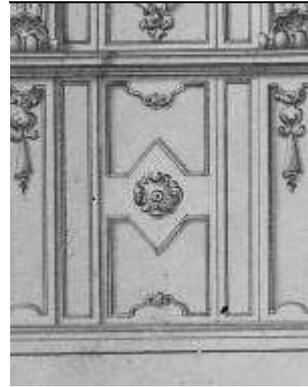
CÓPIA



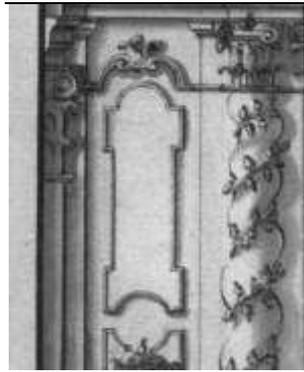
0001 (01)



0002 (01)



0003 (01)



0004 (01)



0005 (01)



0006 (01)



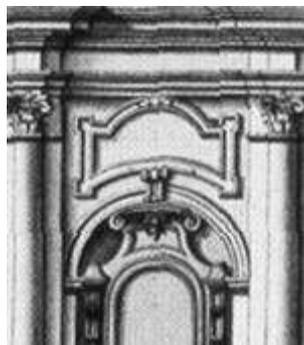
0007 (05)



0008 (05)



0009 (02)



0010 (04)



0011 (02)

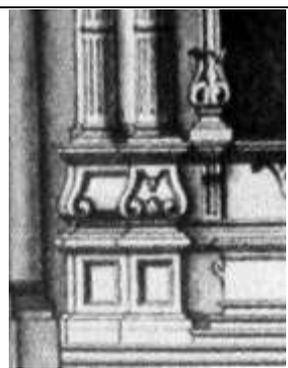


0012 (02)

ORNAMENTO GEOMÉTRICO

Painéis I

Tabela 1 – p. 158/9



0013 (04)



0014 (02)



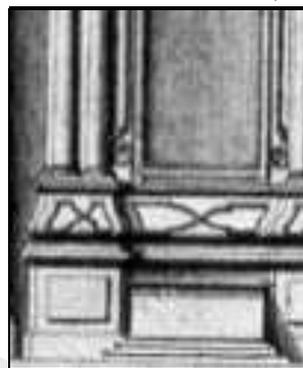
0015 (02)



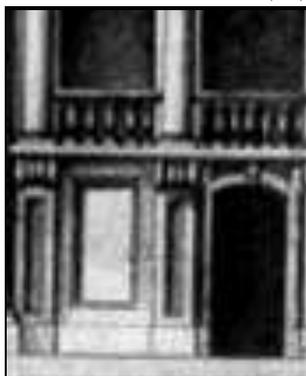
0016 (02)



0017 (02)



0018 (04)



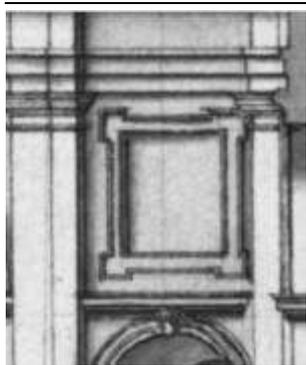
0019 (04)



0020 (02)



0021 (02)



0022 (01)



0023 (02)



0024 (02)

ORNAMENTO GEOMÉTRICO

Painéis II

Tabela 1 – p. 158/9



O Vocabulário Ornamental de Antônio José Landi: um álbum de desenhos para o Grão Pará



0025 (01)



0026 (02)



0027 (04)



0028 (04)



0029 (04)



0030 (04)



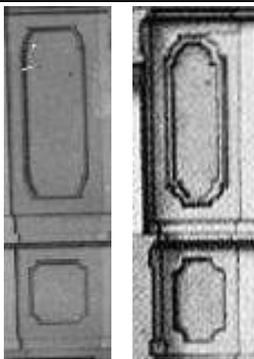
0031 (04)



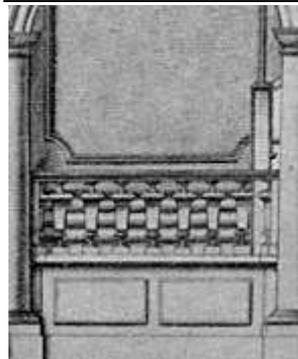
0032 (04)



0033 (04)



0034 (04)



0035 (04)

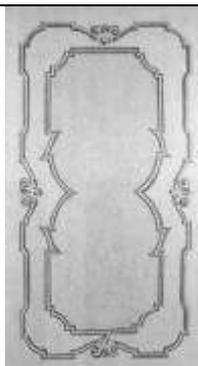


0036 (04)

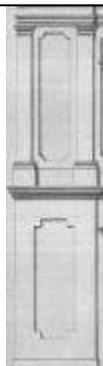
ORNAMENTO GEOMÉTRICO

Painéis III

Tabela 1 – p. 158/9



0037 (04)



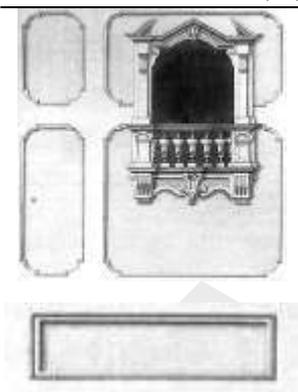
0038 (04)



0039 (04)



0040 (04)



0041 (04)



0042 (04)



0043 (04)



0044 (02)



0045 (02)



0046 (02)



0047 (02)



0048 (02)

ORNAMENTO GEOMÉTRICO

Painéis IV

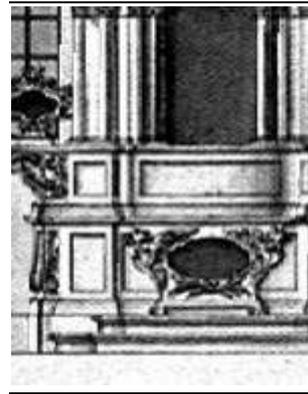
Tabela 1 – p. 158/9



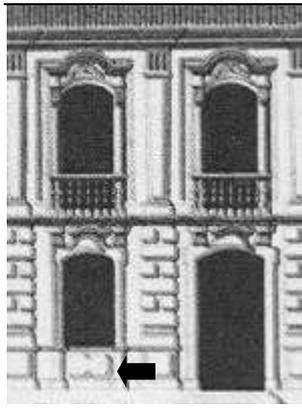
0049 (02)



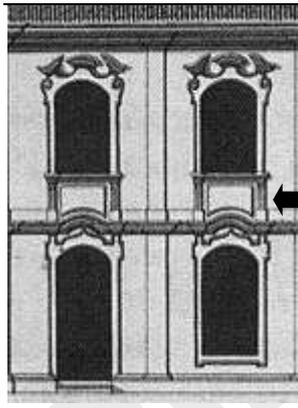
0050 (04)



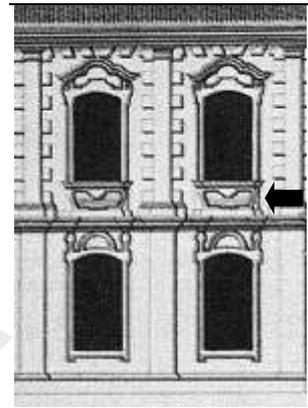
0051 (04)



0052 (04)



0053 (04)



0054 (04)



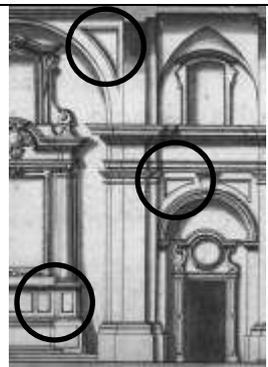
0055 (02)



0056 (02)



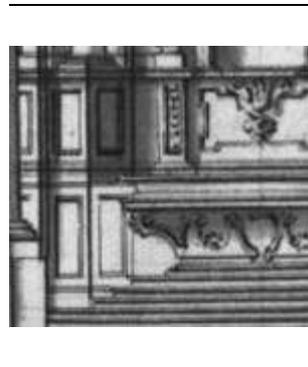
0057 (01)



0058 (01)



0059 (02)



0060 (01)

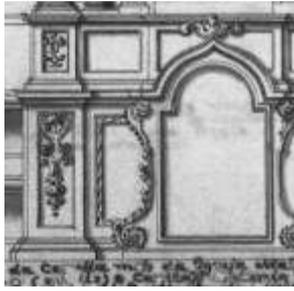
ORNAMENTO GEOMÉTRICO

Painéis V

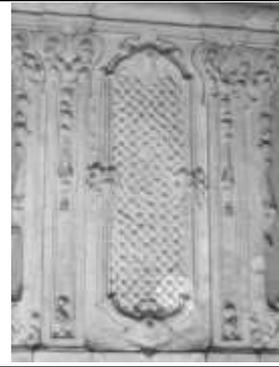
Tabela 1 – p. 158/9



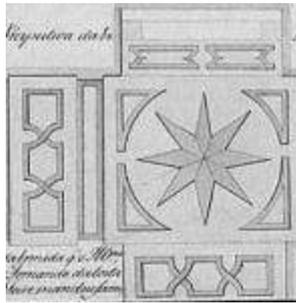
0061 (02)



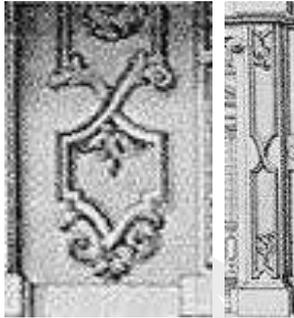
0062 (01)



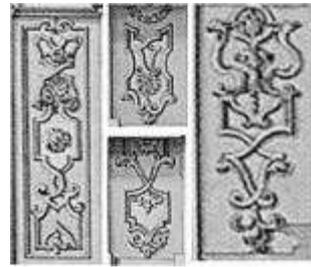
0063 (02)



0064 (04)



0065 (04)



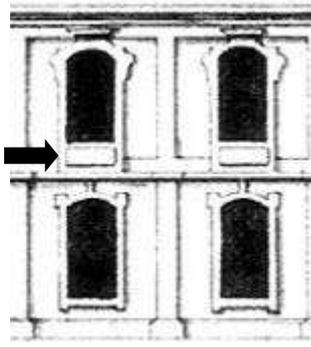
0066 (04)



0067 (04)



0068 (04)



0069 (04)



0070 (04)



0071 (04)

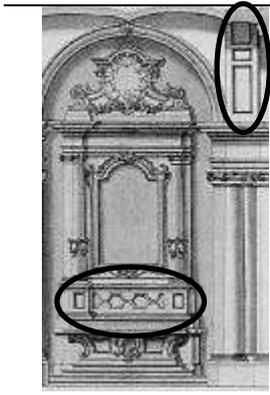


0072 (04)

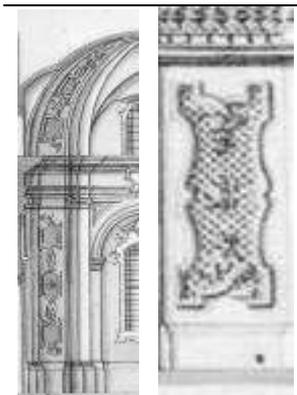
ORNAMENTO GEOMÉTRICO

Painéis VI

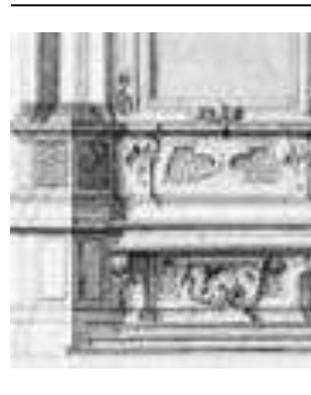
Tabela 1 – p. 158/9



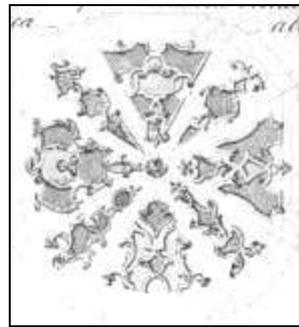
0073 (04)



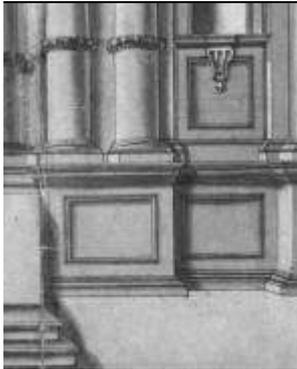
0074 (04)



0075 (04)



0076 (04)



0077 (01)



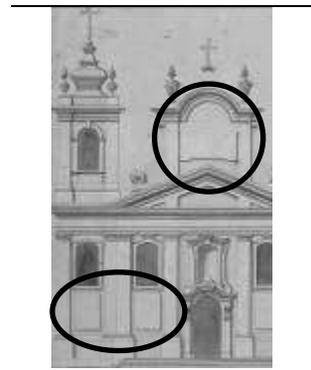
0078 (01)



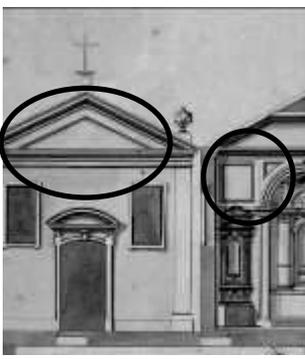
0079 (01)



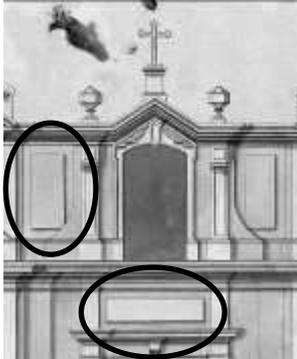
0080 (01)



0081 (01)



0082 (01)



0083 (01)



0084 (04)

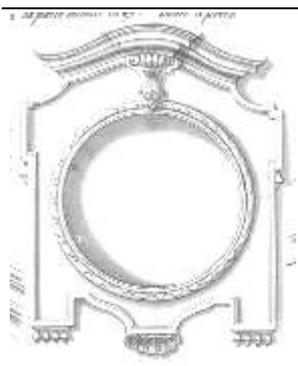
ORNAMENTO GEOMÉTRICO

Painéis VII

Tabela 1 – p. 158/9



O Vocabulário Ornamental de Antônio José Landi: um álbum de desenhos para o Grão Pará



0085 (01)



0086 (02)



0087 (02)



0088 (02)



0089 (02)



0090 (02)



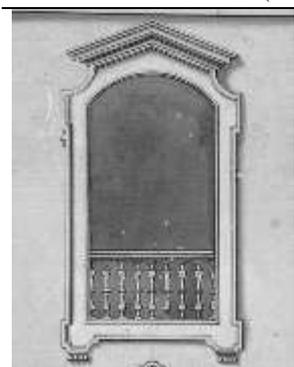
0091 (01)



0092 (01)



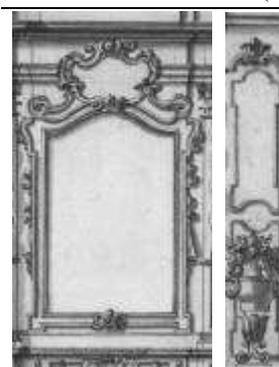
0093 (02)



0094 (01)



0095 (01)



0096 (01)

ORNAMENTO GEOMÉTRICO

Molduras I

Tabela 2 – p. 161/3



0097 (01)



0098 (01)



0099 (01)



0100 (02)



0101 (02)



0102 (02)



0103 (05)



0104 (05)



0105 (02)



0106 (04)



0107 (04)



0108 (02)

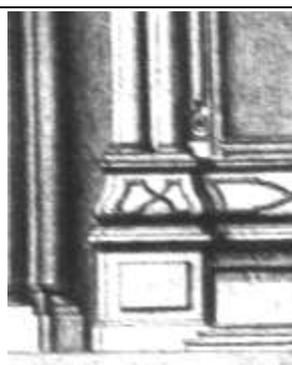
ORNAMENTO GEOMÉTRICO

Molduras II

Tabela 2 – p. 161/3



0109 (02)



0110 (04)



0111 (02)



0112 (02)



0113 (02)



0114 (02)



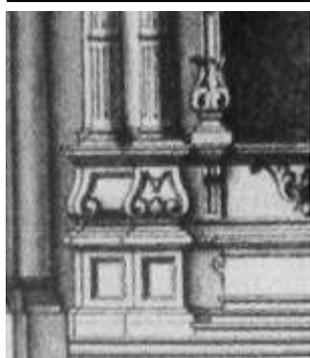
0115 (02)



0116 (02)



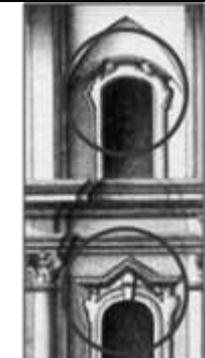
0117 (02)



0118 (04)



0119 (04)



0120 (04)

ORNAMENTO GEOMÉTRICO

Molduras III

Tabela 2 – p. 161/3



0121 (04)



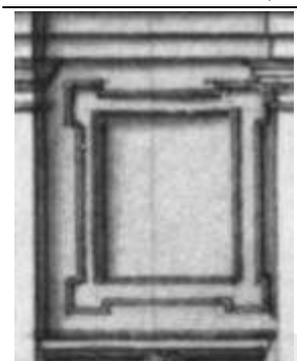
0122 (02)



0123 (01)



0124 (01)



0125 (01)



0126 (02)



0127 (01)



0128 (02)



0129 (01)



0130 (01)



0131 (01)



0132 (02)

ORNAMENTO GEOMÉTRICO

Molduras IV

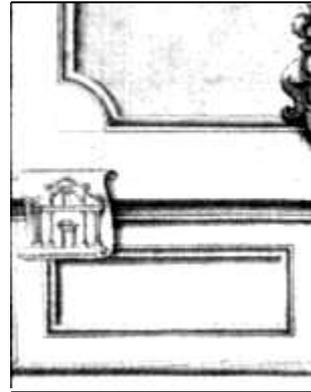
Tabela 2 – p. 161/3



0133 (04)



0134 (04)



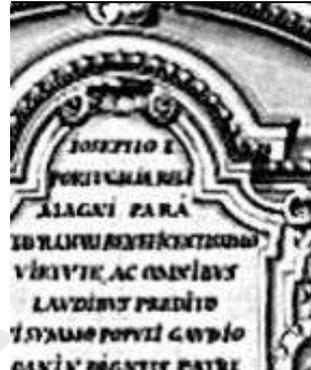
0135 (04)



0136 (04)



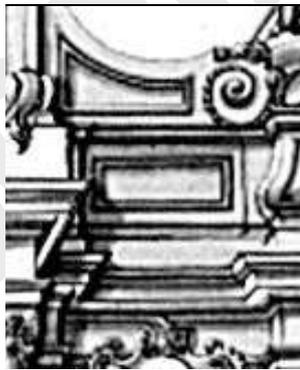
0137 (04)



0138 (04)



0139 (04)



0140 (04)



0141 (04)



0142 (04)



0143 (04)

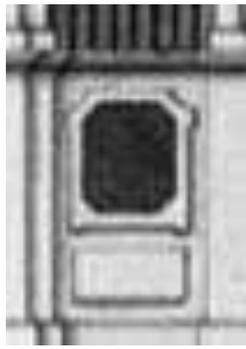


0144 (04)

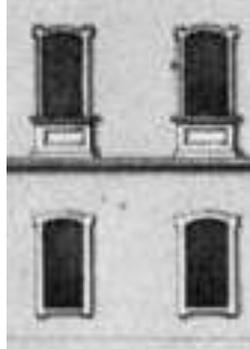
ORNAMENTO GEOMÉTRICO

Molduras V

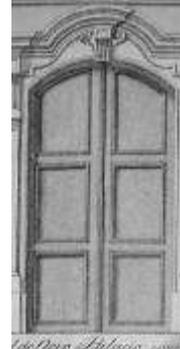
Tabela 2 – p. 161/3



0145 (04)



0146 (04)



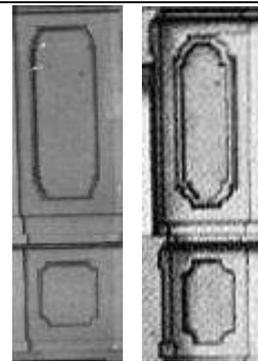
0147 (04)



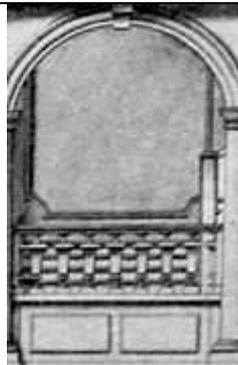
0148 (04)



0149 (04)



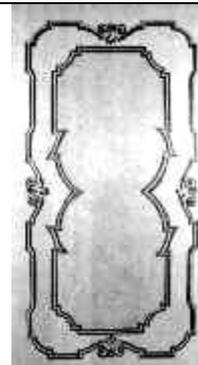
0150 (04)



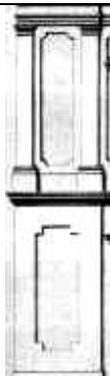
0151 (04)



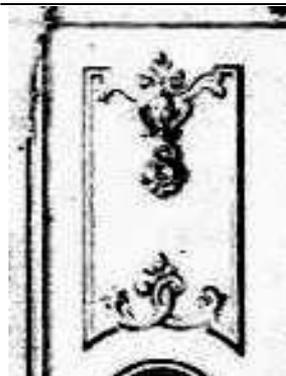
0152 (04)



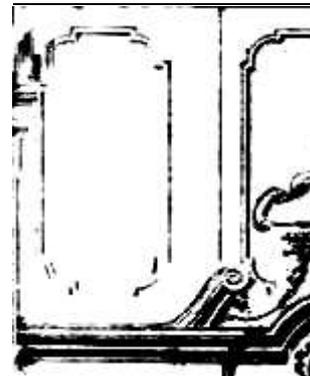
0153 (04)



0154 (04)



0155 (04)

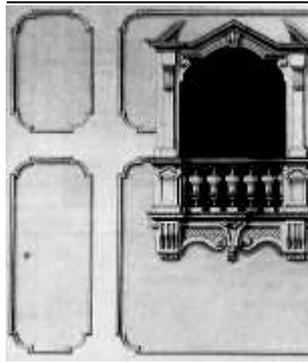


0156 (04)

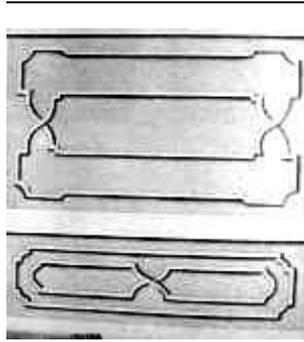
ORNAMENTO GEOMÉTRICO

Molduras VI

Tabela 2 – p. 161/3



0157 (04)



0158 (04)



0159 (04)



0160 (02)



0161 (02)



0162 (02)



0163 (02)



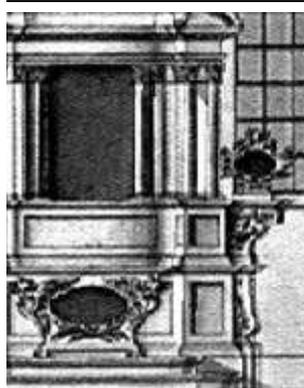
0164 (02)



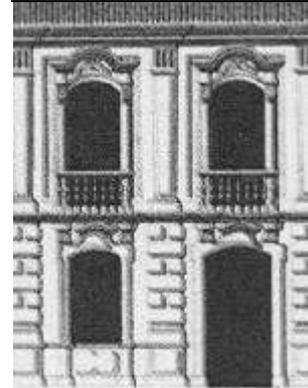
0165 (02)



0166 (04)



0167 (04)

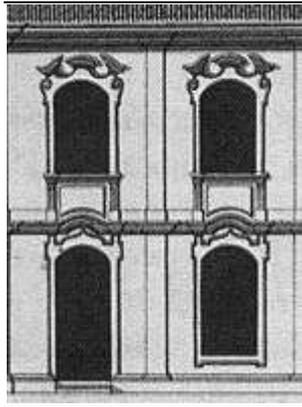


0168 (04)

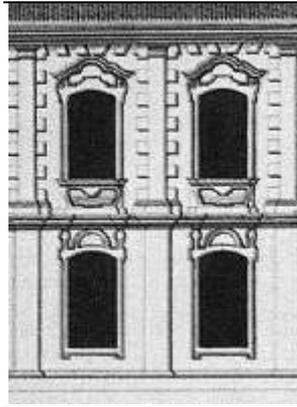
ORNAMENTO GEOMÉTRICO

Molduras VII

Tabela 2 – p. 161/3



0169 (04)



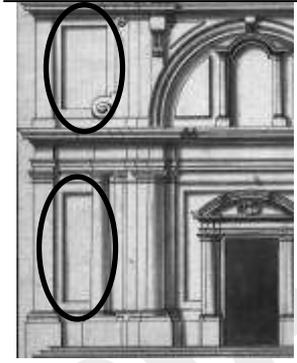
0170 (04)



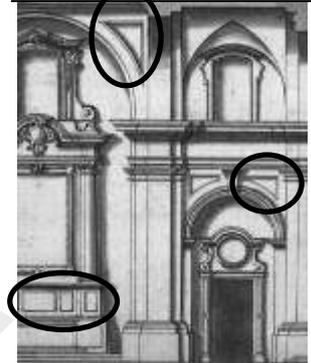
0171 (02)



0172 (02)



0173 (01)



0174 (01)



0175 (02)



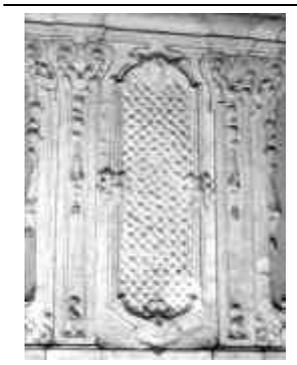
0176 (01)



0177 (02)



0178 (01)



0179 (02)

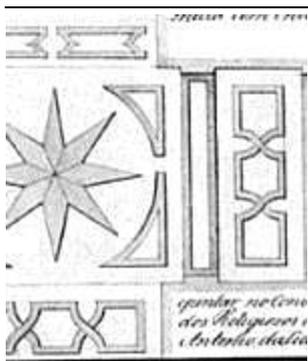


0180 (06)

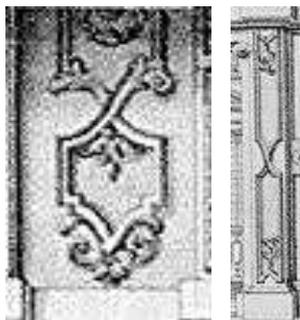
ORNAMENTO GEOMÉTRICO

Molduras VIII

Tabela 2 – p. 161/3



0181 (04)



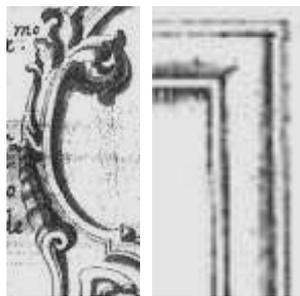
0182 (04)



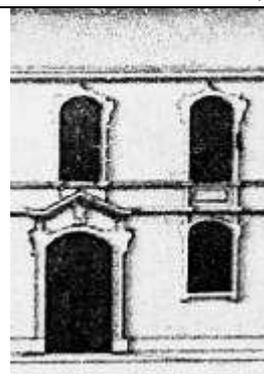
0183 (04)



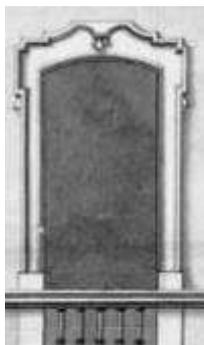
0184 (04)



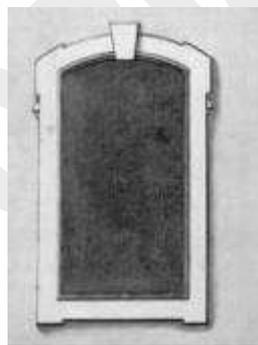
0185 (04)



0186 (04)



0187 (04)



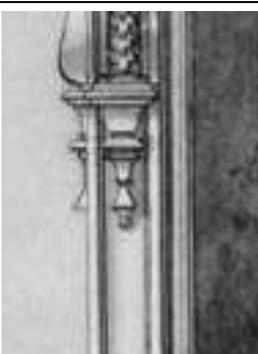
0188 (04)



0189 (04)



0190 (04)

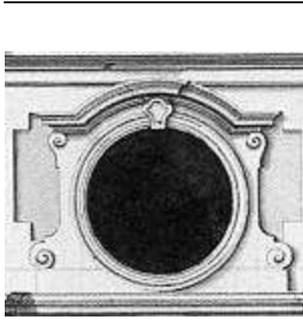


0191 (04)

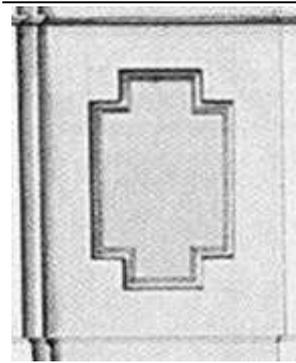


0192 (04)

ORNAMENTO GEOMÉTRICO
Molduras IX
Tabela 2 – p. 161/3



0193 (04)



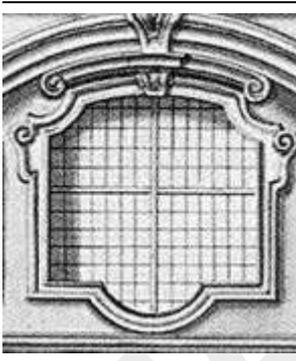
0194 (04)



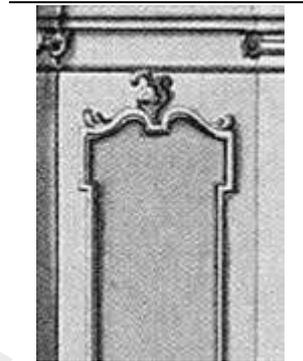
0195 (04)



0196 (04)



0197 (04)



0198 (04)



0199 (04)



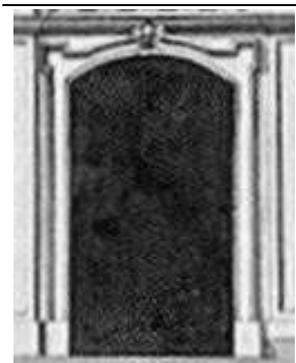
0200 (04)



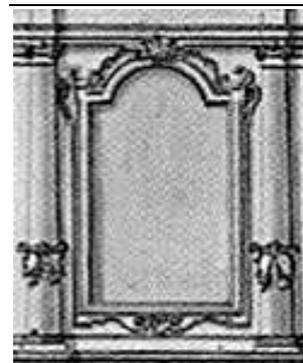
0201 (04)



0202 (04)



0203 (04)



0204 (04)

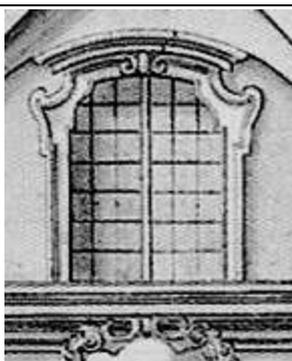
ORNAMENTO GEOMÉTRICO

Molduras X

Tabela 2 – p. 161/3



0205 (04)



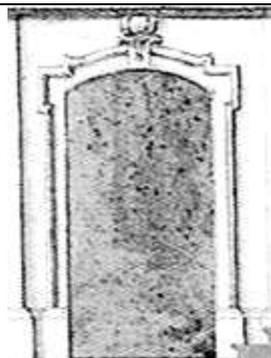
0206 (04)



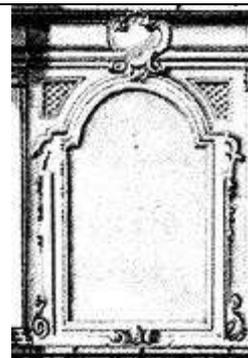
0207 (04)



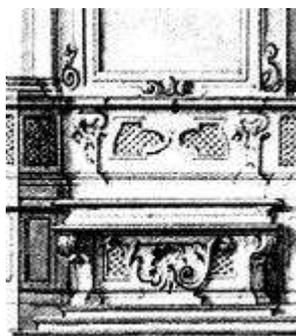
0208 (04)



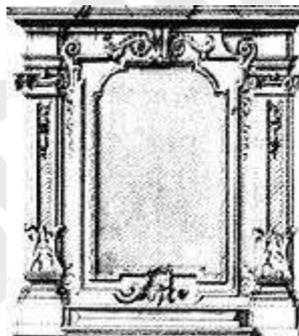
0209 (04)



0210 (04)



0211 (04)



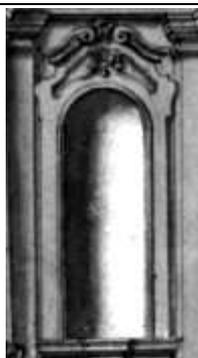
0212 (04)



0213 (04)



0214 (01)



0215 (01)



0216 (01)

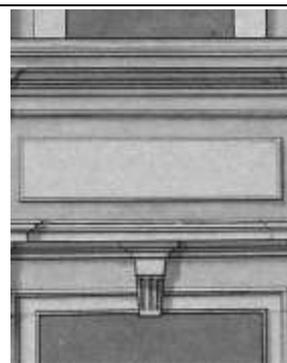
ORNAMENTO GEOMÉTRICO

Molduras XI

Tabela 2 – p. 161/3



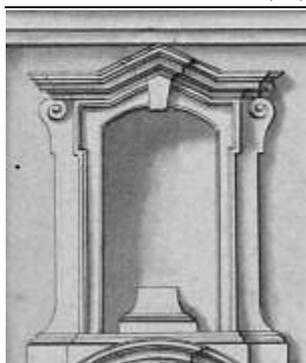
0217 (01)



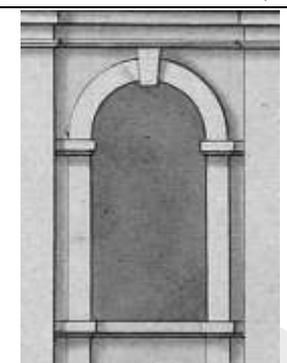
0218 (01)



0219 (01)



0220 (01)



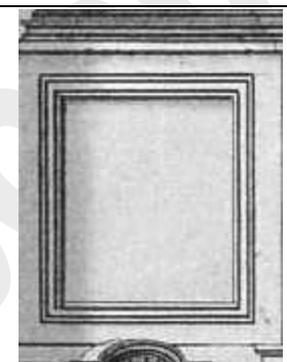
0221 (01)



0222 (01)



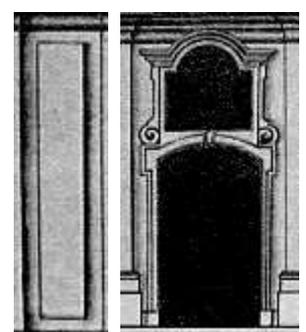
0223 (01)



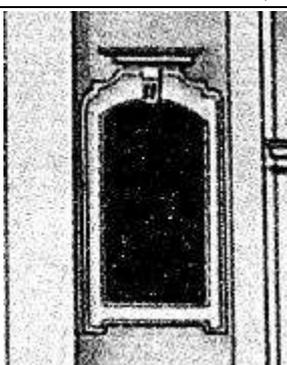
0224 (01)



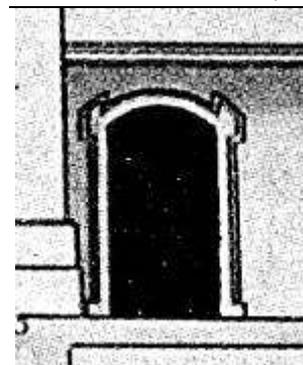
0225 (04)



0226 (04)



0227 (04)



0228 (04)

ORNAMENTO GEOMÉTRICO

Molduras XII

Tabela 2 – p. 161/3



0229 (02)



0230 (01)



0231 (04)



0232 (02)



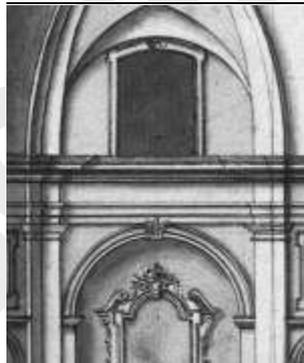
0233 (02)



0234 (01)



0235 (02)



0236 (01)



0237 (02)



0238 (04)



0239 (04)



0240 (04)

ORNAMENTO GEOMÉTRICO

Frisos I

Tabela 3 – p. 166/7



0241 (02)



0242 (02)



0243 (02)



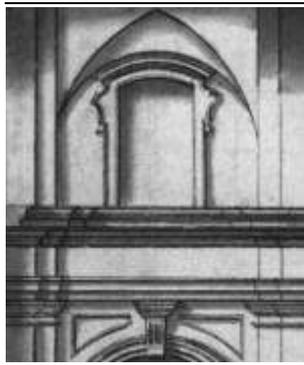
0244 (04)



0245 (01)



0246 (02)



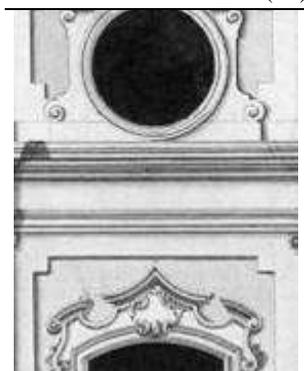
0247 (01)



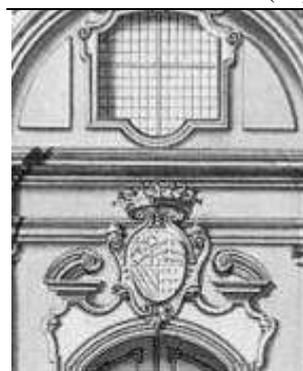
0248 (02)



0249 (04)



0250 (04)



0251 (04)

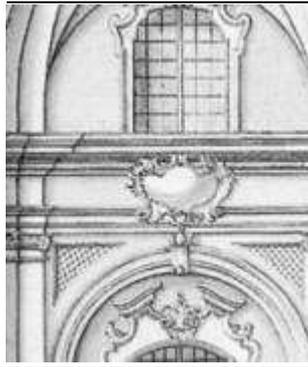


0252 (04)

ORNAMENTO GEOMÉTRICO

Frisos II

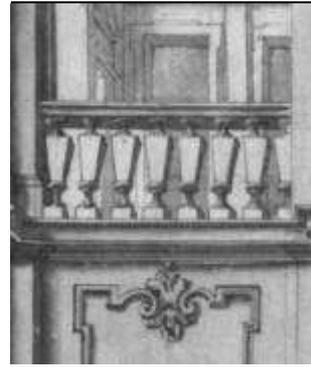
Tabela 3 – p. 166/7



0253 (04)



0254 (01)



0255 (01)



0256 (01)



0257 (01)



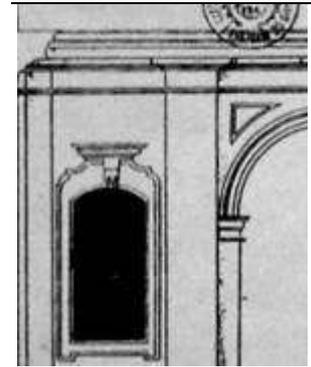
0258 (01)



0259 (01)



0260 (04)



0261 (04)

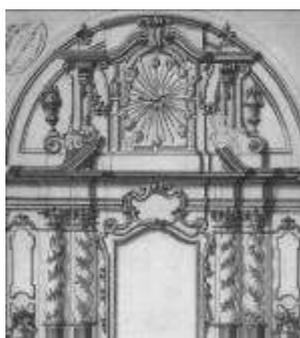
ORNAMENTO GEOMÉTRICO

Frisos III

Tabela 3 – p. 166/7



0262 (01)



0263 (01)



0264 (01)



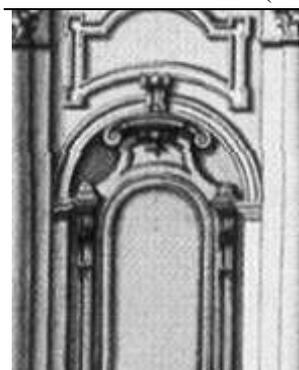
0265 (01)



0266 (02)



0267 (04)



0268 (04)



0269 (02)



0270 (04)



0271 (02)



0272 (02)



0273 (02)

ORNAMENTO GEOMÉTRICO

Frisos (nos retábulos) I

Tabela 4 – p. 167/9



0274 (02)



0275 (01)



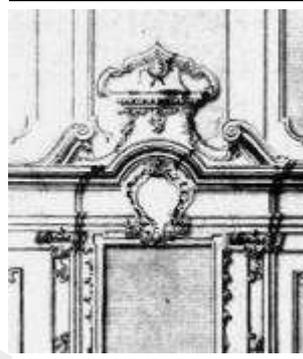
0276 (02)



0277 (01)



0278 (02)



0279 (04)



0280 (02)



0281 (04)



0282 (01)



0283 (02)



0284 (01)



0285 (02)

ORNAMENTO GEOMÉTRICO

Frisos (nos retábulos) II

Tabela 4 – p. 167/9



0286 (02)



0287 (04)



0288 (02)



0289 (04)



0290 (04)



0291 (04)



0292 (04)



0293 (01)



0294 (01)

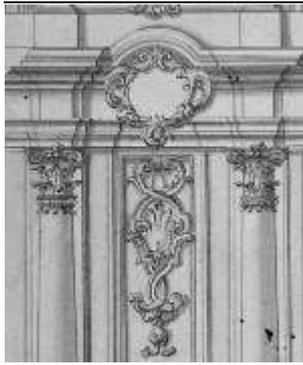


0295 (01)

ORNAMENTO GEOMÉTRICO

Frisos (nos retábulos) III

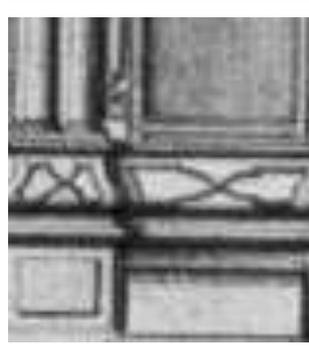
Tabela 4 – p. 167/9



0296 (01)



0297 (02)



0298 (04)



0299 (02)



0300 (02)



0301 (02)



0302 (02)



0303 (02)



0304 (02)



0305 (02)



0306 (01)



0307 (04)

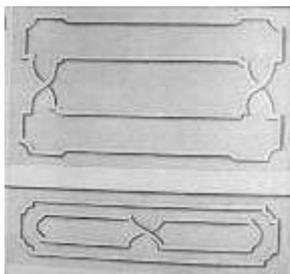
ORNAMENTO GEOMÉTRICO

Entrelaçados I

Tabela 5 – p. 169



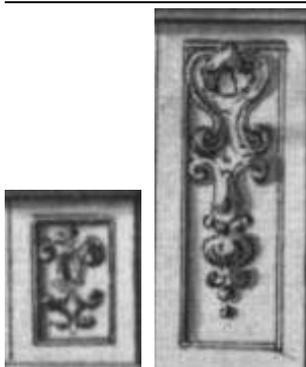
0308 (04)



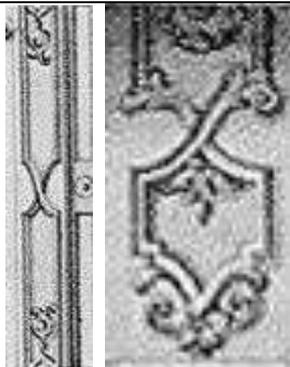
0309 (04)



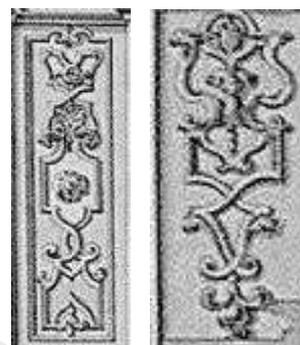
0310 (02)



0311 (01)



0312 (04)



0313 (04)



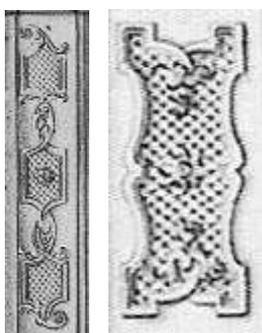
0314 (04)



0315 (04)



0316 (04)



0317 (04)



0318 (04)



0319 (04)

ORNAMENTO GEOMÉTRICO

Entrelaçados II

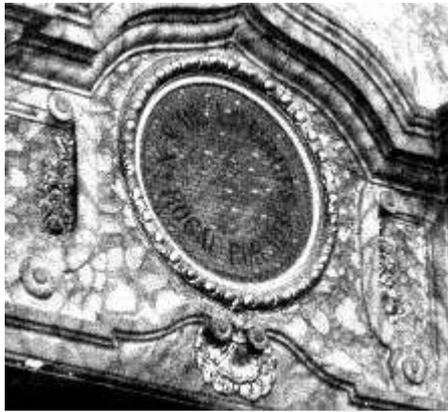
Tabela 5 – p. 169



0320 (01)



0321 (01)



0322 (02)



ORNAMENTOS IMITATIVOS

Motivos auriculares

Elementos pendent

Lacrimais

Elemento bulboso

Escamas

Trançados

CÓPIA



0323 (02)



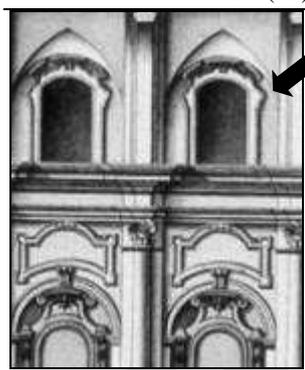
0324 (02)



0325 (01)



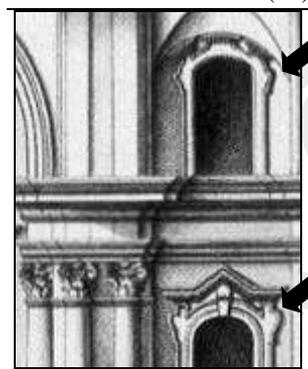
0326 (01)



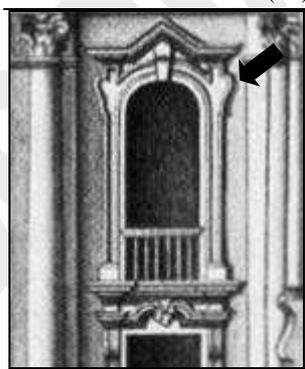
0327 (04)



0328 (02)



0329 (04)



0330 (04)



0331 (04)



0332 (04)



0333 (04)



0334 (04)

ORNAMENTO IMITATIVO

Motivo auricular I

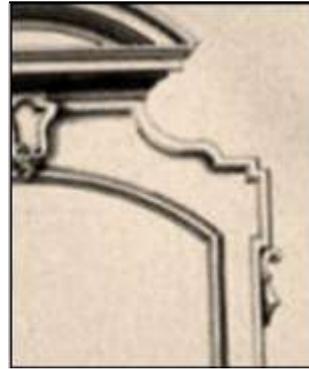
Tabela 7 – p. 171/2



0335 (04)



0336 (04)



0337 (04)



0338 (04)



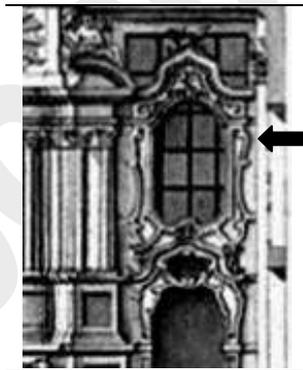
0339 (02)



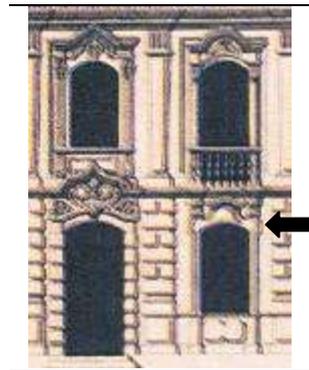
0340 (02)



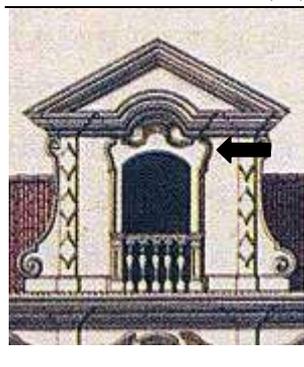
0341 (02)



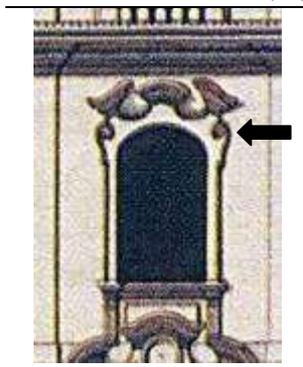
0342 (05)



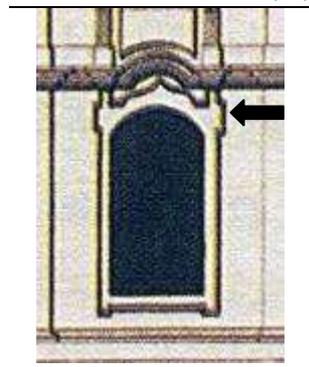
0343 (04)



0344 (04)

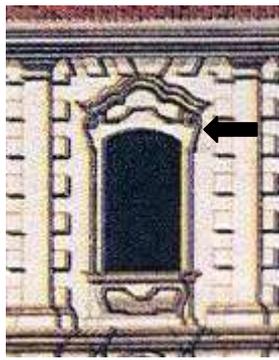


0345 (04)

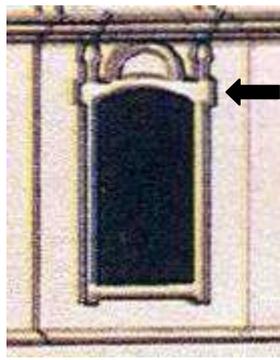


0346 (04)

ORNAMENTO IMITATIVO**Motivo auricular II****Tabela 7 – p. 171/2**



0347 (04)



0348 (04)



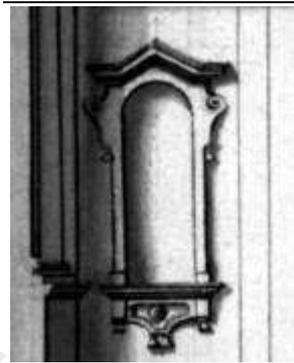
0349 (02)



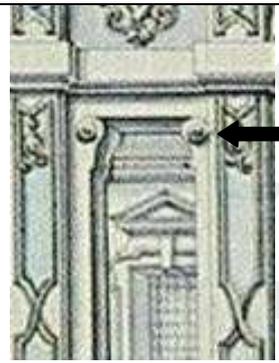
0350 (01)



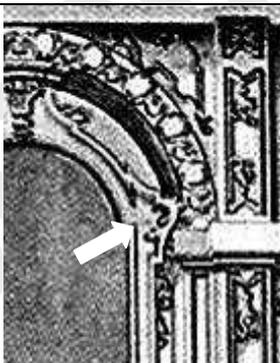
0351 (01)



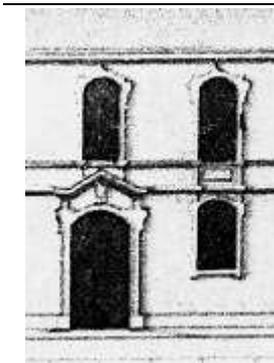
0352 (01)



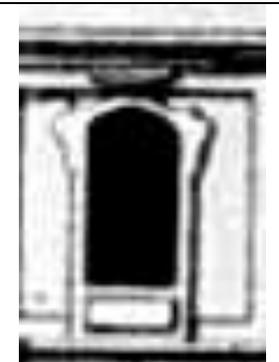
0353 (04)



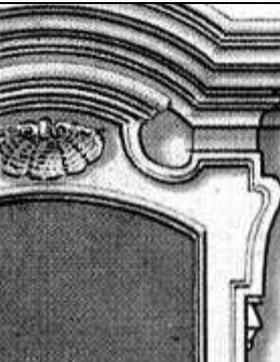
0354 (04)



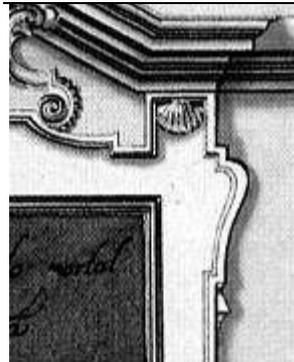
0355 (04)



0356 (04)



0357 (04)

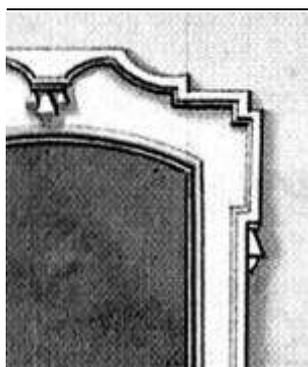


0358 (04)

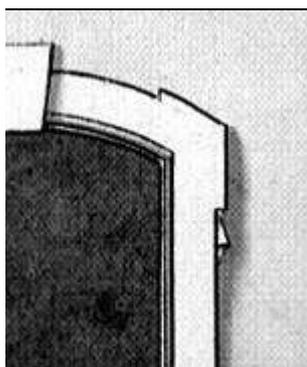
ORNAMENTO IMITATIVO

Motivo auricular III

Tabela 7 – p. 171/2



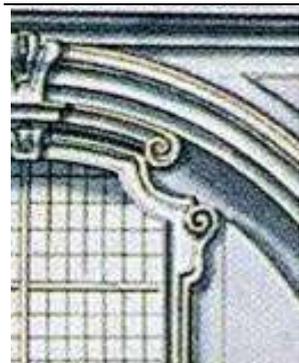
0359 (04)



0360 (04)



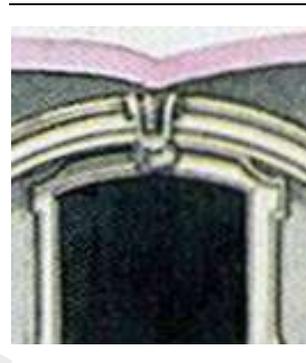
0361 (04)



0362 (04)



0363 (04)



0364 (04)



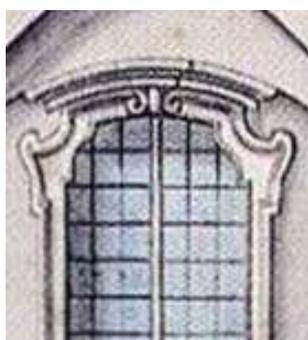
0365 (04)



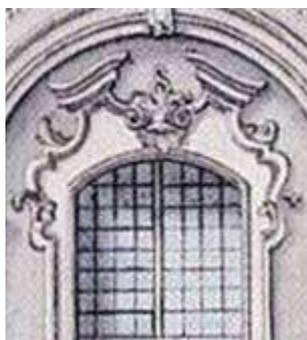
0366 (04)



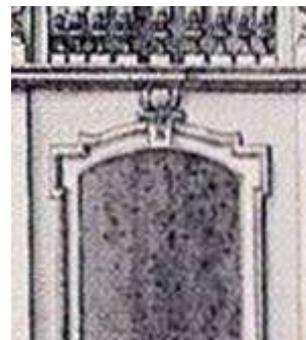
0367 (04)



0368 (04)



0369 (04)

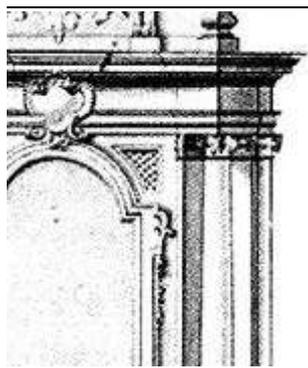


0370 (04)

ORNAMENTO IMITATIVO

Motivo auricular IV

Tabela 7 – p. 171/2



0371 (04)



0372 (04)



0373 (01)



0374 (01)



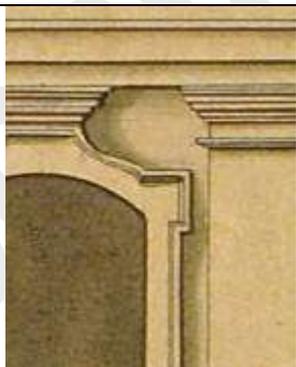
0375 (01)



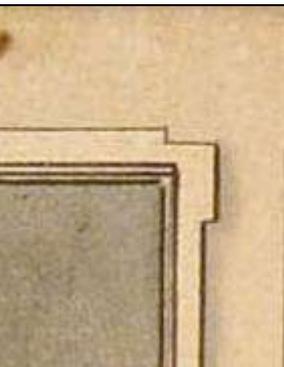
0376 (01)



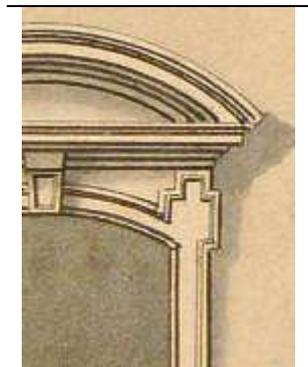
0377 (01)



0378 (01)



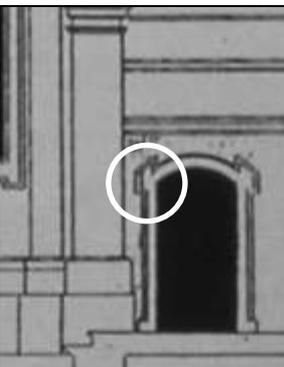
0379 (01)



0380 (01)



0381 (01)



0382 (04)

ORNAMENTO IMITATIVO**Motivo auricular V****Tabela 7 – p. 171/2**



0383 (02)



0384 (02)



0385 (02)



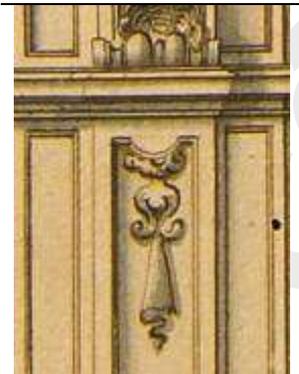
0386 (01)



0387 (01)



0388 (01)



0389 (01)



0390 (01)



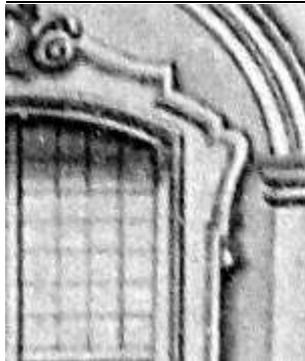
0391 (01)



0392 (02)



0393 (01)

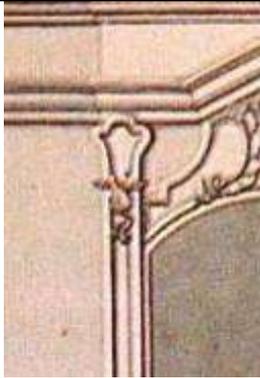


0394 (04)

ORNAMENTO IMITATIVO

Elemento pendente I

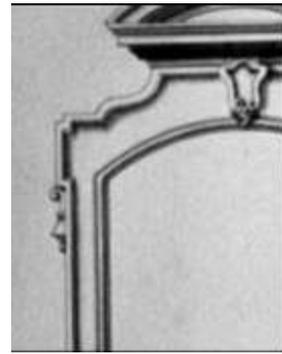
Tabela 8 – p. 172/3



0395 (04)



0396 (04)



0397 (04)



0398 (04)



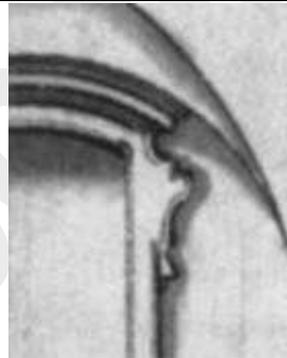
0399 (04)



0400 (02)



0401 (02)



0402 (01)



0403 (02)



0404 (02)



0405 (01)



0406 (01)

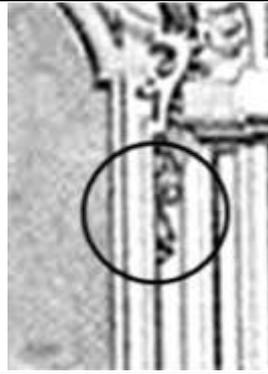
ORNAMENTO IMITATIVO

Elemento pendente II

Tabela 8 – p. 172/3



0407 (02)



0408 (04)



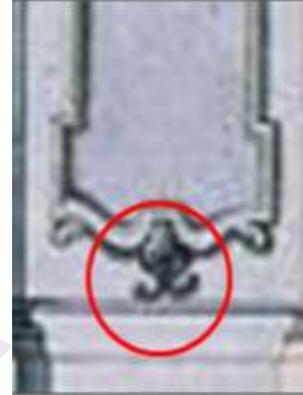
0409 (04)



0410 (04)



0411 (04)

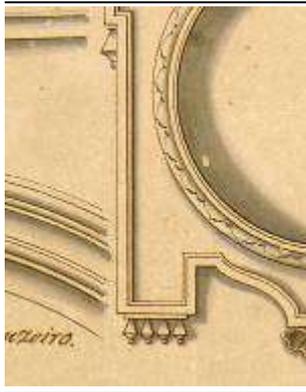


0412 (04)

ORNAMENTO IMITATIVO

Elemento pendente III

Tabela 8 – p. 172/3



0413 (01)



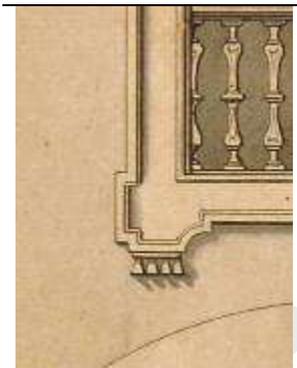
0414 (02)



0415 (02)



0416 (02)



0417 (01)



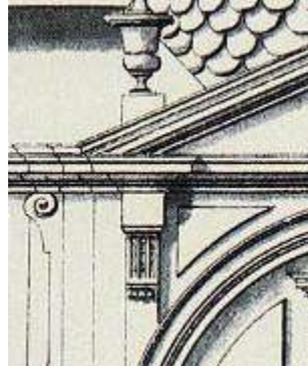
0418 (04)



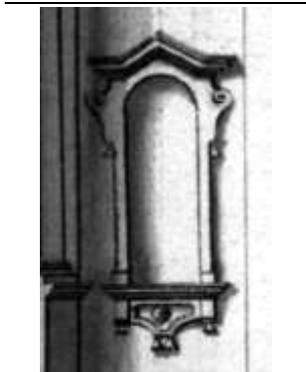
0419 (04)



0420 (02)



0421 (01)



0422 (01)



0423 (02)



0424 (02)

ORNAMENTO IMITATIVO

Lacrimais I

Tabela 9 – p. 173



0425 (04)



0426 (01)

CÓPIA



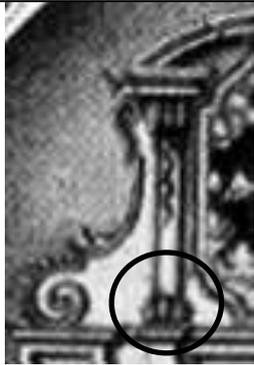
0428 (01)



0429 (01)



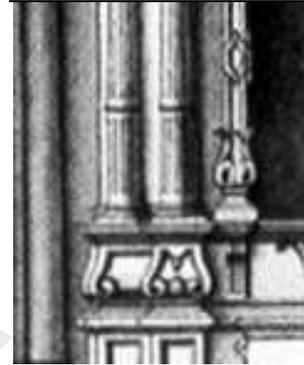
0430 (01)



0431 (04)



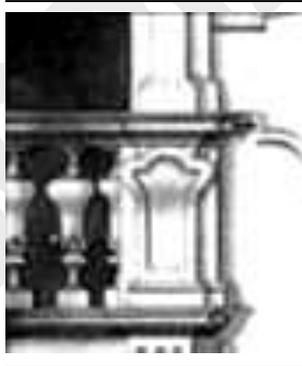
0432 (04)



0433 (04)



0434 (04)



0435 (04)



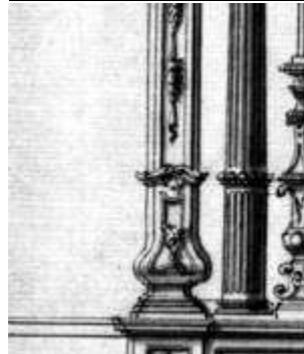
0436 (02)



0437 (02)



0438 (02)



0439 (01)

ORNAMENTO IMITATIVO**Elemento bulboso I****Tabela 10 – p. 174**



0440 (04)



0441 (04)



0442 (04)



0443 (04)

CÓPIA



0444 (02)



0445 (01)

CÓPIA

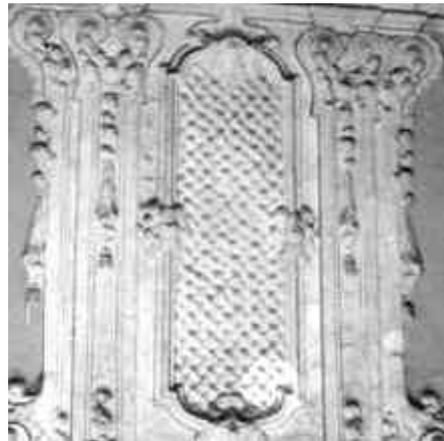
ORNAMENTO IMITATIVO

Escamas

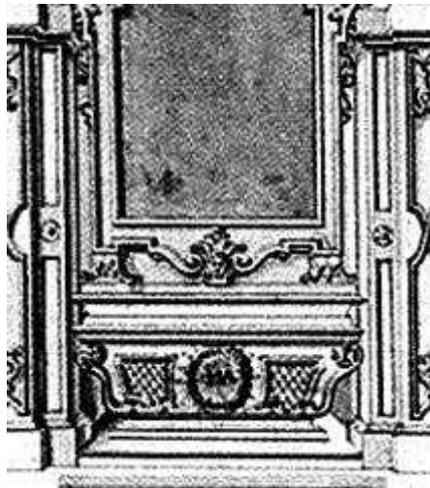
Tabela 11 – p. 174



0446 (04)



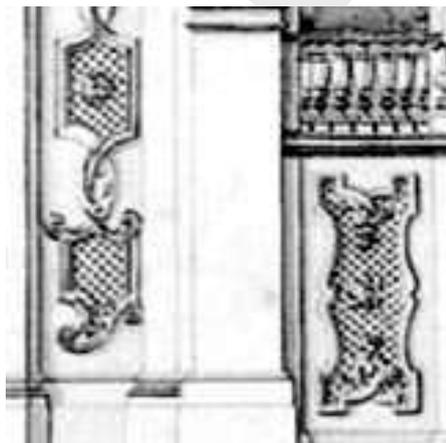
0447 (02)



0448 (04)



0449 (04)



0450 (04)



0451 (04)

ORNAMENTO IMITATIVO
Trançados
Tabela 12 – p. 175



ORNAMENTOS ARQUITETÔNICOS

Pilastras

Caneluras ou estrias

Capitéis

Frontões

Acrotérios

Tríglicos

Mísulas

Dentículos

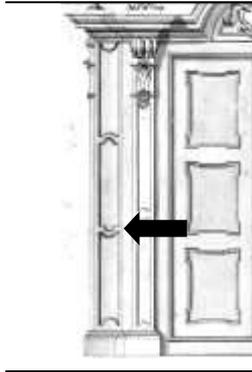
Balaústres

Obeliscos

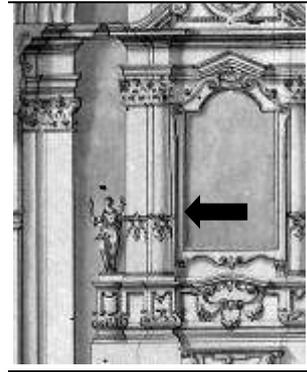
Óculos



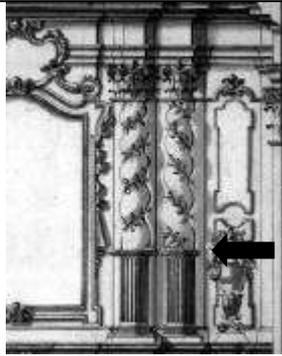
0452 (02)



0453 (01)



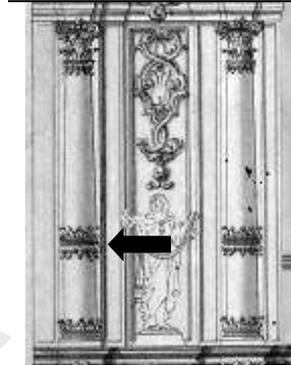
0454 (01)



0455 (01)



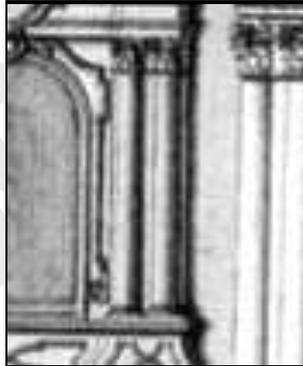
0456 (01)



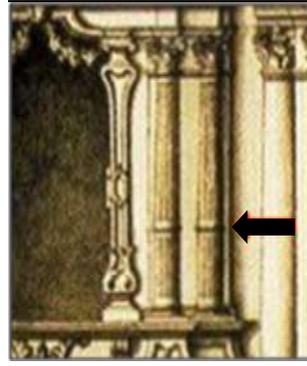
0457 (01)



0458 (04)



0459 (04)



0460 (04)



0461 (02)



0462 (02)



0463 (02)

ORNAMENTO ARQUITETÔNICO**Pilastra I****Tabela 13 – p. 177-8**



0464 (02)



0465 (02)



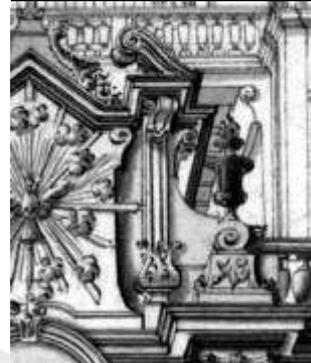
0466 (02)



0467 (02)



0468 (02)



0469 (01)



0470 (01)



0471 (02)



0472 (02)



0473 (04)



0474 (04)



0475 (04)

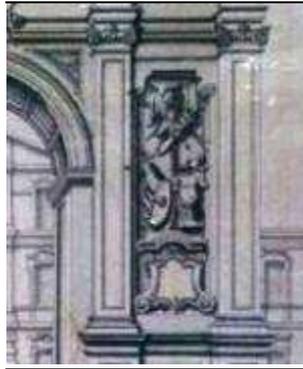
ORNAMENTO ARQUITETÔNICO

Pilastra II

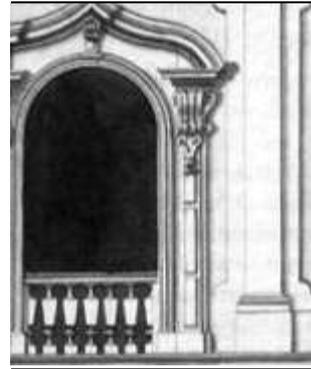
Tabela 13 – p. 177-8



0476 (04)



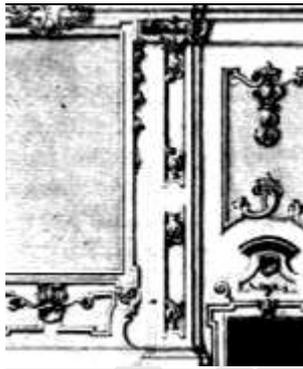
0477 (04)



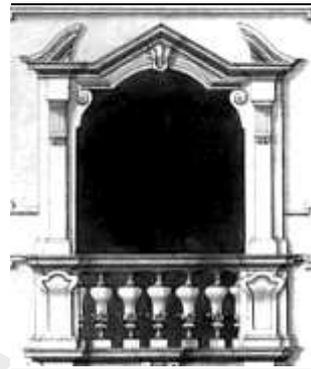
0478 (04)



0479 (04)



0480 (04)



0481 (04)



0482 (02)



0483 (02)



0484 (04)



0485 (04)



0486 (04)



0487 (02)

ORNAMENTO ARQUITETÔNICO**Pilastra III****Tabela 13 – p. 177-8**



0488 (01)



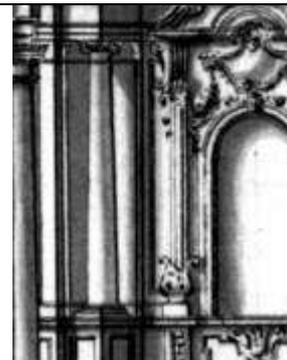
0489 (01)



0490 (02)



0491 (02)



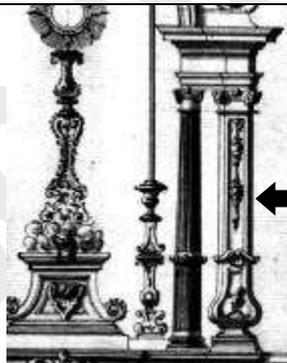
0492 (01)



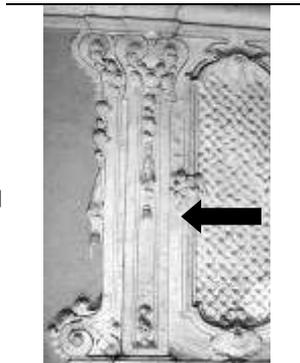
0493 (02)



0494 (02)



0495 (01)



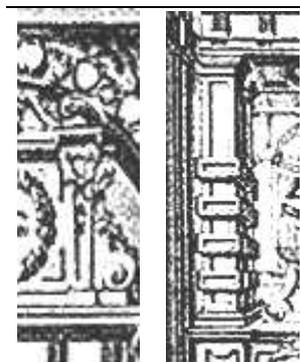
0496 (02)



0497 (02)



0498 (02)

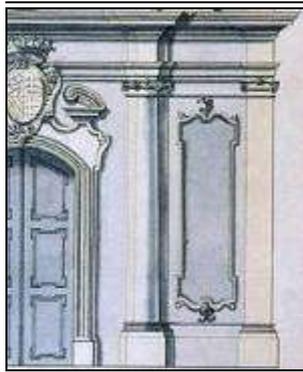


0499 (04)

ORNAMENTO ARQUITETÔNICO
Pilastra IV
Tabela 13 – p. 177-8



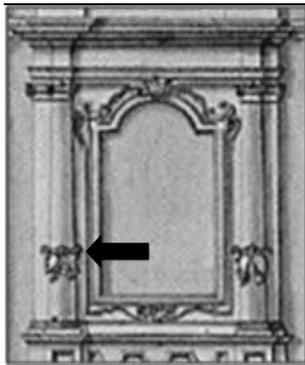
0500 (04)



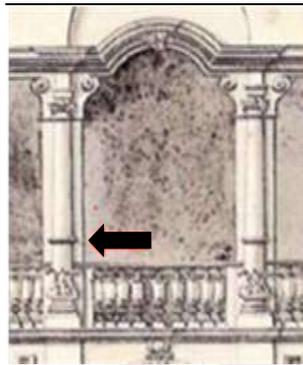
0501 (04)



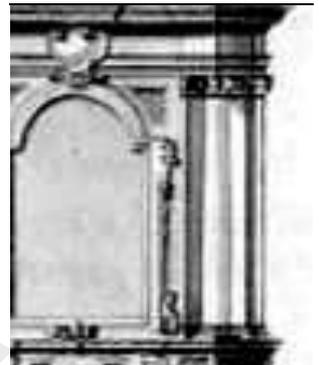
0502 (04)



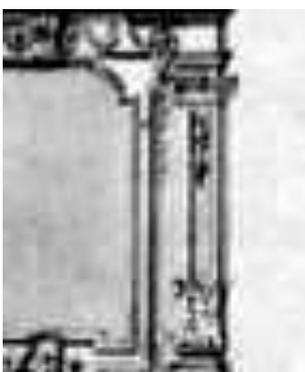
0503 (04)



0504 (04)



0505 (04)



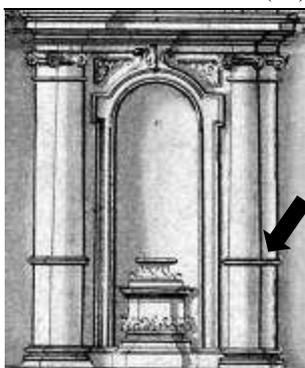
0506 (04)



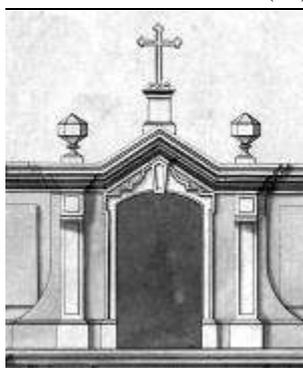
0507 (01)



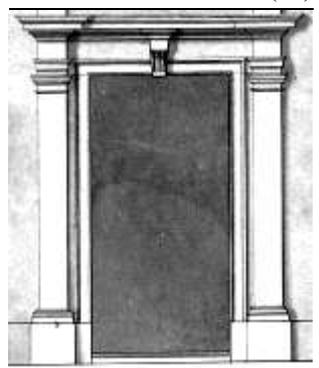
0508 (01)



0509 (01)



0510 (01)

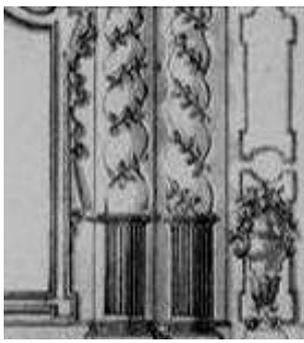


0511 (01)

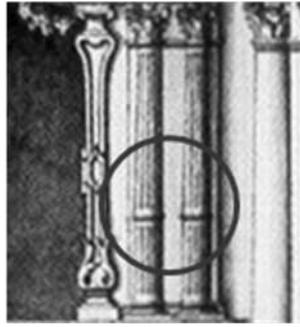
ORNAMENTO ARQUITETÔNICO

Pilastra V

Tabela 13 – p. 177-8



0512 (01)



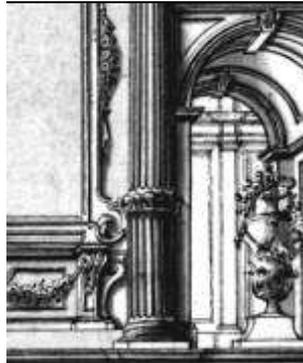
0513 (04)



0514 (02)



0515 (02)



0516 (01)



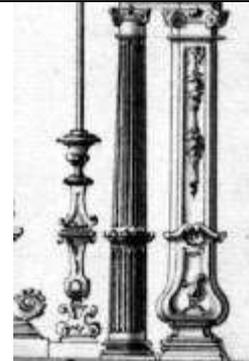
0517 (02)



0518 (01)



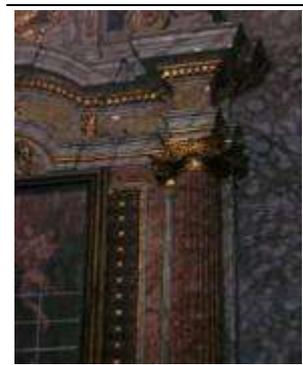
0519 (02)



0520 (01)



0521 (02)



0522 (02)



0523 (02)

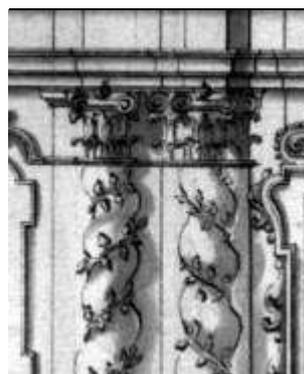
ORNAMENTO ARQUITETÔNICO**Caneluras / Estrias****Tabela 14 – p. 178-9**



0524 (02)



0525 (01)



0526 (01)



0527 (01)



0528 (02)



0529 (05)



0530 (04)



0531 (02)



0532 (04)



0533 (02)



0534 (04)



0535 (02)

ORNAMENTO ARQUITETÔNICO**Capitéis I**

Tabela 15 – p. 179-81



0536 (02)



0537 (02)



0538 (02)



0539 (04)



0540 (04)



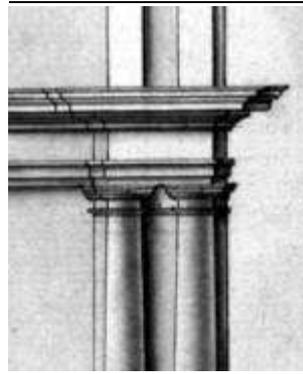
0541 (02)



0542 (02)



0543 (02)



0544 (01)



0545 (02)



0546 (01)



0547 (02)

ORNAMENTO ARQUITETÔNICO**Capitéis II****Tabela 15 – p. 179-81**



0548 (01)



0549 (02)



0550 (04)



0551 (04)



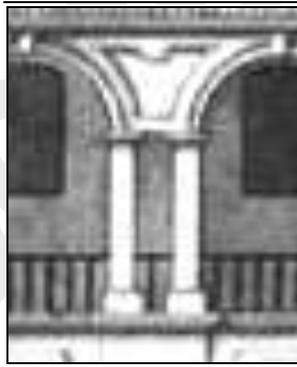
0552 (04)



0553 (04)



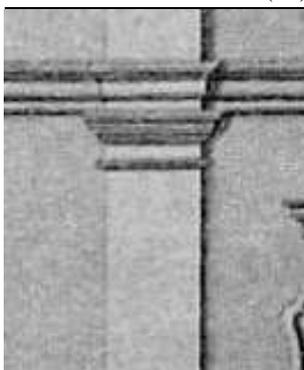
0554 (04)



0555 (04)



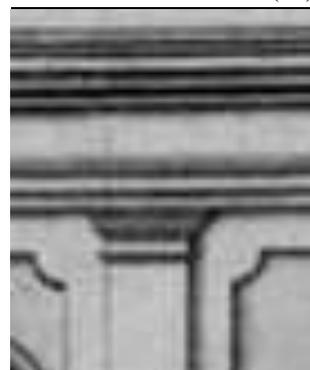
0556 (04)



0557 (04)



0558 (04)



0559 (04)

ORNAMENTO ARQUITETÔNICO**Capitéis III****Tabela 15 – p. 179-81**



0560 (02)



0561 (02)



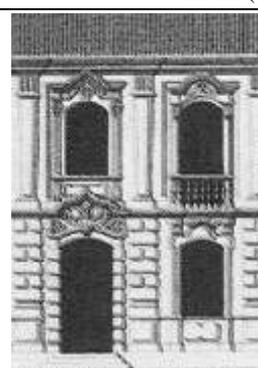
0562 (02)



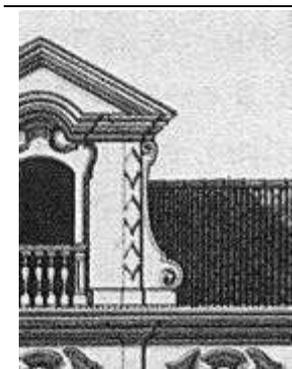
0563 (02)



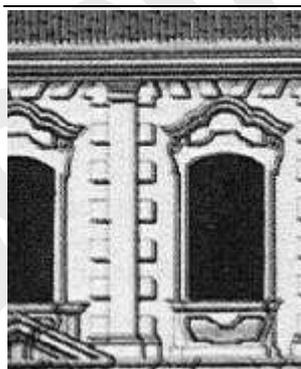
0564 (04)



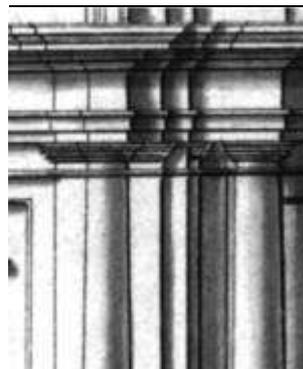
0565 (04)



0566 (04)



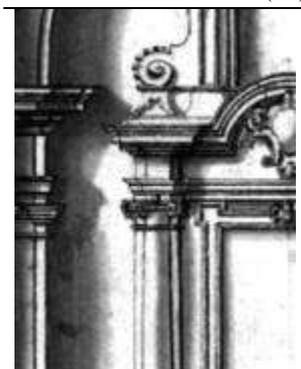
0567 (04)



0568 (01)



0569 (02)



0570 (01)

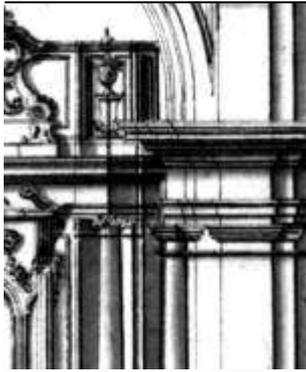


0571 (02)

ORNAMENTO ARQUITETÔNICO

Capitéis IV

Tabela 15 – p. 179-81



0572 (01)



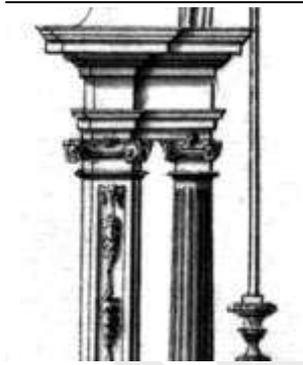
0573 (02)



0574 (01)



0575 (02)



0576 (01)



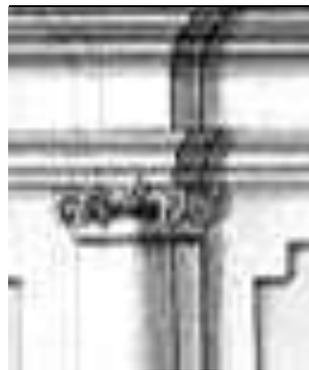
0577 (02)



0578 (04)



0579 (06)



0580 (04)



0581 (04)

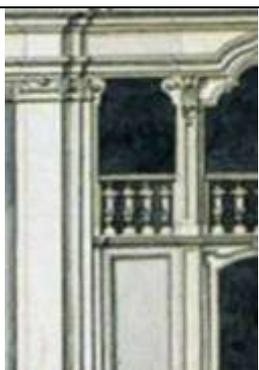


0582 (04)



0583 (04)

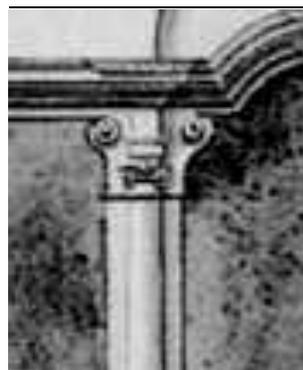
ORNAMENTO ARQUITETÔNICO
Capitéis V
Tabela 15 – p. 179-81



0584 (04)



0585 (04)



0586 (04)



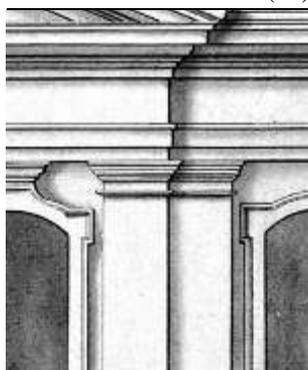
0587 (01)



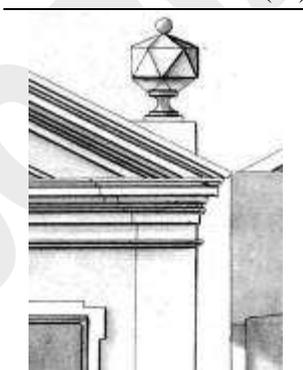
0588 (01)



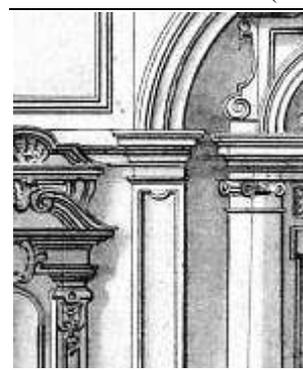
0589 (01)



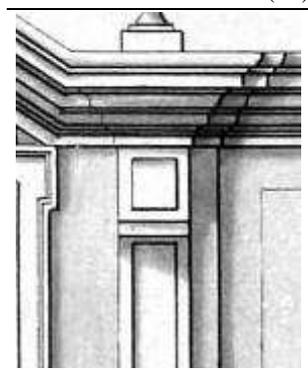
0590 (01)



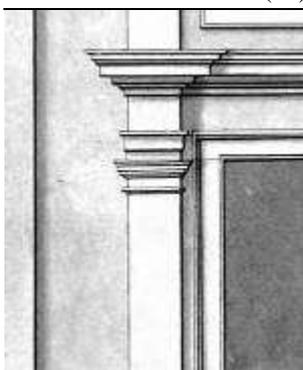
0591 (01)



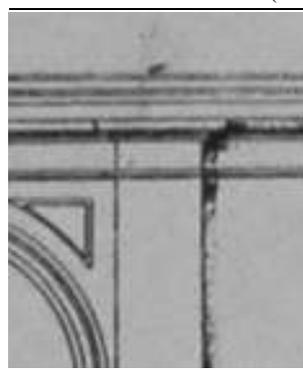
0592 (01)



0593 (01)

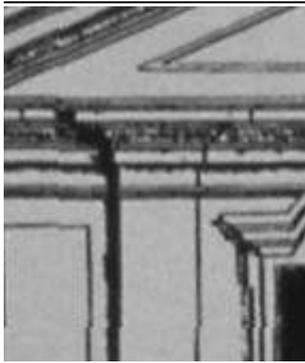


0594 (01)



0595 (04)

ORNAMENTO ARQUITETÔNICO**Capitéis VI****Tabela 15 – p. 179-81**

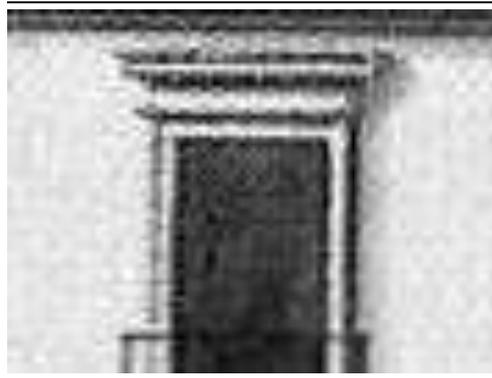


0596 (04)

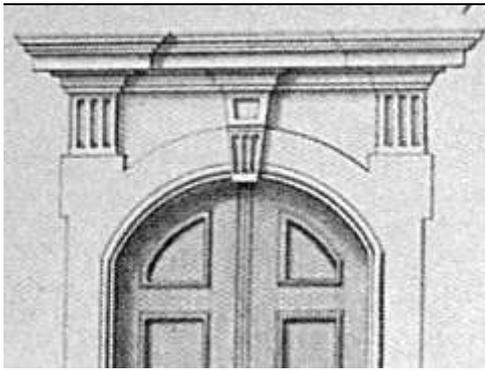
CÓPIA



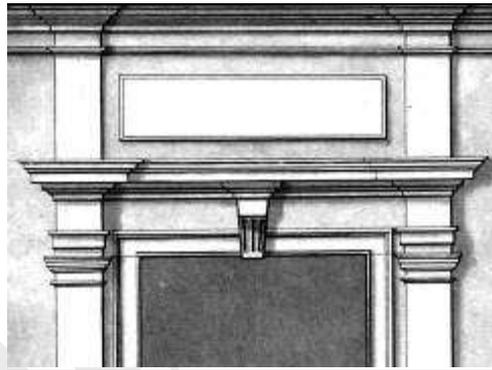
0599 (01)



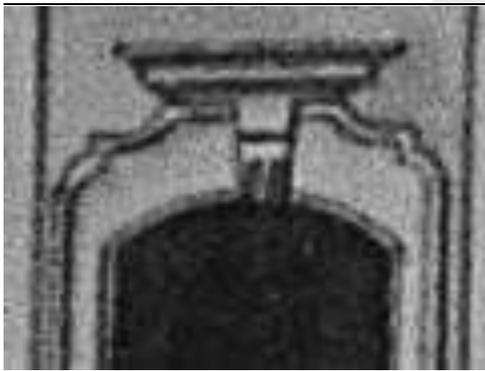
0600 (04)



0601 (04)



0602 (01)



0603 (04)



0604 (04)



0605 (04)



0606 (04)

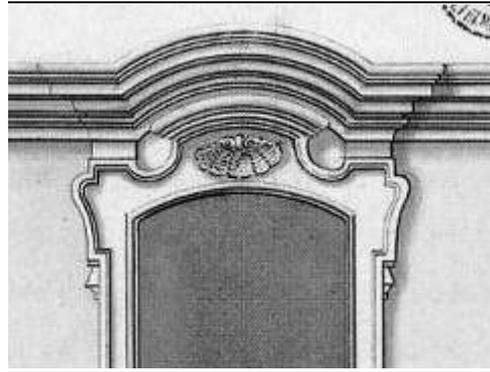
ORNAMENTO ARQUITETÔNICO

Frontões I

Tabela 16 e 17 – p. 182-4



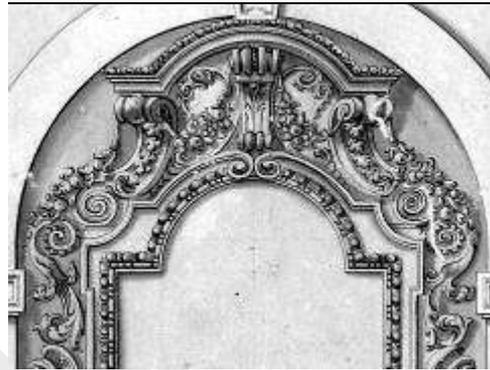
0607 (04)



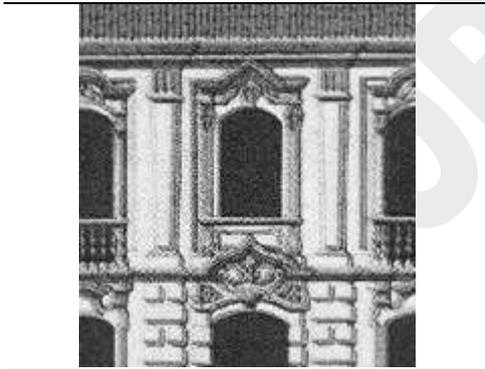
0608 (04)



0609 (02)



0610 (01)



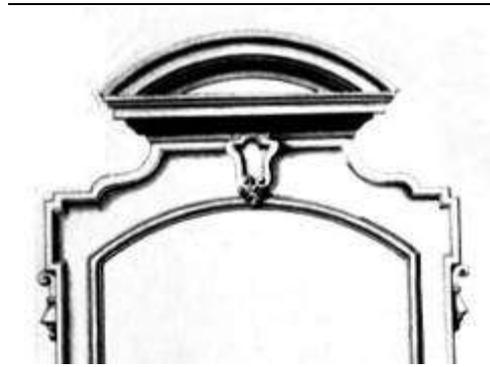
0611 (04)



0612 (04)

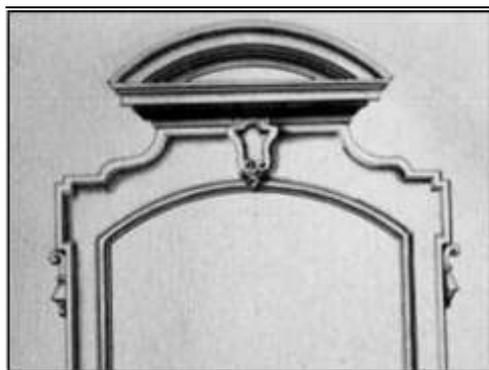


0613 (04)



0614 (04)

ORNAMENTO ARQUITETÔNICO
Frontões II
Tabela 16 e 17 – p. 182-4



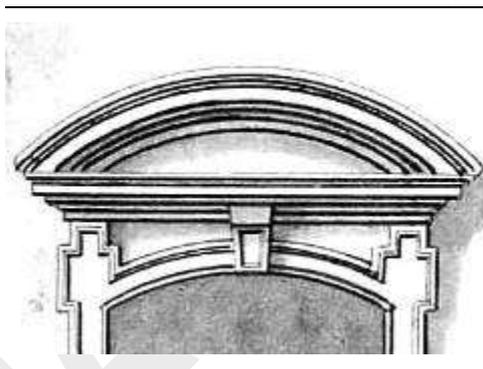
0615 (04)



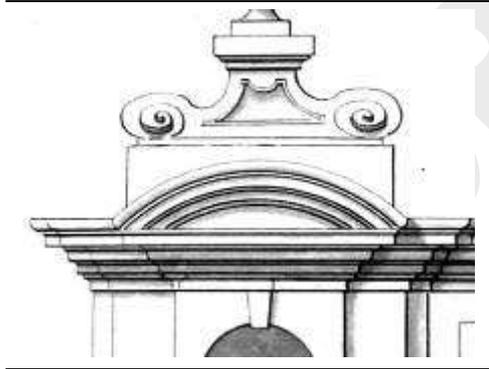
0616 (04)



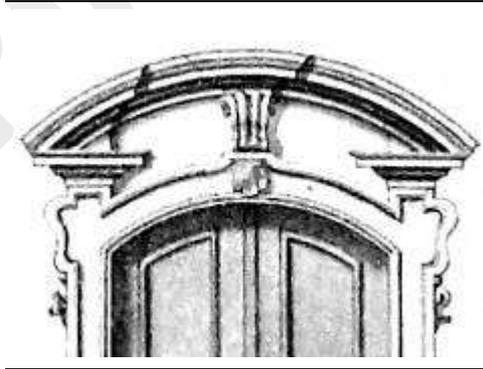
0617 (01)



0618 (01)



0619 (01)



0620 (04)

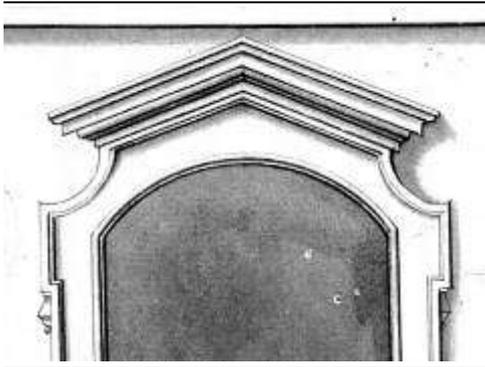


0621 (04)

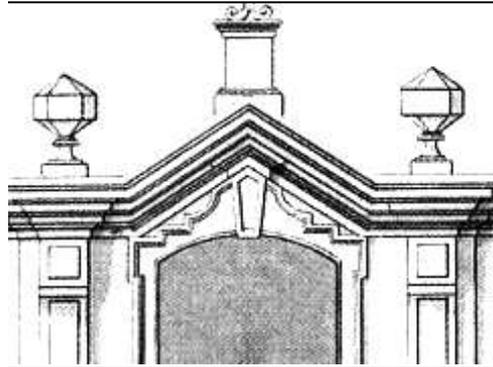


0622 (04)

ORNAMENTO ARQUITETÔNICO
Frontões III
Tabela 16 e 17 – p. 182-4



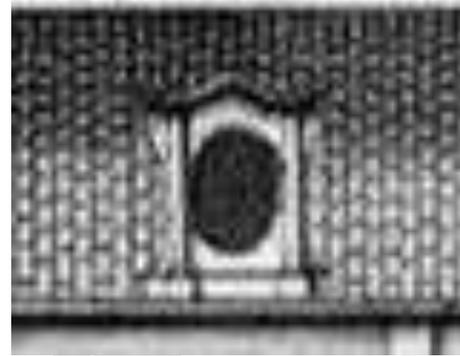
0623 (01)



0624 (01)



0625 (04)



0626 (04)



0627 (04)



0628 (04)



0629 (04)



0630 (04)

ORNAMENTO ARQUITETÔNICO

Frontões IV

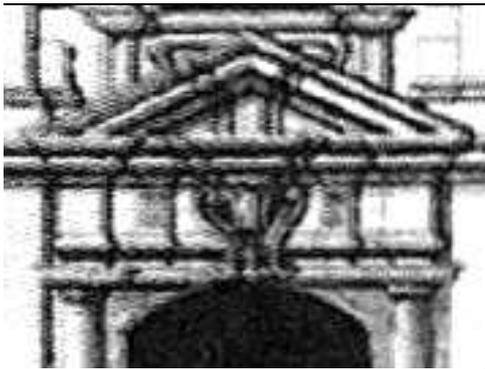
Tabela 16 e 17 – p. 182-4



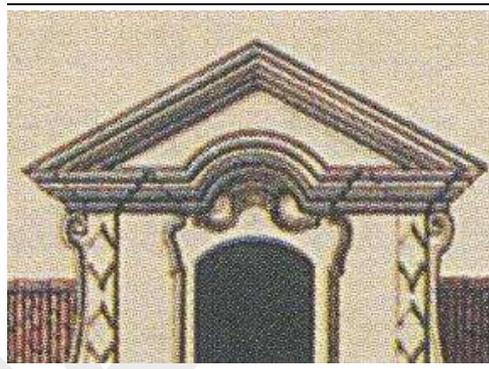
0631 (04)



0632 (04)



0633 (04)



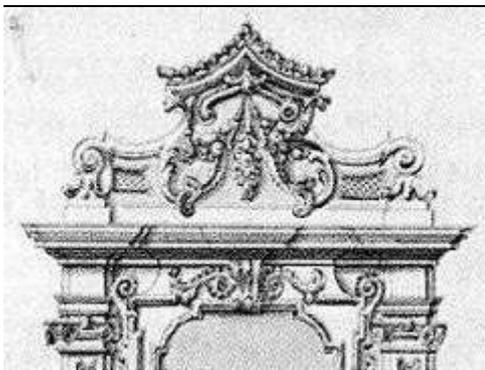
0634 (04)



0635 (02)



0636 (02)



0637 (04)



0638 (04)

ORNAMENTO ARQUITETÔNICO
Frontões V
Tabela 16 e 17 – p. 182-4



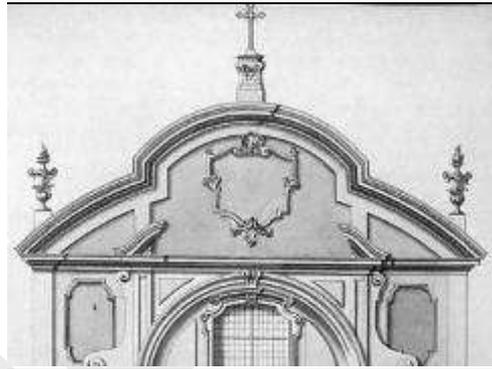
0639 (04)



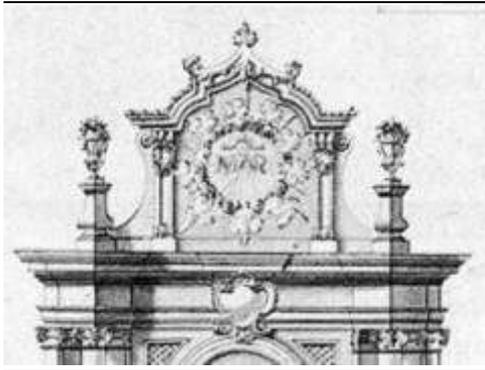
0640 (02)



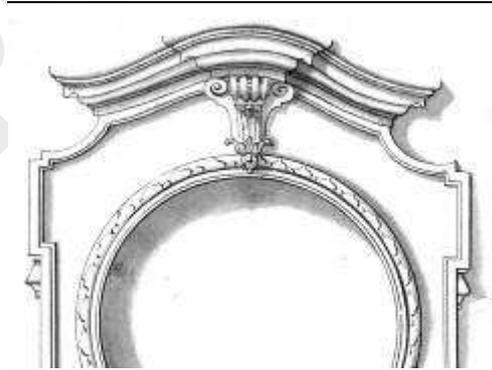
0641 (04)



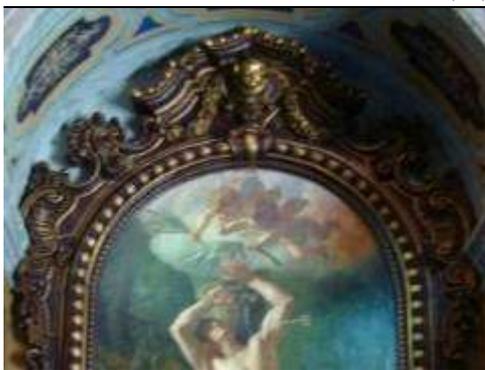
0642 (04)



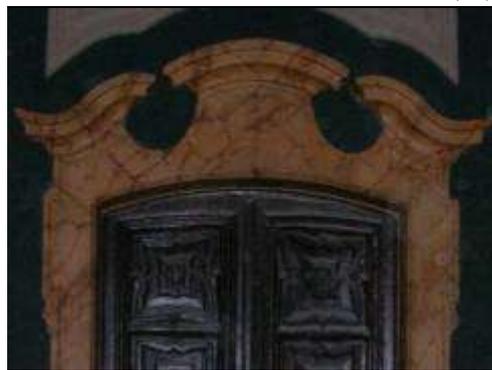
0643 (04)



0644 (04)



0645 (02)



0646 (02)

ORNAMENTO ARQUITETÔNICO
Frontões VI
Tabela 16 e 17 – p. 182-4



0647 (04)



0648 (04)



0649 (04)



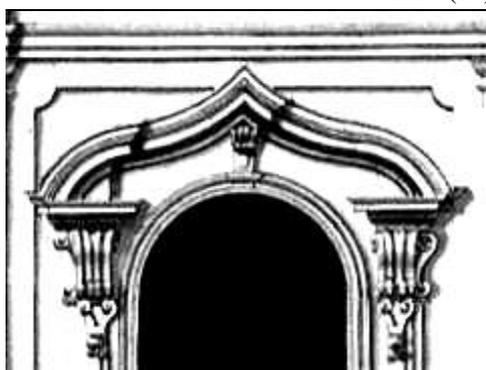
0650 (04)



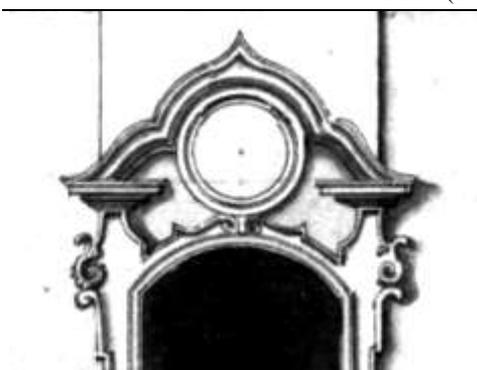
0651 (04)



0652 (02)

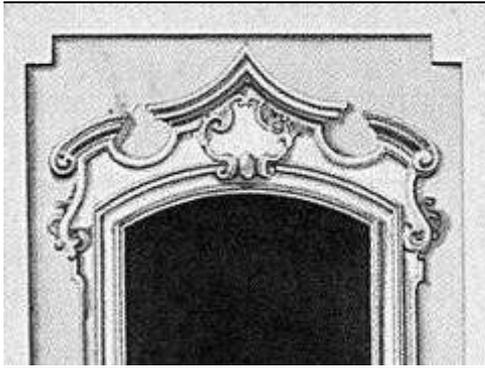


0653 (04)



0654 (01)

ORNAMENTO ARQUITETÔNICO
Frontões VII
 Tabela 16 e 17 – p. 182-4



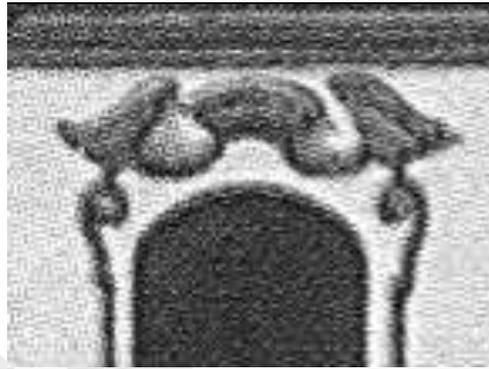
0655 (04)



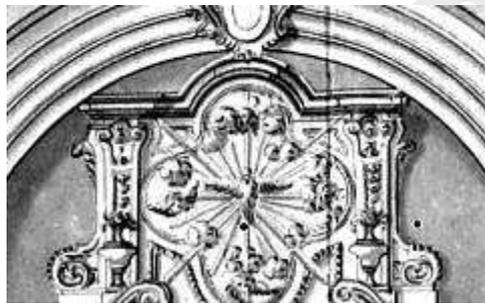
0656 (04)



0657 (02)



0658 (04)



0659 (01)



0660 (01)

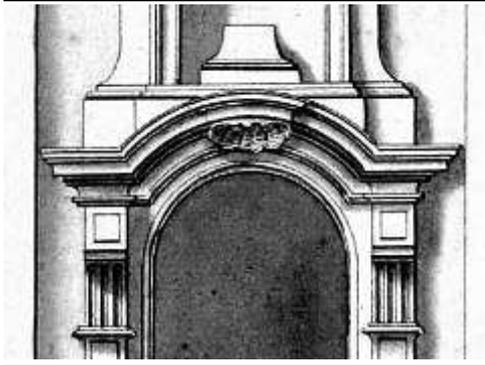


0661 (01)

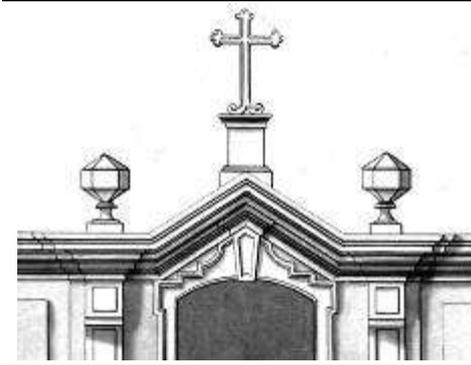


0662 (01)

ORNAMENTO ARQUITETÔNICO
Frontões VIII
Tabela 16 e 17 – p. 182-4



0663 (01)



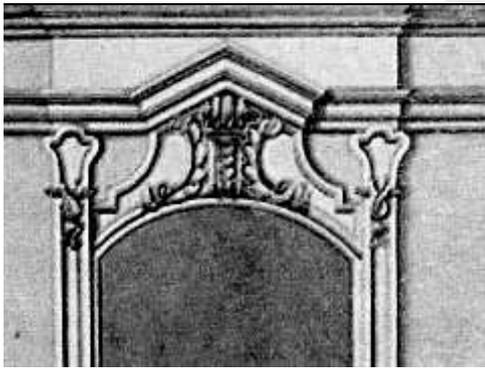
0664 (01)



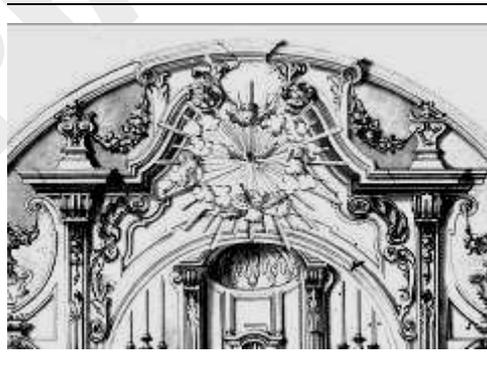
0665 (04)



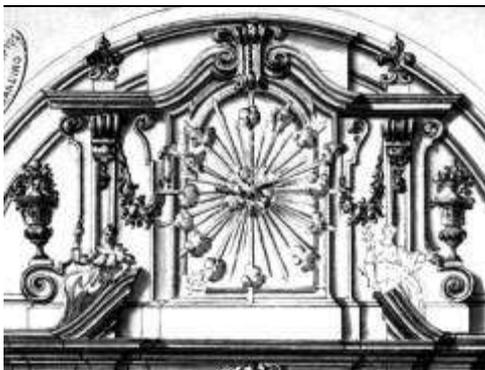
0666 (04)



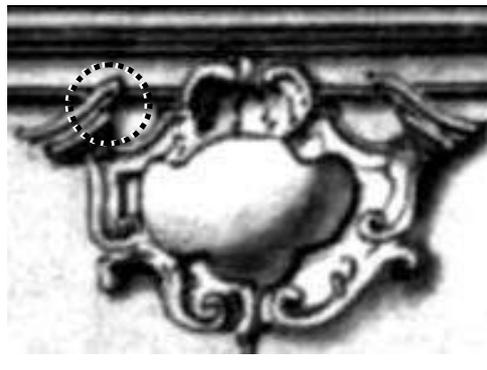
0667 (04)



0668 (01)



0669 (01)

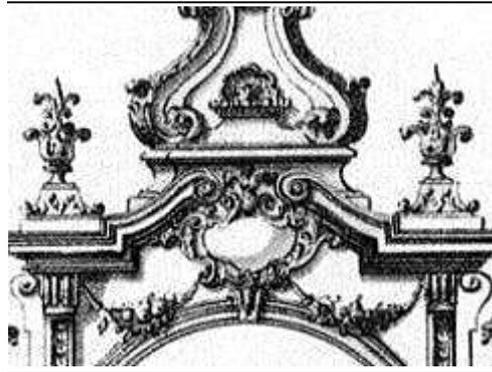


0670 (01)

ORNAMENTO ARQUITETÔNICO
Frontões IX
 Tabela 16 e 17 – p. 182-4



0671 (04)



0672 (01)



0673 (01)



0674 (04)



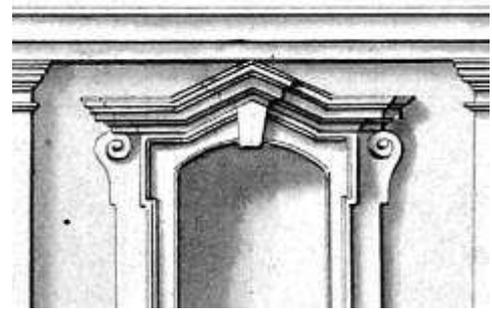
0675 (04)



0676 (02)



0677 (04)



0678 (01)

ORNAMENTO ARQUITETÔNICO

Frontões X

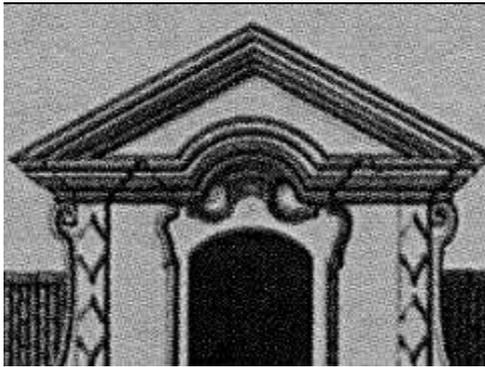
Tabela 16 e 17 – p. 182-4



0679 (01)



0680 (04)



0681 (04)



0682 (04)



0683 (02)



0684 (01)



0685 (04)



0686 (02)

ORNAMENTO ARQUITETÔNICO

Frontões XI

Tabela 16 e 17 – p. 182-4



0687 (02)



0688 (01)



0689 (04)



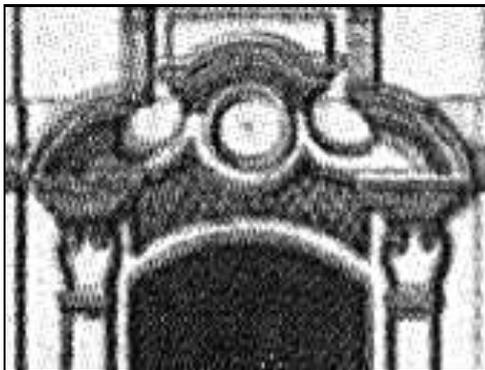
0690 (04)



0691 (01)



0692 (04)



0693 (04)

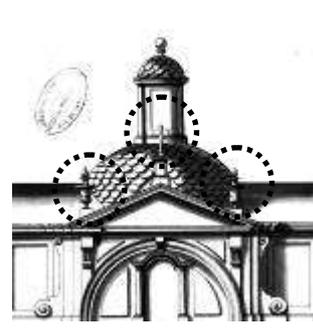
ORNAMENTO ARQUITETÔNICO
Frontões XII
 Tabela 16 e 17 – p. 182-4



0695 (01)



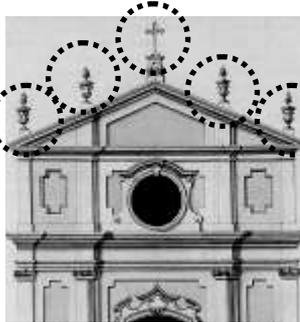
0696 (02)



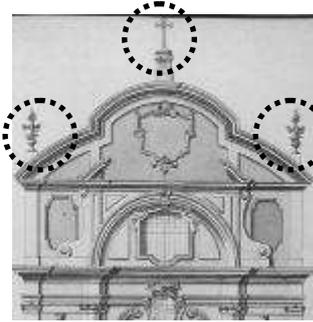
0697 (01)



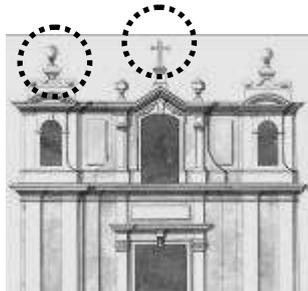
0698 (02)



0699 (04)



0700 (04)



0701 (01)



0702 (01)



0703 (01)



0704 (04)

ORNAMENTO ARQUITETÔNICO

Acrotérios

Tabela 18 – p. 185-6



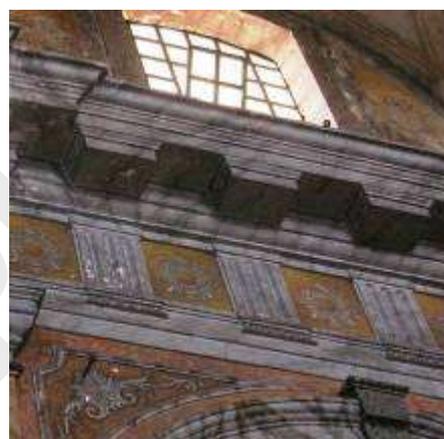
0705 (02)



0706 (02)



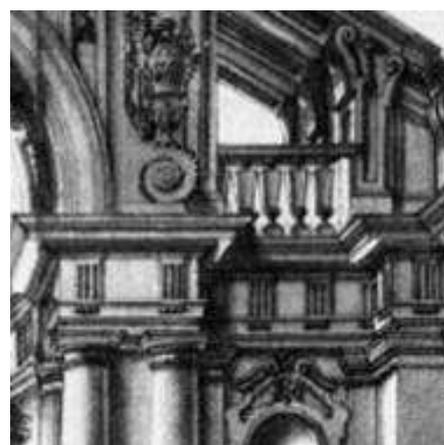
0707 (02)



0708 (02)



0709 (04)



0710 (01)

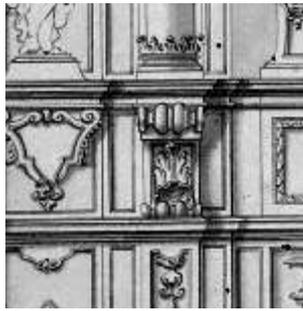
ORNAMENTO ARQUITETÔNICO

Trígifos

Tabela 19 – p. 186



0711 (01)



0712 (01)



0713 (01)



0714 (01)



0715 (02)



0716 (02)



0717 (04)



0718 (02)



0719 (02)



0720 (02)



0721 (01)



0722 (04)

ORNAMENTO ARQUITETÔNICO**Mísulas I****Tabela 20 – p. 187**



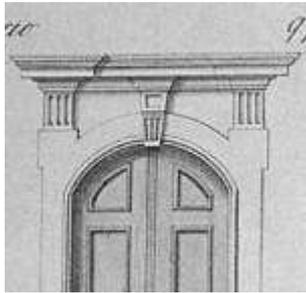
0723 (04)



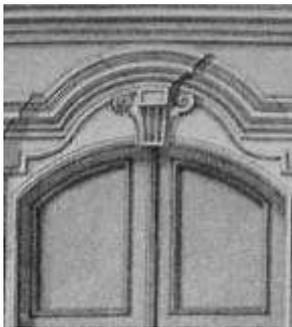
0724 (04)



0725 (04)



0726 (04)



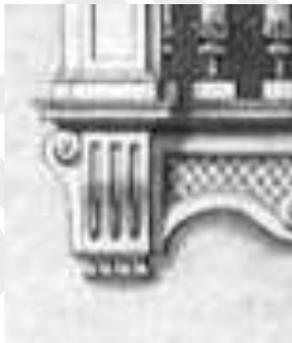
0727 (04)



0728 (04)



0729 (04)



0730 (04)



0731 (02)



0732 (04)



0733 (02)



0734 (01)

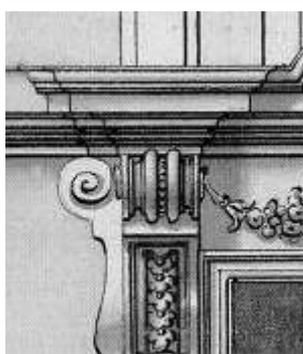
ORNAMENTO ARQUITETÔNICO

Mísulas II

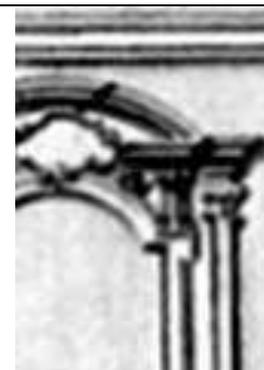
Tabela 20 – p. 187



0735 (01)



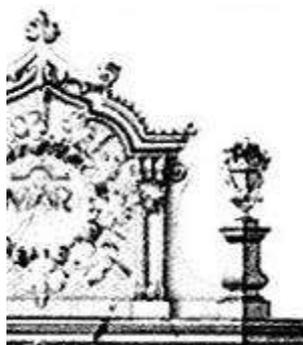
0736 (04)



0737 (04)



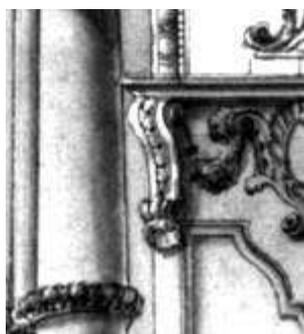
0738 (04)



0739 (04)



0740 (01)



0741 (01)



0742 (01)



0743 (01)



0744 (02)



0745 (02)



0746 (02)



0747 (02)



0748 (04)



0749 (04)



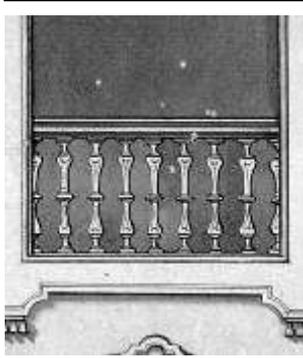
0750 (02)



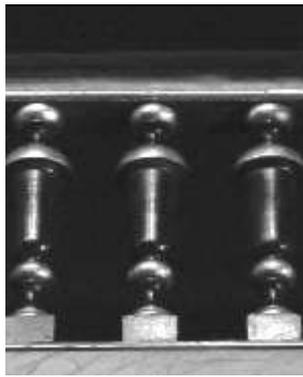
0751 (02)



0752 (02)



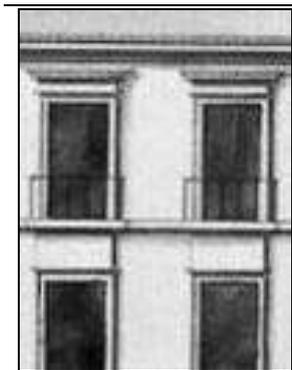
0753 (01)



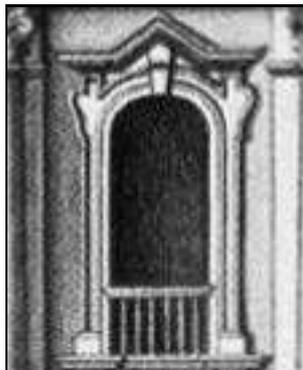
0754 (02)



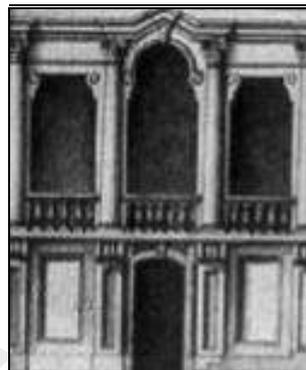
0755 (02)



0756 (04)



0757 (04)



0758 (04)



0759 (02)



0760 (01)



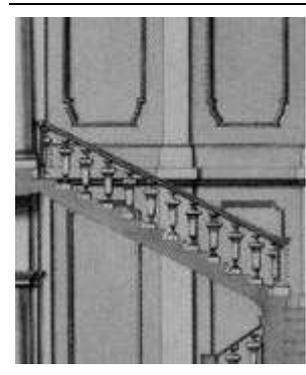
0761 (01)



0762 (02)



0763 (04)

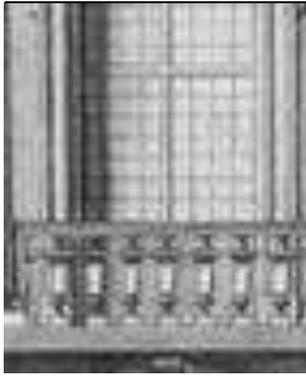


0764 (04)

ORNAMENTO ARQUITETÔNICO

Balaústres I

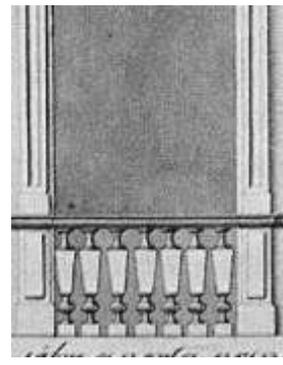
Tabela 22 – p. 189



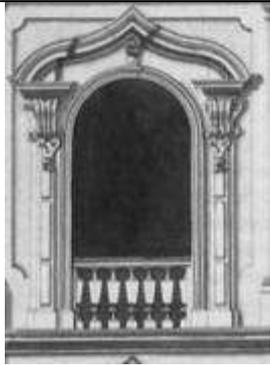
0765 (04)



0766 (04)



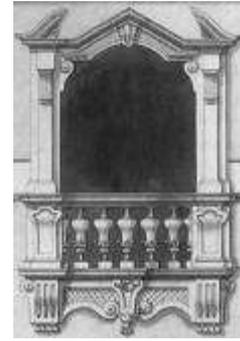
0767 (04)



0768 (04)



0769 (02)



0770 (04)



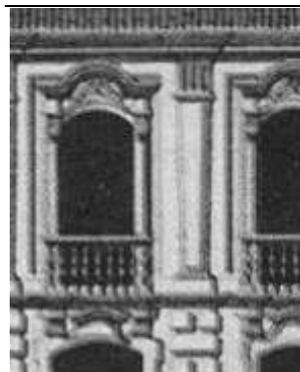
0771 (02)



0772 (02)



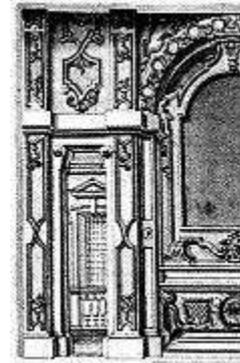
0773 (02)



0774 (04)



0775 (04)

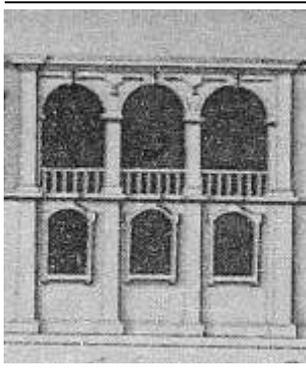


0776 (04)

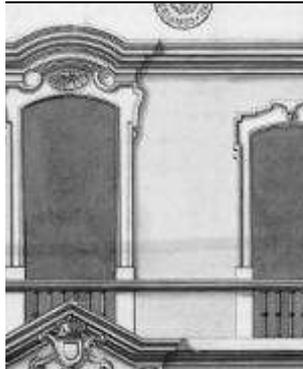
ORNAMENTO ARQUITETÔNICO

Balaústres II

Tabela 22 – p. 189



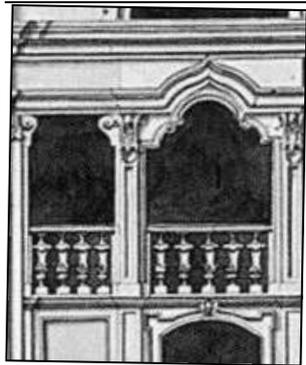
0777 (04)



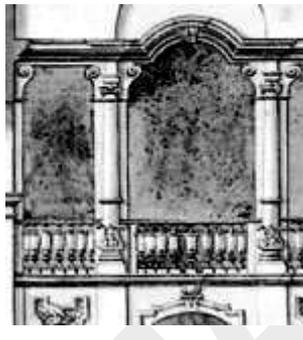
0778 (04)



0779 (04)



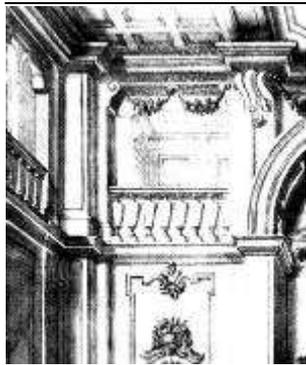
0780 (04)



0781 (04)



0782 (01)



0783 (01)

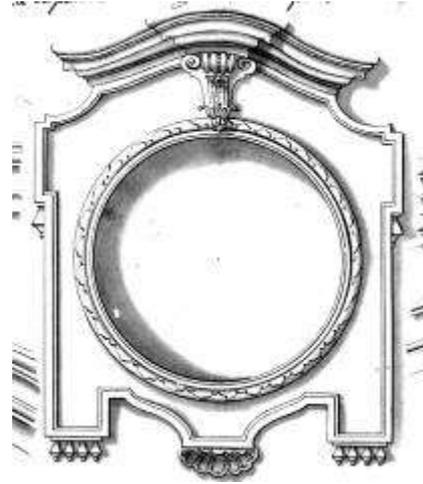


0784 (02)

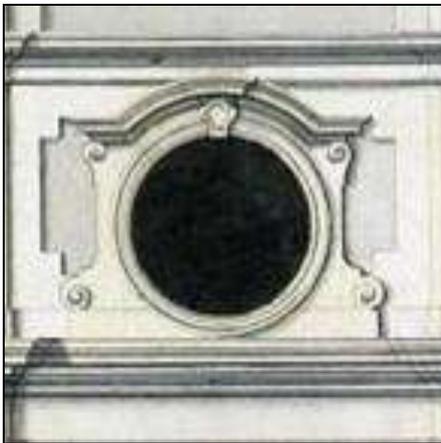
CÓPIA



0785 (02)



0786 (01)



0787 (04)



ORNAMENTOS SIMBÓLICOS

Vasos

Figuras com formas humanas

Pombas representando o Espírito Santo

Cartelas

Flores

Festões

Folhas de acanto

Conchas / aconcheados

Volutas

Monogramas

Cruzes

Troféus

Brasões de armas

Estrelas

Abóbadas em quarto de esfera



0788 (03)



0789 (03)



0790 (01)



0791 (01)



0792 (01)



0793 (01)



0794 (01)



0795 (01)



0796 (01)



0797 (02)



0798 (02)



0799 (02)

ORNAMENTO SIMBÓLICO

Vasos I

Tabela 25 – p. 191



0800 (02)



0801 (02)



0802 (02)



0803 (01)



0804 (02)



0805 (01)



0806 (01)



0807 (02)



0808 (02)



0809 (04)



0810 (04)



0811 (02)

ORNAMENTO SIMBÓLICO**Vasos II****Tabela 25 – p. 191**



0812 (01)



0813 (02)



0814 (02)



0815 (01)



0816 (02)



0817 (01)



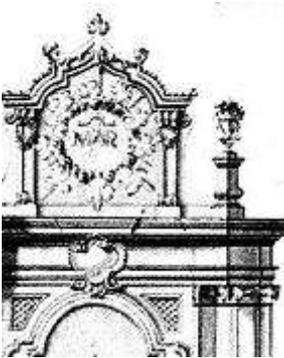
0818 (04)



0819 (04)



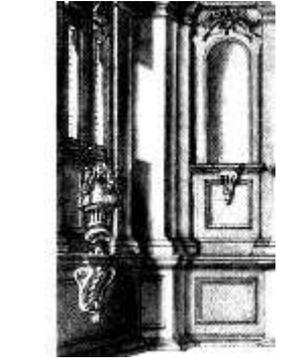
0820 (04)



0821 (04)



0822 (01)



0823 (01)

ORNAMENTO SIMBÓLICO**Vasos III****Tabela 25 – p. 191**



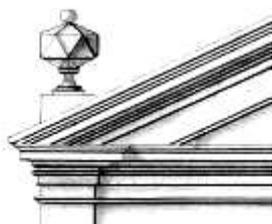
0824 (01)



0825 (01)



0826 (01)



0827 (01)

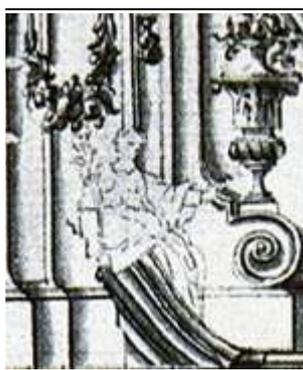


0828 (01)

CÓPIA



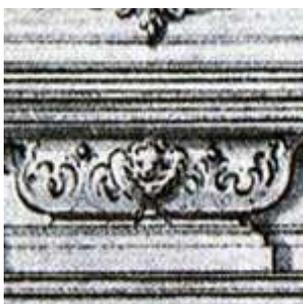
0829 (01)



0830 (01)



0831 (01)



0832 (01)



0833 (01)



0834 (01)



0835 (01)



0836 (02)



0837 (02)



0838 (02)



0839 (02)



0840 (02)

ORNAMENTO SIMBÓLICO
Figuras com forma humana I
Tabela 26 – p. 192



0841 (02)



0842 (04)



0843 (04)



0844 (04)



0845 (04)



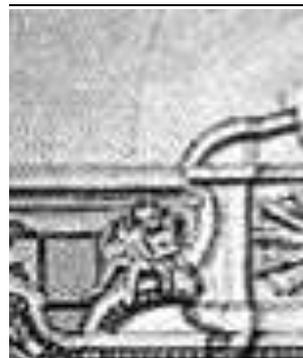
0846 (02)



0847 (02)



0848 (04)



0849 (04)



0850 (04)



0851 (02)



0852 (02)

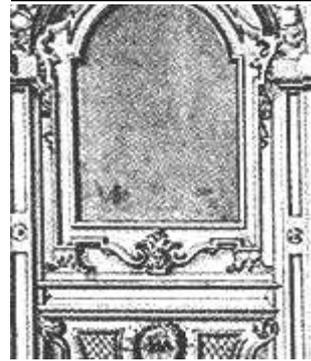
ORNAMENTO SIMBÓLICO
Figuras com forma humana II
Tabela 26 – p. 192



0853 (02)



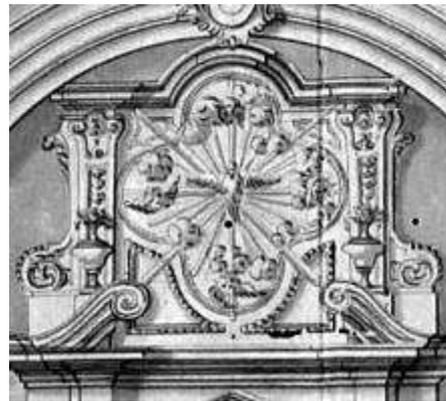
0854 (06)



0855



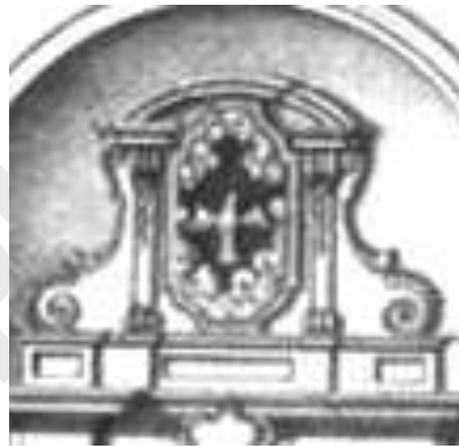
0856 (01)



0857 (01)



0858 (01)



0859 (04)



0860 (02)

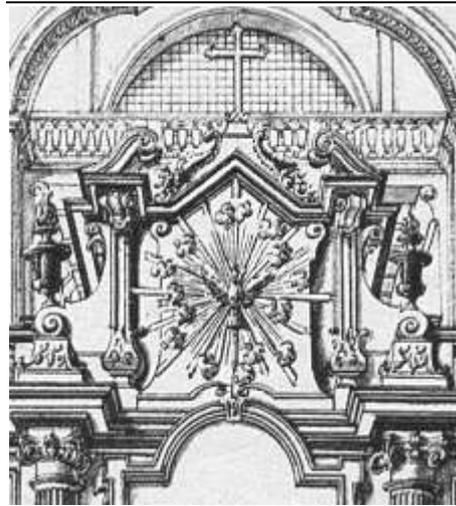


0861 (02)

ORNAMENTO SIMBÓLICO
Pomba representando o Espírito Santo I
Tabela 27 – p. 193



0862 (02)



0863 (01)



0864 (02)



0865 (02)



0866 (04)



0867 (02)

ORNAMENTO SIMBÓLICO
Pomba representando o Espírito Santo II
Tabela 27 – p. 193



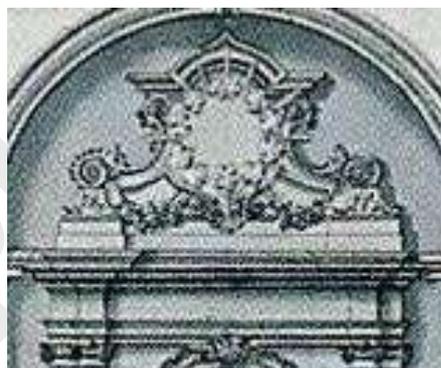
0868 (02)



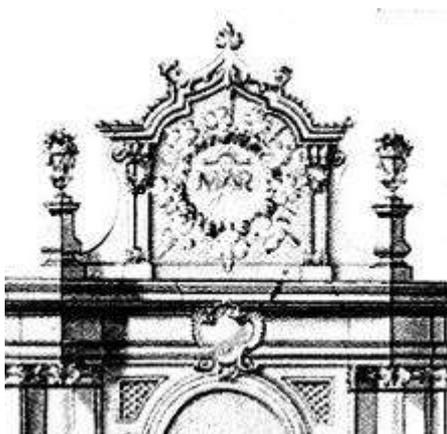
0869 (02)



0870 (04)



0871 (04)



0872 (04)



0873 (01)

ORNAMENTO SIMBÓLICO
Pomba representando o Espírito Santo III
Tabela 27 – p. 193



0874 (01)



0875 (01)



0876 (01)



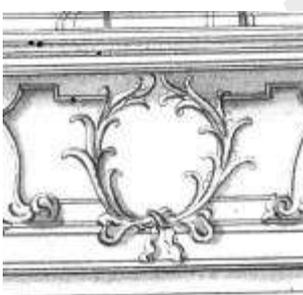
0877 (01)



0878 (01)



0879 (01)



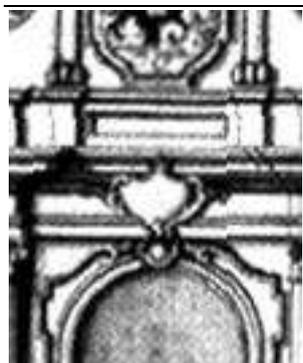
0880 (01)



0881 (01)



0882 (01)



0883 (04)



0884 (04)



0885 (04)

ORNAMENTO SIMBÓLICO**Cartelas I**

Tabela 28 – p. 194



0886 (04)



0887 (04)



0888 (04)



0889 (04)



0890 (04)



0891 (04)



0892 (04)



0893 (04)



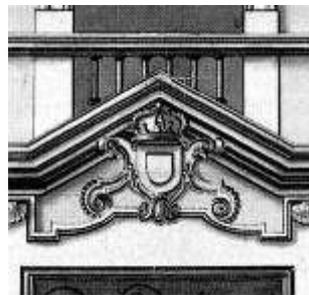
0894 (04)



0895 (04)



0896 (02)

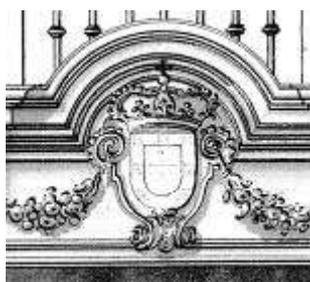


0897 (04)

ORNAMENTO SIMBÓLICO

Cartelas II

Tabela 28 – p. 194



0898 (04)



0899 (02)



0900 (04)



0901 (04)



0902



0903 (02)



0904 (01)



0905 (01)



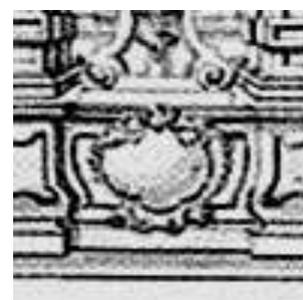
0906 (01)



0907 (04)



0908 (04)



0909 (04)

ORNAMENTO SIMBÓLICO**Cartelas III****Tabela 28 – p. 194**



0910 (04)



0911 (04)



0912 (04)



0913 (04)



0914 (04)



0915 (04)



0916 (04)



0917 (01)



0918 (01)



0919 (01)



0920 (01)

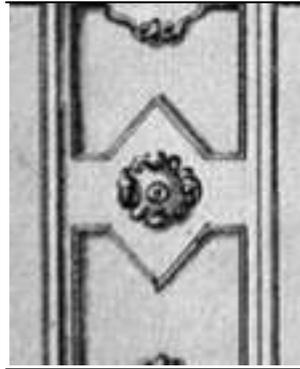


0921 (01)

ORNAMENTO SIMBÓLICO**Cartelas IV****Tabela 28 – p. 194**



0924 (01)



0925 (01)



0926 (01)



0927 (01)



0928 (01)



0929 (01)



0930 (02)



0931 (02)



0932 (02)



0933 (02)



0934 (02)



0935 (02)

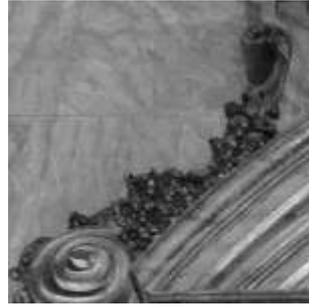
ORNAMENTO SIMBÓLICO**Flores I****Tabela 29 – p. 195-6**



0936 (02)



0937 (02)



0938 (02)



0939 (02)



0940 (02)



0941 (02)



0942 (02)



0943 (02)



0944 (02)



0945 (02)



0946 (02)



0947 (01)

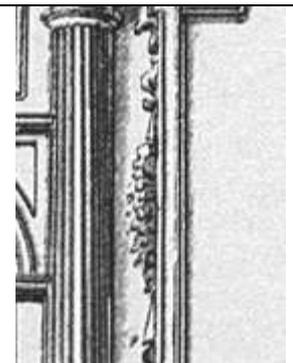
ORNAMENTO SIMBÓLICO

Flores II

Tabela 29 – p. 195-6



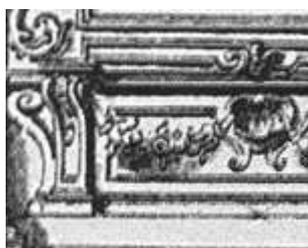
0948 (02)



0949 (01)



0950 (01)



0951 (01)



0952 (02)



0953 (04)



0954 (02)



0955 (02)



0956 (02)



0957 (02)



0958 (01)

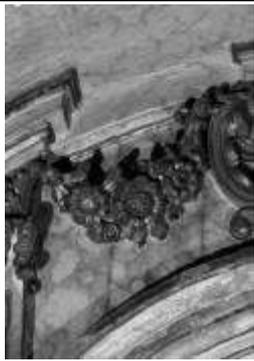


0959 (01)

ORNAMENTO SIMBÓLICO

Flores III

Tabela 29 – p. 195-6



0960 (06)



0961 (02)



0962 (04)



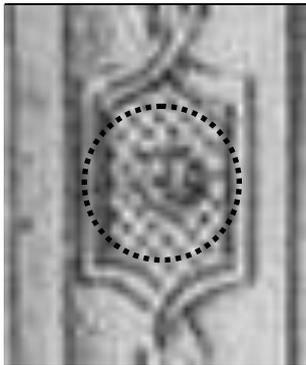
0963 (04)



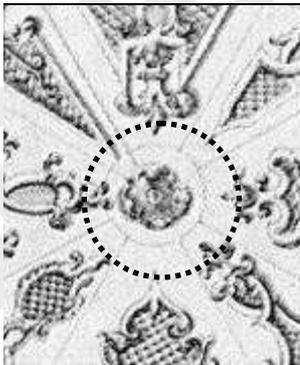
0964 (04)



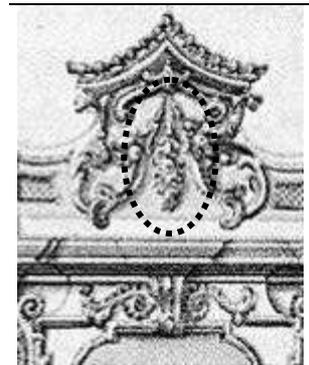
0965 (04)



0966 (04)



0967 (04)



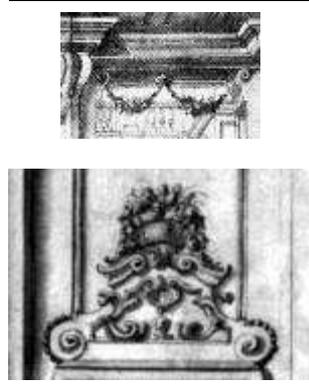
0968 (04)



0969 (01)



0970 (01)



0971 (01)

ORNAMENTO SIMBÓLICO**Flores IV****Tabela 29 – p. 195-6**



0972 (01)



0973 (01)



0974 (01)



0975 (01)



0976 (02)



0977 (02)



0978 (04)



0979 (02)



0980 (02)



0981 (02)



0982 (02)



0983 (01)

ORNAMENTO SIMBÓLICO

Festões I

Tabela 30 – p. 196-7



0984 (02)



0985 (02)



0986 (02)



0987 (04)



0988 (04)



0989 (02)



0990 (01)



0991 (01)



0992 (06)



0993 (04)



0994 (04)



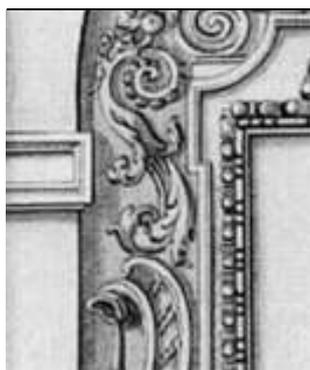
0995 (04)

ORNAMENTO SIMBÓLICO**Festões II****Tabela 30 – p. 196-7**



0996 (01)

CÓPIA



0997 (01)



0998 (02)



0999 (02)



1000 (02)



1001 (01)



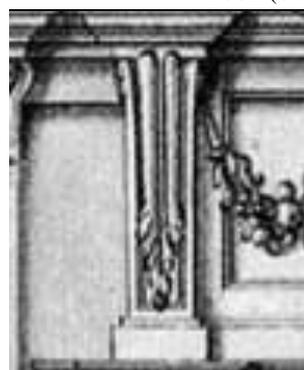
1002 (01)



1003 (01)



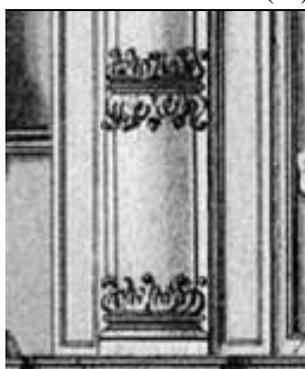
1004 (01)



1005 (01)



1006 (01)



1007 (01)



1008 (01)

ORNAMENTO SIMBÓLICO**Folha de acanto – uso geral I****Tabela 31 – p. 197-8**



1009 (01)



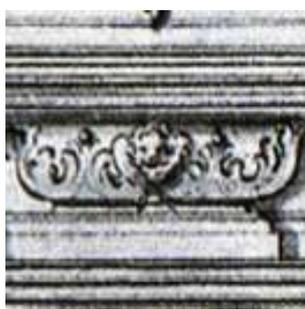
1010 (01)



1011 (01)



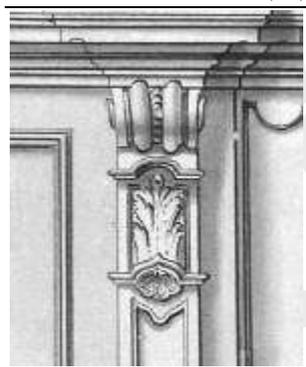
1012 (01)



1013 (01)



1014 (01)



1015 (01)



1016 (02)



1017 (02)



1018 (02)



1019 (02)



1020 (04)

ORNAMENTO SIMBÓLICO
Folha de acanto – uso geral II
Tabela 31 – p. 197-8



1021 (04)



1022 (02)



1023 (02)



1024 (02)



1025 (02)



1026 (02)



1027 (02)



1028 (02)



1029 (02)



1030 (02)



1031 (02)



1032 (02)

ORNAMENTO SIMBÓLICO
Folha de acanto – uso geral III
Tabela 31 – p. 197-8



1033 (02)



1034 (02)



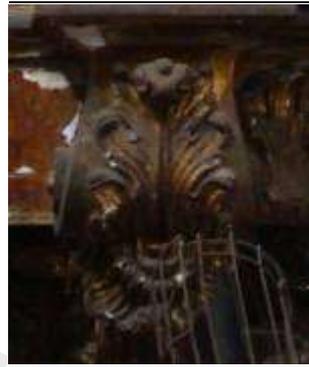
1035 (02)



1036 (02)



1037 (02)



1038 (02)



1039 (04)



1040 (04)



1041 (04)



1042 (04)



1043 (04)



1044 (04)

ORNAMENTO SIMBÓLICO**Folha de acanto – uso geral IV****Tabela 31 – p. 197-8**



1045 (04)



1046 (04)



1047 (04)



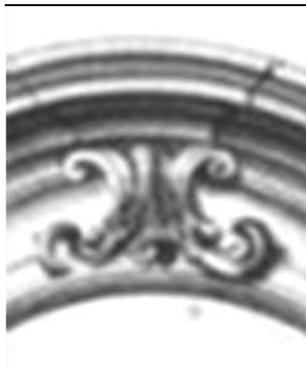
1048 (04)



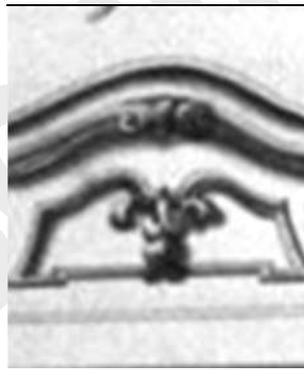
1049 (04)



1050 (04)



1051 (04)



1052 (04)



1053 (04)



1054 (04)



1055 (04)

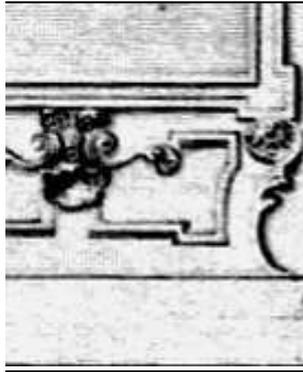


1056 (04)

ORNAMENTO SIMBÓLICO
Folha de acanto – uso geral V
Tabela 31 – p. 197-8



1057 (04)



1058 (04)



1059 (02)



1060 (02)



1061 (02)



1062 (02)



1063 (02)



1064 (02)



1065 (04)



1066 (04)



1067 (04)



1068 (04)

ORNAMENTO SIMBÓLICO
Folha de acanto – uso geral VI
Tabela 31 – p. 197-8



1069 (04)



1070 (04)



1071 (04)



1072 (04)



1073 (04)



1074 (04)



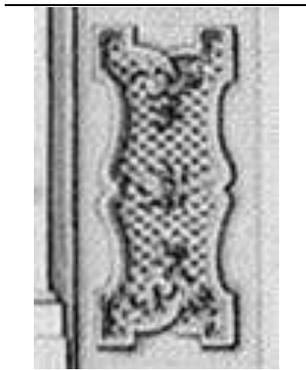
1075 (04)



1076 (04)



1077 (04)



1078 (04)

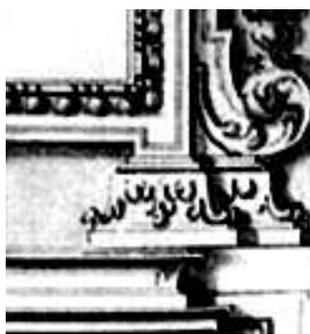


1079 (04)



1080 (04)

ORNAMENTO SIMBÓLICO
Folha de acanto – uso geral VII
Tabela 31 – p. 197-8



1085 (01)



1086 (01)



1087 (01)



1088 (01)



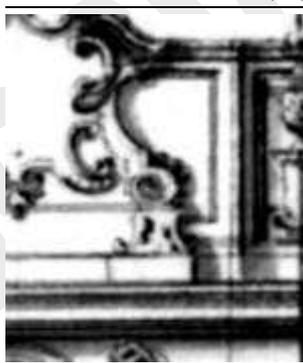
1089 (02)



1090 (01)



1091 (01)



1092 (01)



1093 (01)



1094 (06)

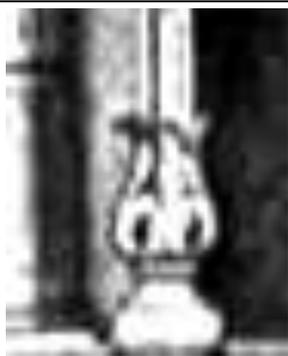


1095 (04)



1096 (04)

ORNAMENTO SIMBÓLICO
Folha de acanto cobrindo superfície
Tabela 32 – p. 198



1097 (04)



1098 (02)



1099 (02)



1100 (02)



1101 (02)



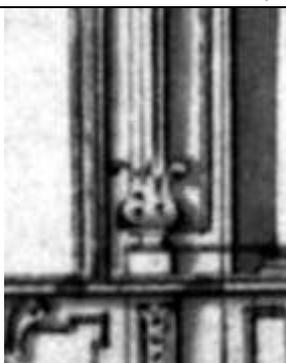
1102 (04)



1103 (02)



1104 (02)



1105 (04)



1106 (02)

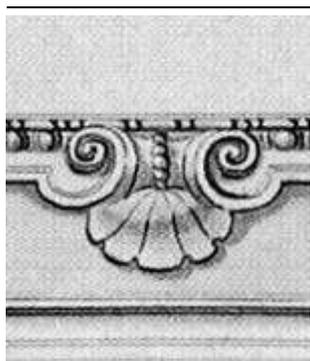


1107 (04)



1108 (04)

ORNAMENTO SIMBÓLICO**Folha de acanto em forma de bulbo****Tabela 33 – p. 198-9**



1109 (01)



1110 (01)



1111 (02)



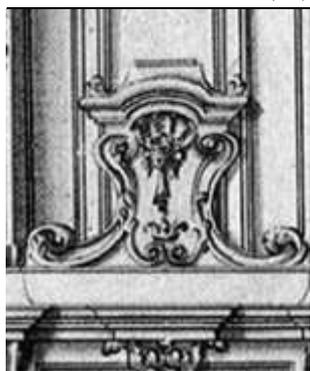
1112 (02)



1113 (01)



1114 (01)



1115 (01)



1116 (01)



1117 (01)



1118 (01)



1119 (04)



1120 (02)

ORNAMENTO SIMBÓLICO**Concha / Aconcheado I****Tabela 34 – p. 199-200**



1121 (02)



1122 (01)



1123 (01)



1124 (04)



1125 (04)



1126 (02)



1127 (02)



1128 (02)



1129 (02)



1130 (02)



1131 (02)



1132 (02)

ORNAMENTO SIMBÓLICO
Concha / Aconcheado II
Tabela 34 – p. 199-200



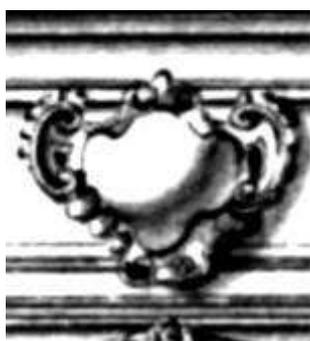
1133 (02)



1134 (02)



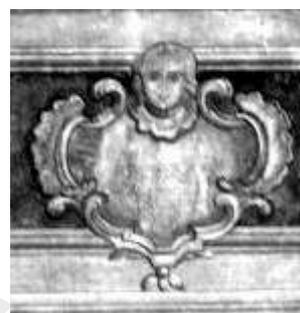
1135 (02)



1136 (04)



1137 (04)



1138 (02)



1139 (04)



1140 (04)



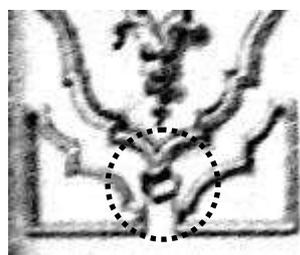
1141 (04)



1142 (04)



1143 (04)

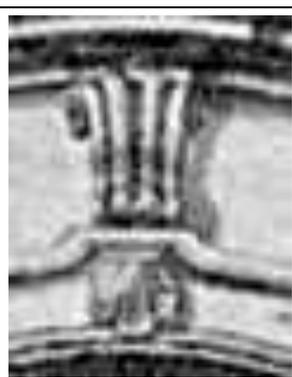


1144 (04)

ORNAMENTO SIMBÓLICO
Concha / Aconcheado III
Tabela 34 – p. 199-200



1145 (04)



1146 (04)



1147 (04)



1148 (04)



1149 (04)



1150 (04)



1151 (04)



1152 (04)



1153 (04)



1154 (02)



1155 (02)

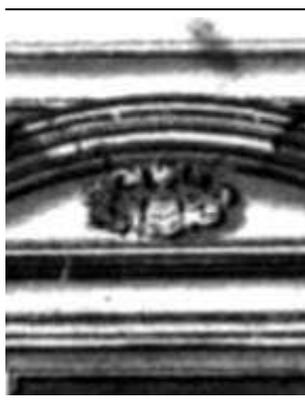


1156 (02)

ORNAMENTO SIMBÓLICO**Concha / Aconcheado IV****Tabela 34 – p. 199-200**



1157 (02)



1158 (01)



1159 (02)



1160 (01)



1161 (01)



1162 (01)



1163 (04)



1164 (04)



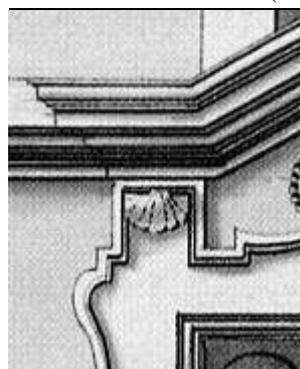
1165 (04)



1166 (04)

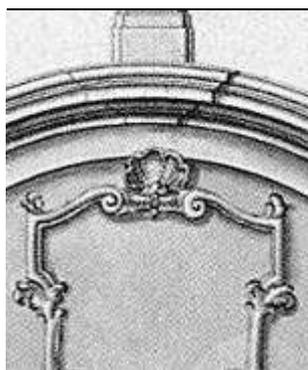


1167 (04)

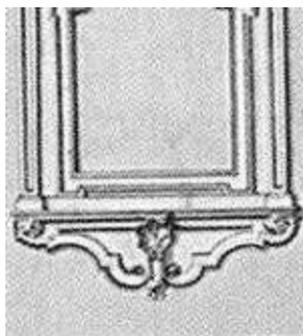


1168 (04)

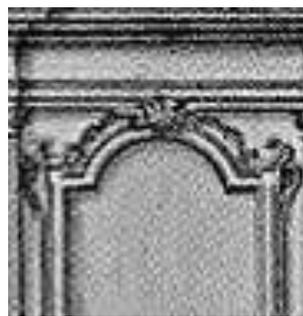
ORNAMENTO SIMBÓLICO
Concha / Aconcheado V
Tabela 34 – p. 199-200



1169 (04)



1170 (04)



1171 (04)



1172 (04)



1173 (04)



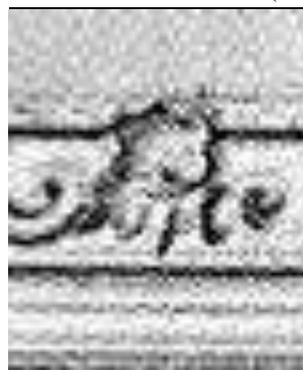
1174 (04)



1175 (04)



1176 (04)



1177 (04)



1178 (04)



1179 (01)



1180 (01)

ORNAMENTO SIMBÓLICO**Concha / Aconcheado VI****Tabela 34 – p. 199-200**



1181 (01)



1182 (01)

CÓPIA



1184 (02)



1185 (02)



1186 (01)



1187 (01)



1188 (02)



1189 (02)



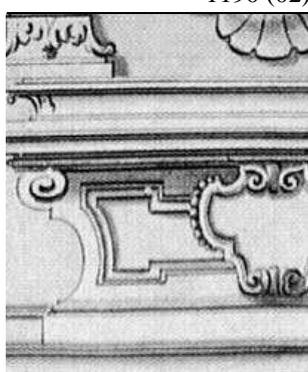
1190 (02)



1191 (01)



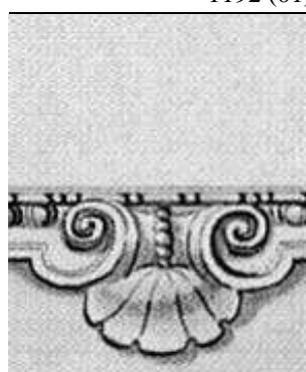
1192 (01)



1193 (01)



1194 (01)



1195 (01)

ORNAMENTO SIMBÓLICO

Voluta I

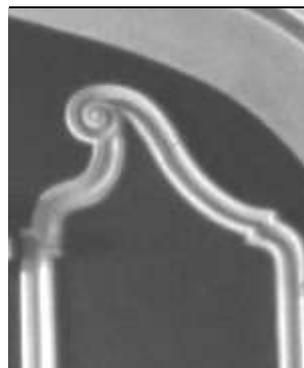
Tabela 35 – p. 201-3



1208 (01)



1209 (02)



1210 (02)



1211 (04)



1212 (02)



1213 (02)



1214 (02)



1215 (02)



1216 (02)



1217 (02)



1218 (02)

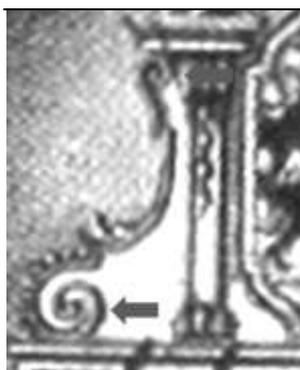


1219 (02)

ORNAMENTO SIMBÓLICO**Voluta III****Tabela 35 – p. 201-3**



1220 (02)



1221 (04)



1222 (04)



1223 (02)



1224 (02)



1225 (02)



1226 (04)



1227 (04)



1228 (04)



1229 (02)



1230 (02)



1231 (02)

ORNAMENTO SIMBÓLICO

Voluta IV

Tabela 35 – p. 201-3



1232 (02)



1233 (02)



1234 (02)



1235 (02)



1236 (01)



1237 (02)



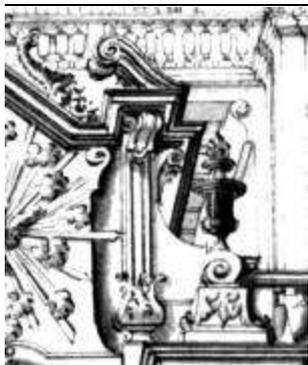
1238 (01)



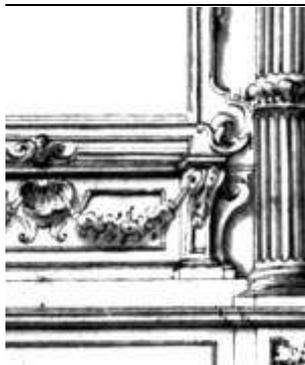
1239 (02)



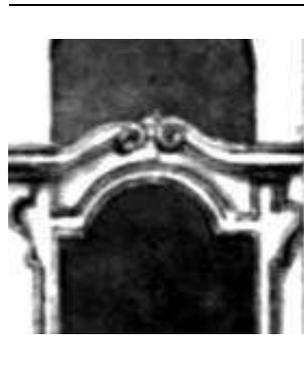
1240 (02)



1241 (01)



1242 (01)



1243 (04)

ORNAMENTO SIMBÓLICO

Voluta V

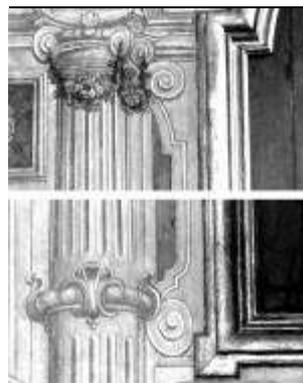
Tabela 35 – p. 201-3



1244 (02)



1245 (02)



1246 (02)



1247 (04)



1248 (04)



1249 (04)



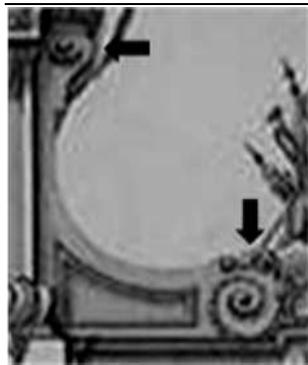
1250 (04)



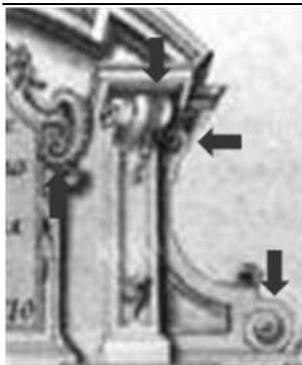
1251 (04)



1252 (04)



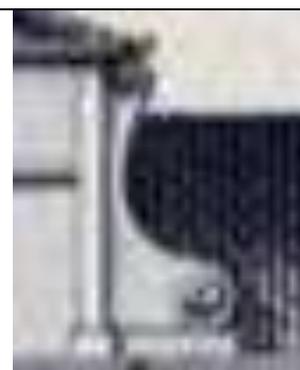
1253 (04)



1254 (04)



1255 (04)



1256 (04)



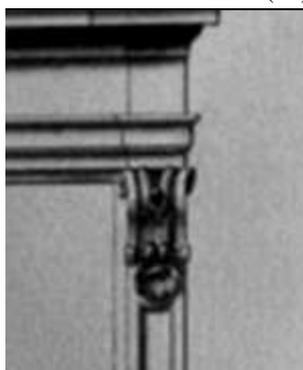
1257 (04)



1258 (04)



1259 (04)



1260 (04)



1261 (04)



1262 (04)



1263 (04)



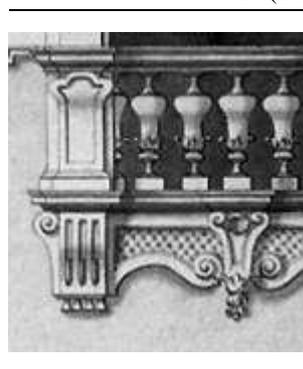
1264 (04)



1265 (04)



1266 (04)



1267 (04)

ORNAMENTO SIMBÓLICO

Voluta VII

Tabela 35 – p. 201-3



1268 (04)



1269 (02)



1270 (02)



1271 (02)



1272 (02)



1273 (02)



1274 (02)



1275 (02)



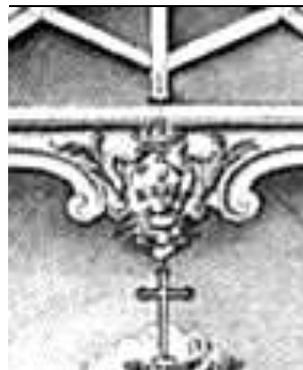
1276 (02)



1277 (02)



1278 (02)



1279 (04)

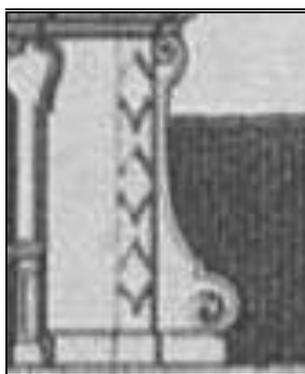
ORNAMENTO SIMBÓLICO

Voluta VIII

Tabela 35 – p. 201-3



1280 (04)



1281 (04)



1282 (02)



1283 (02)



1284 (02)



1285 (02)



1286 (01)



1287 (02)



1288 (01)



1289 (02)



1290 (02)



1291 (01)

ORNAMENTO SIMBÓLICO

Voluta IX

Tabela 35 – p. 201-3



1292 (01)



1293 (01)



1294 (01)



1295 (02)



1296 (02)



1297 (01)



1298 (01)



1299 (01)



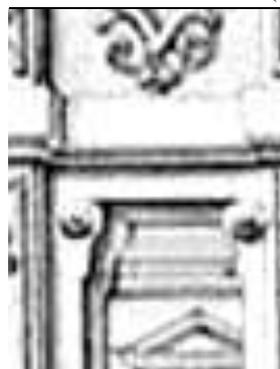
1300 (01)



1301 (04)



1302 (04)



1303 (04)

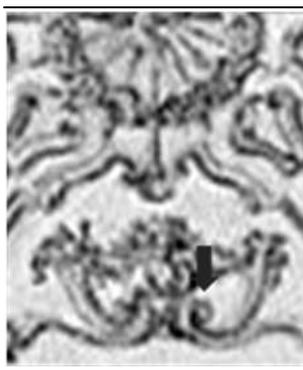
ORNAMENTO SIMBÓLICO

Voluta X

Tabela 35 – p. 201-3



1304 (04)



1305 (04)



1306 (02)



1307 (02)



1308 (04)



1309 (04)



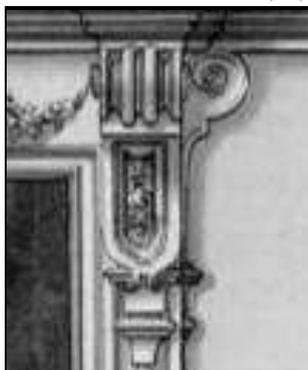
1310 (04)



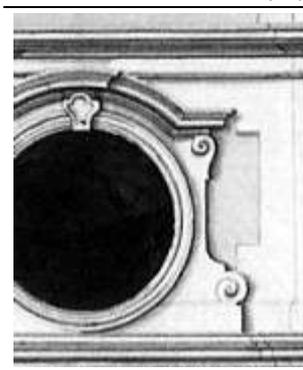
1311 (04)



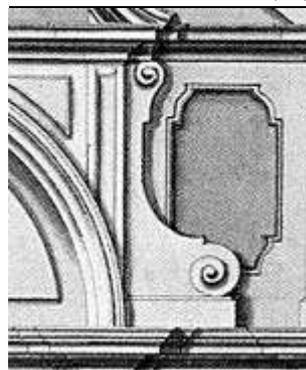
1312 (04)



1313 (04)



1314 (04)

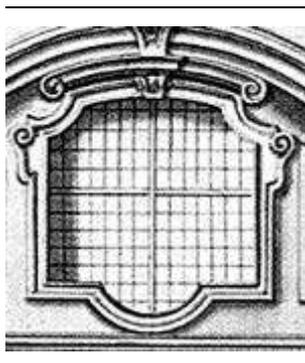


1315 (04)

ORNAMENTO SIMBÓLICO**Voluta XI****Tabela 35 – p. 201-3**



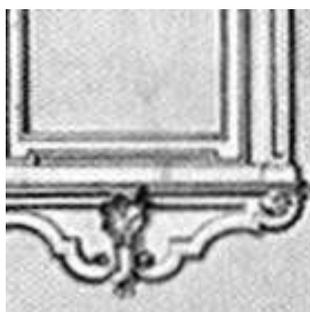
1316 (04)



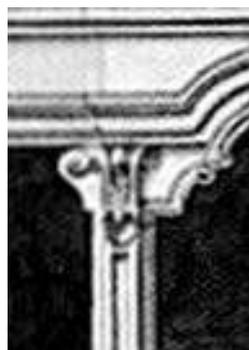
1317 (04)



1318 (04)



1319 (04)



1320 (04)



1321 (04)



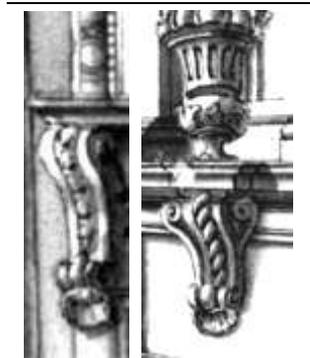
1322 (04)



1323 (01)



1324 (01)



1325 (01)



1326 (01)



1327 (01)

ORNAMENTO SIMBÓLICO

Voluta XII

Tabela 35 – p. 201-3



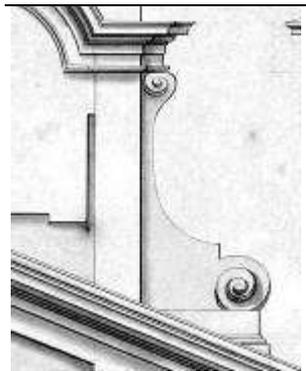
1328 (01)



1329 (01)



1330 (01)



1331 (01)



1332 (01)



1333 (04)

CÓPIA



1334 (01)



1335 (02)



1336 (04)



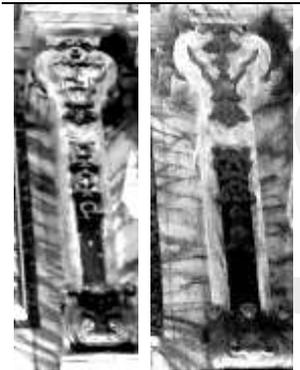
1337 (04)



1338 (02)



1339 (02)



1340 (02)



1341 (02)



1342 (02)



1343 (04)



1344 (04)



1345 (02)

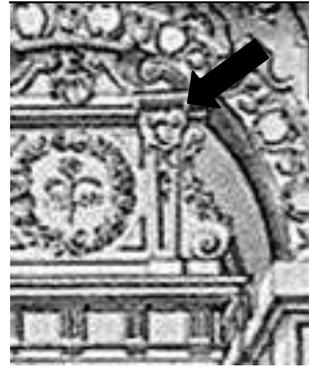
ORNAMENTO SIMBÓLICO**Volutas convergentes I****Tabela 36 – p. 203**



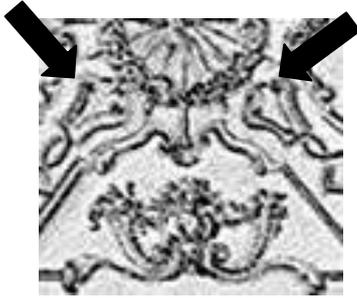
1346 (02)



1347 (02)



1348 (04)



1349 (04)



1350 (01)



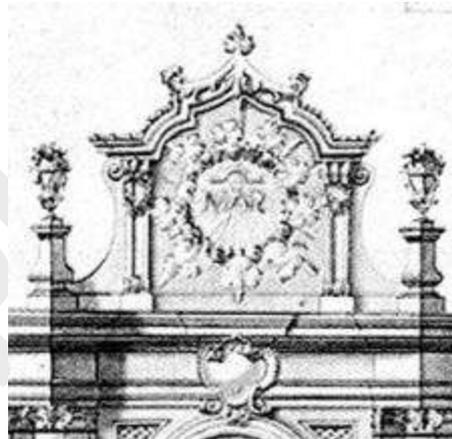
1351 (02)



1352 (04)



1353 (04)



1354 (04)



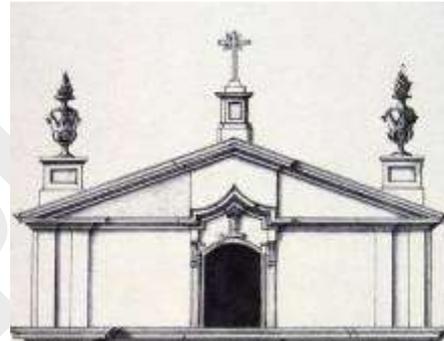
1355 (02)



1356 (02)



1357 (02)



1358 (01)



1359 (02)



1360 (01)

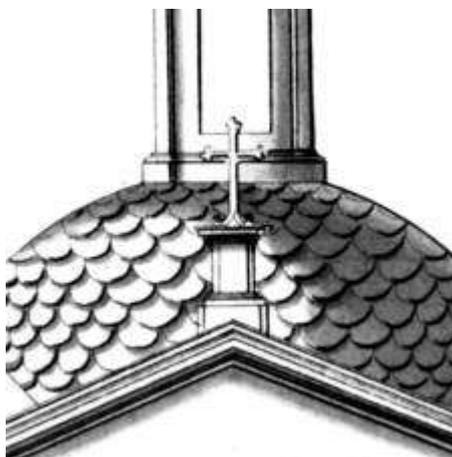
ORNAMENTO SIMBÓLICO
Cruz I
Tabela 38 – p. 204



1361 (02)



1362 (04)



1363 (01)



1364 (02)



1365 (02)

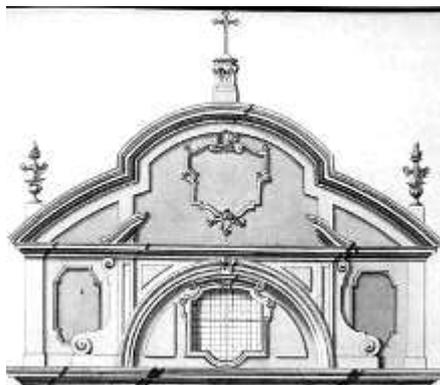


1366 (01)

ORNAMENTO SIMBÓLICO
Cruz II
Tabela 38 – p. 204



1367 (04)



1368 (04)



1369 (01)



1370 (01)



1371 (01)



1372 (04)

ORNAMENTO SIMBÓLICO
Cruz III
Tabela 38 – p. 204



1373 (01)



1374 (04)



1375 (04)



1376 (04)



1377 (04)



1378 (04)



1379 (04)



1380 (04)



1381 (04)



1382 (04)

ORNAMENTO SIMBÓLICO

Troféu

Tabela 39 – p. 205



1383 (01)



1384 (04)



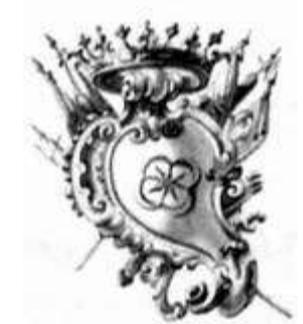
1385 (04)



1386 (04)



1387 (04)



1388 (04)



1389 (04)



1390 (04)



1391 (04)

ORNAMENTO SIMBÓLICO

Brasão de armas
Tabela 40 – p. 205



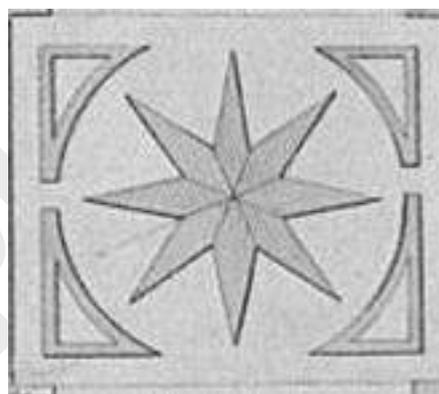
1392 (02)



1393 (02)



1394 (02)



1395 (04)



1396 (04)

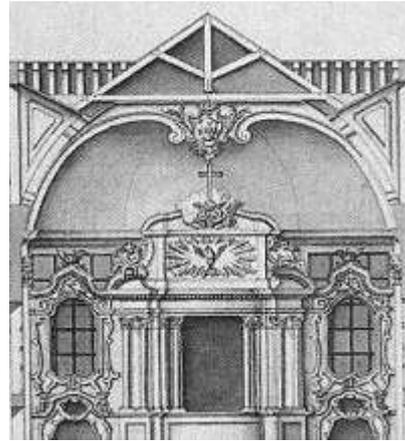
ORNAMENTO SIMBÓLICO

Estrela

Tabela 41 – p. 206



1397 (01)



1398 (04)



1399 (04)



1400 (06)



1401 (01)

ORNAMENTO SIMBÓLICO
Abóbada em quarto de esfera
Tabela 42 – p. 206