

Eduarda Maria Martins Moreira da Silva Vieira

**TÉCNICAS TRADICIONAIS DE FINGIDOS E DE ESTUQUES
NO NORTE DE PORTUGAL. CONTRIBUTO PARA O SEU
ESTUDO E CONSERVAÇÃO**

Orientador: Prof. Doutor José Aguiar

Dissertação de Mestrado em Recuperação do Património
Arquitectónico e Paisagístico

Universidade de Évora

2002

Eduarda Maria Martins Moreira da Silva Vieira

**TÉCNICAS TRADICIONAIS DE FINGIDOS E DE ESTUQUES
NO NORTE DE PORTUGAL. CONTRIBUTO PARA O SEU
ESTUDO E CONSERVAÇÃO**

Orientador: Prof. Doutor José Aguiar



1321275-

Dissertação de Mestrado em Recuperação do Património
Arquitectónico e Paisagístico

Universidade de Évora

2002

ERRATA

Onde se lê	Deve ler-se	Página
Fig.173- Rua de Camões,109. Guimarães. São visíveis a esterotomia da pedra marcada com o estuque ainda fresco e a patine da pintura.	Fig.173. Hospital Termal das Taipas. Átrio revestido em marmoreados simulados em <i>stucco-lustro</i> . É evidente o desaparecimento da cera de acabamento	XIII
Em posteriormente, consultou-se a manualística portuguesa do século XIX.	Posteriormente, consultou-se a manualística portuguesa do século XIX.	1
Aliás, tanto Rosso como Primattcio	Aliás, tanto Rosso como Primatticio	138
E tirarás a pedra, ou madeira toda jaspada	E tirarás a pedra, ou madeira toda jaspeada	140
Fig. 261- Museu Alberto Sampaio. Guimarães. Rodapé das escadas em marmoreado a óleo.	Fig. 261- Casa do Assento 2. Felgueiras. Rodapé das escadas em marmoreado a óleo.	217
AGUIAR , José – Estudos nas Centros Históricos, dissertação de doutoramento em Conservação do Património Cultural, LNEC/ Universidade de Évora, 1999.	AGUIAR , José – Estudos nas Centros Históricos, dissertação de doutoramento em Conservação do Património Arquitectónico, LNEC/ Universidade de Évora, 1999.	286
BUCHO , José Caldeira Almeida Domingos – <i>Herança cultural e práticas de restauro arquitectónico em Portugal durante o Estado Novo: intervenções nas fortificações do distrito de Portalegre</i> , dissertação de doutoramento em Conservação do Património Cultural, Évora , 2000.	BUCHO , José Caldeira Almeida Domingos – <i>Herança cultural e práticas de restauro arquitectónico em Portugal durante o Estado Novo: intervenções nas fortificações do distrito de Portalegre</i> , dissertação de doutoramento em Conservação do Património Arquitectónico, Évora , 2000.	287
GONZÁLEZ , Maria Luisa Gómez – <i>Examen Científico aplicado a la conservación de las obras de arte</i> , Madrid, Ministerio de Cultura, 1994.	GÓMEZ , Maria Luisa – <i>La Restauración: Examen Científico aplicado a la conservación de obras de arte</i> , Madrid, Ministerio de Cultura, 1994.	290
SANTIAGO , Cybèle Celestino – <i>Estudo dos Materiais de Construção de Vitruvius até ao século XVIII: uma visão crítico-interpretativa à luz da Ciência Contemporânea</i> , dissertação de doutoramento em Conservação do Património Cultural, Évora, 2000.	SANTIAGO , Cybèle Celestino – <i>Estudo dos Materiais de Construção de Vitruvius até ao século XVIII: uma visão crítico-interpretativa à luz da Ciência Contemporânea</i> , dissertação de doutoramento em Conservação do Património Arquitectónico, Évora, 2000.	294
Glossário – Ausência de legenda da fotografia correspondente à entrada MOLDURA	Legenda: Casa do Alves. Afife. Molduras em estuque da sala de jantar.	191 Apêndice

Este trabalho não inclui as críticas e sugestões do Júri

AGRADECIMENTOS

Porque um estudo desta amplitude envolve sempre o apoio de inúmeras pessoas, é minha intenção o reconhecimento desse apoio, pedindo desde já desculpa por eventuais omissões.

Assim, agradeço reconhecidamente:

- Ao Professor Doutor José Aguiar, pela orientação, pela atenção constante que me dispensou e pela amizade e confiança demonstradas ao longo do trabalho.
- A todos os professores do Mestrado e, muito em especial ao Professor Doutor Virgolino Jorge.
- À Isabel Fernandes e a todo o pessoal do Museu Alberto Sampaio, pelo auxílio precioso, pela disponibilidade manifestada e pelo excelente acolhimento proporcionado.
- À Câmara Municipal de Guimarães, e sobretudo à arquitecta Rosa Maria, pela disponibilidade que demonstrou para nos acompanhar no trabalho de campo, e em quem descobri uma amiga com sensibilidades comuns.
- À arquitecta Alexandra Gesta e ao arquitecto Filipe Vilas Boas do G.T.L. de Guimarães, pelo acolhimento e interesse que manifestaram por este estudo.
- À Direcção Regional Norte dos Edifícios e Monumentos Nacionais, e em particular à Lígia e à Ana, pela paciência com que atenderam sempre as nossas solicitações.
- Ao IPPAR secção norte, e em especial à arquitecta Isabel Sereno, pela cedência de documentação.
- À arquitecta Irene Frazão do IPPAR por ter permitido que consultássemos a sua biblioteca particular, facto que se revelou fundamental para o esclarecimento de várias questões.
- A todos os proprietários dos imóveis pela simpatia e interesse manifestados, bem como por se terem disponibilizado pacientemente a que invadíssemos a sua privacidade.
- Ao Dr. Miguel Monteiro pelo apoio prestado ao trabalho de campo em Fafe, e com quem compartilhamos o interesse pelas “casas de brasileiros”.

- À Luísa Reis Lima, nossa colega e amiga de longa data, pelo estímulo constante e pelas conversas frutuosas.
- À Antónia Noites, nossa colega de mestrado, pelo apoio e pela partilha de angústias e ansiedades.
- Ao Orlando Carmo pela amizade desinteressada, pela troca de ideias e de bibliografia.
- Ao senhor Edmar Lopes, pelo seu apoio constante ao trabalho de campo em Afife.
- Aos artistas, pintores e estucadores que, com grande paciência, souberam atender às nossas dúvidas e questões.
- À firma BELBETÕES Lda, e em especial à arquitecta Patrícia Bruno, nossa colega de mestrado, a cedência das imagens relativas à intervenção no Paço Episcopal do Porto.
- À Universidade Portucalense, em concreto à direcção do Departamento de Ciências Históricas e da Educação, pelo apoio à impressão deste trabalho.
- Por último, a toda a minha família pela disponibilidade e apoio constantes, e muito em especial ao meu pai, que se mostrou incansável, acompanhando-me nas muitas viagens em trabalho de campo, e nas longas horas de montagem gráfica deste trabalho.

**TÉCNICAS TRADICIONAIS DE FINGIDOS E DE ESTUQUES NO NORTE DE PORTUGAL. CONTRIBUTO PARA O SEU ESTUDO E CONSERVAÇÃO
- ÍNDICE GERAL -**

ÍNDICE GERAL

1	INTRODUÇÃO.....	1
2	QUESTÕES METODOLÓGICAS SOBRE O TEMA.....	1
3	ANÁLISE DA EVOLUÇÃO DO CONCEITO DE PATRIMÓNIO HISTÓRICO EDIFICADO.....	6
3.1.	A importância da terminologia da Conservação. O léxico do Património.....	7
3.2.	Análise da evolução da Teoria da Conservação durante o século XIX.....	12
3.2.1.	O corte epistemológico da Revolução Industrial. Um novo conceito de História e Património.....	12
3.2.2.	As várias correntes de Restauro no contexto europeu.....	14
3.2.2.1.	O Restauro Arqueológico.....	14
3.2.2.2.	O Restauro Estilístico.....	16
3.2.2.3.	O Restauro Romântico.....	19
3.2.2.4.	Do Restauro Histórico ao Restauro Filológico.....	21
3.2.2.5.	Camilo Boito e o Restauro Moderno.....	23
3.2.2.6.	Alois Riegl e os valores do património.....	25
4	A TEORIA DA CONSERVAÇÃO DURANTE O SÉCULO XX.....	27
4.1.	O Restauro Científico.....	27
4.2.	Da Carta de Atenas de 1931 à Carta Italiana de 1932.....	29
4.3.	A Teoria del Restauro. Cesare Brandi e o Restauro Critico.....	33
4.3.1.	Cesare Brandi no Instituto Central de Restauro.....	34
4.3.2.	Um novo conceito de restauro e uma nova metodologia.....	36
4.3.3.	A reconstituição da unidade potencial da obra de arte.....	37
4.4.	A Carta de Veneza de 1964.....	39
4.5.	A Carta Italiana de Restauro de 1972.....	42
4.6.	A Carta da Conservação e de Restauro de Objectos de Arte e Cultura, de 1987.....	49
4.7.	Questões em torno da Autenticidade. A Conferência e o Documento de Nara.....	55
4.8.	Proposta do ICOMOS. A Carta de Conservação de Pinturas Murais.....	61

TÉCNICAS TRADICIONAIS DE FINGIDOS E DE ESTUQUES NO NORTE DE PORTUGAL. CONTRIBUTO PARA O SEU ESTUDO E CONSERVAÇÃO
- ÍNDICE GERAL -

5	REVESTIMENTO E COR NA ARQUITECTURA.....	64
5.1.	Arquitectura, cor e autenticidade.....	64
5.2.	Análise da policromia nas arquitecturas históricas.....	67
5.2.1.	Grécia e Roma.....	67
5.2.2.	A Idade Média.....	78
5.2.3.	Do Renascimento ao Barroco.....	81
5.3.	A Cor como Património Móvel.....	91
5.4.	Cor e Cidade Histórica.....	95
6	OS REVESTIMENTOS ARQUITECTÓNICOS E AS TÉCNICAS DE FINGIDOS. A POSIÇÃO DA HISTÓRIA DA ARTE E DA HISTÓRIA DA ARQUITECTURA.....	98
7	OS MATERIAIS TRADICIONAIS. AS TECNOLOGIAS DA CAL E DO GESSO.....	107
7.1.	Fontes Históricas para o seu estudo. O Tratadismo e a Manualística.....	107
7.2.	A Cal no Tratadismo e na Manualística.....	111
7.2.1.	Resenha dos revestimentos com Tecnologias de Cal. Técnicas clássicas de execução. Rebocos, Guarnecimentos, Esgrafitos e Grafitos.....	124
7.3.	O Gesso e as Técnicas de Estuque. Dados históricos e enquadramento no Tratadismo.....	134
7.3.1.	Os Estuques e as Técnicas de <i>Stucco-lustro</i> e de <i>Stucco-marmo</i> e <i>Escaiola</i> em Portugal.....	141
8	TÉCNICAS DE COR E PINTURA ANCESTRAIS.....	151
8.1.	Técnicas de Pintura no Tratadismo Arquitectónico.....	154
8.2.	Referências históricas às Tecnologias da Cor.....	157
9	AS TÉCNICAS DE CAL EM EXTERIORES. CASOS DE ESTUDO NO NORTE DE PORTUGAL.....	161
9.1.	Pintura Mural.....	161
9.1.1.	Pintura Mural Figurativa.....	166
9.2.	Argamassas de Simulação e Estuques Exteriores.....	167
9.3.	Guarnecimentos.....	172
9.4.	Simulação de Esgrafitos.....	174
9.5.	Fingidos de Pedra com recurso a Técnicas Falseadas.....	178

TÉCNICAS TRADICIONAIS DE FINGIDOS E DE ESTUQUES NO NORTE DE PORTUGAL. CONTRIBUTO PARA O SEU ESTUDO E CONSERVAÇÃO
- ÍNDICE GERAL -

10 AS TÉCNICAS DE CAL E GESSO EM INTERIORES. CASOS DE ESTUDO NO NORTE DE PORTUGAL.....	180
10.1. O <i>Stucco-Marmo</i>	180
10.2. O <i>Stucco-Lustro</i>	184
10.2.1. Fingidos de Madeira sobre Estuque.....	204
11 TÉCNICAS DE PINTURA A ÓLEO.....	213
11.1. Fingidos de Mármore em Pintura Mural.....	213
11.2. Fingidos de Azulejo em Pintura Mural (em interiores).....	214
11.3. Fingidos de Mármore a Óleo sobre Madeira.....	216
11.4. Fingidos de Madeira a Óleo sobre Madeira.....	220
11.5. Faixas , Frisos, Rodapés e Lambris decorados por Pintura.....	226
12 ESTUQUES DECORATIVOS.....	232
13 ESTUQUES ROMANOS DA COLECÇÃO MARCIANO D'AZUAGA.....	257
14 INTERVENÇÕES EM ESTUQUES MARMOREADOS E PINTURA DE FINGIDOS.....	259
14.1. A intervenção no Mosteiro de Pombeiro: Estuques Marmoreados e Pintura de Fingidos.....	259
14.2. O restauro dos Estuques e dos Marmoreados da escadaria do Paço Episcopal do Porto.....	262
15 A SOCIEDADE OITOCENTISTA E AS ARTES DECORATIVAS	265
15.1. Dos finais do século XVIII ao Vintismo.....	265
15.2. O Romantismo.....	268
15.3. Artes Decorativas e Industriais. Sousa Holstein e Joaquim de Vasconcelos.....	273
16 CONCLUSÕES.....	281
BIBLIOGRAFIA.....	285

**TÉCNICAS TRADICIONAIS DE FINGIDOS E DE ESTUQUES NO NORTE DE PORTUGAL. CONTRIBUTO PARA O SEU
ESTUDO E CONSERVAÇÃO
- ÍNDICE GERAL -**

TÉCNICAS TRADICIONAIS DE FINGIDOS E DE ESTUQUES NO NORTE DE PORTUGAL. CONTRIBUTO PARA O SEU ESTUDO E CONSERVAÇÃO
- ÍNDICE GERAL -

ÍNDICE DE FIGURAS¹

Fig. 1	Reconstrução de Sir Arthur Evans do pórtico norte do palácio de Cnossos, em Creta. (I. Gárate Rojas – <i>Artes de la cal</i> , Madrid, Didot, 1994 p. 15).	69
Fig. 2	Entablamento do templo de Apolo, segundo Henri-Paul Nenor (I. Gárate Rojas – <i>ob.cit.</i> , p. 20).	69
Fig. 3	Propileus. Atenas. Entablamento do portal este, segundo Louis F. Boitte (I. Gárate Rojas – <i>ob.cit.</i> , p. 20)	69
Fig. 4	Delos. Casa de Dionisios, quarto D, reconstituição da pintura mural, final do séc. II, início do séc I. (Roger Ling, <i>Roman Painting</i> , CUP. 1991 p.21).	72
Fig. 5	Delos. Casa do Tridente quarto J, reconstituição da pintura mural, final do séc. II, início do séc I. (Roger Ling – <i>ob.cit.</i> , p.12).	72
Fig. 6	Pompeia I. Reconstituição da decoração mural de um jardim, final do séc. II, início do séc I a.C. (Roger Ling)	73
Fig. 7	Pompeia II, Vila dos Mistérios, quarto 16 , alcova B, 60 a 50 a.C. (Roger Ling)	75
Fig.8	Boscoreale, Vila de P. Fannius Synistor, <i>Triclinium</i> G, 50 a 40 a.C., Nápoles, Museo de Arqueologia. (Roger Ling).	75
Fig. 9	Roma, Palatino, Casa de Augusto, quarto do andar superior. Pormenores decorativos do estilo II fase tardia, 30 a.C. (Roger Ling).	75
Fig. 10	Pompeia, Casa de Sulpicius Rufus, <i>Triclinium</i> , litogravura 2º quartel do séc. I d.C. (Roger Ling).	76
Fig. 11	Pompeia, Casa de M. Spurius Mesor, <i>Oecus</i> litogravura 1º quartel séc. I d.C. (Roger Ling).	76
Fig. 12	Pompeia, Casa de Epídios Sabinos, <i>Triclinium</i> , litogravura 3ª a 4ª décadas séc. I d.C. (Roger Ling).	76
Fig. 13	A . Dominique Denuelle. Casa Dioscuri estilo IV (I. Gárate Rojas, <i>ob. cit.</i> , p. 67).	77
Fig. 14	Pompeia, Casa do Centenário. L. Chiffiot, 1903 (I. Gárate Rojas, <i>ob. cit.</i> , p. 67).	77
Fig. 15	Pompeia, Casa dos Vettii, <i>Oecus</i> , 62 d.C. (Roger Ling).	78
Fig. 16	Catedral de León , Basílica de San Isidoro. (<i>Península</i> nº 10 “El Camino de Santiago” Fot. de Imagen Mas, p. 85).	79
Fig. 17	Frescos românicos, Catedral de León, (<i>Península</i> nº 10 “El Camino de Santiago”, Fot. de Imagen Mas, p. 86).	80
Fig. 18	Frescos Góticos na igreja de Salardú – Pirinéus (<i>Península</i> nº 30 “Vale de Arán, el corazón de Asturias, Fot. de Oriol Alamany, p. 76).	81
Fig. 19	Segóvia bairro medieval, (<i>Península</i> nº 33 “Vale de Áran, el corazón de Asturias” Fot. de Lopesino & Hidalgo p. 36-37).	81
Fig. 20	Vicenza. Villa Rotonda, Andrea Palladio. Wubdram, M. Pape. T., <i>Andrea Palladio, 1508 - 1580, Um Arquitecto entre</i> , Colónia, Taschen, 1994. p. 197.	82

¹ As figuras não referenciadas são da autora

TÉCNICAS TRADICIONAIS DE FINGIDOS E DE ESTUQUES NO NORTE DE PORTUGAL. CONTRIBUTO PARA O SEU ESTUDO E CONSERVAÇÃO

- ÍNDICE GERAL -

Fig. 21	Treviso, Villa Barbaro, Andrea Palladio, interior da sala cruciforme, (P., Wundram, <i>ob. cit.</i> , Tashen, p.131).	83
Fig. 22	Mântua Palacio Ducal, <i>Camera degli Sposi</i> , A. Mantegna, 1461/1474(M. Milman, <i>Architecture Peintes en Tromp L'oeil</i> , Genebra, Skira, 1986, p. 29).	84
Fig. 23	Roma, Villa Farnesina, Baldassare Peruzzi, c. 1512, (M. Milman, <i>ob. cit.</i> , p. 29).	84
Fig. 24	Maser, Villa Barbaro, Sala do Tribunal do Amor, (M. Milman, <i>ob. cit.</i> , p. 16).	85
Fig. 25	Florença, Palácio Pitti, Sala de Audiencias, A . Colona e A . Mitelli, 1638 –1641, (J. Aguiar, M. Tavares, I. Mendonça, <i>ob. cit.</i> Cenfic, p. 17).	86
Fig. 26	Andrea Pozzo, Glória de Santo Inácio, tecto da nave da igreja de Santo Inácio, Roma, 1691-1694, (M. Moraes Mello, <i>A pintura de Tectos em Perspectiva no Portugal de D.João V</i> , Lisboa, Estampa, 1998).	86
Fig. 27	Visão geral do tecto da nave da Igreja de São Roque, Lisboa, 1580. Francisco Venegas (M. Moraes Mello, <i>ob. cit.</i> , Estampa, 1998).	87
Fig. 28	Cúpula da Capela do Seminário Maior, Coimbra, 1755 – 1756. Pascoal Parente, (M. Moraes Mello, <i>ob. cit.</i> , Estampa, 1998).	87
Fig. 29	Versailles, Pavilhão do Parque, 1743. (Pierre Verlet, <i>La Maison au XVIII siècle</i> , Fribourg, office du Livre, 1966, p. 51).	89
Fig. 30	Paris Salão de Companhia estilo Luis XVI. (Pierre Verlet, <i>ob. cit.</i> , p. 57).	89
Fig. 31	Desenho de G. M. Oppenord, 1716, estilo Luis XIV, (Pierre Verlet, <i>ob. cit.</i> , p. 50).	89
Fig. 32	Pombeiro, pia baptismal, marmoreado sobre granito. Séc. XVIII.	90
Fig. 33	Pombeiro, arcos fingidos em reboco no claustro. Séc. XVII (?).	90
Fig. 34	Pombeiro, fingidos de madeira e pedra sobre portas. Séc. XVIII.	90
Fig. 35	Sala D.João V do Palácio do Freixo, Porto (Flório de Vasconcelos, <i>Os Estuques do Porto</i> , em Porto, Património, CMP, 1997 p. 55).	91
Fig. 36	Sala Chinoiserie do Palácio do Freixo, Porto (Flório de Vasconcelos, <i>Os Estuques do Porto</i> , em Porto, Património, CMP, 1997 p. 55).	91
Fig. 37	Pinturas de cal com diferentes pigmentos minerais.(Teresa D. Gonçalves , em <i>Pedra & Cal</i> , nº 9).	112
Fig. 38	Fórum de Trajano. Roma. Revestimento a imitar tijolo sobre mármore.(Roma, Plurigraf, p.30).	117
Fig. 39	Areias de diferentes granulometrias e escantilhões de esgrafitar. (I. Gárate Rojas <i>ob. cit.</i> p. 83).	121
Fig. 40	Mosteiro de Tibães. Guarnecimento exterior da torre a simular pedra. O efeito cromático foi obtido através da correcta selecção dos agregados.	123
Fig. 41	Évora – Guarnecimento imitando silharia com técnica de grafito.	127
Fig. 42	Casa del Gremi dels Velers, Barcelona 1758 –1763. Arquitecturas fingidas por esgrafitos. (F. Loyer, <i>Art Nouveau en Catalunya</i> , Colónia, Evergreen 1991 p.98).	129
Fig. 43	Budapeste. Edifício com um revestimento pintado a simular esgrafitos, (Séc. XIX - 1871).	130

TÉCNICAS TRADICIONAIS DE FINGIDOS E DE ESTUQUES NO NORTE DE PORTUGAL. CONTRIBUTO PARA O SEU ESTUDO E CONSERVAÇÃO

- ÍNDICE GERAL -

Fig. 44	Budapeste. Pormenor do mesmo edifício onde se vê a simulação de pedra por meio de guarnecimento.	130
Fig. 45	Budapeste. Pormenor da pintura dos vãos de janelas. Decoração com temas clássicos. Séc. XIX (1871).	131
Fig. 46	Casa Amatller. Barcelona. 1898-1900. Esgrafitos modernistas. (F. Loyer, <i>ob. cit.</i> , p 101).	132
Fig. 47	Casa Jeroni F. Granell. Barcelona. 1901-1903. Esgrafitos modernistas. (F. Loyer, <i>ob. cit.</i> , p 103).	132
Fig. 48	Budapeste. Edifício modernista, de transição do século XIX - XX com guarnecimentos e estuques decorativos na fachada, agora em adiantado estado de degradação.	133
Fig. 49	Budapeste. Alvenaria com um guarnecimento a simular pedra. Rebocos moldados simulam as ombreiras em pedra.	133
Fig. 50	Colunas fingidas em <i>stucco-marmo</i> de autoria italiana. Centro Galego. Havana, Cuba. (I. Gárate Rojas, <i>Arte de los Yesos</i> , Madrid, Munila-Léria, 1999, p. 125).	135
Fig. 51	Escaiola do altar frontal de Pedralbes, de G. M. Barcelli. Séc.XVII (I.Gárate Rojas, <i>ob. cit.</i> p.227).	135
Fig. 52	Pormenor de uma fenda onde se observa o embutido das massas decorativas da escaiola, (I.Gárate Rojas, <i>ob. cit.</i> p.226).	135
Fig. 53	Salão de Comares, Alhambra, Granada. (I.Gárate Rojas, <i>ob. cit.</i> p.47).	137
Fig. 54	Sé Catedral do Porto. Baptistério (sécXVII).	145
Fig. 55	Sé Catedral do Porto. Baptistério (séc. XVII). Pormenor da moldura em gesso a simular mármore.	145
Fig. 56	Sé Catedral do Porto. Baptistério (séc. XVII). Simulação de mármore em técnica de <i>stucco-marmo</i> .	145
Fig. 57	Sé Catedral do Porto. Baptistério (séc. XVII). Pormenor da moldura em gesso carregado na massa.	145
Fig. 58	Palácio de Aranjuez. Estuques à brocha (I.Gárate Rojas, <i>ob. cit.</i> , p.133).	147
Fig. 59	Palácio Real de Madrid, sala Pompeiana, estuques do Vale de Intelve, séc. XVIII (I.Gárate Rojas, <i>ob. cit.</i> , p.133).	147
Fig. 60	Palácio Real de Madrid, sala Pompeiana, estuques do Vale de Intelve, séc. XVIII (I.Gárate Rojas, <i>ob. cit.</i> , p.133).	147
Fig. 61	Palácio de Aranjuez. Estuque pedra. (I.Gárate Rojas, <i>ob. cit.</i> , p.133).	147
Fig. 62	Sé catedral do Porto. Frontal de altar em mármore embutido, que terá inspirado a técnica da escaiola. Séc.XVIII?	148
Fig. 63	Sé catedral do Porto. Altar de S. Pantaleão. Pormenor do motivo decorativo central.	148
Fig. 64	Sé catedral do Porto. Altar de S. Pantaleão. Note-se o pormenor da imitação da renda em embutido de mármore.	148
Fig. 65	Sé catedral do Porto. Altar de S. Pantaleão. Pormenor decorativo do remate superior do frontal de altar.	148
Fig. 66	Íhavo. Capela da Vista Alegre. Séc. XVII. Embutidos em mármore. Túmulo do bispo D. Manuel de Moura Manuel.	149

TÉCNICAS TRADICIONAIS DE FINGIDOS E DE ESTUQUES NO NORTE DE PORTUGAL. CONTRIBUTO PARA O SEU ESTUDO E CONSERVAÇÃO
- ÍNDICE GERAL -

Fig. 67	Íhavo. Capela da Vista Alegre. Séc. XVII. Painéis em mármore embutidos rematados a brecha da Arrábida.	149
Fig. 68	Íhavo. Capela da Vista Alegre. Séc. XVII. Pormenor do remate do frontal de altar em mármore embutidos.	150
Fig. 69	Íhavo. Capela da Vista Alegre. Séc. XVII. O frontal de altar em madeira, pintado a óleo. A pintura define motivos figurativos a imitar os embutidos em mármore.	150
Fig. 70	Mosteiro de Pombeiro (Felgueiras). Pintura a fresco representando Santo António.	151
Fig. 71	Sé catedral do Porto. Pintura de <i>tromp l' oeil</i> de Nicolau Nasoni. Séc. XVIII.	152
Fig. 72	Colégio de S.Lourenço (Igreja dos Grilos) Porto. Pinturas de grotesco, a óleo sobre granito. Finais Séc. XVII – 1ª metade século XVIII. As pinturas foram escondidas sob uma capa pictórica à base de alvaiade (branco de chumbo).	154
Fig. 73	Colégio de S. Lourenço (Igreja dos Grilos). Porto. Pormenor da alteração cromática da capa pictórica.	154
Fig. 74	Colégio de S. Lourenço.(Igreja dos Grilos) Porto. Pormenor da pintura de grotesco a óleo, do tecto de uma capela lateral após a limpeza da capa pictórica sobreposta.	154
Fig. 75	Colégio de S. Lourenço.(Igreja dos Grilos)Porto. Note-se o aparecimento das juntas de granito sob a pintura a óleo. Para a execução da pintura apenas deve ter sido executado um ligeiro reboco de regularização da superfície pétreo.	154
Fig. 76	Casa do Barão. Cabeceiras de Basto. Acréscimo construído no séc. XIX.	162
Fig. 77	Casa do Barão. Cabeceiras de Basto. Fachada lateral pintada a simular o padrão de azulejo.	162
Fig. 78	Casa do Barão – Cabeceiras de Basto. Neste cunhal, visualiza-se o encontro da fachada revestida a azulejo e da fachada em pintura mural.	162
Fig. 79	Paredes de Coura. Piorada. Fingido de azulejo de meia – cara em reboco de cal,. Sobre o fingido foi aplicada uma tinta plástica.	162
Fig. 80	Paredes de Coura. Piorada. Face menos exposta da pintura de cal.	163
Fig. 81	Padrão de azulejo conhecido por “meia-cara”, produto industrial da conhecida cerâmica portuense. Este padrão geométrico revelou-se o mais fácil de imitar por meio de pintura, aparecendo quer em exteriores quer em interiores.	163
Fig. 82	Vilar do Pinheiro. Mosteiro. Casa 1. Friso a imitar azulejo em pintura mural. Face conservada.	164
Fig. 83	Vilar do Pinheiro. Mosteiro. Casa 2. Outro friso a simular azulejo. No canto superior direito vê-se um elemento decorativo em reboco que remata o cunhal.	164
Fig. 84	Celorico de Basto. Barreirós. Casa 1. Pormenor da pintura mural a imitar um marmoreado em dois tons.	164
Fig. 85	Celorico de Basto. Barreirós. Casa 1. Visão de conjunto da composição pintada a imitar marmoreado.	164
Fig. 86	Celorico de Basto. Arnóia. Fonte da Casa da Telhoa. Pormenor da data :da pintura 1847.	165

TÉCNICAS TRADICIONAIS DE FINGIDOS E DE ESTUQUES NO NORTE DE PORTUGAL. CONTRIBUTO PARA O SEU ESTUDO E CONSERVAÇÃO

- ÍNDICE GERAL -

Fig. 87	Celorico de Basto. Arnóia. Fonte da Casa da Telhoa. Pormenor dos animais fantásticos. Visualiza-se o destacamento da camada de preparação da pintura, motivada pela migração de sais na parede.	165
Fig. 88	Celorico de Basto. Arnóia. Fonte da Casa do Telhoa. Pormenor do paramento lateral direito onde se vê a imitação de marmoreado em dois tons, e a forte colonização biológica de líquenes e fungos.	165
Fig. 89	Complexo fabril de Rio de Couros. Guimarães. "Casa do Cidade". O paramento do piso superior exhibe uma estereotomia de granito simulada por pintura.	166
Fig. 90	Póvoa de Lanhoso. Casa de brasileiro. Pintura mural decorativa de uma varanda exterior, na fachada principal da casa, com motivos florais.	166
Fig. 91	Fafe. Casa de "brasileiro". Pintura mural decorativa da zona de entrada, demonstrando uma acentuada degradação. Note-se a elegância dos ferros Arte Nova(1912) da porta com motivos vegetalistas. Esta é a parte do mural mais exposto.	167
Fig. 92	Fafe. Casa de "brasileiro". Outro pano do mural decorativo, melhor conservado. Note-se que o lambrim se encontra revestido a azulejo de inspiração Arte Nova, com motivos vegetalistas estilizados.	167
Fig. 93	Casa de Eiró Baixo. Mondim de Basto. Fachada principal barroca com elementos em cantaria.	168
Fig. 94	Casa de Eiró de Baixo. Mondim de Basto. Pormenores dos elementos arquitectónicos fingidos em argamassa moldada (arco, balcão e mísulas da varanda).	168
Fig. 95	Casa de Eiró de Baixo. Mondim de Basto. Elemento arquitectónico fingido. O fingimento em argamassa moldada acompanha a voluptuosa linguagem barroca.	168
Fig. 96	Casa de Eiró de Baixo. Mondim de Basto. Pormenor de uma ombreira fingida em desagregação. É evidente o ataque biológico no embasamento.	168
Fig. 97	Casa de Eiró de Baixo. Mondim de Basto. Escadaria de acesso ao primeiro piso. Note-se o contraste entre os ornatos em pedra e os ornatos fingidos em argamassa.	169
Fig. 98	Mondim de Basto. Cantaria de janela fingida. Sobre a parede foi aplicada uma tinta à base de cal e de óxido de ferro.	169
Fig. 99	Mondim de Basto. Pormenor da cantaria fingida em argamassa moldada em desagregação.	169
Fig. 100	Mondim de Basto. Alvenaria de pedra à qual retiraram o reboco de protecção. Os rebocos moldados serviram para realizar o fingimento dos cunhais, ombreiras e padieiras das portas e janelas.	170
Fig. 101	Mondim de Basto. Janelas que exibem estuques exteriores fingindo cantarias.	170
Fig. 102	Mondim de Basto. Janelas que exibem estuques exteriores fingindo cantarias.	170
Fig. 103	Celorico de Basto. Casa do Brasão. Pormenor de um brasão em estuque de cal e gesso em exterior. Note-se as várias camadas cromáticas do edifício em destacamento devido à desagregação dos rebocos de base.	170
Fig. 104	Chalé Arte Nova. Porto. Estuques decorativos exteriores.	171
Fig. 105	Chalé Arte Nova. Porto. Estuques decorativos no cunhal a simular pedra.	171
Fig. 106	Chalé Arte Nova. Porto. Pormenor dos estuques decorativos no vão da cornija com grinaldas e volutas.	171

TÉCNICAS TRADICIONAIS DE FINGIDOS E DE ESTUQUES NO NORTE DE PORTUGAL. CONTRIBUTO PARA O SEU ESTUDO E CONSERVAÇÃO
- ÍNDICE GERAL -

Fig. 107	Chalé Arte Nova. Porto. Fachada lateral com estuques decorativos. Corrimão em ferro Arte nova.	171
Fig. 108	Chalé Arte Nova. Porto. Pormenor de frontão em estuque de estrutura de cobertura em ferro e vidro	172
Fig. 109	Casa do Juiz José Machado. Fermeil. Celorico de Basto. Séc. XIX. Fachada principal com guarnecimentos a fingir cantaria.	173
Fig. 110	Casa de Tojais. Celorico de Basto. Séc. XIX. A fachada principal exhibe cantarias verdadeira. Na fachada lateral todas as janelas e portas exibem guarnecimentos imitando cantarias.	173
Fig. 111	Casa 2 de Barreirós. Celorico de Basto. Séc. XIX. Fachada principal com guarnecimentos a fingir cantarias. A barra horizontal representa uma pormenor decorativo que anima a fachada e a divide em dois planos.	173
Fig. 112	Quinta dos Machados. Celorico de Basto. Séc. XIX. Fachada revestida a reboco de cal onde se visualizam guarnecimentos a fingir cantarias. A alvenaria de pedra define uma invulgar argamassa de terra, muito grosseira, para isolamento.	173
Fig. 113	Quinta dos Machados. Celorico de Basto. Alizar guarnecido a cinzento (pó de sapato).	173
Fig. 114	Celorico de Basto. Guarnecimentos com pó de sapato. Na fachada principal, as janelas do piso superior rematam com rebocos moldados a imitar tijolo.	173
Fig. 115	Veade. Celorico de Basto. Na fachada principal há vestígios de um remate de pilastra pintado, do lado esquerdo. São ainda evidentes os guarnecimentos a fingir cantaria.	174
Fig. 116	Veade. Celorico de Basto. Fachada lateral. São nítidos as diversas pinturas à base de pigmentos minerais (óxido de ferro), destacando-se o vermelho e o ocre.	174
Fig. 117	Teatro – Cinema de Fafe. Fachada principal integralmente decorada.	175
Fig. 118	Teatro – Cinema de Fafe. Pormenor da decoração da fachada. Dois cupidos seguram grinaldas das quais pendem elementos vegetalistas.	175
Fig. 119	Cinema de Fafe. Pormenor do reboco de cal que ainda subsiste.	176
Fig. 120	Teatro – Cinema de Fafe. Toda a fachada foi revestida por uma capa de alcatrão com o objectivo de a impermeabilizar. Sobre o alcatrão foram aplicadas duas camadas pictóricas que simulam esgrafitos.	176
Fig. 121	Teatro – Cinema de Fafe. Pormenor da parte inferior da fachada pintada em tom mais claro. A camada cromática está em destaque.	176
Fig. 122	Teatro – Cinema de Fafe. Pormenor da parte superior da fachada. A pintura de base está representada por um tom escuro (avermelhado) sobre o qual foi aplicado o tom mais claro, simulando como que um negativo de uma camada inferior. As duas camadas cromáticas estão em destaque, em virtude da falta de coesão e adesão do revestimento asfáltico e do reboco de cal.	176
Fig. 123	Teatro – Cinema de Fafe. Pormenores da decoração figurativa da fachada, que tentam uma certa inspiração em temas clássicos.	177
Fig. 124	Teatro – Cinema de Fafe. – Note-se que os desenhos parecem ter sido “vincados” no alcatrão, o que dá uma ilusão de profundidade, logo de simulação de esgrafito.	177
Fig. 125	O Teatro – Cinema de Fafe. em 1930. Esta é a fotografia mais antiga do imóvel disponível.	177
Fig. 126	Teatro – Cinema de Fafe em 1997. (A F. Coimbra, <i>ob. cit.</i> , p. 168). As duas fotografias permitem perceber, de modo claro, que as partes inferiores da fachada foram pintadas com uma tinta mais clara.	177

TÉCNICAS TRADICIONAIS DE FINGIDOS E DE ESTUQUES NO NORTE DE PORTUGAL. CONTRIBUTO PARA O SEU ESTUDO E CONSERVAÇÃO
- ÍNDICE GERAL -

Fig. 127	Amostras dos rebocos da fachada do Teatro - Cinema de Fafe.	178
Fig. 128	Casa da Praça. Celorico de Basto. Exemplo de uma má recuperação onde se pode ver uma tentativa de simular granito de grão fino. Recorreu-se a uma técnica de salpico de duas tintas de tons diferentes: preta e amarela tentando imitar os minerais da rocha, "dripping".	178
Fig. 129	Casa da Praça. Celorico de Basto. Exemplo da situação descrita na foto anterior. O fingimento foi aplicado sobre granito verdadeiro. No cunhal testemunha-se o material verdadeiro e o fingimento de granito sobre granito. As juntas da pedra estão simuladas por tinta branca, de péssimo efeito estético.	178
Fig. 130	Casa da Praça. Celorico de Basto. Exemplo de uma má recuperação na qual o edifício de alvenaria tradicional foi integralmente rebocado a cimento.	179
Fig. 131	Casa da Praça. Celorico de Basto. Pormenor de fissuração do reboco fino de cimento, aplicado sobre o granito para fingir granito através de pintura.	179
Fig. 132	Mondim de Basto. Outro exemplo de um fingido de granito aplicado sobre um reboco de cimento recorrendo à técnica de salpico de tinta, "dripping".	179
Fig. 133	Palacete Abrunhosa. Viana do Castelo. Fachada principal do edifício (1920) e jardim.	182
Fig. 134	Palacete Abrunhosa. Viana do Castelo. Aspecto da decoração em gessos e estuques do hall do andar superior.	182
Fig. 135	Palacete Abrunhosa. Viana do Castelo. Hall do andar superior e respectiva clarabóia revestida com estuques decorativos profusamente rendilhados.	182
Fig. 136	Palacete Abrunhosa. Viana do Castelo. Pormenor da aplicação de gessos embutidos, de várias cores a forrar o paramento.	182
Fig. 137	Palacete Abrunhosa. Viana do Castelo. Gessos embutidos em técnica de <i>stucco-marmo</i> . A moldura e respectivos frisos foram aplicados posteriormente.	182
Fig. 138	Palacete Abrunhosa. Viana do Castelo. Visão de conjunto da parede do hall revestida em técnica de <i>stucco-marmo</i> . No centro vê-se uma simulação de brecha da Arrábida, em gessos embutidos, a famosa "técnica dos caquinhos" dos pintores fingidores.	183
Fig. 139	Palacete Abrunhosa. Viana do Castelo. Aspecto das molduras decorativas em gessos embutidos do hall da entrada.	183
Fig. 140	Palacete Abrunhosa. Viana do Castelo. Hall da entrada do edifício. Simulações de mármore e de brecha da Arrábida em <i>stucco-marmo</i> . Lambrim verde com uma simulação de veludo em estuque.	183
Fig. 141	Palacete Abrunhosa. Viana do Castelo. Escada de acesso ao primeiro piso. Paredes em <i>stucco-marmo</i> . O fingido de veludo verde do lambrim, em estuque, imita na perfeição a textura de um revestimento estufado.	183
Fig. 142	Palacete Abrunhosa. Viana do Castelo. Pormenor de <i>stucco-marmo</i> da parede da escadaria de acesso ao primeiro piso.	183
Fig. 143	Ferramentas de estucador (T. Bordallo Pinheiro, <i>ob. cit.</i> , p. 64).	186
Fig. 144	Casa de Eiró de Baixo. Mondim de Basto. Parede revestida em técnica de <i>stucco-lustro</i> . Pormenor da marcação da esterotomia do mármore. Esta marcação era realizada com o estuque ainda fresco por meio da régua de cantos.	187
Fig. 145	Casa de Eiró de Baixo. Mondim de Basto. Marmoreado em <i>stucco-lustro</i> . Pormenor de moldura pintada com gregas.	187
Fig. 146	Casa de Eiró de Baixo. Mondim de Basto. Faixa pintada a simular madeira a dividir a parede.	187

TÉCNICAS TRADICIONAIS DE FINGIDOS E DE ESTUQUES NO NORTE DE PORTUGAL. CONTRIBUTO PARA O SEU ESTUDO E CONSERVAÇÃO
- ÍNDICE GERAL -

Fig. 147	Casa do Barão. Cabeceiras de Basto. Parede revestida em <i>stucco-lustro</i> , pintada em técnica de estampilha.	188
Fig. 148	Casa do Barão. Cabeceiras de Basto. Parede revestida a estuque sobre a qual foi executada, em restauro recente, uma pintura grosseira a simular cantos rematados em brecha da Arrábida. A faixa cinzenta e o painel branco são originais.	188
Fig. 149	Casa do Barão. Cabeceiras de Basto. Corredor do piso superior com paramentos a exibirem marmoreados originais em <i>stucco-lustro</i> .	188
Fig. 150	Casa do Barão. Cabeceiras de Basto. Pormenor da parte inferior do lambrim pintada a simular mármore. Note-se o carácter ingénuo da composição, provavelmente realizada por um artista menor.	188
Fig. 151	Casa do Barão. Cabeceiras de Basto. Plano da pintura a simular veios do painel central do lambrim . Atente-se que os veios da pedra são imitados como se se tratassem de silhuetas de nuvens.	188
Fig. 152	Cercadura feita a estampilha (João Segurado, <i>ob. cit.</i> p. 158).	189
Fig. 153	Casa de Jogueiros. Felgueiras. Paramento em <i>stucco-lustro</i> de um quarto de dormir. Evidencia um acabamento à base de ceras.	189
Fig. 154	Casa de Jogueiros. Felgueiras. Pormenor de uma cercadura com um desenho feito a estampilha muito elaborado.	189
Fig. 155	Casa de Jogueiros. Felgueiras. Revestimento de <i>stucco-lustro</i> em mau estado. É nítido o acabamento a cera, agora em destacamento.	189
Fig. 156	Casa de Jogueiros. Felgueiras. Pormenor do desenho de uma cercadura a estampilha. Empregou-se um pigmento da região: o roxo-rei.	189
Fig. 157	Casa do Assento. 1. Felgueiras. Moldura pintada a óleo e a seco sobre parede em <i>stucco-lustro</i> .	190
Fig. 158	Casa do Assento 1. Felgueiras. Parede de um corredor em marmoreado com molduras pintadas.	190
Fig. 159	Casa do Assento 2. Felgueiras. Paredes de um vão de escada revestidas a técnica de <i>stucco-lustro</i> , com cercaduras pintadas a estampilha.	190
Fig. 160	Casa do Assento 2. Felgueiras. Pormenor de uma janela de um quarto interior no piso superior. De notar a qualidade do acabamento.	190
Fig. 161	Casa do Assento 2. Felgueiras. Parede em <i>stucco-lustro</i> . Note-se a elegância do desenho á estampilha.	191
Fig. 162	Casa do Assento 2. Felgueiras. Parede em <i>stucco-lustro</i> brunida provavelmente a ferro quente e acabada a cera.	191
Fig. 163	Casa do Outeiro. Guimarães. Parede fingida em mármore. A cercadura exhibe uma pintura a seco que simula de modo grosseiro brecha.	192
Fig. 164	Casa do Pinheiro. Guimarães. Parede em <i>stucco-lustro</i> . O brilho evidencia uma técnica de acabamento a ferro quente e a cera.	192
Fig. 165	Casa do Pinheiro. Guimarães. Pormenor do retoque de uma fissura do estuque. Exemplo de uma moldura simples executada a pincel	192
Fig. 166	Casa do Pinheiro. Guimarães. Parede em <i>stucco-lustro</i> da escada de acesso à cave. O brilho deixa antever um acabamento semelhante ao do piso superior.	192

TÉCNICAS TRADICIONAIS DE FINGIDOS E DE ESTUQUES NO NORTE DE PORTUGAL. CONTRIBUTO PARA O SEU ESTUDO E CONSERVAÇÃO
- ÍNDICE GERAL -

Fig. 167	Casa do Pinheiro. Guimarães. O desaparecimento das técnicas e dos artistas impede os proprietários de recuperarem as suas casas. Pormenor de uma parede em <i>stucco-lustro</i> que foi pintada por não haver quem a possa recuperar.	192
Fig. 168	Rua de Camões, 108. Guimarães. Fachada principal do imóvel.	193
Fig. 169	Rua de Camões, 108. Guimarães. Vão de escada com paramentos marmoreados. A mancha mais clara corresponde a uma consolidação dos estuques da parede.	193
Fig. 170	Rua de Camões, 108. Guimarães. Pormenor de uma parede em <i>stucco-lustro</i> com moldura pintada a óleo, a seco.	193
Fig. 171	Rua de Camões, 108. Guimarães. Marmoreado em <i>stucco-lustro</i> . As mudanças de plano são acentuadas pelas molduras pintadas.	194
Fig. 172	Rua de Camões, 108. Guimarães. São visíveis a esterotomia da pedra marcada com o estuque fresco e a patine da pintura.	194
Fig. 173	Rua de Camões, 108. Guimarães. São visíveis a esterotomia da pedra marcada com o estuque fresco e a patine da pintura.	194
Fig. 174	Hospital termal das Taipas. Átrio. A simulação dos veios foi executada por pintura a fresco.	194
Fig. 175	Paço de Sezim. Guimarães. Paramento exibindo uma pintura de marmoreado sobre estuque de cal e gesso. Exemplo de um restauro de má qualidade.	195
Fig. 176	Paço de Sezim. Guimarães. Zona da parede onde se preservou a cor primitiva e que terá servido de base à afinação do tom.	195
Fig. 177	Casa Branco de Faria. Vizela. Paramento em marmoreado pintado a fresco. A moldura foi pintada a seco. É visível a acumulação de sujidade.	195
Fig. 178	Casa Branco de Faria. Vizela: Parede de corredor evidenciando um acabamento refinado.	196
Fig. 179	Casa Branco de Faria. Vizela. Atente-se na elegância da moldura pintada com pigmento roxo - rei.	196
Fig. 180	Vila Beatriz. Póvoa de Lanhoso. Parede em <i>stucco-lustro</i> no acesso ao sótão.	196
Fig. 181	Vila Beatriz. Póvoa de Lanhoso. Outro plano da mesma parede que corresponde a um trabalho de excelente qualidade.	196
Fig. 182	Casa Abreu Távora. Viana do Castelo. Parede de corredor em <i>stucco-lustro</i> .	197
Fig. 183	Casa Abreu Távora. Viana do Castelo. Trata-se do único paramento em <i>stucco-lustro</i> sobrevivente no edifício. Marmoreado fingido a fresco.	197
Fig. 184	Igreja do Carmo. Viana do Castelo. Abertura de janelas de limpeza para testar biocidas.	197
Fig. 185	Igreja do Carmo. Viana do Castelo. Paramento em <i>stucco-lustro</i> evidenciando acumulação de lixo e colonização biológica.	197
Fig. 186	Igreja do Carmo. Viana do Castelo. Paramento após a limpeza com biocida.	198
Fig. 187	Igreja do Carmo. Viana do Castelo. Friso com camada cromática em destaque, comprovativo da aplicação de pintura a seco.	198
Fig. 188	Palacete Abrunhosa. Viana do Castelo. Parede em <i>stucco-lustro</i> com friso decorativo pintado a óleo e a seco.	198

TÉCNICAS TRADICIONAIS DE FINGIDOS E DE ESTUQUES NO NORTE DE PORTUGAL. CONTRIBUTO PARA O SEU ESTUDO E CONSERVAÇÃO
- ÍNDICE GERAL -

Fig. 189	Palacete Abrunhosa. Viana do Castelo. Pormenor do friso decorativo. Atente-se na graciosidade das linhas.	198
Fig. 190	Palacete Abrunhosa. Viana do Castelo. Paramento em <i>stucco-lustro</i> emoldurado por pintura a seco .A parte inferior do lambrim simula outro tipo de marmoreado.	198
Fig. 191	Palacete Abrunhosa. Viana do Castelo. Plano de uma moldura pintada a óleo, com desenho a estampilha, formando uma composição geométrica.	198
Fig. 192	Palacete Abrunhosa. Viana do Castelo. Plano de um lambrim pintado a simular mármore incrustado por outro tipo de pedra.	199
Fig. 193	Casa Nicanor. Meadela. Parede em <i>stucco-lustro</i> atacada por colonização biológica.	199
Fig. 194	Casa Nicanor. Meadela. Marmoreado pintado a fresco, com moldura pintada a seco.	199
Fig. 195	Casa Paínhas. Viana do Castelo. Parede do "quarto dos cabides" em <i>stucco-lustro</i> . Atente-se no tom rosa de fundo intencionalmente carregado.	200
Fig. 196	Casa Paínhas. Viana do Castelo. Marmoreado fingido no vão da escada de acesso ao piso superior.	200
Fig. 197	Casa Paínhas. Viana do Castelo. Marmoreado em <i>stucco-lustro</i> de uma sala. Note-se a qualidade do fingimento.	200
Fig. 198	Casa Paínhas. Viana do Castelo. Paredes do átrio da entrada emolduradas por frisos pintados.	200
Fig. 199	Casa Paínhas. Viana do Castelo. Pormenor do desenho a estampilha.	200
Fig. 200	Casa Paínhas. Viana do Castelo. Composição desenhada a estampilha no marmoreado.	200
Fig. 201	Casa Paínhas. Capela particular. Lambrim revestido a fingido de mármore.	201
Fig. 202	Casa Paínhas. Capela particular. Contraste entre uma parte do lambrim original (lado esquerdo) e uma restaurada (lado direito). O restaurador apenas foi bem sucedido na pintura dos veios, não conseguindo imitar o acabamento. Ao toque, o original revela uma superfície macia e lustrosa ao contrário painel restaurado.	201
Fig. 203	Igreja da Areosa. Viana do Castelo. Vestígio de um marmoreado em técnica de pintura mural sobre reboco. Esta técnica era comum mesmo no revestimento exterior de edifícios.	201
Fig. 204	Casa do Alves. Afife. Marmoreado em <i>stucco-lustro</i> nas paredes das escadas de acesso ao torreão.	202
Fig. 205	Casa do Alves. Afife. Os paramentos evidenciam necessidade de intervenção.	202
Fig. 206	Casa do Pinto. Afife. Fingido de granito sobre estuque em técnica de <i>stucco-lustro</i> .	202
Fig. 207	Casa do Pinto. Afife. Os tons cinza impedem a fotografia de revelar o acabamento refinado deste revestimento.	202
Fig. 208	Casa do Pombal. Afife. Revestimento em <i>stucco-lustro</i> de uma parede de um corredor interior. Trata-se também de um trabalho de grande qualidade de execução e acabamentos.	203
Fig. 209	Gravura de um catálogo de decoração austríaco, de finais dos século XIX, onde se observam decorações mistas de ornatos em gesso e de marmoreados. Este catálogo pertenceu a Avelino Ramos Meira.	203
Fig. 210	Gravura de catálogo de decoração austríaco de finais dos século XIX. Vê-se em primeiro plano um estuque marmoreado em <i>stucco-lustro</i> .	203
Fig. 211	Casa de Jugueiros. Felgueiras. Sobre um fingido de madeira sobre estuque foi aplicado um papel decorativo.	205

TÉCNICAS TRADICIONAIS DE FINGIDOS E DE ESTUQUES NO NORTE DE PORTUGAL. CONTRIBUTO PARA O SEU ESTUDO E CONSERVAÇÃO
- ÍNDICE GERAL -

Fig. 212	Casa do Assento 2 – Felgueiras. Tecto artesoadado em estuque. O recurso ao forro em caixotões serviu na perfeição as intenções de fingir madeira.	205
Fig. 213	Casa do Assento 2 – Felgueiras. Pintura a óleo com motivos vegetalistas. A conjugação de pinturas a óleo com estuques de simulação tornou-se uma decoração muito comum nas casas dos burgueses ricos do século XIX.	205
Fig. 214	Casa do Assento 2 – Felgueiras. Pormenor da decoração dos caixotões em estuque. Note-se que se simulam dois tipos de madeira diferentes.	206
Fig. 215	Casa do Assento 2 – Felgueiras. Outro plano do tecto pintado a óleo. Era comum a inserção de uma estrutura em estuque ao centro destinada ao sistema de iluminação.	206
Fig. 216	Casa Branco de Faria. Vizela. Parede da sala de jantar em madeira fingida sobre estuque. Atente-se no detalhe do friso pintado a óleo.	206
Fig. 217	Casa Branco de Faria. Vizela. Canto do tecto da sala de jantar com aplicações de molduras pintadas a óleo, em estuque, a fingir madeira.	206
Fig. 218	Casa Branco de Faria. Vizela. Pormenor do friso pintado do rodapé em conjugação com um friso marmoreado a óleo.	206
Fig. 219	Casa Branco de Faria. Vizela. Paramento a fingir madeira. As portas apresentam-se igualmente fingidas.	206
Fig. 220	Fundação Jorge Antunes. Vizela. Apainelado fde madeira fingida sobre estuque. Escada de acesso ao primeiro piso.	207
Fig. 221	Fundação Jorge Antunes. Vizela. Madeira fingida sobre estuque. Note-se que no canto superior esquerdo o estuque está estalado.	207
Fig. 222	Palacete de brasileiro. Fafe. Estuques decorativos do tecto da sala de jantar.	207
Fig. 223	Palacete de brasileiro. Fafe. Tecto em estuque com fundo a fingir madeira.	207
Fig. 224	Palacete de brasileiro. Fafe. Tecto e sanca de madeira fingida.	207
Fig. 225	Casa do Outeiro. Felgueiras. Tecto da sala de jantar, em estuque a fingir madeira e pintado a óleo.	208
Fig. 226	Casa do Outeiro. Felgueiras. Lambrim fingido com moldura pintada a óleo.	208
Fig. 227	Casa do Outeiro. Felgueiras. Pormenor do lambrim pintado com um fingido de madeira. É visível o destacamento da camada cromática sobre o estuque.	208
Fig. 228	Casa do Outeiro. Felgueiras. Sala de jantar. O desenho das tábuas é feito com estuque ainda fresco. Posteriormente dá-se o fingido a óleo, e só aí se pintam os nós e os veios da madeira.	208
Fig. 229	Casa do Outeiro. Felgueiras. Canto do tecto da mesma sala. Medalhão com ornato em estuque. A temática é a caça numa alusão directa às funções da sala.	208
Fig. 230	Vila Beatriz. Póvoa de Lanhoso. Sala de jantar com uma sanca de madeira fingida sobre estuque e decorada com pinturas a óleo.	209
Fig. 231	Vila Beatriz. Póvoa de Lanhoso. Pormenor da sanca fingida e de uma pintura de paisagem em conjugação decorativa de grande requinte.	208
Fig. 232	Vila Beatriz. Póvoa de Lanhoso. Tecto da sala de jantar. Plano da pintura a óleo sobre estuque a fingir madeira e tecido adamasado.	209
Fig. 233	Vila Beatriz. Póvoa de Lanhoso. Pormenor de um canto onde se vê o realismo do fingido de madeira.	209

TÉCNICAS TRADICIONAIS DE FINGIDOS E DE ESTUQUES NO NORTE DE PORTUGAL. CONTRIBUTO PARA O SEU ESTUDO E CONSERVAÇÃO
- ÍNDICE GERAL -

Fig. 234	Casa do Pombal. Afife. Fingido de madeira de castanho sobre estuque. Lambrim da sala de jantar.	210
Fig. 235	Casa do Pombal. Afife. Pormenor dos ornatos da sanca do tecto. Madeira fingida sobre estuque.	210
Fig. 236	Casa do Pombal. Afife. Lambrim da sala de jantar. Observem-se as os apainelados em estuque a fingir madeira. Fingem-se também aplicações de ornamentos metálicos.	210
Fig. 237	Casa do Pombal. Afife. Plano do lambrim fingido. O acabamento do fingido de madeira é intencionalmente fosco. Ao toque a sua textura é áspera, simulando com grande realismo a madeira.	210
Fig. 238	Casa do Pombal. Afife. Tecto da sala de jantar . Apainelado central.	210
Fig. 239	Casa do Pombal. Afife. Caixotão em estuque a fingir madeira. No centro finge-se couro com grande realismo.	210
Fig. 240	Casa do Pombal. Afife. Plano da disposição do apainelado do tecto.	211
Fig. 241	Casa do Pombal. Afife. Caixotões em estuque fingindo madeira. A decoração a imitar couro estava de acordo com a o mobiliário existente, acompanhando o forro das cadeiras.	211
Fig. 242	Casa do Pombal. Afife. Detalhe do fingido de couro sobre estuque.	211
Fig. 243	Casa do Alves. Afife. Tecto em masseira da sala de jantar. Fingido de madeira sobre estuque.	211
Fig. 244	Casa do Alves. Afife. Plano geral do tecto da sala de jantar, fingindo madeira com várias molduras pintadas a óleo, com temas de paisagens.	211
Fig. 245	Casa do Alves – Afife. Friso decorativo em estuque a imitar madeira. A bandeira da porta está decorada com uma pintura a óleo sobre vidro.	212
Fig. 246	Casa Painhas. Viana do Castelo. Parede da sala de jantar com um fingido de madeira sobre estuque. Atente-se no requinte do acabamento.	212
Fig. 247	Casa Painhas. Viana do Castelo. Molduras da sala de jantar em estuque a fingir madeira. Atente-se no desenho das tábuas.	212
Fig. 248	Catálogo de Estuques Decorativos. Propriedade de Avelino Ramos Meira.	212
Fig. 249	Modelo de tecto artesoadado em estuque. Os caixotões estão decorados com fingidos de tecido adamascado. Encontramos semelhanças com o esquema decorativo de Vila Beatriz.	213
Fig. 250	Modelo de tecto em estuque decorado com um fingido de madeira. Estas imagens inspiraram a execução de alguns dos tectos inseridos neste estudo.	213
Fig. 251	Museu Alberto Sampaio. Guimarães. Marmoreado a óleo sobre um reboco fino, simulando um revestimento.	213
Fig. 252	Museu Alberto Sampaio. Guimarães. Tecto da sala onde o marmoreado lembra um tecto manuelino , de gosto revivalista.	213
Fig. 253	Museu Alberto Sampaio. Guimarães. Pormenor do tecto a lembrar uma abóbada revestida a pedra. Atente-se no realismo da esterotomia pintada.	214
Fig. 254	Museu Alberto Sampaio. Guimarães. Rodapé em madeira verdadeira.	214
Fig. 255	Museu Alberto Sampaio. Guimarães. Canto decorado com ornatos em estuque a rematar a pintura de <i>tromp l'oeil</i> .	214
Fig. 256	Museu Alberto Sampaio. Guimarães. Tecto do actual auditório. Sancas em madeira fingidas a imitar marmoreado a óleo.	214

TÉCNICAS TRADICIONAIS DE FINGIDOS E DE ESTUQUES NO NORTE DE PORTUGAL. CONTRIBUTO PARA O SEU ESTUDO E CONSERVAÇÃO

- ÍNDICE GERAL -

Fig. 257	Mosteiro de Tibães. Braga. Painel de azulejo “meia – cara” fingido em pintura mural.	215
Fig. 258	Capela do Calvário. Ovar. Arco pintado com simulação de azulejo. (Apêndice 2, pp. 135 -137).	215
Fig. 259	Capela do Calvário. Ovar. Pormenor do azulejo fingido a óleo.	215
Fig. 260	Casa do Assento 2 – Rodapé a imitar mármore de várias cores.	217
Fig. 261	Museu Alberto Sampaio. Guimarães. Rodapé das escadas em marmoreado a óleo.	217
Fig. 262	Palacete Abrunhosa. Viana do Castelo. Rodapé a fingir brecha da Arrábida, pintado a óleo.	217
Fig. 263	Palacete Abrunhosa. Viana do Castelo. Plano geral de outro rodapé do mesmo hall.	217
Fig. 264	Casa da Marquesa. Guimarães. Sanca em madeira pintada a óleo a fingir mármore.	218
Fig. 265	Mosteiro de Pombeiro. Felgueiras. Talha barroca pintada a óleo a simular marmoreados. Não se restauraram os marmoreados por falta de testemunhos de cor fidedignos.	219
Fig. 266	Mosteiro de Pombeiro. Felgueiras. Porta fingida de púlpito. A pintura simula madeiras exóticas.	219
Fig. 267	Mosteiro de Pombeiro. Felgueiras. Coluna em madeira pintada a óleo a fingir mármore.	219
Fig. 268	Mosteiro de Pombeiro. Felgueiras. Marmoreado pintado a óleo sobre madeira. À estrutura da porta foi aplicada uma outra de madeira, onde também se simula um fingido de granito.	219
Fig. 269	Mosteiro de Pombeiro. Felgueiras. Sanefa de talha e sanca pintadas a óleo a fingir marmoreados.	220
Fig. 270	Convento de Refojos. Cabeceiras de Basto. Marmoreado a óleo sobre madeira.	220
Fig. 271	Convento de Refojos. Cabeceiras de Basto .Altar barroco pintado a óleo fingindo mármore de diversas cores.	220
Fig. 272	Casa de Jogueiros. Felgueiras. Porta fingida em pinho com desenho a estampilha.	222
Fig. 273	Casa de Jogueiros. Felgueiras. Porta fingida em pinho com desenho a estampilha.	222
Fig. 274	Casa do Assento 2. Felgueiras. Portas com fingidos de nogueira e desenhos a estampilha.	223
Fig. 275	Casa do Assento 2. Felgueiras. Portas com fingidos de nogueira e desenhos a estampilha.	223
Fig. 276	Casa do Pinheiro. Guimarães. Um verniz mal aplicado tornou impossível a identificação da madeira fingida.	223
Fig. 277	Casa Branco de Faria. Vizela. Fingido de castanho.	224
Fig. 278	Casa Branco de Faria. Vizela. Fingido de mogno na almofada da porta.	224
Fig. 279	Casa Abreu Távora. Viana do Castelo. Fingidos de pinho.	224
Fig. 280	Casa Abreu Távora. Viana do Castelo. Fingidos de pinho.	224
Fig. 281	Casa Paínhas. Viana do Castelo. Tentativas mal sucedidas de execução de fingidos de raiz de nogueira.	224
Fig. 282	Casa Paínhas. Viana do Castelo. Tentativas mal sucedidas de execução de fingidos de raiz de nogueira.	224
Fig. 283	Casa do Pinto. Afife. Fingidos de nogueira.	225
Fig. 284	Casa do Pinto. Afife. Fingidos de nogueira.	225
Fig. 285	Quinta Guilhermina. Areosa. Fingido de castanho.	225
Fig. 286	Teatro Club. Póvoa de Lanhoso. Fingido de castanho deteriorado. Porta antes do restauro.	225

TÉCNICAS TRADICIONAIS DE FINGIDOS E DE ESTUQUES NO NORTE DE PORTUGAL. CONTRIBUTO PARA O SEU ESTUDO E CONSERVAÇÃO
- ÍNDICE GERAL -

Fig. 287	Teatro Club. Póvoa de Lanhoso. Fase do restauro que foi eliminada por não obedecer ao fundo indicado pelo fingidor.	225
Fig. 288	Teatro Club. Póvoa de Lanhoso. Porta com o fundo indicado pelo fingidor.	226
Fig. 289	Teatro Club. Póvoa de Lanhoso. Início do banho de fingidor.	226
Fig. 290	Teatro Club. Póvoa de Lanhoso. Porta com o banho terminado. Por cima faz-se a pintura de fingido.	226
Fig. 291	Casa do Assento 1. Felgueiras. Faixa colorida a emoldurar um paramento em <i>stucco-lustro</i> .	227
Fig. 292	Casa do Assento 1. Felgueiras. Moldura com desenho a estampilha.	227
Fig. 293	Casa do Assento 2. Felgueiras. Sanca e friso em estuque rematados por uma pintura a simular uma sanefa com cortinado. (quarto de criança).	228
Fig. 294	Casa do Assento 2. Felgueiras. Friso pintado entre vãos (quarto de criança).	228
Fig. 295	Casa do Assento 2. Felgueiras. Faixa pintada com frutas (peras e uvas) encaixada no painel em estuque do lambrim (sala de jantar).	228
Fig. 296	Paço de Sezim. Guimarães. Rodapé com pinturas de paisagens. A parede está revestida com papéis pintados por Auguste Roquemont.	228
Fig. 297	Paço de Sezim. Guimarães. Rodapé com uma pintura em perspectiva.	228
Fig. 298	Casa do Outeiro. Felgueiras. Rodapé em marmoreado fingido. A parede está pintada com uma moldura decorativa a óleo.	229
Fig. 299	Casa do Outeiro. Felgueiras. Visão de conjunto da decoração da parede anterior.	229
Fig. 300	Casa da Rua de Camões. Guimarães. Molduras pintadas a estampilha e com régua de estucador.	229
Fig. 301	Casa Branco de Faria. Vizela. Friso pintado a óleo a estampilha ou a estresido (sala de estar).	229
Fig. 302	Casa Branco de Faria. Vizela. Molduras pintadas no tecto a estampilha.	229
Fig. 303	Casa Branco de Faria. Vizela. Sanca com frisos pintados a imitar estuque.	230
Fig. 304	Casa Branco de Faria. Vizela. Decoração mista de estuques e pinturas a óleo.	230
Fig. 305	Casa Abreu Távora. Viana do Castelo. Parede decorada com pinturas a óleo. Nos cantos os florões pintados imitam os florões em estuque.	230
Fig. 306	Casa Abreu Távora. Viana do Castelo. Vista geral da sala decorada com pinturas a óleo.	230
Fig. 307	Casa Paínhas. Viana do Castelo. Paredes em <i>stucco-lustro</i> com molduras pintadas a estampilha.	230
Fig. 308	Casa Paínhas. Viana do Castelo. Paredes em <i>stucco-lustro</i> com molduras a estampilha e faixas pintadas a imitar marmoreados.	230
Fig. 309	Casa Paínhas. Viana do Castelo. Parede em <i>stucco-lustro</i> e moldura pintada a estampilha.	231
Fig. 310	Casa do Alves. Viana do Castelo. Faixas pintadas com paisagens (sala de estar).	231
Fig. 311	Casa do Barão. Cabeceiras de Basto. Tecto pintado a óleo a simular mosaico.	231
Fig. 312	Casa do Barão. Cabeceiras de Basto. Perspectiva do mesmo tecto com um óculo central em estuque.	231
Fig. 313	Corte longitudinal e transversal de um tecto sanqueado. (F. Pereira da Costa, <i>Enciclopédia Prática de Construção Civil</i> , edição do autor, s.l., 1955, p. 13).	234

TÉCNICAS TRADICIONAIS DE FINGIDOS E DE ESTUQUES NO NORTE DE PORTUGAL. CONTRIBUTO PARA O SEU ESTUDO E CONSERVAÇÃO
- ÍNDICE GERAL -

Fig. 314	Esquema de um tecto estucado. Corte Transversal (lado esquerdo). A) Tecto fasquiado; B) Tecto fasquiados, rebocado, esboçado e estucado; C) Tecto de placas de estafe, esboçado e Estucado. (F. Pereira da Costa, <i>ob. cit.</i> , p. 13).	234
Fig. 315	Esquemas de sancas de Tectos estucados. A) sanca fasquiada, B) Sanca revestida a estafe; C) Dobra da masseira fasquiada; D) Pormenor da quebra da masseira. (F. Pereira da Costa, <i>ob. cit.</i> , p. 14).	234
Fig. 316	Casa do Barão. Cabeceiras de Basto. Tecto decorado com ornatos em estuque. Pormenor da moldura do ornato vegetalista do canto.	238
Fig. 317	Casa do Barão. Cabeceiras de Basto. Tecto decorado com ornatos em estuque. Pormenor da moldura do ornato vegetalista do canto.	238
Fig. 318	Casa do Barão. Cabeceiras de Basto. Lanternim decorado com medalhões de estuque rendilhados.	238
Fig. 319	Casa do Assento 2. Felgueiras. Moldura circular decorada com dois meninos (tecto de quarto de criança). Uma telha partida originou o desprendimento do fasquiado, causando o apodrecimento do estuque.	239
Fig. 320	Casa do Assento 2. Felgueiras. Estuques decorativos policromados do tecto da sala de jantar. Os cantos apresentam molduras pintadas com personagens.	239
Fig. 321	Casa do Assento 2. Felgueiras. Molduras em estuque que decoram os lambris e as paredes da sala de jantar. As molduras dos lambris estão decoradas por pinturas de paisagens executadas a óleo.	239
Fig. 322	Casa do Assento 2. Felgueiras. Tecto rendilhado com um imponente florão central.	239
Fig. 323	Casa do Outeiro. Felgueiras. Tecto de sala de estar, em estuques policromados. As cores são originais (inícios do séc. XX).	239
Fig. 324	Casa da Rua de Camões. Guimarães. Pormenor de uma moldura central decorada com motivos vegetalistas.	240
Fig. 325	Casa da Rua de Camões. Guimarães. Florão central do tecto da sala de jantar. O prato de frutas alude às funções do compartimento.	240
Fig. 326	Casa das Caçapas. Afife. Estuques decorativos de sabor neoclássico (estilo Adam) do tecto em masseira de um quarto de dormir.	240
Fig. 327	Casa das Caçapas. Afife. Pormenor da flor do centro da composição. Atente-se na finura e elegância das linhas da composição, a lembrar fitas.	240
Fig. 328	Casa das Granhouas. Afife. Moldura da sanca profusamente decorada com uma grinalda de flores.	241
Fig. 329	Casa das Granhouas. Afife. Vista geral do tecto em masseira, com um riquíssimo florão central.	241
Fig. 330	Casa das Guerras. Afife. Tecto em masseira com decoração simples.	241
Fig. 331	Casa das Guerras. Afife. Pormenor do florão central.	241
Fig. 332	Casa das Jacoas. Afife. Tecto decorado de um quarto de dormir, com moldura de ornatos vegetalistas. Autoria: Francisco Enes Meira.	241
Fig. 333	Casa das Jacoas. Afife. Pormenor da decoração do canto do tecto da sala de estar. Predominam ornatos vegetalistas e como fundo a flor-de-lis. Autoria: Francisco Enes Meira.	241
Fig. 334	Casa de S. Marcos. Afife Tecto decorado por moldura central com dois meninos. Esta foi a casa de Avelino Ramos Meira.	242
Fig. 335	Casa de S. Marcos. Afife. Ornato vegetalista de canto. A cor de fundo foi aplicada pelo actual proprietário.	242
Fig. 336	Casa do Alves. Afife. Pormenor do friso ornamentado com acanto estilizado e moldura central.	242
Fig. 337	Casa do Alves. Afife. Florão de remate do canto.	242
Fig. 338	Casa do Alves. Afife. Moldura central do tecto do torreão. Os ornatos significam uma alegoria às artes.	242
Fig. 339	Casa do Alves. Afife. Tecto em masseira de sala de estar.	242
Fig. 340	Casa do Caçador. Afife. Tecto em masseira decorado em tons de marfim e pintado a ouro.	243
Fig. 341	Casa do Caçador. Afife. Pormenor da decoração geométrica do sanqueado.	243
Fig. 342	Casa do Concheiro. Afife. Sanca decorada com duas sereias. Este tecto apresenta uma decoração gémea de um dos tectos do casino Afifense.	243

TÉCNICAS TRADICIONAIS DE FINGIDOS E DE ESTUQUES NO NORTE DE PORTUGAL. CONTRIBUTO PARA O SEU ESTUDO E CONSERVAÇÃO
- ÍNDICE GERAL -

Fig. 343	Casa do Concheiro. Afife. Pormenor da decoração do canto com grinalda. Os frisos estão pintados a ouro.	243
Fig. 344	Casa do Concheiro. Afife. Pormenor da decoração de inspiração neo-árabe do corredor, simulando azulejos alicatados. As cores são originais. Autor: Domingos da Silva Meira.	243
Fig. 345	Casa do Concheiro. Afife. Plano do mesmo tecto de um corredor (alicatados). O autor criou estes motivos inspirado por uma viagem ao Alhambra de Granada. Autor: Domingos da Silva Meira.	243
Fig. 346	Casa do Concheiro. Afife. Pormenor do tecto decorado com folhas de plátanos de inspiração manuelina. A sanca está enquadrada por robustos troncos. Autor: Domingos da Silva Meira.	244
Fig. 347	Casa do Concheiro. Afife. Tecto da sala de jantar, numa decoração fantasiosa que reproduz um jardim pejado com folhas de plátanos. Autor: Domingos da Silva Meira.	244
Fig. 348	Casa do Concheiro. Afife. Lambrim revestido por um entrançado de estuque.	244
Fig. 349	Casa do Concheiro. Afife. Pormenor de um friso com folhas de loureiro, num tecto de quarto de dormir.	244
Fig. 350	Casa do Pinto. Afife. Moldura central do sanqueado. Os ornatos representam uma alegoria às artes e ofícios.	244
Fig. 351	Casa do Pinto. Afife. Remate geométrico do canto.	244
Fig. 352	Casa do Pombal. Afife. Estuques que revestem as paredes do <i>hall</i> .	245
Fig. 353	Casa do Pombal. Afife. Pormenor de elemento vegetalista de remate do canto.	245
Fig. 354	Casa do Pombal. Afife. Pormenor vegetalista do friso. Estuques pintados a ouro.	245
Fig. 355	Casa do Pombal. Afife. Friso de óvulos pintado a ouro.	245
Fig. 356	Casa do Pombal. Afife. Parte inferior da moldura que reveste as paredes do <i>hall</i> . Atente-se no enquadramento fornecido pelo mobiliário e jarra.	245
Fig. 357	Casa do Pombal. Afife. Decoração de ordem clássica. Tecto do vão das escadas de acesso ao primeiro piso.	245
Fig. 358	Casino Afifense. Afife. Faixa em estuque, de inspiração <i>Art Deco</i> , que emoldura a boca do palco do salão de festas.	246
Fig. 359	Casino Afifense. Afife. Outra faixa em estuque de uma coluna <i>Art Deco</i> . Atente-se nas linhas quebradas e nos motivos geométricos de enquadramento.	246
Fig. 360	Casino Afifense. Afife. Faixa decorada com motivos florais do salão nobre.	246
Fig. 361	Casino Afifense. Afife. Tecto em estuque com pintura a óleo.	246
Fig. 362	Catálogo francês de estuques decorativos, séc. XIX. Pertenceu a António Pinto Meira.	247
Fig. 363	Catálogo francês com modelos de ornatos para molduras e cantos, séc. XIX. Pertenceu a António Pinto.	247
Fig. 364	Catálogo alemão de estuques decorativos, séc. XIX- XX. Pertenceu a Avelino Ramos Meira.	247
Fig. 365	Oficina Ramos Meira. Espólio da Câmara Municipal do Porto. Moldes ou cérceas para correr molduras de perfis diversos. Os perfis são em chapa de zinco, por esta se revelar mais resistente à oxidação provocada pelo gesso.	248
Fig. 366	Oficina Ramos Meira. Oficina Ramos Meira. Espólio da Câmara Municipal do Porto. Moldes ou cérceas para correr molduras de perfis diversos. Os perfis são em chapa de zinco, por esta se revelar mais resistente à oxidação provocada pelo gesso	248
Fig. 367	Oficina Ramos Meira. Oficina Ramos Meira. Espólio da Câmara Municipal do Porto. Molde para correr moldura de médias dimensões. Este molde era corrido por dois homens.	248
Fig. 368	Oficina Ramos Meira. Oficina Ramos Meira. Desenhos de molduras de Avelino Ramos Meira. Propriedade de Aline Meira Ramos.	248
Fig. 369	Oficina Ramos Meira. Oficina Ramos Meira. Espólio da Câmara do Municipal do Porto. Capitel.	249
Fig. 370	Oficina Ramos Meira. Oficina Ramos Meira. Molde com "gitos", orifícios destinados à saída do ar ao vazar a gelatina.	249
Fig. 371	Espólio Ramos Meira. Espólio Ramos Meira. Modelo original produzido por Avelino Ramos Meira, na qualidade de aluno do Instituto Industrial do Porto em 1890. Propriedade de Aline Meira Ramos.	249

TÉCNICAS TRADICIONAIS DE FINGIDOS E DE ESTUQUES NO NORTE DE PORTUGAL. CONTRIBUTO PARA O SEU ESTUDO E CONSERVAÇÃO
- ÍNDICE GERAL -

Fig. 372	Casa do Bernardo. Areosa. Estuques decorativos do tecto da sala. Moldura com máscaras e florão central emoldurado por grinaldas de flores.	249
Fig. 373	Casa do Bernardo. Areosa. Estuques decorativos do tecto da sala. Moldura com máscaras e florão central emoldurado por grinaldas de flores.	249
Fig. 374	Casa do Bernardo. Areosa. Pormenor do florão central do tecto.	250
Fig. 375	Casa do Bernardo. Areosa. Alegoria aos ofícios (ferreiros).	250
Fig. 376	Casa do Bernardo. Areosa. Alegoria às artes e à musica.	250
Fig. 377	Casa do Bernardo. Areosa. Alegoria à Primavera.	250
Fig. 378	Casa do “Zé do Chove”. Areosa. Tecto em masseira do século XIX, restaurado no século XX pelo famoso estucador da designada “última geração”, Zé do Chove”.	250
Fig. 379	Casa do “Zé do Chove”. Areosa. Tecto em masseira do século XIX, restaurado no século XX pelo famoso estucador da designada “última geração”, Zé do Chove”.	250
Fig. 380	Casa do Jácome. Areosa. Tecto do início do século XX (1900), da casa do célebre estucador António Martins Esteves, “o Fada”.	251
Fig. 381	Casa do Jácome. Areosa. Tecto do início do século XX (1900), da casa do célebre estucador António Martins Esteves, “o Fada”.	251
Fig. 382	Igreja da Areosa. Plano geral do tecto apainelado da nave, com estuques vegetalistas. Pormenor de um florão central (séc. XIX).	251
Fig. 383	Igreja da Areosa. Plano geral do tecto apainelado da nave, com estuques vegetalistas. Pormenor de um florão central (séc. XIX).	251
Fig. 384	Quinta Guilhermina. Areosa. Pormenor vegetalista do friso. Moldura com fundo em estuque rendilhado. Tecto da sala de estar.	251
Fig. 385	Quinta Guilhermina. Areosa. Pormenor vegetalista do friso. Moldura com fundo em estuque rendilhado. Tecto da sala de estar.	251
Fig. 386	Quinta Guilhermina. Areosa. Tecto de um quarto de dormir. Pormenores das molduras e ornatos do centro e dos cantos.	252
Fig. 387	Quinta Guilhermina. Areosa. Tecto de um quarto de dormir. Pormenores das molduras e ornatos do centro e dos cantos.	252
Fig. 388	Casa Abreu Távora. Viana do Castelo. Estuques de inspiração neo-árabe. Pormenor do florão central. Em toda a composição nota-se o “horror ao vazio” e um predomínio do geometrismo e da estilização.	252
Fig. 389	Casa Abreu Távora. Viana do Castelo. Estuques de inspiração neo-árabe. Pormenor do florão central. Em toda a composição nota-se o “horror ao vazio” e um predomínio do geometrismo e da estilização.	252
Fig. 390	Casa Abreu Távora. Viana do Castelo. Friso de inspiração neogótica.	252
Fig. 391	Casa Abreu Távora. Viana do Castelo. Tecto pintado a óleo, com motivos imitando os ornatos em estuque.	252
Fig. 392	Casa Abreu Távora. Viana do Castelo. Florão central pintado imitando um florão em estuque.	253
Fig. 393	Casa Abreu Távora. Viana do Castelo. Estuque decorativos em estilo Adam, de influência inglesa.	253
Fig. 394	Casa Abreu Távora. Viana do Castelo. Moldura central de uma sala de inspiração clássica.	253
Fig. 395	Casa Abreu Távora. Viana do Castelo. Ornato formado por uma “chuva de rosas”, enquadrado por ramos de roseira dispersos.	253
Fig. 396	Casa Abreu Távora. Viana do Castelo. Outro plano do mesmo tecto.	253
Fig. 397	Casa Abreu Távora. Viana do Castelo. Tecto do actual gabinete da presidência profusamente decorado. O motivo central é formado por dois meninos que lançam uma âncora, em alusão às tradições marítimas e comerciais da cidade.	253
Fig. 398	Casa Paínhas. Viana do Castelo. Molduras laterais e central do tecto da sala de estar.	254
Fig. 399	Casa Paínhas. Viana do Castelo. Estuques decorativos do tecto de um corredor.	254
Fig. 400	Casa Paínhas. Viana do Castelo. Florão vegetalista do tecto de uma sala. Atente-se no candeeiro Arte Nova.	254

TÉCNICAS TRADICIONAIS DE FINGIDOS E DE ESTUQUES NO NORTE DE PORTUGAL. CONTRIBUTO PARA O SEU ESTUDO E CONSERVAÇÃO
- ÍNDICE GERAL -

Fig. 401	Casa Painhas. Viana do Castelo. Pormenor do remate, no mesmo tecto.	254
Fig. 402	Casa Painhas. Viana do Castelo. Tecto decorado com ornatos vegetalistas.	254
Fig. 403	Casa Painhas. Viana do Castelo. Vista geral do compartimento. A parede está pintada num interessante fingido de tecido adamascado.	254
Fig. 404	Casa Painhas. Viana do Castelo. Tecto da sala de jantar, profusamente decorado com motivos vegetalistas. Peças de loiça e alimentos, numa alusão às funções do compartimento.	255
Fig. 405	Casa Painhas. Viana do Castelo. Vista geral do mesmo tecto.	255
Fig. 406	Palacete Abrunhosa. Viana do Castelo. Profusa decoração de teor vegetalista, do tecto de uma sala. Lembra o estilo Renascença francesa ou italiano, em moda nas decorações dos catálogos de estuques.	255
Fig. 407	Palacete Abrunhosa. Viana do Castelo. Profusa decoração de teor vegetalista, do tecto de uma sala. Lembra o estilo Renascença francesa ou italiano, em moda nas decorações dos catálogos de estuques.	255
Fig. 408	Palacete Abrunhosa. Viana do Castelo. Tecto com decoração de teor vegetalista (folhas de carvalho com bolotas). Os cantos apresentam-se decorados por imitações de camafeus romanos.	255
Fig. 409	Palacete Abrunhosa. Viana do Castelo. Tecto com decoração de teor vegetalista (folhas de carvalho com bolotas). Os cantos apresentam-se decorados por imitações de camafeus romanos.	255
Fig. 410	Palacete Abrunhosa. Viana do Castelo. Lanternim em estuques rendilhados.	256
Fig. 411	Palacete Abrunhosa. Viana do Castelo. Ornatos de inspiração neogótica.	256
Fig. 412	Palacete Abrunhosa. Viana do Castelo. Tecto emoldurado por vigorosas e expressivas reservas e medalhões.	256
Fig. 413	Palacete Abrunhosa. Viana do Castelo. Tecto emoldurado por vigorosas e expressivas reservas e medalhões.	256
Fig. 414	Palacete Abrunhosa. Viana do Castelo. Tecto decorado com laçarias, fitas, ornatos vegetalistas e águias. O restauro mal conduzido destes estuques decorativos não respeitou as cores originais, tendo sido aplicado um tom demasiado artificial.	256
Fig. 415	Palacete Abrunhosa. Viana do Castelo. Tecto decorado com laçarias, fitas, ornatos vegetalistas e águias. O restauro mal conduzido destes estuques decorativos não respeitou as cores originais, tendo sido aplicado um tom demasiado artificial.	256
Fig. 416	Fragmento da ornamentação em estuque de uma casa romana. Séc. III d.C. Ançã. (Colecção Marciano d' Azuaga, nº de inventário 162-162- Câmara Municipal de Vila Nova de Gaia).	257
Fig. 417	Fragmento de um ornato em gesso de uma piscina romana. Braga/Elvas (?) (Colecção Marciano d' Azuaga - Câmara Municipal de Vila Nova de Gaia).	258
Fig. 418	Mosteiro de Pombeiro. Felgueiras. Pormenor dos marmoreados das colunas fingidas da capela-mor. Note-se o contraste das três cores que cobrem as bases em pedra da coluna.	261
Fig. 419	Mosteiro de Pombeiro. Felgueiras. Bases das colunas da nave principal. Em primeiro plano, vê-se o testemunho cromático que terá servido de base à afinação de cor para os tons escuros das colunas em pedra.	261
Fig. 420	Paço Episcopal. Porto. Aspecto da parede topo e tecto em abóbada antes da intervenção. (Foto Belbetões).	262
Fig. 421	Paço Episcopal. Porto. Aspecto do tecto em abóbada e lanternim após a intervenção. (Foto Belbetões).	264
Fig. 422	Paço Episcopal. Porto. Aspecto da parede sul após a intervenção. (Foto Belbetões).	264
Fig. 423	Paço Episcopal. Porto. Abertura de janelas de inspecção, na fase de definição dos limites da intervenção.. Estas janelas permitiram concluir que se estava em presença de repintes. (Foto Belbetões).	264

TÉCNICAS TRADICIONAIS DE FINGIDOS E DE ESTUQUES NO NORTE DE PORTUGAL. CONTRIBUTO PARA O SEU ESTUDO E CONSERVAÇÃO

- ÍNDICE GERAL -

- Fig. 424 Paço Episcopal. Porto. Execução de um marmoreado com esponja. Esta técnica é vulgarmente conhecida por esponjado. (Foto Belbetões). 264
- Fig. 425 Paço Episcopal. Porto. Exemplo de uma reintegração figurativa. A repetição do desenho permite esta operação, uma vez que há testemunhos fidedignos. (Foto Belbetões). 264
- Fig. 426 Paço Episcopal. Porto. Pormenor do decalque do desenho sobre a parede em estuque. (Foto Belbetões). 264

**TÉCNICAS TRADICIONAIS DE FINGIDOS E DE ESTUQUES NO NORTE DE PORTUGAL. CONTRIBUTO PARA O SEU
ESTUDO E CONSERVAÇÃO
- ÍNDICE GERAL -**

ÍNDICE DE ANEXOS E APÊNDICES

ANEXO 1	Propostas da <i>Carta italiana da Conservação e Restauro de Objectos de Arte e Cultura</i> , 1987	1
ANEXO 2	Documento de Nara sobre a <i>Autenticidade</i> , Nara (Japão), 1994	3
ANEXO 3	Charte pour la conservation des peintures murales	4
ANEXO 4	II Congresso da Industria Portuguesa – Comunicação 49	10
APÊNDICE 1	FICHAS DESCRITIVAS DE EXTERIORES	1
	Casa 1 – Vilar do Pinheiro – Vila do Conde	3
	Casa 2 – Vilar do Pinheiro– Vila do Conde	5
	Casa Azul	7
	Casa Cor de Rosa	9
	Casa da Praça	11
	Casa da Telhoa	13
	Casa 1 de Barreirós	15
	Casa 2 de Barreirós	17
	Casa de Eiró de Baixo	19
	Casa de Tojais	21
	Casa de Veade	23
	Casa do Barão	25
	Casa do Brasão	27
	Casa do Juiz José Machado	29

TÉCNICAS TRADICIONAIS DE FINGIDOS E DE ESTUQUES NO NORTE DE PORTUGAL. CONTRIBUTO PARA O SEU
ESTUDO E CONSERVAÇÃO
- ÍNDICE GERAL -

Casa de Paredes de Coura	31
Quinta dos Machados	33
Teatro Cinema de Fafe	35
APÊNDICE 2	
FICHAS DESCRITIVAS DE INTERIORES	37
Casa de Eiró de Baixo	39
Casa do Barão	41
Casa de Jugueiros	45
Casa do Assento 1	47
Casa do Assento 2	49
Casa do Outeiro	53
Mosteiro de Pombeiro	55
Casa do Pinheiro	59
Casa da Marquesa ou do Salvador	61
Casa da Rua de Camões	65
Museu Alberto Sampaio	69
Paço de Sezim	73
Hospital Termal das Taipas	77
Casa do Dr. Branco de Faria	79
Edifício da Fundação Jorge Antunes	81
Vila Beatriz	83

TÉCNICAS TRADICIONAIS DE FINGIDOS E DE ESTUQUES NO NORTE DE PORTUGAL. CONTRIBUTO PARA O SEU
ESTUDO E CONSERVAÇÃO
- ÍNDICE GERAL -

Theatro Club da Póvoa de Lanhoso	87
Casa dos Abreu Távora ou dos Condes da Carreira	89
Igreja do Carmo	93
Palacete Abrunhosa	97
Casa Nicanor	101
Casa Paínhas	103
Casa do Bernardo ou da Nateira	107
Casa do Chove	109
Casa do Jácome	111
Quinta Guilhermina ou do Rainha	113
Igreja Paroquial da Areosa	115
Casa de S. Marcos	117
Casa do Alves	119
Casa do Caçador	123
Casa do Concheiro	125
Casa do Pinto ou do Liberto Pinto	127
Casa do Pombal	129
Casa das Caçapas ou das Vendas	133
Casas das Andorinhas ou das Nêxeras	135
Casa das Granhouas	137

TÉCNICAS TRADICIONAIS DE FINGIDOS E DE ESTUQUES NO NORTE DE PORTUGAL. CONTRIBUTO PARA O SEU ESTUDO E CONSERVAÇÃO
- ÍNDICE GERAL -

Casa das Guerras	139	
Casa das Jacoas ou do Leão	141	
Casa do Agro	143	
Casino Afifense	145	
Paço Episcopal do Porto	149	
Capela do Calvário	151	
APÊNDICE 3	RECOLHA ORAL DE TÉCNICAS TRADICIONAIS	155
	MANUEL CARNEIRO	157
	CARLOS LEITE	163
	JOSÉ BARREIROS	167
	DOMINGOS FONTAÍNHAS "Pingas"	173
	ALBERTO CAVALHEIRO	179
APÊNDICE 4	GLOSSÁRIO	187
	BELAS – ARTES e ARQUITECTURA	189
	ARTES DECORATIVAS. COR E PINTURA. MATERIAIS E TÉCNICAS DE EXECUÇÃO	193
	CONSERVAÇÃO E RESTAURO	215
	BIBLIOGRAFIA	221

1 – INTRODUÇÃO

«São numerosos os artesanatos mediterrânicos que se fixam na nossa memória, embora se vão tornando cada vez mais raros: os canteiros da pedra, sem os quais não teria havido grandes construções, os construtores de torres e de muralhas que defendiam a sua independência, ou de aquedutos que saciavam as regiões sedentas, os calceteiros, os caleiros, os cimenteiros.»

Predrag Matvejevitch, *Breviário Mediterrânico*.

A escolha do tema da presente dissertação ocorreu durante a fase de conclusão da parte curricular do Mestrado, cabendo ao orientador, arquitecto José Aguiar, o estímulo que mais influenciou a nossa opção.

As muitas horas passadas a calcorrear as ruas do centro histórico de Évora, nos intervalos das aulas de sexta-feira, as visitas de estudo realizadas a diversas localidades alentejanas e os diapositivos visualizados na disciplina de Metodologias de Conservação Urbana, sensibilizaram-nos para esta realidade.

Munidos da motivação necessária, decidimos aceitar o repto que nos fora lançado para investigar esta temática no norte do país, já que integrávamos um pequeno grupo de alunos oriundos da cidade do Porto.

Partimos conscientes que esta realidade era mais ou menos conhecida no Sul, embora sem estudos profundos, mas que em relação ao Norte pouco ou nada se sabia.

2 – QUESTÕES METODOLÓGICAS SOBRE O TEMA

Inicialmente, optámos por efectuar um levantamento bibliográfico exaustivo sobre o tema nas principais bibliotecas disponíveis (Biblioteca Pública Municipal do Porto, Biblioteca Nacional, Biblioteca da Fundação Calouste Gulbenkian e Biblioteca da Faculdade de Letras da Universidade do Porto). Dessa pesquisa, ficou-nos a certeza que este tema praticamente não estava tratado.¹

Numa fase posterior, o contacto com responsáveis da Direcção Regional Norte dos Edifícios e Monumentos Nacionais, do Instituto Português do Património Arquitectónico e Arqueológico e

¹ Nesta fase de arranque revelou-se fundamental a bibliografia cedida pelo orientador desta tese, a saber: “*Fingidos de Madeira e Pedra – Breve Historial, técnicas de execução, de restauro e de conservação*”- da autoria de José Aguiar, Martha Tavares e Isabel Mendonça.

Em posteriormente, consultou-se a manualística portuguesa do século XIX.

TÉCNICAS TRADICIONAIS DE FINGIDOS E DE ESTUQUES NO NORTE DE PORTUGAL. CONTRIBUTO PARA O SEU ESTUDO E CONSERVAÇÃO

responsáveis autárquicos, reforçou essa convicção.²

A busca de um co-orientador para esta dissertação não constituiu tarefa menos complicada. Pretendia-se então o auxílio precioso de um historiador de arte.³ Contudo, e através das muitas conversas mantidas com diversos especialistas desta área, mais uma vez se confirmaram as nossas suspeitas. As técnicas de simulação de materiais pertenciam a um domínio praticamente inexplorado.⁴

Aquando da planificação, fase que correspondeu à tentativa de delimitação de uma área geográfica concreta para o levantamento a efectuar, contactaram-se diversos Gabinetes Técnicos Locais, em várias autarquias do Minho e Douro Litoral. Desde logo, o panorama não se revelou animador. No que concerne aos profissionais da arquitectura, fomos confrontados com um real desconhecimento sobre o tema, chegando alguns a emitir opiniões eivadas de preconceito, secundadas por juízos de valor, que foram desde considerar a nossa proposta inútil, *Kitsch*⁵ e até descabida no mundo actual em franco progresso. Conservar para quê, se isso são, afinal, técnicas fora de moda e, sobretudo, de recuperação muito dispendiosa?⁶

À medida que a investigação prosseguia, tomamos consciência dos obstáculos que se nos deparavam e que deveríamos contornar. À inexistência de inventários sobre técnicas de fingidos, que nos ajudassem a localizar e a seleccionar casos de estudo, juntou-se um outro obstáculo, consubstanciado na escassez de fontes escritas que permitissem a identificação de artistas, ou até a compilação de receituários antigos. O anonimato dos artistas foi, desde logo uma certeza. Este sector das artes decorativas carece de catalogação e inventariação de fontes primárias,

² Muito embora tivéssemos constatado que, em imóveis sob a tutela de ambos os organismos, tinham decorrido ou estavam em curso intervenções de conservação que incluíam pintura de fingidos, em vários suportes e com tipologias diversas. Tal facto despertou-nos o interesse em relação a duas destas intervenções, cuja análise será feita em capítulo posterior.

³ Quero aproveitar a oportunidade para agradecer ao Professor Doutor Virgolino Ferreira Jorge as pistas fornecidas, e aos Professores Doutores Regina Anacleto da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra e José Manuel Tedim, da Universidade Portucalense Infante D. Henrique, o incentivo que me deram. De igual modo, não podemos esquecer o interesse manifestado na realização deste estudo e a partilha de informação, demonstrados pelo Professor Doutor Vítor Serrão da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

⁴ A posição da História da Arte será abordada no corpo deste trabalho e em capítulo próprio.

Não obstante, salientamos as frutuosas conversas mantidas com a Doutora Luísa Reis Lima, nossa colega na Universidade Portucalense, à altura em fase de redacção do seu doutoramento, que posteriormente consultei. A leitura das teses de doutoramento das doutoras Natália Ferreira - Alves (Talha Barroca Portuense) e Maria Luísa Reis Lima (Talha Neoclássica Bracarense), foi de importância fulcral para a compreensão do olhar da História da Arte sobre este tema.

⁵ Situação que José Aguiar caracteriza bem quando afirma «E o tradicional torna-se caricatura, ou *Kitsch*», em *Estudos Cromáticos nas Intervenções de Conservação em Centros Históricos*, dissertação de doutoramento, Évora, LNEC/EU, 1999, p. 3.

⁶ A este propósito, há que salientar o estímulo proporcionado pelo arquitecto Humberto Vieira, que prontamente se disponibilizou para nos auxiliar, ainda numa fase inicial, sobretudo no que concerne à intervenção no Mosteiro de Pombeiro.

basilares para uma pesquisa cuidada, sendo o investigador obrigado a recorrer demasiado à intuição.

A delimitação de uma área geográfica específica, bem como de uma determinada tipologia arquitectónica, foram decisões tomadas na fase subsequente. Sabíamos ser quase impossível encontrar uma realidade cultural e técnica semelhante à do Sul, sobretudo no que concerne à tradição dos revestimentos arquitectónicos exteriores. Tendo como objectivo a inventariação de uma tipologia de técnicas de fingidos, optámos por seleccionar como campo de estudo a arquitectura civil, por ser aquele que poderia fornecer informação inédita, quer ao nível dos interiores, quer dos exteriores.

Cientes da dificuldade em encontrar exemplos de revestimentos decorativos, directamente filiados nas tecnologias da cal, em zonas urbanas e peri-urbanas, concentramos a nossa observação em concelhos do interior, na esperança de aí encontrar testemunhos, que viabilizassem a caracterização da realidade nortenha e permitissem estabelecer paralelos com o centro e sul do país.⁷

Por outro lado, a selecção de casos de estudo com vista à correcta identificação das técnicas de fingidos em interiores e definição de tipologias constituiu um desafio, em especial na sua localização e acessibilidade.⁸

Face à impossibilidade de dispor de informação suficiente que autorizasse estabelecer marcos cronológicos precisos, decidimos iniciar o nosso estudo pelo concelho de Guimarães. Posteriormente, alargou-se a área geográfica aos concelhos limítrofes de Vizela, Felgueiras e Fafe.⁹

⁷ Numa primeira fase, seleccionámos casos de estudo nos concelhos de Mondim e Celorico de Basto. Posteriormente, a descoberta de outras técnicas de revestimentos decorativos exteriores conduziu-nos a zonas semi-rurais na faixa litoral (Vila do Conde). Ressaltam dois casos de estudo que reputamos como especiais, em contexto urbano (Porto e Fafe), e que serão tratados em capítulo posterior. Também a este propósito não poderemos deixar de referir as pistas fornecidas pelo arquitecto Rui Losa. Não obstante o apoio manifestado, foi o primeiro a dizer-nos que na região do Porto já pouco ou nada seria possível encontrar, que permitisse traçar a imagem correcta das técnicas tradicionais de revestimentos exteriores.

⁸ Muitas foram as diligências feitas pela autora nesse sentido, recorrendo a múltiplos contactos, quer com privados quer com técnicos envolvidos em várias instituições culturais. Contudo, não podemos deixar de frisar, que na investigação dos interiores, a boa vontade, simpatia e interesse dos proprietários, e a prestimosa ajuda de alguns amigos que nos auxiliaram a “passar palavra”, revelaram-se fundamentais.

⁹ Toda esta zona foi indelevelmente marcada pela pujança económica dos dinheiros do Brasil ao longo do século XIX. Os palacetes dos “brasileiros de sucesso” erguem-se, ainda hoje, na paisagem minhota, modelando-a, representando belos exemplares arquitectónicos mal estudados e pouco conhecidos. Para esta motivação, muito contribuiu a leitura de dois textos, um do arquitecto José Manuel Pedreirinho, publicado na Revista de História, nº 98, em 1986, intitulado “Casas dos Emigrantes: os Brasileiros”, e outro, do arquitecto José Carlos Loureiro, publicado no Jornal dos Arquitectos em Junho de 1988, denominado “A Casa do Brasileiro”. Ainda no âmbito do Porto 2001 Capital Europeia da Cultura, assistimos à conferência de José Carlos Loureiro sobre “A Casa do Brasileiro Torna-Viagem”. Todavia, e face à quantidade de casas da alta e média burguesia existentes, não restringimos a pesquisa apenas às casas dos brasileiros, apesar de estas predominarem.

TÉCNICAS TRADICIONAIS DE FINGIDOS E DE ESTUQUES NO NORTE DE PORTUGAL. CONTRIBUTO PARA O SEU ESTUDO E CONSERVAÇÃO

Após uma cuidadosa avaliação, balizámos o período cronológico do nosso estudo entre o século XIX e as primeiras décadas do século XX. De seguida, elaborámos dois tipos de fichas de suporte ao levantamento de campo: uma para exteriores e outra para interiores. Na ficha de exteriores, limitámo-nos a privilegiar a descrição da intenção estética da fachada. No que diz respeito à ficha de interiores, dividimo-la em duas grandes partes, uma na qual se concentra a informação relativa à história do imóvel, e outra respeitante à caracterização das técnicas identificadas e sua relação com o programa decorativo predominante.¹⁰

Em complementaridade com o preenchimento das fichas, realizou-se, desde o início, um registo fotográfico exaustivo (cerca de 3.000 fotografias) de todos os casos escolhidos, fundamental para ilustrar esta dissertação e para a constituição de uma base de dados sobre o tema. A consciência de se estar perante casos inéditos, na grande generalidade nunca estudados e de acessibilidade muito limitada, foi determinante no relevo concedido a este tipo de levantamento.¹¹

A posterior inclusão da corda litoral compreendida entre Afife e Viana do Castelo, deveu-se à vontade de querermos fazer uma abordagem analógica, que permitisse retirar conclusões mais abrangentes sobre o tema. Várias interrogações pairavam no nosso espírito. Até que ponto se poderia falar de escolas regionais? Que analogias era possível estabelecer entre o interior e o litoral minhotos? Qual a correspondência entre as técnicas já identificadas e as tipologias dos imóveis? Haveria alguma relação entre as decorações requintadas e o estatuto social dos proprietários encomendantes? Que repositório de técnicas tradicionais existia no litoral?

Neste contexto, decidimos abordar um tema por estudar,¹² mas de grande importância para a compreensão da tradição das artes decorativas do século XIX, em especial no tocante à aplicação das técnicas de fingimento no norte do país: as tradições decorativas das casas dos estucadores de Afife, Carreço e Areosa, em paralelo com alguns casos particulares da cidade de Viana do Castelo.

O contacto directo com os testemunhos foi fulcral na resposta às nossas hipóteses e dúvidas.

¹⁰ Os maiores obstáculos no levantamento de interiores residiram: 1 – na sobreposição de programas decorativos resultantes das alterações introduzidas pelos sucessivos proprietários. Poucos foram os casos em que o imóvel “cristalizou” devido ao desaparecimento dos herdeiros. 2 – No estabelecimento de uma cronologia segura para as técnicas identificadas. A maior parte das famílias não possui arquivo de família, não existindo tradição de anotar as obras realizadas, pelo que se tornou fundamental, sempre que possível, recorrer à memória dos nossos interlocutores. 3 – As más condições em que observámos algumas das casas, em especial as que mudaram de dono e se encontram fechadas e sem luz. Há mesmo alguns casos gritantes de imóveis em estado de abandono, à mercê da especulação imobiliária.

¹¹ Estamos convictos que muito deste património desaparecerá em breve, sem sequer ter sido inventariado.

¹² Apenas se conhecem algumas referências bibliográficas parcelares e fotografias publicadas por Flório de Vasconcelos. Contudo, o objectivo dos seus trabalhos terá sido a sensibilização para a preservação do estuque decorativo, e não tanto uma abordagem técnica.

TÉCNICAS TRADICIONAIS DE FINGIDOS E DE ESTUQUES NO NORTE DE PORTUGAL. CONTRIBUTO PARA O SEU ESTUDO E CONSERVAÇÃO

Não obstante, e mais do que em qualquer ponto da área geográfica em estudo, foi necessário o recurso às fontes orais. Em muitos casos, tivemos a possibilidade de conhecer as “histórias de vida” de artistas, cujas obras o tempo encerrou sob o véu do anonimato, apesar de patentes por todo o país e mesmo além fronteiras, e lembradas ainda por alguns dos seus descendentes.

Numa tentativa de registar técnicas tradicionais ainda sobreviventes, dirigimos também a nossa atenção para a recolha oral das técnicas de fingimento e afins, que ainda são aplicadas, e para o arrolamento dos artesãos que as executam, sem excluir obviamente, a prática dos profissionais da conservação e restauro.

Cientes do impacto da cultura da conservação patrimonial e como meio de nos aproximarmos da prática vigente em actuações concretas, escolhemos algumas intervenções de conservação e restauro recentes, terminadas ou ainda em curso durante a realização deste estudo, para compreendermos os princípios que as nortearam, bem como as competências técnicas que lhes serviram de suporte.

Com vista a uma melhor compreensão dos parâmetros que guiaram este trabalho, refira-se que o mesmo se estrutura em duas grandes partes: a primeira, onde se aborda a Teoria da Conservação e Restauro, os problemas do revestimento e cor na arquitectura ao longo da História, os materiais tradicionais, com especial incidência nas tecnologias da cal e sua relação com as diversas técnicas de fingidos e de estuques; a segunda, direccionada para a análise das técnicas tradicionais de fingidos e de estuques recenseadas no norte do país, e fundamentada nos casos de estudo seleccionados, com vista à definição de tipologias.

Através da abordagem da sociedade oitocentista sob várias vertentes, far-se-á o necessário enquadramento histórico, social, económico e artístico, dando relevo à percepção dos factores que impulsionaram a evolução do ensino artístico e a sua relação com a produção no campo da Artes Decorativas.

A introdução do capítulo relativo às actuações em monumentos, onde estas técnicas estão visíveis, quer por órgãos da tutela, quer por parte de empresas de conservação e restauro, e de uma síntese de recolha oral das técnicas ainda hoje praticadas, surge como um complemento ao último capítulo, no qual é nossa intenção avaliar problemas e apontar caminhos para o futuro.

3. – ANÁLISE DA EVOLUÇÃO DO CONCEITO DE PATRIMÓNIO HISTÓRICO EDIFICADO

«Querer, como eu o desejo, colocar o património histórico edificado no centro de uma reflexão acerca do destino das sociedades actuais e tentar, por conseguinte, avaliar as motivações – reivindicadas, admitidas, tácitas ou ignoradas – que as condutas patrimoniais subentendem hoje, não pode passar de um regresso às origens. Não podemos debruçar-nos sobre o espelho do património, nem interpretar as imagens que ele nos reenvia actualmente, sem procurar, antes de mais, compreender como a grande superfície lisa desse espelho foi constituída pouco a pouco pela soma e pela fusão de fragmentos, a princípio chamados antiguidades, e depois monumentos históricos.»¹³

Hoje em dia, empregamos com grande facilidade um conjunto de expressões que automaticamente relacionamos com o mundo do Património. Usamos amiúde termos como monumento, monumento histórico, memória, conservação, preservação, salvaguarda, restauro e identidade cultural, que correspondem a conceitos que evoluíram inseridos em contextos sócio-culturais e históricos concretos, que importa definir e analisar.

Em sentido lato, o Património é sinónimo de herança paterna, legada de geração para geração, traduzida na passagem de testemunhos geracionais, de riqueza herdada de família em família, a que não é alheio o espírito de tradição. Todavia, a noção de património nem sempre esteve ligada à ideia de cultura de um povo. O conceito é recente, podendo datar-se com rigor o seu surgimento pelos meados do século XIX.

A fusão dos dois conceitos tornou-se uma realidade no século XX, aceitando-se que «o património cultural pertence e caracteriza o povo que o produziu no imediato território que ocupa, no uso e aproveitamento dos materiais que aí encontra e explora e no seu manuseamento para reverenciar os deuses que adora ou os poderosos que teme. O património é ainda, na sua contingência, a memória do mundo.»¹⁴ Por outro lado, entende-se que perder património cultural significa perder referências, uma vez que se perde a memória para o futuro.

¹³ Françoise Choay, *A Alegoria do Património*, Lisboa, Edições 70, 2000, p. 24.

¹⁴ Luís Aires de Barros, *As Grandes Questões do Património Cultural Construído*, em *Gestão e Tutela do Património*, Cadernos S.P.P.C., nº 2, Évora, S.P.C.C., 1996.p. 9.

3.1. - A importância da terminologia da Conservação. O léxico do Património

O Renascimento italiano representa, no contexto histórico, a primeira etapa dos princípios que informam a teoria da Conservação. De acordo com Françoise Choay, o nascimento do monumento histórico ocorreu em Roma, por volta do ano de 1420.¹⁵ Ao tempo, cabia ao Papado a liderança e controlo das iniciativas de conservação. Foram várias as medidas, quer em matéria de legislação para a salvaguarda e valorização dos testemunhos da Antiguidade Clássica, quer em acções concretas de restauro de vários monumentos imperiais, ordenadas por Paulo II. Simultaneamente, humanistas como Petrarca contribuía para a afirmação do conceito de Antiguidade (*vetustas*) e para a descoberta de uma leitura filológica e purificadora das grandes obras primas, legadas por Gregos e Romanos.¹⁶

Poggio Bracciolini e Flavio Biondo elaboraram, cerca de 1431, o primeiro inventário, acompanhado por uma conceptualização descritiva, das ruínas da cidade de Roma. Os monumentos foram assim convertidos em testemunhos de um pretérito acabado, mas grandioso, que em última instância legitimava a memória literária e o regresso às fontes primeiras dos antigos. Roma e o conjunto dos seus monumentos, foram assim convertidos num todo evocativo da *virtus*, enquanto sinónimo de um estilo de vida e de um clima moral.

Contudo, estes homens limitavam-se apenas a apreciar os fragmentos dos textos de Cícero, Tito Lívio e de Séneca presentes nas pedras antigas. Não obstante a publicação do *Codex Escurailensis* e do *Codex Barberini*, não se formara ainda, segundo Javier de Rivera, uma consciência arqueológica e preservativa, que tivesse por objectivo legar esses vestígios ao futuro pela importância que detinham como testemunhos culturais, chegando a haver roubos de materiais e até demolições.

Coube a Alberti, no seu tratado *De re aedificatoria*, estruturar «a primeira teoria de projecto suficientemente consistente para lidar, estética e arquitectonicamente com a reutilização de preexistências.»¹⁷ A proposta de Alberti desenvolve-se de acordo com três hipóteses de trabalho: (I) continuar o monumento no estilo primitivo; (II) tentar uma simbiose entre o estilo antigo e as linguagens contemporâneas, desenvolvendo-se um adequado projecto de

¹⁵ A autora refere que o interesse intelectual e artístico da elite deste período pelos monumentos da Antiguidade, radicava numa longa maturação, com raízes no último quartel do século XIV. Designando esta fase de “antiguisante”, destaca a autonomização da arte por um lado, e da história por outro, ambas condições que favoreceram a constituição do objecto *monumento histórico*. Em F. Choay, *A Alegoria...*, capítulo «A Fase Antiguisante do Quattrocento», pp.29-53.

¹⁶ Bem patente no seu poema “África” de 1338.

¹⁷ F. Choay citada por José Aguiar, em *Estudos Cromáticos em Intervenções de Conservação em Centros Históricos*, dissertação de doutoramento em Conservação do Património Cultural, Universidade de Évora, 1999, p. 11.

TÉCNICAS TRADICIONAIS DE FINGIDOS E DE ESTUQUES NO NORTE DE PORTUGAL. CONTRIBUTO PARA O SEU ESTUDO E CONSERVAÇÃO

transformação e correcção estética; (III) ocultar ou recobrir a estrutura antiga sob uma nova membrana, uma nova fachada, de linguagem actualizada».¹⁸

Durante o período compreendido entre os séculos XVI e XVIII, assiste-se à concretização de um elevado número de projectos de reutilização ou de recriação arquitectónica, baseados em monumentos clássicos. O Renascimento deixou à posteridade um novo valor de rememoração, relacionado com o valor histórico e artístico atribuível aos monumentos, essencialmente voltado para o conhecimento das obras das civilizações antigas. Esse valor rememorativo corresponde ao reconhecimento, até aí negado, de um estádio anterior de civilização e cultura, velho de um milénio.

«O surgimento de uma ideia de restauro mais próxima do seu moderno significado deu-se no século XVIII, justamente quando se adquiriu uma nova consciência histórica, acompanhada de uma mentalidade crítica e científica que permitiu estabelecer uma fronteira, ou uma clara distinção, entre o presente e o passado histórico.»¹⁹

Em setecentos, reintroduziu-se o gosto pela cultura clássica. Esta época foi marcada pelo arranque de grandes campanhas arqueológicas em Pompeia, Herculano e na Magna Grécia. A arqueologia recorria, progressivamente, a métodos científicos para apoiar levantamentos rigorosos, possibilitando uma nova visão da história da arquitectura, com bases factuais e não especulativas: «No que diz respeito à arquitectura e Belas artes, aos monumentos, atingiu-se a capacidade de os classificar dentro de estilos com cronologias científicas.»²⁰

Nasce a História da Arte e ensaiam-se as primeiras sínteses cronológicas enquadradas por uma crítica artística apurada. No escol intelectual, destacaram-se os trabalhos de Milizia, Wincklemann e de Quatremère de Quincy que, em paralelo com as gravuras de Piranesi (que influenciariam mais tarde o *ruinismo*), impulsionaram o interesse pelo estudo rigoroso dos monumentos. Consolidou-se a noção de monumento, e o conceito de antiguidade adquiriu uma dimensão estética que veio reforçar a apreciação da beleza do passado sob uma nova perspectiva, e a necessidade de garantir a preservação de valores, cuja consciência acabaria por ser plenamente interiorizada pela cultura ocidental.

Em Portugal, a promulgação do Alvará de D.João V em 1721, constituiu o primeiro acto oficial direccionado para a salvaguarda do património histórico edificado. Este diploma «estatuiu a obrigatoriedade de conservar todos os bens móveis e imóveis existentes no reino, desde a mais

¹⁸ José Aguiar, *ob.cit.*, p.12.

¹⁹*Idem*, p.13.

²⁰ Javier Rivera, *Restauracion arquitectonica desde las origenes hasta nuestros dias. Conceptos, Teoria e historia*, em *Teoria e historia de la restauracion, Master de Restauracion y Rehabilitacion del Patrimonio*, Madrid, Editorial Munill-Lería, 1997, p. 110.

TÉCNICAS TRADICIONAIS DE FINGIDOS E DE ESTUQUES NO NORTE DE PORTUGAL. CONTRIBUTO PARA O SEU ESTUDO E CONSERVAÇÃO

remota antiguidade – concebida, então, como os tempos «em que nelle dominarão os Phenices, Gregos e Penos, Romanos, Godos & Arabios» - «até ao Reynado do Senhor Rey Dom Sebastião», inclusivamente quando se encontravam arruinados estabelecendo ainda a proibição de que «nem incubrão, ou ocultem alguma das sobreditas cousas».²¹ No entanto, seria necessário aguardar pelo século XIX, para testemunhar a afirmação do conceito de monumento histórico no panorama nacional. A consagração deste conceito, coincidiu com o incremento da gravura, facto que possibilitou a difusão da iconografia dos monumentos nacionais e estrangeiros, junto da opinião pública, como elemento qualitativo essencial para a determinação de diversas categorias, entre as quais se destacam a de monumento nacional, gótico, restauro etc.²²

A Revolução Francesa marcou o momento em que surge a moderna jurisprudência relativa à salvaguarda do património e a matriz do conjunto de ideias que corporizou o Restauro Moderno. «A violação dos túmulos reais em Saint- Denis pelos Sans-Cullots, em Agosto de 1793, inscreve-se numa série de destruições orquestradas pelos revolucionários desde 1789 contra tudo aquilo, que de longe ou de perto, recordasse o poder dos reis, dos nobres e do clero. O recheio dos castelos foi vendido, os tesouros das catedrais pilhados, as igrejas destruídas. Em 1794, o Abbé Gregoire²³ inventa uma palavra para qualificar estas acções: vandalismo».²⁴ Este vandalismo pós-revolucionário, de índole anti-monárquica, anti-clerical e anti-feudalista, fora legitimado pelo Decreto de 14 de Agosto de 1792, aprovado na Assembleia Nacional. Este diploma converteu-se no suporte legal de destruição do património (sobretudo edificado), permitindo a instauração do vandalismo de estado de carácter iconoclasta, enquadrado pelos princípios ideológicos da revolução.²⁵

Nos seus furiosos apelos, o Abbé Gregoire considerava os jacobinos como bárbaros que detestavam as ciências e destruíam os monumentos artísticos, um património que, em sua opinião, a todos pertencia e do qual eram apenas depositários, razão pela qual deveriam ser julgados por toda a comunidade.

²¹ Carlos Fabião, Património Arqueológico em Portugal: gestão de uma memória incómoda, em *História*, nº11/12, Nova Série, Agosto – Setembro, 1995, p. 77.

²² Sobre a evolução do conceito de monumento e o papel da imprensa e da gravura ao longo do século XIX no nosso país, consulte-se Maria Lúcia Cardoso Rosas – *Monumentos Pátrios*, dissertação de doutoramento em História da Arte, Porto, FLUP, 1995.

²³ Henri Gregoire, bispo de Blois que nasceu em 1750 e morreu em 1831, foi a voz que mais se celebrou no refrear dos impulsos revolucionários.

²⁴ Richard Lebeau, *Les Sans-cullottes à Saint – Denis: purgeons le sol des patriotes*, em *Historia spécial Grand Format*, Hors de série, nº 9710, Paris, éditions Tallandier, 1997, p. 14 (tradução livre).

²⁵ Uma onda massiva de destruição de monumentos assolou a França, abrigada nos princípios democráticos de Liberdade, Igualdade e Fraternidade.

Sobre o tema consulte-se o excelente trabalho de Louis Réau – *Histoire du Vandalisme, Les monuments Détruits de l'Art Français*, Paris, Éditions Robert Laffont, 1994.

TÉCNICAS TRADICIONAIS DE FINGIDOS E DE ESTUQUES NO NORTE DE PORTUGAL. CONTRIBUTO PARA O SEU ESTUDO E CONSERVAÇÃO

Se o vandalismo foi a face mais visível deste período conturbado da história francesa, importa realçar que a acção revolucionária criaria condições para a conservação dos monumentos históricos, traduzida em especial na visão inovadora de alguns antiquários²⁶ e na actuação de algumas comissões revolucionárias. Paralelamente, a nacionalização dos bens do clero e da nobreza, alterou o estatuto dos bens culturais, transformando-os em valores de troca e possessões materiais, que importava manter sob pena de prejuízo financeiro, introduzindo uma nova categoria de conservação: a conservação da riqueza nacional.²⁷

«Institucionalizado o objectivo da salvaguarda, levantam-se questões para as quais importava encontrar resposta, tais como:

- quais os monumentos a preservar, qual o seu valor, como assegurar a protecção dos seus valores? As respostas vão exigir o lançamento de processos de inventariação e de classificação dos monumentos, ao mesmo tempo que obrigam à discussão do método.»²⁸ A classificação do património exigia a realização de inventários e o estabelecimento de critérios de gestão. A proposta de Mirabeau e de Talleyrand originou a criação de uma comissão de controlo, a “*Commission des Monuments*”, encarregue de classificar os bens recuperados em diferentes categorias. O trabalho deste organismo foi enquadrado pelo decreto de 13 de Outubro de 1790, tendo sido abolido em 1793 e substituído por uma nova “*Commission des Arts*”, dissolvida em 1795.

Françoise Choay agrupa as medidas de salvaguarda do património nacionalizado, surgidas após a Revolução Francesa em duas categorias principais:

- (I) as medidas de natureza primária, ou de conservação preventiva;
- (II) as medidas de natureza reactiva, que obrigavam a actuações assentes em pressupostos metodológicos e argumentativos mais elaborados, para fazer frente ao vandalismo ideológico, que via no património um símbolo de opressão secular.

As conhecidas “*Instructions sur la manière d’inventorier et de conserver*”, tentavam dar uma resposta cabal às necessidades práticas de realização dos inventários. Surgiram em Março de 1793 e denunciam uma relação estreita com os relatórios do Abbé Grégoire.²⁹

²⁶ Françoise Choay refere a este propósito a listagem de monumentos históricos apresentada pelo antiquário naturalista Aubin-Louis Millin à Assembleia Constituinte em 1790 – *Antiquités Nationales* ou *Recueil de Monuments*. Apesar de Millin pretender salvaguardar este valioso património eclesiástico através da imagem, a sua atitude pode ser encarada como inovadora no sentido da consciencialização da realidade, cristalizada no património nacional.

²⁷ «O conceito de património induz então uma homogeneização do sentido dos valores, que se reproduziu, de acordo com um processo diferente, quando após a Segunda Guerra Mundial, as arquitecturas dos séculos XIX e XX foram progressivamente integradas na categoria de monumentos históricos.», F. Choay, *ob. cit.* p. 87.

²⁸ José Aguiar, *ob. cit.*, p. 15.

²⁹ F. Choay dá especial ênfase ao papel desempenhado por Prosper de Mérimée no seio da Comissão Temporária da Artes, no que concerne à elaboração da ficha da arquitectura e ao tratamento destes elementos. A passagem à acção contribuiu para libertar o monumento histórico de restrições estilísticas e ideológicas. O *corpus* teórico dos

TÉCNICAS TRADICIONAIS DE FINGIDOS E DE ESTUQUES NO NORTE DE PORTUGAL. CONTRIBUTO PARA O SEU ESTUDO E CONSERVAÇÃO

A Revolução Francesa originou um conjunto de medidas legislativas e políticas pioneiras, das quais resultaram alguns conceitos basilares, hoje interiorizados pela maioria das nações. Pela primeira vez, um estado chamava a si o interesse público pela conservação dos seus monumentos e responsabilizava-se conseqüentemente, pela sua salvaguarda. O património nacional enuncia-se como valor, aparecendo outros valores perfeitamente hierarquizados como o cognitivo, o educativo, o económico e por último o artístico.³⁰ Riegl, nos inícios do século XX, retomaria a interpretação da conservação património no âmbito de uma teoria de valores.

A elaboração de critérios de classificação e a organização de um sistema de gestão do património, convergiram na reestruturação do *Service de la Conservation des Monuments Historiques* a partir de 1831, cujo protagonista principal foi Ludovic Vitet na qualidade de *Inspecteur des Monuments Historiques*³¹. Apesar de Napoleão não se ter preocupado com o destino dos monumentos históricos franceses, e das mentalidades ainda não estarem, à época, suficientemente amadurecidas no tocante ao funcionamento do aparelho de gestão que fora entretanto criado, a destruição do património edificado foi travada, não sendo possível imaginar as dimensões do desastre, caso não se tivessem registado algumas das iniciativas já enunciadas por parte da administração central.

Um papel de relevo coube a Prosper de Mérimée³² a partir de 1834. Vultos como Victor Hugo, Montalambert e o Barão de Taylor integravam uma comissão que apoiou o trabalho de Vitet e de Mérimée. Victor Hugo, em especial, colocou os seus dotes literários ao serviço da salvaguarda do património, tendo escrito o célebre artigo “Guerre aux Démolisseurs”, publicado pela primeira vez em 1825 e republicado em 1832.

O número de monumentos classificados não parou de aumentar, e entre 1840 e 1849, de 934 o número subiu até cerca de 3.000. A criação do sólido corpo legislativo de salvaguarda que o Estado francês possui na actualidade, remonta aos acontecimentos deste período, concretamente na legislação promulgada a partir de 1887, e sucessivamente completada com a publicação de outras leis que enquadram as diversas escalas de protecção.³³

monumentos franceses passava a integrar as antiguidades nacionais (celtas e góticas) e as obras da arquitectura clássica e neoclássica.

³⁰ Veja-se a este propósito o enquadramento de F. Choay, *ob. cit.*, pp. 98-99.

³¹ Nomeado em 1830 por François Pierre Guizot (ministro do Interior.), Guizot era historiador, criou o cargo de inspector dos monumentos históricos e a ele se deve a defesa dos historiadores de arte no estudo dos monumentos e a afirmação de que os edifícios antigos serviam para ilustrar o sentimento nacional. Esta atitude contribuiu, na opinião de Françoise Choay, para a saída de cena dos antiquários. O estudo dos monumentos antigos faz-se agora em novos moldes.

³² A Mérimée se deve o lançamento profissional de Viollet-le-Duc, quando em 1850 lhe entregou o restauro de La Madelaine em Vézelay, nomeando-o, ainda nesse mesmo ano, Inspector dos Trabalhos da Sainte-Chapelle.

³³ Sobre este assunto veja-se o que refere José Aguiar, *ob. cit.*, p. 16.

3.2 – Análise da evolução da Teoria da Conservação durante o século XIX.

3.2.1. – O Corte Epistemológico da Revolução Industrial. Um novo conceito de história e de património

O mundo ocidental industrializou-se ao longo dos séculos XVIII e XIX. Este processo desencadeou novas sinergias de apreensão do real, assentes na comunicação e no progresso. Tal como defende Tom Peters, «These new communication networks changed the way people experienced time and place; they shifted cultural barriers and diminished topographical obstacles. Information transfer became instantaneous and travellers started measuring physical distance in hours or days, so that the world seemed to expand in scope and its subjective size to shrink correspondingly.»³⁴

A um novo conceito de tempo e de espaço, veio corresponder uma nova mentalidade, orientada para valores diferentes.

«Homens de escrita, intelectuais e artistas foram mobilizados por uma outra força, a tomada de consciência de uma mudança de era histórica, de uma ruptura traumática do tempo. Sem dúvida, que a entrada na era industrial, a brutalidade com que esta vem dividir a história das sociedades e o seu ambiente e o “nunca mais como dantes” que dela resulta são uma das origens do romantismo pelo menos na Grã-Bretanha e em França. Todavia, o choque desta ruptura, ultrapassa largamente o movimento romântico.»³⁵

A Ciência propaga a fé absoluta no quantitativo e o Progresso torna-se sinónimo de mecanização e velocidade. O tempo histórico transforma-se, pois «o mundo do passado perdeu a sua continuidade e homogeneidade que lhe conferia a permanência do fazer manual dos homens».³⁶ Um novo conceito de património emerge. «O monumento histórico adquire por isso uma nova determinação temporal. A distância que dele nos separa é, a partir de então, desdobrada. Ele está acantonado no passado de um passado. Um passado que não pertence mais à continuidade do futuro e que mais nenhum presente ou futuro virão aumentar».³⁷

Victor Hugo lança a acusação de que «a indústria substituiu a arte». Numa atitude apaixonada, de visível oposição à marcha do progresso, declara guerra aos detractores do património, apelidando-os de bárbaros. A tradição é posta em causa à medida que a modernidade se afirma,

³⁴ Tom F.Peters, *Building the Nineteenth Century*, Massachusetts, Massachusetts Institute of Technology, 1996 (reedição), p. 1.

³⁵ F.Choay, *ob. cit.*, p. 118.

³⁶ *Idem*, p. 119.

³⁷ *Idem, ibidem*.

e rapidamente se instala nas consciências dos intelectuais (franceses e ingleses), a noção da existência de duas arquitecturas: a tradicional e a de construção moderna. Em Inglaterra, John Ruskin distingue-as na sua obra “The Seven Lamps of Architecture”.

Os novos materiais e processos de construção convergiam para a projecção da Arquitectura do Ferro e, simultaneamente,³⁸ da figura do engenheiro. A ideia de Progresso, converte-se em poderoso instrumento ideológico na mão dos políticos. Esculturas alegóricas simbolizando a Arte, a Ciência, a Indústria e até o Progresso Triunfante, tornam-se frequentes, servindo os fins do liberalismo triunfante de novecentos. Marx chamou à religião “ópio do Povo”, mas nunca definiria a sua fé no Progresso do mesmo modo.

A consciência dessa nova realidade conduz à necessidade de manter o contacto com os testemunhos do passado. A luta pela salvaguarda patrimonial e o advento da modernidade coexistem em paralelo.³⁹ Tudo conflui para um novo culto, o dos monumentos.

Contudo, enquanto em França os franceses se deixavam seduzir pela exaltação do valor nacional e histórico dos edifícios, submetendo-os a uma concepção museológica, em Inglaterra, homens como Ruskin ou William Morris continuavam a acreditar na irreversibilidade da História, alimentando uma atmosfera de nostalgia que deu origem a revivalismos de vária ordem. Os revivalismos foram, na opinião de Paul Philippot, os responsáveis pela persistência, ao longo de todo o século XIX, de uma dramática confusão entre preservação e reconstrução.⁴⁰

«A procura de aproximações teoricamente mais sólidas conduzirá à gradual definição da nova disciplina a que os continentais (sobretudo os Italianos e os Franceses) chamarão Restauro e os ingleses Conservação. Nessa diferença, inaugura-se uma longa disputa conceptual que ultrapassará em muito o tempo da própria vida dos seus primeiros protagonistas: John Ruskin e Viollet-le- Duc.»⁴¹

Em Inglaterra, o movimento dos que se batiam pela conservação estrita, estribado na nostalgia ruskiniana, traduziu-se no restauro romântico. Em França, a arqueologia e a história da

³⁸ Veja-se a análise que Tom Peters faz sobre este assunto no capítulo - Creating the modern world through communication, commerce, and progress, em *Building the nineteenth Century*, Massachusetts, Massachusetts Institute of Technology, 1996 p.p. 1-33.

³⁹ «The origins of historic preservation are linked with those of modern historical consciousness, which matured toward the end of the 18th century. The word *preservation* – in the broadest sense, being equivalent in some cultures to *conservation* or *restoration* – can be considered, from this point of view, as expressing the modern way of maintaining living contact with cultural works of the past.», P. Philippot, *Historic preservation: Philosophy, Criteria, Guidelines*, em *Proceedings of the Northamerican Inter Regional Conference*, Pennsylvania, 1972, p. 367.

⁴⁰ «To bridge the gap that the historical conscience opened between the past and the present, a new kind of contact developed, based on the feeling that the past has indeed been lost, but continues to live through nostalgia. This romantic nostalgia of the past, which replaced the traditional continuity between the past and the present combines historicism and nationalism and led, since the end of 18th century, not only to various revivals of the past styles of art and architecture but also to an unfortunate and confusion of preservation and reconstruction.», P. Phillipot., *ob. cit.*, pp. 367-368.

⁴¹ José.Aguiar, *ob. cit.*, p. 17.

arquitectura registavam avanços consideráveis, que viriam a ser disponibilizados para o restauro estilístico, protagonizado pela figura de Viollet-le-Duc. A Itália, por seu turno, canalizava a sua atenção para o restauro dos grandes monumentos do antigo Império Romano, conduzidos por Stern e Valadier, numa prática que viria a ser classificada como restauro arqueológico.

3.2.2 – As Várias Correntes de Restauro no Contexto Europeu.

3.2.2.1. - O Restauro Arqueológico

Ao ordenar a reconstrução da Basílica de S. Pedro, em Roma Leão XIII (1823-1829), definiu os critérios de orientação, num texto que se considera hoje, na opinião de Susana Mora, o primeiro representativo desta corrente. Assim estabelecia que “Nenhuma inovação deve introduzir-se nas formas e proporções, nem nos ornamentos do edifício resultante, se não para excluir aqueles elementos que num tempo posterior à sua construção foram introduzidos por capricho da época seguinte.»⁴²

Esta decisão veicula uma clara assunção do monumento como obra estilística unitária e contraria qualquer “atrevimento” de actualização linguística ou reformador da arquitectura. À conservação, reserva-se o papel de zelar pela imutabilidade da unidade estilística da obra, admitindo-se a recomposição parcial através da remoção de acrescentos. Entre os seus seguidores, destacam-se arquitectos e peritos como Valadier, Stern, Camporesi, Camurins e Canina.

Este método era enformado por uma grande modernidade, implicando uma elaboração conceptual, a partir dos elementos fornecidos pela escavação arqueológica científica e sistemática e o estudo regional dos elementos comparados.⁴³ Entre os seus defensores salientam-se também o Papa Pio VII (1800-1823) e António Canova, na qualidade de primeiro Inspector Geral das Belas Artes do Estado do Vaticano.

Os trabalhos de restauro que mais se notabilizaram no âmbito desta corrente, foram aqueles que incidiram sobre os monumentos do antigo Forum de Roma durante a primeira metade do século XIX. A intervenção no Arco de Tito, inicialmente a cargo de Stern (1817-1819) e um pouco mais

⁴² Citação transcrita de J. Rivera, Restauracion Arquitectonica desde los Origenes hasta nuestros dias. Conceptos, Teoria e Historia, em *Teoria e Historia de la Restauración, Master de Restauracion y Rehabilitacion del Patrimonio*, Madrid, Editorial Munill-Lería, 1997, p.p. 113-114 (tradução livre).

⁴³ Segundo J. Rivera, deu origem na actualidade, à metodologia mais propagada pelo ICOMOS e pelo ICCROM, estando na base do conceito de *anastilosis* (aproveitamento de peças do mesmo monumento sempre que possível), que corresponde à consolidação do monumento e à sua recomposição, na maioria dos casos, numa prática que permita a distinção subtil das partes novas face às originais, recorrendo à cópia das últimas em materiais diferentes e usando para tal elementos arquitectónicos mais disseminados no conjunto.

TÉCNICAS TRADICIONAIS DE FINGIDOS E DE ESTUQUES NO NORTE DE PORTUGAL. CONTRIBUTO PARA O SEU ESTUDO E CONSERVAÇÃO

tarde sob a responsabilidade de Giuseppe Valadier (1819-1821), coincidiu com a realização de escavações arqueológicas no local, o que possibilitou a recuperação de muitas peças. A reintegração de lacunas, teve por base rigorosos estudos comparados de materiais e de *anastilosis*, usando-se travertino em vez de mármore. Nos novos elementos procedeu-se à simplificação das formas e detalhes (que Rivera designa por “essencialização”), por comparação com os elementos originais. Ao longe, o volume do arco restaurado restitui a forma do seu arquétipo, ao perto é fácil destrinçar o que é novo do que é antigo. Camilo Boito faria desta intervenção o exemplo mais paradigmático da sua concepção de restauro.

É importante realçar também o restauro do Coliseu em Roma, ocorrido por iniciativa de Pio VII em 1807, e levado a cabo em duas fases distintas no período compreendido entre 1807 e 1826. O projecto foi entregue a uma equipa de arquitectos, que integrava Stern, Giuseppe Palazzi e Camporesi. O monumento atingira quase o estado de ruína, sobretudo após sofrer os efeitos do terramoto de 1806. Entre os três, Stern assumiu um papel destacado, salvando o monumento graças a uma solução que lhe emprestou maior solidez e estabilidade (pelo preenchimento dos ocos e recurso a novos materiais, claramente distintos dos antigos, tanto na forma como na cor), integrando-o sem recorrer a qualquer tipo de reconstrução, tendo por base a mesma filosofia de unidade visual já utilizada no Arco de Tito. Esta intervenção conferiu à ruína do Coliseu uma unidade coerente.

Posteriormente, já em 1823, Valadier rematou a extremidade do monumento voltada para o Forum, que então evidenciava sinais de uma degradação alarmante. A solução empregue revelou-se diferente, pois reconstituiu parcialmente as zonas afectadas, nomeadamente a geometria dos arcos como forma de consolidar a estrutura, fazendo uso de formas arquitectónicas similares às originais. O travertino foi empregue apenas onde se revelava necessário resolver problemas estruturais (comijas, colunas e capitéis), tendo sido utilizadas grandes quantidades de tijolo-burro no restante conjunto. Na reintegração cromática destas novas partes, Valadier propôs o seu recobrimento com uma “patina a fresco”, que as faria parecer da cor do travertino.⁴⁴

Entre a primeira intervenção de Stern no Coliseu, o restauro do arco de Tito e a segunda de Valadier, uma confinada aos parâmetros da conservação e outra já virada para a reconstituição arqueológica, traçam-se os limites conceptuais do restauro arqueológico na primeira metade do século XIX. Doravante, enterder-se-ia por restauro arqueológico, na Itália da época, o completar ou a consolidação de monumentos, acções sempre baseadas em estudos profundos que

⁴⁴ Sobre este assunto consultar José Aguiar, *ob. cit.*, p. 21, e também Juka Jokilehto – *A History of Architectural Conservation*, (dissertação de doutoramento), York, 1986 p. 148.

permitted to validate their reconstruction, using either *anastilosis* without exaggeration, to avoid the risk of historical falsifications, or a moderate differentiation, in order not to disturb the aesthetic reading of the monument.

3.2.2.2. – O Restauro Estilístico

Along the 19th century, the concept of architectural heritage expanded extraordinarily, encompassing the legacy of the Middle Ages, as well as the contribution of some monuments "modern". One of the aspects that most marked this century, were the polemics about the methodology of intervention in the built heritage. «We witnessed the opposition between the perspective of defense of integral restoration in a search for the recovery of the architectural image lost over time and on the other hand to the defense of non-intervention, in order to avoid a false recreation of lost architectural styles».⁴⁵

According to Javier Rivera, for the French specialists of the first half of the 19th century, restoring a monument was synonymous with reconstruction or reintroduction of the missing parts, with reference to the original style, operation achievable through the copying of analogous motifs existing in the same building or in the region.

The preservation of historical nationalist values transmitted by monuments, constituted the central objective of the French policy of safeguarding. In its conservation resided the survival of national identity and its respective architectural image, abstraction that surpassed the valuation of the corruptible matter that it substantiated. In this way, a faithful copy acquired a value similar to the original.

Monuments were fulcrums for the legibility and assimilation of History. «It was the principle that a determined time, with its particular stylistic logic, was represented in the monuments, for that it should be for that moment (especially valued) that it should orient the process, thus becoming stylistic, of restoration. In this sense, it was believed that the recovery of the message of these historical-architectural documents was technically and artistically possible.

The search for the *unitary style* legitimized the removal of more valuable architectural elements added to medieval or late-medieval French monuments, by the Renaissance, Baroque, and Neoclassical. The paradigm of formal unity, of *stylistic unity* in interventions of

⁴⁵ Paula Costa Mira, - *Contributo para a Conservação do Património Urbano de Moura: análise morfo-tipológica e da imagem urbana no espaço intra-muros do castelo e no bairro da mouraria*, Évora, dissertação de Mestrado em Recuperação do Património Arquitectónico e Paisagístico, 1999, p. 7.

salvaguarda em monumentos, justifica a designação de *restauro estilístico* para esse tipo de tendência.»⁴⁶

Viollet-le-Duc (1814 – 1879) foi o mais célebre defensor desta teoria. A sua definição de restauro foi o *leit-motiv* da sua obra: «Restaurer un édifice, ce n'est pas l'entretenir, le réparer ou le refaire, c'est le rétablir dans un état complet qui peut n'avoir jamais existé à un moment donné.»⁴⁷

Na opinião de Françoise Choay⁴⁸, e contrariamente ao que se possa deduzir de uma interpretação literal destes conceitos, Viollet-le-Duc não preconiza o restauro imaginário ou idealista, que permita a transformação do monumento até à sua correspondência com o modelo ideal, mesmo que este nunca tenha existido. Não é a forma fossilizada do estilo que lhe interessa, mas a sua lógica, o processo de correspondência da regra com um tempo e as suas possibilidades técnico-formais.

Tal como defende José Aguiar, «a teoria de restauro enunciada por Viollet-le-Duc é de natureza projectual e não arqueológica: o conhecimento rigoroso da linguagem com que se exprime o valor do monumento estabelece os critérios analógicos que guiam o projecto de restauro».⁴⁹

Para esse conhecimento, utiliza fontes históricas e arqueológicas de referência directa, através do método comparado dos estilos, recorrendo «aos fragmentos linguísticos do próprio monumento (...) e a uma interpretação filológica da sua arquitectura.»⁵⁰

Viollet-le-Duc possuía uma sólida formação estruturalista, pois fora discípulo de August Caumont, profundo conhecedor do Renascimento italiano. Essa formação levou-o a aplicar estas noções nas suas reconstituições. No interesse profundo que sempre demonstrou pela estrutura, foi o primeiro a sublinhar a importância das dimensões social e económica da arquitectura. Nos “*Entrétiens sur l'architecture*” aspira à descoberta de uma nova arquitectura, moldada à imagem de uma perfeita nostalgia pelo futuro e não pelo passado. O vanguardismo do seu espírito não foi devidamente assinalado em virtude da metodologia empregue, a mesma para os edifícios medievais que fora outrora empregue pelos antiquários nos seus desenhos, e que prolongava as restituições da Escola de Belas Artes. A violência de alguns dos seus restauros prende-se com o carácter didáctico que lhe era exigido, embora tivesse plena consciência dos problemas de autenticidade que este tipo de actuação colocava.⁵¹

⁴⁶ José Aguiar, *ob. cit.*, p. 22.

⁴⁷ Eugène Viollet-le-Duc, *Restauration*, em *Dictionnaire Raisoné de l'Architecture Française du XIe au XIIIe Siècle*, Tomo 8, Paris, Morel Éditeur, 1866, p. 14.

⁴⁸ F.Choay., *ob.cit.*, pp.130-133.

⁴⁹ José Aguiar, *ob. cit.*, p. 23.

⁵⁰ *Idem, ibidem.*

⁵¹ A este propósito consultar F. Choay, *ob. cit.*, pp. 132-133.

No campo da arquitectura tradicional, o restauro violletiano traduz-se por uma prática projectual e disciplinar específica, situação que levou a reclamar uma fidelidade e rigor estilístico absolutos, sem lugar para criatividade pessoais. Ao contrário de John Ruskin, a linha de Viollet-le-Duc não exalta a ruína, reclamando para esta a «*remise en état*». Para o projecto novo, tomou como modelos de inspiração as arquitecturas estruturais do passado.

A concepção de restauro estilístico de Viollet-le-Duc, assente na reutilização funcional dos edifícios, atribuindo-lhes usos concretos enquanto arquitecturas, era incompatível com a valorização simbólica e estética da ruína, ou do estado de ruína, preconizado por Ruskin e a maioria dos românticos.

Nos projectos de restauro de Viollet-le-Duc, descortina-se um outro aspecto, de natureza operacional, intimamente ligado ao seu interesse pela história das técnicas e ao seu domínio das tecnologias antigas. Não obstante estar-se em plena era industrial «estavam bem vivos os saberes milenares da construção que permitiam não só reparar como também reproduzir as soluções construtivas presentes nos monumentos, de acordo com as práticas construtivas ancestrais. Bastava que existissem algumas peças para que fosse ainda possível reproduzi-las, ou repará-las, com métodos em grande medida similares aos originais. Estavam disponíveis as tecnologias da cal, da cantaria, dos estuques, da serralharia, e tantas outras.»⁵² Devemos salientar o seu pioneirismo no recurso a processos de levantamento e análise inovadores *in situ*, como a fotografia.⁵³

Apesar de muito criticadas, as acções de restauro de Viollet-le-Duc e dos seus seguidores, ajudaram a salvar importantes exemplares do património histórico edificado, incluindo a cidade fortificada de Carcassone.

A doutrina restauracionista francesa propagou-se por toda a Europa, através de Viollet-le-Duc e dos seus muitos discípulos, criando escola. Manteve-se muito para além das primeiras décadas

A sua ideia de intervenção está resumida no seguinte texto: "L'architetto che progetta e dirige un lavoro di restauro, deve agire como il chirurgo accorto ed esperto, che tocca un organo solo dopo aver acquisito una completa conoscenza della sua funzione ed aver previsto le conseguenze immediate o future dell'operazione. Si agisce affidandosi al caso, è meglio che si astenga. È meglio lasciar morire il malato piuttosto che ucciderlo.", Viollet -le - Duc citado por Stella Casiello - *La Cultura del Restauro: teorie e fondatori*, Venezia, Marsilio, 1996, p. 84.

⁵² José Aguiar, *ob. cit.*, p. 24.

⁵³ Em Portugal, foi seu introdutor nos levantamentos arquitectónicos e de restauro monumental, Joaquim Narciso Possidónio da Silva. A este propósito, Jorge Custódio refere: «Na cidade do Sena foi aluno do arqueólogo A. Caumont, inspirador do desenvolvimento da arqueologia medieval cristã. Na altura, entre a história de arte e a arqueologia não havia separação nítida. A França constituía ainda uma referência obrigatória para os intelectuais portugueses que aspirassem a uma cultura europeia e, neste ponto, Possidónio da Silva teve sempre presente quer na *Société Française d'Archeologie pour la Conservation des Monuments*, fundada em 1831, por Caumont e da qual era sócio e a sua integração por mérito, quer no "clube" do Instituto de França ou no Instituto Real dos Arquitectos Britânicos, ou ainda, na Sociedade Central dos Arquitectos de Paris.», em *Dar Futuro ao Passado*, Lisboa, SEC/IPPAR, 1993, p. 40.

do século XX, como doutrina oficial de restauro em vários países. Ressurgiu ciclicamente em situações conjunturais, como a das destruições massivas ocasionadas pelas duas Grandes Guerras Mundiais.

3.2.2.3. – O Restauro Romântico

Os restauros historicizantes e algo agressivos de Viollet-le-Duc provocaram o aparecimento de opositores, sobretudo em Inglaterra.⁵⁴ O movimento foi encabeçado por John Ruskin (1819 – 1900), poeta e escritor, figura de vulto do romantismo inglês, que se converteu em acérrimo defensor de um anti-intervencionismo radical, uma óbvia consequência da sua concepção de monumento histórico.

Ruskin opunha-se ferozmente aos processos de reconstituição estilística praticados por Viollet-le-Duc, pois considerava que tais métodos afectavam a autenticidade histórica do monumento, acarretando a perda de conteúdo documental e de valor evocativo e poético.

Os postulados da teoria da conservação restrita foram publicados em dois textos fulcrais:

- “The Stones of Venice”, de 1851-1853, e em alguns capítulos do livro “The Seven Lamps of Architecture”, cujo texto base, apesar de escrito em 1849, só ganharia notoriedade por volta de 1880. Coube a William Morris, já em finais do século XIX, a sua divulgação no âmbito do movimento Arts and Crafts e da Society for the Protection of Ancient Buildings (SPAB), muito embora as concepções de Ruskin não tenham ultrapassado um círculo restrito de conhecedores. «Defendendo intransigentemente a importância da salvaguarda da herança arquitectónica do passado, Ruskin afirmou que era dever da nova arquitectura, aspirar e atingir uma qualidade tal que lhe permitisse alcançar, ela própria, o estatuto de património, transcendendo os limites do seu próprio tempo.»⁵⁵ Esta concepção está plasmada no célebre aforismo: «Architecture is to be made historical and preserved as such.»⁵⁶ Tal como refere Fernando Henriques, «este movimento realçava a impossibilidade de reproduzir um determinado objecto, mantendo o seu significado, num contexto histórico-cultural diverso do original, dando origem a uma longa campanha contra qualquer tipo de intervenções em edifícios históricos.»⁵⁷

⁵⁴ Sir Gilbert Scott (1811-1878) foi o máximo representante das teorias violletianas, paladino dos intervencionistas. Não obstante ser um seguidor do restauro estilístico na sua versão mais radical, chegou ao ponto de criticar Viollet-le-Duc. O facto da sua teoria ser apoiada pela Sociedade dos Eclesiologistas permitiu-lhe intervir em muitas catedrais inglesas. As suas ideias predominaram na Grã-Bretanha até à década de 90 do século XIX.

⁵⁵ José Aguiar, *ob. cit.*, p. 27.

⁵⁶ No capítulo *The Lamp of Memory*, na obra “*The Seven Lamps of Architecture*”.

⁵⁷ Fernando Henriques, *A Conservação do Património Histórico Edificado*, Memória nº 775, Lisboa, LNEC, 1991, p. 6.

TÉCNICAS TRADICIONAIS DE FINGIDOS E DE ESTUQUES NO NORTE DE PORTUGAL. CONTRIBUTO PARA O SEU ESTUDO E CONSERVAÇÃO

Como alternativa ao restauro estilístico, John Ruskin propõe a conservação integral do património construído, defendendo que se deve preservar o monumento tal como ele se encontra, sem quaisquer subtracções ou adições. Sublinhava a importância da consolidação das ruínas, dedicando especial apreço aos monumentos medievais. O seu conceito de restauro é legível na célebre declaração em que afirma que “o restauro é a pior forma de destruição”, preconizando a conservação estrita, apoiada em operações simples de manutenção, quando afirma, convicto, «cuidai bem dos vossos monumentos e não tereis de os restaurar».⁵⁸

Tanto para Ruskin como para Morris, as cicatrizes indeléveis impostas pela passagem do tempo fazem parte da essência do monumento, pelo que sob o ponto de vista ético «não nos é permitido tocar nos monumentos do passado. Nós não temos o mínimo direito de o fazer. Eles não nos pertencem. Eles pertencem, em parte, aos que os edificaram, em parte ao conjunto de gerações humanas que nos seguirão». Qualquer intervenção sobre estas “reliquias” é um sacrilégio.⁵⁹

Se a arquitectura maior mereceu, como sabemos, toda a atenção de John Ruskin, não devemos esquecer o seu pioneirismo na defesa das arquitecturas domésticas e anónimas, tendo-se destacado como paladino da preservação integral das cidades históricas europeias, que entendia representarem testemunhos vivos dos habitats pré-industriais, muito mais humanos, e onde os laços com o passado reforçavam conceitos de continuidade e de identidade.

O moralismo de Ruskin, profundamente marcado pelo movimento Romântico, filiava-se nesse mesmo espírito nostálgico, tão importante para os movimentos culturais da Inglaterra de meados do século, que demonstravam grande antipatia pela Revolução Industrial e pela modernidade, definindo uma série de tendências revivalistas, que percorrerão a vida cultural do continente até à viragem da centúria. Não obstante, ter adoptado uma postura anti-intervencionista, Ruskin não propôs nenhum método concreto de salvaguarda patrimonial, ao contrário do que fizera Viollet-le-Duc. As suas reflexões permaneceram sempre imersas no plano ideológico, podendo mesmo sentir-se algum fatalismo e passividade no modo como encara os monumentos.⁶⁰ O excessivo gosto que manifesta pelas ruínas decorre de uma atitude eminentemente romântica e literária, afinal tão ao gosto da sua época.

Em Ruskin há, por outro lado, uma recusa intencional em aceitar a elaboração de cópias ou de acréscimos de elementos originais, o que, em sua opinião, apenas conduz a falsificações

⁵⁸ Os dois aforismos denunciam bem o radicalismo de Ruskin, estando integrados no capítulo intitulado *The Lamp of Memory*, da sua obra *The Seven Lamps of Architecture*.

⁵⁹ F. Choay, *ob. cit.*, p. 130.

⁶⁰ A Ruskin não é estranha uma concepção biológica de monumento, sobretudo quando afirma que também os monumentos têm direito à morte. Esta declaração ilustra bem o fatalismo e a passividade presentes na sua atitude.

grosseiras. Ao admitir, no entanto, a consolidação dos monumentos, desde que esta não fosse visível, estava a fornecer a mais marcante contribuição para «a sustentação ideológica da conservação como metodologia de preservação patrimonial alternativa ao restauro. O seu pensamento marcará indelevelmente a história das ideias da salvaguarda do património no século XX, suscitando a acesa polémica sobre a dialéctica Conservação *versus* Restauro, a qual passado quase um século e meio, ressurgiu ciclicamente.»⁶¹

Na segunda metade do século, William Morris (1834-1896) viria a demonstrar uma atitude mais consequente e pragmática que a de Ruskin. Após visitar *in loco* alguns dos restauros estilísticos de Viollet-le-Duc, Morris afirmou-se como defensor incondicional das ideias conservacionistas de Ruskin, declarando-se abertamente a favor da manutenção permanente, condenando toda e qualquer acção de restauro. Com verdadeiro espírito de missão, organiza inúmeros debates e conferências nas quais participam os violetianos britânicos, bem como membros das várias instituições académicas, publicando ainda muitos artigos na imprensa, nos quais reclama o valor colectivo do património histórico e defende a absoluta inutilidade das operações restauradoras. Em Março de 1877, fundou em Londres a Society for the Protection of Ancient Buildings (S.P.A.B.), da qual foi nomeado secretário honorário, e que congregava cerca de noventa peritos em arquitectura. William Morris foi o redactor do Manifesto e do respectivo regulamento, no qual foram consagradas as linhas programáticas de actuação da sociedade, que convergiram para o surgimento do *Anti-Restoration Movement*, resultante da fusão das ideias de Ruskin com as de Morris.⁶²

3.2.2.4. – Do Restauro Histórico ao Restauro Filológico

As teses francesas do restauro estilístico prevaleceram durante mais de meio século influenciando toda a Europa, situação extensível a Portugal,⁶³ onde se prolongaram para além dos limites cronológicos do século XIX. A renovação das teorias de restauro ocorreu em Itália a partir de 1880, tendo sido representada por dois movimentos principais: o restauro histórico e o restauro moderno ou científico.

O restauro moderno estruturava-se nas teorias de Camilo Boito (1836-1914), ao passo que o restauro histórico se fundamentava nos trabalhos práticos de Luca Beltrami (1854-1933), discípulo de Boito. «Ambas as propostas procuram a verdade objectiva dos factos, diferente em

⁶¹ José Aguiar, *ob. cit.*, p. 29.

⁶² A SPAB foi o veículo difusor das ideias anti-restauracionistas para toda a Europa. Teve um papel activo interferindo em vários trabalhos de recuperação em curso, destacando-se o caso do restauro da fachada de S. Marcos em Veneza.

⁶³ Veja-se a este respeito o enquadramento que José Aguiar faz em, *ob. cit.*, pp. 25-26.

cada obra de arte, e assentam na convicção de que cada monumento constitui um facto único e distinto, exigindo abordagens específicas em cada caso, abandonando o critério violetiano do preenchimento por analogia estilística e recusando a reconstituição formal através do recurso à criatividade arquitectónica individual.»⁶⁴

Luca Beltrami tinha como paradigma teórico o carácter único e irrepetível do acto artístico, o que o levou a opor-se profundamente às reconstituições estilísticas de Viollet-le-Duc e à recusa de propostas baseadas em meras hipóteses, que carecessem de sólidas evidências físicas e documentais. De igual modo, não nutria qualquer paixão pelo fatalismo e pelo ruínismo tão caros a Ruskin.

Com uma atitude imbuída de um forte positivismo, lança uma prática de reconstrução arquitectónica assente no princípio *com'era, dov'era*. Entendia que a finalidade do restauro era a de preservar o legado artístico do monumento e os seus valores figurativos, sendo dever do restaurador, proceder à restituição dos elementos fundamentais para a expressão da essencialidade artística de cada monumento, proporcionando a leitura e a apreensão do seu valor como obra de arte.

Para ele, as acções de restauro implicavam provas objectivas, ou vestígios físicos e documentais. «Quando Beltrami deve intervenire su un edificio del passato ha come prima preoccupazione l'individuazione, con una ricerca documentaria il piú possibile estesa, di quanto formava la realtà culturale dell'edificio, dal contesto piú generale ai dati materiali che lo costituiscono. Laddove è possibile, egli riproduce la forme perdute, sostituisce i materiali deteriorati con quelli nuovi perché attraverso la forma l'idea dell'architettura si esprime e con essa la cultura che l'ha prodotta; quando ciò non è possibile egli si ritiene in grado di ricostituire il mondo dei valori del passato, non soltanto simbolicamente, ma concretamente attraverso una progettazione che ricostruendo forme verosimili renda comunque immediata la percezione dei valori morali.»⁶⁵ Estes factos estão na origem da denominação da sua teoria como Restauro Histórico.

Convicto de que numa obra de arte prevalecem essencialmente os valores figurativos, orientou a sua acção para a eliminação das sobreposições ou acréscimos prejudiciais à integridade do reconhecimento arquitectónico do monumento, argumento que lhe serviu de base à fundamentação das reconstruções e reproduções por intermédio de cópias.

Um dos trabalhos mais polémicos em que se envolveu foi o restauro do *Campanile* de S. Marcos, que entrara em colapso em 1902. As opiniões dividiam-se entre a reconstrução da torre

⁶⁴ José Aguiar, *ob. cit.*, p. 30.

⁶⁵ Stella Casiello, *ob. cit.*, p. 215.

com uma nova linguagem arquitectónica no quadro estilístico do Liberty; reconstrução da torre mantendo apenas como referências directas o seu antigo volume e silhueta, ou realizar uma reconstrução integral recorrendo a técnicas e materiais tradicionais idênticos aos originais.

A importância simbólica da torre para os habitantes de Veneza, o seu enquadramento arquitectónico na paisagem urbana e a articulação com a *loggia* de Sansovino, fizeram prevalecer a opção pela reconstrução integral do original. Beltrami abandonaria o projecto antes da sua conclusão, tendo resultado deste restauro uma nova construção, na qual foram empregues materiais inovadores como o betão armado e se adoptaram soluções de revestimento que, não contrariando a memória histórica, também não a repõem com rigor, uma vez que a lembrança da imagem exterior da torre se perdera na noite dos tempos.⁶⁶ A aplicação das teorias de restauro baseadas no princípio *com'era, dov'era* revelaram-se danosas, devido à subsistência de carências metodológicas.

3.2.2.5. – Camilo Boito e o Restauro Moderno

O século XIX aboliu o conceito renascentista de que o valor dos monumentos históricos se fundamentava numa identificação directa com a ordem clássica, enquanto cânone artístico intangível.

Após uma quase sobrevalorização da arquitectura Gótica, foi-se reconhecendo paulatinamente aos outros períodos históricos a sua especificidade artística, o que contribuiu para eliminar as correntes segregacionistas dos estilos históricos. Beltrami afirmara a essência artística como valor fulcral no processo de reconhecimento do objecto. Camilo Boito, sem negar o valor artístico, sublinhou o valor primordial do monumento como documento histórico. Tal como Viollet-le-Duc, acreditava na importância da reutilização dos monumentos. A sua principal contribuição teórica para a história da conservação, foi a busca de uma possível conciliação entre as teorias estritamente conservacionistas de Ruskin e as práticas positivistas do restauro, desde que visassem a reposição da autenticidade histórica e arquitectónica do monumento.

Esta teoria ficaria conhecida como Restauro Filológico, devido à importância atribuída à interpretação filológica dos valores patrimoniais. Com as resoluções apresentadas no III Congresso de Roma, em 1883, Camilo Boito lançou as bases para uma moderna teoria de restauro.⁶⁷ Estas resoluções foram oficialmente comunicadas ao ministro responsável e o seu

⁶⁶ Cesare Brandi viria mais tarde, em 1963, a criticar esta reconstrução considerando-a não uma reconstrução do original, mas antes uma cópia nova colocada no local original, desarticulada com a anterior composição urbana.

⁶⁷ “essa síntese constituiu a “primeira carta italiana de conservação”, Juka Jokilehto citado por José Aguiar, *ob. cit.*, p. 34.

conteúdo, foi inserido na redacção da primeira legislação italiana sobre conservação do património (lei nº 185, de 2 de Junho de 1902), que assentavam nas seguintes linhas gerais:

«- Os monumentos são considerados documentos privilegiados da história dos povos, além do seu valor específico enquanto peças para o estudo da história da arquitectura, a sua alteração não é admitida devido ao risco desta conduzir, no futuro, a deduções históricas erróneas;

- Demonstrada a necessidade de intervir num monumento, este deveria ser antes (...) consolidado que reparado, antes reparado que restaurado, evitando renovações e acrescentos;

- Considera-se o restauro como uma acção *in extremis*. Os acrescentos ou renovações da construção original só seriam admissíveis por motivos de força maior, por exemplo, razões estruturais inequivocamente justificadas. Todas as novas partes deveriam ser executadas de forma a transmitirem um carácter distinto da construção original, identificando a sua contemporaneidade mas sem colidir com o aspecto artístico do monumento. Os materiais a utilizar deveriam ser distintos dos originais, identificando as partes acrescentadas e, se possível, datando-as, para não iludir futuros observadores.

- Considerou-se inaceitável proceder a depurações para atingir uma pretensa unidade estilística do monumento, e defendeu-se a preservação dos acrescentos e modificações introduzidos em épocas anteriores, desde que tenham valor histórico e artístico;

- As operações de restauro deveriam ficar registadas e arquivadas, com cópia deixada «In Loco» e outra em organismo centralizado, recorrendo á fotografia e a desenhos para registar as diversas etapas dos trabalhos e assim identificando claramente o que «se conservou, consolidou, refez, renovou, modificou, removeu ou destruiu. A colocação de uma lápide no edifício deveria recordar a data e as principais obras de restauro».⁶⁸

Mais tarde, em 1885/6, Camilo Boito retomará este tema num texto ao qual deu o título expressivo "*I nostri vecchi monumenti. Conservare o restaurare?*" «Curiosamente escrito sob a forma de diálogo com dois interlocutores, um defensor do ideal-conservação; outro da realidade-restauro. As duas personagens representam a consciência dividida de Boito, que tinha sabido escolher esta estrutura dialéctica para o seu ensaio (...)».⁶⁹ Boito, tal como Ruskin, defendia que a manutenção criteriosa de um monumento era a forma mais adequada de conservação, ao permitir evitar o restauro, por essência mais destrutivo.

As suas ideias foram, na maioria, incluídas na redacção da legislação italiana de protecção do património, podendo apontar-se como as grandes responsáveis pela fundação da conservação

⁶⁸ José Aguiar, *ob. cit.*, pp. 34- 35 (e também Alois Riegl, Carlo Ceschi, Camilo Boito J. Jokilehto citados por José Aguiar).

⁶⁹ Maria José Martínez-Justicia, *Antología de Textos sobre Restauración*, Jaén, Universidad de Jaén, 1996, p. 16, (tradução livre).

como uma disciplina autónoma. Neste panorama, é de salientar a figura do português Alfredo de Andrade, discípulo de Boito e directo seguidor das suas doutrinas, figura que deu grandes contribuições ao debate da Conservação em Itália.⁷⁰

3.2.2.6. – Aloïs Riegl e os valores do património

Em 1902, Riegl (1858-1905) foi incumbido de dirigir a comissão austro-húngara de monumentos históricos, tarefa para a qual possuía o perfil ideal, segundo Françoise Choay, devido à sua tríplice formação de jurista, filósofo e historiador, possuindo também larga experiência adquirida no cargo de director do Museu de Artes Decorativas de Viena.

Uma das primeiras medidas consistiu na preparação de nova legislação de salvaguarda do património. «Como reflexão prévia, enquadradora das medidas jurídicas que preparava, Riegl publica, em 1903, um pequeno ensaio contendo um profundo raciocínio crítico sobre o significado da noção de monumento.»⁷¹ A obra recebeu um título sugestivo: *O Culto Moderno dos Monumentos* (no original “*Der Moderne Denkmalkultus*”). Dela existem várias traduções, tal foi a difusão que atingiu.

«Este magro opúsculo é uma obra fundadora. Ele mobiliza todo o saber e a experiência do historiador de arte e do conservador de museu para levar a cabo uma análise crítica da noção de monumento histórico. Esta noção não é apenas abordada numa óptica profissional, como em Boito: é tratada como um objecto social e filosófico. A investigação do, ou dos sentidos atribuídos pelas sociedades ao monumento histórico, permite apenas fundar uma prática. Donde uma dupla atitude histórica e interpretativa.»⁷²

Representando a primeira análise da conservação dos monumentos no quadro de uma teoria de valores, e ainda segundo Françoise Choay, Riegl estrutura a sua análise em duas categorias de valores principais que lhes estão associados: os valores memoriais, ligados ao passado e à memória, e os valores de contemporaneidade, relacionados com o presente.

Na sua teoria, os Valores Memoriais dos Monumentos são abrangentes, pois para além de incluírem a memória dos factos históricos específicos, implícitos na noção de monumento, incluem ainda os valores da própria história ou específicos da História da Arte. Riegl insere nos

⁷⁰ «In un ambiente culturale caratterizzato prevalentemente dal culto dell'immagine, Alfredo D'Andrade pur operando completamente in stile, si distingue sempre per il rigore scientifico dei suoi interventi basati sull'indagine analitica e filologica. Proprio questo approccio metodologico, che a differenza dei suoi contemporanei non falsifica, lo porterà negli ultimi anni della sua attività ad avere un'attenzione maggiore per la storia del “monumento” e quindi per la conservazione delle sue stratificazioni.», em Stella Casiello, *ob. cit.*, p. 183.

⁷¹ José Aguiar, *ob. cit.*, p. 36

⁷² Françoise Choay, *ob. cit.*, p. 139.

valores de rememoração um valor novo, que se afirmava então, o de antiguidade (Alterswert), que resulta das marcas que a passagem do tempo deixa no monumento. Este valor, ao transformar o monumento num testemunho, acrescenta-lhe outras mais-valias. Este conceito revelou-se basilar para a noção de valor patrimonial que ainda hoje mantemos, aplicado a um vasto universo de bens.⁷³

Na outra categoria, a dos Valores Contemporâneos, Riegl insere os valores artísticos da sensibilidade contemporânea, o valor de novo com o qual a sociedade categoriza algo que é mesmo novo, ou usa para definir o apreço por uma coisa nova sobre uma velha, e por último, o valor de uso, tomado como critério de distinção entre o monumento histórico e as ruínas, que, não possuindo valor de uso, apenas retêm valor memorial e histórico.⁷⁴

Riegl distingue ainda claramente três noções, a saber: a de monumento intencional, a de monumento antigo e a de monumento histórico, verificando-se no seu pensamento exigências simultâneas, embora contraditórias dos valores que investem o monumento histórico. «O *valor de antiguidade* manifesta-se pelo seu aspecto não moderno (não contemporâneo); a forma como o valor de antiguidade se opõe aos valores de contemporaneidade situa-se no carácter de imperfeição da obra, na tendência observável de dissolução das formas e das cores, em oposição ao carácter nítido de obra moderna (obra contemporânea). A apreensão do *valor de antiguidade* não age apenas no sentido da salvaguarda; rejeita, por princípio, qualquer acção de conservação e restauro, opondo-se ao processo de conservação técnica (...).⁷⁵ Do ponto de vista do valor de antiguidade, a acção humana não deve visar a conservação eterna, devendo antes evidenciar os ciclos de criação e de destruição.

A contradição entre valor histórico e valor de uso é nítida quando analisamos ambos os conceitos. Segundo Riegl, o valor histórico de um monumento é tanto maior quanto maior for o seu estado de pureza original, podendo toda e qualquer alteração e/ou degradação interferir na percepção desse valor. Para que tal não suceda, todas as alterações passíveis de dificultar essa leitura deverão ser eliminadas. No entanto, e uma vez que a procura da autenticidade original (restituição) se reveste de grande subjectividade, resta como última possibilidade a salvaguarda de futuras interpretações o que implica, obrigatoriamente, a conservação do monumento na qualidade de documento, evitando-se toda e qualquer destruição ou degradação. São

⁷³ Muito embora não fale em Ruskin, segundo F. Choay, o valor de antiguidade de Riegl está próximo do valor de devoção de Ruskin, muito embora este último tente através da ética, impor uma concepção moral de monumento a uma sociedade industrial, que na sua óptica caminha em sentido contrário. Segundo Choay, Riegl tem um olhar diferente sobre a sociedade industrial.

⁷⁴ Sobre este assunto consultar José Aguiar, *ob. cit.*, p. 37.

⁷⁵ Manuel Carlos de Lacerda Matos, *Factores Ocorrentes em Intervenções sobre o Património Arquitectónico*, Évora, dissertação de Mestrado em Recuperação do Património Arquitectónico e Paisagístico, 1995, p.p. 41-42.

igualmente evidentes as contradições entre o valor de uso, o valor artístico novo e o valor artístico relativo.⁷⁶ Todavia, tal como defende Françoise Choay, estes conflitos não são insolúveis, admitindo-se a sua ponderação no quadro dos contextos sócio-culturais de cada monumento.⁷⁷

Alois Riegl passará à posteridade como um renovador da Teoria da Conservação, ao introduzir uma nova noção de obra de arte que rejeita a universalização dos critérios artísticos, aplicados a todos os estilos de todos os períodos, e que assenta na valorização do relativismo das condições culturais e requisitos particulares, que definem os valores específicos de cada estilo e período artístico.

4 – A TEORIA DA CONSERVAÇÃO DURANTE O SÉCULO XX

4.1. – O Restauro Científico

Gustavo Giovannoni (1873-1947), discípulo de Camilo Boito e fundador do Restauro Científico, destacar-se-á como figura de proa na génese da moderna teoria da conservação, tendo desempenhado um papel pioneiro na introdução do ensino da História nos cursos de engenharia, na transformação da disciplina de restauro em área de especializada na Scuola Superiore d'Architettura di Roma e, sobretudo, na sustentação teórica do conceito de património urbano, em conjunto com Ruskin e Sitte, ao alertar para a necessidade de salvaguarda dos centros históricos, integrada num sistema de planeamento urbano.

Giovannoni definiu o Restauro Científico como uma nova metodologia de conservação apoiada no princípio da intervenção mínima, e capaz de garantir a sobrevivência da autenticidade dos monumentos, na sua dupla aceção de documentos históricos e obras de arte, contrapondo ao restauro a consolidação estrita e a prática regular da manutenção, ou, sempre que tal se justificasse, a intervenção extraordinária, nos monumentos.

No pensamento de Giovannoni existem dois tipos fundamentais de monumento: os monumentos mortos, onde se englobam todas as edificações das civilizações desaparecidas e cujos usos

⁷⁶ «Como muito lucidamente notou Riegl, a preservação de monumentos no século XIX assentou grandemente na vontade de remover todos os traços de degradação natural, ou seja do seu valor de antiguidade, restaurando os monumentos até estes adquirirem a aparência de um edifício novo em perfeita unidade estilística. A atribuição de valor histórico era, também no século XIX, grandemente dependente da capacidade de reconhecimento, ou não, da imagem arquitectónica correspondente ao momento de fundação do monumento, o que justificava teoricamente a remoção de adições posteriores.

O enfoque dado ao valor de antiguidade (*Alterswert*) insere-se na crescente oposição ao restauro em prol da conservação estrita, uma tendência que também se manifestou na Alemanha e na Áustria nos finais do século XIX, correspondendo às posições do próprio Ruskin.», em José Aguiar, *ob. cit.*, p. 38.

⁷⁷ Cf. F. Choay, *ob. cit.*, p. 141.

originais se perderam, e os monumentos vivos, representativos da nossa cultura ocidental e cristã, que, mantendo ou não a sua funcionalidade original, são passíveis de reutilização de acordo com programas pré-definidos, que incluam soluções que respeitem os usos originais ou similares, por forma a que a sua adaptação funcional implique um mínimo de alterações.

Profundamente influenciado pelos princípios de Boito, Giovannoni «considera existirem cinco modelos possíveis de actuação em monumentos, os quais são susceptíveis de uma ordenação hierárquica e sequencial, por ordem de prioridade: (I) à *consolidação*, seguir-se-ia (II) a *recomposição*, só depois (III) a *remoção de acrescentos* ou *desmontagem* de partes não originais, finalmente (IV) o *completamento*, e num significativo último lugar, (V) a *inovação*».⁷⁸ A actuação primordial do restauro deve, portanto, visar a *consolidação*, constituindo para este autor uma acção técnica cujo objectivo consiste em garantir a continuidade física do objecto. Admite-se a possibilidade de emprego de novos materiais, como o betão armado, desde que fiquem escondidos.

A *recomposição* ou *anastilosis* baseava-se na recolha de fragmentos dispersos e a sua remontagem nas suas posições originais, no sentido da recuperação parcial da imagem do edifício. Esta acção podia implicar o completar de lacunas, dado ser frequente faltarem partes substanciais dos materiais originais. Contudo, Giovannoni apenas defendia esta prática inserida no contexto de uma sólida investigação das respectivas bases documentais, e desde que as partes em falta, não fossem dominantes ou determinantes.

A *remoção*, ou desmontagem de partes não originais, apenas era permitida quando estas não possuíssem valor patrimonial, e logicamente, quando a leitura do monumento como documento histórico-artístico não resultasse prejudicada. Na mesma linha de raciocínio, a *inovação* só se admitiria quando inevitável, devendo ficar assinalada para evitar falsificações históricas, devendo empregar-se materiais de construção distintos dos primitivos, deixando de lado o mimetismo estilístico.

O principal contributo de Giovannoni no campo do urbanismo, seguiu duas vertentes, complementares entre si: a defesa da arquitectura pobre, atitude que o levou a procurar soluções para os centros históricos, e a oposição aos programas higienicistas, que punham em risco a sobrevivência destes núcleos urbanos. Impressionado com o que se passava à sua volta, cria uma estratégia de resistência com a sua teoria do *diramento*.

⁷⁸ José Aguiar, *ob. cit.*, p. 40.

4.2. – Da Carta de Atenas de 1931 à Carta Italiana de 1932

Em Outubro de 1930, teve lugar em Roma uma conferência internacional para o estudo de métodos científicos aplicáveis ao exame e preservação de obras de arte. Constatou-se, no entanto, a necessidade de realizar outro encontro para discutir o problema da conservação do património arquitectónico, que se concretizou entre 21 e 30 de Outubro do ano seguinte, em Atenas, numa conferência convocada pelo Conselho Internacional dos Museus, antecessor directo do actual ICOM. Na conferência compareceram representações de 20 países, tendo daí resultado a primeira Carta Internacional de Restauo.

As conclusões desta reunião foram vertidas numa carta de intenções, onde se estabeleciam os critérios básicos do restauro moderno. Esta carta foi o primeiro documento internacional a definir os princípios e critérios aplicáveis à conservação do património, facto inédito até à data na história da Conservação. Os critérios e princípios nela contidos, viriam a servir de modelo para as diferentes legislações nacionais europeias de salvaguarda do património arquitectónico.⁷⁹

Na sua qualidade de documento de referência, destacam-se os seguintes princípios e recomendações:⁸⁰

- abandonar o restauro baseado em restituições integrais, recomendando o respeito pela autenticidade dos monumentos, promovendo a sua conservação através da manutenção regular (art.II), fomentando também a preservação das diversas épocas históricas representadas nos monumentos (art.II 2º parágrafo);
- ao considerar que os monumentos são bens públicos, defende no que concerne à sua gestão, o interesse colectivo sobre o privado (art.III);
- recomenda-se o uso digno e funcional dos monumentos (art.II);
- legitima a *anastilosis*, em especial no caso de ruínas, desde que os novos materiais utilizados sejam claramente reconhecíveis, desencorajando a remoção das obras de arte do seu contexto físico, defendendo sempre que possível a sua manutenção *in situ* (art.IV);
- aceita-se a utilização de técnicas e materiais modernos, como o betão, mormente quando o uso destas técnicas possibilita a preservação *in situ* e desde que não altere o aspecto exterior do monumento (art.V);

⁷⁹ Esta carta obteve o beneplácito da Sociedade das Nações, tendo sido adoptada pelo Comité Internacional para a Cooperação Intelectual e aprovada pela Liga das Nações, que recomendou a sua divulgação entre todos os estados membros.

⁸⁰ Consultou-se o texto original, integralmente traduzido para castelhano, em M. José Martinez-Justicia (1996), *ob. cit.*, pp. 57-61.

TÉCNICAS TRADICIONAIS DE FINGIDOS E DE ESTUQUES NO NORTE DE PORTUGAL. CONTRIBUTO PARA O SEU ESTUDO E CONSERVAÇÃO

- recomenda o recurso à ciência e a uma prática pluridisciplinar no restauro e a difusão dos resultados obtidos através de publicações (art.VI), aconselhando a produção e divulgação de estudos sobre as metodologias mais adequadas à conservação de monumentos históricos (art.VIII, 3º parágrafo). Por outro lado, recomenda cuidados especiais com a envolvente dos monumentos que deverão respeitar «(...) o carácter e a fisionomia da cidade, em especial nas proximidades dos monumentos antigos, onde o ambiente deve ser objecto de um cuidado especial. Igual respeito deve ter-se com determinadas perspectivas especialmente pitorescas.» Recomenda-se a «supressão de toda a publicidade, de toda a sobreposição abusiva de postes e de fios telegráficos, de toda a indústria ruidosa e intrusa nas proximidades dos monumentos artísticos e históricos». (art. VII);
- recomenda-se a realização, em cada fase, de inventários que incluam o registo fotográfico de cada monumento, bem como a compilação num arquivo central de toda a documentação útil à sua conservação.

A Carta de Atenas teve ampla repercussão na Europa. A sua redacção não se circunscreve a considerações abstractas, avançando para a definição de recomendações que suportam uma nova prática de conservação. A Carta de Atenas marca o termo da fase de maior influência do restauro estilístico, evoluindo-se desde então no sentido da conservação estrita.

O modelo de conservação introduzido com a Carta veio interferir directamente no processo de reestruturação das políticas de conservação em diversos países europeus. Em Itália, influenciou a redacção da Carta del Restauro, de 1931, e em Espanha inspirou a lei de 13 de Maio de 1933, de defesa e conservação do património histórico-artístico, posteriormente regulamentada por Decreto de 16 de Abril de 1936.

A Carta del Restauro, que não obstante ter sido redigida ainda durante o ano de 1931, foi publicada como documento de âmbito nacional em Janeiro de 1932. Para isso muito contribuiu o facto de Gustavo Giovannoni, ter sido um dos principais redactores do primeiro documento e o responsável pela introdução em Itália, dos princípios basilares dessa carta internacional.

Este novo documento foi redigido pelo *Consiglio Superiore delle Antichità e Belle Arti*, e embora sem força de lei, teve um enorme impacto em termos práticos sobre as poderosas *Superintendenze* regionais. Estruturada em onze artigos, sintetiza de forma bem viva os pensamentos de Boito e de Giovannoni. Este documento institui uma noção alargada do conceito de património, que agora passa a englobar, além das obras de arte, os testemunhos da ciência e da técnica, denotando uma preocupação clara com a cidade e o ambiente urbano.

No preâmbulo, considera-se que «razões históricas não admitem que seja eliminada nenhuma das fases que compõem o monumento, nem permitem falsificar o seu conhecimento com acréscimos que induzam em erro os estudiosos, nem admitem a dispersão da informação que vai sendo posta a descoberto, (...) valorizando o conceito arquitectónico que transfere a função artística do monumento, para uma unidade de linha (que não se deve confundir com unidade de estilo); critério que deriva do próprio sentimento dos cidadãos, do espírito da cidade, com as suas recordações e nostalgias».⁸¹ É firme a oposição ao restauro estilístico, condenando-se o retorno à forma primitiva.

Fazendo um resumo, as principais recomendações e princípios da Carta del Restauro salientam:

- a máxima importância da manutenção e consolidação (Ponto 1);
- condiciona o recurso ao “*ripristino*”, à certeza histórica, comprovada em vestígios existentes no próprio monumento (Ponto 2);
- exclui o *completar*, aceitando-se apenas a *anastilosis* como forma de recomposição de partes desmembradas (Ponto 3);
- apenas se admitem utilizações próximas das originais para os monumentos vivos, evitando adaptações de fundo e, sobretudo, alterações extensas em partes essenciais (Ponto 4);
- exige a conservação de todas as partes e elementos históricos ou artísticos, independentemente da época, recusando a unidade de estilo, e aceitando apenas extirpar elementos que perturbem a apresentação correcta do monumento, que deverá ser baseada numa reflexão profunda, que transcende o mero juízo pessoal do autor do projecto (Ponto 5);
- estabelece-se um respeito objectivo pelas várias fases do percurso temporal do monumento e pelas suas condições ambientais, recusando-se o ambientalismo mimético, uma vez que todas as construções novas são consideradas «invasoras pela sua massa, cor e estilo» (Ponto 6);
- nas operações de consolidação, nos acrescentos, na reintegração total ou parcial ou mesmo na utilização prática do monumento, os critérios que assistem à introdução de elementos novos devem limitar-se ao mínimo indispensável, fornecendo um cariz de grande elementarismo e simplicidade, em correspondência com o esquema evolutivo, admitindo apenas a continuação formal «de linhas existentes, nos casos em que se trate de expressões geométricas privadas de individualidade decorativa» (Ponto 7);

⁸¹ Carta del Restauro de 1932, em Ignacio González-Varas, *Conservación de Bienes Culturales: teoría, historia, principios y normas*, Madrid, Cátedra, 1999, p. 439.

TÉCNICAS TRADICIONAIS DE FINGIDOS E DE ESTUQUES NO NORTE DE PORTUGAL. CONTRIBUTO PARA O SEU ESTUDO E CONSERVAÇÃO

- recomenda que os acrescentos sejam cuidadosamente assinalados pelo emprego de materiais diferentes dos originais, por forma a evitar falsificações históricas (Ponto 8);
- legitima o uso de métodos construtivos modernos para reforço estático, sempre que os meios construtivos análogos aos antigos não garantam os objectivos pretendidos, recomendando a substituição dos conhecimentos empíricos pelos científicos (Ponto 9);
- aconselha a conservação *in situ* dos monumentos escavados e das ruínas como forma de valorizar a contextualização dos objectos (Ponto 10);
- defende a necessidade de uma documentação precisa que acompanhe os trabalhos, tais como diários de restauro, ilustrados com fotos e desenhos, que registem, de modo seguro e permanente, todos os elementos e fases das obras.
- defende a realização de reuniões regulares, para troca de experiências e a publicação especializada de notícias extraídas dos diários de restauro (Recomendações Finais).⁸²

«Tanto o “Voto” de 1883, como a mais actualizada carta italiana de 1932 compilaram os princípios normativos do “restauro científico”. A maior parte dos seus princípios permanecem vigentes na actualidade, como o respeito pelo valor histórico e documental dos monumentos e a necessidade de os conservar em toda a sua “autenticidade”, proibindo-se as falsificações e «reconstruções em estilo».⁸³

O destaque dado à salvaguarda do ambiente e da envolvente dos monumentos e a adequação dos programas aos mesmos, evitando a introdução de alterações, são duas novidades conceptuais contidas na carta. À semelhança da Carta de Atenas, defende-se a prevalência jurídica do direito público sobre o privado na gestão dos monumentos.

«Depreende-se também claramente do sentido geral da Carta, a opção de privilegiar os valores documentais e históricos dos monumentos, relativamente aos seus valores estético-formais. Este aspecto será fulcral no desenvolvimento das teorias de restauro depois da II Guerra Mundial. Sobre ele se centrarão novas reflexões, como a conhecida teoria do *restauro critico*, em cujo centro se encontra a reflexão de Cesare Brandi publicada na sua incontornável obra *Teoria del Restauro*».⁸⁴

⁸² Nesta abordagem utilizaram-se a tradução castelhana contida em M. José Martinez-Justicia, *ob. cit.* pp 163-167 e ainda os comentários ao texto original de González-Varas, *ob. cit.* pp.439-442.

⁸³ I. Gonzalez-Varas, *ob. cit.* p. 442. (tradução livre).

⁸⁴ José Aguiar, *ob. cit.*, p. 45.

4.3. – A Teoria del Restauro. Cesare Brandi e o Restauro Crítico

A lentidão demonstrada pelas práticas do Restauro Científico, foi posta em causa pelas destruições dramáticas ocasionadas pela II Guerra Mundial. Urgia recuperar as cidades europeias, para realojar milhões de pessoas e promover a reconstrução das economias sangradas durante o conflito, situação que determinou actuações enérgicas e a utilização de métodos expeditos de reconstrução dos monumentos. Este *modus operandi* foi testado em larga escala, nos casos das cidades históricas, que sofreram destruição completa devido aos bombardeamentos aéreos (Dresden, Colónia, Berlim, etc) e de artilharia (Varsóvia é disto exemplo gritante, pois a cidade ficou reduzida a escombros durante a revolta do gueto), ou gravemente afectadas (Génova, Bruxelas, Nápoles, etc). A situação de excepção descrita levou ao abandono dos métodos de restauro anteriores à guerra.

«A partir de 1948, começaram a surgir opiniões contrárias a estas práticas expeditas de restauro, ou de renovação. No entanto, já não era possível retomar integralmente as anteriores teorias. O pensamento e a filosofia estética de Benedetto Croce (1866 – 1952), no quadro do contextualismo, obrigavam agora a uma profunda revisão crítica da teoria de restauro, o que implicava uma revisão das teorias de Boito e de Giovannoni.»⁸⁵

Os protagonistas deste movimento foram Carlo Argan, Renato Bonelli, Roberto Pane e Cesare Brandi, responsáveis por uma nova escola de pensamento, da qual resultou directamente uma nova carta internacional de restauro, ainda em vigor, a Carta de Veneza de 1964, e uma nova carta italiana, a Carta del Restauro de 1972.⁸⁶

A essência da crítica de Cesare Brandi e de Roberto Pane às teorias de conservação anteriores, concentrou-se na sobrevalorização dos aspectos históricos relativamente aos aspectos artísticos, patentes tanto nos documentos doutrinários da década de 30, como nas teses de Giovannoni. Segundo Brandi, uma perspectiva estritamente concentrada em práticas de teor museológico e arqueológico, asfixiava a comunicação dos valores estéticos fundamentais para a

⁸⁵ *Idem*, p. 47.

⁸⁶ Carlo Argan lançou em 1938 a ideia de se criar em Itália um instituto para a conservação de obras de arte, equipado com os meios necessários ao desenvolvimento de critérios de restauro e estudar métodos operacionais adequados à prática da conservação, à semelhança do que acontecera noutros países europeus. Um ano depois, em 1939, surgiu em Roma o Istituto Centrale del Restauro, cuja direcção esteve a cargo de Cesare Brandi até 1960. Argan foi um colaborador de Brandi, tendo dado um importante contributo à maturação da Conservação como disciplina. Por sua vez, Renato Bonelli defensor do restauro como método crítico e depois como acto criativo, ambos em estreita articulação, defende, tal como Brandi, o primado dos valores estéticos sobre os históricos.

Roberto Pane, tido como forte opositor das teorias de Viollet-le-Duc e de Luca Beltrami, situava-se teoricamente na linha de Giovannoni. Após a II Guerra Mundial, é uma das primeiras vozes críticas a apontar a rigidez da Carta del Restauro de 1932. Toda esta equipa produziu uma vasta obra de renovação teórica e metodológica no campo do restauro.

compreensão do monumento enquanto obra de arte. Esta reflexão produziu as bases de uma nova teoria da conservação, cristalizada na famosa síntese conhecida por Teoria del Restauro, publicada em 1963, texto que veio alterar profundamente as concepções que assistem à resolução dos problemas do restauro de obras de arte. Muito embora este documento tenha visado a formulação de postulados aplicáveis apenas às obras de arte, a sua abrangência torna-o extensível ao património edificado, pelo que é unanimemente considerado a “bíblia” da conservação enquanto disciplina.

4.3.1. – Cesare Brandi no Instituto Central de Restauro

A participação de Argan, um dos maiores historiadores de arte italianos, no debate que entretanto germinara no Instituto Central de Restauro, garantia que o mesmo seguiria bases doutrinárias sólidas, passíveis de enquadrar a acção do próprio Instituto. Argan estabeleceu directrizes claras, que no seu entendimento deviam permitir a criação de uma linha unificadora de actuação, face à realidade italiana da época no campo do restauro artístico.

Em 1939, Argan definiu o restauro «como uma actividade filológica destinada a recuperar e a devolver em evidência a leitura original da obra, eliminando alterações e sobreposições de todo o tipo até se conseguir uma leitura clara e historicamente exacta». ⁸⁷

Argan considerava que o restauro é uma actividade predominantemente exercida por artistas, que frequentemente sobrepunham uma interpretação pessoal à visão do artista antigo, tornando-se necessário fornecer princípios de actuação metodológica, pelo que importava substituir uma competência artística genérica por uma outra, rigorosamente historicista e técnica. Deste modo, traçava a distância entre o restauro filológico-conservativo, baseado no estudo histórico-artístico da obra e respectiva documentação, e o restauro artístico, cujo objectivo consistia em explicitar determinadas qualidades artísticas da obra de arte, livremente interpretadas pela sensibilidade do restaurador.

Argan procurou potenciar as bases teóricas do restauro filológico, descrevendo o restauro como uma actividade subordinada a profundas exigências críticas. Deste modo, rejeita as reintegrações cromáticas novas, aceitando as reintegrações das lacunas a neutro, admitindo que as limpezas possam eventualmente recuperar partes originais ou mesmo os traços de arrendimento ou retoques finais do artista. Para Cesare Brandi, a novidade da teoria de Argan reside na concepção do restauro, como leitura crítica da própria obra de arte.

⁸⁷ Giulio Carlo Argan, em entrevista publicada em *Le Arti* (1938-39), vol 1, nº 2, em Cesare Brandi Argan e il restauro, *Studi in onore di Giulio Carlo Argan*, Roma, 1985, vol III, pp.33-36.

A fundação do Instituto Central de Restauro ocorreu num momento difícil, coincidente com a entrada da Itália na guerra, facto do qual a direcção de Brandi se ressentiu nos primeiros anos. Brandi procurou rodear-se do melhor escol de restauradores da época, contando com nomes de prestígio como Pelliccioni, Pigazzioni e Arrigoni, aos quais confiou a responsabilidade de formar novos restauradores. É nesta fase de vida do Instituto que se realizam complexas operações de restauro, em ciclos de frescos severamente danificados pelos bombardeamentos. Estes trabalhos colocaram problemas metodológicos de difícil resolução, oscilando entre a recomposição, sem alcançar a restituição completa da obra, e a articulação de um método que permitisse a recuperação da legibilidade dos frescos, sem recorrer a repintes das lacunas, de modo a evitar um falso histórico.

O dilema foi habilmente resolvido por Brandi através do desenvolvimento de duas técnicas pictóricas, que permitem recuperar a continuidade do tecido figurativo da imagem, diminuindo o grau de empobrecimento da obra de arte por lacunas: o *trattegio* e o *rigatino*⁸⁸. Data desta altura uma obra que reflecte o início da sua actividade à frente do Instituto “*Carminé della Pittura*” (1945), e que se revelará fundamental para a compreensão da sua metodologia de investigação e análise.

Cesare Brandi ultrapassa o restauro filológico, afirmando a relação estreita entre o restauro e a crítica de arte, reconhecendo o significado e a função da crítica, como juízo que explicita a qualificação formal da obra de arte. Alarga o âmbito da crítica, que abrange não só a designação e a proclamação da obra, mas também todos os procedimentos relacionados com a sua conservação no futuro, sem acréscimos ou subtracções, o que o leva a concluir que também o restauro é uma crítica.

A associação entre restauro e crítica de arte, constituiu um postulado básico para toda a renovação da teoria de restauro, que viria a ocorrer na Itália do pós-guerra. Os projectos de restauro serão dirigidos pelo próprio Brandi, e por ele utilizados na instrução dos alunos. A publicação a partir de 1950 do *Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro* desempenharia um papel importante na divulgação de trabalhos em curso e da nova teoria.

⁸⁸ Definindo uma «lacuna numa obra de arte como uma interrupção no tecido figurativo» e após ter constatado que não existiam cores neutras baseia as suas propostas de resolução das *lacunae* na Gestalt-psychologie. «A solução proposta, desenvolvida com o inestimável apoio de equipas de restauradores e investigadores do Istituto Centrale del Restauro, consistiu na reintegração, ou melhor no preenchimento das partes em falta com tons e cores com uma luminosidade muito próximas da composição envolvente. Conseguiu-se assim, em termos preceptivos, se não anular, pelo menos reduzir grandemente o padrão figurativo das lacunas.», em José Aguiar, *ob. cit.*, p. 7.

4.3.2. –Um novo conceito de restauro e uma nova metodologia.

A nova metodologia estruturada por Brandi para a conservação das obras de arte, que reforça as razões históricas, visando garantir a transmissão da comunicação estética, inerente a qualquer obra de arte ou arquitectónica, representa um conjunto de princípios aplicáveis, tanto à arquitectura como a qualquer outra arte. Os aspectos funcionais são secundários, havendo outros primordiais a ter em conta.

Será nesse reconhecimento do estatuto da obra de arte que, se determinará a qualidade de uma intervenção de restauro, pois esta está intimamente ligada à avaliação crítica da essência artística do objecto sobre o qual incide. O restauro é apenas uma operação complementar de requalificação, necessária quando se actua numa obra de arte. Segundo Brandi, é a obra de arte que condiciona o restauro e não o oposto.

No processo de reconhecimento de algo como obra de arte entra «em consideração não só a matéria de que a obra de arte depende, mas a bipolaridade com que a obra de arte se oferece à consciência»⁸⁹, tornando-se desnecessário considerar o problema do uso e da funcionalidade.

Brandi é o responsável por uma nova definição de restauro, na qual teorizou os princípios de uma nova *praxis*: «o restauro constitui o momento metodológico do reconhecimento da obra de arte, na sua consistência física e na sua dupla polaridade estética e histórica, com vista à sua transmissão ao futuro»⁹⁰.

A importância da consistência física da obra de arte, da sua materialidade enquanto meio específico de manifestação da imagem, afirmando a absoluta premissa da matéria no processo de restauro, sendo legítima a realização todos os esforços e pesquisas, com vista a garantir a sua durabilidade pelo maior período de tempo possível, é a principal linha de força da sua metodologia: «A matéria com que se formulou uma obra de arte torna-se ela própria parte da história e não poderá ser substituída por outra matéria, mesmo que física e quimicamente idêntica, sem uma grave perda de valor para a obra de arte. É sobre esse material constitutivo que deverá incidir o indispensável conhecimento científico e técnico do seu comportamento no tempo, para a selecção de procedimentos técnicos e materiais a utilizar no processo de restauro. Surge, dessa reflexão, o primeiro axioma brandiano: apenas se restaura a matéria da obra de arte!».⁹¹

⁸⁹ Cesare Brandi, *Teoría de la Restauración*, Madrid, Alianza Editorial, 1989, p. 15 (tradução livre)

⁹⁰ *Idem, ibidem.*

⁹¹ José Aguiar, *ob. cit.*, p. 50.

Matéria e imagem coexistem numa obra de arte, e, se em determinadas condições for preciso sacrificar uma das duas, Brandi propõe que a intervenção se oriente pelas exigências da instância estética - «(...) e será esta *instância* a primeira em qualquer caso, porque a singularidade da obra de arte, por respeito aos outros produtos humanos, não depende da sua consistência material nem da sua duplicidade histórica, mas da sua condição artística, e uma vez perdida esta, não será mais que uma relíquia.»⁹²

Contudo, nesse processo não se deve desvalorizar a *instância* histórica, lembrando a importância da carga histórica, cuja construção se faz não apenas por referência ao acto criativo original, mas também por referência ao espaço e tempo em que deparamos com a obra de arte e com os problemas do seu restauro no presente. Entre o momento da criação de um objecto e o momento actual, decorre um período intermédio construído por outros tantos presentes históricos que já se tomaram passado, e de cuja sucessão a obra conservou os traços. Todos estes deverão ser devidamente avaliados no momento do restauro.

Estas reflexões sustentam um segundo axioma, fundamental na teoria brandiana: «(...) o restauro deve visar o restabelecimento da unidade potencial da obra de arte, sem produzir um falso histórico ou um falso artístico e sem anular os traços da passagem da obra de arte pelo tempo».⁹³ A matéria da obra de arte possui uma bipolaridade fundamental, o *aspecto* e a *estrutura*, que por princípio não se contradizem, o que, no entanto, não inviabiliza a existência de possíveis conflitos. Tal como na resolução do anterior confronto entre a *instância histórica* e a *instância estética*, a solução reside apenas na prevalência do aspecto sobre a estrutura.⁹⁴ Ao mesmo tempo, Brandi valoriza um outro aspecto até aí ignorado, nomeadamente a importância da especificidade do lugar, da luz e da micro-atmosfera na sua estreita relação com a matéria e com a estrutura do monumento.

4.3.3. – A reconstituição da unidade potencial da obra de arte

Em Brandi, a obra de arte forma uma unidade singular, total, não podendo considerar-se composta por partes. Baseado neste raciocínio, estabelece dois princípios para o restauro, com o objectivo de reconstituir a unidade potencial da obra: «Em primeiro lugar, deduzimos que a obra de arte, não constando de partes, se fisicamente separada, deverá continuar a subsistir

⁹² Cesare Brandi, *ob. cit.*, p. 17.

⁹³ *Idem, ibidem.*

⁹⁴ Tal como refere José Aguiar, houve no passado perversões decorrentes da sobrevalorização da estrutura em detrimento do aspecto, por se considerar que o aspecto da matéria decorria da estrutura, ou quando se desvalorizou a matéria como estrutura na imagem, perversão que o autor refere afectar ainda na actualidade a prática da conservação em Portugal. Cf. José Aguiar, *ob. cit.*, p. 51.

potencialmente como um todo em cada um dos seus fragmentos, e esta potencialidade será exigível numa proporção directamente relacionada com os traços formais, em cada fragmento, sobreviventes à desagregação da matéria; em segundo lugar, infere-se que se a forma de cada obra de arte singular é indivisível, onde a obra de arte resulte materialmente dividida, dever-se-á procurar desenvolver a potencial unidade originária que cada um dos fragmentos contém, proporcionalmente à sobrevivência formal ainda inscrita nestes». ⁹⁵ Em função disto, torna-se impossível, por um lado, intervir por analogia numa obra de arte, e por outro, devemos limitar-nos a seguir e respeitar as sugestões implícitas nos próprios fragmentos ou testemunhos verdadeiros do estado original para a reconstituição da totalidade que compõe a obra de arte.

A reconstituição da *unidade potencial da obra de arte* resulta de uma dialéctica entre a *instância* histórica e a *instância* estética e deverá obedecer aos seguintes parâmetros:

- considera-se como primeiro parâmetro que as integrações devem ser reconhecíveis sem prejudicar a unidade a atingir, tornando-as invisíveis à distância a que a obra de arte deve ser lida, e imediatamente identificáveis quando observadas em pomenor. Defende-se ainda a conjugação cromático-luminosa entre fragmentos e integrações, aceitando-se que tanto as peças acrescentadas como os fragmentos originais sejam tratados com soluções duráveis. Nas operações de restauro, excluem-se os materiais idênticos e as patines artificiais;
- considera-se como segundo parâmetro, que a matéria que forma a imagem é insubstituível, desde que colabore directamente na figuração desta última, enquanto aspecto e não estrutura. Daqui decorre a possibilidade, sempre que desenvolvida em harmonia com a instância histórica, de uma maior amplitude de actuação no restauro de suportes ou de estruturas, do que nos acabamentos finais de uma obra de arte;
- considera-se como terceiro parâmetro que qualquer intervenção de restauro deve facilitar intervenções futuras.

Tal como já tivemos oportunidade de referir, as lacunas representam um dos principais problemas da teoria do restauro crítico. Baseado nas suas capacidades de hermeneuta arguto e nos ensinamentos da *Gestalpsychologie*, Brandi foi o primeiro a apresentar um estudo apurado sobre o modo como as lacunas se destacam como corpos estranhos numa composição, perturbando a legibilidade da obra de arte, cabendo-lhe o mérito da solução do problema.

A questão do tempo é igualmente fulcral. Brandi condena de modo veemente o restauro arqueológico, que considera fantasioso, ao visar conduzir o restauro para o tempo irrepitível do

⁹⁵ Cesare Brandi, *ob. cit.*, p. 26.
Cf. José Aguiar, *ob. cit.*, p. 51.

processo artístico original. Por outro lado, é igualmente condenável o *restauro di ripristino* por fazer coincidir o restauro com o lapso de tempo que medeia entre a conclusão da obra e o tempo presente. Nesta acepção, considera que «o único momento legítimo para a acção de restauro é aquele do próprio presente da consciência do observador, no qual a obra de arte é instante e presente histórico».⁹⁶

O restauro não deve descurar o processo histórico, integrando-se nele como mais uma das muitas acções humanas que incidiram sobre a obra de arte e que a projectarão no futuro. Segundo Brandi, é claro que o restauro deve, (I) diferenciar as zonas integradas da obra original; (II) respeitar a pátina como sedimentação do tempo na matéria da obra de arte; (III) a preservação de amostras e das partes originais que representem fielmente o estado do objecto, tal como ele se apresentava anteriormente às acções de restauro. «Retirando o restauro do empirismo dos procedimentos, do esparrilho da prática improvisada, Brandi instaurou-o como verdadeira teoria de projecto de conservação, assumindo uma plena consciência crítica (e científica) da contemporaneidade com que a intervenção de restauro se produz. Assim definida, trata-se de uma teoria suficientemente abrangente para poder enquadrar tanto o restauro de objectos artísticos, como do património arquitectónico».⁹⁷

4.4. - A Carta de Veneza de 1964

Em Maio de 1964 teve lugar em Veneza o II Congresso Internacional de Arquitectos e Técnicos dos Monumentos Históricos. Este evento contou com o apoio da UNESCO, do Conselho da Europa, do ICCROM e do ICOM, tendo registado a participação de 61 países da Europa, América, África, Ásia e Oceania. O ICOMOS foi fundado na mesma ocasião.

As resoluções finais deste Congresso produziram um dos mais divulgados e perenes documentos internacionais desta área: a *Carta de Veneza sobre a Conservação e o Restauro de Monumentos e Sítios*⁹⁸. A influência desta carta foi substancialmente maior do que a da anterior carta de Atenas, cujo âmbito se mantivera quase exclusivamente dentro do espaço geográfico europeu. O seu conteúdo influenciou numerosas legislações nacionais e cartas de carácter regional, representando hoje um documento internacional fundamental no que respeita aos princípios orientadores da conservação.

⁹⁶ Cesare Brandi, *ob. cit.*, p. 33.

⁹⁷ José Aguiar, *ob. cit.*, p. 58.

⁹⁸ Neste estudo utilizamos a tradução de Fernando Henriques, realizada em 1996 para a Sociedade para a Preservação do Património Construído. Cf. F. Henriques; V. Jorge, *Textos Fundamentais*, Cadernos SPPC, Nº 1, Évora, SPPC, 1996. Ver também em F. Henriques, *A Conservação do património histórico edificado*, Memória nº 775, LNEC, 1991, pp. 7-34 (Anexo I).

TÉCNICAS TRADICIONAIS DE FINGIDOS E DE ESTUQUES NO NORTE DE PORTUGAL. CONTRIBUTO PARA O SEU ESTUDO E CONSERVAÇÃO

Portugal esteve representado pelo arquitecto Luís Benavente. O grupo italiano, graças aos avanços disciplinares ocorridos nesse país, teve um natural protagonismo na redacção desta carta. A coordenação dos trabalhos esteve a cargo de Piero Gazzola e a representação da Itália a cargo de Roberto Pane. Ambos propuseram o modelo da Carta Italiana de Restauro de 1932 como matriz de desenvolvimento da nova carta internacional.

Nas posições defendidas por Pane, é clara a adesão às teorias do restauro crítico de Brandi, em especial no art. 3º, onde se defende o equilíbrio entre os valores estéticos e históricos.

Pane e Gazzola defendem ainda a atenuação de alguns temas que constavam da carta italiana de 1932, como a diferenciação excessiva entre as partes originais e as novas partes adicionadas pelo restauro, desnecessária à luz das novas concepções de Brandi. Como questão central, mantém-se a recusa da falsificação histórica, posição que influenciará teoricamente e de modo decisivo a redacção do art. 11º da Carta de Veneza, no qual se defende a conservação de todos os períodos históricos, acentuando-se a excepcionalidade da remoção no processo de restauro em detrimento do restauro estilístico.

Após uma análise conceptual da Carta de Veneza, destacam-se os seguintes aspectos:⁹⁹

- o principal avanço disciplinar é visível logo no primeiro artigo, onde se postula um alargamento do conceito de monumento histórico, que passa desta feita a abranger (...) não só as criações arquitectónicas isoladamente, mas também os sítios, urbanos ou rurais (...)» (art.1),¹⁰⁰ residindo aqui a verdadeira essência renovadora, uma vez que a Carta de Atenas de 1931 apenas refere os *“monumentos artísticos e históricos”*;
- a preocupação com a necessidade de qualificação e preservação das envolventes, destacando que «(...) sempre que o espaço envolvente tradicional subsista, deve ser conservado, não devendo ser permitidas quaisquer novas construções, demolições ou modificações que possam alterar as relações volumétricas e cromáticas» (art.6);
- recusam-se as remoções do todo ou de parte do monumento, excepto por exigências estritas de conservação, por se considerar que «(...) um monumento é inseparável da história de que é testemunho e do meio em que está inserido» (art.7);

⁹⁹ Sobre este assunto ver também a análise de F. Henriques. Em F. Henriques, *ob. cit.* (1991), pp. 5-8.

¹⁰⁰ «O conceito de monumento histórico engloba, não só as criações arquitectónicas isoladamente, mas também os sítios, urbanos ou rurais, nos quais sejam patentes testemunhos de uma civilização particular, de uma fase significativa da evolução ou do progresso, ou algum documento histórico». Em Fernando Henriques, V. Jorge, *ob. cit.*, p. 4 (Definições, art.1).

- no importante problema da reutilização funcional, opta-se claramente por adaptar o programa ao monumento «(...) sem alterar a disposição ou a decoração dos edifícios,¹⁰¹ recusando-se de modo implícito o inverso, isto é, a alteração do edifício para responder ao programa; reforça-se a essencialidade da manutenção para a conservação dos monumentos» (art.4);
- determinando como objectivo essencial do restauro «(...) a preservação dos valores estéticos e históricos do monumento (...) [que] (...) deve terminar no ponto em que as conjecturas comecem» (art. 9).

«Apesar de todas as preocupações na redacção do texto da Carta de Veneza, para com os valores de conjunto, e da inclusão implícita do património urbano no conceito de monumento a preservar, apesar também das diversas comunicações ao congresso manifestarem sérias preocupações para com a salvaguarda dos centros históricos, a redacção final da Carta concentra-se em directrizes para a conservação e restauro arquitectónico, na perspectiva do edifício singular ou do conjunto arquitectónico limitado. Reserva-se apenas um artigo (art. 14º) para afirmar, de forma algo vaga, que os princípios enunciados se devem aplicar aos trabalhos de restauro e de conservação dos sítios históricos.»¹⁰²

Numa tentativa de resolução do problema, foi anexado às conclusões do congresso um documento separado, intitulado Protecção e Reabilitação de Centros Históricos, no qual se chamava a atenção das autoridades nacionais e internacionais, para a necessidade de desenvolver esforços no sentido de enquadrar a protecção do património urbano em legislação apropriada, por forma a produzir suportes legais, para a conservação e integração dos núcleos históricos na vida contemporânea.

Este tema, foi retomado numa perspectiva exclusivamente europeia pelo Conselho da Europa, que promoveu uma série de iniciativas, entre as quais o lançamento do Ano do Património Arquitectónico Europeu em 1975, que culminaram com a redacção da Carta de Amsterdão, que fixou os postulados da conservação de cidades históricas. Só em 1987, se viria a redigir um documento de natureza internacional, dedicado exclusivamente ao problema da conservação do património urbano, a Carta de Toledo.

Desde 1964 verificaram-se várias tentativas de actualização da Carta de Veneza, como aconteceu no Congresso de Moscovo em 1978, mas sem quaisquer resultados práticos. Na opinião de muitos especialistas, a necessidade da sua revisão e actualização decorre do seu

¹⁰¹ «Art.5 A conservação dum monumento é sempre facilitada pela sua utilização para fins sociais úteis. Esta utilização, embora desejável, não deve alterar a disposição ou a decoração dos edifícios. É apenas dentro destes limites que as modificações que seja necessário efectuar poderão ser admitidas». *Idem*, p. 4 (Definições, art. 1).

¹⁰² José Aguiar, *ob. cit.*, p. 61.

carácter demasiado eurocêntrico, e como é óbvio, desarticulado face às exigências específicas da conservação, perante a diversidade das realidades culturais dos países signatários.

4.5. - A Carta Italiana de Restauro de 1972

Profundamente influenciada pela teoria de Cesare Brandi e levando mais longe alguns princípios apenas gizados na Carta de Veneza, surgiu em 1972, em Itália, uma nova Carta del Restauro. Não obstante tratar-se de um documento de âmbito nacional, acabou por ter uma vasta repercussão europeia, visto integrar os consideráveis avanços disciplinares da década anterior. Ao contrário da Carta de 1932, a nova carta veio a ter um alcance de força legal. Foi publicada vinculada ao Ministério da Instrução Pública, assumindo o carácter de norma técnico-jurídica de cumprimento obrigatório, estabelecendo limites precisos dentro dos quais se deve desenvolver a conservação, enquanto acção de salvaguarda e prevenção, bem como as intervenções de restauro. A Carta de 1972 continua vigente e de cumprimento obrigatório, para muitas das "Soprintendeze".¹⁰³

O documento foi redigido por Cesare Brandi com a colaboração de Guglielmo De Angelis d'Ossat. Constitui um longo e detalhado texto, estruturado em doze artigos e quatro textos adicionais muito especializados, onde se estabelecem instruções precisas para a salvaguarda e restauro de antiguidades (Anexo A), restauro arquitectónico (Anexo B), restauro pictórico e escultórico (Anexo C) e tutela de centros históricos.

A maior inovação em termos teóricos, reside na introdução do conceito de *reversibilidade*, recomendando que «todas as intervenções devem realizar-se de tal forma e com tais técnicas e materiais que possam garantir que, no futuro, sejam possíveis novas intervenções de salvaguarda ou restauro» (art. 8).¹⁰⁴ Regista-se também a ampliação do conceito de conservação, cuja definição abrange agora toda a obra de arte, de todas as épocas: a arquitectura, a escultura, a pintura, as expressões figurativas de arte popular, a cultura e a arte contemporâneas e o espólio arqueológico terrestre e subaquático. No seu Art. 2º, a Carta equipara os centros históricos, os edifícios de interesse monumental, histórico e ambiental e os parques e jardins a obras de arte.

O Art. 4º da Carta faz uma diferenciação clara entre salvaguarda e restauro. «Entende-se por salvaguarda qualquer medida de conservação que não implique a intervenção directa sobre a

¹⁰³ A tradução integral em língua espanhola está disponível em M. José Martínez-Justicia, *ob. cit.* pp. 164-194.

¹⁰⁴ M. José Martínez-Justicia (1996), *ob. cit.*, pp.174-175 (tradução livre).

obra; entende-se por *restauro* qualquer intervenção dirigida a manter vigente, a facilitar a leitura e a transmitir integralmente ao futuro obras de arte (...).¹⁰⁵

Por outro lado, define-se sem ambiguidades o que é interdito¹⁰⁶ e o que é permitido¹⁰⁷ quanto a aspectos teóricos essenciais, como os referentes a complementos analógicos ou estilísticos, às remoções ou demolições, às alterações ambientais ou de aspecto pátina.

Neste documento realçamos os seguintes pontos:

- «Admitem-se as seguintes operações (...) modificações ou inserções com fins estáticos e de conservação da estrutura interna, de reforço ou de suporte, na condição de que, uma vez finalizadas as operações, o seu aspecto não resulte nem no cromatismo, nem na matéria visível à superfície» (art. 7º, Ponto 4).
- «As medidas dirigidas para preservar das acções e degradação e das variações atmosféricas, térmicas e higrotérmicas das obras definidas nos artigos 1,2,3 [especificam os diversos bens abrangidos pela Carta], não deverão alterar sensivelmente o aspecto da matéria e a cor das superfícies, nem exigir modificações substanciais e permanentes do ambiente no qual as obras nos foram transmitidas historicamente. No entanto, no caso de serem indispensáveis modificações deste género, determinadas pelo interesse superior da conservação, tais modificações deverão ser realizadas do modo mais discreto e de forma a que se evite qualquer dúvida sobre a época em que se fizeram» (art. 10º).¹⁰⁸

a) Análise das Instruções para a execução do restauro arquitectónico (Anexo B)

¹⁰⁵ *Idem*, p. 172. Em sublinhado registam-se os itálicos originais (tradução livre).

¹⁰⁶ «Nas operações de salvaguarda e de restauro é interdito realizar: complementos estilísticos ou analógicos, mesmo em formas simplificadas...(art.6º); remoções ou demolições que eliminem a passagem da obra de arte através do tempo, à excepção de alterações limitadas, deformadoras ou incongruentes com o valor histórico da obra, ou complementos estilísticos que a falsifiquem (art.6º); remoções, reconstruções ou deslocações para locais distintos dos originais...(art.6º); alterações das condições acessórias ou ambientais nas quais a obra de arte, o conjunto monumental ou ambiental (...) chegaram ao nosso tempo (art. 6º); alteração ou remoção de patinas (art.6º)», *Idem*, pp.172-173 (tradução livre).

¹⁰⁷ «Nas operações de salvaguarda e de restauro é permitido realizar: acrescentos de partes com funções estáticas ou reintegrações de pequenas partes historicamente fundamentadas (...) determinando de forma clara a periferia das integrações ou adoptando um material diferenciado ainda que concordante (...) (art. 7º); limpezas que, para as pinturas e as esculturas policromas, não devem chegar nunca ao esmalte de cor, respeitando a pátina e eventuais vernizes antigos (...) (art.7º) ; *anastilosis* documentada com segurança, recomposição de obras fragmentadas, sistematização de obras com lacunas, reconstruindo os interstícios de pouca profundidade com técnicas facilmente diferenciáveis à vista ou com zonas neutras colocadas num nível diferente do das partes originais, ou ainda deixando à vista o suporte original, não integrando, em caso algum, *ex novo*, zonas com figuração ou inserindo elementos determinantes para a figuração da obra (art.7º); alterações do ambiente ou da colocação da obra, quando já não existia ou se tenha destruído o ambiente ou sistematização tradicional, ou quando as condições de conservação exijam a sua remoção (art. 7º). No caso de limpezas, num lugar marginal da zona tratada, deverá conservar-se um testemunho do estado anterior...(art.7º). Em Maria José Martínez - Justicia, *ob. cit.*, pp.173-174 (tradução livre).

¹⁰⁸ *Idem*, pp.173-175 (tradução livre).

No anexo B da Carta del Restauro importa destacar os seguintes pontos:

Mais importante do que o restauro, defende-se a adopção de medidas de carácter preventivo e a realização de obras oportunas. Acentua-se «a necessidade de considerar todas as operações de restauro sob um perfil substancialmente conservador, respeitando todos os elementos acrescentados e evitando, em todo o caso, intervenções transformadoras ou de renovação».¹⁰⁹

- «as obras de adaptação devem limitar-se ao mínimo, conservando escrupulosamente as formas externas e evitando alterações sensíveis, na individualidade tipológica do organismo construtivo e da sequência de percursos internos».¹¹⁰
- «os restauros devem ser continuamente vigiados e dirigidos para garantir uma boa execução, e para se poder intervir rapidamente quando surjam dados novos (...). Em particular, antes de raspar, pintar, ou eventualmente eliminar os guarnecimentos, o director dos trabalhos deve constatar a existência ou não de qualquer elemento decorativo, determinar quais são as texturas originais e o colorido das paredes e das abóbadas».¹¹¹
- «A pátina da pedra deve ser conservada por evidentes razões históricas, estéticas e inclusivamente técnicas, já que, em geral, desempenha funções de protecção».¹¹²

Este Anexo B contém ainda dois aspectos polémicos relacionados com recomendações relativas às substituições ou integrações em paramentos murários e com o respeito pela autenticidade dos elementos construtivos.¹¹³

Tendo em conta o interesse de que este documento se reveste para o tema da presente dissertação, importa analisar mais pormenorizadamente o Anexo C, referente às instruções para o restauro de pinturas e esculturas.

b) Análise das Instruções para a execução do restauro de pinturas e de esculturas (Anexo C)

No Anexo C da Carta del Restauro assumem importância fundamental os seguintes pontos:

- qualquer intervenção sobre uma obra pictórica ou escultórica deve ser precedida de um cuidadoso reconhecimento do seu estado de conservação. «Esse

¹⁰⁹ Carta del Restauro 1972, Anexo B, em M. José Martínez-Justicia (1996), *ob. cit.*, p. 181 (tradução livre).

¹¹⁰ *Idem, ibidem.*

¹¹¹ *Idem*, pp.181-182.

¹¹² *Idem*, p. 183.

¹¹³ Cf. José Aguiar, *ob. cit.*, p.65.

reconhecimento, inclui a comprovação dos diferentes extractos materiais que a compõem, da determinação da sua originalidade ou não, e ainda assim da tentativa de datação aproximada das diferentes épocas em que essas estratificações ou adições foram produzidas». ¹¹⁴

- A fase seguinte deste trabalho implicará a redacção obrigatória de um relatório preliminar que constituirá o início do diário de restauro. São fornecidas instruções rigorosas, no que concerne ao uso de métodos de diagnóstico preliminares, para a determinação do estado de conservação da obra de arte. Tais métodos impõem a realização de levantamentos fotográficos de vários tipos: com luz natural, seguindo-se os levantamentos com luz monocromática, a aplicação de raios ultravioleta simples ou filtrados e de raios infravermelhos. Aconselha-se como método complementar a radiografia, mesmo nos casos em que as sobreposições de camadas pictóricas sejam visíveis a olho nú. No caso de se tratarem de pinturas móveis, deverá fotografar-se também o reverso da obra. ¹¹⁵
- As investigações preliminares deverão poder proporcionar «os meios para se orientar a intervenção de restauro na direcção adequada, quer se trate de uma limpeza, de um assentamento de estratos, da eliminação de repintes, da transladação do suporte ou de uma reconstrução de fragmentos. Não obstante, o dado mais importante a obter no que toca à pintura, consiste na determinação da técnica empregue, questão à qual poderá ser difícil responder de forma científica, pelo que o cuidado a ter com os materiais que serão empregues no restauro, não será uma questão supérflua de conhecimento geral (baseada em informação empírica e não científica) (...)». ¹¹⁶

¹¹⁴M. José Martínez-Justicia, *ob. cit.*, p.183.

¹¹⁵ «Se a partir dos levantamentos fotográficos, que deverão ser pomenorizados no diário de restauro se observarem elementos problemáticos, deverão incluir-se estes aspectos.

Após se obterem as fotografias, deverão fazer-se colheitas mínimas, em pontos não vitais da obra, que abranjam todos os estratos até ao suporte, para assim se determinarem as secções estratigráficas, sempre que existam sobreposições, por forma a permitir a caracterização do estado de conservação da preparação. Todos os pontos onde se efectuaram as colheitas [de matéria cromática] deverão ser fotografados com luz natural e incluídos no diário de restauro com notas a cada fotografia.

No caso de pinturas murais, ou sobre pedra, terracota ou qualquer outro suporte móvel, deverá avaliar-se as condições deste [do suporte] relativamente à humidade, determinando se a mesma provém de infiltrações, condensações ou por capilaridade [ascensional]; devem colher-se amostras de argamassa e do conjunto dos restantes materiais do muro, no sentido de calcular o teor de humidade.

Sempre que se suspeite da existência de fungos deverão realizar-se análises microbiológicas

No caso específico das esculturas, e quando não se tratem de esculturas envernizadas ou policromadas, deverá determinar-se o estado de conservação da matéria, procedendo ao levantamento através de radiografia.», *Idem*, p. 184 (tradução livre).

¹¹⁶ Cf. Martínez-Justicia (1996), *ob. cit.* pp. 184-185 (tradução livre).

- As limpezas poderão ser executadas quer por meios mecânicos quer por meios químicos, devendo excluir-se qualquer sistema que impeça a visualização ou que dificulte a possibilidade de intervenção directa na pintura. No que se relaciona com os meios mecânicos, como o bisturi, deverão ser sempre utilizados com a ajuda do pinascópio, ainda que a execução do trabalho não se faça integralmente com a sua lente. Os meios químicos, sobretudo os que se baseiam no emprego de solventes, deverão ser de natureza volátil, facilmente neutralizáveis e com propriedades não fixantes aos estratos de pintura. Deverão fazer-se testes preliminares por forma a determinar que não atacam o verniz original da pintura.
- Antes de se executar qualquer limpeza, independentemente do meio a empregar, será importante controlar com detalhe a estabilidade da capa pictórica sobre o respectivo suporte, efectuando-se o assentamento, que se poderá fazer com a aplicação de um adesivo, utilizando uma fonte de calor permanente, desde que esta não se revele prejudicial para a pintura. Sempre que se tenha feito um assentamento, é regra obrigatória a eliminação de qualquer vestígio de adesivo da superfície pictórica. Concluído o assentamento, este deverá ser analisado através do pinascópio.¹¹⁷
- Sempre que se verifique a necessidade de proteger o anverso da pintura, devido à necessidade de realizar operações no suporte, é imprescindível que tal protecção se realize após a consolidação das partes levantadas, usando uma cola de fácil dissolução e diferente da que tenha sido aplicada no assentamento da camada cromática. Se o suporte for de madeira e estiver atacado por xilófagos (caruncho ou térmitas), a sua eliminação deverá fazer-se preferencialmente por meios gasosos, devendo evitar-se a impregnação com líquidos, de modo a não danificar a pintura. Deverá, igualmente, evitar-se a todo o custo a substituição do suporte de preparação da camada cromática (imprimação), e em caso de não ser possível evitar esta situação, o mesmo deverá ser integralmente levantado à mão com o bisturi.¹¹⁸
- No caso de haver a necessidade de se proceder à substituição do suporte de madeira, deve excluir-se a possibilidade de uso de aglomerado de madeira, sendo aconselhável efectuar a trasladação para um suporte rígido, desde que se saiba

¹¹⁷ *Idem*, p. 185 (tradução livre).

¹¹⁸ *Idem*, p. 186 (tradução livre).

com exactidão, que o novo suporte não tem um índice de dilatação superior ao anterior, para não danificar a obra.¹¹⁹

- Todas as operações de reforço e consolidação estrutural do suporte de madeira original, deverão respeitar a fruição estética da obra de arte, devendo orientar-se pelos princípios da intervenção mínima, sobretudo no que toca ao emprego de madeiras novas, compatíveis com a espécie botânica antiga e respeitar as características físicas da mesma.¹²⁰
- No tocante às normas a seguir no restauro de pinturas murais, dá-se relevo ao problema da determinação da técnica pictórica, onde se incluem todas as categorias genéricas de pintura desde a tempera, o óleo, a encaústica, a aguarela, o pastel, que é paralelo ao da pintura mural, quer tenham sido feitas em suporte de mármore ou de pedra, representando outro grande problema a identificação do aglutinante usado. Contudo, recomenda-se a determinação do aglutinante antes de se proceder a qualquer operação de limpeza, assentamento, *strappo* (destacamento da película pictórica), o *distacco* (destacamento da película e do reboco). Por outro lado, é importante assegurar que o solvente não atacará o aglutinante ou a pintura antes de qualquer aplicação de telas protectoras (*facing*).¹²¹
- Torna-se imprescindível proceder a uma consolidação preventiva nas pinturas a fresco de todos os pigmentos executados a tempera. Por outro lado, sempre que a pintura mural apresente um estado de pulverização adiantado, deverá fazer-se um tratamento especial, para evitar que se perca a menor quantidade possível de superfície cromática. No assentamento das cores, a investigação deverá permitir a progressiva utilização de fixativos de natureza orgânica, que alterem o menos possível as cores originais e sejam reversíveis. As cores pulverulentas deverão ser analisadas, de modo a determinar a existência ou não de fungos. No caso de haver necessidade de eliminar fungos, deverá ser escolhido um produto que não danifique a pintura, e que se possa eliminar com facilidade.¹²²
- Sempre que se constate a necessidade de remoção da pintura do seu suporte original, entre os vários métodos com garantias de êxito recomenda-se o *strappo*, pela possibilidade que oferece de recuperação da sinopia preparatória, no caso dos

¹¹⁹ *Idem, ibidem.*

¹²⁰ A Carta del Restauro contém outras indicações pormenorizadas sobre regras a seguir no que respeita às trasladações e reentelagens. Cf Carta Del Restauro, em M. José Martínez-Justicia (1996), *ob. cit.* p. 187.

¹²¹ *Idem*, pp. 187-188 (tradução livre).

¹²² *Idem, ibidem.*

frescos, e também porque liberta a película pictórica dos restos de *intonaco* degradado.¹²³

- O novo suporte onde se voltará a instalar a película pictórica deverá oferecer as máximas garantias de estabilidade, inércia e neutralidade (ausência de PH), devendo ainda respeitar as mesmas dimensões da pintura, não devendo apresentar camadas de suporte intermédias que, com o tempo, aflorariam à superfície. Por sua vez, na fixação da tela à superfície pictórica, é de toda a conveniência que se usem adesivos facilmente solúveis que não danifiquem a pintura. No caso de se preferir a manutenção da pintura trasladada sobre tela de linho reforçado, deverá ter-se em conta o emprego de materiais com características especiais ao nível da estabilidade e elasticidade, prevendo as variações de tensão de origem térmica ou outras.¹²⁴

No Anexo D, a Carta del Restauo fornece as instruções para a tutela dos Centros Históricos, importando destacar alguns aspectos principais:

- o conceito de centro histórico passa a incluir «os antigos centros urbanos tradicionalmente entendidos como tais, como também (...) todos os assentamentos humanos cujas estruturas, unitárias ou fragmentárias – ainda que transformadas parcialmente ao largo do tempo – (...) que possuam particular valor de testemunho histórico, arquitectónico ou urbanístico».¹²⁵
- «A sua natureza histórica, refere-se ao interesse que esses assentamentos apresentam como testemunhos de civilizações do passado, e como documentos de cultura urbana, independentemente do seu valor formal intrínseco, ou do aspecto peculiar como ambientes urbanos, que possam enriquecer e acentuar o seu valor, não só enquanto arquitectura, como também enquanto estrutura urbanística possuindo por si mesma significado e valor próprios».¹²⁶
- Para que um conjunto urbanístico possa ser plenamente salvaguardado, na sua continuidade temporal, proporcionando simultaneamente condições de vida adequadas aos seus residentes actuais, são necessárias amplas reorganizações no contexto urbano e territorial, assim como a regulação das relações e conexões com futuras zonas de desenvolvimento, pelo que importa coordenar as actuações urbanísticas, de forma a conseguir que a salvaguarda e recuperação do centro histórico, se faça a partir do exterior da cidade, por meio de operações de planificação adequadas. Deste modo, a

¹²³ *Idem, ibidem.*

¹²⁴ Este anexo finaliza com recomendações a seguir no restauro de mosaicos e de esculturas.

¹²⁵ M. José Martínez-Justicia (1996), *ob.cit.*, p. 190 (tradução livre).

¹²⁶ *Idem, ibidem.*

recuperação dos Centros Históricos converte-se num processo de recuperação ambiental.

- São também definidos os elementos individuais, que garantem a preservação dos conjuntos históricos, bem como alguns enunciados metodológicos de intervenção na cidade histórica.¹²⁷

4.6. - A Carta de Conservação e de Restauro de Objectos de Arte e Cultura, de 1987

Em 1986, o Conselho de Investigação (CNR), organismo que coordena e define as políticas italianas de investigação, promoveu um encontro dedicado ao tema “*Problemas do Restauro em Itália*”. Uma das conclusões desse encontro, foi a necessidade de revisão e actualização da Carta del Restauro de 1972. Com este fito, foi nomeada uma comissão coordenada por Paolo Marconi, a qual apresentou, no ano seguinte, a proposta da Carta de Conservação e Restauro de Objectos de Arte e Cultura.

A redacção deste novo documento, foi acompanhada por uma intensa polémica em Itália, surgindo imediatamente fortíssimas reacções dos defensores da conservação estrita. «O extremar de posições - que ainda (aparentemente) se mantém - entre “conservadores” e “restauradores”, tornou inconciliáveis as respectivas posições, o que poderá ter estado na base da não oficialização, pela tutela desta nova Carta. O documento-base, assim como os argumentos da polémica a que deu origem, tiveram uma difusão muito ampla, inclusivamente fora da Itália, tomando-se uma referência teórica imprescindível para o entendimento da evolução da própria filosofia da conservação do património arquitectónico e urbano.»¹²⁸

A Carta de 1987 é um documento longo e muito exaustivo, estruturado em doze artigos de carácter geral e seis anexos com instruções muito precisas respeitantes à «Tutela dos Centros Históricos, conservação, manutenção e restauro de obras com interesse arquitectónico; conservação e restauro de antiguidades; conservação e restauro de obras de carácter plástico, pictórico, gráfico, e de artes aplicadas; conservação e restauro do livro; conservação e restauro de bens de arquivo».

Entre a Carta del Restauro de 1972 e a Carta de Conservação de Objectos de Arte e Cultura, de 1987, detectam-se diferenças fundamentais de natureza conceptual. O novo documento questiona, numa perspectiva crítica, alguns aspectos da Carta de 1972, sobretudo no tocante à

¹²⁷ Para uma visão abrangente e pormenorizada do anexo D da Carta del Restauro de 1972, consulte-se José Aguiar, *ob. cit.*, pp. 19-22.

¹²⁸ José Aguiar, *ob. cit.*, p. 69.

extensão dos princípios de conservação, desenvolvidos para aplicação em obras de arte móvel à arquitectura e ao património urbano, privilegiando os aspectos visuais sobre os construtivos ou estruturais.¹²⁹

A transferência para a arquitectura e urbanismo de dois dos mais célebres axiomas brandianos o de que «só se restaura a matéria da obra de arte», e o princípio do «restabelecimento da unidade potencial da obra de arte», geraram uma forte polémica entre os especialistas, que contestavam a limitação do restauro ao tratamento dos materiais, e à sua prevalência na esfera da instância estética.

Na proposta da Carta de 1987, não se aceitava a primazia da “instância estética» de Brandi, ou o entendimento da arquitectura como acontecimento eminentemente visual, preferindo-se a sua assunção, como resultado de um processo que decorre de uma multiplicidade de actuações, com grande pluralidade de protagonistas.

«Critica-se também a Carta de 1972, pelo seu absoluto respeito pela imagem e pela pátina superficial, considerado excessivo face à permissividade com que se acolhem as acções de consolidação material dos elementos tectónicos, alterando dramaticamente a construção não visível. Considera-se esta contradição, como uma incompreensão de fundo da própria essência da arquitectura, afectando uma das suas mais íntimas constantes: a importância da relação entre forma e construção».¹³⁰

Na Carta de 1987, algumas das grandes inovações surgem como consequência da procura de um estatuto próprio para a conservação arquitectónica e urbana, contemplando as características específicas dos monumentos e das respectivas envolventes. Considera-se inviável a aplicação de princípios similares à conservação da arte móvel e da arquitectura, uma vez que esta última está condicionada por agressões e riscos, de natureza muito diferente. Por outro lado, a manutenção dos edifícios que compõem os conjuntos urbanísticos, se se aceitar o conceito dos acabamentos como camadas sacrificiais, deve sofrer uma renovação cíclica no sentido da preservação da qualidade estrutural dos edifícios, o que poderá conduzir a operações de renovação estética, contrárias ao espírito da Carta de 1972.

No conteúdo da Carta de 1987 é visível o alargamento do conceito de património. Termos como «monumento e obra de arte», tão do agrado de Brandi, são substituídos por «artefacto

¹²⁹ Nos preliminares do Anexo B encontramos toda uma série de recomendações importantes no que se relaciona quer com a aplicação ao restauro arquitectónico das novas técnicas e dos novos materiais, defendendo-se que «a tarefa do restauro arquitectónico consiste na interpretação da manufactura histórica», quer com a necessidade de uma efectiva recuperação das técnicas tradicionais e da sua aplicação, remetidas ao esquecimento pelo uso excessivo das novas técnicas construtivas. Cf. M. José Martínez - Justicia (1996), *ob. cit.* pp. 207-208.

¹³⁰ José Aguiar, *ob. cit.*, p. 70.

histórico», e «(...) objectos de determinada época e área geográfica que se revistam de significativo interesse artístico, histórico e cultural».¹³¹

Neste contexto constata-se uma redefinição conceptual e uma nova sistematização dos conceitos mais correntes:

- «**Conservação**: conjunto de actuações de prevenção e de salvaguarda desenvolvidas para assegurar uma duração, que se pretende ilimitada, da configuração material do objecto considerado;
- **Prevenção**: conjunto de actuações de conservação, no mais largo prazo possível, motivadas por conhecimentos prospectivos sobre o objecto considerado e sobre as condições do seu contexto ambiental;
- **Salvaguarda**: qualquer medida de conservação e de prevenção, que não implique intervenções directas sobre o objecto considerado;
- **Restauro**: qualquer intervenção que, respeitando os princípios da conservação e com base em todo o tipo de análises cognitivas prévias, vise restituir ao objecto, nos limites do possível, uma relativa legibilidade e, onde seja necessário, o seu uso;
- **Manutenção**: conjunto de acções recorrentes nos programas de intervenção, dirigidas aos objectos de interesse cultural em condições óptimas de integridade e funcionalidade, especialmente depois de terem sofrido intervenções excepcionais de conservação e/ou de restauro».¹³²

Propõem-se novos conteúdos operacionais para as intervenções de conservação e restauro, introduzindo-se, por comparação com a Carta de 1972, as seguintes modificações substantivas:

- considerando que a conservação e restauro podem não ocorrer simultaneamente, esclarece-se que estas operações são absolutamente complementares, declarando que um programa de restauro, não pode prescindir de um adequado programa de salvaguarda, manutenção e prevenção (Art. 3);
- estabelecem-se regras de conservação preventiva para as obras de arte, no que concerne à situação de contaminação ambiental grave, riscos naturais como terremotos, incêndios ou outros, sobre as condições de exposição/afluência de visitantes, limpeza e manutenção do controle ambiental (Art 5);
- continuam a considerar-se inadmissíveis as adições estilísticas, abrindo-se excepções no campo do restauro arquitectónico quando «(...) os complementos analógicos,

¹³¹ Carta de Conservação e Restauro de Objectos de Arte e Cultura, 1987, Art. 1, em M. José Martínez-Justicia (1996), *ob. cit.*, pp.195-196. (Tradução livre).

¹³² Carta de Conservação e Restauro de Objectos de Arte e Cultura, 1987, Art. 2, em M. José Martínez-Justicia (1996), *ob. cit.*, p. 196 (tradução livre). Os destaques a negrito são nossos.

reduzidos ao essencial, sejam necessários para a protecção estática da construção (...) e para uma manutenção mais segura das partes sobreviventes» (Art. 5, alínea A);

- não se aceita a remoção de pátinas, abrindo-se como única excepção o caso em que estas se encontrem irreversivelmente comprometidas, e quando a sua conservação possa constituir fonte de posteriores degradações (Art. 5, alínea C);
- admite-se a adição de partes acessórias com funções estáticas, e a reintegração de pequenas partes desde que comprovada a sua autenticidade histórica. As adições e reintegrações devem ser assinaladas de modo claro, sem cometer exageros «(...) na sinalização das mesmas, com o fim de não alterar a harmonia do contexto». Aconselha-se o uso de materiais «(...) afins e compatíveis pelas suas características físico-químicas, com o suporte. Poderão evitar comportamentos irregulares, provocados por incidências térmicas diversas, por sua vez induzidas por outros factores: espessuras, modos de aplicação e composição do material. Em todo o caso, estas inserções deverão ser distinguíveis à vista desarmada – ainda que a pouca distância - recorrendo a elaborações diferentes das históricas, em particular nos pontos de união com as partes antigas» (Art. 7, alínea A);
- «(...) as limpezas não deverão, nas pinturas e esculturas policromadas, chegar à superfície da matéria constituinte das próprias obras. Podem ser admitidas excepções, especialmente no caso de obras arquitectónicas, quando a manutenção de superfícies degradadas, constitua um perigo para a conservação de todo o contexto (...)» (Art. 7. alínea B);
- aceitam-se modificações e a inserção de novos elementos com finalidades estáticas, ou de conservação das estruturas internas e estratos de suporte, desde que depois dessas intervenções, não se verifiquem alterações de aspecto ou cromáticas. Ao inverso das outras cartas, recomenda-se o uso dos materiais e tecnologias tradicionais: «No campo específico da arquitectura, a experiência dos últimos vinte anos ensinou a desconfiar das inserções ocultas de materiais especiais como o aço, o betão pré-esforçado, os varões de reforço injectados com argamassas de cimento ou resinas, devido à sua capacidade de invasão, pouca duração, irreversibilidade e relativamente escassa fiabilidade. Portanto, ainda que possam parecer estranhas à obra, são preferíveis medidas de consolidação do tipo tradicional (...), facilmente controláveis e substituíveis» (Art. 7. alínea D).¹³³

¹³³ *Idem*, pp. 197-200.

Face aos problemas levantados pela aplicação dos novos materiais em operações de conservação arquitectónica, a Carta de 1987, defende o «emprego de soluções de “cultura construtiva” idêntica à original».¹³⁴

Os Anexos A e B, respeitantes à Tutela dos Centros Históricos e à conservação, manutenção e restauro de obras arquitectónicas respectivamente, apresentam instruções mais permissivas por comparação com a Carta de 1972, em especial no que se refere às reintegrações de imagem. No sentido de garantir uma adequada durabilidade no restauro arquitectónico, são admissíveis as reintegrações parciais de imagem, como no caso dos revestimentos e acabamentos exteriores degradados, pela dupla importância que assumem, estética e conservativa das alvenarias.

No Anexo A, relativo à Tutela dos Centros Históricos, esclarecem-se e tipificam-se os procedimentos de intervenção urbana.¹³⁵

Tendo em conta o interesse de que se reveste para a presente dissertação, importa realçar os pontos mais importantes do Anexo B, relativo aos procedimentos de conservação e restauro de obras de interesse arquitectónico.

a) Análise das Instruções para proceder à conservação e restauro das obras de interesse arquitectónico (Anexo B, da carta de 1987).

Uma análise atenta das considerações preliminares do Anexo B, permite-nos concluir a existência de maiores diferenças conceptuais face à carta de 1972. Anuncia-se aqui pela primeira vez uma intenção clara de estabelecer um estatuto peculiar, uma doutrina específica para o restauro arquitectónico, que «compreendendo o facto arquitectónico nos seus âmbitos tectónico e construtivo, ultrapasse a anterior abordagem de base brandiana e eminentemente estética».¹³⁶

Neste contexto, defende-se a utilização das técnicas tradicionais, hoje em dia, por estas se revelarem superiores na resolução de problemas de melhoria estática e de muitos outros casos de anomalias comuns, muito embora advirta que não basta criar uma conjuntura favorável à sua recuperação, importando também criar os meios necessários à sua efectiva e correcta aplicação prática. Recomenda-se ainda, a possibilidade de se poder fomentar uma didáctica específica neste domínio, a partir das escolas e da universidade.

¹³⁴ Sobre este assunto é possível consultar uma síntese bem estruturada em José Aguiar, *ob.cit.*, p. 26.

¹³⁵ *Idem*, p. 73.

¹³⁶ *Idem, ibidem*.

O Anexo B é o mais longo e descritivo do texto do presente documento, estruturando-se em dois grandes capítulos. O primeiro refere-se à “Planificação das operações de conservação e de restauro”, nele se defendendo a importância dos programas de manutenção regular, de modo a evitar intervenções de restauro mais profundas, assumindo-se que possam funcionar também como “estaleiros permanentes”.

O segundo capítulo é dedicado à «Metodologia e técnicas de intervenção», subdividindo-se em sete pontos principais: «Consolidação de alvenarias; substituição ou reintegração de paramentos de pedra ou de ladrilho; intervenções sobre aplicações decorativas em estuque, a fresco, esgrafitos; reintegrações e/ou substituições de guarnecimentos e pinturas; consolidação de pedra e de ladrilhos à vista; consolidação das estruturas de madeira; tratamento da escultura em pedra».¹³⁷

Tendo em conta o interesse muito específico para o tema da presente dissertação, consideramos relevante analisar os pontos 3 e 4 do Anexo B desta Carta de 1987.

Ponto 3 – Intervenções nas aplicações decorativas em estuque, frescos e em esgrafitos:¹³⁸

- assume-se que, e exceptuando o efeito combinado da intempérie e do impacto mais ou menos directo do raios solares, grande parte das anomalias do tipo dos empolamentos, destacamentos e esfoliações, são de origem pluvial, podendo também ocorrer problemas nos locais onde os edifícios foram reutilizados modernamente (danos causados pelas modernas redes de instalação de águas);
- a melhor prevenção contra a erosão, a falta de coesão e o desprendimento dos revestimentos, radica na constante manutenção, saneamento das coberturas e vias e drenagem da chuva. Em seguida, dever-se-á passar à consolidação dos estuques, frescos e esgrafitos;
- no caso de se estar em presença de anomalias como desagregações e falta de adesão às operações de consolidação, deverão seguir-se análises cuidadosas, no sentido da correcta identificação e definição de uma terapêutica adequada.

Ponto 4 – Reintegrações e/ou substituição de guarnecimentos e/ou colorações:

- antes de cada intervenção deve fazer-se um exame para determinar o grau de adesão dos guarnecimentos ao suporte e a magnitude dos possíveis desprendimentos, usando como método mais simples o golpe dos dedos;

¹³⁷ A Carta de 1987 alude com algum pormenor a recomendações directas sobre a importância da cor para o controlo da imagem urbana histórica. Sobre este assunto consultar a síntese de José Aguiar, *ob. cit.*, pp. 74-75.

¹³⁸ Utilizamos a tradução que José Aguiar fez do texto em castelhano de M. José Martínez-Justicia (1996), *ob. cit.*, pp. 213-214. A tradução livre de José Aguiar será incluída na nesta dissertação como Anexo 1.

- recomenda-se a utilização de métodos de diagnóstico auxiliares, sempre que possível, como a termografia, e a fixação dos guarnecimentos originais, sempre com métodos e técnicas já experimentados pelo ICR.;
- no caso de guarnecimentos não originais, aconselha-se a sua substituição, por adições compostas com materiais e granulometrias o mais parecidas possível com as do contexto. Admite-se a adição de pequenas quantidades de material sintético de modo a obter uma consistência similar;
- assume-se como tarefa delicada a identificação da cor original de um guarnecimento, devendo esta fazer-se por exame estratigráfico, com recolhas em zonas protegidas das mudanças climáticas, importando não apenas o seu aspecto, mas também a sua composição química, natureza do acabamento, granulometria e tipo de material empregue. É admissível, sempre que seja significativo, realizar um acabamento semelhante ao original, tendo o cuidado de assinalar, de forma sóbria, o limite entre este último e a parte nova;
- dadas as enormes dificuldades em encontrar materiais tradicionais de boa qualidade, e em reproduzir as antigas cores, aconselha-se dispender todos os esforços no sentido de uma recolha o mais exaustiva possível nos vários tipos de fontes. O recurso à participação interdisciplinar nas operações de restauro deste tipo é altamente recomendável.

4.7. Questões em torno da Autenticidade. A Conferência e o Documento de Nara

«A polémica teórica que se estende por toda a década de 80, polarizada no debate entre o restauro filológico (P. Marconi) e a conservação estrita (C. Brandi), obrigou à necessidade de estabelecer com maior precisão o conceito de “autenticidade”».¹³⁹

Tal como já foi referido, tanto a Carta de Veneza como a Carta Italiana del Restauro de 1972, sofreram profundas influências da Teoria del Restauro de Cesare Brandi, que considera como principal objectivo do restauro, a conservação da autenticidade material da obra de arte: “apenas se restaura a matéria da obra de arte”, restabelecendo-se a sua unidade potencial, sem falsificar ou apagar os traços da passagem do tempo.

No primeiro parágrafo do preâmbulo da Carta de Veneza, estão patentes referências implícitas e explícitas ao conceito de autenticidade, afirmando-se que: «Os monumentos de um povo, portadores de uma mensagem do passado, são um testemunho vivo das suas tradições

¹³⁹ José Aguiar, *ob. cit.*, p. 75.

seculares. A humanidade tem vindo progressivamente a tomar maior consciência da unidade dos valores humanos e a considerar os monumentos antigos como herança comum, assumindo colectivamente a responsabilidade da sua salvaguarda para as gerações futuras e aspirando a transmiti-los com toda a sua riqueza e autenticidade.»¹⁴⁰, considerando-se que o «restauro é um tipo de operação altamente especializado. O seu objectivo é a preservação dos valores estéticos e históricos do monumento, devendo ser baseado no respeito pelos materiais originais e pela documentação autêntica. Qualquer operação desse tipo deve terminar no ponto em que as conjecturas comecem.»¹⁴¹ Assim, revela-se essencial proceder a uma avaliação crítica de determinados valores do património antes de realizar qualquer tipo de intervenção, de molde a determinar a sua autenticidade, a partir da qual se definirão os objectivos a alcançar com a sua conservação e o conceito projectual, que presidirá a qualquer operação de restauro.

A dependência relativamente ao conceito de autenticidade aumenta noutros documentos doutrinários, como por exemplo na Carta Internacional para a Salvaguarda das Cidades Históricas, de 1987, vulgarmente conhecida por Carta de Toledo. O conceito de autenticidade, aparece definido nos princípios e objectivos principais, como um conjunto de valores materializados na cidade histórica, englobando desde o seu carácter, aos elementos materiais que moldam a morfologia urbana, as formas e linguagens da arquitectura, até às funções da própria cidade, cuja perda comprometeria a salvaguarda desse património urbano.¹⁴²

Contudo, e tal como refere José Aguiar, não existe uma interpretação universal do conceito de autenticidade. Para além de considerar a definição europeia demasiado fechada, por comparação com a relatividade de outras geografias culturais, contrapõe afirmando que em «muitos países, a palavra nem sequer é utilizada. Na legislação de alguns Estados, em vez de “autenticidade” empregam-se outros termos, como acontece nos Estados Unidos, onde se utiliza o termo “integrity”, significando «(...)...the ability of a property to convey its significance”, e que é definido através de sete qualidades básicas: design, materials, workmanship, setting, location, feeling, association».¹⁴³ Importa ainda frisar, que uma vez ressalvada a relatividade cultural do

¹⁴⁰ Cf. F. Henriques, V. F. Jorge, *ob. cit.*, pp.3-5.

¹⁴¹ *Idem, ibidem.*

¹⁴² Carta Internacional para a Salvaguarda das Cidades Históricas de 1987: Princípios e Objectivos Ponto 2 «Os valores a preservar são o carácter histórico da cidade e o conjunto dos elementos materiais e espirituais que lhe determinam a imagem, em especial: a) a forma urbana definida pela malha fundiária e pela rede viária; b) as relações entre edifícios, espaços verdes e espaços livres; c) a forma e o aspecto dos edifícios (interior e exterior) definidos pela sua estrutura, volume, estilo, escala, materiais, cor, e decoração; d) as relações da cidade com o seu ambiente natural ou criado pelo homem; e) as vocações diversas da cidade adquiridas ao longo da sua história. Qualquer ataque a estes valores comprometeria a autenticidade da cidade histórica.» Cf. F. Henriques; V. F. Jorge, *ob. cit.*, p. 16.

¹⁴³ U.S. Department of Interior, *National Register Bulletin 15: How to apply national Register Criteria for Evaluation*, Washington, D.C.; USDI/ National Park Service, 1991, citado por José Aguiar, *ob. cit.*, p. 76.

conceito, será mais correcto avançar para definições mais abrangentes, que incluam os aspectos tangíveis e intangíveis do património.

Durante várias décadas, entendeu-se o significado da autenticidade patrimonial como algo palpável e muito concreto, cabendo a Françoise Choay, entre vários especialistas, a responsabilidade de lembrar a urgência de uma clarificação epistemológica do conceito¹⁴⁴. Sob pena de não se registarem avanços na disciplina da Conservação¹⁴⁵. Em sua opinião, é impossível trabalhar com base num conceito que apresenta múltiplos significados e várias formulações oficiais ambíguas. Em 1994, tomou-se evidente a necessidade de um debate internacional, que ao definir o conceito, contribuísse para um restabelecer de relações mais directas entre a teoria e a *praxis*.

Foram vários os especialistas a tentarem uma definição sistemática do conceito de autenticidade. Neste contexto, Jukka Jokiletho tentou defini-lo numa série de textos onde traça a evolução histórica do mesmo. «Jokiletho considera que a essência da teoria da conservação está precisamente na capacidade de identificar, analisar e depois preservar a autenticidade testemunhal de uma obra de arte».¹⁴⁶ Baseado nos estudos de Charles Taylor, Jokiletho conclui ser impossível enquadrar o conceito numa ordem única e universal¹⁴⁷, defendendo que o grau de veracidade dos valores patrimoniais apenas pode ser compreendido por relação com a cultura, ou culturas que os atribui e que o problema da salvaguarda patrimonial, é sobretudo um problema de ordem cultural e não tanto técnico. Segundo este autor, o conceito de autenticidade patrimonial pode ser identificado com três categorias principais de valores:

- a criatividade artística e humana, o bem patrimonial como uma obra de arte resultante de um processo criativo, individual ou colectivo;
- o valor documental da materialidade de uma construção histórica, a materialidade do objecto enquanto testemunho genuíno que revela a história, e os valores de idade entretanto adquiridos;
- a continuidade dos valores tradicionais, a associação entre tradição e autenticidade, sancionada pela vontade da sociedade actual, em renovar e transmitir os saberes e práticas tradicionais;

¹⁴⁴ «Na realidade o significado do conceito, numa definição clara e concisa, não existia!», em José Aguiar, *ob. cit.*, p. 77.

¹⁴⁵ Naquilo que Choay designa por “retórica da autenticidade”.

¹⁴⁶ José Aguiar, *ob. cit.*, p. 78.

¹⁴⁷ Cf. José Aguiar, *ob. cit.*, p. 78.

Neste contexto, a ideia de autenticidade estará sempre dependente da cultura, do tempo e da forma como as tradições forem entendidas, de um modo duradouro, correspondendo a uma memória viva, ou já morta.

Segundo Jokiletho, a autenticidade pode ser identificada não tanto em relação aos materiais mas sim aos processos. Os autores que concordam com este postulado são vários, inserindo-se neste caso certos tipos de património que integram obras feitas de materiais perecíveis, por comparação com as quase imutáveis pedras europeias, como os templos de madeira japoneses.¹⁴⁸ As competências técnicas tradicionais e milenares, na sua qualidade de patrimónios intangíveis, asseguram os processos de renovação e manutenção dos monumentos, garantindo a sua autenticidade cultural e patrimonial, devendo envidar-se esforços para que esse quadro de saberes seja protegido¹⁴⁹, tutelado e valorizado como tal.

Entre nós, o debate conceptual sobre a autenticidade foi introduzido por Fernando Henriques e mais recentemente por Reis Cabrita¹⁵⁰, numa primeira tentativa de o sistematizar e de enquadrar as suas implicações na investigação científica em Conservação.

No seu texto pioneiro, Fernando Henriques considera a questão da autenticidade central no âmbito da Conservação, destacando o facto de a mesma constituir um factor determinante, aquando da inclusão de um qualquer bem patrimonial na Lista do Património Mundial da UNESCO. Esse ponto não é só hoje uma das condições indispensáveis para a entrada, como também o é para a permanência de um bem nessa prestigiada lista.

Em 1972, na Conferência Geral da Unesco em Paris, e no seguimento da Convenção do Património Mundial, foi criado um comité responsável pela análise e gestão dos processos de candidatura dos bens patrimoniais à Lista do Património Mundial. Este mesmo comité, decidiu em 1977, promover a redacção de um documento base onde impôs o conhecido “teste da autenticidade”, como um dos critérios mais importantes para o exame, avaliação e qualificação dos bens patrimoniais, candidatos a uma inscrição como “extraordinário valor universal”.

«O “teste da autenticidade” da UNESCO implicava a avaliação de quatro aspectos fulcrais, que poderíamos chamar “quatro autenticidades”, que incluíam:

- (I) a autenticidade da forma, na autenticidade estética do conceito arquitectónico transmitido pelo objecto (design);
- (II) a autenticidade material;

¹⁴⁸ Cf. José Aguiar, *ob. cit.*, p.79.

¹⁴⁹ O que já ocorre no Japão, onde são classificados como tesouros nacionais como refere F. Choay.

¹⁵⁰ F. Henriques, *A conservação do património histórico edificado*, LNEC, Lisboa, 1991, pp. 9-13.

A. Reis Cabrita, *A postura ética na investigação técnica de apoio à conservação do património arquitectónico*, em *IV Encontros com o património, Espiga de Ouro*, Cadernos do Centro Histórico de Beja, Câmara Municipal de Beja, 1996, pp. 71-82.

- (III) a *autenticidade dos processos tecnológicos*, traduzidas na presença dos materiais e das técnicas originalmente empregues na sua elaboração;
- (IV) a autenticidade na implantação, verificando-se a continuidade do *genius loci* do lugar, mantendo-se as relações fundamentais entre o bem patrimonial e o sítio do seu assentamento, sem “relocalizações” do objecto patrimonial ou destruições da sua envolvente». ¹⁵¹ No que respeita à inclusão na Lista de reconstruções, o Comité tem vindo a defender que apenas se admitem casos devidamente documentados, não se aceitando interpretações conjecturais.

Um dos grandes problemas que se colocou desde o início, consistiu na aplicabilidade do “teste da autenticidade” ao património de todos os países, uma vez que se reconheceu de imediato o seu carácter essencialmente europeu e a sua matriz eminentemente teórica. Desta constatação resultou uma longa discussão internacional, que foi retomada em 1994 em dois encontros promovidos pela UNESCO, ICCROM e ICOMOS, o primeiro realizado em Bergen, na Noruega, e o segundo em Nara, no Japão.

Do encontro de Bergen, nasceu uma proposta no sentido de uma flexibilização do sistema baseado nas “quatro autenticidades”. Visou-se uma abordagem menos rígida, que valorizasse os parâmetros de carácter estático, mas também outros de índole mais dinâmica.

Do segundo encontro que integrou as reflexões de Bergen, resultou o *Documento de Nara sobre Autenticidade*, aprovado como declaração final dessa conferência, ocorrida entre 1 e 5 de Novembro de 1994. ¹⁵²

No Documento de Nara fica definitivamente assumido o princípio da diversidade cultural no enquadramento e formação dos valores patrimoniais, num momento em que o binómio política /cultura ganha destaque universal. Por outro lado, o Documento de Nara é incomparavelmente menos rígido, quando comparado com a anterior formulação da UNESCO das “quatro autenticidades”, passando, doravante, a preservação do património, a depender muito mais dos contextos técnico-culturais de cada país.

Ressaltam-se como aspectos mais importantes deste documento:

- considerar que a autenticidade está directamente dependente das diferentes realidades culturais de cada país; o que é genuíno para uma cultura, poderá não o ser para outra;
- a importância da autenticidade como factor ético que deve presidir à condução da investigação científica, assim como a todas as pesquisas factuais e documentais que

¹⁵¹ José Aguiar, *ob. cit.*, p. 81.

¹⁵² O Documento de Nara sobre Autenticidade será incluído nesta dissertação como Anexo 2. Utilizamos a tradução livre de José Aguiar e de Ana Paula Amendoeira, feita a partir da versão inglesa. Cf. José Aguiar, *ob. cit.*, Anexo 3, p. 9.

informam as decisões e os projectos de conservação. A sua qualidade e rigor estará sempre dependente da credibilidade das fontes de informação usadas;

- a proposta de uma nova grelha de espectro mais amplo, que servirá de base aos julgamentos de valor sobre a autenticidade de um património, que passará então a integrar «(...) a concepção, a forma, os materiais e a substância, o uso e a função, a tradição e a técnica, a situação e a implantação, o espírito e o sentimento. Estes factores são internos ou externos à obra». ¹⁵³

O Documento de Nara contribuiu para uma substancial abertura na interpretação e doutrinas que se pretendiam universais, como a veiculada pela Carta de Veneza, sobretudo no processo da sua transferência para as realidades locais.

Considera-se o tema da Conservação enquanto problema universal, mas encara-se de modo pragmático que a autenticidade patrimonial dependerá, em maior ou menor grau, da autoconsciência da própria autenticidade cultural de cada sociedade, à qual os monumentos pertencem.

A ideia de avaliação da autenticidade com base numa nova grelha de aplicabilidade universalista, não foi consensual. Vários foram os teóricos da Conservação que teceram críticas a esta solução, entre eles Françoise Choay, que acusou a iniciativa de se basear em critérios estritamente etnocéntricos.

A questão mantém-se na ordem do dia, tendo voltado a ser debatida em dois encontros mais recentes, respectivamente em Mérida (em 1996) e em Nápoles (em 1997). Contudo, Jokiletho, numa linha diferente da de Choay, defendeu depois de Nara «a utilidade de um sistema de avaliação e de controlo ou de monitorização que se baseie no tema da autenticidade, alegando que o património cultural tem universalidade apenas quando é uma expressão genuína dos valores da cultura em causa. Assim, apenas a identificação da autenticidade asseguraria a completa apreciação dos valores patrimoniais presentes, os meios pelos quais estes se manifestam, fornecendo o caminho para determinar quais os tratamentos mais adequados à sua conservação. Esta aproximação poderia aplicar-se a todos os tipos de património cultural (garantindo a diversidade patrimonial) e suas expressões regionais (salvaguardando a diversidade cultural)». ¹⁵⁴

¹⁵³ C.f. José Aguiar, *ob. cit.*, p. 82.

¹⁵⁴ *Idem*, pp. 83-84.

4.8. – Proposta do ICOMOS. A Carta de Conservação de Pinturas Murais

No contexto da presente dissertação, afigura-se-nos de extrema relevância a análise da proposta do ICOMOS, sobre o texto provisório da futura Carta de Conservação de Pinturas Murais, posto agora à discussão pela secção portuguesa.¹⁵⁵

O documento foi estruturado em duas grandes partes, uma primeira de carácter introdutório, e uma segunda contendo oito artigos relativos a aspectos muito específicos do tema em causa.

O texto introdutório abre com uma fundamentação sobre a necessidade de preservar a pintura mural, entendida no seu sentido mais lato, elevando-a à categoria de património pictórico alicerçado num suporte, independentemente da sua natureza.¹⁵⁶ São realçados três factores intrinsecamente ligados à pintura mural, e por inerência à respectiva conservação: as preferências culturais, as expressões artísticas e as aquisições técnicas, factores a englobar na definição de qualquer estratégia de Conservação, que venha a ser definida no futuro para esta área.

Seguidamente, tenta-se uma sistematização cronológica e tipológica, na qual salientaremos os seguintes pontos:

- a definição de balizas cronológicas precisas, estabelecendo-se como limite mais antigo para este tipo de manifestação cultural o Paleolítico Superior;
- a definição de tipologias técnicas sob uma perspectiva evolutiva, com vista à sua classificação dentro de rigorosos parâmetros de objectividade;
- o carácter abrangente do documento, quando prevê a inclusão de toda e qualquer superfície decorada, independentemente da técnica utilizada e do contexto civilizacional de origem, numa estratégia de preservação da propriedade cultural¹⁵⁷;
- a exclusão desta carta de todos os objectos móveis que, não obstante poderem estar decorados com técnicas afins às das pinturas murais, não permitam estabelecer uma relação de autenticidade com uma qualquer superfície decorada;

¹⁵⁵ O texto provisório desta carta foi-nos facultado pelo orientador deste trabalho, arquitecto José Aguiar, em Julho de 2001.

¹⁵⁶ «Les peintures créées de la main de l'homme constituent une composante importante et impressionnante du patrimoine. Cet art créatif est toujours placé sur un support ; par conséquent, la préservation du patrimoine pictural passe à la fois par la conservation de la couche picturale et par celle du bâtiment ou de l'édifice de support.» Cf. Proposta de Carta de Conservação de Pinturas Murais, ICOMOS, 2001.

¹⁵⁷ «Pour ce qui est de la préservation du patrimoine culturel, lorsque des techniques picturales ont été utilisées dans la chambre à relique d'un stupa au Sri Lanka, ou sur les murs d'un tombeau souterrain comme chez les égyptiens et les étrusques (...) l'aspect patrimonial du monument est pris en compte, et les surfaces décorées traitées comme des peintures murales.» Cf. Proposta de Carta de Conservação de Pinturas Murais, ICOMOS, 2001.

- defende-se, no que concerne à preservação, que o património pictórico imóvel é o mais vulnerável e o mais delicado.

Numa segunda parte, o documento divide-se em vários artigos, cobrindo cada um deles um aspecto específico da conservação desta categoria do património cultural: (I) Definição; (II) política de protecção; (III) legislação; (IV) documentação; (V) tratamento e vigilância permanentes; (VI) apresentação, pesquisa e divulgação da informação científica; (VII) qualificações profissionais; (VIII) cooperação internacional.

Na sua definição (Art. 1.), proclama-se o princípio de que o património pictórico mural é considerado no seu conjunto, e desde que se encontre ainda *in situ*. É defendida a necessidade de adopção de medidas de conservação preventiva, como meio de evitar uma destruição acelerada, pelo ataque dos agentes climáticos e biológicos, tanto das superfícies como dos suportes (Art. 2).

No aspecto legislativo, defende-se que existe uma obrigação moral em assumir este tipo de património como pertença de toda a Humanidade, devendo este princípio funcionar como linha orientadora para a feitura de legislação específica de protecção, a criar em cada país. Constituindo um património sobre o qual pairam uma série de ameaças concretas, aconselha-se a previsão de sanções, como forma de impedir a sua destruição, defendendo-se a sua aplicabilidade tanto à propriedade cultural já conhecida, como àquela que venha ainda a ser descoberta (Art. 3).

No campo da documentação (Art. 4), a carta é assaz explícita, defendendo-se que todos os dossiers de estado sobre pintura mural devem ser exaustivos e profusamente ilustrados. Fornece-se uma estrutura-tipo para a recolha de informação com vista à elaboração do dossier, baseada nos seguintes pontos: estrutura de suporte, reboco, camada de preparação, camada pictórica e camada de protecção. Insiste-se com particularidade no uso de todos os métodos de registo como meios auxiliares para compilar o maior número possível de informações técnicas, assim como obter reproduções. A esta etapa seguir-se-á outra, de carácter obrigatório e que se destina a completar o dossier, respeitante aos parâmetros de diagnóstico, de estratégias de tratamento, e de consulta de apoio especializado sobre estratégias de tratamento e de conservação. Aconselha-se uma articulação estreita entre os três parâmetros, cuja informação deverá constar de dossiers separados, considerando-se de importância capital dar resposta cabal a questões relacionadas com causas e esquemas de deterioração climática e humana.

Por último, a intervenção é vista como um acto final, obrigatoriamente fundamentado em análises rigorosas de toda a documentação produzida, nas fases anteriores e na consulta de especialistas capazes de formular as estratégias de tratamento mais adequadas. O recurso a

intervenções que pressuponham reintegrações ou restauros, carecem de pareceres especializados, devendo ter-se especial cuidado no caso de se tratarem de monumentos vivos¹⁵⁸.

Considerando que as pinturas murais constituem um dos patrimónios mais expostos à deterioração, aconselha-se a vigilância permanente como estratégia de conservação, tomando-se necessário para o efeito, recorrer à definição de condições microclimáticas apropriadas, graças a equipamentos de monitorização e controle ambiental (Art. 5). Recomenda-se a produção de legislação reguladora de aspectos específicos como a humidade, exposição à luz e o número de visitantes, entre outros.

Um dos aspectos de maior relevância refere-se à apresentação dos locais onde existem pinturas murais, em especial as normas a seguir na exposição do património pictórico aos visitantes. Neste contexto, recomenda-se especial atenção aos factores que envolvam degradação química e física, aspectos a ter em conta em todos os sítios abertos ao público em geral. Recomenda-se igualmente especial cuidado com a informação posta à disposição dos visitantes, que deverá enquadrar-se em princípios científicos rigorosos. Por fim, recomenda-se a criação de espaços de estância para os turistas e grupos religiosos (Art. 6).

A questão da formação profissional (Art. 7) é tratada com especial acuidade, defendendo-se a qualificação académica dos vários níveis de especialização, dos profissionais intervenientes na conservação de pinturas murais, a qual deverá orientar-se pelas linhas programáticas dos diversos organismos internacionais como a UNESCO, o ICOMOS, o ICCROM e o ICOM. Recomenda-se ainda a consulta de duas cartas relativas às disciplinas auxiliares, a Carta de Gestão do Património Arqueológico do ICOMOS (1990) e a Carta do Turismo Cultural de 1999. Dá-se ênfase à partilha de informação entre os profissionais do sector, numa óptica de actualização de conhecimentos.

No capítulo da cooperação internacional, e com base no postulado de que a pintura mural é património da humanidade (Art. 8), apela-se á articulação efectiva entre todos os profissionais do sector, e de todas as instituições e de organismos da conservação a nível mundial, com vista a uma partilha efectiva e divulgação de experiências e conhecimentos, através dos mais diversos meios à disposição, com especial destaque para os suportes electrónicos.

¹⁵⁸ O sublinhado encontra-se no texto original.

5 – REVESTIMENTO E COR NA ARQUITECTURA.

5.1. – Arquitectura, cor e autenticidade

«O sol é o sangue da natureza; a cor é o elemento solar que dá sangue e vida às obras plásticas do homem»

Gillo Dorfles

É vulgar, ao falar de arquitectura, quer se trate de um monumento isolado ou de um conjunto, na sua relação com os diversos espaços de comunicação ou com os espaços naturais onde se inserem, referir conceitos como volume, ritmo, proporção, alçado, planta, espaços interiores e exteriores, sendo, em geral, muito escassas as reflexões sobre a cor.

Esta situação é extensível aos tratados de arquitectura que se produziram ao longo do tempo histórico, salvo raras excepções, e ao campo da própria formação profissional,¹⁵⁹ o que permite dizer que «falar de cor em teoria de restauro da arquitectura equivale a falar num *silêncio*, ou seja mais naquilo que nunca foi dito do que naquilo que se revelou, omissões essas que ocasionaram aspectos não muito felizes nas intervenções de restauro.»¹⁶⁰

Torna-se pois evidente, que a escassez de estudos e de reflexões sobre o papel da cor na arquitectura, representa uma enorme lacuna que urge preencher e corrigir. É imprescindível compreender que a cor é um fenómeno cultural, frequentemente relacionado com aspectos identitários, desempenhando um papel estético na arquitectura, cujo relevo nunca será de mais sublinhar. Está historicamente provada a importância que a cor assumiu na arquitectura, quer como linguagem abstracta, quer como código recheado de conteúdos figurativos e simbólicos.

Ao longo da história da arquitectura, os elementos arquitectónicos impuseram-se ou pelo tom natural dos materiais construtivos, ou pelos tons cromáticos aplicados pelo homem, o que nos remete para a percepção da cor numa dupla acepção, a cor natural e a cor artificial, esta última eminentemente cultural.

Importa realçar que toda a arquitectura é composta de cor e de forma, sendo profundamente errado considerar a cor como património exclusivo da pintura, não obstante essa associação ser

¹⁵⁹ Importa recordar a este propósito as inúmeras vezes que ouvimos o orientador desta dissertação, arquitecto José Aguiar, referir que os profissionais da arquitectura aprendem, ainda hoje, uma arquitectura a preto e branco. Ainda sobre este assunto, também Martínez-Justicia afirma ser frequente em Espanha, a ausência do elemento cor em múltiplos projectos de arquitectura recentes, não obstante a cor ser «um dos elementos mais constantes e activos na dinâmica arquitectónica», em M.José Martínez-Justicia, *El color y la pátina a la luz de las cartas de Restauración, Revestimiento y color en la Arquitectura, conservación y restauración*, ponencias do Curso de Restauración Arquitectónica, Granada 25,26 e 27 de Marzo de 1993, Granada, Universidad de Granada, 1996, pp. 49-67.

¹⁶⁰ M. José Martínez-Justicia (1996), *ob. cit.* p. 49 (tradução livre).

muito frequente, talvez como fruto de uma interpretação equívoca, que considera a cor um elemento estranho à arquitectura e cujas raízes mergulham, em última instância, na estética neoclássica. Ler a arquitectura à luz desta estética, poderá representar à partida «a eliminação de toda uma série de elementos expressivos que a intencionalidade do artista empregou em convivência e em profunda relação com os volumes, o espaço, a luz, umas vezes com funções representativas e simbólicas, outras com valores puramente estéticos.»¹⁶¹

A partir da Carta de Veneza de 1964, generalizou-se um conceito de autenticidade que valoriza essencialmente a matéria que chega até nós, sendo frequente a confusão entre os conceitos de autenticidade e de originalidade. Contudo, uma interpretação mais cuidadosa destas noções rapidamente permitirá compreender que todo o monumento é simultaneamente documento e significado.

Neste contexto, a autenticidade do mesmo, não reside apenas no valor da matéria como relíquia evocadora do Passado, mas também na sua capacidade de transmitir valores e mensagens, o que implica a valorização do monumento não só no seu momento original, mas em todos os seus aspectos documentais que possam ser considerados autênticos, e onde se englobam elementos como forma, espaço e texturas originais.

Tal como defende Moreno-Navarro, «em arquitectura a autenticidade reside não na originalidade da matéria, mas sim na capacidade de resposta que a mesma apresenta à soma de actos criativos que lhe conferiram vida.»¹⁶² Partindo do postulado que todo o monumento é arquitectura, memória e significado, facilmente se deduz que também em todos os monumentos existe uma dupla condição, a de serem simultaneamente arquitectura viva e arquitectura testemunhal.

Cor e arquitectura são indissociáveis no devir histórico, não sendo lícito nem correcto rejeitar a aplicação do conceito de autenticidade, quando queremos interpretar ou estudar as arquitecturas históricas. Na transmissão dos valores patrimoniais do edificado, importa perceber que a arquitectura não deve ser posta ao serviço da valorização de uma imagem de despojo ou de ruína, mas sobretudo da valorização da arquitectura como uma síntese de múltiplas manifestações técnicas, culturais e simbólicas.¹⁶³

¹⁶¹ *Idem*, p. 50.

¹⁶² Antoni González Moreno-Navarro, Restauración: revestimientos y color, *Revestimiento y color en la Arquitectura, conservación y restauración*, ponencias do Curso de Restauración Arquitectónica, Granada 25,26 e 27 de Marzo de 1993, Granada, Universidad de Granada, 1996, p. 36. (tradução livre).

¹⁶³ A este propósito Moreno-Navarro interroga-se «porquê renunciar à aplicação de todos estes valores genuínos da arquitectura? Poderá considerar-se autêntico, por exemplo, um edifício barroco cujos muros foram concebidos para serem revestidos, se os rebocos desapareceram? Poderá considerar-se autêntica uma chaminé desenhada por Gaudi que tenha perdido o seu revestimento e cor? E no caso do Partenon? Não será mais correcto recuperar a policromia perdida? Se a investigação científica rigorosa nos confirma como certa a policromia que teve, pintura

A prática sistemática da reabilitação dos Centros Históricos no período que se seguiu à II Guerra Mundial, visível ao longo das décadas de 50, 60 e 70 do século XX nos países mais afectados pelas destruições (como a Alemanha e a Polónia), traduziu-se na renovação total dos revestimentos e acabamentos originais com soluções contemporâneas, utilizando-se numa primeira fase os rebocos à base de cimento, depois as argamassas pedrosadas e as monomassas, e no que concerne à pintura, as tintas acrílicas e mais tarde as tintas de silicatos. Esta prática foi de tal forma devastadora, que «acabou por provocar uma situação paradoxal: hoje, em países como a Alemanha e a Áustria tornou-se tão raro encontrar um edifício antigo que conserve os seus revestimentos, acabamentos e superfícies originais, que os poucos exemplares que sobreviveram são, hoje, tratados como verdadeiras peças de museu.»¹⁶⁴

«O reconhecimento da importância das superfícies arquitectónicas como partes integrantes e indissociáveis da autenticidade material dos edifícios históricos integrou uma evolução ainda recente, da própria teoria e da prática da conservação do património arquitectónico. Esta preocupação foi registada em documentos doutrinários de fulcral importância, como a Carta de Veneza (1964) e, mais recentemente, na Carta de Toledo (1987), mas que nas intervenções concretas, e durante muito tempo, foi deixada em segundo plano ou apenas garantida em obras de excepção, como a conservação e restauro de pinturas murais e de painéis figurativos (sobretudo no interior dos edifícios).»¹⁶⁵

Tal como referiu Fielden, na sua obra *Conservation of Historic Buildings*, «O primeiro impacto com um edifício histórico é sempre emocional. Esta experiência emocional é altamente influenciada pela aparência da superfície do edifício.», o que permite concluir que os revestimentos arquitectónicos desempenham, também eles, um papel de destaque na percepção visual, estética e emocional de qualquer edifício.

Importa, pois, reivindicar o valor específico dos revestimentos arquitectónicos antigos, como garante de conhecimento mais profundo e rigoroso da imagem urbana histórica. Para tal urge definir estratégias de actuação que conduzam à modificação de atitudes e comportamentos, numa perspectiva de salvaguarda patrimonial e de desenvolvimento.¹⁶⁶

que poderemos tentar reproduzir, que não será original, mas autêntica. Já que, em definitivo, nos permitirá transmitir o monumento às próximas gerações com *toda* a sua riqueza de autenticidade.» Em Moreno-Navarro (1996), *ob. cit.*, p. 37 (tradução livre).

¹⁶⁴ José Aguiar *Estudos cromáticos nas intervenções de conservação em centros históricos*, comunicação apresentada ao Encontro A CIDADE DeCOR, Póvoa de Varzim, 30 e 31 de Outubro de 1997 (texto policopiado).

¹⁶⁵ *Idem, ibidem.*

¹⁶⁶ Na opinião de José Aguiar, também em Portugal se acordou tarde para esta questão, estando a cometer-se os mesmos erros já experimentados por outros países, levando-nos a correr o risco de perda (irreparável) de muito do nosso património urbano. Será importante inverter esta tendência e seguir os exemplos de países como a França, a Áustria e a Alemanha, onde durante as décadas de 80 e 90 do século XX, se lançaram programas de estudo dos acabamentos originais em edifícios antigos com grande êxito.

5.2. - Análise da policromia nas arquitecturas históricas

5.2.1 – Grécia e Roma

Quando na actualidade visitamos as ruínas arqueológicas ou os edifícios criados por alguma civilização já desaparecida, dificilmente percebemos a importância que a cor desempenhou nessas arquitecturas. Não obstante, sabemos hoje que a policromia assumiu com frequência funções decorativas e simbólicas, ao longo das diferentes épocas históricas e contextos culturais.

Já na Mesopotâmia era comum a inserção de blocos de tijolo coloridos em tons de vermelho, amarelo e negro, como o testemunham alguns templos de Uruk. A pobreza dos materiais construtivos levou também à introdução de cores vivas nos palácios babilónicos, bastando apenas recordar a porta de Isthar e a via processional, com os seus muros revestidos a cerâmica esmaltada em azul, decorados com imponentes leões e dragões de cores intensas.

A arquitectura do império Persa recorreu com abundância ao emprego de pequenos ladrilhos de vidro colorido quebrado, no revestimento de grandes superfícies murárias, tirando partido do jogo de cores e de que o Friso dos Arqueiros é um exemplo perfeito.

No Egipto e na Grécia as policromias aplicadas aos diferentes edifícios eram riquíssimas, colorindo imóveis de pedra e mármore. Entre os egípcios, a cor desempenhou sempre um papel simbólico e evocativo, sendo adaptada de acordo com o tipo de edifício e respectiva função. Entre as cores predominantes realçam-se o negro, o vermelho, o branco, o amarelo, o verde e o azul, quase sempre presentes na decoração das paredes interiores. Do mesmo modo, também as colunas dos templos e os baixos relevos dos muros externos se apresentavam policromados. As cores verdes e azuis obtinham-se pela mistura de areias com sais cúpricos e natrum (carbonato de sódio), este último proveniente da dessecação das lagoas do Nilo, ricas em carbonatos, bicarbonatos, cloretos de sódio e sais de cálcio. Estes minerais eram também utilizados no processo de embalsamamento. Tanto as pinturas como os suportes eram frácos, podendo apontar-se várias razões para a sua destruição, desde factores climáticos à acção humana.

Contudo, não se deve falar da cor nas arquitecturas históricas sem tentar uma sistematização dos materiais de construção, que serviam de suporte às antigas tecnologias de revestimento e de pintura.

Sabe-se que a cal foi um dos primeiros ligantes da história da construção. De acordo com Giorgio Torraca, ainda hoje constitui a alternativa mais económica e eficaz. «Os mais antigos exemplos de revestimentos de cal, que hoje se conhecem, foram realizados com cais de

propriedades hidráulicas naturais, às quais se acrescentaram substâncias argilosas e palha cortada, solução que Giorgio Forti considera ser uma espécie de «coccio Pesto *ante litteram*». ¹⁶⁷ A cal é utilizada com intenções decorativas desde tempos remotos, estando ao serviço da expressão policroma da arquitectura. A arqueologia provou a existência de numerosos vestígios do seu uso já desde o Neolítico, em culturas urbanas como Çatal Hüyük, na Anatólia (8600-5650 a. C.). Por volta do II milénio a. C. era vulgarmente usada quer como corante, quer como ligante na pintura mural, na Assíria, e nas culturas egípcia, cretense, micénica e etrusca.

O gesso precedeu a utilização da cal nos revestimentos. Com uma calcinação mais fácil, entre 130° e os 170 °, ao contrário da cal cuja calcinação se situa nos 900° para a obtenção de uma boa cal viva, o gesso era um material que não possuía a resistência nem a durabilidade da cal, factor que limitou a sua aplicação no exterior.

Os revestimentos de cal permitiam de modo mais simples o estabelecimento de uma protecção efectiva, que ao mesmo tempo se adequava na perfeição à imitação de materiais naturais ou mais nobres, como certos tipos de pedras naturais. Como refere José Aguiar, esta vocação foi rapidamente explorada.

Nas culturas pré-helénicas, como sucede nos sítios minóicos de Cnossos e Hagia Triada, encontram-se rebocos de cal pigmentados, argamassas de cal em pavimentos, sendo ainda frequente o emprego de rebocos compostos de cal e pó de mármore, sem adição de areia. Estes últimos, com uma espessura de cerca de dois centímetros, eram aplicados em quatro estratos, imitando superfícies em pedra, precedendo o *opus marmoratum* do mundo romano, descrito por Vitruvius nos *Dez livros de Architectura*. Em Creta, era constante o uso de estuques coloridos, tanto em exteriores como em interiores, sobretudo nos palácios e casas onde eram frequentes decorações contendo desenhos geométricos nas sanefas, cenas de caça a animais marinhos, procissões e cenas femininas. De entre as cores mais habituais, destacam-se o negro e o vermelho, através das quais se evidenciavam elementos de suporte como as colunas.

¹⁶⁷ José Aguiar, *ob. cit.*, p. 225.

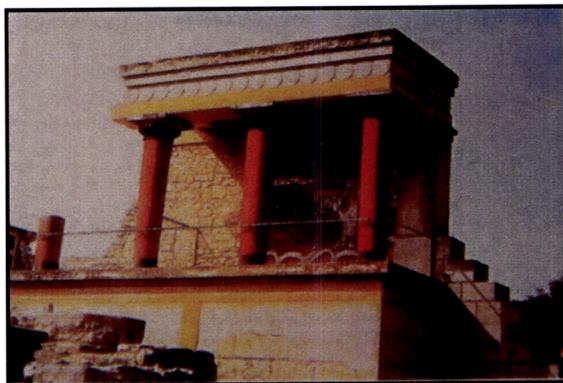


Fig. 1 – Reconstrução de Sir Arthur Evans do pórtico norte do palácio de Cnossos, em Creta. (I. Gárate Rojas – *Artes de la cal*, Madrid, Didot, 1994 p. 15).

A aplicação de revestimentos de cal enquanto camadas sacrificiais com grande capacidade como *envolturas estéticas*, foi um conceito muito explorado na arquitectura da Grécia Clássica. Regista-se desde o período dórico, o uso frequente dos estratos de cal e pó de mármore para recobrir calcários muito porosos, utilizados na construção de grandes edificações, como certos templos. «Com esse tipo de soluções, assegurava-se a sua protecção construtiva - funcionamento como camada sacrificial - e imitava-se o material que recobriam, garantindo assim a continuidade de uma adequada aparência plástica da arquitectura (noção de envoltura estética).¹⁶⁸

Na Grécia Antiga, os revestimentos ganham alguma especificidade tecnológica, empregando-se os rebocos como revestimentos reguladores com uma função protectora. Os acabamentos tendem a desempenhar uma real função estética, motivo pelo qual são executados com técnicas artísticas cada vez mais exigentes, surgindo assim guarnecimentos de cal e pó de pedra muito delgados, que permitem superfícies mais rigorosas e de textura muito controlada, vocacionados para uma arte eminentemente decorativa.

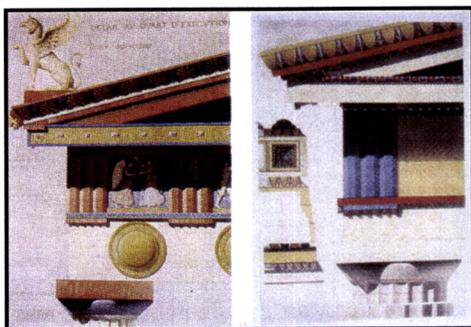


Fig. 2

Fig. 3

Fig. 2 - Entablamento do templo de Apolo, segundo Henri-Paul Nenor. (I. Gárate Rojas – *ob.cit.*, p. 20).

Fig. 3 - Propileus. Atenas. Entablamento do portal este, segundo Louis F. Boitte (I. Gárate Rojas – *ob.cit.*, p. 20).

Em Vitruvius, encontramos constantes referências às práticas construtivas dos gregos, o que permite concluir a profunda influência que exerceram sobre os romanos neste domínio. Importa frisar que os revestimentos, enquanto camadas sacrificiais e camadas estéticas, assim como a

¹⁶⁸ *Idem*, p.226.

cor, são factores primordiais para a transmissão da relação entre a forma e a comunicação arquitectónica.¹⁶⁹

Na opinião de muitos especialistas, é falso interpretar os templos clássicos como máquinas estéticas de pedra. Toda a arte grega, sobretudo a escultura e a arquitectura, revestiam-se de policromias exuberantes, sendo frequentes as alusões às cores, que decoravam quer a estatuária quer os mármore dos capitéis, colunas, frisos, tímpanos e arquitraves. «Platão na República fala-nos de estatuária policromada» e Finley comentou a propósito dos templos gregos, «que aplicavam uma pintura sobre todas as molduras de duas cores vermelho e azul, em conjunto com outras cores brilhantes.»¹⁷⁰

Para os gregos, os mármore do pentélico ou de Paros não passavam de materiais construtivos, residindo a mensagem estética no acabamento a cor. A valorização visual e tátil do material, não estava em primeiro plano. Não tendo explorado os mármore com veios, como viriam a fazer os romanos, foram, no entanto, os responsáveis pela tradição de enfatizar a luminosidade da arquitectura, presente em todo o Mediterrâneo e que mais tarde encontraremos também na decoração islâmica. A policromia dos templos clássicos tem sido descoberta graças à arqueologia, dada a escassez de fontes escritas e a fragilidade dos restos encontrados.¹⁷¹ Não obstante, são vários os autores que adiantam hipóteses de reconstituição do cromatismo de alguns desses edifícios como o Pártenón, ou dos templos de Delfos, Olímpia e Atenas.

As cores, cumpriam uma função importante na leitura do conjunto arquitectónico, servindo para destacar as volumetrias. «(...) os tríglifos verde azulados apareciam num plano recuado face aos outros elementos da arquitrave pintados a vermelho. Contemplados em conjunto, numa visão baseada no funcionamento do princípio das cores fundamentais – amarelado esfumado esbatido cuja tonalidade harmonizava muito bem com o mármore das partes mais baixas, formavam um conjunto de elevada expressão estética.»¹⁷²

O gosto pela cor persistirá na cultura romana, mantendo uma íntima relação com a linguagem da arquitectura. Os romanos difundiram o emprego de todo o tipo de mármore coloridos, ao

¹⁶⁹ Cf. José Aguiar, *ob. cit.*, p.227.

O autor cita como exemplo de um má interpretação moderna o Templo romano de Évora, no qual recentes trabalhos arqueológicos permitiram concluir que a textura rugosa dos silhares do entablamento teria servido de suporte a rebocos e estuques. Foi também possível descobrir traços de *opus signium* sobre o *opus incertus* na zona dos tanques de água.

¹⁷⁰ Ignacio Gárate Rojas, *Artes de la Cal*, Madrid, Didot, 1994 (2ª edição), p. 18.

¹⁷¹ O grande debate sobre a policromia da arquitectura grega ocorreu nos anos 20 do século XIX. A aplicação de cor parece ter tido origem numa atitude de protecção das estruturas de madeira das partes altas dos templos. A sua permanência ao longo do tempo tornou comum o uso de cores intensas como o negro, o castanho, o vermelho e o azul. A arquitectura dórica usou também o verde, o amarelo e o dourado. Os gregos utilizaram igualmente a técnica do fresco, datando os frescos mais antigos (casa de Cadmos e palácio de Tirinto) de 1.400 a.C., data mais ou menos coincidente com a queda de Cnossos.

¹⁷² M. José Martínez-Justicia (1996), *El color y la pátina...ob.cit.*, p. 52.

contrário dos gregos que preferiram quase sempre os brancos. Em Roma, os mármoreos revestiam os muros exteriores, aplicando-se cores vivas nas pinturas de interior, onde se encontram justaposições surpreendentes de vermelhos-negros e de amarelos-ouro.

As cores «eram em geral aplicadas sobre os guarnecimentos de cal (*stuccos*) feitos com pasta de cal e pó de pedra, quando estes ainda estavam frescos, o que permitia uma eficaz fixação dos pigmentos. Para além da aplicação das cores “a fresco”, também se dominavam técnicas de pintura a seco, utilizando outro tipo de ligantes (como as cores) e recorrendo a uma técnica similar à encaústica.»¹⁷³

Segundo Giorgio Forti, o termo estuque, ou *stucco*, expressão com a qual os romanos designavam as técnicas de acabamentos tanto em exteriores como em interiores dos edifícios, parece ter origem na antiga palavra etrusca “*sukki*”, que indicava crosta ou pele. «A “pele” que protege e revestia, de forma esteticamente adequada, a estrutura murária.»¹⁷⁴

“Os *Stuccos*” e os “*Marmorinos*”, constituíam guarnecimentos de pasta de cal e pó de mármore com os quais se simulavam pedras nobres e de grande beleza. A decoração com certos tipos de pedra, e alguns mármoreos mais ricos, chegou a estar reservada para uso exclusivo dos imperadores. A imitação destes materiais nobres com técnicas de fingimento, permitia a figuração do objecto desejado, compensando a dificuldade da sua posse.

Demonstrando uma enorme eficácia e com um custo de produção baixo, as tecnologias da cal serviram as necessidades massivas de edificação dos romanos. A resistência das argamassas à passagem do tempo constitui, simultaneamente, uma prova da sua qualidade e da excelência desta tecnologia, podendo apontar-se várias razões para essa durabilidade: (I) boa qualidade no fabrico da cal; (II) escolha cuidadosa dos agregados empregues no tocante à constituição e granulometrias; (III) conhecimento dos aditivos adequados à resolução de algumas carências que se manifestassem nos materiais localmente disponíveis; (IV) formas criteriosas de preparação, garantindo a adequada mistura dos componentes e técnicas apropriadas de aplicação, recorrendo à técnica multiestrato, a fim de reduzir os problemas de fissuração durante o endurecimento.¹⁷⁵

No campo dos estuques, os romanos aperfeiçoaram as técnicas dos gregos e exploraram até ao limite as capacidades decorativas deste tipo de revestimentos, exercendo uma profunda influência no *Cinquecento*, e após a descoberta de Herculano e de Pompeia, nos movimentos do Classicismo e do Historicismo Romântico, dos séculos XVIII e XIX. Vitruvius descreve de forma

¹⁷³ José Aguiar, *ob.cit.* p. 229.

¹⁷⁴ *Idem.* p. 228.

¹⁷⁵ Cf. José Aguiar, *ob. cit.*, p. 228.

TÉCNICAS TRADICIONAIS DE FINGIDOS E DE ESTUQUES NO NORTE DE PORTUGAL. CONTRIBUTO PARA O SEU ESTUDO E CONSERVAÇÃO

admirável as técnicas de revestimento romanas, dando-nos a noção do modo exímio como eram executadas, podendo, no caso de edifícios de maior responsabilidade e importância, implicar a realização de sete estratos. Os estudos arqueológicos permitiram a confirmação da validade destas referências.

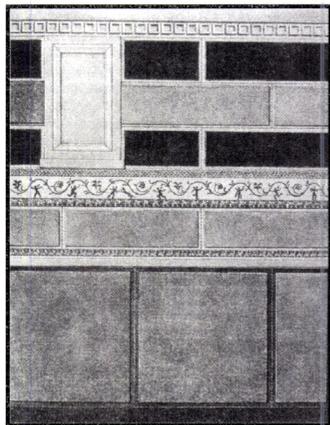


Fig. 4 – Delos. Casa de Dionisios, quarto D, reconstituição da pintura mural, final do séc. II, início do séc I. (Roger Ling, *Roman Painting*, CUP. 1991, p.21).

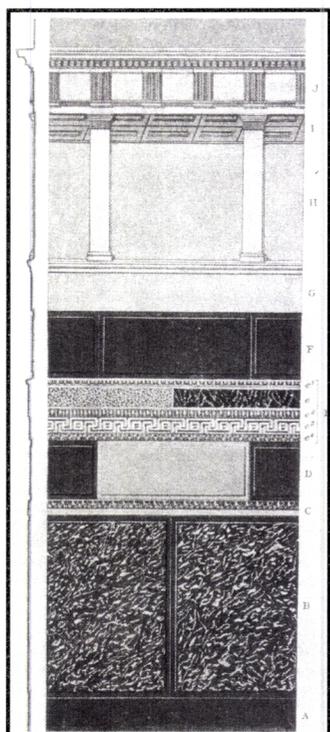


Fig.5 – Delos. Casa do Tridente quarto J, reconstituição da pintura mural, final do séc. II, início do séc I. (Roger Ling, *ob.cit.*, p.12).

Em contrapartida, nos edifícios correntes utilizavam-se soluções de revestimento mais simples, mais céleres e menos exigentes, com um menor número de camadas, não se executando as camadas à base de cal e pó de mármore, do *opus marmoratum*. Os romanos descobriram ainda como usar certos tipos de calcário, os chamados calcários margosos, que continham significativas percentagens de argila, obtendo deste modo ligantes que endureciam ao contacto com a água (desde que tivessem um contacto mínimo com o ar). Iniciaram então o fabrico de cais hidráulicas e de cimentos naturais, que, adicionados de elementos pozolânicos, permitiram a descoberta de argamassas para uso em obras hidráulicas. Este tipo de argamassas

tornou-se fundamental para a construção romana, pois na ausência de componentes naturais, estes foram substituídos por areias pozolânicas e sucedâneos artificiais, como o pó muito fino de tijolo, que conduziu ao surgimento do *Coccio Pesto*, de emprego ainda corrente hoje em dia, na renovação de fachadas de muitos edifícios em Veneza.

Tal como defende Roger Ling, a pintura romana é na essência pintura mural sobre gesso. Os romanos aplicavam as pinturas murais tanto no interior como no exterior, muito embora estas últimas mal tenham sobrevivido. Tudo indica que as decorações de interior obedeceram a elevados padrões de qualidade de execução técnica, representando também maiores investimentos financeiros para os proprietários dos imóveis. Muito embora decorassem os interiores dos túmulos, faziam-no com técnicas e materiais menos sofisticados, uma vez que não eram espaços frequentados pelos vivos. Os edifícios mais decorados na cultura romana eram os residenciais, em especial os palácios imperiais, as casas dos patrícios republicanos e da burguesia.¹⁷⁶ As escavações arqueológicas provaram as origens helenísticas desta arte.

No período republicano, os compartimentos, mesmo das casas mais pequenas, apresentavam-se decorados na sua totalidade, conforme se pode comprovar pelas escavações arqueológicas de Pompeia e Herculano. Para além de uma rica policromia, a decoração variava de divisão para divisão. A decoração mais refinada era, em geral, aplicada em zonas como o *atrium*, o *tablinium* (quarto grande situado nas traseiras do *atrium*), o *peristilum*, o *oeci* (conjunto dos salões e das salas de estar), sendo frequentes as cenas mitológicas. As restantes divisões eram decoradas de modo mais simples, com faixas e bandas coloridas. É importante realçar, que todas estas pinturas se encontravam em perfeita articulação com outros aspectos da decoração interior, sobretudo com o pavimento feito em mosaico ou em argamassa e com as decorações dos tectos. A articulação da pintura mural com o trabalho de estuque atingiu com frequência uma perfeição notável.¹⁷⁷

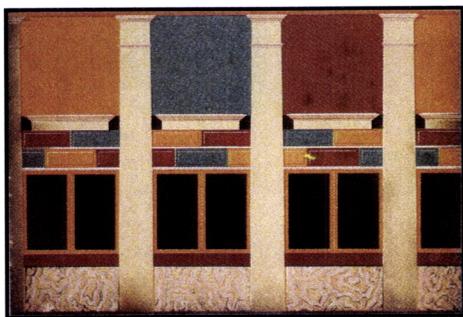


Fig. 6 – Pompeia I. Reconstituição da decoração mural de um jardim, final do séc. II, início do séc I a. C. (Roger Ling).

O fingimento de mármore, cuja posse estava interdita, rapidamente conquistou o mundo romano. A sua simulação através da pintura ficou conhecida como primeiro estilo ou pompeiano, por se verificar o seu uso corrente em Pompeia, também conhecido por estilo das incrustações e pelas suas características – a imitação em estuque pintado de silhares de cantaria, a par de outros elementos arquitectónicos modelados em relevo. Os exemplos de Delos, no mar Egeu,

¹⁷⁶ Roger Ling, *Roman Painting*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991 p. 1.

¹⁷⁷ Roger Ling chama a atenção para a relação que deve ter existido entre toda esta decoração e outros elementos como as mobílias, os ornatos e a estatuária, infelizmente desaparecidos.

que remontam a finais do século II/inícios do século I a. C., comprovam uma inspiração directa na arquitectura monumental, traduzida na decoração de interiores: a parede está dividida em zonas distintas – grandes painéis, os ortostatos, um ou dois frisos, e uma série de fiadas de aparelho isódomo; os painéis inferiores assentam normalmente num plinto, enquanto que um friso encimado ou por uma cornija saliente, ou por vários elementos da ordem dórica ou jónica, rematam a parede.

Os frisos eram preenchidos por decoração geométrica e figurativa, ou por pequenos blocos raiados, sugerindo mármore de várias colorações. Nas imitações dos elementos pétreos usavam-se cores fortes, por vezes sem correspondência com a realidade, mas empregues de modo coerente e uniforme nos ortostatos e nos blocos isódomos. Por seu lado, as decorações de Pompeia e de Herculano, datáveis dos séculos II e I a. C., afastam-se das regras da arquitectura monumental e acrescentam algumas variantes – as proporções entre os vários elementos em que se divide a parede são diferentes: o pequeno plinto é substituído por um soco elevado, os ortostatos, que aparecem agora a meio da parede, são reduzidos em tamanho, perdendo o significado inicial de elementos de suporte e passando a desempenhar um papel decorativo importante. Os elementos arquitectónicos de remate quase desaparecem, surgindo cornijas normalmente adornadas com denticulos jónicos, no topo da parede e no friso acima dos ortostatos. Consta-se o uso de pilastras ou meias colunas nas paredes, que enquadram as zonas dos perístilos, conferindo um maior verticalismo às superfícies decoradas.

A utilização das cores é menos consistente que em Delos. Os blocos de uma mesma fiada podem ter cores distintas, consoante o efeito dos vários mármore e alabastro imitados, ao contrário de Delos, onde se restringiam apenas ao friso.

O segundo estilo corresponde à fase áurea da pintura mural decorativa, desenvolvendo-se por volta de 80 a. C.. Está bem documentado em Pompeia, na Sicília, Roma, norte de Itália, centro e sul de França. É conhecido por estilo da perspectiva arquitectónica, uma vez que as formas arquitectónicas são recriadas apenas através da pintura, desaparecendo o estuque modelado. Torna-se uma regra, doravante, a divisão da composição em três zonas distintas – o soco ou lambriel, na parte inferior, os ortostatos na parte central, e os blocos isódomos a formar a parte superior. A base do muro é tratada como no estilo I, sobrepondo-se-lhe silhares imitando mármore com veios coloridos, alabastro, brecha e pedras monócromas, alternando com faixas decoradas por meandros e filetadas sob fundos claros. Sobressaem os tons verdes, vermelhos, amarelos, verdes e púrpuras.

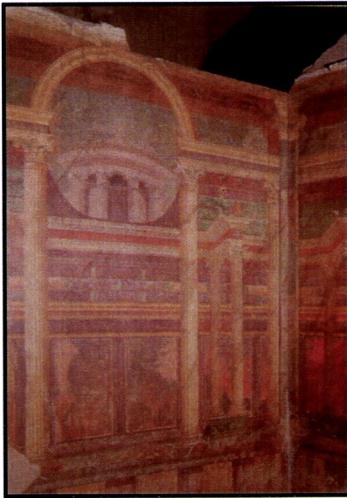


Fig.- 7 – Pompeia II, Vila dos Mistérios, quarto 16, alcova B, 60 a 50 a.C. (Roger Ling)

Na Vila dos Mistérios em Pompeia, depara-se-nos uma decoração abundante de painéis fingindo diversas pedras, com cores dominantes em cada uma das três secções. Num dos quartos de dormir (quarto 16, alcova B) dominam os marmoreados de tons vermelhos, os amarelos nas pedras fingidas do lambril e os verdes na secção superior. Aparecem nesta casa pela primeira vez, representações narrativas de pintura mural. Figuras em tamanho real, representando rituais de iniciação, talvez de um

culto dionisíaco, preenchem a zona central, estando o lambril e a secção superior decorados com mármoreos fingidos e motivos geométricos. Na Vila de Fannius Synistor, em Boscoreale e na Vila dos Poppaei em Oplontis, nas imediações de Pompeia, a parede quase desaparece pela utilização de elementos arquitectónicos tratados em perspectiva: intercolúnios preenchidos por arcos ou abóbadas, pares de colunas salientes suportando entablamentos perspectivados, vistas do remate de *tholus*, cercados por colunas; o centro da parede é agora assinalado por uma porta enquadrada por colunas, na qual convergem linhas perspécticas. Acentuam-se os elementos exóticos como colunas, que são pintadas sugerindo alabastros e granitos vermelhos, e por vezes circundadas por grinaldas de flores e pedras preciosas coloridas; figuras de esfinges e de grifos, apoiam-se nos entablamentos, sugerindo estátuas.

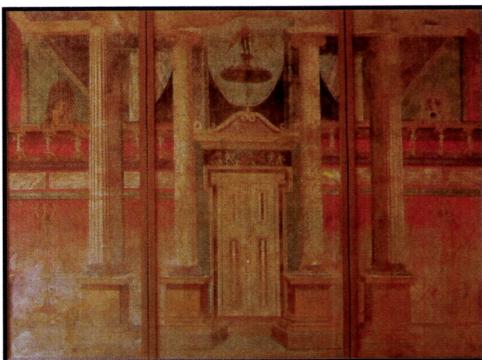


Fig. 8 – Boscoreale, Vila de P. Fannius Synistor, *Triclinium G*, 50 a 40 a.C., Nápoles, Museo de Arqueologia (Roger Ling).

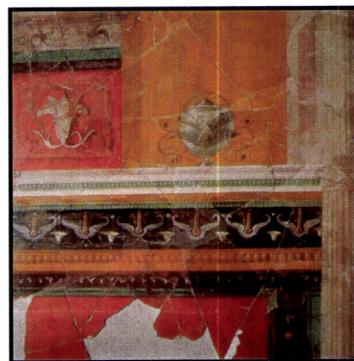


Fig. 9 – Roma, Palatino, Casa de Augusto, quarto do andar superior. Pormenores decorativos do estilo II fase tardia, 30 a.C. (Roger Ling).

A partir da década de 30, os elementos arquitectónicos perdem o seu valor portante. Os fustes adelgaçam-se, surgindo circundados por elementos vegetalistas, ou sob a forma de candelabros, sendo por vezes substituídos por atlantes e cariátides. Os frisos são decorados com ornatos florais, vegetalistas e grotescos.

TÉCNICAS TRADICIONAIS DE FINGIDOS E DE ESTUQUES NO NORTE DE PORTUGAL. CONTRIBUTO PARA O SEU ESTUDO E CONSERVAÇÃO

O terceiro estilo, conhecido como ornamental ou dos candelabros, desenvolve-se na época de Augusto. Pompeia, por razões de todos conhecidas, continua a ser o local de estudo privilegiado. Os limites cronológicos do terceiro estilo correspondem aos últimos anos do século I a. C. (20 a 10 a. C.) e a meados do século I d. C.. Este estilo caracteriza-se principalmente pela rejeição do ilusionismo a favor de efeitos bidimensionais e de um uso muito condensado de ornatos, em que avulta o motivo dos candelabros, já presentes na fase anterior. Reduzem-se as estruturas arquitectónicas e substituem-se por fiadas de delicados motivos policromos. O motivo central é representado por um pavilhão suportado por colunas cuja excessiva elegância torna pouco credíveis, como suportes, e cuja função essencial é enquadrar um painel pictórico central.



Fig. 10 – Pompeia, Casa de Sulpicius Rufus, *Triclinium*, litogravura 2º quartel do séc. I d. C., (Roger Ling).

Fig. 11 – Pompeia, Casa de M. Spurius Mesor, *Oecus* litogravura 1º quartel séc. I d. C., (Roger Ling).

Fig. 12 – Pompeia, Casa de Epidius Sabinos, *Triclinium*, litogravura 3ª a 4ª décadas séc. I d. C., (Roger Ling).

A partir de 25 d. C., regista-se o emprego de cores de fundo, a par dos vermelhos e negros já preponderantes, incluindo cores pouco comuns até essa data, como o azul, o verde e o amarelo, livremente empregues dentro das três zonas. O painel central mantém-se, sendo introduzidas composições arquitectónicas laterais, dispostas em perspectiva e emoldurando figuras; sobre o painel, rasga-se por vezes uma janela ilusória, mostrando o interior de uma cúpula assente em colunas. Os ornatos ganham complexidade, proliferando os motivos vegetalistas. A Casa de Caecilius Jucundus e a casa de Lucretius Fronto encontram-se entre os exemplares mais representativos.

O quarto estilo, ou estilo ilusionista, é o último e o melhor representado em Pompeia e Herculano, sendo aquele que conta com maior número de vestígios arqueológicos. A sua vigência prolonga-se pela segunda metade do século I d. C.. Inspira-se nos estilos anteriores, reunindo certos elementos de forma ousada e inovadora. Nas versões mais elaboradas, o quarto estilo reutiliza a parede ilusoriamente aberta no segundo estilo, mantendo as arquitecturas fantásticas do terceiro.

TÉCNICAS TRADICIONAIS DE FINGIDOS E DE ESTUQUES NO NORTE DE PORTUGAL. CONTRIBUTO PARA O SEU ESTUDO E CONSERVAÇÃO

Nas superfícies murárias, as aberturas estreitas, deixando vislumbrar motivos arquitectónicos em perspectiva, alternam com zonas fechadas e monocromáticas ou à laia de panejamentos. O painel central é mais pequeno que no terceiro estilo e a paleta de cores é mais reduzida. As formas arquitectónicas são pintadas a amarelo ouro; verifica-se uma mudança nos ornatos, passando a dominar os grotescos, as grinaldas e outros motivos vegetalistas, sendo os panejamentos do painel central enquadrados por rendas. É um estilo menos disciplinado e caprichoso do que os anteriores. A casa dos Vettii em Pompeia, prova a persistência dos fingidos de pedras coloridas em fundos monocromáticos, surgindo os marmoreados em lambris de grande altura. Integram-se também neste estilo as requintadas pinturas do Palácio de Nero, em Roma, onde se encontra a famosa *Domus Aurea*.

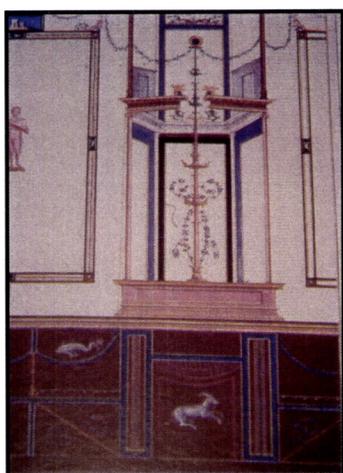


Fig. 13 – A. Dominique Denuelle. Casa Dioscuri estilo IV. (I. Gárate Rojas, *ob. cit.*, p. 67).



Fig. 14 – Pompeia, Casa do Centenário. L. Chiffrot, 1903. (I. Gárate Rojas, *ob. cit.*, p. 67).

«O quarto estilo aparentemente morreu de exaustão por volta do século I. Com ele terminou a idade de ouro da pintura mural romana. O futuro reservava a possibilidade de se produzir algo interessante mas não atractivo, contudo o espírito criador do final da República e dos inícios do Império oscilava numa série de ciclos de revivalismos e contra-revivalismos que nunca retomaram o entusiasmo do período inicial.»¹⁷⁸

A pintura das catacumbas, no período paleo-cristão retomou com algum sucesso, em meados do século IV, a representação de fingidos de mármore com diversos tons vermelhos e amarelados em diferentes veios. Um belo exemplo desta situação é a catacumba de Santa Domitília, em Roma, na Via Ardentina, onde os marmoreados alternam com as representações da figura de Lázaro e de Horeb, sendo todos os painéis enquadrados por molduras idênticas. Por seu lado os

¹⁷⁸ Roger Ling, *ob. cit.*, p. 100 (tradução livre).

rodapés são enquadrados por uma moldura facetada em ponta de diamante, vendo-se ao fundo, no arcosólio a representação de Cristo rodeado pelos Apóstolos.

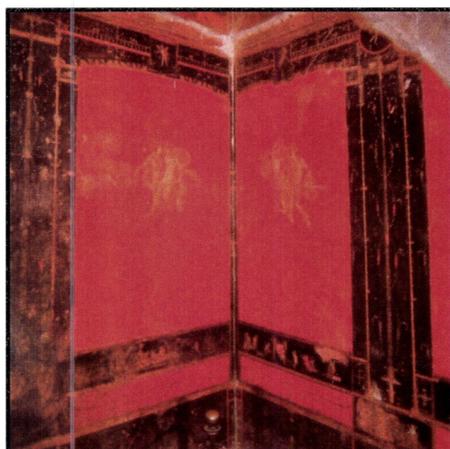


Fig. 15 – Pompeia, Casa dos Vettii, Oecus, 62 d. C.
(Roger Ling).

5.2.2. – A Idade Média.

«Na arte bizantina, a fusão da tradição clássica com as influências orientais, desemboca no uso de revestimentos de mármore policromos, de mosaicos riquíssimos e de vitrais de gamas cromáticas infinitas, sobre ricos fundos dourados, que, para além do seu valor decorativo e iconográfico, frequentemente contribuem para acentuar as intenções plásticas da própria arquitectura, tanto nos seus elementos materiais como espaciais: basta pensar na cúpula de Santa Sofia, quase colada ao céu, ou no ritmo cadenciado das procissões de virgens e de santos sobre os arcos formeiros de Santo Apolinário o Novo»¹⁷⁹.

«Durante a Idade Média os interiores dos castelos e casas nobres irão viver sobretudo da decoração quente das tapeçarias, dos tecidos e dos couros lavrados. A pintura mural continuará a ter um papel importante, sobretudo a de carácter figurativo; na pintura de fingidos domina a representação pictórica de tecidos valiosos, quer cobrindo a parte inferior das paredes, quer rematando-as, como se de sanefas se tratasse, quer separando outras composições pictóricas. Este tipo de fingimento, que já encontramos no 4º estilo da pintura romana, continuará a ser vulgar na Europa, ao longo de toda a Idade Moderna.»¹⁸⁰

¹⁷⁹ M. José Martínez-Justicia, (1996), *El color y la pátina....*, ob. cit., p. 53, (tradução livre).

¹⁸⁰ José Aguiar, Martha Tavares e Isabel Mendonça, *Fingidos de Madeira e de Pedra, Breve historial, técnicas de execução, de restauro e de conservação*, Lisboa, CENFIC, 1997, p. 9.

A arquitectura no ocidente medieval também procurou efeitos cromáticos através da alternância da pedra e do ladrilho ou com incrustações de mármore de cores diferentes, sendo o românico e o gótico um exemplo claro de tudo isto. Os vitrais auxiliavam à desmaterialização do espaço real. Os materiais eram usados nas suas texturas originais, e as tonalidades específicas de cada um, podiam obter-se por meio do trabalho dos diferentes acabamentos, os quais eram muitas vezes os responsáveis pelas cores características das cidades.

Por vezes, realçavam-se as cores de certos monumentos apelando-se ao respectivo simbolismo, como era o caso das catedrais, símbolos do poder da Igreja. «O gigantismo das catedrais evoca os grandes projectos urbanísticos modernos; gigantismo esse que não se confina apenas à cidade mas ao número de monumentos construídos. Desde o gótico, tinha-se tornado inconcebível uma catedral com menos de 100 metros de comprimento.»¹⁸¹

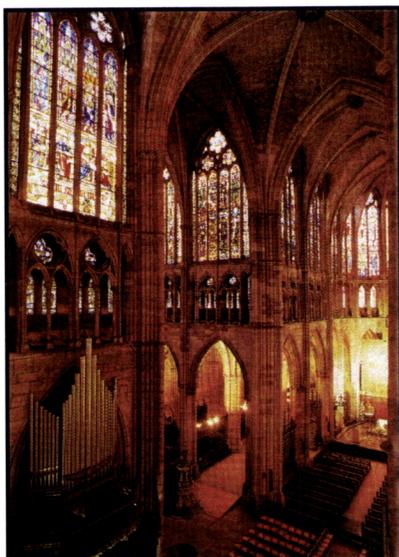


Fig. 16 – Catedral de León, Basílica de San Isidoro, (*Península* nº 10 “El Camino de Santiago”, Fot. de Imagen Mas, p 85)

Após a queda do Império Romano, verificou-se o abandono da técnica do *stucco*. Os rebocos medievais eram de execução muito simples, implicando segundo Giorgio Forti apenas duas a três camadas. Na Alta Idade Média, recuperou-se o hábito de aplicar, sobre as alvenarias de tijolo burro ou de pedra, uma fina camada de argamassa de cal e pó de mármore (em partes iguais), camada essa, que acompanhava a superfície revelando a estereotomia da alvenaria subjacente. Por vezes, esta argamassa era aplicada no estado

líquido, carregando-se de pigmentos quando se pretendia cor, ou até com óleo de linhaça. O século XIII foi o período aúreo deste tipo de técnicas. Dado as matérias-primas serem mais caras que a mão de obra, vulgarizou-se a imitação de materiais mais nobres nas fachadas exteriores, como alvenarias de pedra e de tijolo burro, surgindo como refere Forti, os fingimentos de *finti bugnati*; *finta apuntinatura*; *a scalpellinatura*; *a bocciardatura*.¹⁸²

Na alvenaria pobre, o tijolo era usado apenas nas zonas onde se tornava necessária maior resistência, como nos cunhais (*testatad'angolo*). As alvenarias eram executadas de modo económico, apenas com pedra irregular ou, em certas regiões, com taipa travada com camadas de tijolo burro. Este tipo de paredes tornava imperativo um revestimento homogéneo, recorrendo

¹⁸¹ Alain Erlande-Brandenburg, *Quand Les cathédrales étaient peintes*, Paris, Gallimard, 1993, p. 32. (tradução livre).

¹⁸² Cf. José Aguiar, *ob. cit.*, p. 230.

TÉCNICAS TRADICIONAIS DE FINGIDOS E DE ESTUQUES NO NORTE DE PORTUGAL. CONTRIBUTO PARA O SEU ESTUDO E CONSERVAÇÃO

a rebocos que permitissem uma regularização estética das superfícies, garantindo uma adequada protecção do interior da parede, pouco resistente.

Nestas situações, por vezes os rebocos imitavam a estereotomia de uma alvenaria regular, sendo acabados com agregadas mais finas (*intonachino*), fazendo-lhes sulcos de desenho geométrico e repetitivo, os *Grafitos*, que imitavam o aspecto de uma cantaria cuidada. Para esse efeito, usavam-se estiletes ou *Grafio*, designação italiana do nosso ponteiro, ou o buril. Por vezes, estes sulcos eram avivados com cor, marcando-os, por exemplo, com branco de cal. Este tipo de revestimentos atinge uma enorme divulgação no *Quattrocento*, passando a aplicar-se no último estrato uma camada delgada e lisa, composta por pasta de cal, pó de mármore e areia muito fina, que constituía um suporte muito adequado às representações pictóricas e decorativas. Na construção urbana abandona-se gradualmente a madeira, como medida de prevenção face aos numerosos incêndios que grassavam nas urbes. As grandes dificuldades na sua obtenção junto às grandes cidades, conduziu à generalização da construção em alvenaria, que chegou a ser imposta em muitos países por ordenações reais.



Fig. 17 – Frescos românicos, Catedral de León, (*Península* nº 10 “El Camino de Santiago”, Fot. de Imagen Mas, p 86).

Em muitos edificios religiosos tornou-se comum aplicar sobre os *intonachinos*, pinturas e decorações a fresco de temática sacra. Na policromia medieval sobressaem os azuis, os vermelhos, os dourados, o branco e o negro, os quais se complementam em admiráveis tonalidades. «Embora a arquitectura ogival suprimisse o muro, não deixando muito campo aos pintores, havia no entanto uma sujeição à arquitectura, que não buscava efeitos independentes, pois o pincel do gótico não pinta

quadros, mas sim comentários puramente ornamentais.»¹⁸³

Não obstante a grande difusão da técnica de pintura a fresco, sabe-se que a pintura a óleo e a tempera também serviam quer a pintura figurativa, quer a pintura de elementos arquitectónicos. Por outro lado, a técnica de coloração gótica distancia-se das tonalidades terrosas do românico, adoptando fundos à base de tintas planas e homogéneos.

A partir do século XIV, generalizam-se os tons neutros e a perspectiva. No século XV, vulgariza-se um novo tipo de pintura mural que usa os fundos adameados ou complexas arquitecturas pintadas, abusando-se do ouro.¹⁸⁴

¹⁸³ Ignacio Gárate Rojas, *ob. cit.*, p. 34.

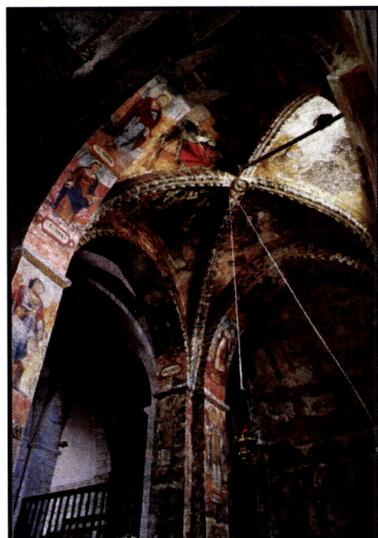


Fig. 18 – Frescos Góticos na igreja de Salardú – Pirinéus, (*Península* nº 30 “Vale de Arán, el corazón de Asturias, Fot. de Oriol Alamany, p 76).

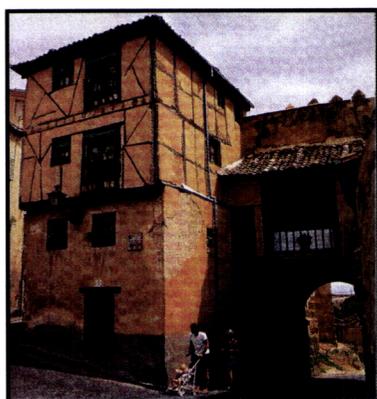


Fig. 19– Segóvia bairro medieval, (*Península* nº 33 “Vale de Áran, el corazón de Asturias” Fot. de Lopesino & Hidalgo, p. 36 - 37).

A arte islâmica define-se igualmente como arte de policromias ricas e complexas. Em Espanha e Portugal, durante a ocupação muçulmana, «a arte dos gessos e dos estuques manteve uma íntima relação com as técnicas da cal. Os rebocos, os guarnecimentos, os barramentos de cal e pó de mármore, os estuques de cal e gesso, são utilizados em técnicas decorativas muito complexas, como os frescos, os esgrafitos e os baixos-relevos, com os quais se desenham arabescos abstractos, deixando-nos um património de elevadíssimo nível artístico (e que são expoente o Palácio de Alhambra e a Mesquita de Córdoba). Desta tradição derivam alguns notáveis exemplos urbanos como os esgrafitos segovianos, e os igualmente notáveis, embora quase desconhecidos esgrafitos de Évora.»¹⁸⁵

5.2.3. – Do Renascimento ao Barroco

«A substituição da capacidade sugestiva e fantástica, carregada de tensão espiritual e do espírito mágico do gótico, dará lugar ao espaço lógico e racional do Renascimento, onde a cor, expressão simbólica por excelência, ficará suspensa. Procura-se agora a simplicidade das cores, utilizando-se o branco nos guarnecimentos, em contraste com o tom cinza da pedra. Põe-se em marcha uma cultura arquitectónica quase privada de cor, cujos efeitos ainda hoje se fazem sentir.»¹⁸⁶ Não obstante, a cor continuará a desempenhar um papel relevante na chamada

¹⁸⁴ Na Idade Média tornaram-se famosas as receitas do conhecido arquitecto e engenheiro Villiard de Honnencourt, as quais eram transmitidas de oficina em oficina como cartilhas.

¹⁸⁵ José Aguiar, *ob. cit.*, p. 231.

¹⁸⁶ M. José Martínez-Justicia (1996), *El color y la pátina...., ob. cit.*, p. 53 (tradução livre).

“arquitectura pobre”, como em Roma, onde o elevado preço dos materiais determina a sua imitação pelo recurso às técnicas de estuque.

O regresso do interesse pela antiguidade clássica e a redescoberta do tratado de Vitrúvio permitiram, durante o Renascimento e Maneirismo, a recuperação das técnicas mais exigentes sob o ponto de vista técnico-artístico, como as antigas tecnologias de *stucco duro* romano. Tanto nos interiores como nos exteriores, adoptam-se revestimentos decorativos numa perfeita articulação com a linguagem arquitectónica, recorrendo-se a argamassas feitas com pasta de cal, pó de mármore, reforçadas com crinas de animais e filamentos vegetais. Através dos revestimentos de cal, simulam-se as texturas, a cor e a estereotomia de materiais nobres, como a pedra, facto que permitiu a popularização da gramática clássica na arquitectura corrente. Alberti, no seu célebre tratado, descreve detalhadamente as possibilidades artísticas e a exigência técnica dos revestimentos e pinturas com técnicas de cal.

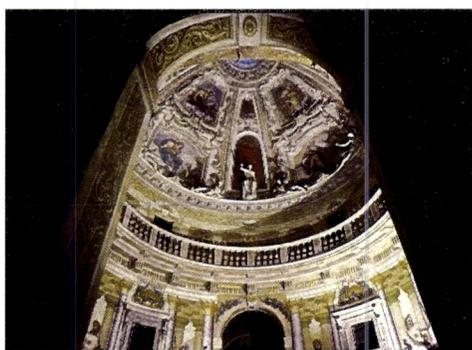


Fig. 20 – Vicenza. Villa Rotonda, Andrea Palladio. Wubdram, M. Pape. T., *Andrea Palladio, 1508 – 1580, Um Arquitecto entre, Colónia*, Taschen, 1994. p. 197.

Autores como Bramante, Sangallo, Sérlio, Miguel Ângelo, Sansovino, Rafael e Borromini, descrevem nas suas obras os múltiplos efeitos plásticos obtidos com os frescos, os *stucci*, e os *marmorinos* de cal. Andrea Palladio, em tempo de grande contracção económica, recorre ao emprego de arquitecturas rebocadas, através dos revestimentos e pinturas aplicados a construções fundamentalmente económicas, fingindo arquitecturas monumentais e materiais ricos.

As suas célebres *Villas*, onde as colunas que definem os seus clássicos frontões, são na grande maioria construídas com pobres alvenarias de tijolo, rebocadas e acabadas com guarnecimento a imitar pedra (reservando-se a pedra apenas para os pormenores mais delicados como os capitéis).

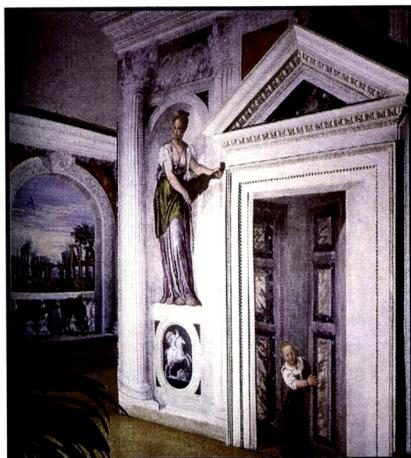


Fig. 21 - Treviso, Villa Barbaro, Andrea Palladio, interior da sala cruciforme, (P. Wundram, *ob. cit.*, Tashen, p.131).

execução de soluções mais simples, como os rebocos de revestimento à base de cal e areia, realizando também por vezes acabamentos com uma camada fina de pasta de cal. O trabalho executava-se *in loco*. As formas moldadas em rebocos, guarnecimentos e estuques, eram cuidadosamente projectadas e discutidas, relacionando-se estritamente com os contextos arquitectónicos da sua aplicação, adequando-se às particularidades e irregularidades das superfícies e planos que modelavam, fornecendo o relevo adequado ao lugar e àquela arquitectura, tirando partido da luz específica que os iria iluminar.»¹⁸⁷

A representação de fingidos conheceu uma nova importância neste período em Itália, após a descoberta das ruínas do Palácio de Nero, em 1480, a par da figuração de ornatos muito comuns no quarto estilo da pintura romana, os grotescos.¹⁸⁸ Os alunos de Rafael vão acusar a influência destes ornatos da *Domus Aurea*, empregando-os na decoração das *loggiae* do Vaticano, da Villa Madama e no castelo de Sant'Angelo. No Vaticano as *stanze* ou quartos que o Papa Leão X cedeu ao cardeal Bibiena, receberão frescos de Rafael e de Giovanni de Udine, entre 1516 e 1517, repetindo a linguagem decorativa dos grotescos, intercalados por painéis figurativos sobre fundos vermelhos e negros. Nos lambris e nos frisos corridos que enquadram as composições, fingem-se pedras raiadas de cores diversas.

Deve-se a Jacques Androuet du Cerceau, a Cornelius Bos e a Cornelius Matsys a divulgação da decoração pictórica deste palácio através de gravuras, facto que conduziu ao sucesso da decoração de grotresco e dos respectivos enquadramentos de fingidos, no âmbito de várias gerações de artistas durante todo o século XVI.

¹⁸⁷ José Aguiar, *ob. cit.*, pp. 233-234.

¹⁸⁸ A designação *grotresco* teve origem no facto das ruínas do palácio de Nero estarem completamente atulhadas, e terem um aspecto de cave. Passaram a denominar-se de grotescos os ornatos que aí apareciam, termo derivado da palavra italiana para cave - *grotte*.

TÉCNICAS TRADICIONAIS DE FINGIDOS E DE ESTUQUES NO NORTE DE PORTUGAL. CONTRIBUTO PARA O SEU ESTUDO E CONSERVAÇÃO

Os fingidos terão uma vastíssima aplicação com o desenvolvimento da pintura ilusionista ou em *tromp l'oeil* a partir do Renascimento, permitido pelo recurso às regras da perspectiva científica, podendo simular quer lajes monocromáticas, quer pedras exóticas de várias cores, empregues em paramentos ou em elementos fictícios de suporte. Um dos primeiros espaços arquitectónicos ilusórios pintados foi a *Camera degli Sposi*, no Palácio Ducal de Mantua, da autoria de Andrea Mantegna, onde o pintor recorreu à utilização de lambris em mármore variados, pilastras suportando uma abóbada rasgada por cúpula, rodeada por uma convincente balaustrada, enquadrando espaços tridimensionais, onde se desenvolvem episódios relacionados com a família Gonzaga.

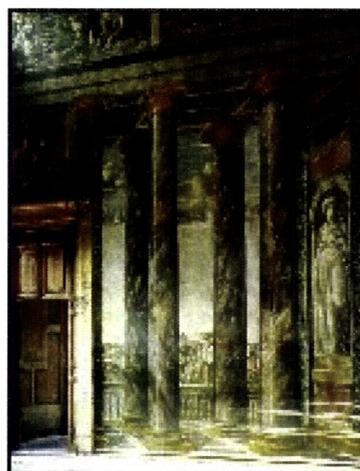
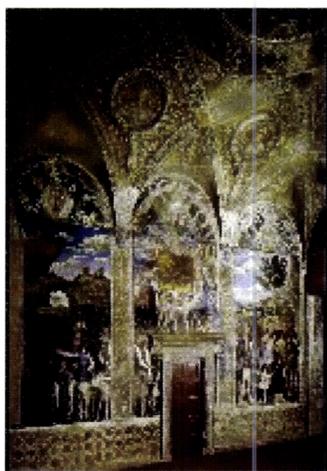


Fig. 22 – Mântua Palacio Ducal, *Camera degli Sposi*, A. Mantegna, 1461/1474 (M. Milman, *Architecture Peintes en Tromp L'oeil*, Genebra Skira, 1986, p. 29).

Fig.23 – Roma, Villa Farnesina, Baldassare Peruzzi, c. 1512, (M. Milman, *ob. cit.*, p. 29).

Baldassare Peruzzi, na Sala das Perspectivas da Villa Farnesina, em Roma, sugere vistas fictícias da cidade visualizadas por entre colunas de fustes de mármore, representadas num interior revestido por lajes fingidas de cores variadas, com paramentos rasgados com nichos, onde se representam estátuas alegóricas.

Paolo Veronese, na Villa Barbaro, em Maser, continua esta ligação aos cenários naturais, recriando uma paisagem campestre do Veneto, através de uma sólida arquitectura pintada nas paredes cegas da sala do Tribunal do Amor. O espaço transforma-se numa *loggia* arejada, com colunas de mármore branco, apoiadas num lambril de falsos mármore raiados. Acentua-se a ilusão pela pintura de estátuas alegóricas e de telas com retratos.

«A integração de todas as artes que propunha a estética do Barroco, desembocará no triunfo absoluto da cor em função da arquitectura. De novo, mármore policromos servirão para realizar belos retábulos, baldaquinos, frontais de altar, que competem em beleza cromática com a madeira dourada e policromada e com os impressionantes frescos que decoram cúpulas e



Fig. 24 – Maser, Villa Barbaro, Sala do Tribunal do Amor, (M. Milman, *ob. cit.*, p. 16).

paredes. Também a arquitectura civil manifestará o gosto pela cor (...) muitas cidades verão enriquecido o seu ambiente urbano graças a esse tipo de decorações: as fachadas pintam-se de cores mais ou menos fortes, com ou sem figuração: Génova, e mesmo até Roma.»¹⁸⁹ «O Barroco irá tirar partido da ilusão do *tromp l'oeil* arquitectónico, sugerindo, através da chamada pintura de quadratura, composições arquitectónicas complexas, colunas monumentais, *loggie* com balcões, cúpulas rasgadas por vezes de forma pouco verosímil. A Escola de Bolonha ficará famosa a através de artistas como Angelo de Colona e Agostino Mitelli, que terão a oportunidade de divulgar a sua arte em toda a Itália e vários pontos da Europa. Nos frescos que realizaram em Florença, no palácio Pitti, na sala de Audiências, a arquitectura pintada concentra-se no interior de uma sala de aparato, sobrecarregada pelo peso dos paramentos marmóreos e dos relevos escultóricos.»¹⁹⁰

O Barroco constitui o período de máximo fulgor das possibilidades expressivas das técnicas de revestimento das artes da cal. «Os guarnecimentos, os barramentos, os estuques de cal e gesso, os grafitos e esgrafitos, as escaiolas e os fingidos, de diversíssimo tipo, recobrem as superfícies interiores e exteriores, imitando o *Tromp l'oeil*, de forma económica, os elementos e os materiais nobres mais desejados por uma arquitectura faustosa e virtual de cenografias exigentes. Nos exteriores recorre-se extensivamente às distintas possibilidades da cor, das texturas e das formas, fingindo materiais, recompondo a linguagem da arquitectura e introduzindo novas dimensões urbanas (a atenuação ou o destaque das massas arquitectónicas, por exemplo).

A influência das técnicas dos fingidos espalha-se por toda a Europa, os poderosos disputam a peso de ouro, os estucadores italianos e, pouco a pouco, copiam-se os segredos da “scagliola”. A complexidade formal da estética rococó fornece o quadro ideal para a aplicação das técnicas de revestimento à base de rebocos, guarnecimentos de cal, pinturas e papéis pintados. Os estuques tornam-se uma arte maior, aproximando-se da categoria da pintura ou da escultura.»¹⁹¹

¹⁸⁹ M. José Martínez- Justicia (1996), *El color y la pátina....*, *ob. cit.*, p. 53 (tradução livre).

¹⁹⁰ José Aguiar, Martha Tavares e Isabel Mendonça, *ob. cit.*, p. 17.

¹⁹¹ José Aguiar, *ob. cit.*, p. 235.



Fig. 25 – Florença, Palácio Pitti, Sala de Audiências, A. Colona e A. Mitelli, 1638 –1641, (J. Aguiar, M. Tavares, I. Mendonça, *ob. cit.* Cenfic, p. 17).

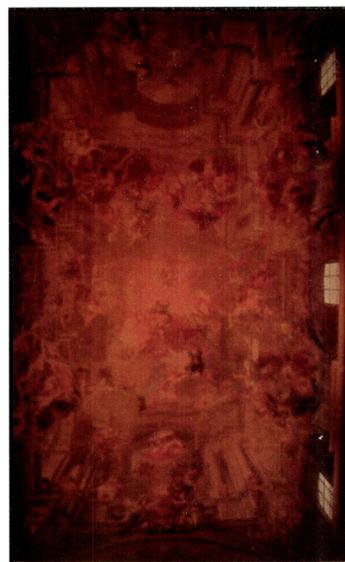


Fig. 26 – Andrea Pozzo, Glória de Santo Inácio, tecto da nave da igreja de Santo Inácio, Roma, 1691-1694, (M. Moraes Mello, *A pintura de Tectos em Perspectiva no Portugal de D.João V*, Lisboa, Estampa, 1998).

A pintura de quadratura desempenhará um papel de relevo na representação fictícia de elementos arquitectónicos em coberturas – colunas, mísulas, balaustradas, entablamentos, caixotões – sugerindo desde interessantes enquadramentos pétreos a complexas composições figurativas. Um dos repositórios mais significativos deste tipo é a igreja dos Jesuítas, em Roma, dedicada a Santo Inácio, composição realizada por Andrea Pozzo, autor de um dos tratados que maior influência exerceu sobre a pintura de quadratura subsequente, em vários países europeus, *Perspectiva Pictorum et Architectorum*.

A par da utilização em composições pictóricas em *tromp l'oeil*, os fingidos serão ainda empregues isoladamente em lambris, ou no revestimento integral de paramentos. Para além dos já conhecidos fingidos de pedra, aparecem agora as primeiras imitações de madeiras valiosas como o carvalho, a noqueira, o castanho, o cedro, pintadas sobre pinho e outras madeiras macias. Em Inglaterra conhecem-se vários exemplos da utilização de fingidos de madeira, como em Ham House, em Surrey (1637-1638), ou de combinações de dois tipos de madeira e pedra como em Dyrham Park, em Avon (1694), onde o revestimento parietal imita noqueira, enquanto nas pilastras surge o pórfiro. O revestimento parietal fica-se, em geral, pelos lambris que atingem a altura das lareiras. Entre o último quartel do século XVII e os inícios do século XVIII preferem-se os marmoreados de cores vivas.



Fig. 27 – Visão geral do tecto da nave da Igreja de São Roque, Lisboa, 1580. Francisco Venegas (M. Moraes Mello, *ob. cit.*, Estampa, 1998).

Fig. 28 – Cúpula da Capela do Seminário Maior, Coimbra, 1755 – 1756. Pascoal Parente, (M. Moraes Mello, *ob. cit.*, Estampa, 1998).

O advento do neopaladianismo, movimento com grandes repercussões na arquitectura e na decoração de interiores em Itália, continuará a moda de imitar madeiras valiosas, que virá a ser substituída pela de imitação de pedras duras, já muito frequente desde meados do século anterior.

O gosto por outros tipos de revestimentos em interiores surgiu em meados do século XVII. Por vezes, fingem-se materiais exóticos como a casca de tartaruga e algumas pedras semipreciosas, como o lápis lazúli, de que é exemplo o castelo de Rosenberg em Copenhaga. Vulgariza-se igualmente o gosto pelos painéis em laca oriental, aplicados aos revestimentos murários de escritórios ou salas de colecções. O gosto pela *chinoiserie* e pelas lacas chinesas, predominou de tal modo nesta metade do século, que originou mesmo a invenção de um verniz que veio substituir esse material oriental tão dispendioso. As simulações de laca surgirão em Inglaterra, nos inícios do século XVIII, em Swangrove, Badmington House, em Glos e em Hillcourt, em Hereford & Worcs.¹⁹²

O regresso do classicismo no século XVII deu origem à substituição do decorativismo pelo pragmatismo. Recorre-se a soluções de revestimento e de acabamento mais simples, numa clara demonstração de uma funcionalidade construtiva e estética mais austera, que favorece os efeitos de massa e de volume através do monocromatismo, ou pelo destaque do enquadramento arquitectónico (a ordem) através de jogos muito simples de claro e escuro, como por exemplo os paramentos rebocados a branco, nos quais sobressaem os elementos e os remates de pedra característicos da gramática clássica. O branco funcionalista inunda os interiores.¹⁹³

¹⁹² Segundo José Aguiar, a nova técnica conhecida em inglês por *japanning*, é descrita num tratado publicado em 1688 da autoria de Stalker e Parker, *Treatise of Japanning and Varnishing*.

¹⁹³ «O iluminismo reinveste, através do conhecimento enciclopédico, no estudo rigoroso das artes práticas. Exemplo desse regresso é a célebre enciclopédia de Diderot e de d'Alembert, *Dictionnaire Raisonné des Sciences des Arts et des Métiers* (1751-1772), que repõe a atenção desse século sobre o conhecimento pratico e a necessidade de

TÉCNICAS TRADICIONAIS DE FINGIDOS E DE ESTUQUES NO NORTE DE PORTUGAL. CONTRIBUTO PARA O SEU ESTUDO E CONSERVAÇÃO

A decoração de fachadas pelo recurso à imitação de marmoreados torna-se menos frequente neste período. A fachada da pequena Asamkirche em Munique, propriedade dos irmãos Asam, Cosmas Damian e Aegid Quirin, o primeiro famoso como pintor, o segundo como escultor, é um exemplo significativo. O portal rasga-se a meio da fachada principal da igreja, integralmente coberta de marmoreados e emblematicamente assente em dois rochedos, numa lusão a S. Pedro, o primeiro papa, e a S. João Nepomuceno, a quem era dedicado o templo.

Mais comum na época e prolongando-se para os séculos seguintes, foi a imitação de cantaria e de elementos arquitectónicos no exterior dos edifícios como cunhais, pilastras, rodapés, frisos, cornijas e molduras, sobretudo em habitações de carácter popular. Simulavam-se sempre materiais difíceis de obter, quer devido ao seu custo, quer pela raridade.

Em França, o rococó, compreendido entre 1720-1750, assumiu uma estética de grande decoração e complexidade formal, recriando interiores riquíssimos onde estavam presentes todos os níveis, desde revestimentos, tectos em estuque, candelabros, tecidos e papéis pintados. Grande parte do mobiliário, exibia espelhos integrados nos revestimentos, com o objectivo de produzir reflexos e de criar ambientes psicadélicos, sem pontos de referência, e onde tudo estava em movimento.

Jean François Blondel foi o arquitecto que maior influência exerceu em Ledoux, Robert Adams e William Chambers, este último arquitecto de Jorge III. Uma das suas obras mais importantes “*De la Distribution des Edifices en General*” (1737-1738) era dedicada às casas de recreio da burguesia e da nobreza francesas. Blondel deixou uma vasta obra de gravuras alusivas à decoração de interiores tardo-barrocos, incluindo vários artigos e para cima de seiscentas pranchas gravadas a cobre na Enciclopédia de Diderot e de d’Alambert, destacando sempre o papel dos arquitectos franceses na criação de modelos decorativos. «O tardo-Barroco definiu protótipos fantasistas de ornamentação baseados em formas orgânicas como conchas, criando oscilações e arabescos junto de cintas e desenhos geométricos que invadiram tectos, abóbadas, paramentos, incluindo pilastras e arcarias, todo um mundo fantástico e desbocado como a grande pirotecnia formal do fim de uma época.»¹⁹⁴

revalorizar a sua pedagogia. Até meados desse século, os saberes técnicos sobre a cal não se tinham ampliado muito para além do conhecimento já disponível no período romano. Agora, com o novo espírito iluminista da procura da verdade e os avanços decisivos da ciência, é possível dar passos de gigante na compreensão dos mecanismos físico-químicos dos revestimentos à base de cal.», em José Aguiar, *ob. cit.*, p. 235.

¹⁹⁴ Ignacio Gárate-Rojas, *ob. cit.*, p. 75 (tradução livre).

TÉCNICAS TRADICIONAIS DE FINGIDOS E DE ESTUQUES NO NORTE DE PORTUGAL. CONTRIBUTO PARA O SEU ESTUDO E CONSERVAÇÃO



Fig. 29– Versailles, Pavilhão do Parque, 1743. (Pierre Verlet, *La Maison au XVIII siècle*, Fribourg, office du Livre, 1966, p. 51).

Fig. 30– Paris Salão de Companhia estilo Luis XVI. (Pierre Verlet, *ob. cit.*, p. 57).

Fig. 31 – Desenho de G. M. Oppenord, 1716, estilo Luis XIV, (Pierre Verlet, *ob. cit.*, p. 50).

Em Portugal a decoração de interiores não vai fugir à regra do uso dos fingidos de madeira e pedra, sendo rara a igreja ou palácio, que não exiba no seu interior fingidos mais comuns de madeira ou de pedra. Este tipo de decoração foi aplicado com frequência, sobretudo nas igrejas, onde os marmoreados revestiram integralmente paramentos murários e a imitação de madeiras nobres sobre os guarda-ventos, portas e janelas, foi uma constante.

Estas técnicas estão patentes em vários monumentos do tempo de D. João V, como por exemplo na Igreja do Senhor da Pedra, em Óbidos, concluída por volta de 1747. Aqui os marmoreados raiados estão presentes no retábulo joanino, e nas balaustradas das janelas que rasgam os paramentos da nave central. As portas de acesso à nave receberam um acabamento imitando madeira.

Por seu lado, na igreja e Mosteiro de Pombeiro, em Felgueiras é ainda possível observar todo o programa decorativo concebido por Frei José de Santo António Vilaça, o famoso entalhador, entre 1770 e 1795, e que previu a aplicação do fingimento nas madeiras de grande parte das portas e púlpitos, nas colunas ocas do altar-mor (em estuques marmoreados), nas superfícies

TÉCNICAS TRADICIONAIS DE FINGIDOS E DE ESTUQUES NO NORTE DE PORTUGAL. CONTRIBUTO PARA O SEU ESTUDO E CONSERVAÇÃO

em granito, quer da pia baptismal quer dos guardaventos e balaustradas das várias janelas da nave central e do transepto.¹⁹⁵ Um pouco mais antigas deverão ser as arcadas fingidas em reboco do claustro, devendo datar talvez do século XVII.



Fig. 32 – Pombeiro, pia baptismal, marmoreado sobre granito. Séc. XVIII.

Fig. 33 – Pombeiro, arcos fingidos em reboco no claustro. Séc. XVII (?).

Fig. 34 – Pombeiro, fingidos de madeira e pedra sobre portas. Séc. XVIII.

O palácio do marquês de Pombal em Oeiras, para além de todo um exuberante programa decorativo de fingidos, dispensa qualquer comentário uma vez que conserva estuques da escola de João Grossi.

Importa realçar que também a arte retabular conheceu curiosas utilizações de fingidos de pedras variadas, desde mármore a pedras mais raras, como o lápis lazuli, sobretudo a partir da vinda da capela de S. João Baptista para a Igreja de S. Roque em Lisboa, realizada em Itália com base em desenhos de Vanvitelli e Salvi. São inúmeros os exemplos entre nós, que atestam esse tipo de decoração durante a segunda metade do século XVIII.

A imitação de embrechados de mármore de várias cores, de nítida inspiração italiana, é igualmente comum em Portugal entre finais do século XVII e inícios do século XVIII. O azulejo e as imitações de *chinoiserie*, com desenhos a ouro sobre fundos de cores uniformes, imitando as lacas do Oriente, estavam entre as imitações menos vulgares. O palácio do Freixo, no Porto, obra de Nicolau Nasoni,¹⁹⁶ ostenta um programa decorativo de pinturas a tempera e de ornatos

¹⁹⁵ A análise deste monumento será objecto de maior pormenor em capítulo subsequente.

¹⁹⁶ Pesem embora as múltiplas alterações que os interiores sofreram ao longo dos séculos XIX e XX. De salientar que o imóvel se encontra presentemente em recuperação, sob a responsabilidade da firma A. Ludgero Castro, Lda.

estucados onde se destacam duas salas, a sala *D. João V* e a sala *Chinoiserie*, que segundo Flórido de Vasconcelos deverão ser originais.¹⁹⁷

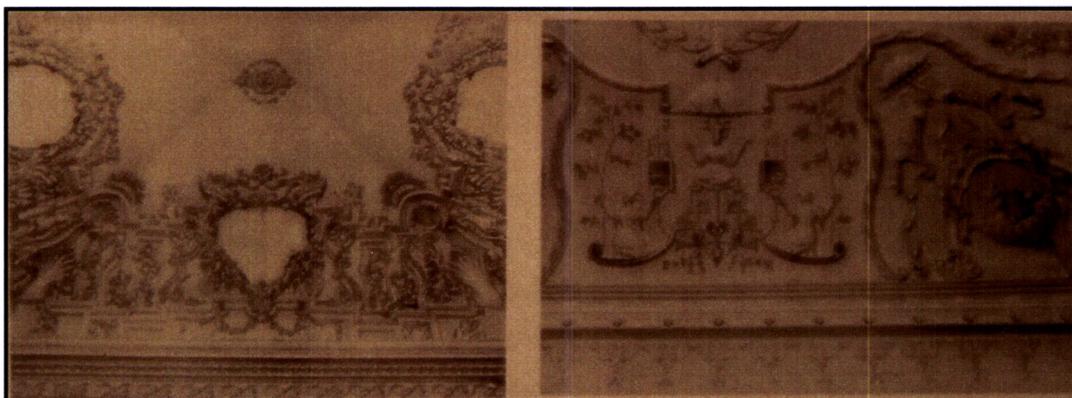


Fig. 35 – Sala D.João V do Palácio do Freixo, Porto Fig. 36 – Sala Chinoiserie do Palácio do Freixo, Porto (Flórido de Vasconcelos, *Os Estuques do Porto*, em Porto, Património, CMP, 1997 p. 55).

O século XIX conheceria uma intensa aplicação de marmoreados e de madeiras exóticas quer em igrejas, quer nas residências senhoriais e nas habitações burguesas, sendo muitos os exemplos de palacetes, do Norte ao sul do país, decorados com estas técnicas.

«Os fingidos, (...) têm feito parte integrante dos ambientes e mesmo da imagem dos aglomerados urbanos, desde a Grécia helenística até finais do último terço do século XX. (...)

No auge das artes decorativas, nos finais do séc. XIX e primeiro quartel do séc. XX, os fingidos exteriores tornam-se extremamente correntes em Portugal sendo particularmente comuns os fingimentos de alvenaria de tijolo burro (em Sintra por exemplo) assim como os remates de paramento imitando a mais nobre alvenaria de pedra.»¹⁹⁸

5.3. –A cor como património móvel

Tal como refere Michel Pastoreau no seu "*Diccionario das Cores do nosso Tempo*", a cor é um fenómeno cultural que se vive e define de acordo com as épocas, culturas e civilizações. A única abordagem possível é a de natureza antropológica.

A cor não passa duma impressão, captada pelo órgão da vista, o que equivale a dizer que sendo um facto exterior acaba por nascer no nosso cérebro. Por esta mesma razão os «pitagóricos possuíam um verdadeiro desprezo pela cor, pois consideravam-na perfeitamente extrínseca ao indivíduo, e pura ilusão. Este ponto de vista parece ter determinado historicamente a abordagem

¹⁹⁷ Cf. Flórido de Vasconcelos, *Os Estuques do Porto*, em *Porto Património*, Ano I, nº 1, Porto, Câmara Municipal do Porto, 1997, p. 55.

¹⁹⁸ José Aguiar, Martha Tavares e Isabel Mendonça, *ob. cit.*, pp.24-25.

científica ocidental das cores, que tendeu para um princípio de anulação e de explicação das aparências por analogias numéricas.»¹⁹⁹

«Pastoreau afirma ainda que para que este fenómeno da cor seja possível, é preciso dispor de três elementos: uma fonte de energia luminosa, um objecto (...) sobre o qual incida essa energia, (...) e um órgão receptor (...) simultaneamente biológico e cultural – constituído pelo olho-cérebro. Se um destes três elementos falha, não pode existir o fenómeno da cor.»²⁰⁰

Como refere Maria Dulce Loução, a cor também não se regula, e não obstante a sua realidade física ser composta por uma série de vibrações desde ondas curtas a ondas longas, não é possível afiná-la pelos mesmos parâmetros de harmonia e de dimensão da forma e do som. A cor também não se percebe na sua globalidade, possuindo uma natureza imaterial, bem visível nas diferentes paletas de cores das diferentes culturas ao longo do processo histórico da Humanidade.²⁰¹

No mundo antigo, a paleta de cores utilizada sintetizava-se em oito matizes: vermelho, ouro, amarelo, azul, púrpura, branco e preto. A escolha da cor estava largamente dependente dos tintos. Os Hindus associavam as cores essenciais a certos elementos. O branco era a cor da água, o preto a cor da terra, o vermelho a cor do fogo e o desconhecido era uma combinação das três entidades. Para os Chineses, o amarelo ligava-se à terra e ao fogo, o preto à água, o verde à madeira, e o metal ao branco, não possuindo o ar qualquer cor símbolo.

Por seu lado, no Egipto a descrição da paleta de cores obedece a um princípio de imitação de pedras duras, símbolo que servia de filtro aos principais componentes pictóricos. Entre os Hebreus, estabeleceu-se uma curiosa correspondência entre as pedras e os princípios morais a serem respeitados pelos patriarcas, segundo as cores atribuídas às 12 tribos de Israel.²⁰² Na tradição judaica o vermelho é também sinónimo de estar vivo, correspondência que ainda persiste nas línguas de raiz eslava.

Em algumas culturas, e pelo seu peso de ostentação, algumas cores podiam ainda agir como um exorcismo ou anátema, podendo determinar zonas de interdição, privilégio ou intangibilidade. Contudo, tudo indica que terá sido Aristóteles a elaborar a primeira síntese sobre a essência da cor, no tratado "*De Coloribus*" publicado só em 1497. Pressentem-se aqui as primeiras incertezas filosóficas a propósito da cor: «as do atomismo, por via da falta de materialidade e as

¹⁹⁹ Maria Dulce Loução, *Cor: natureza, ordem e percepção*, dissertação de doutoramento em arquitectura, Lisboa, Universidade Técnica, 1992, p. 166.

²⁰⁰ Michel Pastoreau citado por Carlos Carvalho Dias, *A Cor na Vida – A vida da Cor*, comunicação apresentada ao Encontro A CIDADE DeCOR, Póvoa de Varzim, 30 e 31 de Outubro de 1997 (texto policopiado).

²⁰¹ Cf. Maria Dulce Loução, *ob. cit.*, pp. 162-163.

²⁰² Destacamos alguns exemplos: esmeralda - o verde e contra-veneno; sardónica – o vermelho e a coragem; rubi – o laranja e o calor da vida; safira – o azul e a pureza; ágata- o cinzento pérola e a alegria, etc.

do platonismo pela via da sua materialidade suspeita que interfere como antagonismo, ideal e primordial, da luz e das trevas.»²⁰³ Para os gregos os quatro elementos Ar, Água, Terra e Fogo correspondiam a matizes diversos. As cores simples eram as cores dos quatro elementos, por natureza brancos. O preto era a cor dos elementos no processo de transmutação, provindo as restantes cores da misturas destas cores primárias.²⁰⁴

No Renascimento, Leonardo da Vinci, no seu tratado de pintura, confirma a importância primordial do preto e do branco como cores. Da Vinci organiza as cores pela seguinte ordem: (I) branco; (II) amarelo; (III) verde; (IV) azul; (v) vermelho; (VI) preto, associando-as deste modo: branco - luz; amarelo - terra; verde - água; azul - ar; preto - escuridão. Esta questão ainda hoje divide os peritos, persistindo a discussão se poderemos considerar o preto e o branco cores ou não.

Os gregos beneficiaram ainda da vasta gama cromática produzida e difundida pelos Fenícios, e em todo o Mediterrâneo a púrpura foi uma cor conotada com a glória e a riqueza. Em Roma, as cores, entre outras funções, desempenhavam um papel profundamente político. E apesar de no mundo grego predominar o amarelo ático, em Roma a tendência inverte-se e privilegia-se o vermelho em detrimento do amarelo. Os romanos adoptam o poder corante do óxido de ferro muito cedo. Na Roma Republicana e na Roma Imperial predomina o vermelho terracota do conjunto edificado. O enorme simbolismo e subjectividade da cor é uma constante por todo o mundo mediterrânico: o branco representa a raridade e incerteza do destino, o preto a escravatura e o mau augúrio.

No seio das religiões monoteístas, como o Cristianismo ou o Islamismo, as cores definem igualmente simbologias específicas. No Cristianismo são o vermelho púrpura e o branco as cores associadas à consolidação do poder político e secular da Igreja, materializada nos trajes dos chefes hierárquicos (comparável à túnica de Cristo), ao mesmo tempo que o preto subsiste como símbolo da perdição, do paganismo e do Inferno. O verde alia-se à aventura pastoral da Igreja, enquanto o violeta marca a morte temporária, estado do qual se sai por meio da penitência libertadora ou do baptismo.

O Novo Testamento propõe uma outra paleta cromática, onde os azuis e os verdes estão presentes e se definem como cores monoteístas, por oposição ao vermelho e amarelo politeístas. O verde identifica a comunidade dos crentes enquanto o azul o reino dos céus.

²⁰³ Cf. Maria Dulce Loução, *ob. cit.*, p. 167.

²⁰⁴ Os gregos parecem ter sofrido um daltonismo em relação ao azul, cor que também não aparece nos poemas homéricos.

Uma relação inversa foi definida pelo Islão, onde o verde representa a cor da religião e o azul ou o turquesa a comunidade dos crentes, sendo o negro a cor do Profeta e dos primeiros califas. No Islão, a arte serviu profundas intenções religiosas, uma vez que os arabescos acentuam a fragmentação da cor, reforçando a sua incompatibilidade com uma forma ou imagem.

Com as experiências de Newton sobre a luz após 1666 «as cores deixam de ser uma figura, para se transformarem numa mera transmissão de luz.»²⁰⁵ Em finais do século XVIII constroem-se os primeiros emblemas de colorimetria. O nascimento da química industrial e a normalização das matérias corantes, puseram fim ao antigo universo das cores, pois conferiram à cor o valor de instrumento, atenuando-lhe o valor de símbolo.

Para Goethe, a cor está tão ligada à luz quanto as trevas, sendo o cinzento e não o branco a síntese de todas as cores. A cor manifesta-se fisiologicamente, o que a torna subjectiva uma vez que depende de um único intermediário, o observador.

É ponto assente entre os especialistas que sem a luz a cor não existe, uma vez que «as radiações luminosas não têm cor, não são portadoras de cor. As radiações de luz não passam de transmissores de energia e de informação.»²⁰⁶

A visão humana possui uma extraordinária capacidade de adaptação à luz, sendo certo que as cores dos objectos ou cores materiais dos corpos estão submetidas a constantes mudanças, o que permite concluir que a cor não é uma propriedade física dos materiais, uma vez que estes «possuem distintos aspectos cromáticos que se traduzem na capacidade de produzir impressões sensoriais de cor num observador, dependendo do seu estado físico e em função das características da iluminação que sobre estes materiais incide.»²⁰⁷

Cor e lugar são também realidades indissociáveis, e na organização do espaço cromático de um sítio interferem vários planos, desde o físico ao fisiológico, passando pelo cultural, simbólico e psíquico. É neste sentido que a cor se afirma como factor identitário uma vez que «o património cromático de um lugar é, pois, o reflexo da ligação ancestral da população ao meio natural, dos seus gostos, das suas tradições culturais, da sua história.»²⁰⁸ Sabemos que a cor é também um factor de equilíbrio com o mundo exterior assumido colectivamente. Importa realçar que a cor pode ser móvel, mas não é efémera, sobretudo se consideramos as situações onde ela atingiu um valor suficientemente expressivo, passível de a transformar num património a preservar.

²⁰⁵ Maria Dulce Loução, *ob. cit.*, p. 175.

²⁰⁶ José Aguiar, *ob. cit.*, p. 184.

²⁰⁷ *Idem*, p. 178.

²⁰⁸ Maria Fernanda Alcântara, *O papel da cor na identidade cultural de um lugar*, comunicação apresentada ao Encontro A CIDADE DeCOR, Póvoa de Varzim, 30 e 31 de Outubro de 1997 (texto policopiado).

5.4. – Cor e cidade histórica

«Os monumentos e os ambientes característicos têm de coexistir com as estruturas e as instalações da cidade contemporânea, porque o interesse formal tem um lugar circunscrito entre os interesses heterogêneos da cidade burguesa: os monumentos e as obras de arte têm as qualidades que faltam ao ambiente comum e permitem saborear – como pausa e recreio salutar – a harmonia que se perdeu no resto da cidade e da vida quotidiana».

Leonrado Benevolo – O Arquitecto e a Cidade

«A cor da cidade e os seus materiais e tecnologias (superfícies, revestimentos, acabamentos), enquanto expressão de uma particular cultura morfológica, parecem constituir alguns dos parâmetros que melhor podem definir a especificidade identitária de um lugar histórico. (...) pelo que a hipótese, tão insistentemente referida, da cor em arquitectura e na cidade ser coisa efémera, logo susceptível de profundas reformulações, se pode ser uma verdade objectiva ao nível da unidade edificada (onde ciclicamente muda, ou se renova a cor) não o parece ser ao nível da cidade histórica, onde sempre permaneceram gamas relativamente restritas de cores, persistindo os códigos da sua aplicação ao longo do tempo.»²⁰⁹

O estudo do tratadismo desde Serlio permite-nos compreender a íntima relação entre uma arquitectura de qualidade e de projecção na cidade, e a necessidade se proceder à sua integração harmónica no espaço arquitectónico e urbanístico. Neste contexto, a cor funcionou sempre como instrumento de mediação entre os dois campos.

Um dos maiores desafios que hoje se coloca aos profissionais da Conservação, reside no facto de, durante décadas, se ter pensado no património arquitectónico em termos estritamente formais e abstractos. Nesta linha de pensamento desvalorizou-se constantemente os materiais e os pormenores construtivos, facto que conduziu a actuações pautadas por uma crença no valor do novo, encarado sob todas as suas vertentes. «A materialidade, as texturas, as cores das superfícies arquitectónicas – com excepção da atenção, sempre mais cuidadosa, sobre a escultórica pedra, mais recentemente sobre os azulejos e sobre as pinturas murais interiores de maior valor artístico – foram tomadas, durante demasiado tempo, como uma vestimenta precária e livre, modificável pelo rumo das modas, sem verdadeiro impacto sobre a descodificação e leitura dos monumentos.»²¹⁰ Importa destacar que elementos como as texturas, a cor, os omatos

²⁰⁹ José Aguiar, *Alguns problemas nos estudos e projectos cromáticos, em intervenções de conservação do património urbano*, comunicação apresentada ao Seminário sobre a cor e conservação de superfícies arquitectónicas, Lisboa, LNEC, 2 e 3 de Dezembro de 1999, p. 2. (texto policopiado).

²¹⁰ *Idem*, p. 1.

e a pátina definem uma linguagem colectiva, sendo o contacto com os mesmos o único meio de realizar uma leitura correcta da cidade histórica.

Todavia, e tal como defende Leonardo Benévolo, na cidade actual, pós-liberal e burguesa, a conservação levanta alguns problemas estéticos e culturais específicos. Conservar é entendido como uma atitude inútil (face aos múltiplos conflitos de interesse económicos e produtivos, frequentemente de raiz especulativa).²¹¹ A defesa fundamentada da preservação do autêntico como testemunho material do passado, é frequentemente considerada uma atitude radical. O desconhecimento sobre os materiais antigos e os processos de construção tradicionais, aliados à «predominância excessiva dos valores de uso (do novo) sobre os valores de memória»²¹² contribuíram para uma rápida e dramática alteração da autenticidade da imagem urbana na grande maioria dos nossos centros históricos.²¹³ Promove-se a limpeza da pedra com tratamentos excessivos que a danificam, a remoção dos revestimentos antigos (rebocos, barramentos, pinturas), optando-se ou pela já tradicional “pedra à vista”, ou pela aplicação de argamassas de cimento pintadas a tintas de água ou de areia, instalando definitivamente a descaracterização urbana.

Recentes estudos de história da cor através de estratigrafia provaram que, a partir da segunda metade do século XIX, as cores locais foram sendo paulatinamente substituídas pelos tons da cultura industrial, que José Aguiar classifica de desterritorializados, pois era essencialmente a região que fornecia os materiais utilizados, podendo ler-se de modo nítido «uma identidade visual entre a imagem construída da cidade e o seu território envolvente.»²¹⁴ Uma observação atenta das antigas fachadas urbanas que ainda resistem, permite-nos constatar a riqueza dos

²¹¹ A este propósito, Leonardo Benévolo interroga-se «é preciso valorizar o interesse especializado pelo testemunho histórico e pela forma artística com - muitas vezes contra - os interesses económicos e produtivos, que na cidade contemporânea se tornam independentes dos primeiros. Todos sabemos quanto é difícil este confronto: qual é o equivalente económico de uma imagem ou de uma recordação? Até que ponto se pode sacrificar a funcionalidade ou o rendimento do ambiente contemporâneo para conservar uma parte do ambiente herdado da história do passado?», em Leonardo Benévolo, *A Cidade e o Arquitecto*, Lisboa, Edições 70, 1998, p. 74.

²¹² José Aguiar, *Alguns problemas sobre cor e conservação de superfícies arquitectónicas*. *ob. cit.*, p. 2.

²¹³ Refira a este propósito que este problema não afecta apenas os revestimentos arquitectónicos tradicionais, sobre os quais impera ainda um profundo desconhecimento. Na maior parte dos casos, a cor aliada aos mais diversos tipos de suporte desaparece, varrida pela nossa cultura consumista, que hipervalorizando o efémero, não sabe ler os significados históricos da cor na sua relação com a arquitectura, nem consegue desenvolver mecanismos que viabilizem uma maior consciência estética e cultural dos problemas da conservação. Durante a elaboração da presente dissertação tivemos várias oportunidades de lidar directamente com esta “mentalidade” e até de constatar, que mesmo em operações de reabilitação em curso há vários anos, subsistem problemas de abordagem à questão do binómio cor/imagem urbana. A talhe de foice, salientamos o progressivo desaparecimento de fachadas revestidas a azulejo no centro histórico do Porto, em edifícios que foram alvo de operações de recuperação recentes. O azulejo faz hoje parte da imagem urbana da cidade industrial, tendo sido aplicado com profusão em muitos monumentos barrocos entre outros. Até quando poderemos recordar as velhas fachadas portuenses com os seus jogos de luz e cor, originados pela alternância do azulejo com as superfícies pintadas?

²¹⁴ Helena Cristina Peixe Mourato, *Salvaguarda da imagem urbana de natureza histórica de Évora, a praça do Giraldo*, dissertação de Mestrado em Recuperação do Património Arquitectónico e Paisagístico, Évora, 2000, p. 20.

TÉCNICAS TRADICIONAIS DE FINGIDOS E DE ESTUQUES NO NORTE DE PORTUGAL. CONTRIBUTO PARA O SEU ESTUDO E CONSERVAÇÃO

programas decorativos, o rigor do desenho, os cromatismos e a fidelidade dos fingimentos (pedra, madeira ou azulejo). Recorria-se ao emprego abundante de massas, pigmentadas natural ou artificialmente, constituindo trabalhos de grande mestria. A arquitectura lia-se numa alternância de cor, luz e sombra, de cheios e vazios.

Os níveis de erudição determinavam o rigor técnico e a qualidade dos efeitos dos acabamentos; «a linguagem era rica, cheia de significados arquitectónicos, políticos, antropológicos e sociológicos de raiz local ou nacional.»²¹⁵

«Por outro lado, a pintura de materiais mais correntes tinha também a função de os proteger e de, com menores recursos, simular materiais mais nobres, pelo que se pode considerar que a cor desempenha um papel relevante, na configuração de significados de natureza eminentemente arquitectónica.»²¹⁶

Cientes de que o problema da cor na cidade histórica não representa uma simples questão estética, há ainda todo um caminho a percorrer, o qual não se restringe apenas ao plano da salvaguarda do que ainda resta, ao estudo do que ainda não conhecemos (sobretudo dos materiais tradicionais), mas também à construção dos conceitos base, que sirvam de referências aos projectos, que visam a apresentação arquitectónica dos objectos do olhar patrimonial.

²¹⁵ José Aguiar, *Alguns problemas nos estudos e projectos cromáticos, em intervenções de conservação do património urbano*, comunicação apresentada ao Seminário sobre a cor e conservação de superfícies arquitectónicas, Lisboa, LNEC, 2 e 3 de Dezembro de 1999, p.8. (texto policopiado).

²¹⁶ Helena C. Mourato, *ob. cit.*, p. 21.

6 – OS REVESTIMENTOS ARQUITECTÓNICOS E AS TÉCNICAS DE FINGIDOS. A POSIÇÃO DA HISTÓRIA DA ARTE E DA HISTÓRIA DA ARQUITECTURA

Na linha do trabalho iniciado por José Aguiar, decidimos retomar esta questão visando problematizá-la à luz da investigação desenvolvida para esta dissertação. É nosso objectivo reforçar a ideia da necessidade de se promoverem estudos interdisciplinares e convergentes, que permitam um olhar mais global sobre o objecto patrimonial.

Durante a investigação efectuada, tivemos a oportunidade de verificar a escassez de referências bibliográficas, disponibilizadas pela História da Arte e pela História da Arquitectura, sobre as temáticas abordadas neste trabalho. Quase todos os temas em estudo que englobam a cor, os revestimentos arquitectónicos, as técnicas de pintura de fingidos ou os estuques decorativos têm merecido pouca atenção, feita uma ou outra pequena excepção.

Os revestimentos azulejares são hoje um campo sobre o qual se abrem perspectivas de pesquisa inovadoras, facto que atrai o interesse de muitos investigadores, devendo salientar-se o contributo essencial dos trabalhos de José Meco, na senda dos estudos, ainda hoje basilares, de Santos Simões, efectuados no período compreendido entre as décadas de 40 e 70 do século XX.²¹⁷ Contudo, se por um lado a nossa tradição no uso do azulejo como revestimento decorativo, suscita cada vez mais olhares atentos sobre as suas muitas especificidades, não devemos escamotear o muito que ainda está por fazer no domínio da prática efectiva da conservação e restauro de azulejo.²¹⁸

Parafraseando José Aguiar, em «Portugal, como aconteceu na história do restauro, também na história da arte o excessivo “culto da pedra”, associado ao branco nacionalista da cal, imperou durante demasiadas décadas, limitando o olhar sobre outros meios de expressão arquitectónica. Sabemos como esse culto excessivo conduziu, ainda há pouco tempo, à criminosa expurgação da cor na pedra, que continua a retirar dos edifícios antigos dos nossos Centros Históricos os

²¹⁷ Santos Simões produziu uma vasta obra neste domínio com especial destaque para a inventariação e caracterização da azulejaria portuguesa no Brasil. Cf. José Miguel dos Santos Simões (1960), *Presença e continuidade do azulejo português no Brasil*, *Colóquio/Revista de Artes e Letras*, Lisboa, 9, pp. 16-21.

José Miguel dos Santos Simões (1967) *Azulejaria portuguesa no Brasil*, em o *Instituto*, Coimbra, CCXIX, pp.103-106.

Da autoria de José Meco destacamos as seguintes publicações: *Azulejaria Portuguesa*, Coleção património português, Lisboa, Bertrand Editora, 1985 e *O Azulejo em Portugal*, em *História da Arte em Portugal*, Volume XV, Lisboa; Alfa, 1990.

²¹⁸ Constatação baseada na nossa experiência pessoal de contacto directo com a área de conservação e restauro de materiais cerâmicos, e, mais concretamente de azulejo. O exercício da coordenação pedagógica do curso profissional de Conservação e Restauro de Cerâmica e Azulejo, criado em 1999 na Universidade Portucalense, permitiu que nos apercebéssemos das muitas carências, que ainda se verificam tanto no domínio da formação como no da oferta de profissionais ou de empresas devidamente habilitados ao exercício dessa prática.

rebocos de onde sempre estiveram, surgindo a pedra à vista onde nunca esteve.»²¹⁹

O culto excessivo da pedra à vista, traduzido durante décadas pela remoção total ou parcial de rebocos, em total desrespeito quer pela autenticidade estética quer histórica dos imóveis, em sucessivas acções de restauro, foi vigorosamente exposto e denunciado por Fernando Henriques.²²⁰ A persistência desta visão redutora entre os especialistas de História da Arte parece manter-se, como no-lo confirma Rafael Moreira, em estudo recente, quando caracteriza Portugal como «País de Pedra (ainda hoje o maior exportador de rochas ornamentais do mundo, a seguir à Itália), ao contrário da vizinha Espanha onde o barro criou a típica arquitectura de tijolo e do ornato cerâmico. Portugal contava com uma longa herança de construção lítica - remontando aos tempos pré-históricos - e de técnicas especializadas no trabalho dos mais diferentes tipos de materiais pétreos, dos granitos ao calcário macio, da pedra-lioz aos estuques e aos preciosos mármore, desafiando a imaginação dos construtores e permitindo um contínuo renovar de experiências. Esquariadas, picotadas à escoda, polidas, brunidas, relevadas em efeitos de luz e sombra sob o sol meridional ou em incrustações policromas - ou simplesmente sobrepostas em paralelepípedos uniformes, os cantos formando cortinas de cantaria lisa, em pedra insossa (apenas justaposta) ou argamassada, ou aglomerados em muros de alvenaria apinçada e acafelada (isto é, de juntas preenchidas com massa de cal e rebocadas) - as quantidades ingentes de pedraria, alimentavam uma poderosa indústria de extracção e acarrete que movimentava milhões, e ocupava uma volumosa mão-de-obra.

Nessa beleza pura de pedra nua - distintivo de nobreza - realçada, por contraste, com panos caiados ou demarcados por faixas de cor e pela policromia do azulejo (em uso desde o século XV, sobretudo nos interiores), em formas geométricas que não necessitavam de articulações espaciais elaboradas nem de grandes superfícies extensivamente esculpidas, reside, talvez, o carácter mais castiço e o natural bom gosto da arquitectura nacional. Não admira, assim, que desse lirismo tão espontâneo quanto uma estrofe popular - e ao invés da Espanha - os grandes programas iconográficos estivessem ausentes ou fossem reduzidos ao mínimo, salvo excepções explicáveis caso a caso.

O culto da pedra em bloco maciço, estimulou a prática da construção, oscilando entre a pequena e a grande escala e entre a nudez estrutural e o hiperdecorativismo. - Porém sempre sob o autocontrolo, restringindo aos lugares simbólicos ou acentuando as linhas da estrutura - segundo ritmos quase cíclicos, do românico e do rocó passando pelo manuelino, e fez da escolha criteriosa, quase maníaca, dos materiais um dos seus princípios estéticos fundamentais.

²¹⁹ José Aguiar, *ob. cit.*, p. 243.

²²⁰ Cf. Fernando Henriques, *A Conservação do Património Histórico Edificado*, Lisboa; LNEC, 1991.

Mas sempre, sob esse ir e vir das modas e dos estilos, a velha tradição da “arte da cantaria” permaneceu como uma invariante da sensibilidade nacional (Pereira 1995) ditada pela geografia e avessa a novidades, como um substracto ou camada profunda sempre pronta a aflorar, marcando a paisagem construída portuguesa com o seu selo inconfundível que combina sabiamente o vernacular com o erudito.»²²¹

Não obstante o incremento a que se tem assistido nos últimos tempos, o estudo da azulejaria portuguesa não se tem feito acompanhar de novos olhares «sobre o que está ao lado da pedra e do azulejo, sendo raros no seio da nossa história da arte referências aos esgrafitos, aos estuques e omatos em reboco, aos frescos e aos fingidos imitando cantaria, aos guamecimentos imitando azulejos.»²²² Urge inventariar e registar sistematicamente os diversos tipos de revestimentos arquitectónicos tradicionais, no sentido de se reformular a percepção da própria história da arquitectura. Escultura, pintura, artes decorativas e arquitectura formaram sempre um todo de uma unidade mais vasta, sendo importante uma compreensão do real papel dessas diferentes possibilidades expressivas.

O pioneirismo dos estudos de José Aguiar sobre esta temática, contributo fundamental para a História da Arquitectura Portuguesa e da Conservação, foi já reconhecido por alguns historiadores de Arte, nomeadamente por Vítor Serrão, que há apenas meses lançou um repto quanto à necessidade de se relançarem estudos não só sobre pintura mural, mas de estuques, embrechados e esgrafitos os quais «(...) têm de ser vistos com outros olhos.»²²³

Por outro lado, se o tratamento destes temas é praticamente nulo entre os estudos da nossa arquitectura histórica feitos sob o prisma da História da Arte, uma análise sobre a história da Arquitectura do século XX não revela um panorama mais animador, persistindo o culto pelo desenho e pelo projecto e o desinteresse quase absoluto pela importância da cor e da imagem. Raúl Lino foi, na década de 30, uma excepção à regra. A sua monografia “Casas Portuguesas, alguns apontamentos sobre o arquitectar das casas simples”, constitui uma memória arqueológica sobre os processos construtivos e decorativos vigentes. Nela, trata com especial cuidado o papel da cor na arquitectura vernácula e enaltece os materiais tradicionais, apelando à

²²¹ Rafael Moreira, *Arquitectura. Renascimento e Classicismo*, em *História da Arte Portuguesa*, Vol. 2, Lisboa, Círculo de Leitores, 1995, pp. 303-304.

²²² José Aguiar, *ob. cit.*, p. 244.

A este respeito, Vítor Serrão, quando interpelado sobre o papel do historiador de arte face ao estudo dos revestimentos, reconheceu que «normalmente [o historiador de arte] aparece neste âmbito para estudar a pintura mural ou um retábulo, a talha e, mais raramente, o estuque ou o esgrafito. A estes últimos a atenção dada tem sido ainda menor, o que é de lamentar, uma vez que o nosso país é nessas artes muito rico. Artes muitas vezes ditas menores e que nunca tiveram o tratamento que deveriam ter.», em *Pedra & Cal*, Ano III, nº 9, GECORPA, Jan.-Fev. – Março de 2001, p. 14.

²²³ Vítor Serrão em entrevista à revista *Pedra & Cal*, Ano III, nº 9, GECORPA, Jan - Fev., Março de 2001, p. 16.

sobriedade.²²⁴ Destacando as potencialidades dos vários materiais como o estuque, a cal e as madeiras, adopta uma posição crítica no que concerne à moda dos fingidos.²²⁵

Consideradas artes decorativas menores, também as técnicas de fingidos na suas diversas vertentes foram esquecidas pela investigação, sendo relativamente poucos os estudos sobre este tema. cremos, por isso, ter chegado o momento de destacar o esforço pioneiro de alguns especialistas da nossa história da arte - em concreto da talha barroca e neoclássica - e a cujo empenho devemos hoje a reabilitação de algumas das artes decorativas. A alguns desses historiadores cabe o mérito de terem apelado à compreensão da importância das técnicas, dos materiais e do tratadismo, assente numa metodologia operacional que valoriza o documento escrito como fonte primordial.

Robert Smith foi o primeiro especialista a aprofundar o estudo da talha no panorama nacional. Com base em investigações minuciosas dos contratos de encomenda das várias obras de entalhamento, pintura e douramento, legou-nos informação preciosa sobre os processos técnicos aplicados na talha barroca. As suas referências são relevantes para a percepção das técnicas em uso, dos procedimentos, assim como para a determinação das técnicas comuns entre talha e estatuária policroma. Robert Smith foi, no século XX, e após Cyrillo Volkmar Machado o ter feito no século anterior, o primeiro a apontar a importância do estuque decorativo na arte portuguesa, sobretudo após o seu estudo sobre a figura de Frei José de Santo António Vilaça, podendo encontrar-se diversas referências sobre a aplicação do fingimento de mármore, pedras e madeiras, nas transcrições da documentação que apresenta: «Uma vez terminada em

²²⁴ «Muito empregado hoje em dia é o cimento. Só nos interessa naturalmente aqui nos casos em que fica a descoberto na construção. Matéria barata, de carácter industrial, nada há a opor ao seu emprego desde que se dê francamente por aquilo que é. Ao contrário da pedra lavrada, o cimento só por si não vive; é matéria escrava sem individualidade própria e tem valor principalmente na rasgada arquitectura moderna que trabalha com vãos demasiado grandes para que neles se pudesse empregar cantaria. É preciso muito cuidado em não abusar da cor natural do cimento que é cinzenta, tristonha e nada quadrante à paisagem das regiões onde abunda a cal. Felizmente há processos de lhe imprimir variada cor. (...)

O cair das casas é de boa tradição no nosso país e bem merece ser mantido pelo que tem de praticamente vantajoso e pelas possibilidades artísticas que oferece. Abençoado o uso da cal que com a sua paleta variada salpica a nossa paisagem de alegria, ora exuberante com as ocas e os vermelhos, ora cheia de delicadeza onde o acaso ou o instinto dos alvenéis justapõe as mais finas cambiantes dos amarelos claros e dos rosas numa tonalidade que lembra o aspecto de alperces maduros.», em Raúl Lino, *Casas Portuguesas, alguns apontamentos sobre o arquitectar das casas simples*, (9ª edição), Lisboa, Livros Cotovia, 1992, p. 64.

²²⁵ «A pedra mais vulgar é superior em riqueza ao melhor fingimento de qualquer mármore exótico, feito por meio de pintura. Madeira de pinho envernizada é mais nobre do que uma imitação de pau-santo, executada pelo melhor fingidor.

É de péssimo gosto usar coisas fingidas quando não se podem ter as verdadeiras. Dos piores sintomas que atestam o baixo nível da nossa cultura estética é a quantidade de «artistas fingidores» - como aqui se lhes chama - que nunca deixam de ter grandes incumbências de trabalho. O fingimento tomou-se em verdadeira epidemia entre nós, tendo-se chegado ao cúmulo de se pintarem certos materiais a fingir o que por sua própria natureza já eram.» Em nota, Lino refere «Vemos, é verdade, em muitas decorações do século XVIII grandes obras de marcenaria todas recobertas de uma pintura marmoreada e de várias cores. Não se trata aqui, porém, de uma imitação embusteira; é apenas a adopção de um esquema de cor com o fim de se obterem efeitos ricos de decoração sem que exista ali o propósito de iludir ninguém.» em, Raúl Lino, *ob. cit.*, pp. 97-98.

branco uma obra de talha, lavrava-se outro contrato para douramento. Primeiro era preciso preparar a superfície. Era costume aparelhá-la duas vezes com cola para encher todas as fendas e irregularidades da madeira. Inseriam-se espigas revestidas de lona nas rachas maiores, quando não se empregavam grampos de metal.

Polida a superfície, cobria-se de várias camadas de gesso para receber umas demãos de bolo de uma terra vermelha própria para lhe dar a elasticidade essencial ao processo de brunir o ouro, aplicado em folhas sobre esta base tão cuidadosamente preparada.(...) Para dar ao ouro lustro e luminosidade, brunia-se em geral toda a superfície, mas (...) Outras, fingindo cortinas e de mais panos, roupa de santos e anjos, bandeiras, etc.; policromavam-se pelo processo do estofado. Segundo esta técnica, aperfeiçoada em Espanha, a pintura aplicada sobre o ouro raspava-se parcialmente, para deixar aparecer o ouro sobre os desenhos sugestivos de brocado e outros estofos; e a carnação das imagens pintava-se sobre uma base de chumbo branco coberta de verniz lustroso. Algumas vezes o encamado era feito sobre o ouro (...) e também, na representação de tecidos, os pintores outras vezes traçavam os desenhos em ouro sobre a pintura. (...) Finalmente, em todas as épocas mas sobretudo ao terminar o século XVI e na segunda metade do século XVIII, os pintores imitavam a pedra, fingindo mármore de diversas cores, não somente na madeira dos retábulos, como também, nas colunas e nas frestas de pedra.»²²⁶ A propósito dos retábulos em estilo pombalino e da capela de S. João Baptista, que D. João V encomendou a Vanvitelli, refere: «Na reconstrução de grande número de igrejas lisboetas, depois do terramoto de 1755, todas estas características foram constantemente reproduzidas, sobretudo as colunas e as bases de mármore, às vezes em pedras nacionais, mas mais frequentemente em madeira, por ser mais económica e dar a oportunidade de fingir categorias de mármore inacessíveis em Portugal, como o “verte antico”, os de «breccia», e o lápis-lazuli (...) No manejo das cores, em contrafazer minutas veias e vistosas tonalidades, conquistaram os portugueses uma extraordinária habilidade, que se tornou uma das mais belas qualidades da arte desta época.(...)»

A capela de Queluz é também desenhada como a de S. João Baptista. Aqui temos as paredes totalmente revestidas de painéis de madeira simulando mármore com duas colunas vanvitelianas fingindo lapis-lazúli, à entrada da capela-mor.»²²⁷ Ainda numa tentativa de caracterização da talha das bibliotecas da corte, e numa passagem sobre a biblioteca da Academia das Ciências diz-nos: «adornados de elegantes portadas, cujas ombreiras e vergas imitam o mármore “verte antico”, enquanto a pintura das obras finge “placages” de madeiras

²²⁶ Robert Smith, *A Talha em Portugal*, Lisboa, Livros Horizonte, 1962, pp. 13-14.

²²⁷ Robert Smith, *ob. cit.*, p. 133.

exóticas, como na Capela do Palácio de Condeixa.»²²⁸ Embora o trabalho de Smith não aprofunde as técnicas, têm o inegável mérito de proporcionar provas documentais, úteis no estabelecimento de balizas cronológicas. Merece especial atenção alguma terminologia técnica, apesar da raridade da sua frequência na redacção dos contratos. A propósito de um retábulo do Bom Jesus, em Braga, diz-nos que «Todo o retábulo foi pintado em imitação de mármore, com alguns pormenores dourados, segundo o gosto da época. Há, nas despesas de 1804 – 1805, pagamentos de “Tintas e gessos para excaolha (escaiola), destinados provavelmente ao retábulo, que tem sido repintado neste estilo em várias ocasiões”.»²²⁹

Na esteira de Smith, mas sob uma perspectiva completamente inovadora, salienta-se o contributo de Natália Ferreira-Alves, com o estudo sobre a arte da talha barroca no Porto. O carácter inédito do seu trabalho, no seio da historiografia artística portuguesa, explica-se por se tratar da primeira investigação a fazer luz no campo das técnicas, lançando as sementes de toda uma escola de investigação. A quantidade de elementos sobre as várias técnicas empregues excede a fornecida na obra de Robert Smith, e as referências aos fingimentos são mais precisas e concretas. Centrando a sua atenção na formação do artista e na concepção da obra de talha, a autora fornece um arrolamento detalhado de todos os processos técnicos que nela intervêm, descrevendo pormenorizadamente as operações de douramento e pintura, esta última enquadrada por várias tipologias, entre elas a pintura de «imitação de mármore, de pedra fingida e esponjada.»²³⁰ «A imitação de mármore, a pintura de “pedra fingida” e o esponjado fazem parte de uma das práticas mais curiosas que os artistas ligados à pintura utilizam frequentemente, com particular incidência a partir da segunda metade do século XVIII. Ainda hoje podemos ver a pintura imitando mármore, de excelente feitura, na igreja de Santa Clara do Porto e nos arcos da biblioteca da Universidade de Coimbra.

Este tipo de pintura era executado sobre as superfícies de pedra ou de madeira que não eram revestidas de talha e que, após receberem um preparado branco ou claro, eram coloridas com um pigmento gordo, empregando-se cola ou têmpera. A diferença entre a pintura marmoreada e a esponjada consistia unicamente nos instrumentos utilizados. Enquanto na marmoreada se usavam espátulas ou pincéis dentados, na esponjada usava-se uma “boneca” de trapo para aplicar a tinta.

Entre as imitações que frequentemente são designadas, destacam-se o alabastro e o jaspe, sendo este último o preferido. Vê-se que a forma como o artista imita não é indiferente para o

²²⁸ *Idem*, p.136.

²²⁹ Robert Smith, *Três Estudos Bracarenses*, Braga, Livraria Cruz, 1972, p. 28.

²³⁰ Natália Marinho Ferreira-Alves, *A Arte da Talha no Porto na época barroca (artistas e clientela, materiais e Técnica)*, 2 vols, Porto, Arquivo Histórico da Câmara Municipal do Porto, 1989, p. 221.

cliente. Com efeito, a exigência do jaspe ser “muito bem feito” e “bem alegre”, visa um único objectivo: parecer natural, isto é, dar uma imagem aproximada do jaspe verdadeiro.

Aplicada a toda a pedra visível no interior da igreja, a imitação de jaspe usava-se particularmente no “banquo” ou pedestais em que assentavam os retábulos, podendo eventualmente, ser praticada sobre madeira.

Este uso indiscriminado da imitação do jaspe sobre a pedra e madeira, vêmo-lo descrito pormenorizadamente, no contrato de douramento e pintura do retábulo da capela mor, da igreja do convento da congregação, de Nossa Senhora da Conceição de Oliveira do Douro, pois a par de elementos em pedra, jaspeados a óleo (cornijas, frestas, “bancos” do retábulo, “fronteiras” dos presbitérios e degraus do altar), encontramos o altar em madeira “ emechado a tempera e jaspeado a fingir pedras ou embutidos”.

A alternativa ao colorido do jaspe era dada ocasionalmente pela cor similar da pedra aventurina, também designada por venturina ou vitorina que se fazia da seguinte maneira (...).

Observamos ainda, por outro lado, que nem sempre é nomeado o mármore ou outra pedra que se quer imitar, dizendo-se simplesmente que “ os degraus da capella mor serão pintados a fingir pedra”, que “todos os lizos serão pedras fingidas” ou que os balaústres serão pintados “fingindo pedras mármores”». ²³¹

Uma análise não exaustiva dos últimos seis anos, no que concerne ao conjunto dos estudos publicados e das teses defendidas em História da Arte, permite-nos concluir que, paulatinamente, tem vindo a acontecer uma certa renovação do interesse por temáticas pouco exploradas, e mesmo pelas artes decorativas no seu conjunto, facto que indicia novas sensibilidades. Inserimos neste quadro os ensaios de Vítor Serrão sobre a pintura maneirista e as dissertações de Magno Moraes de Mello sobre a pintura de tectos em perspectiva no tempo de D. João V²³², que significa o retomar de um tema já inaugurado por Reinaldo dos Santos por alturas de 1962²³³, e de João Miguel Lameiras sobre a Pintura de Grotresco em Portugal entre 1521- 1656, estudos que comprovam a evolução de novos olhares.

Na dissertação de José Manuel Tedim, encontramos também algumas referências ao papel do fingimento no contexto da cenografia fantástica da Festa Barroca. Pese embora, a riqueza da

²³¹ Cf. Natália Marinho Ferreira –Alves, *ob. cit.*, pp. 221-223.

²³² Cf. Vítor Serrão, *A Pintura Maneirista em Portugal: das brandas «maneiras» ao reforço da propaganda*, em *História da Arte Portuguesa* (dir. de Paulo Pereira), Lisboa, Círculo de Leitores, 1995, vol 2. Importa ainda citar um outro estudo anterior do mesmo autor, em *História da Arte em Portugal*, Lisboa, Publicações Alfa, 1986, vol 7.

Cf. João Miguel Lameiras C. Santos, *O Elogio do Fantástico na Pintura de Grotresco em Portugal, 1521 – 1656*, dissertação de Mestrado em História da Arte, Coimbra, FLUC, 1996.

Cf. Magno Moraes de Mello, *A pintura de Tectos em Perspectiva no Portugal de D. João V*, Lisboa, Estampa, 1998.

²³³ Cf. Reinaldo dos Santos, *A pintura dos Tectos do século XVIII em Portugal*, em *Belas Artes*, 2ª série, nº 18, 1962.

informação contida na sua tese sobre a “Festa Régia no tempo de D. João V”, a mesma incide preferencialmente na leitura do objecto artístico, numa perspectiva social e das mentalidades, sendo escassas as informações relativas a pormenores técnicos das artes decorativas.²³⁴ Não obstante, não poderemos deixar de assinalar a importância de algumas das suas referências documentais para o tema da presente dissertação, já que nas suas transcrições encontramos informação que nos ajudou a compreender e até a identificar algumas das técnicas em vigor entre nós, ao longo do século XVIII. Assim, e a propósito das exéquias fúnebres de D. João V, que se celebraram em Julho de 1751, a documentação refere: «Sobre o pavimento octogonal, que fingia ser de mármore preto raiado de branco, colocou-se uma almofada sobre a qual repousavam a coroa e o ceptro, símbolos do poder real. Sentadas sobre os pedestais estavam quatro figuras da Fama, fabricadas em estuque, imitando mármore, que seguravam com a mão direita uma trombeta e com a esquerda uma coroa real. Sobre outros quatro pedestais, levantados no interior desta máquina, viam-se outras tantas estátuas de tamanho natural, em gesso imitando mármore, que simbolizavam as quatro partes do mundo e fingiam suportar a falsa urna. Era esta urna de secção octogonal e composição piramidal, ricamente ornada de quatro baixos relevos que mostravam, na face voltada para a nave, a reunião do Consistório que atribuiu a D. João V o título de Fidelíssimo, na face voltada para a capela-mor, este monarca recebendo em audiência os eclesieásticos de todo o mundo, e, nas outras duas, as figuras alegóricas da Justiça e Fortaleza. Rematavam a urna a estátua do homenageado. Era “huma perfeita estatua de estuque fingindo mármore, e de altura de dez palmos, com a symetria que a arte propoem (...) nella se representava o monarcha defuncto vestido de armas brancas, com o manto real, murrião e capacete, na mão direita sustentava hum templo e hum ramo de oliveyra na esquerda, o que tudo symbolizava o heroico valor com que elle eternizou o seu nome, defendendo a igreja e conservando a paz com toda a Christandade.”»²³⁵, descrições que parecem comprovar a presença das técnicas de *stucco-marmo* em pleno século XVIII em Portugal.

Mais recentemente, destacamos o estudo de Maria Luísa Reis Lima sobre a arte da talha bracarense, trabalho de grande interesse para o tema da nossa dissertação, pois fornece pistas relevantes para a questão da pintura de fingidos. Através da documentação citada, é possível determinar as técnicas de pintura utilizadas nos suportes de madeira, as diferenças entre as

²³⁴ Com efeito o autor apenas refere o recurso ao fingimento na qualidade de arte decorativa no seio da festa régia como reforço da propaganda barroca. Cf. José Manuel Tedim, *Festa Régia no Tempo de D. João V, Poder, Espectáculo, Arte Efémera*, 2 vols, Porto, dissertação de doutoramento em História da Arte, Universidade Portucalense Infante D. Henrique, 1999.

²³⁵ José Manuel Tedim, *Aparatos fúnebres Ecos saudosos nas exéquias de D. Pedro II e D. João V*, em *A Arte Efémera em Portugal*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2000, pp. 246-247 (sublinhados nossos).

paletas de cor do período barroco e do neoclássico e compreender as práticas restauracionistas em Braga durante o século XIX. Tal como em Robert Smith ou em Natália Ferreira-Alves, também neste trabalho encontramos um manancial de informação precioso na confirmação de cronologias para o devido enquadramento da evolução da aplicação das técnicas.

À semelhança do que escreveu Smith, Luísa Reis Lima confirma que «A capela de S. Roque introduziu em Lisboa um modelo que foi posteriormente seguido pelos entalhadores. (...) A reconstrução de Lisboa, após o terramoto, dera origem, por sua vez, a retábulos de formas simplificadas, eles próprios também inspirados no protótipo mafrense e na capela de São Roque, mas onde as soluções de compromisso são evidentes. Tornaram-se frequentes os fustes em tons de lápis-lazúli do mármore antigo de São Roque, bem como as tonalidades de marmoreado e simultaneamente o apuramento técnico do final do século XVIII, que conduziu a um trabalho de talha muito mais delicado que pretendia reproduzir os bronzes e candeeiros do altar.»²³⁶ Caracterizando a renovação estética do neoclássico em Braga, a autora trata com muita atenção a questão da cor.²³⁷ A documentação inserta neste estudo é particularmente rica no que concerne à divulgação das técnicas de pintura de fingidos durante o século XIX, permitindo ainda perceber os materiais simulados²³⁸ e, por vezes, até os pormenores de execução. «Contrato de ajuste de obra de pintura que faz Antonio Xavier de Araujo mestre p digo de Azevedo mestre pintor da rua do Carvalhal desta cidade com o Excelentissimo Colegio da santa igreja Patriarchal de Lisboa por seu procurador (...). E por se acharem prezentemente postos retabulos não só na capella mor mais na dos dois altares colaterais da mesma igreja e isto que tudo precisa ser pintado e golartiado com as cores mais engraçadas conforme o estillo moderno dera conta disso ao mesmo Excelentissimo Collegio seu constituinte em vista do que elle lhe facultou a liberdade

²³⁶ Maria Luísa Gonçalves Reis Lima, *A Talha Neoclássica Bracarense*, Dissertação de doutoramento em História da Arte, 3 vols., Porto, FLUP, 2000, p. 36.

²³⁷ «Um dos aspectos mais importantes desta segunda fase é a substituição do douramento pela policromia, numa imitação de mármore que se ficou a dever à inexistência quase total de mármore na região e foi paralela de mudanças operadas no azulejo, até então azul e branco e que, a partir de meados do século, desenvolve um colorido variadíssimo, sobretudo nos enquadramentos ornamentais reservando-se o azul e o branco para os elementos figurativos. Esta paleta de cores, que vai desde os rosas e os amarelos aos verdes, cinzas, brancos e pretos e em que o pérola conjugado com o verde escuro se torna corrente na talha desta década em diante combinada, por vezes, com o rosa, é uma síntese cromática muito própria de Frei José de Santo António Vilaça.» em Maria Luísa Reis Lima, *ob. cit.*, p. 87.

«Na talha da Sé, de implantação, há uma rejeição da combinação de materiais variados utilizada no barroco, sendo utilizado o pastel e o branco numa diluição volumétrica que valoriza o recorte e salienta valores de estrutura (...)

A pintura elaborada após 1780, dentro da técnica de fingidos irradiada a partir da Sé, parece ter sido utilizada largamente no século XIX, mesmo em restauros de retábulos barrocos como é o caso do restauro do retábulo de Santo Amaro da catedral, um retábulo de talha dourada de 1747, restaurado pelo pintor José Maria da Rocha em 1826, em que os fundos lisos foram pintados a jaspe admitindo-se marmoreados cor de pombo e apenas nos ornatos de entalha foi mantido o ouro.», *Idem*, pp. 95-96

²³⁸ «Ainda sob a orientação de Manuel de Oliveira Vale e por ordem da Patriarcal, foi renovado o interior da Igreja de São Pedro de Vila Serra, pelo pintor bracarense Bento José Coimbra, em 1802. Os fingidos utilizados nesta igreja foram de todos os tipos, desde a pedra aos mármore de várias cores e à seda com motivos florais.», *Idem*, p. 97.

de poder fazer as necessarias pinturas para o que quis fazer as declarações e apontamentos seguintes= depois de limpos e raspados os ditos retabulos serao aparelhados com as maons necessarias e da Arte e bem lixados, toda a intalha sera dourada a burnido e da mesma sorte os redondos: os lizos serão pintados a marmoreade diferentes cores. O tecto da capella mor e o do corpo da igreja sera pintado a cor de perola. O arco cruzeiro e frestas serão pintadas a olio fingindo marmore e sera obra bem feita e com segurança com declaração porem devem ser aparelhados os retabulos com tres maons de gesso groço e tres demaons de gesso mole. A cola sera feita de [sic] couros delgados que já tenham sido [sic] e que a dita cola seja [sic] em [sic] que coalhada fique dura. Os tectos devem ser aparelhados com outras tres demaons mas que o gesso depois de temperado com a cola não fique muito forte. O ouro que se puzer digo se ouver de por nos retabulos que não seja do mais delgado antes sim recomendado ao batefolha que o não reduza a figura de crivo.»²³⁹

A análise de algumas das linhas de investigação como as que acabámos de apresentar, permite concluir que, muito embora se verifique alguma evolução da nossa historiografia artística, torna-se necessário prosseguir a promoção da convergência de opiniões e interesses, com vista à leitura integrada das diferentes disciplinas centradas na salvaguarda patrimonial.²⁴⁰

7 – OS MATERIAIS TRADICIONAIS. AS TECNOLOGIAS DA CAL E DO GESSO.

7.1. – Fontes Históricas para o seu estudo. O Tradadismo e a Manualística.

«As soluções tradicionais e os recursos a modos de fazer afeiçoaram sempre as estradas da criatividade artística portuguesa (tanto na metrópole como nos antigos espaços coloniais de África, América e dos Orientes), num quadro de constrangimentos cíclicos de crise, de depauperamento constante do mercado de influências, e da quase inexistência de produção teórica ou académica (ressalvados casos pontuais em que as conjunturas próprias de redefinição artística dirigida explicam o pensamento mais “moderno” de Francisco de Holanda, de Luís Serrão Pimentel, de Félix da Costa Meesen ou de Manuel de Azevedo Fortes), mas em constante busca de uma alternativa ideologicamente eficaz. Esse modo de sentir, pessoalizado e característico de “receitas” e intenções define os comportamentos do nosso país como região,

²³⁹ A citação refere-se a um contrato datado de 25 de Julho de 1799, em Maria Luísa Reis Lima, *ob. cit.*, 2º vol, p. 189.

²⁴⁰ «A arquitectura sempre foi um todo, do cálice à catedral. Coisa colectiva, construída harmonicamente por diferentes disciplinas estéticas, incorporando a pintura, a escultura, as artes decorativas.» em José Aguiar, *ob. cit.*, p. 245.

sendo que nem os tempos da União Ibérica ou os da longa noite salazarista, por exemplo, puderam contrariar essa dimensão *sui generis*...»²⁴¹

As actividades artesanais entram numa longa decadência em meados do século XVIII, que em países como Portugal se estende até à primeira metade do século XX. No dizer de Leonardo Benevolo, o máximo grau de distanciamento entre o projecto e a construção é alcançado com o Historicismo, tendência cujas origens remontam à Renascença.

«A máquina e as suas capacidades de produção em série, revela-se um instrumento mais adequado ao novo produtivismo exigido pela Revolução Industrial. A construção torna-se uma indústria eminentemente concentrada nos aspectos pragmáticos e materiais subtraindo-lhe o suporte técnico-artístico, que se procura compensar com o surgimento da pedagogia das “artes decorativas”. Assim se explica o surgimento de estruturas como o Conservatoire National des Arts et Métiers, criado em Paris em 1794, iniciativa à qual vão responder, ainda que muito mais tarde, as nossas escolas Soares dos Reis, no Porto, e António Arroio, em Lisboa.»²⁴² Em meados do século XIX, e de encontro às necessidades do Restauro Arquitectónico de Viollet-le-Duc, ou à reacção romântica de John Ruskin, registam-se algumas tentativas de redescoberta dos saberes tradicionais, por vezes alicerçadas numa prática sistemática, como a de William Morris, plasmada no movimento *Arts and Crafts*. A Arte Nova tentaria fugazmente a conciliação entre a arte e os modelos produtivos de carácter artesanal, iniciativa gorada pela prevalência das leis da moderna economia de mercado.

A nova arquitectura, de vocação industrial e “mecanicista”, substitui a presença dos velhos mestres da construção, dos artistas decoradores e fingidores no estaleiro, por um operariado estritamente técnico. Este facto favoreceu o dualismo de competências entre arquitectos e engenheiros, que se verificou sobretudo após a Grande Guerra.²⁴³ «Não foi essa a evolução seguida em Portugal, país conservador, onde até quase aos anos 60, o moderno apenas corresponde a mais uma das possíveis referências estilísticas para uma prática projectual essencialmente eclética, de uma arquitectura baseada em modelos produtivos artesanais, onde se mantiveram vivos e corporativamente regulados, os saberes dos velhos mestres da construção.»²⁴⁴ A década de 70 marcará o arranque para a revalorização das técnicas e materiais tradicionais. Na década seguinte, Paolo Marconi é a figura de proa de um movimento

²⁴¹ Vítor Serrão, As técnicas tradicionais no quadro da memória identitária do povo português, em *Diálogos de Edificação – Técnicas tradicionais de construção*, Porto, CRAT, 1998, pp. 166-167.

²⁴² José Aguiar, *ob. cit.*, p. 236.

²⁴³ A década de 20 procurou uma síntese desse dualismo. Por seu lado, a década de 60 registou novas tentativas de fuga à homogeneização industrial do mundo moderno.

²⁴⁴ José Aguiar, *ob. cit.*, p. 238.

TÉCNICAS TRADICIONAIS DE FINGIDOS E DE ESTUQUES NO NORTE DE PORTUGAL. CONTRIBUTO PARA O SEU ESTUDO E CONSERVAÇÃO

que propõe a realização de Manuais de Recuperação como instrumento de projecto, «onde se recolhe o levantamento rigoroso da cultura material de um determinado território e a sua tradução em construção e arquitectura, tomando esta recolha como a base de conhecimento fundamental que deve informar o desenvolvimento de projectos de restauro e de conservação urbana.»²⁴⁵ Lentamente, as tecnologias ancestrais ganham um novo destaque. As diversas experiências de reabilitação, postas em prática nos anos 90 em países como a Áustria, a Suécia, a Itália e a Inglaterra sancionam a sua utilização.

Por outro lado, a Revolução Industrial introduziu modificações profundas nos mecanismos de transmissão dos saberes e tecnologias tradicionais da construção, alterando também a passagem directa do testemunho de mestre para aprendiz.²⁴⁶ Na sua grande maioria, são hoje competências perdidas, agora convertidas num património intangível por não ter havido o cuidado de as registar em devido tempo. Deste modo, «Análises científicas e a pesquisa histórica, dirigida nomeadamente ao tratadismo e à manualística, tomaram-se fontes primárias para a restituição dos conhecimentos respeitantes aos antigos saberes da cultura material da construção. A restituição dessa informação, à luz das mais actuais teorias da conservação, é indispensável para o enquadramento das intervenções de restauro e manutenção.»²⁴⁷

A origem das influências que enformam os nossos saberes e tecnologias da cal, é consensualmente atribuída à cultura mediterrânica. Se as heranças romana e islâmica são, por

²⁴⁵ *Idem, ibidem.*

²⁴⁶ Em Portugal ainda existem algumas compilações úteis sobre ofícios tradicionais. No decurso desta dissertação tivemos a oportunidade de consultar as seguintes obras e artigos:

Francisco Sousa Viterbo, *Diccionario Histórico e Documental dos Architectos, Engenheiros e Constructores Portugueses a serviço de Portugal*, Vol I (A-G), Lisboa, Imprensa Nacional, 1889.

Francisco Sousa Viterbo, *Diccionario Histórico e Documental dos Architectos, Engenheiros e Constructores Portugueses a serviço de Portugal*, Vol II (H -R), Lisboa, Imprensa Nacional, 1904.

Francisco Sousa Viterbo, *Diccionario Histórico e Documental dos Architectos, Engenheiros e Constructores Portugueses a serviço de Portugal*, Vol III (S-Z), Lisboa, Imprensa Nacional, 1922.

Emânuel Ribeiro, *Como os nossos avós aprenderam uma profissão*, Gaia, Edições Apoleiro, 1930.

Francisco Sousa Viterbo, *Artistas e Artífices de Guimarães*, Porto, Typographia de António da Silva Teixeira, 1897.

A L. de Carvalho, *Os Mesteres de Guimarães*, Vol. 1 a 7, Barcelos, ed. Minho, 1939.

Margarida Coelho, *Mestres Construtores de ontem e de hoje*, em *Sociedade e Território*, nº 2, 1985, pp. 92-99.

Entre outras obras do género salientamos:

Alexandre Alberto Nogueira Pinto, *Mesteres e Ofícios em Évora (séculos XIV a XIX)*, Lisboa, Typografia da Sociedade Industrial de Imprensa, 1947.

²⁴⁷ José Aguiar, *ob. cit.*, pp. 239-240.

Ainda sobre este assunto, consulte-se o excelente enquadramento de José Aguiar, António Reis Cabrita e José Vasconcelos Paiva: *Conservação e Reabilitação do Património Histórico Edificado: evolução das necessidades e qualificações profissionais*, comunicação apresentada à Conferência Nacional sobre PATRIMÓNIO E FORMAÇÃO PROFISSIONAL, Évora, GETAP, 1993 (texto policopiado).

A crescente tomada de consciência da necessidade desta reapropriação de saberes motivou recentemente, a publicação de algumas recolhas sistemáticas e dos resultados de algumas experiências efectuadas em Portugal, entre as quais se destacam: MUSEU ALBERTO SAMPAIO/MURALHA, *Técnicas de construção Tradicional, caderno 1, Tintas*, Guimarães, Museu Alberto Sampaio/Muralha, 1982.

Gabriela Barbosa Teixeira e Margarida da Cunha Belém, *Diálogos de edificação - técnicas tradicionais de construção*, Porto, CRAT, 1998.

si sós, evidentes, é importante não esquecer o contributo da Itália do *Cinquecento*, e, porque não, também a transferência, por via espanhola, de saberes próprios e exteriores à Península, para as práticas nacionais de revestimentos e acabamentos, sobretudo no decurso dos séculos XVII e XVIII.

Contudo, a tratadística nem sempre fornece descrições históricas directas e fiáveis, persistindo alguns problemas relacionados com a identificação correcta dos materiais, assim como com a descrição segura dos procedimentos. «Os diferentes tratados focam com diferentes olhares o problema da cor e dos revestimentos: o enfoque do tratadismo arquitectónico é necessariamente diferente do desenvolvido pelo tratadismo artístico (Vitruvius vs. Plínio vs. Teófilo); o tratadismo clássico tem formulações e destinatários bem diferentes do tratadismo medieval (Vitruvius vs. Erácio e Teófilo).»²⁴⁸ Por outro lado, é de todo admissível que muita da informação relacionada com operações correntes de construção, não chegou a ser recolhida nos tratados, e outra terá permanecido oculta sob o véu de segredo que era, muitas vezes, apanágio da oralidade, no seio da corporação ou oficina. Os extensos receituários do tratadismo medieval nem sempre são claros quanto às fontes utilizadas ou às referências fornecidas. A maioria dos documentos de cariz técnico circulavam de modo muito restrito, quase confidencial, destacando-se “*Il Libro dell’Arte o Trattato della Pittura*” de Cennino Cennini.²⁴⁹

O tratadismo renascentista representa uma nova fase, quando a actividade artística deixou de ser encarada no contexto das artes mecânicas, estas artesanais por definição. Esta alteração de fundo é consequência da emergência de uma nova filosofia da arte. O artista conquista individualidade, libertando-se da tirania colectiva dos velhos grémios e assumindo o seu novo estatuto enquanto autor. É este o momento em que Brunelleschi termina em total liberdade a cúpula da catedral de Florença, personificando a nova imagem do artista da *Rinascità*, liberto, humana e esteticamente, dos antigos ditames da tradição medieval.

No “*De re Aedificatoria* de Alberti”²⁵⁰, o primeiro grande tratadista do Renascimento, estão já presentes estes novos paradigmas, «concebendo a figura do arquitecto como agente capaz da síntese entre a capacidade criativa (composição abstracta/cultura intelectual) e o controlo tecnológico de carácter executivo (construção – execução/cultura material).»²⁵¹ O futuro traria um distanciamento efectivo entre a abstracção da composição, e a execução construtiva ligada às técnicas e competências específicas. Esta tendência manter-se-á ao longo do período que

²⁴⁸ José Aguiar, *ob. cit.*, p. 240.

²⁴⁹ C. Cennini, *Il Libro dell’Arte o Trattato della Pittura*, Milão, ed. F. Tempesti, Longanesi & C., 1984.

Nesta obra, Cennini compila as receitas de Teófilo e acrescenta as novas técnicas de Giotto.

²⁵⁰ Leon Battista Alberti, *De Re Aedificatoria*, Madrid, Akal, 1991.

²⁵¹ José Aguiar, *ob. cit.*, p. 241.

medeia entre os finais do século XVI e o século XVII. Palladio²⁵², ao contrário do seu discípulo Scamozzi, é assaz reservado na menção às tecnologias da cal, preocupando-se muito mais com os princípios e regras da composição espacial, e com o projecto. Posteriormente, e já nos séculos XVIII e XIX, o tratadismo volta a referenciar as antigas práticas da cal, com a adição de novos conhecimentos, caracterizados por maior rigor científico. Do tratadismo genérico evolui-se para uma manualística cada vez mais especializada.

7.2. A Cal no Tratadismo e na Manualística.

«O essencial da cultura clássica no que se refere às artes da cal, parte de uma fonte comum: os “*Dez Livros de Architectura*” de Vitruvius. Este tratado, escrito como um manual prático de um arquitecto romano do século I d. C. e publicado na época de Augusto, tornou-se da maior importância para a cultura arquitectónica e artística ocidental, influenciando decisivamente o tratadismo arquitectónico que nele encontrará a sua primeira referência até ao século XIX.»²⁵³

A obra de Vitruvius fornece descrições técnicas que surpreendem pela sua actualidade, constituindo um importante repositório de conhecimentos sobre formas de construção tradicional, que se mantiveram válidas até há poucas décadas atrás. Vitruvius é uma fonte de primeira instância para a compreensão de muitas soluções de revestimento presentes, ainda hoje, em muitos edifícios históricos, embora a sua obra apresente algumas lacunas. Com efeito, certos materiais e práticas de uso corrente à época, não lhe mereceram atenção, no sentido do respectivo registo. É provável que na óptica do autor, se tratassem de saberes vulgares, e por isso irrelevantes. Por outro lado, se hoje estão plenamente superadas algumas das explicações físicas e químicas defendidas por Vitruvius, a actualidade das suas descrições sobre o emprego de determinados materiais e tecnologias, em especial no que concerne às soluções de revestimento, acabamento e pintura, muito similares às praticadas na construção até à década de 50 do século XX, mantém-se, o que leva José Aguiar a defender «a perenidade de uma cultura construtiva, fixada pelas leis básicas da economia, do pragmatismo, da ética e do bom senso, numa correspondência coerente entre a construção e as teorias estéticas que conseguiram integrar essa qualidades, durante dezenas de anos.»²⁵⁴

²⁵² Andrea Palladio, *Los Cuatro Libros de Architectura*, Madrid, Akal, 2000.

²⁵³ José Aguiar, *ob. cit.*, p. 263.

²⁵⁴ *Idem*, p. 264.

Leon Batista Alberti retomou os ensinamentos de Vitruvius²⁵⁵, acrescentando-lhes uma outra perspectiva, decorrente do espírito universalista do Renascimento e da sua própria concepção social da arquitectura, onde avulta o emprego de uma gramática arquitectónica baseada na lógica sintética das ordens clássicas.



Fig. 37 – Pinturas de cal com diferentes pigmentos minerais. (Teresa D. Gonçalves, em *Pedra & Cal*, nº 9).

Em Andrea Palladio são escassas as referências de teor estético e tecnológico aos revestimentos, muito embora tenha sido um dos arquitectos que com maior frequência recorreu ao fingimento, no sentido de concretizar uma arquitectura civil, de gosto monumental, erigida numa conjuntura de grande contracção económica.²⁵⁶ Palladio foi dos poucos arquitectos cujo nome ficou de facto associado a um estilo específico, tal foi a popularidade das suas concepções. Dispondo do saber construtivo de Vitruvius e de Alberti, Palladio acabou por centrar a sua atenção nos problemas da composição espacial. Por oposição a Palladio, Scamozzi seu discípulo, preocupar-se-ia de modo mais sistemático com os pormenores construtivos, traduzidos com rigor em 1615 no seu tratado *“Idea dell’Architettura Universale”*.

Dado que existem diversos tipos de cal, a cal gorda, a cal magra, a cal aérea e a cal hidráulica, resultantes das diferentes matérias-primas utilizadas e dos respectivos processos de calcinação²⁵⁷, uma análise cuidada do tratadismo permite-nos concluir que a selecção das matérias-primas é um aspecto essencial desde a Antiguidade. Vitruvius, nos *“Dez Livros de Arquitectura”*, fornece-nos referências sobre a melhor pedra para a produção de cal. O arquitecto

²⁵⁵ Para além das referências de José Aguiar sobre Vitruvius, para o presente estudo usou-se a edição portuguesa de Os Dez Livros de Arquitectura de Vitruvius, traduzida e corrigida por Helena Rua.

²⁵⁶ «Em praticamente todas as suas célebres *Villae*, feitas de “terra ferma”, entre Veneza e Vicenza, a linguagem pétreia das ordens é construída em alvenarias de tijolo burro, revestidas por rebocos e guarnecimentos que fingem a pedra.», em José Aguiar, *ob. cit.*, p. 265.

²⁵⁷ Sobre este assunto consultar José Aguiar, *ob. cit.*, pp. 266-268.

romano diz-nos que a melhor cal é a produzida com pedras brancas: «É preciso também saber que aquela que for feita com Pedras ou Calhaus mais lisos e mais duros, será melhor para a alvenaria, e que aquela que for feita com Pedras um pouco esponjosas será mais apropriada para os Acabamentos.»²⁵⁸ Esta mesma questão mereceu também a atenção de Plínio na sua História Natural, e de Alberti, que elogia a boa qualidade da cal obtida pela calcinação do mármore: «Cáton el censor desaprueba la cal hecha de piedras diferentes, y desacoseja la cal de sílice para todo o tipo de obra. Será además absolutamente inservible para hacer cal cualquier clase de piedra desecada, árida, podrida, en cuya calcinación no pueda encontrar el fuego nada que consumir. (...) En efecto, la cal que los expertos consideran bien hecha debe pesar la tercera parte de lo que pesaba la piedra que fuera su materia prima. (...)

Pero la que más alaban los arquitectos antiguos es la hecha con un tipo de piedra durísima, muy compacta y de preferencia blanca. En efecto, consideran que esta clase de cal es no sólo recomendable para cualquier empleo, sino sobre todo solidísima para hacer con ella las bóvedas.»²⁵⁹

Enquanto Pietro Cataneo Senese se limita a repetir as indicações de Vitruvius, à semelhança da maioria dos tratadistas do século XVI, Palladio refere de modo muito sumário o fabrico da cal, recomendando a utilização de pedras duras, sólidas e de cor branca. Palladio tece ainda alguns comentários sobre outros tipos de pedra, que contendo determinadas percentagens de argila, permitem a obtenção de cais com propriedades hidráulicas, úteis nos revestimentos exteriores e para zonas em contacto com a água: «Las piedras para hacer la cal o se sacan de los montes o se recogen de los rios. Toda piedra de los montes es buena con tal que sea seca, limpia de humores y frágil, y que no contenga otra materia que, consumida por el fuego, mengüe de tamaño. Así, será mejor cal la que sea hecha de piedra durísima, compacta y blanca, y que, cocida, sólo pierda la tercera parte del peso que tenía antes. Hay también ciertos tipos de piedras esponjosas cuya cal es muy buena para los enlucidos de las paredes.»²⁶⁰

Retomando extensamente a linha de Vitruvius, de Plínio e de muitos tratadistas do Renascimento, Vincenzo Scamozzi fornece-nos uma quantidade de informações relativas quer à localização das melhores jazidas naturais de mármore, quer às características essenciais das pedras destinadas ao fabrico da boa cal, dando ainda conselhos práticos para uma correcta identificação das rochas adequadas para o fim em vista. De igual modo, o grande humanista francês Philibert de

²⁵⁸ Helena Rua, *Os Dez Livros de Arquitectura de Vitruvius*, Livro II, Cap. V, A cal, e qual é a melhor pedra para a produzir, Lisboa, Instituto Superior Técnico, 1998, p. 36.

²⁵⁹ Leon Battista Alberti, *De Re Aedificatoria*, (com prólogo de Javier Rivera) Madrid, Akal, 1991, Livro II, Cap. XI, pp. 116-117.

²⁶⁰ Andrea Palladio, *Los Cuatro Libros de Architettura*, Madrid, Akal, 2000, Livro I, cap. V., p. 56.

l'Orme, na sua obra "*Architecture*", publicada em 1567, pronuncia-se quanto à metodologia científica sobre o fabrico da cal, fazendo várias recomendações: «Da cal e Pedras apropriadas para fazê-la, Das areias e águas e o que se deve fazer para preparar as argamassas com base na diferença de areias (cap. XVI); Da ²⁶¹maneira de Secar a cal para durar muito tempo em obra, e que para estar guardada se possa utilizar nas pinturas (cap. XVII)».

Na Península Ibérica, o influente frei Lorenzo de San Nicolás na sua "*Arte y Uso da Architectura*", regressa aos princípios vitruvianos, recomendando tirar o melhor partido dos materiais locais, sejam estes os ideais ou não, para o fabrico da cal.²⁶²

A partir do século XVIII, as investigações sobre materiais, então já pautadas por um maior rigor científico, irão permitir uma melhor compreensão dos fenómenos físicos e químicos que ocorrem com a cal, tal como o comprovam as orientações de Francesco Galli Bibiena nas suas *Direzioni*. Também para André Felibien, arquitecto de Luís XIV, «a melhor cal produzia-se a partir do mármore ou da pedra mais dura (...)»²⁶³ Na transição do século XVIII para o XIX, os estudos de Louis Vicat ampliarão o leque dos conhecimentos disponíveis. Este estudioso demonstrou a hidraulicidade e propôs um sistema de classificação. Em Itália, durante a primeira metade do século XIX, o tratado de Nicola Cavalieri constituirá uma útil sistematização dos conhecimentos então disponíveis sobre a arte da construção.

Em Portugal, um dos mais antigos tratados conhecidos com referência inequívoca às artes da cal é o "*Tractado de Architectura, que leu o Mestre e Architeto Matheus do Couto o velho*", dado ao prelo em 1631. O seu autor é considerado um seguidor de Vitruvius e de Alberti. Apesar das poucas referências às técnicas da cal, Mateus do Couto afirma que «A cal será melhor aquella q.de mais rija pedra se fizer (...). Ella ordinariamente se tempera a 2. cestos de Cal 3. cestos de Area, dous cestos da nossa pedra Liós feita. E sendo de uma pedra mais branda, são mister dous cestos de Area, dous cestos de cal. E sendo de pedra mais rija como Pederneira há em Alentejo, em Pavia, e se uza ella em Evora, Aviz, e nas Vendas da Sylveira; também em Alentejo se faz desta Cal que ainda q. não tão perfeita como a de Pavia, he mais forte q. a de cá, esta cal he preta como cinza ao tirar do forno, mas feita em obra fica mais alva, mas não tanto como a nossa Pedra Lioz»²⁶⁴. Tal como Mateus do Couto, também Alberto Sales, no seu "*Dicionário do Comércio*", de 1759, reafirma as qualidades da pedra lioz para a produção de cal, realçando a da região de Lisboa.

²⁶¹ I. Gárate Rojas, *ob. cit.*, pp. 92-93.

²⁶² Frei Lorenzo de San Nicolás, *Arte y uso da Architectura*, tratado em dois volumes, publicado em Madrid entre 1632 e 1663.

²⁶³ André Felibien, citado por José Aguiar, *ob. cit.*, p. 271.

²⁶⁴ José Aguiar, *ob. cit.*, p. 272

Em 1777, Mathias Ayres Ramos da Silva de Eça, na obra "*Problema da Architectura*", preocupado com a melhoria da qualidade da construção, produz toda uma extensa série de reflexões sobre a patologia da cal. Uma vez mais, é destacada a pedra lioz da zona de Lisboa, cujas qualidades a indiciam como uma das melhores para o fabrico da cal, facto reforçado mais tarde por José Manuel de Carvalho e Negreiros no "*Additamento ao livro Intitulado Jornada pello Tejo*", de 1794, e que, segundo José Aguiar, nunca saiu de manuscrito.

A calcinação da cal mereceu também a atenção dos tratadistas como Vitruvio, Scamozzi, Bibiena, Palladio ou mesmo Alberto Sales.²⁶⁵ Vitruvius fornece-nos algumas explicações empíricas sobre os processos de calcinação da cal e do seu posterior endurecimento e hidratação, a saber: «É preciso ainda observar que se essas Pedras donde se faz a Cal forem moídas sem estarem cozidas, quando se misturar este pó com a Areia, não será possível fazer nada de apropriado para ligar a Alvenaria: Mas se as Pedras forem de tal forma cozidas que pela força do fogo elas percam a sua primeira solidez, tornando-se porosas e perfuradas com várias aberturas, de forma a que a sua humidade natural sendo esgotada, e o ar que elas contêm se retirar para aí apenas deixar um calor oculto; é fácil de perceber que quando forem mergulhadas na água antes que esse calor se dissipe, elas adquirem uma nova força e aquecem-se através da humidade que penetra nas suas cavidades, e ao arrefecerem o calor que elas encerravam é empurrado para fora (...). Assim as aberturas que elas têm em toda a superfície, são a causa da sua ligação à areia quando se misturam no mesmo conjunto, e que em secando, juntam e ligam firmamente as pedras fazendo uma massa extremamente sólida.»²⁶⁶

Embora Alberti dê breves indicações sobre o processo de calcinação, em Scamozzi encontramos descrições mais precisas, quer nos cuidados a ter com a preparação das fornadas, quer na obtenção de calcinações homogéneas. Alberto Sales, já após o Terramoto de 1755, tece elogios rasgados à qualidade da cal produzida nos fornos de Alcântara por Guilherme Stephens. Contudo, o empirismo destas interpretações relativas aos processos físicos e químicos operados na calcinação da cal, só seria ultrapassado no século XIX, graças ao trabalho de investigadores franceses (Vicat e Buffon). A questão dos fornos também não foi negligenciada pelos tratadistas,

²⁶⁵ Tal como refere José Aguiar, a cal é calcinada em fornos, que foram primeiro de lenha, depois de carvão, recorrendo-se hoje a outros combustíveis. Quando a calcite é aquecida a uma temperatura de aproximadamente 900° C, dá-se uma reacção que se pode traduzir pela seguinte fórmula: $\text{CaCO}_3 + 42,5 \text{ calorías} = \text{CaO} + \text{CO}_2$, resultando deste processo a cal viva ou óxido de cálcio, um produto sólido, em geral de cor branca. Um dos elementos mais importantes consiste na temperatura de calcinação, pois esta afecta decisivamente a reactividade e futuras propriedades, quer no que toca à capacidade de hidratação, quer no que toca à reacção com o dióxido de carbono durante o processo de carbonatação. Há registos históricos que comprovam a preferência da lenha de mato para calcinação, uma vez que esta parece produzir uma cal de qualidade superior. O carvão parece relacionar-se com cais de inferior qualidade, sendo seguro que as cais excessiva ou insuficientemente calcinadas não se revelam adequadas para uso nas argamassas.

²⁶⁶ Helena Rua, *ob. cit.*, p. 38. (Vitruvius Livro II, Cap. V).

em especial pelos portugueses. Alberti e Scamozzi fornecem-nos descrições pormenorizadas das fomalhas, permitindo afirmar em definitivo a estreita relação existente entre o tipo de forno, o tipo de queima, e a qualidade do produto final.²⁶⁷

No nosso país, e após o Terramoto, fez-se sentir uma grande escassez de cal, situação que levou Guilherme Stephens a construir uma nova fábrica em Alcântara para prover a essa necessidade. Dos finais do século XVIII, datam as recomendações de José Manuel de Carvalho Negreiros sobre a calcinação da cal, assim como um desenho representativo de um forno contemporâneo dos seus escritos. Quase uma centúria volvida, e já em finais do século XIX, uma Comissão de Experiências anónima²⁶⁸, após ter realizado diversas análises de caracterização de argamassas das fortificações da região de Lisboa, pronunciou-se a favor do sistema de cozedura a mato, tal como o fazia no século XX João Segurado.²⁶⁹

A complexidade do processo de extinção da cal em todas as suas especificidades é, sem dúvida, o tema ao qual o tratadismo dedica maior atenção, abundando as recomendações e conselhos úteis de diversos autores. «A cal viva, ou seja o Óxido de Cálcio, mistura-se com a água transformando-se em cal hidratada ou, mais simplesmente, cal apagada. Neste processo, regista-se uma grande expansão volumétrica das pedras de cal, que podem atingir 3 a 3,5 vezes o volume primitivo, libertando-se muito calor, de acordo com a correspondente reacção exotérmica: $\text{CaO} + \text{H}_2\text{O} = \text{Ca(OH)}_2 +$ aproximadamente 15,5 calorías. O produto obtido é o Hidróxido de Cálcio (cal apagada ou cal extinta), que pode surgir amorfo e pulverulento (pó de cal, se a hidratação se processar em contacto com o ar ou por aspersion com água), ou com a consistência de uma pasta (pasta de cal), com um aspecto similar ao *yogurt* espesso (se a cal for hidratada por imersão), sobre a qual surge um líquido transparente, ou seja, uma solução saturada de hidróxido de cálcio (água de cal)»²⁷⁰. Entre os diversos métodos de extinção salientam-se a extinção por fusão, a extinção por imersão, a extinção por aspersion, a extinção em autoclaves e a extinção espontânea²⁷¹, sendo de extrema importância para a qualidade final da cal hidratada, a qualidade e quantidade da água empregue na sua extinção.

²⁶⁷ Os tipos de fornos mais antigos que se conhecem foram revelados pela arqueologia «e consistiam numa fossa profunda (não mais de um metro) revestida de grossas pedras, com uma cobertura de troncos de árvore dispostos radialmente. A câmara de fogo situava-se em baixo, em posição central. Era alimentada pela parte superior e as pedras calcárias eram colocadas em seu redor. Outros fornos tinham a câmara de fogo também em baixo, mas esta era alimentada por canais laterais, escavados no terreno. No entanto, estes modelos de fornos consumiam demasiada lenha e a qualidade da cal era muito irregular.

Mais tarde, surgiram os fornos de fogo, com dimensões superiores e paredes feitas de pedra (mais recentemente em tijolo refractário). As maiores dimensões dos fornos prejudicavam a perfeita calcinação de todas as pedras.», em José Aguiar, *ob. cit.*, pp. 276-277.

²⁶⁸ Trata-se de um relatório publicado na Revista de Obras Públicas e Minas, em 1895.

²⁶⁹ João Segurado, *Materiais de Construção*, (6ª edição). Lisboa, Bertrand, 1947.

²⁷⁰ José Aguiar, *ob. cit.*, p. 280.

²⁷¹ Sobre este assunto consultar José Aguiar, *ob. cit.*, p. 280.

Tanto a bibliografia como o tratadismo histórico evidenciam a relação entre uma boa cal, própria para acabamentos e revestimentos decorativos de grande responsabilidade, e a duração do tempo de estágio, o qual deve ser em geral longo, a fim de permitir o completo apagamento, mesmo das partículas excessivamente calcinadas, pois só desse modo se obtém cal bem trabalhável e com maior capacidade de retenção da água.



Fig. 38 – Fórum de Trajano. Roma. Revestimento a imitar tijolo sobre mármore. (Roma, Plurigraf, p.30).

Segundo Cavalieri di San Bertolo, as antigas leis de Roma proibiam o uso de cal recentemente extinta, fazendo fé na célebre afirmação de Plínio: «Quanto mais apagada, tanto melhor é a cal». Vitruvius, embora não se pronuncie directamente sobre o apagamento da cal, dá indicações concretas quanto aos tipos de cais a utilizar quer nas alvenarias (obras signinas), quer nos revestimentos de acabamento, recomendando para as primeiras a cal recém apagada e para as segundas a cal macerada há muito tempo²⁷², fornecendo um método prático para a verificação do estado da cal.

Sabe-se que Miguel Ângelo se preocupava extraordinariamente com a qualidade da cal, considerando que a única cal de boa qualidade para os revestimentos, era aquela que estivesse apagada há muito tempo, tendo utilizado no *intonaco* da capela Sistina cal apagada há trinta

²⁷² «é preciso agora explicar aquilo que é necessário para fazer o Estuque. Nesta matéria o principal é que as pedras de cal estejam extintas há já muito tempo, de maneira que se houver algum pedaço que se encontre menos cozido que os outros na fornalha, possa ser assim extinto devagar, temperando-se também facilmente como aqueles que se encontram perfeitamente cozidos. Pois a cal ao ser utilizada assim que sai da fornalha e antes que esteja suficientemente extinta, restam-lhe quantidades de pequenas pedras menos cozidas, que provocam nas obras como que pústulas; porque essas pequenas pedras vindo a extinguir-se mais tarde do que o resto da cal, rompem o acabamento e estragam toda a polidura. E para se perceber se a cal está bem extinta e suficientemente temperada, é preciso cortar-lhe uma apara com uma cunha como se faz na madeira: pois se na apara forem encontradas pequenas pedras, é um sinal de que ela ainda não está bem extinta: igualmente se após a inserção duma faca, esta for retirada seca; isso significa que ela não está bastante húmida, uma vez que se cal for suficientemente gorda e viscosa ela colar-se-ia à faca, não havendo mais lugar para duvidar se ela estaria bem extinta (...).», em Helena Rua, *ob. cit.*, p. 236 (Vitruvius, Liv. VII, Cap. II).

anos.²⁷³ Esta mesma questão mereceu a atenção de Scamozzi, que em 1615 lhe dedicou um capítulo inteiro do seu tratado, enaltecendo também as qualidades da cal longamente apagada.²⁷⁴ Já no século XIX, em 1874, António Cantalupi relacionou os traços das argamassas dos diferentes tipos de cais com as diferentes formas de proceder à sua extinção, integrando desta maneira as experiências dos investigadores franceses.

Não obstante a Tradística provar uma já longa preferência pela cal em pasta, temos conhecimento de outras práticas relacionadas com o uso de cal em pó recém apagada em obras de carácter mais urgente, registando-se algumas variantes desta metodologia. Estas cais eram essencialmente empregues para argamassar alvenarias, não se destinando aos revestimentos de acabamento. Na maior parte dos casos, misturava-se a cal viva com areia, apagando-a de seguida com a água necessária, cobrindo-se os bordos com cal e areia de modo a impedir um arrefecimento rápido e favorecendo a homogeneização da mistura. Este método requeria uma cal bem cozida. Uma variante deste processo consistia em misturar directamente pedras de cal com areia, deitando depois alguma (pouca) água nessa argamassa, conseguindo-se assim uma argamassa quente, utilizável em obras de rápida execução, com grande volume ou exigindo pouca responsabilidade. No tratadismo histórico da Península Ibérica detectam-se várias alusões ao tipo de trabalho obtido com a cal apagada por estes processos, como refere José Aguiar.²⁷⁵

As primeiras indicações sobre a forma de adicionar água ao processo de hidratação da cal, fazendo-o com precisão e defendendo o estágio da cal em fossas, devem-se a Alberti. A qualidade das suas descrições permite-nos deduzir que também ele estava consciente da real importância deste momento, fundamental para a qualidade das argamassas.²⁷⁶ Palladio, contudo, não revela especiais exigências quanto ao tempo de extinção da cal, referindo-se às

²⁷³ I. Gárate-Rojas, *ob. cit.*, p. 87.

²⁷⁴ Vincenzo Scamozzi, *L'Idéia dell'Architettura Universale*, Livro VII, Cap. XIX, 1615, Roma, 1965 (edição facsimilada).

²⁷⁵ O autor cita para o século XVII as referências de Frei Lorenzo de San Nicolás em Espanha, e de Mateus do Couto em Portugal. Para o século XVIII Joseph Ortiz y Sans e Mathias d'Eça. Para finais do XIX, José Aguiar aponta "As bases para Orçamentos" de David Xavier Cohen. Todos estes autores confirmam a utilização da cal em pó, apagada sem estágio para obras de carácter urgente. Cohen denuncia o progressivo abandono do fabrico da cal em pasta em favor da generalização da hidratação da cal em pó.

²⁷⁶ «La cal todo lo contrario: en efecto, no hay que sumergirla después de golpeada sino en terrones, y hay que dejarla en abundante agua con mucha antelación al momento en que vas a utilizarla, sobre todo si se trata de trabajos de revestimiento, con el fin de que, si algún terrón estuviera poco calcinado, se deshaga y se disuelva con prolongada maceración. En efecto, cuando se la utiliza nada más sacarla del horno y sin estar empapada del todo, debido a que cabe la posibilidad de que haya escondidas en ella algunas piedrecillas medio crudas, sucede que van pudriendo conforme van pasando los días y hacen que se levanten enseguida ampollas, con las que se puede ver perjudicada la belleza del conjunto. Añade que no hay que bañarla de un solo, por así decir, chapuzón, sino que hay que humedecerla gradualmente con reiteradas salpicaduras de agua, hasta dejarla completamente empapada. Luego hay que guardarla en un lugar húmedo y a la sombra, ella sola y sin por encima, hasta y sin mezclarla con ninguna otra cosa y tan sólo cubierta de una leve capa de arena por encima, hasta que con el paso del tiempo se lleve a cabo por completo la calcinación. Y han comprobado que con un largo proceso de calcinación de este tipo la cal gana mucho en calidad». Leon Battista Alberti, *ob. cit.*, p. 118 (Liv. II, Cap. XI).

regras de preparação, mormente aos traços dos diferentes tipos de cais, e aos cuidados a ter com o seu armazenamento, uma vez hidratada.²⁷⁷ Maiores preocupações demonstraram Scamozzi, em 1615, e Cavalieri di San Bertolo, em 1831, indicando as qualidades que a água deve possuir - «ligeira, clara e fresca» -, instando especial cuidado nas quantidades a adicionar.

O recurso à água do mar como forma de colmatar dificuldades na obtenção de água nos locais de obra, é comprovado nalgumas fontes nacionais, onde nos é dada conta dos malefícios provocados por esta solução, como o faz Alberto Sales no seu “*Dicionário do Comércio*”, de 1777, ou Mathias de Eça e mais tarde José Manuel de Carvalho Negreiros. João Segurado, de modo mais pragmático, optará, em pleno século XX, por considerar que o maior grau de exigência na qualidade da água, deve corresponder apenas às obras de maior responsabilidade, devendo o construtor usar a água limpa disponível no local das obras, como regra geral.

O problema da escolha das areias é essencial, dada a sua relação directa com os comportamentos das argamassas. Da sua qualidade depende pois a qualidade do produto final. José Aguiar prefere aplicar às areias a designação de agregados, defendendo ser um erro chamá-las inertes, visto não serem quimicamente inertes. Tal como as areias podem ser definidas a partir do mineral dominante, siliciosas, calcárias ou argilosas, os agregados, de igual modo, podem ser identificados quanto à sua proveniência: areia de rio, de mar, de mina, saibro, areia artificial ou pó de pedra.

«A forma das partículas dos agregados é muito importante para a resistência mecânica dos rebocos: em geral, preferem-se agregados cujas partículas apresentem ângulos vivos. Hoje sabe-se que este tipo de morfologia dos agregados, com superfícies agudas e arestas vivas, favorece não só a carbonatação da cal como fornece uma maior resistência física e uma adequada coesão aos revestimentos.»²⁷⁸ As diferentes características das areias condicionam o trabalho das argamassas, situando-se as moderadamente argilosas entre as melhores. O excesso de argila pode provocar importantes retracções durante o processo de secagem, razão pela qual se deve procurar conjugar as características dos diferentes tipos de areia disponíveis nos locais. Por seu turno, as areias com origem na trituração artificial, muito embora possuam formas angulosas, devem ser lavadas de modo a eliminar as grandes percentagens de pó antes do seu uso. O conhecimento apurado da constituição dos diferentes tipos de rochas revelou-se sempre muito útil, sobretudo nas técnicas de revestimentos decorativos e fingidos exteriores, pois uma correcta selecção dos materiais permitia obter o efeito pretendido, quer nos

²⁷⁷ Andrea Palladio, *ob. cit.*, p. 57 (Liv. I, Cap. V).

²⁷⁸ José Aguiar, *ob. cit.*, p. 289.

guarnecimentos que imitam pedra, nos esgrafitos ou na afinação de argamassas para colmatar lacunas.

Sabe-se da existência, há longa data, de uma relação estreita entre a resistência das argamassas e a composição granulométrica dos agregados empregues. Daí advém a classificação das areias entre saibros e areias grossas, areias médias, finas e muito finas. Vitruvius dedica um capítulo inteiro do seu Livro II à qualidade das areias a utilizar nas argamassas. Descreve-nos a areia negra, a areia branca, a areia roxa e o carbúnculo (de origem vulcânica), embora recomende as areias de mina para o assentamento das alvenarias. De igual modo, indica que também se podem usar as areias de origem fluvial, e alerta para os inconvenientes das areias de mar, desaconselhando também o emprego das areias de mina no fabrico de rebocos. Paralelamente, enaltece a resistência dos rebocos feitos à base de areias de rio, os quais devem ser correctamente "batidos".²⁷⁹

Alberti, na linha de Vitruvius, e repetindo parte dos seus conteúdos técnicos, dedica um longo capítulo à questão das areias.²⁸⁰ Andrea Palladio, muito obstante não confira grande importância à escolha das areias, repete princípios já clássicos, considerando a areia branca das pedreiras como a melhor para alvenarias, e as areias de rio, sobretudo as de zona de corrente, como as melhores para a feitura de argamassas. Palladio recorda ainda que a areia não deve conter terras e outras impurezas. Scamozzi, por seu lado, deixou-nos uma descrição pormenorizada das areias disponíveis em Itália e noutros países europeus, dedicando vários capítulos ao tema. Os seus escritos acusam a consulta dos tratados de Vitruvius e Plínio, reafirmando a areia branca e de rio como a de melhor qualidade, e defendendo que a areia corresponde a resíduos de várias rochas com propriedades muito distintas entre si, o que torna imperioso o seu conhecimento aquando da selecção dos agregados para as argamassas.

O tema das areias é abordado por outros estudiosos como Bibiena, Rondelet, Vicat, Cavalieri de San Bertolo, que dedicaram a sua atenção a questões como a dimensão das partículas, a cor e as tipologias minerais²⁸¹. Em Portugal, a arte de misturar agregados e ligantes no campo das tecnologias da cal atraiu o olhar de tratadistas como Manuel de Azevedo Fortes, em 1728, na obra "O Engenheiro Português". Carvalho e Negreiros no seu "Additamento" identifica a origem e qualifica as areias mais comuns em finais do século XVIII, em Lisboa. No século XIX, Castanheira Neves destaca-se com um estudo pioneiro sobre as cais hidráulicas, em 1895. João Segurado constitui uma fonte essencial para o século XX, referindo as qualidades de areia em

²⁷⁹ Helena Rua, *ob. cit.*, pp. 35-36. (Vitruvius Livro II. Cap. IV).

²⁸⁰ Leon Battista Alberti, *op. cit.*, pp. 120-122. (Livro II. Cap. XII).

²⁸¹ Sobre este assunto consultar José Aguiar, *ob. cit.*, pp. 290 – 294.

uso na zona de Lisboa, indicando proveniências e os tipos de areia mais preferidos pelos operários.

Vitrúvio nos "Dez Livros de Architectura" lançou a questão dos traços ao escrever «Quando a Cal estiver extinta, deve misturar-se com a Areia em tal proporção que haja aí três partes de areia de escavação, ou duas partes de Areia de rio ou de mar, para cada uma de Cal: pois é a mais correcta proporção desta mistura, que será ainda muito melhor, se for acrescentada à Areia de mar e de rio uma terceira parte de Telhas moídas e peneiradas.»²⁸² «Os "traços" nas

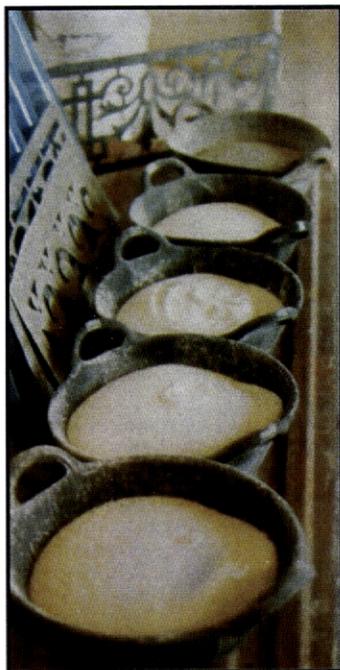


Fig. Nº 39 - Areias de diferentes granulometrias e escantilhões de esgrafitar. (I. Gárate Rojas *ob. cit.*, p. 83).

proporções apontadas por Vitrúvio – de acordo com as clássicas 1:2 e 1:3, respectivamente cal e agregados -, ainda hoje são a base dos traços mais comuns utilizados nas argamassas feitas com ligantes minerais. No entanto, estes traços não devem ser tomados como receitas fixas.

Conforme o tipo de agregados disponíveis (por exemplo, se estes forem de bordos arredondados), conforme o tipo de cal e a sua plasticidade (sobretudo se esta não for muito elevada), o traço deve ser alterado, aumentando-se as proporções em cal. Se existirem localmente bons agregados e se a cal for de óptima qualidade, podem fazer-se excelentes argamassas com traços substancialmente mais pobres que 1:3.»²⁸³

Alberti apresenta sobre o assunto um ou outro pormenor de novidade, embora Palladio se limite a evocar as fórmulas de Vitrúvio, à semelhança de quase todos os tratadistas do Alto Renascimento. Frei Lorenzo de San Nicolás, em Espanha, já no primeiro quartel do século XVIII, adianta novos dados na sua obra "*Arte y Uso de Arquitectura*", fornecendo indicações práticas sobre os traços a usar na sua directa correspondência com o tipo de areias. Ainda no mesmo século, Joseph Ortiz y Sanz relata o hábito invulgar de misturar cal viva na fase imediatamente anterior à aplicação dos rebocos²⁸⁴.

Por seu turno, Alberto Sales, e Carvalho e Negreiros constituem, no panorama nacional, fontes excelentes para o conhecimento da questão dos traços mais comuns e dos processos de amassadura em uso nos fins século XVIII.

²⁸² Helena Rua, *ob. cit.*, p. 37 (Vitrúvio Livro II. Cap. V).

²⁸³ José Aguiar, *ob. cit.*, pp. 294-295.

²⁸⁴ Cf. José Aguiar, *ob. cit.*, p. 295.

Outro dos grandes problemas da cal, reside na lentidão do processo de endurecimento, o qual se deve, por um lado, à perda de água que ocasiona a perda de plasticidade, e por outro à carbonatação gradual. A arqueologia revelou casos de alvenarias romanas com mais de um milhar de anos em cujo interior foram encontradas argamassas por carbonatar, facto que leva a considerar essencial o problema da durabilidade e resistência dos materiais, uma vez que, de acordo com a lógica construtiva, as zonas interiores das paredes devem apresentar-se mais resistentes que os revestimentos exteriores. A história prova-nos que a procura de soluções para este problema é antiga, existindo vários testemunhos sobre experiências de adição de cimentos naturais ou de agregados pozolânicos às argamassas de cal, visando melhorar as suas propriedades hidráulicas. Vitruvius foi pioneiro ao introduzir no seu tratado longas descrições relativas ao fabrico de argamassas de cal aérea misturadas com pó de tijolo, o célebre “*coccio pesto*”. No seu tratado, Vitruvius menciona um novo agregado, a pozolana, que também auxiliava ao endurecimento da argamassa de cal na presença da água.²⁸⁵ Com Plínio, apercebemo-nos da enorme variedade de produtos que se adicionavam à cal a fim de obter determinadas propriedades hidráulicas, em geral de natureza orgânica, facto que impossibilita hoje, a sua caracterização, ainda que por intermédio de tecnologias sofisticadas, sendo apenas possível conhecê-los através da tratadística e manualística. Em Palladio, encontramos apenas breves alusões às pozolanas, tendo-lhe merecido mais atenção a qualidade intrínseca de algumas pedras na obtenção de boas argamassas destinadas a alvenarias e revestimentos em zonas de contacto com a água. Scamozzi, por seu lado, deixa-nos indicações preciosas sobre os diversos tipos de pozolanas mais correntes em Itália, referindo igualmente os agregados, que permitiam conseguir os efeitos cromáticos para os fingimentos de pedras.

«Sabe-se que a maior parte da investigação sobre argamassas e rebocos foi desenvolvida por militares, para a utilização dos resultados em fortificações, tentando conseguir soluções duráveis, fáceis de aplicar em realidades geográficas diferenciadas e de baixo custo.»²⁸⁶, facto comprovado por diversos documentos do século XVIII existentes no Arquivo Militar de Lisboa.²⁸⁷ Na transição para o século XIX, Castanheira das Neves destaca-se com os seus estudos científicos, através dos quais tentava testar a capacidade de produção de cais hidráulicas

²⁸⁵ Vitruvius não lhe chama puzolana mas sim bayana (areia da zona de Baya) ou cumana, referindo-se a um agregado de origem vulcânica que se recolhia nas imediações do Vesúvio. Coube a Séneca e a Plínio institucionalizarem a designação puzolana, ou *pulvis putolanus*. Em Helena Rua, *ob. cit.*, p. 38 (Vitruvius, Livro II, Cap. V).

²⁸⁶ José Aguiar, *ob. cit.*, p. 299.

²⁸⁷ Frequentemente, notamos que os engenheiros militares tentaram resolver os problemas concretos dos revestimentos expostos a condições climáticas adversas, pelo recurso a técnicas de manutenção de baixo custo, tendo demonstrando uma grande preocupação estética, traduzida no emprego de várias técnicas de fingimento de múltiplos efeitos cromáticos.

industriais, e o emprego dos agregados pozolânicos dos Açores. A optimização dos traços bastardos em voga em finais do século XIX, deveu-se ao facto do cimento Portland ser um produto importado e, por isso, caro.

O tratadismo histórico confere também especial importância à perfeita incorporação dos componentes nas argamassas de cal, o que nos coloca o problema da correcta homogeneização. A execução de revestimentos à base de ligantes minerais, é uma tarefa que exige uma boa plasticidade e argamassas de fácil manipulação, características que dependem directamente do *modus operandi* na mistura da água com a cal e os aglomerados. Quanto mais



Fig.40 – Mosteiro de Tibães. Guarnecimento exterior da torre a simular pedra. O efeito cromático foi obtido através da correcta selecção dos agregados.

técnicos sobre a preparação das argamassas. Já em pleno século XX, João Segurado é a fonte mais fidedigna para nos esclarecer sobre os procedimentos em voga.²⁸⁹

O acréscimo de aditivos de tipos diversos foi prática corrente desde a Antiguidade até aos nossos dias, a qual visava resolver alguns problemas inerentes às argamassas de cal. Vitruvius e Plínio mencionam uma grande variedade de aditivos orgânicos, destinados a emprestar certas propriedades à cal, como o leite de figueira, o leite coalhado, o sangue, o sebo, o tanino, os pêlos e as crinas. A este conjunto, as práticas medievais acrescentaram a cerveja, o glúten, o açúcar e a ureia, havendo também notícias de aditivos de natureza proteica, como carcaças de animais mortos, que se julgava favorecer a carbonatação da cal. Na opinião de alguns especialistas, estes produtos, ao promoverem a carbonatação, melhoram também a estrutura porosa, sobretudo das cais magras, através da formação de bolhas de ar. Na opinião de José Aguiar, a longínqua prática de acrescentar ovos, sais alcalinos e diversos tipos de resinas, tinha também o mesmo objectivo, sabendo-se que produtos como o açúcar aumentavam a

homogénea for a mistura melhor será a qualidade dos revestimentos, evitando-se o aparecimento posterior de fissuras. A mistura deve ser feita vigorosamente, por forma a transformar a argamassa numa pasta fluida e plástica.²⁸⁸

Esta questão preocupou a generalidade dos tratadistas referindo-se a ela de modo explícito Vitruvius, Alberti, Palladio e Scamozzi, sendo este último o que fornece mais conselhos

²⁸⁸ José Aguiar refere a este propósito um antigo ditado popular nacional que dizia que uma boa mistura de massa de cal e areia se conseguia quando esta era amassada com o suor da testa.

²⁸⁹ Cf. João Segurado, *Materiais de Construção*, (6ª edição) Lisboa, Bertrand, 1947. pp. 286-287.

solubilidade da cal na água, favorecendo uma adesão forte dos rebocos feitos com cal gorda. Outras fontes mais recentes, tanto nacionais como estrangeiras, referem outros adjuvantes gordurosos de origem animal ou vegetal, de que é exemplo a cal D. Fradique, aditivada com óleo de palma, que se crê conferirem propriedades impermeabilizantes e hidrofugantes. Contudo, a evolução das exigências actuais da conservação não se coaduna com estas práticas, que se sabe constituírem via ideal para a instalação de patologias várias, o que levou à substituição desses aditivos por produtos sintéticos fabricados industrialmente, que apresentam propriedades capazes de satisfazer os mesmos objectivos.²⁹⁰

7.2.1. – Resenha dos revestimentos com Tecnologias de Cal. Técnicas clássicas de execução. Rebocos, Guarneamentos, Esgrafitos e Grafitos.

«Os revestimentos cumprem duas funções primordiais: funcionam como camada de protecção, auto-sacrificável e ciclicamente renovável (a noção de camada sacrificial tão cara aos italianos), salvaguardando as paredes e as estruturas dos efeitos nefastos da humidade (nos seus diversos mecanismos de penetração, nomeadamente por condensação, por gravidade, capilaridade) e das agressões físicas (acção do vento, choques físicos, etc); e determinam o aspecto de um edifício, funcionando como uma camada de apresentação estética, que regulariza as superfícies e lhes acrescenta uma função comunicativa importante, em termos expressivos, participando activamente na composição arquitectónica.»²⁹¹ Verifica-se uma constância de princípios desde o período romano no âmbito dos revestimentos e acabamentos. Vitruvius descreve-nos as três fases da técnica multi-estrato, o *Trullisatio*, o *Arenatum* e o *Marmoratum*. A designação de *Trullisatio* provém de *trulla*, uma espécie de talocha larga com a qual esta camada era executada, correspondendo a uma primeira camada de reboco de regularização, sobre a qual se aplicavam mais três camadas de uma argamassa de cal e areia, o *Arenatum*, podendo também incorporar pó de tijolo cozido, numa espécie de *coccio pesto*. Uma vez finalizado o reboco, executava-se em seguida o *Marmoratum*, sendo aplicadas três camadas de um guarneamento à base de uma argamassa de cal e pó de mármore, o *Opus Marmoratum*, de granulometria progressivamente mais fina, obedecendo a uma criteriosa selecção das malhas e do pó de mármore.²⁹² A última camada desse acabamento era feita com cal e pó de mármore mais fino, cuja superfície acabada era geralmente de cor branca, o *Opus Albarium*, muito semelhante ao mármore sobre a qual se aplicavam as cores. Nas paredes interiores, o lustro das superfícies era

²⁹⁰ Cf. José Aguiar, *ob. cit.*, pp. 304 – 309.

²⁹¹ José Aguiar, *ob. cit.*, p. 309.

²⁹² Helena Rua, *ob. cit.*, pp. 236-239 (Vitruvius, Livro VII, Cap. III).

assegurado pelo emprego de ceras e óleos. Este tipo de acabamento feito com pó de mármore (*Marmoratum*) deu origem à designação popular de Marmorino. Em Portugal, o acabamento à base de pasta de cal e pó de pedra, corresponde ao barramento ou guarnecimento. Contudo, este tipo de revestimento, constituído por sete camadas, apenas era empregue em edificações de maior importância, tendo-se generalizado em obras mais comuns, procedimentos mais simples.²⁹³

Vitrúvio descreve cuidadosamente as técnicas básicas para revestimentos e acabamentos, bem como a utilização das cores e técnicas de pintura, dedicando-lhes um livro completo do seu tratado. A validade das suas descrições é comprovada pela Arqueologia, tendo sido destacada entre nós por José Fortes e Jorge Alarcão.²⁹⁴

A tipologia dos revestimentos foi condicionada desde sempre pelas condições microclimáticas, assim como pelo manancial de materiais disponíveis, tanto ligantes como agregados. As dificuldades de transporte, impuseram métodos para compensar as deficiências dos materiais locais, gerando saberes tradicionais registados pela pena de alguns tratadistas.

Vitrúvio dedica o capítulo II do seu Livro VII à preparação da cal para revestimentos, insistindo na execução dos *stuchi* interiores, a qual não difere substancialmente da dos exteriores²⁹⁵. Alberti, denota uma razoável preocupação com a escolha dos materiais destinados ao fabrico de argamassas, recomendando o uso de cal extinta há pelo menos três meses e o seu apagamento com água pura.

Muito embora o tratadismo histórico enalteça as qualidades da cal branca gorda e em pasta, é possível obter bons resultados, para certos revestimentos, com cal preta e cal parda.²⁹⁶ Os tratadistas também não descuraram as técnicas para a execução de revestimentos de cal aérea, bem como os diversos problemas que a mesma coloca. Tanto em Vitrúvio como em Alberti, encontramos conselhos pragmáticos sobre técnicas de execução e formas de contornar os problemas da boa adesão, entre argamassas e respectivos suportes, e entre várias camadas entre si, ou mesmo como otimizar os resultados da carbonatação dos rebocos frescos, sem esquecer os seus aspectos estéticos e construtivos.²⁹⁷

²⁹³ Após o *rinfazzo* feito na técnica de *coccio pesto*, fazia-se o *arriccio*, aplicando-se um reboco rugoso de cal e areia para facilitar a adesão das camadas posteriores, ao qual se seguia o *intonachino*, à base de uma argamassa de cal e agregados mais finos, podendo incluir pó de mármore.

²⁹⁴ Jorge Alarcão, Argamassas Romanas na Antiguidade, em *História*, nº 2, Lisboa, Projornal, 1987, pp. 20-24. Para este assunto destacamos ainda:

Jean Pierre Adam, *La Construction Romaine, Matériaux et Techniques*, (2ª Edição), Paris, A& J. Picard, 1989.

V. Flores-Alés, A Guiraúm, Pérez, Estudio de una Selección de Morteros de Época romana de la provincia de Sevilla, em *Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, nº 21, Diciembre, 1997, pp. 92-97.

²⁹⁵ Helena Rua, *ob. cit.*, p. 236 (Vitrúvio, Livro VII, Cap. II).

²⁹⁶ Cf. José Aguiar, *ob. cit.*, pp. 311-315.

²⁹⁷ Cf. José Aguiar, *ob. cit.*, pp. 315-317.

Considerando que o revestimento é o plano intermédio entre espectador e arquitectura, importa frisar que a expressão dos acabamentos foi sempre condicionada por uma plêiade de factores, onde ombreiam a duração das jornadas de trabalho, e as linhas de andaimes e respectiva distribuição (que condicionava os próprios gestos dos operários na projecção das argamassas sobre as paredes), a que não é alheia a forma das ferramentas, com as quais se imprimia um cunho específico aos acabamentos de cal.

Dimensão e textura são fundamentais na obtenção dos efeitos finais.²⁹⁸ A colher de pedreiro e a talocha são os instrumentos chave na feitura dos rebocos, embora as suas dimensões e materiais tenham variado no tempo, concretamente, da madeira para o plástico e do cobre para o aço inoxidável. A alteração do desenho, das dimensões e dos pesos das ferramentas acarreta inevitavelmente alterações de textura, reflectindo-se também nos gestos dos operários. Entre nós, só Liberato Telles e João Segurado avultam como os autores que mais se preocuparam em legar ao futuro informação sobre revestimentos, acabamentos e ferramentas.²⁹⁹

Se o acabamento final dos rebocos que mais se vulgarizou é o liso, executando-se com uma ou duas camadas de um guarnecimento de cal e pó de pedra, ou com areia fina, pintado ou deixado à cor natural, «Foi sempre frequente a imitação das formas e texturas de outros materiais com os rebocos. Entre estas eram particularmente frequentes as imitações da esterotomia das texturas da pedra, de silhares e de juntas imitadas com a passagem do ponteiro, quando as argamassas ainda estavam frescas. Algumas destas simulações eram extremamente complexas envolvendo o uso de pigmentos, a projecção de inertes, a passagem com rolos, martelando com maços de bojardar, etc, para simular a cor, a textura e o aparelho da pedra. Por vezes, utilizavam-se também moldes para pré-fabricar placas de reboco que, posteriormente, eram “coladas” nas paredes imitando a silharia. Era também usual conjugarem-se diversas técnicas de acabamento, como a aplicação de grafitos e de pinturas a fresco.»³⁰⁰ Em Portugal tornou-se também muito popular o reboco áspero, «feito à vassoura e a que se dá o nome de crespo, crespido, tirolés e ainda tirolando. Pode fazer-se com argamassa de cimento, devendo neste caso executar-se com rapidez. A argamassa deve apresentar certa fluidez e nela se imbebe uma vassoura, com a qual se vai chapando a parede por igual, de modo a apresentar superfície

²⁹⁸ «(...) da forma e da dimensão da colher do pedreiro resultam diferentes forças nos gestos tanto quanto resulta a expressão final se a massa for queimada à colher, passada à talocha, afagada com um simples trapo humedecido.» Em José Aguiar, *ob. cit.*, p. 318.

²⁹⁹ Liberato Telles, *Pintura Simples. A decoração na construção civil*, Tomo I, Typografia do Commercio, 1898. João Segurado, *Acabamentos das Construções. Estuques e pinturas*, (3ª edição) Lisboa, Livraria Bertrand, s.d..

³⁰⁰ José Aguiar, *ob. cit.*, p. 320.

igualmente áspera. Pode dar-se ao crespido diferentes colorações misturando na argamassa ordinária a cor precisa.»³⁰¹

Ignacio Gárate Rojas constitui a principal fonte sobre as técnicas tradicionais de acabamento de rebocos em Espanha. No seu levantamento, incluiu o reboco à tirolesa, o reboco brilhante, o apomozado, o lavrado ou bojardado e os rebocos raspados.³⁰² «Em trabalhos pouco perfeitos pode o reboco ser alisado à colhér e depois caiado à vassoura simplesmente.»³⁰³ Contudo, nas grandes obras, os barramentos ou guarnecimentos representavam um acabamento complexo que cumpria uma função decorativa assaz relevante. O barramento a pasta de cal era uma

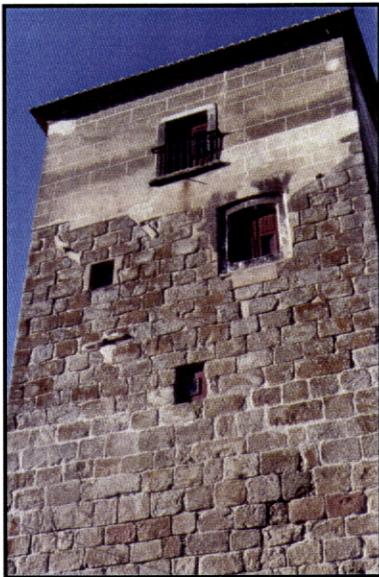


Fig. 41 – Évora – Guarnecimento imitando silharia com técnica de grafito.

tradição na Antiguidade Clássica, terminando a superfície e preparando-a para a recepção da cor, que se aplicava tanto em paredes exteriores como nos interiores. Tecnicamente, «os guarnecimentos consistem na aplicação, sobre as paredes previamente rebocadas, de um fino estrato obtido pela sobreposição de camadas (geralmente duas a três) de uma argamassa de cal em pasta, e agregados muito finos, geralmente obtidos da trituração dos mármore, de outros tipos de rochas calcárias, de areia siliciosa fina (do tipo empregue em estuques) ou ainda de pó de tijolo e de óxido de ferro.»³⁰⁴ Este tipo de acabamento difundiu-

se muito entre nós, por influência da tradição greco-romana e por via da influência cultural norte-africana, atingindo um cume de expressividade no Barroco, onde se mistura com a plástica decorativa dos azulejos e dos estuques. O Historicismo do século XIX recupera esta tradição decorativa, que serve agora as práticas de fingimento típicas do Ecletismo, cujo período áureo corresponde à época de maior esplendor das Artes Decorativas, em finais do século XIX e inícios do século XX.³⁰⁵

³⁰¹ João Segurado, *ob. cit.*, pp. 144-145.

³⁰² Cf. I. Gárate-Rojas, *Artes de la cal*, Madrid, Didot, 1994, pp. 146-153.

Cf. José Aguiar, *ob. cit.*, p. 321.

³⁰³ João Segurado, *ob. cit.*, p. 145.

³⁰⁴ José Aguiar, *ob. cit.*, p. 323.

³⁰⁵ José Aguiar refere que o uso de uma espécie de estanhado sobre os rebocos de cal, saibro e areia, feito com uma camada de guarnecimento à base de uma argamassa rica em cal hidráulica ou cimento (para impermeabilização) seguida de outra camada feita com pasta de cal (camada para pintura), carregada por vezes

Os Romanos celebrizaram-se pela quantidade e qualidade dos seus guarnecimentos, absorvendo e desenvolvendo a tradição helénica. Os guarnecimentos receberam uma atenção especial de Vitruvius, que narra ao pormenor as suas técnicas de execução. O desejo de simular a aparência de diferentes tipos de pedra, fez os Romanos alcançar um requinte técnico sem paralelos até à actualidade. Adicionando à pasta de cal agregados finos, em geral desperdícios de mármore mais branco e cristalino, esmagando-os e triturando-os, os técnicos romanos resolveram o problema da fissuração, obtendo efeitos cromáticos excepcionais na imitação de muitas pedras. As diferentes granulometrias e calibrações dos agregados a usar nas diferentes camadas, obtinham-se através da sua peneiração por malhas de distintas aberturas. Em geral, os agregados de maiores granulometrias eram usados nas primeiras camadas de guarnecimentos, devendo o acabamento oferecer uma superfície rugosa, para permitir uma boa adesão das camadas seguintes. A segunda camada fazia-se com os agregados de grão médio, sendo a última acabada com o pó mais fino. Por fim, o guarnecimento era finalizado com uma textura lisa, empregando-se a talocha de madeira ou de metal. Caso se pretendesse uma superfície muito polida, semelhante à dos estuques interiores, o acabamento era dado por afagamento a pano húmido, não ultrapassando em regra, o conjunto, três milímetros. As superfícies finais ou eram deixadas na cor natural, ou eram pintadas a fresco ou a seco, podendo ainda optar-se por incorporar pigmentos de terra, pó de tijolo ou de pedra na própria massa, para conseguir cores específicas.

Manteve-se sempre uma relação estreita entre as cores pretendidas e as texturas finais, alcançando-se efeitos bicromáticos de claro/escuro dentro do mesmo tom de cor, num resultado final semelhante à técnica dos esgrafitos. Nos interiores, os acabamentos das superfícies pressupunham maior morosidade e complexidade, utilizando-se amiudadamente ceras e óleos, conseguindo-se superfícies lisas que serviam na perfeição a linguagem da arquitectura, da decoração e da simulação de materiais.

Os Romanos contornaram com grande mestria o problema dos guarnecimentos de cal aérea em locais húmidos, descobrindo as propriedades pozolánicas do pó de tijolo e do óxido de ferro, que aplicaram em tanques, cisternas, lagos artificiais, paredes dos aquedutos, banhos, e todo um sem fim de superfícies sujeitas ao contacto com meio líquido, recorrendo também aos revestimentos cerâmicos.³⁰⁶

com pigmentos na massa ou acabadas a óleo de linhaça, se vulgarizou na década de 30. Este tipo de estanhados substituíram a partir dos anos 60 as técnicas de cal, desaparecendo a tradição dos guarnecimentos.

³⁰⁶ A obra signina de Vitruvius, foi apreciada por tratadistas do século XVIII, como Ortiz y Sanz, que refere uma prática similar em Espanha, que denomina como *calcina*, capa de estuque muito fino à base de pó de mármore em substituição da areia ou pozolana, à mistura com um finíssimo pó de tijolo.

TÉCNICAS TRADICIONAIS DE FINGIDOS E DE ESTUQUES NO NORTE DE PORTUGAL. CONTRIBUTO PARA O SEU ESTUDO E CONSERVAÇÃO

«Os guarnecimentos foram, desde sempre, o suporte de aplicação do “fresco” ou de outros tipo de expressões decorativas por pintura, para realce arquitectónico.»³⁰⁷ Alberti descreve o fingimento de pedras pelo recurso às técnicas de *stucco-marmo*, baseadas na selecção dos agregados e ligantes, sendo especialmente conciso na descrição dos polimentos que permitiam a imitação do brilho do mármore ou do alabastro. Andrea Palladio foi um dos arquitectos que maior partido tirou do fingimento aplicado à decoração de interiores e de exteriores. Toda a sua arquitectura comprova o recurso constante ao fresco e aos fingidos. Palladio tanto finge a fábrica pétreia no exterior, realçando os volumes, como finge as brechas e mármore mais raros nos interiores, empregando os estuques e as técnicas de fresco, entregando estas decorações a artistas fresquistas e estuquistas de renome.³⁰⁸

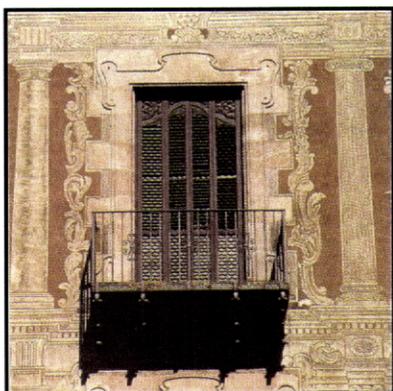


Fig. 42 - Casa del Gremi dels Velers, Barcelona 1758 –1763. Arquitecturas fingidas por esgrafitos. (F. Loyer, *Art Nouveau en Catalogna*, Colónia, Evergreen 1991, p.98).

Outras descrições de guarnecimentos executados apenas com pasta de cal sem a incorporação de inertes, agregados ou aditivos, remetem-nos para processos muito complexos a exigirem um grande domínio técnico. Frei Lorenzo de San Nicolás prova-nos que esta técnica estava em voga no século XVIII em Espanha.³⁰⁹ Os diferentes processos de acabamento dos guarnecimentos permitiram distintos efeitos cromáticos, texturas e brilhos. Entre esses processos de polimento salienta-se a *sgramatura*, comum no século XVIII, em

Itália. Os guarnecimentos representam uma síntese perfeita entre um sistema de protecção e um meio de comunicação, particularmente adequado à expressão de linguagens arquitectónicas virtuais e decorativas (simulações de cornijas, pilastras, etc), e para a imitação de materiais nobres (pelo emprego da técnica dos fingidos), favorecendo jogos cromáticos (como nos esgrafitos), tal como observa José Aguiar.

Em Portugal existem várias referências históricas às técnicas dos guarnecimentos, aplicadas a determinados edifícios desde o século XVI (campanhas de obras da Igreja de S. Francisco em Évora), destacando-se, no século XVII, as descrições de Filipe Nunes (1615), na “*Arte da*

Os Romanos, e mais tarde os renascentistas, fizeram uso destas soluções para as zonas dos edifícios mais expostas às intempéries que eram decoradas com pintura.

³⁰⁷ José Aguiar, *ob. cit.*, p. 328.

³⁰⁸ Não obstante, e tal como já se mencionou, o seu tratado é completamente omissivo no que concerne aos guarnecimentos e fingimentos.

³⁰⁹ Cf. José Aguiar, *ob. cit.*, p. 330.

pintura, symetria e perspectiva” e no século seguinte, Alberto Jacqueri Sales. O século XIX é, sem dúvida, aquele que nos fornece mais elementos sobre os processos e técnicas de guarnecimentos vigentes, destacando-se David Xavier Cohen e as suas *Bases para Orçamentos* (1896).³¹⁰

Ainda no campo dos revestimentos baseados nas tecnologias da cal, destacam-se os esgrafitos, técnica decorativa muito usada em exteriores, que atingiu grande expressividade em toda a Península Ibérica. Em Portugal, esta técnica decorativa vinca, desde há muito, a identidade específica da arquitectura alentejana. Muito embora as palavras “grafito” e “esgrafito” possam parecer semelhantes, os seus significados correspondem a técnicas de execução e expressão decorativa completamente distintas. «O grafito é uma inscrição marcada num revestimento quando este ainda não está endurecido. O esgrafito consiste em, depois de aplicar um desenho por estresido (passando o desenho do “papel de pique”) ou utilizando um molde recortado em folha de zinco que se fixa no local desejado, remover partes da camada de acabamento, ou de uma película de tinta (arranhando com uma lâmina, com um pedaço de serra, com ponteiros, ou qualquer outro instrumento apropriado), de modo a que seja revelada a camada anterior. Conseguem-se assim jogos plásticos de claro escuro e de texturas, geralmente entre a massa branca e lisa da pasta de cal e o reboco subjacente, mais texturado e de cor amarela, vermelha (dependendo da cor dos agregados), ou cinzento e preto (acrescentando palha ardida, ou carvão moído, por exemplo).»³¹¹



Fig. 43 –Budapeste. Edifício com um revestimento pintado a simular esgrafitos, (Séc. XIX – 1871).



Fig. 44 –Budapeste. Pormenor do mesmo edifício onde se vê a simulação de pedra por meio de guarnecimento.

³¹⁰ Para maior detalhe sobre este assunto consulte-se José Aguiar, *ob. cit.*, pp. 332-336.

³¹¹ José Aguiar, *ob. cit.*, pp. 338-339.



Fig. 45 –Budapeste. Pormenor da pintura dos vãos de janelas. Decoração com temas clássicos. Séc. XIX (1871).

A origem das técnicas dos grafitos e dos esgrafitos remonta à Antiguidade Clássica, tendo a arqueologia dado a conhecer inúmeros vestígios da sua divulgação. Gnoli situa na Idade Média o uso do esgrafito como um jogo simples de bicromia entre partes claras e escuras, e partes escuras e texturadas. Na Alta Idade Média, desempenharam um papel relevante, permitindo pôr em destaque os

elementos da composição arquitectónica, tendo sido extensivamente usados tanto em interiores como em exteriores, em soluções quer à base de cal quer à base de gesso, atingindo grande expressividade no Norte de África e no Sul da Europa. Contudo, foi na Itália do Renascimento que estas técnicas ressurgiram com maior intensidade. Vasari é o tratadista que melhor descreve a técnica do *sgraffito*.

No final da primeira metade do século XVI, a influência italiana espalhará-se já por todo o norte da Europa. Os esgrafitos popularizaram-se muito durante o Revivalismo, atingindo a sua máxima expressão em finais do século XIX. Em Espanha, os esgrafiados representam uma técnica decorativa cuja origem remonta à arte islâmica do período califal, caracterizando a imagem urbana de Segóvia e Granada. Em Segóvia, representam uma manifestação de arte popular, expressa através de uma linguagem abstracta e geométrica, numa pervivência de gosto mudéjar, sem interrupção desde o século XIII.³¹² Barcelona representa o outro pólo peninsular desta arte, embora mais tardio. Os esgrafiados catalães denunciam raiz italiana, de provável matriz genovesa, cujo traço é visível, quer na técnica quer no estilo. Possuem uma temática muito diferente da geométrica e abstracta, visível nos esgrafiados segovianos, definindo-se como uma arte urbana, essencialmente burguesa e cosmopolita, onde abundam os temas mitológicos, florais, seculares e, por vezes, abstractos, exprimindo interesses corporativos. Respeitando a semântica do Tardo-Barroco, da Arte Nova e do Modernismo, nas épocas respectivas, foram muito utilizados por grandes arquitectos do último período.³¹³

³¹² Para uma descrição geral das técnicas de grafito e esgrafito em Espanha consulte-se I. Gárate-Rojas, *Artes de la Cal*, Madrid, Didot, 1993.

³¹³ Em Barcelona a conservação dos esgrafitos têm merecido a atenção quer de particulares quer das entidades municipais, em concreto através do plano de cor para a cidade.

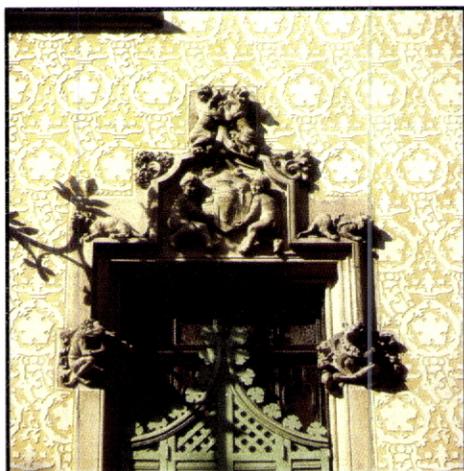


Fig. 46 Casa Amatller. Barcelona. 1898-1900. Esgrafitos modernistas. (F. Loyer, *ob. cit.*, p 101).

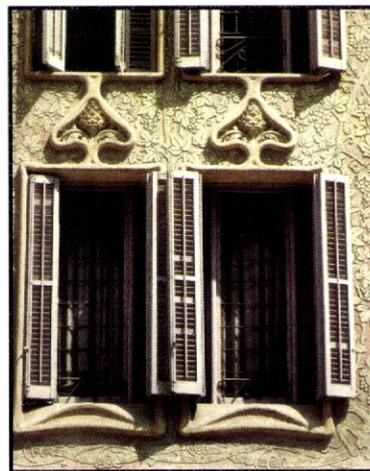


Fig. 47 – Casa Jeroni F. Granell. Barcelona. 1901-1903. Esgrafitos modernistas. (F. Loyer, *ob. cit.*, p 103).

Entre nós, existem poucas referências escritas sobre a tradição dos grafitos e esgrafitos³¹⁴. As influências estilísticas mais antigas são, por um lado mudéjares, e por outro, originárias do Renascimento e maneirismo italianos, não sendo de menosprezar o contributo da vizinha Espanha, onde estas técnicas estavam muito divulgadas. Quer os grafitos, quer os esgrafitos «permitiam efeitos plásticos muito expressivos, nos jogos de claro e escuro, transmitindo eficientemente uma mensagem estética facilmente legível.»³¹⁵

Eram técnicas de fácil execução, económicas e com grande adaptabilidade às superfícies arquitectónicas, pelo que vão marcar indelevelmente as alvenarias pobres do Centro e Sul, numa simultaneidade decorativa e protectora. Este tipo de decoração teve sucesso no nosso país, onde existiam hábeis executantes das técnicas de cal e onde abundavam as matérias-primas, o que explica o seu uso corrente até ao início do século XX. Os grafitos relacionam-se mais directamente com a temática arquitectónica, sendo comum a sua combinação com outras tipologias decorativas como os estuques e fingidos exteriores. Em geral revestem as paredes de edifícios religiosos, de fortificações (onde fingiam uma construção mais rica e sólida), de grandes edificações apalaçadas e de solares urbanos, simulando a esterotomia de aparelhos de pedra regular, realizando a continuação de cunhais em pedra para o pano das fachadas. O facto de estarmos em presença de revestimentos sacrificiais de durabilidade limitada, ciclicamente reparados ou renovados, reduz fortemente as possibilidades de encontrar exemplares muito antigos. Por outro lado, os esgrafitos «relacionando-se também muito directamente com a filologia arquitectónica, ganham uma maior autonomia decorativa, explorando as suas virtualidades comunicacionais, segundo temáticas provenientes da estética mudéjar (no esquematismo geométrico de jogos diagonais e de claro-escuro), repondo a lógica dos

³¹⁴ Cf. José Aguiar, *ob. cit.*, p. 341.

³¹⁵ *Idem, ibidem.*

alicatados, incorporando o léxico manuelino (na abundância das referências à arte efémera), regionalista, naturalista e vegetalista, assim como em alguma temática marítima, com as inevitáveis cordas e nós, ou a vontade de ordem, das influências clássicas italianizantes ou francesas (a popularidade dos temas da flor de lis e de "rincaux" do Antigo Palácio dos Condes de Basto, sede da Fundação Eugénio de Almeida, datados como sendo do século XVII).»³¹⁶

Com o Barroco, a popularização dos grafitos, dos esgrafitos e dos estuques exteriores multiplica o reportório de soluções no que concerne à sua aplicação à arquitectura. Évora é talvez o exemplo nacional melhor conservado, embora, e à semelhança de outros, pouco estudado.³¹⁷ No que diz respeito à execução, registam-se pequenas variações regionais, embora o processo base consista na sobreposição de duas ou mais camadas de argamassas de cal com cores diferentes, retirando-se partes da camada superficial, de acordo com o desenho aplicado pela técnica do estresido, até ficarem à vista as cores da camada subjacente.



Fig. 48 –Budapeste. Edifício modernista, de transição do século XIX - XX com guarnecimentos e estuques decorativos na fachada, agora em adiantado estado de degradação.

O reboco base era muitas vezes pigmentado e texturado intencionalmente, através da selecção dos agregados (areias amarelas, vermelhas ou cinzentas), ou com a cor fornecida por outro tipo



Fig. 49 – Budapeste. Alvenaria com um guarnecimento a simular pedra. Rebocos moldados simulam as ombreiras em pedra.

³¹⁶ José Aguiar, *ob. cit.*, p. 343.

³¹⁷ Para maior pormenor no que toca a informação sobre exemplares históricos que ainda sobrevivem, bem como sobre a sua aplicação durante o século XIX, consulte-se José Aguiar, *ob. cit.*, pp. 342-346.