

de materiais (terras colorantes, palha ardida ou carvão moído). Sobre este reboco aplicava-se um guarnecimento, em geral de duas camadas, à base de pasta de cal e pó de pedra, ou com areia siliciosa muito fina, o qual ou era pintado com ocres, sienas ou terras verdes, ou era deixado à cor natural. Só se procedia à aplicação de uma nova camada quando a anterior já estivesse completamente endurecida, dependendo os efeitos cromáticos da textura e granulometria das diversas camadas. Os traços e desenhos eram aplicados pela técnica do estresido, com uma boneca suja em pó de carvão sobre os guarnecimentos já prontos.<sup>318</sup> Se os desenhos fossem repetidos, usavam-se escantilhões em chapa de zinco. A fase posterior consistia no recorte do desenho com lâminas, em incisões de 45º para o exterior do desenho, de modo a formar um ângulo obtuso para uma protecção mais eficaz da água. Após acção de esgrafitar por raspagem limpava-se todo o conjunto com uma escova, podendo por vezes conjugar-se esta técnica com pinturas de cal a fresco. A semelhança desta técnica com a da pintura a fresco, tornava imperioso um cálculo rigoroso das jornadas e um bom desempenho dos executantes. Constata-se ainda a pervivência de outras técnicas de esgrafitos noutras zonas do país.<sup>319</sup> Esta é uma das mais interessantes técnicas de revestimentos, mas, infelizmente, estudos recentes comprovaram que se trata de uma tradição em rápido desaparecimento.<sup>320</sup>

### 7.3. – O Gesso e as Técnicas de Estuque. Dados históricos e enquadramento no Tratadismo.

*«El arte del estuco es una de las manifestaciones más brillantes del uso de la cal y el yeso y posiblemente la más sofisticada, pues así como la pintura al fresco es el exponente de las artes realizadas con cal (...)»*

*Ignacio Gárate Rojas, Arte de Los Yesos, Yeserías y Estucos*

Segundo Ignácio Gárate Rojas, podemos dividir os estuques em três grandes famílias: 1ª Os compostos de gesso e cal, sendo o gesso previamente amassado em água de cal. 2ª Compostos de cal e pó de mármore, e passados com ferros quentes. 3ª Estuques com composições a imitar mármore com mistura de gesso, colas e pigmentos. Numa descrição

<sup>318</sup> José Aguiar refere que estes trabalhos eram em geral executados ou na Primavera ou no Outono, devido à humidade relativa presente no ar, sendo necessário cobrir os andaimes no Verão.

<sup>319</sup> Cf. José Aguiar, *ob. cit.*, p. 348.

<sup>320</sup> Mónica Braga e Alexandra Charrua, *Estuques e Esgrafitos de Évora*, Lisboa, DGMEN, 1992.

José Aguiar, *Estudos Cromáticos nas Intervenções de Conservação em Centros Históricos*, Évora, dissertação de doutoramento em Conservação do Património Cultural, 1999.

Helena Mourato, *Salvaguarda da Imagem Urbana de Natureza Histórica de Évora*, Évora, dissertação de Mestrado em Recuperação do Património Arquitectónico e Paisagístico, 2000.

sumária destes revestimentos, José Aguiar, por sua vez, faz corresponder aos primeiros a técnica dos guarnecimentos executados a pasta de cal e pó de mármore, podendo ter acabamentos diferentes (pintados ou deixados à cor natural, brunidos ou passados a ferros quentes), aos segundos acabamentos similares aos já descritos, e aos últimos acabamentos de desbaste e polimento.<sup>321</sup>

«Partindo destas técnicas base, desenvolveram-se as técnicas de *trompe l'oeil* e práticas de fingimento de pedras nobres, como alguns tipos de mármore e de brechas, que se tornaram extraordinariamente populares em toda a Europa, sobretudo a partir de meados do século XVII, as principais práticas são: (I) o *Stucco-Lustro*, que imitava os mármore, ou brechas através da pintura (a fresco ou a seco) sobre estuques lisos (feitos de argamassas de cal e de areia finíssima, ou de pasta de cal com pó de mármore, ou também argamassas de gesso e cal), no fim a pintura era cuidadosamente acabada, sendo por vezes brunida a ferro quente e depois polida, podendo levar um acabamento final a cera ou a verniz; (II) O *Stucco-Marmo (Scagliola ou Escaiola)*, uma outra técnica onde a simulação se conseguia incorporando pigmentos nas próprias argamassas, utilizando-se argamassas de gesso e pasta de cal. As diferentes cores e veios das pedras eram conseguidos misturando diversas massas pigmentadas em diferentes cores, depois de cortadas em fatias finas e comprimidas sobre as paredes. A sua finalização é bastante mais complexa do que a do *Stucco-Lustro*, pois implica um grande desbaste, seguido de uma cuidadosa lixagem, com o acabamento final assegurado por um polimento com pedra de polir e aplicação de ceras.»<sup>322</sup>



Fig. 50 – Colunas fingidas em *stucco-marmo* de autoria italiana. Centro Galego. Havana, Cuba. (I.Gárate Rojas, *Arte de los Yesos*, Madrid, Munila-Léria, 1999, p. 125).



Fig. 51 – Escaiola do altar frontal de Pedralbes de G. M. Barcelli. Séc. XVII. (I.Gárate Rojas, *ob. cit.*, p.227).

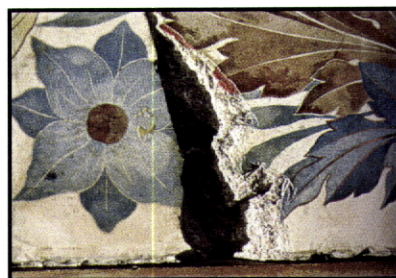


Fig. 52 – Pormenor de uma fenda onde se observa o embutido das massas decorativas da escaiola, (I.Gárate Rojas, *ob. cit.*, p.226).

<sup>321</sup> I. Gárate-Rojas, *ob. cit.*, p. 173.

José Aguiar, *ob. cit.*, p. 351.

<sup>322</sup> *Idem*, p. 351-352.

Há a registar algumas referências históricas relativas ao uso de estuques de gesso nos revestimentos decorativos de exteriores, prática muito adequada a regiões de clima seco, como a Península Ibérica ou o Norte de África. Na Europa central o seu uso está dependente de tipos especiais de gesso (o gesso de Paris), que, uma vez calcinado a temperaturas elevadas adquire propriedades hidráulicas. Muitos especialistas consideram existir uma semelhança formal entre os estuques exteriores e os interiores<sup>323</sup>, embora os materiais empregues sejam diferentes, dado os limites de durabilidade e resistência do gesso, facto que determina com frequência a junção de aditivos às argamassas.<sup>324</sup>

A arqueologia tem comprovado, de modo sistemático, o uso do gesso nos diversos tipos de revestimento, desde o Neolítico até ao final da Antiguidade Clássica. Em Çatal Hüyük, na Turquia (6.000 a. C.), em Creta na cultura Minóica (nos palácios) ou mesmo na Etrúria (nos túmulos de Cerviteri), o gesso revelou-se o suporte ideal de múltiplas policromias. Os antigos egípcios empregaram-no quer como ligante, na pirâmide de Cheops (2.600 a. C.), quer como material de decoração das suas artes industriais, quer como base das pinturas dos paramentos dos túmulos. Na Grécia, o gesso foi material de eleição para os estuques dos revestimentos, sendo comum o emprego de certos tipos de gesso, para fabricar finas placas que se aplicavam nas janelas para filtrar a luz. Neste caso os Gregos usavam apenas a selenite, que corresponde ao tipo de gesso usado muitos séculos depois na técnica da *scagliola*.<sup>325</sup> Vitruvius, em Roma, recomenda no seu Livro VII, Cap. III que no estuque das abóbadas se empregue o gesso misturado com uma pasta de cal e pó de mármore, a fim de obter um trabalho mais perfeito, evitando os problemas decorrentes de uma rápida secagem do gesso. Tal como já tivemos oportunidade de salientar, e apesar dos romanos o considerarem um material secundário, são várias as referências ao gesso como material auxiliar na arte da construção, demonstrando com clareza um profundo conhecimento, quer da tradição helenística neste campo, quer daquela que souberam desenvolver no campo das tecnologias da cal. Os romanos souberam sempre tirar partido das propriedades do gesso, usando-o sempre que precisavam de recorrer a uma matéria-prima mais económica. Foi no tempo de Diocleciano, já no final do Império, que apareceu a figura do modelador de gesso, o *plaster gypsarius*.

<sup>323</sup> Flórido de Vasconcelos defende a designação uma vez que «(...) formal e esteticamente e, até, no processo de execução, lhe é inteiramente semelhante.», Flórido de Vasconcelos, Considerações sobre o estuque Decorativo, em *Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga*, nº 2, Vol V, 1966, p. 34.

José Aguiar citando Piero Sampaolesi e Scolari conclui «Um noção alargada de “estuques”, que não aceita separações artificiais entre arquitectura de fachadas e arquitectura de interiores – responsável pelos sectarismos que têm afectado tão profundamente o nosso património (...)», em José Aguiar, *ob. cit.*, p. 352.

<sup>324</sup> Vitruvius recomendava a aplicação manual de três ou quatro camadas de azeite nos estuques de exterior, recomendando uma boa incorporação na gordura na massa, e até o uso de gordura de porco rançosa., I. Gárate-Rojas, *ob. cit.*, p. 171.

<sup>325</sup> Ver Glossário: Escaiola.

A presença árabe na Península Ibérica deixou um importante legado de técnicas decorativas de estuques, de tipologia diversa, executados por vezes *in situ*, ou em baixos relevos em painéis de cal e gesso, de que são exemplo os riquíssimos revestimentos do Alhambra.<sup>326</sup>

«Nas arquiteturas islâmicas o facto mais surpreendente consiste na observação do contraste entre uma construção pobre de muros grossos, geralmente em argila cozida ou argamassada, e a riqueza dos seus revestimentos interiores e exteriores de estuques e gesso maravilhosamente lavrados em complexas geometrias, elementos florais, e uma profusão de incrições em belíssimas caligrafias, policromadas com cores brilhantes, alguns mármore brandos nos fustes e capitéis ou pavimentos e a constante presença da água que penetra na arquitectura fazendo-a doméstica com o seu som e reflexos como se se tratasse de mais um material de construção (...) A cor e a geometria foram os protagonistas e o gesso o seu suporte.»<sup>327</sup> Em Espanha os gessos estão excepcionalmente bem representados nas culturas Almóada, Nazarí, no Gótico, Plateresco, no Barroco e nos séculos XVIII e XIX.

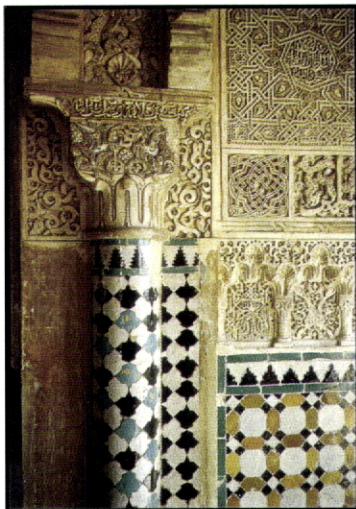


Fig. 53 – Salão de Comares, Alhambra, Granada. (I.Gárate Rojas, *ob. cit.*, p.47)

Após o Renascimento, a fonte difusora destas técnicas é a Itália, que exportou ao longo dos séculos XVII e XVIII, para toda a Europa, a arte e o saber dos seus *stuccator*, os quais foram substituindo gradualmente as técnicas da cal pelas técnicas conjuntas de cal e gesso para aplicação em interiores (*Stucco-Lustro*, *Stucco-Marmo* e *Escaiola*), na execução de elementos decorativos dos edifícios. Depois de Vitrúvio, Alberti em 1472, no seu Livro VI, Cap. IX aponta as possibilidades expressivas dos altos e baixos relevos e as suas distintas vocações. No início do século XVI, Vasari, no *Trattato della Pittura* dá especial atenção à execução dos “*grottesche*” com técnicas de estuque, descrevendo alguns métodos de execução particulares como os de Giovanni da Udine, que trabalhou nas loggias de Rafael, no Vaticano. Em Espanha, Francisco Pacheco, o Vasari castelhano, dedica também um capítulo inteiro (Cap. III) no seu tratado, “*Arte de la Pintura: Su Antiguedad y Grandeza*” (1649) às técnicas pictóricas de Udine e Rafael de Urbino. Vennoccio Biringuccio editou em Veneza, em 1540 o tratado “*La Pirotechnia*”,

<sup>326</sup> A tratadística espanhola distingue duas designações: *estucos* e *yaserias*. A primeira aplica-se ao revestimentos de cal e gesso, ou de cal e pó de mármore onde se incluem os fingidos de pedras (marmoreados e jaspeados); a segunda aos estuques decorativos e a tudo aquilo que pressuponha ornatos modelados.

Assim, I. Gárate- Rojas defende que tanto os estucos como as *yaserias* representam duas culturas distintas: a espanhola, mais ligada às *yaserias*, e a italiana, mais ligada aos estucos, tendo ambas como elemento comum o gesso. I. Gárate- Rojas, *Arte de los Yesos. Yaserias y estucos*, Madrid, editorial Munnilla-Leria, 1999.

<sup>327</sup> I. Gárate –Rojas, *ob. cit.*, p. 30 (tradução livre).

no qual descreve com detalhe os moldes de gesso para a fundição e modelação de ornatos e figuras.

Os estuques tendem progressivamente a emparceirar com as pinturas a fresco e a seco nas decorações. A pintura a fresco, intimamente relacionada com o estuque, mereceu uma atenção especial dos tratadistas do Renascimento em Itália, conhecendo-se numerosas descrições técnicas que incluem pormenores relativos à composição das argamassas, pigmentos e técnicas de restauro.<sup>328</sup>

Entre nós, Francisco de Holanda, em 1548, confirma o gosto pelas decorações de estuques e pinturas.<sup>329</sup> «(...) no início do período maneirista - é de chamar à atenção para o papel que os estuque vai desempenhar fora da Península Itálica, sendo de realçar a importância que os artistas italianos tiveram em França, onde Francisco I chamou para as obras de Fontainebleau, cerca de 1530, um discípulo de Udine, Francisco Primaticcio – o qual juntamente com João Battista Rosso, foi introdutor do novo estilo de estuques em território francês. João Battista, conhecido pelo Rosso Fiorentino, é designado como “condutor de obras de estuque e pintura” nas contas daquele palácio. Aliás, tanto Rosso como o Primaticcio, não trabalharam em França, exclusivamente para Fontainebleau. Mas é também aqui que irá colaborar (embora não se saiba exactamente qual o seu trabalho) o grande arquitecto – teorizador do maneirismo, Sebastiano Serlio, a partir de 1540. E as formas depuradas, serenas e elegantes do seu repertório irão ter enorme repercussão no estuque.

No dobrar do século XVI para o século XVII, inicia-se em Roma uma nova aventura artística que se irá prolongar por todo o século, e cujos criadores, no campo da Arquitectura (a que juntaram a Escultura e a Pintura, embora em escala menor), foram Gian Lorenzo Bernini e Francesco Borromini.»<sup>330</sup> Para além da difusão da coluna salomónica, ambos utilizaram o estuque de modo sistemático como matéria plástica por excelência nas suas obras.

Em 1736, Frei Lorenzo de San Nicolás descreve o modo de obter bons acabamentos fazendo estuques com guarnecimentos de cal, em complementaridade ou em substituição da técnica dos

---

<sup>328</sup> Vulgarizam-se as receitas dos grandes mestres como Da Vinci, que aperfeiçoou a técnica de retoque a seco sobre o reboco já carbonatado, *Il Secco*. Os grandes artistas realizam experiências com pigmentos de vários tipos descobrindo a técnica do pastel, à qual contrapõem a dos pigmentos de terra na técnica do fresco, ambas com resultados muito diferentes, descobrindo assim os diferentes efeitos cromáticos obtidos através da carbonatação da cal. Uma análise química e microscópica a obras coevas permite concluir a lenta ascensão do pintor individual através da determinação da *giornata*.

<sup>329</sup> «Junto ao grotesco é fazer de stuque, a qual é pintura de baixo relevo feita de pó de marmor e calcina muito apurada e terra puteolana. É antiga pintura muito frequentada d'elles. Quer-se feita sobre cravos de metal e não de ferro, por amor da ferrugem; toma muito bem em cima o ouro e azul de cré, e o seu modo é de grotesco e de histórias poucas; e é muito eterno.», Francisco de Holanda, *Da Pintura Antiga (1548)*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1983. (Com introdução e notas de Angel González-García).

<sup>330</sup> Flório de Vasconcelos, *ob. cit.*, p. 41.

gessos, retomando as técnicas vitruvianas, realçando que a aplicação de técnicas especiais permite alcançar efeitos cromáticos de grande expressividade.

André Felibien (1674) cujo tratado “*Des Principes de l’architecture de la sculpture, et la peinture et des autres arts qui en dependent*”, teve alguma repercussão no plano nacional, pela influência que exerceu no enciclopedismo artístico dos finais do século XVIII e do XIX, dá-nos conta da importância estética dos estuques no desenho dos populares “grotescos”.

«(...) entre as artes do estuque, destaca-se em Itália, a partir do *Cinquecento* e inícios do *seicento*, a técnica da Scagliola, dita “*mischia*”, ou “*mista*”, ou ainda em “*tavolini*”, que consistia na incorporação de pigmentos na massa de cal, ou de cal e gesso, do que resultavam simulações extraordinárias de pedras nobres.».<sup>331</sup> Autores como Jacopo Sansovino, relatam receitas de estuques com pigmentos carregados na massa, preferindo estas técnicas com as quais obtinham cores mais vivas do que com as técnicas de *stucco-lustro*. O século XVIII é, na opinião de I. Gárate Rojas, o século das imitações por excelência. Imitam-se pedras preciosas e mármore sobre madeira, sobre estuque, pintadas com técnicas a óleo e secantes, com têmperas, que se estendem desde os revestimentos murários, aos tectos e ao mobiliário, conjugando-se com os papéis pintados, tecidos e outros ornamentos. Nesta época, o mercado europeu foi inundado por belíssimas imitações de vários mármore e outras pedras, peças de mobiliário, com grande destaque para as placas de escaiola imitando mármore com técnicas de estuque. As mais afamadas procediam do Valle de Intelve<sup>332</sup>, embora não se deva esquecer o papel dos arquitectos franceses como Jacques François Blondel, e dos seus discípulos, na introdução destes gostos decorativos em vários países europeus.

A «Arte do Estuque e os artistas italianos espalham-se por toda a Europa católica e pelas colónias portuguesas e espanholas, ao mesmo tempo, que artistas do Centro e Norte europeus, vão à Itália aperfeiçoar os seus conhecimentos daquela arte.

---

<sup>331</sup> José Aguiar, *ob. cit.*, p. 355.

<sup>332</sup> A escaiola do Valle de Intelve, na região do Lago de Como, na Emilia, filia-se numa tradição que remonta ao século XVII, e que se afirma no século seguinte no Piemonte e no cantão suíço de Ticino. A técnica da “*meschia*” (o que em italiano se designa por *l’impasto della scagliola*) foi inventada por Guido Fassi (1584-1649) que a realiza com pequenas tiras de massa pigmentada, polida e pintada a óleo. Em Carpi, nasceram dois escaiolistas de renome: Giovanni Gavignani (1622 – 1684) e Don Giovanni Massa (1659 – 1741). Esta técnica regista sucessos na arte sacra, onde se aplica com profusão nos frontais de altares, por se tratar de uma técnica requintada. Nos mosteiros, a sua difusão está intimamente ligada aos ideais de pobreza, com os quais os mármore verdadeiros entravam em choque.

Em geral, os mestres de escaiola deslocavam-se mais do que os mestres do *stucco-lustro*, uma vez que a natureza do trabalho destes exigia uma presença quase constante no estaleiro. As técnicas de estuque originaram tradições familiares nos Alpes, cujos trabalhos se destacaram ao longo de gerações. De entre os mais conhecidos nos séculos XVII e XVIII estão os Silva, os Casella, os Carloni e os Barberini.

Actualmente, o património artístico do vale de Intelve é protegido por uma associação cultural criada para esse fim, a APPACUVI, com site na Internet (ver Bibliografia).

«Consideraríamos, porém, uma falta grave deste esboço da história dos estuques, se não referíssemos a disseminação deste tipo de decoração arquitectónica na Europa Central e do Norte, e especialmente nos países germânicos, balcânicos e na própria Rússia. Tal como aconteceu com a França, são artistas italianos que levam à Alemanha e a à Áustria os primeiros esplendores do Barroco – logo seguidos dos naturais desses países, que aprendem na Itália as técnicas e a estética do estuque barroco, dando origem a uma numerosa e completa plêiade de artistas, a quem devemos, talvez, a maior e mais esplêndida demonstração da beleza do estuque.(...) as corporações germânicas distinguem entre os seus membros os “Quadratoren”, os “marmorier”, os “Polierer”.»<sup>333</sup>

Há notícias de importantes trabalhos de estucadores e escaiolistas italianos em monumentos espanhóis ao longo dos séculos XVI e XVII. Gárate Rojas analisou recentemente a opinião de alguns especialistas italianos, que defendem poder ter havido uma relação causa/efeito de influência entre espanhóis e italianos, na difusão da técnica da escaiola nos frontais de altares.<sup>334</sup> As receitas de escaiolas não são muito frequentes, encontrando-se algumas das melhores no manual espanhol “*Arte de Hacer el estuco, o Imitar Jaspes a poca costa y con la Mayor Propriedad*”, da autoria de Ramon Pasqual Diez, racionero da catedral de Ciudad Rodrigo<sup>335</sup>, onde esclarece pormenorizadamente a técnica base de execução de colunas em *stucco-marmo* imitando jaspe, através de massas carregadas de pigmentos inorgânicos, aludindo a diversas variantes de fingimento de jaspes<sup>336</sup>. O peso da tradição decorativa dos gessos e estuques em Espanha originou uma ampla produção de tratados e manuais, que hoje constituem fontes disponíveis. No campo dos estuques, podemos também salientar, e ainda no século XVIII, Juan de Villanueva e o seu tratado “*Arte de Albañilleria*”, para o século XIX, Manuel Fornes Gurrea, com a obra “*Observaciones sobre la Práctica de Edificar*”, publicado em Valência

<sup>333</sup> Flórido de Vasconcelos, *ob. cit.*, p. 42.

<sup>334</sup> Cf. I. Gárate Rojas, *ob. cit.*, p. 43.

<sup>335</sup> Cf. I. Gárate Rojas, *Artes de la Cal...*, pp. 185- 194.

<sup>336</sup> No decurso da presente investigação tivemos a oportunidade de localizar uma compilação de várias receitas de origem castelhana, traduzidas para português, que comprova a continuidade do uso das técnicas de *stucco-marmo* e das imitações de jaspe em Portugal, nos inícios do século XIX.

Receita nº 71 –«Para fazer jaspe negro ou mármore jaspeado: Toma enxofre, cal, agoa forte, e cascas de nozes verdes, de cada couza uma onça, mistura tudo junto, e com uma brochazinha darás huma maçã deste betume sobre a meza, ou columna, que queres jaspear; depois porás a meza, ou outra couza em esterco quente por espaço de outo dias; e tirarás a pedra, ou madeira toda jaspaeda. - De outro modo Farás huma bóla do referido betume, e a porás dentro de esterco por 8 dias; e desta bóla esfregarás a meza, cadeira, contador; &c. e estando jaspaeado por este meio, lhe darás huma maçã de verniz, para que fique lustroso.» Receita nº 94 – Para Contrafazer o Marmore de todas as Cores «Toma gesso mate, ou gesso reluzente, calcina-o no forno; depois de estar calcinado, tira-o, e mistura-lhe a côr, que quizeres, tudo em pós finissimos, com água de cola de peixe; e desta massa podes fazer de embutido mezas, frontaes, ou toda a sorte de obras, à tua vontade. Estando enxuto o debes burnir, como o marmore.» em D. Bernardo de Monton, *Segredo das Artes Liberaes, e Mecanicas recopilados e traduzidos de varios autores selectos, que trataõ de Fisica, Pintura, Arquitectura, Optica, Quimica; Douradura, e Acharoado, com outras varias curiosidades proveitosas e divertidas*, - Parte Primeira, Lisboa, Typografia Rollandiana, 1818.

em 1841. José Aguiar refere o trabalho de Balletti datado de 1924 “*Le sacgliole colorate e le loro tecnica*”, que contém descrições e receitas de várias técnicas italianas dos séculos XVII e XVIII, indicando ainda receitas de esgrafitos imitando embrechados, bem como o de Aletti, “*La Tecnica della Pittura Greca e Romana e l’Encausto*”, no qual o autor pormenoriza as fases de execução da técnica de *stucco-lustro* brunido a ferro quente.<sup>337</sup> Por último, ainda em Espanha, não podemos olvidar o trabalho do eminente islamista Torres Balbás, o qual num estudo sobre a evolução da decoração mural hispano-muçulmana, e citando Ortiz Sanz, nos comprova o uso comum do gesso para os rebocos, no século XVIII, em algumas regiões, como por exemplo em Valência.

### 7.3.1. – Os Estuques e as Técnicas de *Stucco-lustro* e de *Stucco-marmo* e *Escaiola* em Portugal

Segundo Cyrillo Volkmar Machado, a introdução da arte do Estuque em Portugal deve-se à vinda de Giovanni Grossi (1719-1781) para Portugal, a convite do Marquês de Pombal, aproveitando as oportunidades de trabalho que o terramoto de Lisboa entretanto criara.<sup>338</sup> A vinda de Grossi marca o reforço da influência da escola italiana no nosso país, a qual é ainda muito mal conhecida. Giovanni Grossi exerce impacto através da Aula do Estuque e do Desenho, criada em 1764, com o apoio do Marquês de Pombal, de onde saíram João Paulo da Silva, Paulo Botelho, Espaventa entre muitos outros. Robert Smith, concentrando-se no estudo de Frei José de Santo António Vilaça, regista também a presença de outros estucadores italianos em Portugal.<sup>339</sup> Cyrillo Volkmar Machado refere igualmente a presença de diversos *Stuccatori* italianos, entre 1750-1785, que teriam executado o revestimento decorativo da Abóbada da Sacristia de Alcobaça.<sup>340</sup> Flório de Vasconcelos menciona o impacto de estucadores como Toscanelli, Agostinho Guardi, Pedro Chanteforo, realçando as famílias de estucadores afifenses e areosenses que ganharam fama desde finais do século XVIII, donde provieram profissionais de renome como os Ramos, os Meira e os Baganha, que serão alvo de análise pormenorizada no âmbito desta dissertação.<sup>341</sup>

---

<sup>337</sup> Cf. José Aguiar, *ob. cit.*, p. 356.

<sup>338</sup> Cyrillo Volkmar Machado, *Collecção de Memórias relativas às Vidas dos Pintores, Escultores, Architectos e Gravadores Portugueses e estrangeiros que estiverão em Portugal*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1922, pp. 215-217.

<sup>339</sup> A este respeito Robert Smith cita documentos que comprovam o pagamento de azulejos de Coimbra, realizado pela Irmandade da Santa Casa da Misericórdia de Mangualde a italianos que fizeram os estuques. Cf. José Aguiar, *ob. cit.*, p. 357.

<sup>340</sup> Cyrillo Volkmar Machado, *ob. cit.*, pp. 215-217.

<sup>341</sup> «Mas a verdadeira pátria dos estucadores é Afife. Tal como a pequena povoação de Wessobrunn é o berço de muitos dos mais célebres estucadores da Alemanha do século XVIII, cuja actividade se espalhou por toda a Europa Central, assim a bela localidade do litoral minhoto se pode ufanar de nela terem nascido não só alguns dos mais



«Mas sabe-se ainda muito pouco sobre a história das técnicas e das práticas de execução do “estruque” a cal ou a gesso e cal, não se conhecendo nenhum estudo comparativo entre o legado deixado pelo contacto com os italianos e o surgimento de práticas contextualizadas.»<sup>342</sup> Flório de Vasconcelos denuncia com alguma surpresa o reduzido número de trabalhos dedicados à arte dos estuques, face à riqueza que estes representam no panorama nacional.<sup>343</sup> De igual modo, se desconhece em grande medida tudo aquilo que se relaciona com a metodologia da aprendizagem desta arte, ao longo do século XVIII e ainda parte do XIX, pensando-se que, já em finais deste último século, o Ensino Industrial possa ter tido um papel de relevo.

Se a bibliografia disponível sobre estuques é reduzida, a de que dispomos sobre as técnicas não foge à regra, com a agravante de ser pouco esclarecedora, surgindo por vezes confusões sobre as três técnicas concretas: a técnica de *stucco-lustro*, de *stucco-marmo* e a de escaiolas<sup>344</sup>. Quase todas tinham objectivos artísticos similares, mas definiam exigências técnicas e práticas distintas. O *stucco-lustro* era essencialmente uma técnica de pintores, não obstante exigir a colaboração do estucador, que fazia a parede, sobre a qual o pintor fingidor aplica o fingimento a fresco ou a seco. O *stucco-marmo* e a escaiola constituem por excelência técnicas de estucadores. Importa frisar que todas são técnicas de fingimento aplicadas exclusivamente para a decoração de interiores.

A obra de Liberato Telles “*A Decoração na Construção Civil, Pintura Simples*”, de 1898, constitui uma das poucas fontes de finais do século XIX, onde são descritas em grande pormenor as diferentes técnicas de fingimento por pintura aplicada sobre estuques e guarnecimentos de cal,

---

“famosos estucadores de Viana”, como verdadeiras dinastias de artistas ainda hoje em actividade neste ramo das artes decorativas - os Meiras, os Ramos, os Baganhas - eis outros tantos apelidos, que nos recordam imediatamente os homens que já no século XVIII eram conhecidos como especialistas da arte dos estuques, a quem muitos documentos referem como affanos e que no século passado encheram o país com os maravilhosos produtos da sua arte, desde Évora, Sintra, Lisboa até ao nosso pátrio Entre-Douro e Minho. E que trabalharam ainda no Brasil, donde pensamos tenham irradiado para outros países do hemisfério sul, embora faltem provas suficientes para o afirmar.», Flório de Vasconcelos, *Estuques Decorativos do Norte de Portugal*, Porto, F. C. Gulbenkian/CRAT, 1991, p. 6.

<sup>342</sup> José Aguiar, *ob. cit.*, p. 357.

<sup>343</sup> Flório de Vasconcelos atribui o desinteresse pelos estuques a um certo preconceito vincado pela posição de alguns vultos como Manuel M. Rodrigues, que, em 1882, assinava um artigo na revista *Arte Portuguesa*, no qual se insurgia contra o abuso deste tipo de decoração. Na sua esteira, também Joaquim Leitão, em 1909, assinalava um certo purismo ao considerar o estuque uma decoração nefanda.

A este propósito e a talhe de foice, registe-se que durante a realização desta investigação, tivemos a oportunidade de nos apercebermos que os estuques decorativos portugueses são relativamente procurados em visitas turísticas por parte de estrangeiros, e por vezes até mesmo alvo de interesse de associações profissionais de estucadores de outros países europeus, pelo que urge proceder à sua inventariação e classificação.

<sup>344</sup> Na presente dissertação, pretendemos contribuir para o conhecimento das técnicas de fingimento em estuque, de cal e de cal e gesso. Defendemos, e ao contrário do que se pode encontrar na maioria das fontes disponíveis em Portugal, que estamos perante três técnicas diferentes: o *stucco-lustro*, o *stucco-marmo* e a escaiola. Com base na manualística portuguesa, José Aguiar associa numa só técnica o *stucco-marmo* e a escaiola, como se poderá constatar da consulta dos seus trabalhos publicados até 1999. Foi o primeiro a alertar-nos para a confusão patente nas fontes disponíveis. Durante o acompanhamento da presente dissertação, foi possível estabelecermos frutuosas conversas que nos permitiram chegar a conclusões mais concretas sobre este assunto.

bem como os processos de fingir madeiras a água e a óleo. Liberato Telles, estribado na tradição italiana dos *stuchi*, refere que os antigos dividiam estas técnicas de simulação em dois grandes grupos: a) o *stucco-lustro*, que correspondia a uma imitação de pedra mármore, ou de brechas, feita sobre um reboco liso (de cal e areia muito fina, ou de pó de mármore), ou feita sobre estuque, o qual se pintava a fresco ou a seco. No final a pintura era brunida e polida, podendo levar ou não um acabamento final a cera ou a verniz. b) o *stucco-marmo* ou escaiola feito com uma argamassa ou pasta, em geral de gesso (ou de gesso e cal) com pigmento carregado na massa. Os diferentes veios e cores obtinham-se misturando diversas massas de cores diferentes, sendo o acabamento final mais complexo, exigindo vários desbastes, lixagens e polimentos (que podem ser efectuados com pedra de polir), obrigando a aplicação final de cera.<sup>345</sup>

Numa leitura atenta da documentação disponível entre nós, e tal como já defendera José Aguiar, verifica-se que não há coincidência nas descrições da técnica que se designa por escaiola. Assim, no seu já mencionado “*Additamento*”, José Manuel de Carvalho e Negreiros, em 1797, refere que «costumão amassar o gesso para fazer estuques, em Alguidares vidrados, ou em Caixas, ou em Taboleiros de pão; e hade levar só a primeira agoa, que deitando-se a segunda, perde adezao, e não secca. Para a factura dos Estuques, está introduzido o fazerem-se de uma arêa, ou pedra que se desfáz, junto com a Cal de cair; os antigos uzavao da arêa do Rio Secco na Junqueira, tirada ao pé da ponte; eu sempre penso que o Estuque feito com o pó de Pedra; sim hé mais cáro, mas muito melhor.

A Escaiola, hé o mesmo Estuque, junto com sabão desfeito na agoa com que se amassa, e claras de ovo; finge-se toda a qualidade de pedra, ou pintura que queirao a fresco, e burne-se com a colher; toma excelente lustro, tem a circunstancia, que se pode lavar, em todo o tempo, com uma esponja molhada n’ágoa, ficando sempre a mesma pintura. Hoje trabalha-se excelentemente nesta Capital em semelhantes obras, o que não sucedia á trinta anos que si ignorava a delicadeza do seu trabalho.»<sup>346</sup> Segundo José Aguiar, Carvalho e Negreiros «apresenta as Escaiola como pinturas executadas com técnicas de fresco sobre guarnecimentos de cal e posteriormente brunidas.»<sup>347</sup> Em concordância com José Aguiar, e no que concerne à confusão estabelecida, defendemos que Carvalho Negreiros se limita a descrever uma verdadeira técnica de *stucco-lustro*, denominando-a de escaiola. Carvalho Negreiros também

<sup>345</sup> Cf. Liberato Telles, *A Decoração na Construção Civil, a Pintura Simples*, Tomo II, Lisboa, s.e, 1898.

Cf. I. Gárate Rojas, *Artes de la Cal...*, pp. 195-214.

<sup>346</sup> José Manuel de Carvalho e Negreiros, *Additamento ao Livro Intitulado Jornada pello Tejo*, 5 vol, 1797 (manuscrito, Biblioteca Nacional, Reservados, Cod.3758-3762), verso do folio 58 e folio 59, citado por José Aguiar, *ob. cit.*, pp.358-359.

<sup>347</sup> José Aguiar, *ob. cit.*, p. 359.

não é claro quanto à coloração dos guarnecimentos e estuques, não nos informando, tal como observou José Aguiar, se os pigmentos eram ou não carregados na massa, ou se eram aplicados numa fina camada de cal, em pintura a fresco ou a seco.

A confusão parece persistir ao longo do tempo, uma vez que num manuscrito anónimo, e sem data, descoberto por José Aguiar na Biblioteca Nacional, e que se supõe ter sido redigido nos finais do século XVIII, com o título "*História da Pintura, Gravura e Architectura*", avança com uma tentativa de distinção entre a produção de fingidos de pedra por pintura e o que se considera ser a verdadeira escaiola. O seu autor descreve-nos a técnica dos embutidos, confirmando-nos que a verdadeira escaiola era feita «por bocados reunidos de massa carregada com pigmentos» «Escaiola – não deve confundir-se esta pintura, com a que ordinariamente e por abuso, ou erro chamamos escaiola, que he verdadeiramente pintura a fresco; e que de nenhuma forma podia pertencer a esta classe de pinturas feitas por bocados reunidos; entenda-se porem que os italianos (como invenção de Florença) entendem por scagliola, isto he, huma composição de cal de Selenites [ Senclites ?], que se amassa muito bem. Tem esta pintura huma diferença notavel da precedente nesta classe das que são feitas por meio de bocadinhos reunidos, por que estes bocadinhos juntão-se no estado de massa a outros já secos: [passando a descrever uma técnica similar ao embutido] preparado hum fundo desta massa da cor que se pretende que ella tenha, desenha-se sobre o que se quer pintar; feito o que se recortão-se e escavão-se meia até huma polegada as cores mais eguais, como em 1 neste botão de rosa por exemplo, o resto verde recorta-se ou escava-se igualmente para se encher com verde mais escuro, e depois destes pedaços secos escava-se em 2 para encher com mafra (?) vermelha: feito o quanto se he inda necessario no verde claro algum toque inda mais claro com em (a) torana-se a escavar, e encher de cor mais clara (...), inda que podem ajudar-se as degradaçoens das tintas enchido logo com as ditas degradaçoens, e ajuntando-as ou misturando-as muito ageito: acabada a pintura pule-se e obtem-se assim hum painel cuja superficie parece vidro.»<sup>348</sup> Este documento compila uma série de citações de outros tratadistas célebres como Vitruvius, Vasari e Pozzo, persistindo a imprecisão da terminologia, ao ponto de José Aguiar pôr em causa o seu real valor histórico.<sup>349</sup> Em finais do século XIX, David Xavier Cohen publicou um trabalho de grande utilidade, as suas "*Bases para Orçamentos*", o qual contém informações sobre os tipos de estuques mais comuns na época. Aí, podemos encontrar uma descrição muito completa dos materiais e respectivas quantidades, o que permite determinar os traços das argamassas para

<sup>348</sup> Anónimo, *História da pintura, gravura e architectura, manuscrito*, s.a., s.d., Biblioteca Nacional, Cod. 8953, verso do folio 808, folio 809 e verso, citado por José Aguiar, *ob. cit.*, pp. 359-360.

<sup>349</sup> Cf. José Aguiar, *ob. cit.*, p. 360.

barramentos/guarnecimentos, caiações e estuques, embora seja omissivo no que se refere às técnicas de execução.<sup>350</sup> E, muito embora refira estuques feitos com cola de peixe e brunidos, destinados à imitação de brechas, restam muitas dúvidas sobre as realidades técnicas concretas a que se reporta, uma vez que não sabemos se descreve estuques pigmentados na massa, se menciona estuques pintados a fresco ou a seco, e quais os tipos de polimentos aplicados.



Fig. 54 – Sé Catedral do Porto. Baptistério (séc.XVII).



Fig. 55 – Sé Catedral do Porto. Baptistério (séc. XVII). Pormenor da moldura em gesso a simular mármore.<sup>351</sup>



Fig. 56 – Sé Catedral do Porto. Baptistério (séc. XVII). Simulação de mármore em técnica de *stucco-marmo*.



Fig. 57 - Sé Catedral do Porto. Baptistério (séc. XVII). Pormenor da moldura em gesso carregado na massa.

No período compreendido entre a segunda metade do século XIX e os primórdios do século XX, no auge das Artes Decorativas, regista-se alguma produção bibliográfica de carácter didáctico, que decorre da valorização do ensino profissional neste domínio, marcada pela criação das escolas Soares dos Reis, no Porto, e António Arroio, em Lisboa. Salientam-se os trabalhos de Thomaz Bordallo Pinheiro, “*Manual do Estucador e do Formador*”, e “*Elementos de Modelação*”

<sup>350</sup> Cf. José Aguiar, *ob. cit.*, p. 358.

<sup>351</sup> A ficha deste monumento disponível no Site da DGMEN, no IPA refere este baptistério como sendo integralmente em mármore. Aproveitamos a oportunidade para frisar que só a pia baptismal é em mármore verdadeiro.

de *Ornato e Figura*”, de Carlos Corrêa “*Pinturas e Fingidos*” e de João Segurado “*Acabamentos das Construções*” e “*Materiais de Construção*”.<sup>352</sup>

Neste grupo, Thomaz Bordallo Pinheiro é um dos primeiros autores a definir a técnica da escaiola, enquanto imitação de mármore<sup>353</sup>, apontando especificamente os materiais empregues, como o cimento inglês, as tintas de terra e a pedra-ume<sup>354</sup> para o fabrico, e, para os acabamentos, a pedra-pomes, a pedra de Escócia, o pó de poteia, o óleo de nozes, a cera dissolvida em aguarrás e os panos para esfregar. Embora este autor proporcione uma descrição minuciosa da elaboração das massas, tintas e respectiva aplicação no revestimento de paredes, estamos cientes que Bordallo Pinheiro se refere à técnica de *stucco-marmo*, mas sob a designação de escaiola, não chegando sequer a mencionar o *stucco-lustro*.

Do mesmo modo, João Segurado dedica alguma atenção às técnicas de estuque, descrevendo a técnica da escaiola e o estuque à italiana. Após análise cuidada do texto, somos de opinião que também aqui subsiste alguma confusão relativamente à escaiola<sup>355</sup>. Por estuque à italiana refere-se, de modo directo, à técnica de *stucco-lustro*, ou do fingido a fresco ou a seco, muito embora Segurado confunda a escaiola com a técnica de *stucco-marmo*.<sup>356</sup>

---

<sup>352</sup> Thomaz Bordallo Pinheiro, *Manual do Estucador e do Formador* (2ª edição), Biblioteca de Instrução Profissional, Lisboa, Bertrand, s.d.; Thomaz Bordallo Pinheiro, *Elementos de Modelação de Ornato e Figura*, Biblioteca de Instrução Profissional, Lisboa, s.e., 1908; Carlos Corrêa, *Pinturas e Fingidos*, Parceria A M. Pereira editora, 1931; e João Segurado, *Acabamentos das Construções. Estuques e Pinturas*, (5ª edição), Lisboa, Bertrand; João Segurado, *Materiais de Construção* (6ª edição), Biblioteca de Instrução Profissional, Lisboa, Bertrand, 1947.

Ligeiramente mais recente é o artigo de Idalino Nunes, *O Gesso: sua aplicação através dos tempos*, Lisboa, Rotary Club de Lisboa, 1958.

<sup>353</sup> Thomaz Bordallo Pinheiro, *Manual do Estucador e do Formador*, (3ª edição) Biblioteca de Instrução Profissional, Lisboa, Bertrand, s.d., pp. 82-86.

<sup>354</sup> Curiosamente, e apesar de Bordallo Pinheiro afirmar que a pedra-ume (alúmen) se destina a conferir maior resistência ao estuque, os estucadores de Afife fornecem outra explicação. Deste modo, Avelino Ramos Meira afirma que a sua mistura com o cimento inglês se destinava a obter o efeito de temperatura (frio) da pedra mármore.

<sup>355</sup> João Segurado descreve uma técnica de fingimento de estuque pigmentado na massa, ao qual se adicionam colas, cuja aplicação prevê os embutidos de tiras de massa pigmentada de várias tonalidades, que se desbasta, e que é polida e brunida no final. Como nota curiosa, prevê que na sua composição possa entrar cimento Portland branco, de fabrico inglês, na linha de pensamento de Bordallo Pinheiro, não deixando de advertir que os melhores resultados se obtêm com gesso de boa qualidade, amassado com água e cola concentrada.

<sup>356</sup> A mesma confusão subsiste mesmo em trabalhos mais recentes. Vítor Mestre, ao caracterizar as tintas e técnicas de preparação no arquipélago da Madeira, define a escaiola do seguinte modo: «Por fim temos a escaiola, vulgarizada nos fins do século XIX, princípios do século XX. Tendo igualmente proveniência italiana, trata-se de uma técnica mista de estuque com a adição de uma pasta colorida. Da “destreza” do “artista-pintor” na manipulação da dosagem e da gestualidade depende o êxito da fixação da pasta e do desenho pretendido. Normalmente o efeito do marmoreado, embora, se consigam desenhos de pedras mais próximos das brechas.». Vítor Mestre, *Levantamento da Arquitectura Popular do Arquipélago da Madeira, Bases para a sua Reabilitação enquanto património cultural*, Dissertação de Mestrado em Recuperação do Património Arquitectónico e Paisagístico, Évora, Universidade de Évora, 1997, pp. 173-174.

Em nossa opinião o autor refere-se à técnica de *stucco-lustro* ou de *stucco-marmo* e não à verdadeira escaiola. A cronologia apontada para a escaiola parece referir-se mais às duas técnicas supracitadas, uma vez que a escaiola de gessos embutidos em composição figurativa, tem entre nós uma divulgação anterior, cronologia provavelmente também aplicável ao arquipélago da Madeira.

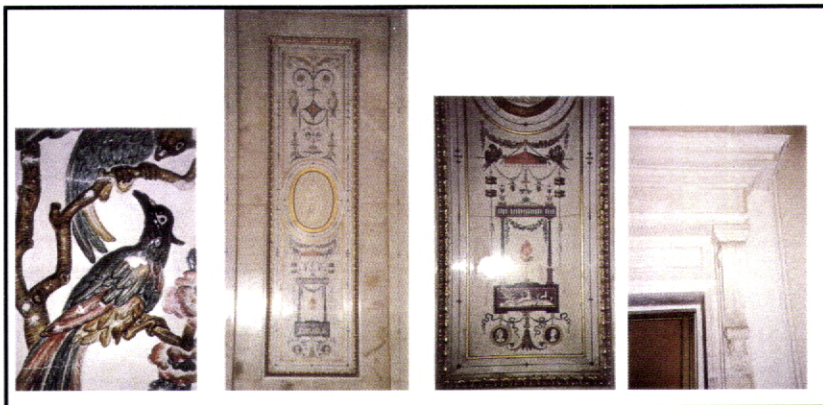


Fig. 58 – Palácio de Aranjuez. Estuques à brocha.

Figs. 59 e 60 – Palácio Real de Madrid, sala Pompeiana, estuques do Vale de Intelve, séc. XVIII.

Fig.61 - Palácio de Aranjuez. Estuque pedra. (I.Gárate Rojas, *ob. cit.*, p.133).

Durante o nosso levantamento de campo, pudemos constatar que a designação “escaiola” caiu praticamente no esquecimento entre os artistas, tanto estucadores como pintores fingidores, mesmo os mais idosos, sendo muito mais vulgar o termo “escariola”, para designar a técnica de *stucco-lustro* ou de fingido a fresco ou a seco. Na sequência do exposto, é legítimo concluir a favor da existência de alguma tradição de “erro”, na percepção da técnica da escaiola, na manualística e, por fim, entre os próprios artistas, situação à qual não será alheio o facto da escaiola constituir uma técnica que exigia grande erudição, por isso dominada apenas por bons artistas, e por isso quase circunscrita às decorações mais requintadas de grandes edificações. Embora, e tal como já afirmamos, o peso da tradição italiana seja pouco conhecido na nossa produção artística, é bem provável que as escaiolas portuguesas tenham sido produzidas por artistas italianos, ou por artistas nacionais formados na tradição italiana, à semelhança do exemplo espanhol.

De acordo com a pesquisa que pudemos efectuar, em termos técnicos o *stucco-marmo* e a escaiola exigem gestos operatórios diferentes, embora exibam como denominador comum as massa pigmentadas, as colas e os embutidos. A escaiola é uma técnica de estuque quase sempre figurativa<sup>357</sup>, e o trabalho é sempre iniciado desenhando os motivos a representar. O *stucco-marmo*, ainda que inserido numa esfera artística e técnica afim, é, em geral, utilizado no revestimento de paredes, tal como o *stucco-lustro*, e em especial no fabrico de elementos arquitectónicos como colunas, capitéis, cornijas, entablamentos, ombreiras e padieiras, para os quais são usados moldes, como nos ornatos dos estuques decorativos, conjugando-se, por vezes, no mesmo esquema decorativo, com a escaiola. Assim refere I. Gárate Rojas, «Los estucos taraceados son quizá las técnicas más complejas de los estucos de yeso. La palabra italiana para designarlas es scagliola. Sobre un soporte de color homogéneo, se dibuja el motivo y con herramienta punzante se abre una oquedad de milímetros donde se introducirán yesos

<sup>357</sup> No vale de Intelve registam-se casos de fingimento de pedras (pórfiro) com a técnica da escaiola. Pensamos constituir um exemplo de fingimento de pedras duras com maior requinte, havendo exemplares em Espanha, no Palácio de Aranjuez.

teñidos de los motivos decorados. Después se pulirá el conjunto.»<sup>358</sup> A propósito da técnica de “*intarsio*”, que em castelhano originou provavelmente o termo *taraceado*, Gárate Rojas esclarece que a expressão provém de *tarsi*, incrustação, sinónimo de embutido feito com pedaços de outros materiais (madeira, conchas, etc), e que origina a palavra *intarsio*, também aplicada em alemão. Rojas, estabelece assim, uma relação entre os embutidos de mármore sobre outros mármore, que nas técnicas clássicas remetem para a glíptica, ou arte de talhar pedras duras<sup>359</sup>,



Fig 62– Sé Catedral do Porto. Frontal de altar em mármore embutido, que terá inspirado a técnica da escaiola. Séc.XVII.



Fig. 63 - Sé Catedral do Porto. Altar de S. Pantaleão. Pormenor do motivo decorativo central.

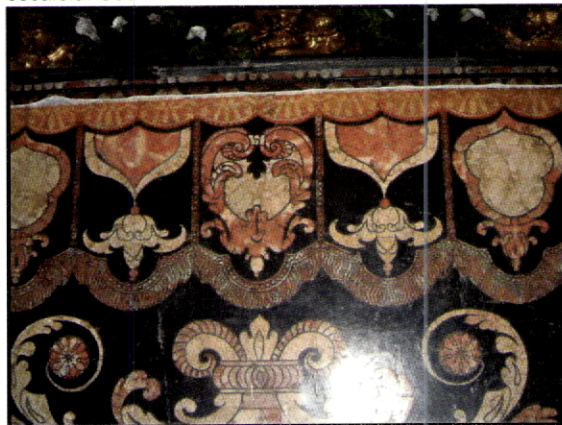


Fig 64 - Sé Catedral do Porto. Altar de S. Pantaleão. Note-se o pormenor da imitação da renda em embutido de mármore.



Fig.65 - Sé Catedral do Porto. Altar de S. Pantaleão. Pormenor decorativo do remate superior do frontal de altar.

e as *escaiolas*, ou *taraceas* como arte de embutir no gesso motivos coloridos e marmorizados.<sup>360</sup>

<sup>358</sup> I. Gárate Rojas, *Artes de los yesos...* p. 131.

De igual modo, Peter Vierl define a escaiola como uma técnica de embutidos sempre figurativa «So wie der Marmor bei kleinen Fehlstellen eingesetzt wird, so geht es auch mit Linien und Ornamenten in anderen Farben.», Peter Vierl, *Putz und Stuck, Herstellen Restaurieren*, München, Callwey, 1987, p. 76.

Por informação de José Aguiar, Manfred Koller define a escaiola como uma técnica de embutidos em que os gessos são pigmentados na massa e posteriormente recortados em função dos desenhos a realizar.

<sup>359</sup> «El hecho de ensamblar materiales coherentes con un soporte, formando diseños decorativos y siempre suntuarios dio origen a innumerables oficios y artesanías de un gran nivel y precisión, con un conocimiento exhaustivo de los materiales constitutivos, fueran metales, maderas, mármoles u otros materiales pétreos, o bien los estucos de yeso marmorados.», I. Gárate- Rojas, *ob. cit.*, p. 132.

<sup>360</sup> I. Gárate Rojas, *ob. cit.*, p. 132.

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

A denominação desta técnica por *scagliola* verifica-se em todos os países onde se difundiu a tradição alpina e barroca italiana: Bélgica, Suíça, Alemanha, França, constituindo Portugal e Espanha excepções pelas razões já apontadas. Borromini, Bernini e Pozzo tornaram-se grandes mestres, e entre os maiores escaiolistas conhecidos salientam-se Fistulator, Pietro Solari, Paolo Caprani e a família Bola. A escaiola como técnica de estuque embutido, permitia uma decoração muito requintada, por vezes ao serviço do *tromp l'oeil*, e bastante rara (mesmo em Espanha), podendo aplicar-se ao revestimento de paredes ou à criação de pavimentos.<sup>361</sup> A escaiola tende a decair no século XIX (curiosamente em Espanha este é o seu período de maior apogeu), devido à morosidade e custo deste tipo de trabalho, que não se coaduna com as exigências da Burguesia. Contudo, em países como a França, Alemanha, Itália mantiveram-se bons escaiolistas até à II Guerra Mundial. Em Espanha, estes profissionais foram muito afectados pelo estado de carestia que se seguiu à Guerra Civil.



Fig. 66 –Ihavo. Capela da Vista Alegre. Séc. XVII. Embutidos em mármore. Túmulo do bispo D. Manuel de Moura Manuel.



Fig. 67 Ihavo. Capela da Vista Alegre. Séc. XVII. Painéis em mármore embutidos rematados a brecha da Arrábida.

<sup>361</sup> Gárate Rojas dá-nos conta de três tipos de estuques embutidos: a) a escaiola figurativa propriamente dita e já descrita, b) o estuque à brocha (Fig. 50) usado também para esquemas figurativos como a escaiola, que consiste em vazar cerca de 40 camadas de gesso mais ou menos líquido umas sobre as outras, seguidas de outras 15 menos ricas, polindo sempre a antecedente por forma a mostrar o desenho que será o fundo da composição, sendo o acabamento mais complexo pois torna-se necessário empregar pedras de polimento adequadas à dureza dos diversos materiais empregues, c) os estuques de pedra (Fig. 53, receita de Luís Prieto Prieto, numa tentativa de restituição histórica dos estuques do palácio real de Madrid do século XVIII) realizados com uma mistura de vários tipos de gessos: gessos muito finos e gessos de modelar alúmbricos, cimento inglês, cimento Keene, e vários outros gessos especiais; simula a pedra, podendo realizar-se com ou sem a adição de cal e pó de pedra para adquirir a tonalidade desejada. A pasta é amassada à mão vigorosamente ou por meios mecânicos, talhando-se o aparelho no decorrer do tempo de secagem. Na amassadura junta-se uma pequena quantidade de água, elemento que é muito controlado. Após a secagem, podem realizar-se diversos trabalhos de escovagem com escovas de cerdas naturais, polimento à brocha, alisamento com talocha, polimento com as pedras alemãs, ou polimento mecânico. Após o polimento a pedra de toque, acaba-se a cera ou a encaústica. Neste último caso, podem realizar-se os embutidos figurativos que se desejem.





Fig. 68 - Íhavo. Capela da Vista Alegre. Séc. XVII. Pormenor do remate do frontal de altar em mármore embutidos.



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.

Durante a nossa investigação verificamos que a realidade nortenha parece revelar uma maior abundância e riqueza de estuques interiores, quer nos revestimentos parietais, quer no que diz respeito aos estuques decorativos, notando-se, em paralelo, uma menor importância da tradição do uso de estuques decorativos no exterior. Tendo em conta o relevo dos estuques interiores na presente dissertação, optamos por não cobrir os estuques exteriores, remetendo para a consulta do trabalho de José Aguiar.<sup>362</sup>

<sup>362</sup> Cf. José Aguiar, *ob. cit.*, pp. 361-369.

## 8 – TÉCNICAS DE COR E PINTURA ANCESTRAIS

«L'architettura, da parte sua, há sempre fatto appello al colore e all'ornamento figurato, scolpito o dipinto, ed un errore recente, dovuto al positivismo del XIX secolo e al purismo astratto del XX, è quello di concepire le arti divise secondo le tecniche che mettono in atto. In tutte le epoche, il colore e l'ornamento dipinto sono stati previsti *ab initio* come parte integrante dell'insieme monumentale, che si tratti della tomba egizia, del tempio greco, indù o buddista, della chiesa bizantina, romanica, gotica o barroca, del palazzo rinascimentale o barroco o degli sforzi monumentali del XIX secolo. Separarli è falsarne l'approccio, snaturarne il carattere proprio e – quando si arriva fino alla separazione materiale – smembrare una totalità estetica e storica.<sup>363</sup>»

Muito embora disponhamos hoje, de uma plêiade de estudos e trabalhos sobre técnicas de cor e de pintura<sup>364</sup>, a principal fonte de informação relativa aos sistemas tradicionais de pintura continua a ser a recolha oral, que põe a tónica no registo das regras da boa arte com todos os pormenores, como são ou foram relatadas pelos velhos mestres pintores.

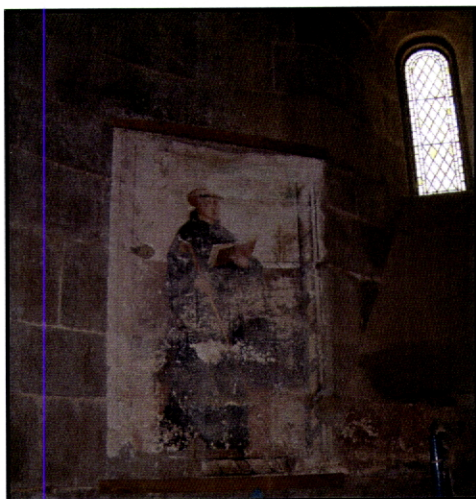


Fig. 70 – Mosteiro de Pombeiro (Felgueiras).  
Pintura a fresco representando Santo António.

«A cor na arquitectura depende de meios e tecnologias complexas, nomeadamente do suporte, dos pigmentos e veículos, das cargas, dos dispersantes, dissolventes e estranhos aditivos, entre outros; depende da química tanto quanto depende da mão que executa; depende dos materiais e texturas, porque a cor é luz, e varia com a reflexão, refração e transmissão; e altera-se também conforme a linguagem, as formas de comunicação arquitectónicas que se querem (ou que se

quiseram) expressar<sup>365</sup>.» Nas superfícies arquitectónicas exteriores a cor era obtida por três processos fundamentais: seleccionando cromaticamente os materiais deixando-os na sua expressão natural; aplicando um revestimento mineral espesso (reboco ou guarnecimento) cuja cor é fornecida pela selecção dos agregados ou pela adição de pigmentos e por último pela aplicação de uma fina camada de tinta. Do ponto de vista formal, a especificidade da pintura

<sup>363</sup> Paolo e Laura Mora & Paul Philippot, *La Conservazione delle Pitture Murali*, (II Edizione), Bologna, Editrice Compositori, 2001, p. 2.

<sup>364</sup> Cf. José Aguiar, *ob. cit.*, pp. 370-371.

<sup>365</sup> José Aguiar, *ob. cit.*, p. 371.

mural, reside no facto de ter de se articular quer com o espaço arquitectónico, quer com o escultórico. No entanto, não existe homogeneidade entre as três espacialidades, pictórica, escultórica e arquitectónica às quais correspondem com frequência simbolismos espaciais e iconográficos próprios.

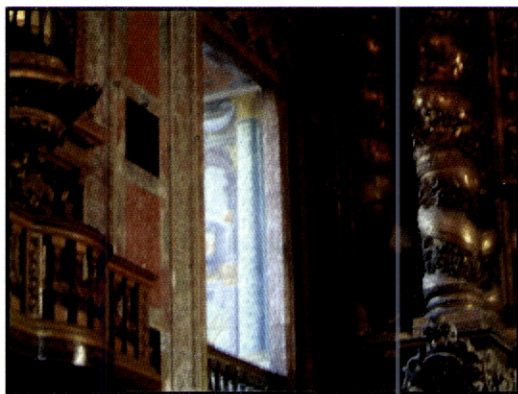


Fig. 71 – Sé Catedral do Porto. Pintura de *tromp l'oeil* de Nicolau Nasoni. Séc. XVIII.

A pintura permite o fingimento da arquitectura e da escultura, constituindo-se ela própria uma ilusão de óptica, o *tromp l'oeil* da arquitectura realizando pela imagem aquilo que o artista não podia realizar em três dimensões. Estes jogos ilusórios são particularmente espectaculares no Barroco.<sup>366</sup>

As principais técnicas históricas de pintura mural eram: a caição, pintura feita com um simples leite de cal, por vezes carregado com pigmentos e diversos tipos de aditivos; a pintura a fresco, realizada sobre rebocos ou guarnecimentos de cal ainda frescos, com determinados pigmentos dispersos em água (ou água de Cal), que se fixavam através da carbonatação superficial da cal; a encaústica, utilizando pigmentos aglutinados em cera derretida; a pintura a tempera ou a cola, muito vulgares no Sul da Europa (em especial em Espanha onde eram correntes as temperas para exteriores à base de caseína e sangue), e por fim a pintura a óleo, à base de óleo de linhaça, secantes e uma dispersão de pigmentos.

Os tratadistas clássicos não conheciam a pintura a óleo, já que o segredo da sua descoberta se deve aos pintores flamengos. Estes controlaram o seu segredo, misturando os pigmentos com óleo de nozes, de linho ou com secantes. A pintura a óleo, ao contrário dos frescos e das temperas, cuja secagem rápida concedia pouco tempo aos executantes, permitia inúmeros retoques até ao resultado final, obtendo-se também cores mais intensas. No Renascimento, a decoração arquitectónica foi também invadida por tintas feitas com óleos vegetais secativos, podendo pintar-se diversos tipos de superfícies (madeira, tela, pedras, estuques e guarnecimentos). Em Portugal, as décadas de 20 a 50 registaram uma grande aplicação de

<sup>366</sup> «A contribuição da pintura para a arquitectura, aceitando a eficácia da síntese avançada por Paul Philippot, seria: (I) a definição cromática da forma arquitectural; (II) a fórmula mais económica de exprimir formas arquitecturais através da substituição, com ficções pictóricas, do relevo e dos materiais reais; (III) ou ainda a extensão, por ficção arquitectural e recorrendo a soluções eminentemente cenográficas, da realidade espacial visível; (IV) a incorporação de aspectos iconográficos, ligados ao simbolismo (heráldico, político, religioso, etc.) da cor, ao que haveria ainda a acrescentar as funções higiénicas.», em José Aguiar, *ob. cit.*, p. 372.

tintas à base de óleo de linhaça nas fachadas, tendo em seguida sido substituídas por tintas industriais.<sup>367</sup>

As unidades industriais de tintas pré-fabricadas surgiram na Europa nos finais do século XVIII, embora só nos inícios do século XX, se tenha verificado o grande incremento das tintas industriais baseadas nos óleos fervidos ou estandolizados como ligantes, ou combinados com resinas naturais. Na opinião de José Aguiar, as principais técnicas de pintura mantiveram-se quase inalteráveis desde Vitruvius até ao início do século XX, à excepção da pintura a óleo.<sup>368</sup> O desenvolvimento de novas resinas permitiu o incremento de novas fórmulas de tinta, como as de esmalte, com um acabamento brilhante e homogéneo e de maior duração. As tintas plásticas apareceram posteriormente com o desenvolvimento das resinas vinílicas e acrílicas. Estas novas tintas ofereciam novas possibilidades, entre as quais se salientam as lavagens superficiais e menores índices de toxicidade.

Na era pré-industrial, a técnica de preparação das tintas era tarefa que exigia bons conhecimentos específicos e um trabalho prévio de preparação, dirigido pelo pintor e seus aprendizes, que implicava a recolha dos pigmentos e respectiva moagem, dispersão nas diversas soluções aquosas ou orgânicas, fervura de óleos e adição de secantes: «as técnicas industriais alteram dramaticamente esta situação “democratizando” o uso da cor, facilitando o acesso a produtos de terras distantes, fornecendo materiais pré-fabricados e procedendo à extrema simplificação das técnicas de aplicação das tintas (...)»<sup>369</sup>, promovendo a “desterritorialização” da cor, e, simultaneamente, a sua massificação.

Durante a nossa investigação, tivemos a oportunidade de descobrir um pequeno texto de uma comunicação apresentada ao II Congresso da Indústria Portuguesa em 1957, pouco conhecido, mas muito elucidativo sobre o retrocesso do fabrico industrial das tintas em pó em Portugal, e que vem confirmar o que já fora apontado por José Aguiar na sua dissertação de doutoramento. O seu autor, Augusto Gomes dos Santos, um industrial do ramo, queixa-se amargamente da falta de investimento e da concorrência de fabricantes estrangeiros de cré, que considera responsáveis pela crise no sector, não obstante tecer rasgados elogios às tintas em pó de fabrico nacional.<sup>370</sup>

---

<sup>367</sup> A este propósito veja-se a entrevista inserida no apêndice 3 referente ao pintor Alberto Cavalheiro, que nos dá conta das fachadas lisboetas pintadas a óleo de linhaça na década de 40.

<sup>368</sup> O autor baseia esta afirmação numa sólida pesquisa da manualística e da tratadística, na qual se inclui a consulta dos manuais profissionais, como por exemplo o de João Segurado.

<sup>369</sup> José Aguiar, *ob. cit.*, p. 375.

<sup>370</sup> Cf. Augusto Gomes dos Santos, *Tintas em Pó e suas Necessidades, II Congresso da Indústria Portuguesa* (comunicação 49), Lisboa, Tipografia da E.N.P. (Secção Anuário Comercial de Portugal), s.d. Ver Anexo 4.

## 8.1. – Técnicas de Pintura no Tratadismo Arquitectónico

A história regista dois processos principais de pintura a cal: 1) a fresco ou a “mezzo fresco”, quando o pigmento disperso em água se fixa na superfície por meio da carbonatação do próprio revestimento ainda fresco; 2) a *secco*, quando a aplicação da tinta de cal se fazia já sobre os rebocos e guarnecimentos endurecidos (ou ainda sobre pedra), com a carbonatação da superfície já concluída. Francisco de Holanda, o mais “italiano” dos nossos dos tratadistas, exaltou as particularidades da pintura a fresco referindo-se-lhe este modo: «A pintura de fresco é muito stimada em Italia por mestre Micael Angello na capella de Sisto, e por outros famosos pintores assi antigos, como modernos. É pintura muito nobre e antiquíssima, e não se sabe fazer em Spanha; dura muito tempo e é imortal. Esta mesma pode insinar o desenho, que é a columna e chave da pintura, e a illuminaçam, que é a musica e harmonia das cores.»<sup>371</sup>

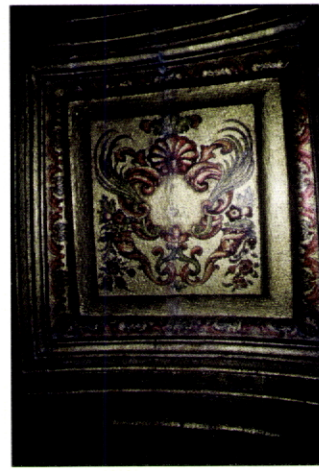


Fig.72 – Colégio de S. Lourenço (Igreja dos Grilos.) Porto. Pinturas de grotesco, a óleo sobre granito. Finais Séc. XVII – 1ª metade século XVIII. As pinturas foram escondidas sob uma capa pictórica à base de alvaiaide (branco de chumbo).

Fig. 73 - Colégio de S. Lourenço (Igreja dos Grilos ). Porto. Pormenor da alteração cromática da capa pictórica.

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.

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 pétrea.<sup>372</sup>

<sup>371</sup> Francisco de Holanda, *ob. cit.*, p. 202.

<sup>372</sup> A descoberta destas pinturas ocorreu em 2001, aquando da intervenção de conservação das pinturas de fingidos a óleo sobre granito que decoram as várias capelas laterais da Igreja. A construção destas capelas decorreu entre 1625 e 1754, sob a responsabilidade dos Confrades de cada Congregação relativa a cada Orago venerado em cada uma das capelas. A decoração e manutenção estiveram também a cargo das Confrarias. Só através do estudo da

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

A pintura a fresco representa uma das mais consagradas pela tratadística artística, sendo também referida por Cennino Cennini na sua obra "*Il Libro dell'Arte*", em 1437. Andrea Pozzo é também, em meados do século XVIII, uma fonte basilar para estas técnicas de pintura. Segundo ele «Dipingere – La pittura à fresco non è differente da quella che si fa ad oglio, se non che i vuol maggior prontezza, e vivacità per lo scomodo che porta seco il doversi accomodare al luogo dove si dipinge, perciò oltre haver disposti in ordinanza nel loro alberelli i colori, overo servirsi d'una tavolazza, comme il modello che vedesi nel frontespitio, la quale vorrebbe esser dilatta con i suoi ripari attorno accio il colori più liquidi non versino con inferigli nel mezzo del piede un vasetto per l'acqua pura, che ferva più da vicino per bagnare i colori. Avvertasi in oltre di non commianciare la pittura fin che la calce non sia tal dispositione, che difficilmente riceva l'impressione delle dita, perche fuccederebe nel maneggiar il pennello sopra l'intonaco tropo fresco che tutta l'opera restarebbe fiacca, e non potrebe servir che per l' abozzo. – Breve Instrutctione per dipingere à fresco.»<sup>373</sup> Contudo, a técnica de pintura a seco também lhe mereceu atenção.<sup>374</sup>

«No entanto, historicamente, a mais corrente forma de pintar os edifícios, sobretudo os mais comuns, sempre foi a simples caiação, ou pintura com tinta de cal – que basicamente consiste numa caiação pigmentada com produtos naturais (geralmente terras), por vezes adjuvadas com produtos mais ou menos estranhos (desde o sal, ao sebo).»<sup>375</sup> Não obstante, e ao contrário da técnica dos frescos, esta não foi alvo de atenções especiais por parte dos tratadistas, talvez devido ao seu carácter corrente. O interesse pelas questões técnicas da cor e pintura atenuou-se após o Renascimento.

Vitrúvio é, sem dúvida, uma das fontes basilares para as questões da cor e pintura, descrevendo extensivamente no seu tratado os principais processos de pintura: 1) a fresco, 2) o uso de

---

documentação se poderá concluir a autoria do disfarce destas pinturas, não se sabendo se as mesmas terão sido escondidas por acção dos confrades ou pelos Agostinhos Descalços que sucederam aos Jesuítas fundadores, a partir de 1781. Será legítimo interrogarmo-nos até que ponto a exuberância decorativa destas pinturas não poderá ter entrado em confronto com o ideal de pobreza dos Agostinhos.

O historiador de arte Fausto Martins, num artigo recentemente publicado, adianta muitos elementos sobre os vários momentos da vida do imóvel, embora nada refira sobre este assunto, em virtude da descoberta destas pinturas ter ocorrido ocasionalmente, durante os trabalhos de conservação e limpeza das pinturas de fingidos, e já em data posterior à publicação do referido artigo.

Fausto Martins, Do Colégio de S. Lourenço ao Seminário Maior da Sé do Porto, 1560-1998, *Monumentos*, nº 14, pp. 65-69.

<sup>373</sup> Andrea Pozzo, *Perpectiva Pictorum et Architectorum Andrea Putei e Socitate Jesu*, Ex. Typographia Antonii de Rubeis in platea cerensi, Roma, 1717, Parte Seconda, secção 9, folio A2. (Original consultado na Biblioteca Pública Municipal do Porto).

<sup>374</sup> «Dipingere à secco – Al presente si costuma affai in Roma dipingere sù le muraglie secche, purché abbiamo un fondo di una mano di gesso, con buona colla. In questo modo adoprano tutti i colori senza riguardo. E'd'avvertire però, che le muraglie più volte imbiancate devono raschiarsi, altrimenti ne'tempi secchi, la troppo colla fa faltar guà la imbiancatura fino al vivo della muraglia onde lópera rimanguasta. A muri nuovi si dà una mano di gesso mentre la calce è fresca. In tal maniera ammette tutti i colori.», Andrea Pozzo, *ob. cit.*, secção decima quarta.

<sup>375</sup> José Aguiar, *ob. cit.*, p. 377.

argamassas coloradas com a integração das cores na última camada de guarnecimento e posteriormente polida, 3) a secco mediante o emprego de tintas de cola e a encaústica.<sup>376</sup> Vitruvius enalteceu ainda as vantagens e as qualidades da pintura a fresco, sem dúvida a sua preferida. Ortiz y Sanz ao traduzir para castelhano “*Os Dez Livros de Architectura*”, introduz uma profusão de anotações decorrentes das suas visitas às estações arqueológicas na primeira metade do século XVIII, dando-nos conta das práticas romanas de introduzir pigmentos nas argamassas. Ao contrário, Alberti declarar-se-á um adepto da pintura de cavalete em detrimento da pintura mural, preferindo a enunciação abstracta da regra arquitectónica e a justaposição do claro-escuro. Não obstante, não se esquece, na boa tradição vitruviana, de enunciar as diversas técnicas de pintura e os pigmentos mais adequados.<sup>377</sup>

Vitruvius preocupou-se ainda em teorizar sobre aquilo que deveria inspirar a pintura dos edifícios, estabelecendo uma relação directa entre o destino dos edifícios e as decorações a aplicar. Deste modo, critica os abusos introduzidos pelos novos gostos em desrespeito pela natureza e veracidade das coisas, propondo composições ligadas à definição de uma virtualidade espacial, que se articulavam com os elementos estruturais, e onde os fingidos de materiais nobres e de elementos arquitectónicos se integravam harmoniosamente.

Critica o uso de cores vivas, insustentáveis, em sua opinião, com a vivência quotidiana. Por outro lado, as cores e as soluções de acabamento deveriam variar de acordo com critérios funcionais, como a utilização, mais ou menos sazonal, dos espaços. Assim, e para o Inverno, propunha soluções de acabamentos muito simples, «nas salas de jantar durante o Inverno, não é conveniente fazerem-se acabamentos desta composição, nem Pinturas de grande importância, nem Escultura de festão e de coroas talhadas com muita delicadeza; porque o fumo da lareira e a fuligem das luzes que aí devem estar quase incessantemente iluminadas tudo deterioram. Podem apenas fazer-se por cima dos lambris, que estão à altura de apoio, algumas Tábuas de espera com uma mistura de tinta que se lustra, e diversificar o espaço entre cada par de triângulos de Sil e de Mínio.»<sup>378</sup> Na opinião de José Aguiar, esta solução parece ser indicativo de uma superfície brunida, como se fosse um fingido de pedra. Nos restantes compartimentos, «que se habitam durante a Primavera, o Outono, ou o Verão, e mesmo nos Vestíbulos, e nos Peristilos, os antigos tinham o costume de fazer as Pinturas com certas cores, e duma forma particular. A pintura é a representação das coisas que existem, ou que podem existir, como um homem, um Edifício, um navio, ou qualquer coisa donde se imite a forma e a figura. As primeiras

<sup>376</sup> Helena Rua, *ob. cit.*, p. 236-238 (Vitruvius, Livro VII, Cap. III).

<sup>377</sup> Leon Battista Alberti, *ob. cit.*, pp. 301-306 (Livro VI, Cap. IX).

<sup>378</sup> Helena Rua, *ob. cit.*, p. 240 (Vitruvius, Livro VII, Cap. IV).

coisas que os antigos representaram sobre os acabamentos, foram diferentes variedades do mármore. Em seguida começaram a fazer os compartimentos com figuras de redondos e triângulos amarelos e vermelhos.”<sup>379</sup>

Após a comunhão entre a teoria da arquitectura e a teoria da pintura, entre os renascentistas, que originou produção de tratados como o “*Trattato della Pittura*”, de Leonardo da Vinci ou “*De Pictura*”, de Alberti, retomam-se os conhecimentos de Vitruvius e de Plínio. Em meados do século XVII, verifica-se o surgimento de um tratadismo artístico muito especializado, na linha do tratadismo medieval de Teófilo e Erácio.

## 8.2. – Referências históricas às Tecnologias da Cor

Em qualquer cor aplicada num suporte intervém o pigmento, o veículo, o dissolvente e outros elementos auxiliares.<sup>380</sup> As propriedades da cal gorda desaconselharam sempre o uso de pigmentos orgânicos, motivo pelo qual se usaram vulgarmente os inorgânicos como as terras ou óxidos minerais, os quais apresentam uma grande resistência às alterações de cor pelos agentes externos, como frio, humidade, calor, temperatura e luz. Os pigmentos podem ser de granulometria uniforme ou heterogénea, naturais ou artificiais<sup>381</sup>. Alguns pigmentos fixam-se com dificuldade na água, pelo que convém serem dissolvidos em álcool (fazendo-se uma operação similar ao negro de fumo em vinagre), substância que favorece a absorção da água. Uma das características mais importantes dos pigmentos é o respectivo grau de moagem, facto já mencionado por Cennino Cennini, quando referiu existirem cores ordinárias e cores finas.<sup>382</sup>

Em Vitruvius são muitas as referências à cor e suas técnicas<sup>383</sup>. O Oriente também está presente sobretudo nos aspectos técnicos e na explicação da natureza dos pigmentos, facto que leva alguns autores a defenderem uma forte influência grega sobre a sua obra. As descrições de Vitruvius e de Plínio são também coincidentes no que toca a cores e a pigmentos. Vitruvius salienta a qualidade dos pigmentos extraídos da terra, como a Terra Verde e o Ocre, considerando os da Ática de melhor qualidade. Dedicou dois capítulos ao Mínio, confirmando o gosto dos romanos

---

<sup>379</sup> *Idem*, p. 241.

<sup>380</sup> Não se deve confundir pigmentos com corantes, pois estes últimos generalizaram-se a partir das anilinas descobertas no século XIX.

<sup>381</sup> Entre os naturais incluem-se as terras vermelhas, as sienas e as sombras, obtidas por criteriosa recolha e selecção. Os artificiais são de origem orgânica ou inorgânica, sendo os primeiros obtidos pela calcinação e oxidação dos minerais e os segundos a partir de seres vivos, animais ou vegetais, ou ainda por processos químicos.

<sup>382</sup> As propriedades mais importantes nos pigmentos são: a coloração, o poder de cobertura, a estabilidade, o grau de moagem e poder aglomerante.

<sup>383</sup> No Livro VII, Cap. VII – As Cores, e em Primeiro Lugar o Ocre; Cap. VIII – O que se refere ao Mínio; cap. IX – Como se deve preparar o Mínio; Cap. X – As cores artificiais; cap. XI – A Preparação do azul; cap. XII – A maneira de Fazer a Cerusa, o Verde Cinza, e a Sandárica; Cap. XIII – A maneira como se faz a Púrpura que é a melhor de todas as cores artificiais; Cap. XIV – As Cores Púrpuras. Em Helena Rua, *ob. cit.*, pp. 244-250.



pelo vermelho, em especial em interiores, fornecendo pistas para o seu uso em guamecimentos, recomendando o uso de ceras, como meio de evitar a alteração cromática do Mínió em interiores. Na prática, descreve um processo semelhante ao da pintura de encaústica. No que toca às cores artificiais, Vitruvius esclarece-nos sobre a fabricação do negro, que resultava do fumo, depositado nas superfícies muito lisas de um compartimento especial, acabado a estuque brunido, o qual era de seguida raspado.

O azul era um dos pigmentos mais difíceis e dispendiosos de obter. Por outro lado, os azuis artificiais alternativos não garantiam bons resultados devido à alcalinidade da cal, sendo esta uma das questões à qual Vitruvius dedicou mais atenção, relatando-nos com detalhe o processo de fabrico da Cerusa [caeruleus],<sup>384</sup> que na opinião de Ortiz y Sanz correspondia ao Azul Esmalte.<sup>385</sup>

A partir do século XVI, a especialização das disciplinas artísticas promove a transferência dos temas da prática construtiva para o saber das corporações, e os temas teórico-técnicos da pintura, para um tratadismo artístico específico. No século XVII, Filipe Nunes na “*Arte da Pyntura, Symetria e Perspectiva*”, restitui-nos com grande pormenor as técnicas base da pintura mural, nas suas várias bases de preparação (fresco, tempera, tintas a óleo), as cores e os respectivos pigmentos, que correspondem às práticas em vigor no início de seiscentos. Francisco Pacheco, sogro de Velásquez, destaca-se no país vizinho, em 1649, com um tratado editado em Sevilha, sob o título “*El Arte de la Pintura, su grandeza y antigüedad*”, o qual contém preciosas indicações sobre os processos de douramento e de preparação de tintas a ouro, abrangendo também as técnicas pictóricas a óleo sobre vários suportes. Em 1715 edita-se em tomos a obra de António Palomino “*El Museo Pictórico y Escala Óptica*”, reeditada em conjunto com a obra de Pacheco em 1797, representando ambos uma fonte basilar para as técnicas pictóricas, assim como para os pigmentos empregues, quer na pintura a fresco, quer na pintura a óleo<sup>386</sup>. Pacheco comprova na sua obra a nossa posição de país exportador de pigmentos, na sequência do que já dissera Estrabão.<sup>387</sup>

Ainda na segunda metade deste mesmo século, manifesta-se em Portugal a poderosa influência dos Jesuítas, que se reflecte indelevelmente na arquitectura. No campo da pintura, corresponde-lhe a falsa arquitectura do padre Andrea Pozzo, cujos efeitos concretos ainda se prolongam nos

---

<sup>384</sup> Tal com refere José Aguiar a dificuldade dos azuis só ficou resolvida no século XVIII com a divulgação dos segredos do azul da Prússia (1724), mais tarde substituído pelo azul ultramarino (1828).

<sup>385</sup> Consultar o quadro comparativo dos pigmentos descritos por Vitruvius com base em Ortiz Y Sanz e Manuel Mendonça de Oliveira, em José Aguiar, *ob. cit.*, p. 393.

<sup>386</sup> Para a questão dos pigmentos, cores históricas e tratadismo espanhol consulte-se I. Gárate Rojas, *Arte de Los Yesos, Yaserías y Estucos*, Madrid, Munilla – Léria, 1999.

<sup>387</sup> Cf. José Aguiar, *ob. cit.*, p. 396.

inícios do século XVIII.<sup>388</sup> Na opinião de Robert Smith, este tratado manteve uma maior actualidade técnica do que estilística, representando, segundo José Aguiar, um repositório de informações práticas sobre aspectos técnicos de geometria do desenho em perspectiva e tecnologia da cor.

Ainda entre nós, Alberto Jacqueri de Sales com o seu “*Dicionário do Comércio*” (1759), constitui uma fonte incontornável para o período da reconstrução de Lisboa pós-terramoto de 1755, fornecendo-nos muitos elementos relativos ao urbanismo, cor e pigmentos em uso<sup>389</sup>.

«No campo da técnica da pintura arquitectónica, através da análise da bibliografia do século XVII e, sobretudo do século XIX, é perceptível a progressiva substituição da influência da produção teórica italiana, claramente presente até metade do século XVIII, pela crescente influência do enciclopedismo francês.»<sup>390</sup> Esta influência francesa iniciara-se já na transição do século XVII para o século XVIII, quando fora divulgado um importante tratado, “*Des Principes de l'architecture de la sculpture, de la peinture et des autres arts qui en dependent. Avec un dictionnaire des termes propres à chacun de ces arts*”, de André Felibien. Trata-se de uma obra tecnicamente muito completa, recheada de informações sobre a pintura a fresco, as composições e preparações das temperas, das tintas a óleo para paramentos, incluindo a gama de pigmentos disponíveis e respectiva adequação às técnicas de pintura. A publicação da Enciclopédia de Diderot e de d'Alembert na segunda metade do século XVIII, reforçou essa linha, a qual continuará a fazer-se sentir durante o século XIX, com outras obras sobre a tecnologia das cores, da química do seu fabrico e da respectiva aplicação prática no parque edificado.<sup>391</sup>

Em Portugal, o século XIX ficou marcado pela publicação dos primeiros dicionários artísticos, como o de Francisco Assis Rodrigues, “*Diccionario Technico e Historico de Pintura, Architectura e Gravura*”, de 1875, e com a obra de Liberato Telles, “*A Decoração na Construção Civil, a Pintura Simples*”, ambas contendo descrições sobre pintura decorativa de interiores. Já no século XX, a compilação de Carlos Corrêa, “*Pinturas e Fingidos*”, representa o momento de viragem, o da transferência tecnológica do último registo das artes tradicionais para a actual prática construtiva e decorativa. Salientamos a relevância desta obra, que reúne as principais

---

<sup>388</sup> No plano nacional, o seu tratado foi divulgado a partir da versão de 1717, disponível no Mosteiro de Tibães, tendo sido produzida uma tradução portuguesa do mesmo em 1768, por Frei Francisco de S. José, exemplar que segundo Robert Smith, permaneceu no uso vitalício de Frei José de Santo António Vilaça.

<sup>389</sup> Segundo José Aguiar Sales, cita extensivamente o *Dictionnaire Universel de Commerce*, de Jacques Savary des Bruslons, editado em Paris em 1723, documento que influenciou ainda outros autores portugueses.

<sup>390</sup> José Aguiar, *ob.cit.*, p. 397.

<sup>391</sup> Cf. José Aguiar, *ob. cit.*, pp. 397-398.

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

técnicas de pintura em uso na altura, fundamentais no sentido da apropriação dos saberes e práticas aos profissionais da conservação do património.

A pintura de edificações, por seu lado, foi ainda tratada de modo muito pragmático em obras especialmente dirigidas à construção civil, havendo a realçar mais uma vez as “*Bases para Orçamentos*” de David Xavier Cohen, difundida em várias edições a partir de 1877. João Segurado, com o conhecido “*Acabamento das Construções*”, fornece-nos um manancial de informações relativas às diversas técnicas de pintura: fresco, encaústica, cola, tinta a óleo, tintas à base de silicatos, e também às proporções necessárias para a obtenção dos tons mais na moda à época. Num trabalho muito mais recente, Irene Frazão disponibiliza informação muito útil sobre as técnicas de fresco e os pigmentos utilizáveis com a cal.<sup>392</sup>

---

<sup>392</sup> Irene Frazão, *Pintura Mural, Textos de Apoio*, Lisboa, Escola Superior de Conservação e Restauro, 1995.

## 9 – AS TÉCNICAS DE CAL EM EXTERIORES. CASOS DE ESTUDO NO NORTE DE PORTUGAL

Durante a nossa investigação, foi possível comprovar algumas hipóteses equacionadas no momento de partida para o terreno: 1) uma tradição menos rica em revestimentos decorativos filiados em técnicas de cal, no norte do país, por comparação com a zona sul e parte da zona centro, onde estes definem uma relação de identidade com o património construído, 2) a existência, em contrapartida, de uma maior riqueza de decorações interiores ligadas às técnicas de cal e gesso, ou só de gesso, que se traduzem nos estuques decorativos e técnicas de fingimento de vários materiais, com especial destaque para os vários tipos de mármore, em técnicas de *stucco-lustro* e de *stucco - marmo*.<sup>393</sup>

Importa sublinhar que os casos de estudos seleccionados não caracterizam tradições culturais regionais, nem tipologias definidas, que só um levantamento exaustivo poderia proporcionar. Do mesmo modo, salientamos que esta abordagem se baseou apenas na observação visual, sem recurso a qualquer tipo de análises que fornecessem elementos relativos à caracterização mineralógica e micro-estrutural dos revestimentos, situação extensível também aos revestimentos interiores. Para não excluir do presente trabalho o tema do fingimento em revestimentos exteriores, optámos por escolher cerca de dezassete imóveis<sup>394</sup>, na sua grande maioria cronologicamente enquadrados entre os finais do século XIX e a década 40 do século XX, nos quais foi possível observar a sobrevivência de antigas técnicas de decoração, e que podem incluir ou não, o recurso à simulação de materiais por intermédio de técnicas de cal, pintura e de estuques. A apresentação dos casos tem como denominador comum a técnica e também, sempre que se justificar, o efeito final a obter recorrendo à analogia. Por último, serão ainda inseridos dois casos de pintura mural decorativa de espaços exteriores, de finais do século XIX, que se encontram em risco de rápido desaparecimento, tendo sido nosso objectivo o seu registo e divulgação.

### 9.1. – Pintura Mural.

«O termo “pintura mural” envolve muito mais que um trabalho artístico de larga escala feito em paredes, e não em telas ou painéis móveis. Implica também uma impressão ou carácter distinto de mural, que leva em consideração todas as exigências estéticas e tecnológicas feitas nestes

---

<sup>393</sup> Os revestimentos decorativos interiores serão alvo de um tratamento mais profundo na presente dissertação, facto que decorre do peso que definem na tradição das técnicas de fingidos no norte do país.

<sup>394</sup> Todos os imóveis se encontram descritos em ficha individual que integram o Apêndice 1.

trabalhos, por causa do seu lugar permanente como parte integral da estrutura de uma construção.»<sup>395</sup>

### Casa do Barão

Tal como se indica na ficha descritiva deste imóvel (Apêndice 1, pp. 25-26), trata-se de uma casa do século XVIII que mudou de proprietário no século seguinte, tendo sido então adquirida por um abastado emigrante “brasileiro”, que muito provavelmente terá mandado revestir a azulejo a fachada principal, voltada para a praça e realizado o acréscimo do último andar. O azulejo da referida fachada forma um padrão invulgar de riscas verticais, para o que foi fabricado em formato rectangular. A fachada lateral e o último andar da fachada principal, foram pintados com tintas tradicionais, numa simulação do mesmo padrão do azulejo, construindo um exemplo curioso de pintura mural.



Fig. 76 - Casa do Barão. Cabeceiras de Basto. Acréscimo construído no séc. XIX.



Fig. 77 - Casa do Barão. Cabeceiras de Basto. Fachada lateral pintada a simular o padrão de azulejo.



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.

<sup>395</sup> Ralph Mayer, *Manual do Artista*, São Paulo, Martins Fontes, 1999, p. 395.

### Casa de Paredes de Coura

Trata-se de um imóvel de 1937 (Apêndice 1, pp. 31-32), que apresenta um reboco de cal sobre o qual foi executado um guarnecimento em pintura simulando um padrão geométrico de azulejo, constituindo o único exemplo de um fingimento de azulejo em exterior no presente levantamento.



Fig. 79– Paredes de Coura. Piorada. Fingido de azulejo de meia-cara em reboco de cal. Sobre o fingido foi aplicada uma tinta plástica.



Fig. 80– Paredes de Coura. Piorada. Face menos exposta da pintura de cal.

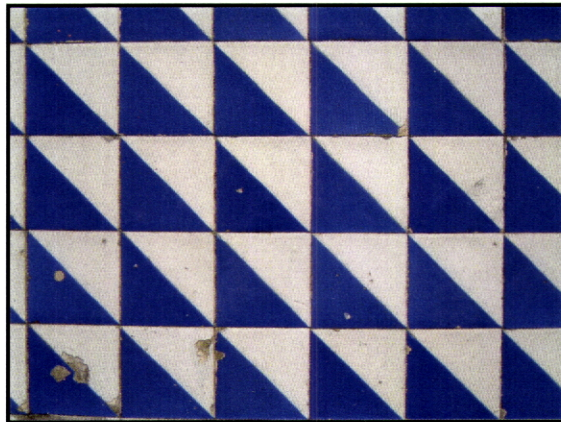


Fig.81 – Padrão de azulejo conhecido por “meia-cara”, produto industrial da conhecida cerâmica portuense<sup>396</sup>. Este padrão geométrico revelou-se o mais fácil de imitar por meio de pintura, ocorrendo quer em exteriores quer em interiores.

<sup>396</sup> «A produção saída das fábricas do Porto e Gaia designa-se genericamente “cerâmica portuense”, já que o fabrico estava intimamente ligado entre a cidade e a vila.», em Sandra Araújo de Amorim, *Azulejaria de fachada na Póvoa de Varzim (1850 – 1950)*, C.M. da Póvoa de Varzim, 1996, p. 37.

### Casa 1 e 2 de Vilar do Pinheiro - Vila do Conde

Tratam-se de dois imóveis agrícolas (Apêndice 1, pp. 3-6), hoje em área urbana, que deverão datar das primeiras décadas do século XX. Os lintéis estão decorados por uma pintura mural a seco, que simula um padrão de azulejo.



Fig. 82 – Vilar do Pinheiro. Mosteiro. Casa 1. Friso a imitar azulejo em pintura mural. Face conservada.



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.

### Casa 1 de Barreirós

Trata-se de um imóvel de finais do século XIX (Apêndice 1, pp. 15-16), que apresenta uma pintura mural sobre reboco de cal, através da qual se pretende simular um marmoreado. Para esse efeito, o pintor construiu uma composição formada por quadrados e rectângulos alternadamente, como se imitasse blocos de pedra. O desenho é muito “naif”. O estado de degradação muito acentuado não permitiu identificar se a pintura foi feita a fresco ou a seco. Inclina-mo-nos para que a mesma possa ter sido executada a fresco, tendo em conta a sua antiguidade. Saliente-se que as cores visíveis foram obtidas à base de pigmentos da região, uma vez que são semelhantes a outras encontradas em pinturas murais da zona.



Fig. 84 – Celorico de Basto. Barreirós. Casa 1. Pormenor da pintura mural a imitar um marmoreado em dois tons.



Fig. 85 - Celorico de Basto. Barreirós. Casa 1. Visão de conjunto da composição, pintada a imitar marmoreado.

### Casa da Telhoa

Trata-se de uma fonte inserida no jardim do solar conhecido por Casa da Telhoa (Apêndice 1, pp. 13-14), que exhibe uma pintura mural a imitar um marmoreado, cujo fundo, tanto no tom como nos pormenores da pedra imitada, é muito similar ao marmoreado da Casa 1 de Barreirós, sendo de colocar a hipótese de ambas as obras terem sido feitas por um artista da zona. A composição mostra, na zona da saída da água, animais fantásticos pintados, talvez peixes ou cobras aquáticas, numa *reverie* muito “naif”, de gosto popular<sup>397</sup>.



Fig. 86 Celorico de Basto. Arnóia. Fonte da Casa do Telhoa. Pormenor da pintura – data de 1847.



Fig. 87 Celorico de Basto. Arnóia. Fonte da Casa do Telhoa. Pormenor dos animais fantásticos. Visualiza-se o destacamento da camada de preparação da pintura, motivada pela migração de sais na parede.



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.

<sup>397</sup> Este solar encontra-se referenciado em Anne de Stoop, *Palácios e Casas Senhoriais do Minho*, Porto, Civilização, 1993, pp.146 - 147.





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.

#### 9.1.1. – Pintura Mural Figurativa.

Durante o trabalho de campo descobrimos dois interessantes casos de pintura mural com motivos paisagísticos, que decoram as paredes da zona de entrada de duas casas que pertenceram a emigrantes brasileiros. Pela sua raridade, e devido ao mau estado de conservação, entendemos ser um registo digno de nota. Em ambos os casos tratar-se-ão de exemplares de finais do século XIX e princípios do século XX. A pintura foi executada a seco, sendo as paisagens semelhantes a outras que encontrámos na decoração de interiores, correspondendo a um gosto decorativo muito instalado na época.



Fig. 90 – Póvoa de Lanhoso. Casa de brasileiro. Pintura mural decorativa de uma varanda exterior, na fachada principal da casa, com motivos florais.



Fig. 91 – Fafe. Casa de “brasileiro”. Pintura mural decorativa da zona de entrada, em acentuada degradação. Note-se a elegância dos ferros Arte Nova (de 1912) da porta, com motivos vegetalistas. Esta é a parte do mural mais exposta.

Fig. 92 - Fafe. Casa de “brasileiro”. Outro detalhe do mural decorativo, melhor conservado. Note-se que o lambrim se encontra revestido a azulejo de inspiração Arte Nova, com motivos vegetalistas estilizados.

## 9.2. –Argamassas de Simulação e Estuques Exteriores.

### Casa de Eiró de Baixo

Este imóvel é um belo exemplar de arquitectura barroca do Alto Minho (Apêndice 1, pp. 19-20), cuja fachada principal apresenta os elementos em cantaria da região (granito de grão fino), onde está actualmente instalada a Câmara Municipal de Mondim de Basto. A fachada lateral exhibe toda uma série de elementos como os balcões, lintéis, ombreiras, padieiras e ornatos fingidos em argamassa à base de cal, pó de pedra e cimento branco /ou gesso, na técnica dos estuques exteriores moldados<sup>398</sup>. Este fingimento deverá datar do século XIX.

<sup>398</sup> Para os rebocos moldados e ornamentos em estuque são usados moldes em madeira ou chapa. Em geral os desenhos são executados com o auxílio de espátulas, colheres de ponta e ferros de canto.



Fig. 93 – Casa de Eiró de Baixo. Mondim de Basto. Fachada principal barroca com elementos em cantaria.



Fig. 94 - Casa de Eiró de Baixo. Mondim de Basto. Pormenores dos elementos arquitectónicos fingidos em argamassa moldada (arco, balcão e mísulas da varanda)

Fig. 95 - Casa de Eiró de Baixo. Mondim de Basto. Elemento arquitectónico fingido. O fingimento em argamassa moldada acompanha a voluptuosa linguagem barroca.



Fig. 96 - Casa de Eiró de Baixo. Mondim de Basto. Pormenor de uma ombreira fingida em desagregação. É evidente o ataque biológico no embasamento.



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.



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.



Fig. 99 - Mondim de Basto. Pormenor da cantaria fingida em argamassa moldada em desagregação.

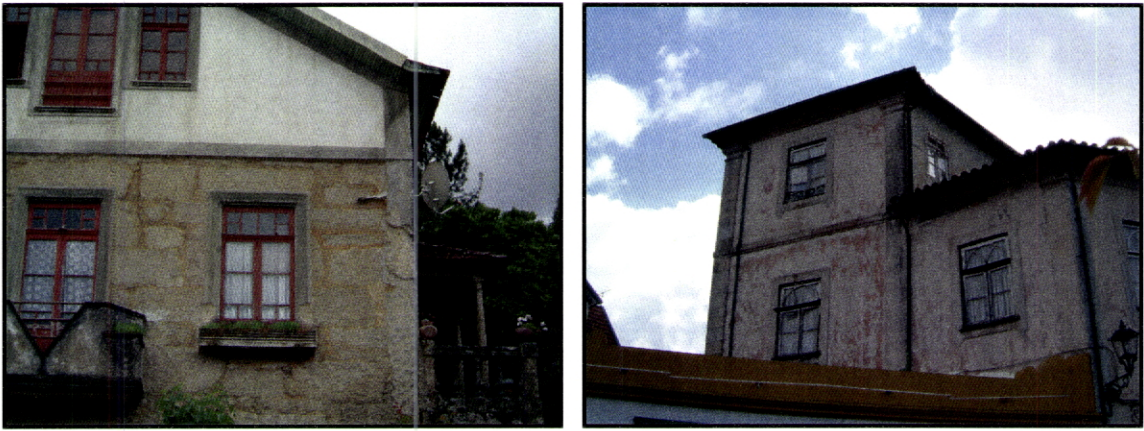


Fig. 100 – Mondim de Basto. Alvenaria de pedra, à qual retiraram o reboco de protecção. Os rebocos moldados serviram para realizar o fingimento dos cunhais, ombreiras e padieiras das portas e janelas.

Fig. 101 – Mondim de Basto. Janelas que exibem estuques exteriores, fingindo cantarias.



Fig. 102 – Mondim de Basto. Cantaria de janela fingida em argamassa moldada.



Fig. 103 – Celorico de Basto. Casa do brasão. Pormenor de um brasão em estuque de cal e gesso em exterior. As várias camadas cromáticas do edifício estão em destaque, devido à desagregação dos rebocos de base.

## Casa Cor de Rosa

Imóvel de princípios do século XX, situado em pleno centro urbano do Porto (Apêndice 1, pp.9-10). Este edifício exhibe vários elementos Arte Nova, visíveis nas armações de ferro e vidro. Constitui um belo exemplar de chalé decorado com estuques exteriores<sup>399</sup>, pintados em todos os vãos da cornija, bem como nos cunhais e nas janelas. Alberga uma delegação da Cruz Vermelha Portuguesa. Os estuques estão, na generalidade, pintados a branco, tentando tirar-se partido dos dois tons branco e cor de rosa para a decoração. Contudo, é bem possível que o programa original previsse outros tons, em especial, um cromatismo mais próximo da simulação da pedra para os cunhais.



Fig. 104 – Chalé Arte Nova. Porto. Estuques decorativos exteriores.



Fig. 105 – Chalé Arte Nova. Porto. Estuques decorativos no cunhal a simular pedra.



Fig. 106 - Chalé Arte Nova. Porto. Pormenor dos estuques decorativos no vão da cornija com grinaldas e volutas.



Fig. 107 - Chalé Arte Nova. Porto. Fachada lateral com estuques decorativos. Corrimão em ferro Arte Nova.

<sup>399</sup> «Massa de areia ou “estuques exteriores”, é um revestimento do género do estuque mas sem gesso, sendo a massa final apenas de cal, pó de mármore e areia muito fina; hoje procura-se o mesmo efeito através do cimento. O acabamento áspero e rugoso é designado por “roscone”.», em Mónica C. Braga e Alexandra Charrua, *Estuques e Esgrafitos de Évora*, Lisboa, DGMEN, 1992, p. 20.



Fig. 108 - Chalé Arte Nova. Porto. Pormenor do frontão em estuque, da estrutura de cobertura em ferro e vidro.

### 9.3. - Guarnecimentos

Durante o levantamento e tal como já foi referido, impôs-se o afastamento geográfico dos centros urbanos, para que fosse possível inventariar exemplares que ainda apresentassem testemunhos das antigas tecnologias da cal.<sup>400</sup> De um modo geral, os edifícios seleccionados (consultar Apêndice 1), encontram-se ainda revestidos com rebocos tradicionais, e pintados com tintas à base de cal e de pigmentos de terra ou vegetais. Quase todos os imóveis foram, nos seus tempos áureos, casas de habitação integradas em propriedades rurais. Hoje, evidenciam uma acentuada degradação dos revestimentos, por falta de manutenção dos proprietários ou

---

<sup>400</sup> No sentido de complementar a nossa visão sobre o assunto, efectuámos uma pesquisa na Biblioteca Pública Municipal do Porto e nas Bibliotecas de Mondim e de Celorico de Basto, com o objectivo de inventariar antigos regulamentos municipais que nos ajudassem a formar uma ideia sobre as práticas de caiação em edifícios. Foi com enorme surpresa que constatámos existirem muito poucos regulamentos municipais disponíveis para a zona norte do país. De igual modo, consultaram-se alguns Inquéritos Industriais, com o objectivo de colher elementos sobre o fabrico da cal. Foram consultadas as seguintes referências bibliográficas, que citamos pelo facto de terem contribuído para a formação de uma opinião:

*Código de Posturas do Municipio do Porto*, Imprensa Portuguesa, Porto, Typographia de A. J. da Silva Teixeira, 1899.

*Código de Posturas do Municipio do Porto de 1905*, Publicações da Câmara Municipal do Porto, Gabinete de História da Cidade, em Documentos e Memórias para a História do Porto, XXXV, pp. 67-79.

*Inquérito Industrial de 1890*, Ministério das Obras Públicas, Commercio e Industria, Direcção do Commercio e Industria, Lisboa, Imprensa Nacional, 1891.

*Postura Municipal sobre obras, estética, segurança e salubridade das edificações e prevenção contra incêndios*, Câmara Municipal de Celorico de Basto, Tipografia Moderna, 1955.

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

mesmo por abandono. A técnica dos guarnecimentos a cal serviu para simular cantarias, revestindo-se com frequência de um fim decorativo.



Fig. 109. – Casa do Juiz José Machado. Fermil. Celorico de Basto. Séc. XIX. Fachada principal com guarnecimentos a fingir cantaria.



Fig. 110 – Casa de Tojais. Celorico de Basto. Séc. XIX. A fachada principal possui cantaria verdadeira. Na fachada lateral, todas as janelas e portas exibem guarnecimentos imitando cantarias.



Fig. 111- Casa 2 de Barreirós. Celorico de Basto. Séc. XIX. Fachada principal com guarnecimentos a simular cantarias. A barra horizontal representa uma pormenor decorativo que anima a fachada, e a divide em dois planos.



Fig. 112 – Quinta dos Machados. Celorico de Basto. Séc. XIX. Fachada revestida a reboco de cal, onde se visualizam guarnecimentos simulando cantarias. A alvenaria de pedra está revestida por uma invulgar argamassa de terra, muito grosseira, para isolamento.



Fig. 113 – Quinta dos Machados. Celorico de Basto. Alizar guarnecido a cinzento (pó de sapato).



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.





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.



Fig. 116 - Veade. Celorico de Basto. Fachada lateral da mesma casa. São nítidas as diversas pinturas à base de pigmentos minerais (óxido de ferro), destacando-se o vermelho e o ocre.

## 9.4 – Simulação de esgrafitos

### O Teatro-Cinema de Fafe

Um dos mais interessantes exemplares de património construído seleccionados para esta dissertação, é o Teatro-Cinema de Fafe. A sua construção data de 1923, de acordo com a inscrição patente na respectiva fachada. Não obstante a sua já vetusta idade, pudemos constatar que não existe nenhum estudo monográfico que relate a vida do imóvel ao serviço da cultura e das artes, sendo também muito difícil traçar com precisão a autoria do seu risco, da decoração da sua fachada e interiores. Sabe-se que foi inaugurado em Fevereiro de 1924, tendo o actual edifício sucedido a outro teatro, mais antigo e desajustado face às necessidades de uma burguesia endinheirada. Nos anos 20 era uma das mais modernas salas de espectáculo do norte do país, destacando-se o equipamento de segurança.<sup>401</sup> Constitui um dos principais motivos de interesse arquitectónico na cidade, representando, segundo Miguel Monteiro, o fim das iniciativas dos “brasileiros” de Fafe e seus descendentes. Os interiores estão ricamente decorados com estuques, sabendo-se, por intermédio da imprensa local, que as decorações foram executadas pelos melhores artistas da época<sup>402</sup>.

Tendo desempenhado um papel de relevo na vida cultural da região, foi posteriormente convertido em cinema, função que deixou de desempenhar a partir de 1981, altura em que

<sup>401</sup> As únicas referências bibliográficas que se podem consultar sobre este imóvel são: Miguel Monteiro, *Fafe dos «Brasileiros» (1860-1930), Perspectiva histórica e patrimonial*, Fafe, edição do autor, 1991.

Artur Ferreira Coimbra, *Fafe: a Terra e a memória*, Fafe, Câmara Municipal de Fafe, 1997.

<sup>402</sup> «a pintura é a mais fina, feita pelos melhores artistas do Porto, o mobiliário é luxuoso, artístico, confiado a uma das mais acreditadas casas do Porto – a Japonesa Limitada», em Artur Ferreira Coimbra, *ob. cit.*, p. 167.

passou a estar definitivamente encerrado. Ao que pudemos apurar, o imóvel foi alvo de polémica em dois momentos distintos: o primeiro, na década de setenta, quando se pensou na demolição para ali construir um centro comercial, e que conduziu à sua classificação como imóvel de interesse público em 1978 pelo então IPPC, e um segundo, muito recentemente, e que ainda decorre. A intensa polémica que o envolve e que justificou o surgimento de um movimento de cidadãos para a sua defesa, está na origem das dificuldades que enfrentámos no nosso levantamento.<sup>403</sup>

«A fachada, certamente única no País, em tom rosa e com desenhos de cupidos, simbolizando o amor às artes, propõe ao transeunte uma leitura cuja função é conduzir-nos ao seu interior. Dir-se-á que a fachada é já a primeira encenação da espiritualidade artística aí vivida.»<sup>404</sup> Em nossa opinião, trata-se de um curioso e invulgar caso de decoração de exteriores, simulando a técnica do esgrafito através de pintura. Não obstante, a temática estar inspirada em temas clássicos, o resultado final é algo “*naif*”, notando-se alguma desproporção em certos elementos, como por exemplo nos cupidos. Esta situação talvez se deva a um domínio pouco sólido da técnica empregue, ou à formação do próprio artista. Tecnicamente, este caso assemelha-se ao apontado por nós numa fachada da cidade de Budapeste (Fig. 43, 44 e 45), datada de 1871.



Fig. 117 – Teatro-Cinema de Fafe. Fachada principal integralmente decorada.



Fig. 118 – Teatro-Cinema de Fafe. Pormenor da decoração da fachada. Dois cupidos seguram grinaldas, das quais pendem elementos vegetalistas.

<sup>403</sup> Com efeito, não foi possível visitarmos o seu interior para uma correcta avaliação da sua situação. Pudemos apurar que a Câmara Municipal desenvolve esforços no sentido da aquisição junto do actual proprietário. De acordo com a informação disponível, os interiores têm sido alvo de intervenções de conservação, sendo muito mais preocupante o avançado estado de degradação do revestimento da fachada principal, que importa estudar e caracterizar correctamente, com vista à sua recuperação, tendo em conta que se trata de uma técnica decorativa invulgar entre nós.

<sup>404</sup> Miguel Monteiro, *ob. cit.*, p. 114.

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



Fig. 119 – Teatro-Cinema de Fafe. Pormenor do reboco de cal que ainda subsiste.



Fig. 120 – Teatro-Cinema de Fafe. Toda a fachada foi revestida com uma capa de asfalto com o objectivo de impermeabilizar. Sobre o alcatrão, foram aplicadas duas camadas pictóricas que simulam esgrafitos.



Fig. 121 – Teatro-Cinema de Fafe. Pormenor da parte inferior da fachada pintada em tom mais claro. A camada cromática está em destaque.



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.

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



Fig. 123 - Teatro-Cinema de Fafe. Pormenores da decoração figurativa da fachada, que demonstram uma certa inspiração em temas clássicos.

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.



Fig. 125 - O Teatro-Cinema de Fafe em 1930. Esta é a fotografia mais antiga a que tivemos acesso.



Fig. 126 - Teatro-Cinema de Fafe em 1997. (A F. Coimbra, *ob. cit.*, p. 168). As duas fotografias permitem perceber que as partes inferiores da fachada foram pintadas com uma tinta mais clara.

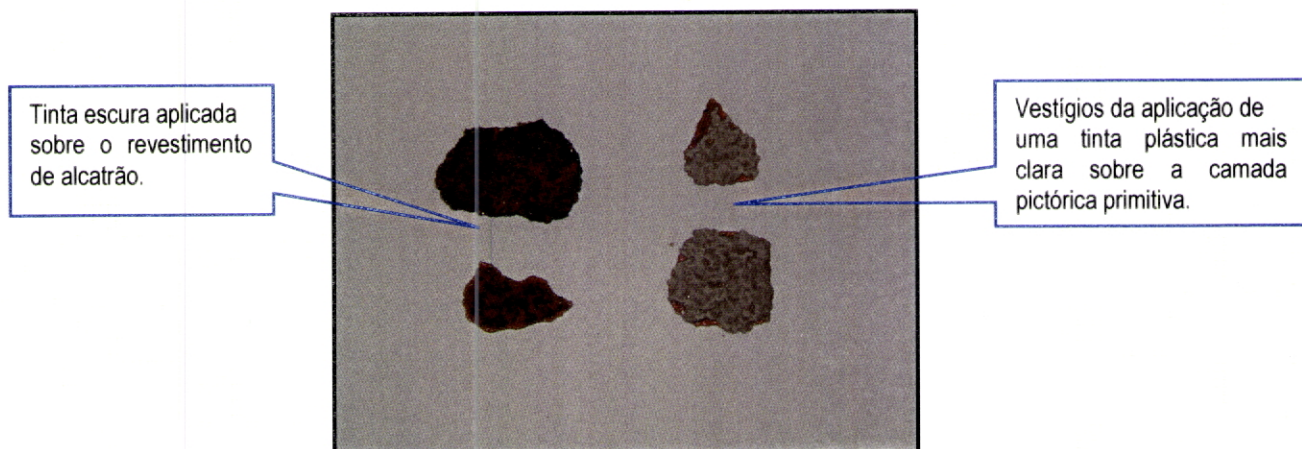


Fig. 127 – Amostras dos rebocos da fachada do Teatro Cinema de Fafe.

### 9.5. – Fingidos de Pedra com recurso a Técnicas Falseadas

Apresentam-se dois casos de recuperação de imóveis que consideramos problemáticos, em virtude de recorrerem a técnicas falseadas, em total desacordo com as práticas tradicionais, e nos quais, mais não se tentou do que realizar imitações sem qualquer tipo de valor, com a agravante de um dos casos ter sido executado numa edificação histórica.



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".



Fig.129 – Casa da Praça. Celorico de Basto. Exemplo da situação descrita na imagem 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.

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



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.



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.



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".

## 10– AS TÉCNICAS DE CAL E GESSO EM INTERIORES. CASOS DE ESTUDO NO NORTE DE PORTUGAL

### 10.1. – O *Stucco-Marmo*

#### Palacete Abrunhosa – Viana do Castelo

Este edifício construído por volta de 1920, constitui o único caso de um fingimento de mármore em técnica de *stucco-marmo* inserido nesta dissertação (Apêndice 2, pp. 97-99), correspondendo de igual modo, ao trabalho de maior qualidade no que toca a gessos embutidos em todas as áreas geográficas abrangidas pelo nosso levantamento. Tal como já se referiu, o *stucco-marmo* é uma técnica de fingimento muito refinada, em geral executada pelos bons artistas, implicando a preparação de uma massa de gesso e pasta de cal, carregada na massa com pigmentos de terra, por se revelarem mais adequados a resistir ao ataque do alcális.<sup>405</sup>

À massa podia ainda adicionar-se pó de pedra ou pó de tijolo, se o objectivo fosse imitar esses materiais. A escolha dos gessos era fundamental, uma vez que a qualidade do trabalho final dependia da qualidade da matéria-prima<sup>406</sup>, usando-se em geral um gesso em pó sem aditivos. Ao gesso adicionava-se cola de ossos, que se sabe ser um retardante da presa, que podia ser adquirida nas boas drogarias ou feita pelo próprio artista.<sup>407</sup>

Não conseguimos encontrar nenhum artista, mesmo entre os mais velhos, que se lembrasse ou reconhecesse a técnica de *stucco-marmo* dos interiores deste palacete. Isto não permitiu esclarecer a dúvida sobre se a massa era carregada de pigmentos antes de ser amassada, na linha da tradição espanhola, ou, se pelo contrário, o estuque branco só era pigmentado após a amassadura, e num momento já muito próximo da sua aplicação na parede, à semelhança das práticas italianas e alemãs. A amassadura era uma operação especial, que implicava modelar a massa, rodá-la de modo a obter os veios das pedras a imitar, tendo o cuidado de não bater a

---

<sup>405</sup> Desaconselha-se o uso de pigmentos sintéticos, ou então o emprego e pigmentos industriais inorgânicos de alta resistência às possíveis alterações cromáticas resultantes da cal. José Aguiar informa-nos da existência de pigmentos especiais para adicionar ao gesso, como o Azul Ultramarino, ou o Azul Cobalto, ou mesmo o Alabastro, este último fabricado apenas em Verona, recomendando os pigmentos produzidos pela Kremer Molin e a Farbe. Em José Aguiar, Martha Tavares e Isabel Mendonça, *ob. cit.*, p. 50.

<sup>406</sup> Em geral, na execução destas técnicas não se usa o gesso de estucador, pré-dosado com aditivos para retardar a presa. Importa salientar que perante o desaparecimento destas técnicas entre nós, e de artistas que nos pudessem informar sobre os processos de execução, tornou-se necessário recorrer à prática dos profissionais restauradores espanhóis, que mantêm estas técnicas bem vivas. Deste modo, a nossa leitura e explicação baseiam-se, na linha de José Aguiar, nas informações disponibilizadas por Ignácio Gárate Rojas e pelo estucador Luis Prieto Prieto.

<sup>407</sup> Este levantamento permitiu-nos verificar que a maior parte dos estucadores contactados, adquiriam a cola animal em barra, na drogaria, que diluíam nas proporções desejadas. Alguns, já muito poucos, preferiam fabricá-la e faziam-no a partir de ossos ou peles de vaca. A vulgar cola de coelho (água de pelica), que não deve ser usada na preparação de estuques, é ainda usada pelos restauradores de pintura mural e de fingidos para as técnicas de *stucco-lustro*.

massa nem de menos nem demais a fim de não diminuir a resistência do estuque e de misturar bem os pigmentos.

Após um período de repouso, voltava-se a rodar a massa, e procedia-se então ao corte perpendicular de fatias, de espessura milimétrica, que eram por sua vez aplicadas na parede previamente humedecida. Após a adesão à parede, iniciava-se um processo de desbaste e corte à grossa, até se obter uma superfície regularizada. Só então tinha lugar o complexo processo de lixagem, polimento e acabamento, devendo ter-se o cuidado de testar previamente as lixas, de modo a que não manchassem o estuque. O polimento era geralmente feito com pedras especiais de polir estuques, como a pedra pomes, ou a lignite, que são hoje produzidas industrialmente pelos fabricantes de gessos. No processo de polimento, conjuga-se o uso alternado da água e da pedra, podendo os estuques fabricados com gorduras animais ou vegetais, em geral mais duros, serem polidos com uma pedra mais porosa para retirar o excesso de gordura. Os especialistas, indicam que o acabamento se fazia à base da aplicação de uma solução de soda cáustica e sabão, seguidas de ceras tipo carnaúba ou microcristalina.

No caso do palacete Abrunhosa, a superfície dos paramentos apresenta-se muito polida e macia, mas pouco brilhante, sendo de destacar o toque “aveludado” do fingido de tecido que reveste o lambrim do rés-do chão e da escada de acesso ao primeiro piso<sup>408</sup>. Os embutidos de gesso e o trabalho de desbaste e polimento das superfícies são visíveis a olho nu. Por vezes, subsiste a dúvida num ou noutro ponto, quanto ao recurso ao pincel para vincar melhor os contornos dos embutidos (os veios da pedra), embora tal nos pareça corresponder a restauros mais recentes.<sup>409</sup> Apesar de não o podermos provar, de momento, através de documentos escritos, inclinamo-nos seriamente para a hipótese deste exemplar ter sido feito por estucadores de Afife ou de Carreço.<sup>410</sup>

---

<sup>408</sup> Como nota curiosa, é normal, para quem entra no edifício, sentir-se estimulado a tocar no fingido, tal é a sensação de realidade aparente.

<sup>409</sup> O pintor Alberto Cavalheiro (Apêndice 3, pp.179-186), informou-nos que há uns anos atrás, o edifício foi alvo de um restauro a cargo da firma Soares da Costa. Nessa altura, os pequenos restauros realizados no *stucco-marmo* foram feitos por artistas vindos do Algarve.

<sup>410</sup> Curiosamente, Avelino Ramos Meira, na sua monografia de Afife, refere que alguns dos melhores estucadores de Afife se distinguiram nas técnicas de fingimento de mármore. «O trabalho da imitação dos mármore, chamado “escariola”, era tão perfeito, que não se conhecia se era mármore natural, se artificial, não havendo no estrangeiro qualquer coisa superior. Com este género de trabalho, revestiam-se colunas, pilastras e outros motivos decorativos. Era feito de um gesso finíssimo, fabricado em Inglaterra, entrando na sua composição, a pedra hume, que dá ao mármore artificial, o frio da pedra natural.», em Avelino Ramos Meira, *Afife (Síntese Monográfica)*, Porto, edição do autor, 1945, p. 112.



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



Fig. 133 – Palacete Abrunhosa. Viana do Castelo. Fachada principal do edifício (1920) e jardim.

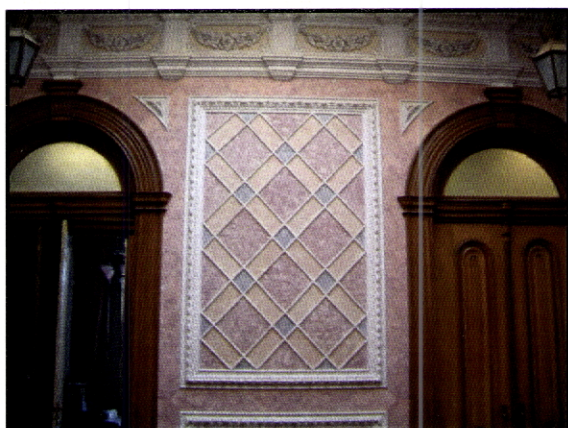


Fig. 134 – Palacete Abrunhosa. Viana do Castelo. Aspecto da decoração em gessos e estuques do hall do andar superior.



Fig. 135 – Palacete Abrunhosa. Viana do Castelo. Hall do andar superior e respectiva clarabóia, revestida com estuques decorativos profusamente rendilhados.



Fig. 136 – Palacete Abrunhosa. Viana do Castelo. Pormenor da aplicação de gessos embutidos, de várias cores a forrar o paramento.



Fig. 137 – Palacete Abrunhosa. Viana do Castelo. Gessos embutidos em técnica de *stucco-marmo*. A moldura e respectivos frisos foram aplicados posteriormente.

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

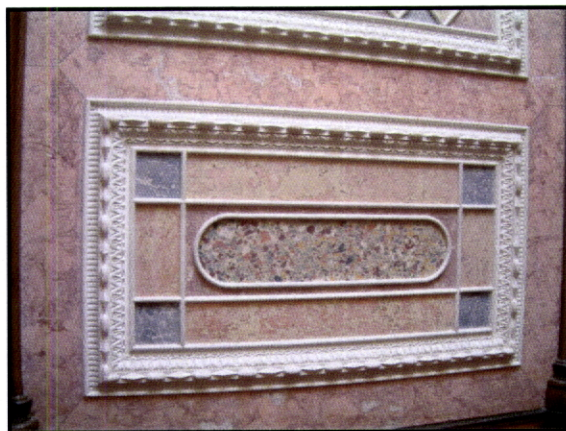


Fig. 138 – Palacete Abrunhosa. Viana do Castelo. Visão de conjunto da parede do hall revestida em técnica de *stucco-marmo*. No centro vê-se uma simulação de brecha da Arrábida, em gessos embutidos, a famosa “técnica dos caquinhos” dos pintores fingidores.



Fig. 139 – Palacete Abrunhosa. Viana do Castelo. Aspecto das molduras decorativas em gessos embutidos do hall da entrada.



Fig. 140 – Palacete Abrunhosa. Viana do Castelo. Hall da entrada do edifício. Simulações de mármore e de brecha da Arrábida em *stucco-marmo*. Lambrim verde, com uma simulação de veludo em estuque.



Fig. 141 – Palacete Abrunhosa. Viana do Castelo. Escada de acesso ao primeiro piso. As paredes em *stucco-marmo*. O fingido de veludo verde do lambrim, em estuque, imita na perfeição a textura de um revestimento estufado.



Fig. 142 – Palacete Abrunhosa. Viana do Castelo, pormenor de *stucco-marmo* da parede da escadaria de acesso ao primeiro piso.

## 10.2. – O *Stucco-Lustro*

«O *stucco-lustro* era a imitação de pedra mármore, ou de brechas, feita sobre um reboco liso (de cal e de areia finíssima, ou com pó de mármore), ou feita sobre estuque, pintando-se a fresco ou seco. No fim a pintura era brunida e polida, podendo levar ou não um acabamento final a cera ou a verniz.»<sup>411</sup>.

No âmbito deste levantamento, realçamos a importância dos revestimentos interiores a fingir marmoreados, em técnica de *stucco-lustro*, no norte do país. A grande quantidade de casos identificados, bem como a qualidade de muitos deles, parecem indiciar uma maior tradição das técnicas dos gessos e cal nesta área geográfica, por oposição às técnicas de cal do sul. Estas últimas, por seu turno, encerram um manancial razoável de técnicas de fingimento e de estuques exteriores, hoje praticamente inexistentes no norte.

No contacto directo com os estucadores e pintores de fingidos, constatamos que o fingimento de mármore em técnica de *stucco-lustro*, representa uma das técnicas melhor dominadas e conhecidas, não obstante quase todos a denominarem por *escariola*<sup>412</sup> ou *escaiola*, persistindo numa tradição de erro. De uma maneira geral, confirma-se que as descrições dos procedimentos de fabrico do estuque, e sua aplicação no fingimento da pedra, coincidem com as descrições da boa manualística profissional. Apenas no que respeita aos acabamentos, detectámos um fosso maior entre determinadas práticas tradicionais, e aquelas seguidas desde há várias décadas pelos estucadores portugueses.<sup>413</sup>

A técnica de *stucco-lustro* representou sempre uma técnica mista de estuque e de pintura a seco ou a fresco, tornando-se necessária a colaboração do estucador que faz a parede, ou seja, *meter o fundo* de estuque liso, e a do pintor fingidor que executa o fingimento de mármore, brechas, pedra lioz, ou granitos através de uma técnica de pintura em fresco ou a seco, podendo existir casos de *afresco secco*, dependendo do efeito que se pretendesse. A técnica de *afresco secco*, já descrita por Teófilo, consistia em pintar uma superfície cuja argamassa já secara, e em que os pigmentos eram desfeitos numa solução à base de água e caseína. Alguns pintores preferiam a cola e a gema de ovo à caseína, muito embora a caseína seja considerada a melhor solução. O *afresco secco* implicava a reimpregnação da parede com uma aguada de cal, até à

---

<sup>411</sup> José Aguiar, Martha Tavares e Isabel Mendonça, *ob. cit.*, p. 30.

<sup>412</sup> Ver Glossário. – Apêndice 4, p. 180.

<sup>413</sup> As várias gerações de estucadores e pintores contactados desconhecia a técnica do acabamento brunido a ferro quente, bem como a preparação de misturas de ceras e de vernizes, praticando de há longa data o brunido com pano e com boneca de pó de jaspe. Só o pintor Manuel Cameiro (ver o Apêndice 3, p.p. 157-161), aprendeu com o pai, estucador, a brunir com ferro quente e a aplicar ceras de protecção.

sua saturação, altura em que se executava a pintura, por camadas muito finas. A qualidade do fingimento dependia muito da habilidade e memória do pintor, mas também da qualidade das massas, da sua aplicação e até da afinação da cor, caso se tratasse de um fundo previamente colorido<sup>414</sup>. Neste caso, apenas se devem usar para a coloração da massa os pigmentos da pintura a fresco, ou seja as terras.

Thomaz Bordallo Pinheiro, uma das fontes mais fidedignas para este tema, fornece-nos a composição da massa de estuque para fingir em interiores<sup>415</sup>, a qual se compunha de 3 partes de cal, 1 parte de gesso e 1/3 parte de areia fina, descrevendo igualmente com rigor as ferramentas usadas pelos estucadores nos diversos trabalhos de estuque.

Deste modo, a colher (1) corresponde à vulgar colher de pedreiro ou de trolha, usada para misturar a massa e espalhá-la na parede, dependendo as suas dimensões do tamanho das áreas a revestir. Pode terminar de forma arredondada ou em bico. A talocha é o utensílio usado para estender a massa, sendo na essência uma tábua lisa com um punho, para facilitar o seu uso. O colherim (2) é uma espécie de colher mais pequena e mais curva, com o qual se alisa e brune o estuque, sendo fundamentais nos acabamentos os dois tipos de ferros, de corte (4) e de canto (3) usados também nos estuques exteriores, e as ganchetas. Com a picadeira (6) picam-se os estuques velhos a fim de aplicar os novos, operação de *aferroar*. Por último, destaca-se a régua de cantos em madeira, com cerca de 1 a 1,5 cm de espessura e 20 a 25 cm de comprimento, apresentando-se os topos oblíquos, tendo um deles uma folha de metal, móvel e segura por dois parafusos. Os extremos desta chapa de metal têm a forma das arestas da régua, com um lado curvo e outro recto, por forma a uma melhor adaptação ao desenho da moldura, consoante este seja curvilíneo ou rectilíneo.

No que toca ao trabalho de pintura, verificamos que o processo mais comum era o da pintura a fresco, feita ou com o pincel, ou com o pincel e a esponja. As tintas eram geralmente diluídas em água. Todavia, os bons pintores fingidores eram obrigados a dominar a técnica de pintura a seco, feita após a secagem do estuque e com tintas à base de óleo, sendo o óleo de linhaça o mais popular.<sup>416</sup> Por outro lado, e no que concerne ao acabamento, acreditamos ter-se perdido

---

<sup>414</sup> Thomaz Bordallo Pinheiro descreve estes processos, constituindo uma fonte fidedigna quanto ao rigor de execução. O estender da massa na parede era uma operação que requeria grande mestria, exigindo uma correcta aplicação do esboço (camada base) e respectivo desempenho com a régua. A segunda camada de massa deve ser mais fina, feita como a de estuque liso, mas em que a cal é passada a peneira de rede fina, e o gesso peneirado por peneira fina de seda. Regulariza-se a superfície à colher, para tapar as imperfeições. De seguida, pulveriza-se o fundo com pó de jaspe, medido em boneca, e puxa-se o lustro com um pano de flanela ou linho até ficar polido. Só então se inicia o trabalho do pintor fingidor.

<sup>415</sup> Thomaz Bordallo Pinheiro, *ob.cit.*, p. 63.

<sup>416</sup> Alguns estucadores que executam regularmente restauros de marmoreados sobre estuque, informaram-nos que misturam cola animal aos pigmentos como forma de melhor os fixar. Garantiram-nos ainda que a cola animal ajuda na afinação da cor, o que lhes permite resolver o problema do envelhecimento e oxidação dos pigmentos.

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

por completo a boa tradição do brunido a ferro quente e a aplicação de ceras e de vernizes, imperando o brunido a colherim e o polimento a pó de jaspe e pano de sarja ou de linho. Tal facto, leva-nos mesmo a considerar como “peças arqueológicas” alguns exemplos do século XIX por nós identificados e registados, que evidenciam acabamentos nobres.

Os paramentos revestidos a *stucco-lustro* apresentam-se frequentemente decorados com desenhos a estampilha, dispostos nos cantos. Em geral, as estampilhas de estucador eram chapas de zinco, ou simples folhas de papel com desenhos recortados de cantos e de painéis para paredes. Estas decorações podiam ser realizadas à estampilha, ou pela técnica do estresido.

Este tipo de revestimento arquitectónico desempenhou um importante papel decorativo, atingindo uma grande difusão ao longo de todo o século XIX. Era empregue em quase todos os compartimentos, desde corredores e átrios de entrada, a salas e quartos de dormir. Pensamos que a sua utilização dependeu, sobretudo, de uma questão de gosto por parte dos proprietários, que apenas oscilavam nas preferências entre estuques lisos, pinturas a óleo ou fingidos de mármore.

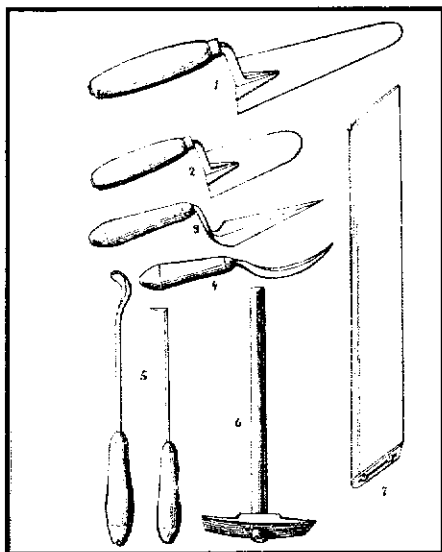


Fig. 143 – Ferramentas de estucador (T. Bordallo Pinheiro, *ob. cit.*, p. 64).

### Legenda

1 – Colher

2 – Colherim

### Ferros de acabamento

3 – Ferro de canto

4 – Ferro de corte

5 – Ganchetas

6 – Picadeira

7 – Régua de cantos

Ainda a este propósito, refiram-se as experiências efectuadas pelo senhor Pereira, no âmbito da sua colaboração com o GTL de Guimarães, com tintas de terra à base de cola animal e gesso cré para rebocos exteriores e interiores.

Cf. *Técnicas de Construção Tradicional, Caderno 1 – Tintas*, Museu Alberto Sampaio/ Muralha, 1982, pp. 4-5.

Gabriela B. Teixeira e Margarida da Cunha Belém, *Diálogos de Edificação, Técnicas Tradicionais de Construção*, Porto, Crat, 1998, pp. 116-117.

### Casa de Eiró de Baixo – Mondim de Basto

Os paramentos revestidos em *stucco-lustro* situam-se numa zona exterior de acesso a um pátio, zona há muito convertida em passagem de acesso ao edifício por uma das fachadas laterais. Em virtude disto, encontram-se muito degradados e com uma grande camada de sujidade, não sendo possível perceber as cores originais (Apêndice 2, pp. 39-40.)



Fig. 144 – Casa de Eiró de Baixo. Mondim de Basto. Parede revestida em técnica de *stucco-lustro*. Pormenor da marcação da esterotomia do mármore. Esta marcação era realizada com o estuque ainda fresco por meio da régua de cantos.



Fig. 145 – Casa de Eiró de Baixo. Mondim de Basto. Marmoreado em *stucco-lustro*. Pormenor de moldura pintada com gregas.

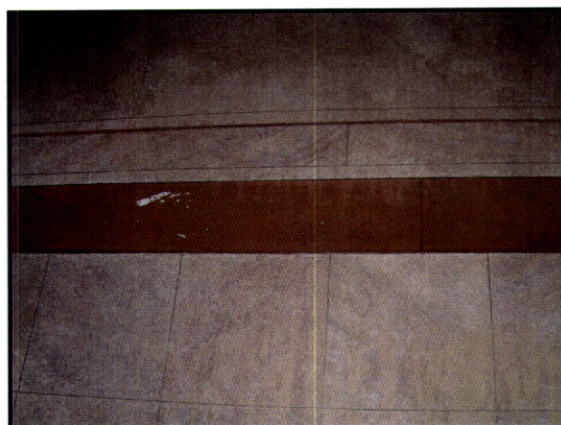


Fig. 146 – Casa de Eiró de Baixo. Mondim de Basto. Faixa pintada a simular madeira a dividir a parede.

### Casa do Barão – Cabeceiras de Basto

Este imóvel (Apêndice 2, pp. 41-43) foi recentemente recuperado e sobre alguns dos paramentos executaram-se repintes (Fig. 144 e 146), a fingir pedras numa técnica muito

grosseira. De notar que algumas das pinturas originais do século XIX já eram pouco elaboradas (fig. 147).



Fig. 147 – Casa do Barão. Cabeceiras de Basto. Parede revestida em *stucco-lustro*, pintada a estampilha.

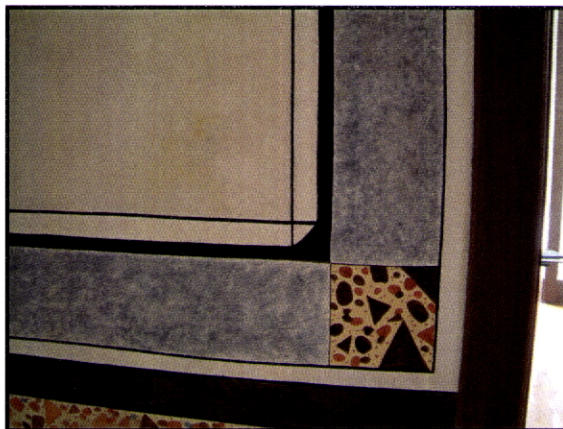


Fig. 148 – Casa do Barão. Cabeceiras de Basto. Parede revestida a estuque sobre a qual foi executada, em restauro recente, uma pintura grosseira, a simular cantos rematados em brecha da Arrábida. A faixa cinzenta e o painel branco são originais.



Fig. 149 – Casa do Barão. Cabeceiras de Basto. Corredor do piso superior com paramentos a exibirem marmoreados originais em *stucco-lustro*.



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.



Fig. 151 – Casa do Barão. Cabeceiras de Basto. Plano da pintura a simular veios, no painel central do lambrim. Atente-se a que os veios da pedra são imitados como se se tratasse de silhuetas de nuvens.



Fig. 152 – Cercadura feita a estampilha (João Segurado, *ob. cit.*, p. 158).

### Casa de Jogueiros – Felgueiras

Imóvel de princípios do século XX, hoje desabitado, possui muitos vestígios de decoração com técnicas refinadas. (Apêndice 2, pp. 45-46).

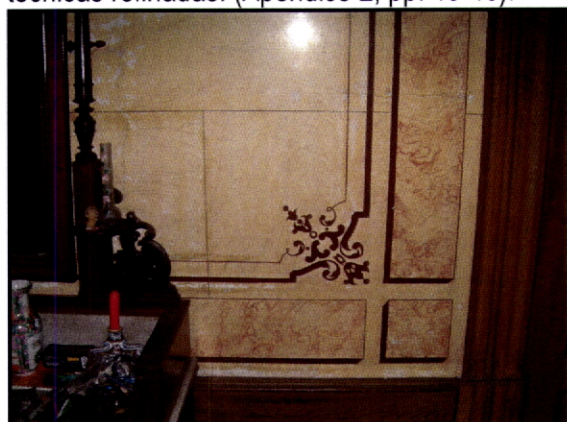


Fig. 153 – Casa de Jogueiros. Felgueiras. Paramento em *stucco-lustro* de um quarto de dormir. Evidencia um acabamento à base de ceras.



Fig. 154 – Casa de Jogueiros. Felgueiras. Pormenor de uma cercadura com um desenho feito à estampilha muito elaborado.



Fig. 155 – Casa de Jogueiros. Felgueiras. Revestimento de *stucco-lustro* em mau estado. É nítido o acabamento a cera, agora em destacamento.



Fig. 156 – Casa de Jogueiros. Felgueiras. Pormenor do desenho de uma cercadura a estampilha. Empregou-se um pigmento da região: o roxo-rei.



### Casa do Assento 1 – Felgueiras

Imóvel de finais do século XIX, exemplar de “casa de brasileiro”, hoje em lamentável estado de ruína (Apêndice 2, pp. 47-48).

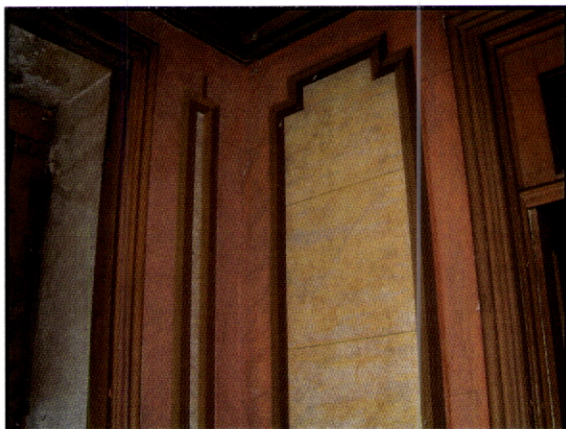


Fig. 157 – Casa do Assento 1. Felgueiras. Moldura pintada a óleo e a seco sobre parede em *stucco-lustro*.



Fig. 158 – Casa do Assento 1. Felgueiras. Parede de um corredor em marmoreado com molduras pintadas.

### Casa do Assento 2 – Felgueiras

Edifício construído entre meados e finais do século XIX, por um médico. Representa um exemplar de casa da alta burguesia, como o patenteiam a riqueza e o refinamento da sua decoração interior (Apêndice 2, pp. 49-51).



Fig. 159 – Casa do Assento 2. Felgueiras. Paredes de um vão de escada revestidas a técnica de *stucco-lustro*, com cercaduras pintadas a estampilha.



Fig. 160 – Casa do Assento 2. Felgueiras. Pormenor de uma janela de um quarto interior, no piso superior. De notar a qualidade do acabamento.



Fig. 161 -- Casa do Assento 2. Felgueiras. Parede em *stucco-lustro*. Note-se a elegância do desenho a estampilha.



Fig. 162 – Casa do Assento 2. Felgueiras. Parede em *stucco-lustro*, brunida provavelmente a ferro quente e acabada a cera.

### Casa do Outeiro – Guimarães

Exemplar de “casa de brasileiro de sucesso”, construída em inícios do século XX, e que ainda se mantém nas mãos dos herdeiros (Apêndice 2, pp. 53-54).<sup>417</sup> Os “brasileiros de sucesso”, geralmente detentores de ampla capacidade financeira, recorriam com frequência aos serviços dos bons artistas para a decoração das suas casas, rivalizando deste modo com a alta burguesia. A nova condição social destes emigrantes fez com que alguns optassem pela ostentação, visível na colorida garridice do azulejo das fachadas dos seus palacetes e, sobretudo, no novo-riquismo das decorações interiores. O brasileiro torna-se assim quase que um tipo social, imortalizado na literatura por vários escritores portugueses, entre os quais se destaca sem dúvida Camilo Castelo Branco.<sup>418</sup>

<sup>417</sup> O concelho de Guimarães, à semelhança dos outros concelhos do Minho, registou um forte surto migratório para o Brasil, sobretudo entre 1890 e 1914, responsável pela edificação e remodelação de grande número de casas na área rural. Cf. Carmem Aguiar Morais Sarmiento Cunha, *Emigração familiar para o Brasil, concelho de Guimarães 1890-1914, Uma perspectiva microanalítica*, Instituto de Ciências Sociais, Universidade do Minho, 1997.

<sup>418</sup> Camilo Castelo Branco caricatura esta figura de modo assaz corrosivo, podendo citar-se a este propósito um trecho do seu romance Eusébio Macário: «Entretanto, o Barão do Rabaçal mobilava uma casa provisoriamente no Poço das Patas, enquanto não fazia o palacete. Os estofos vinham de Lisboa do Gardé acompanhados de um prático que havia de armar, dispor e harmonizar. Ele queria muitos trastes de *papier-maché*, mogno reluzente, tremós, espelhos nas portas dos guarda-vestidos, sofás, divãs, poltronas várias de marroquim, de repes azul, de veludo encarnado: queria *chaise-longue*, *chaise-lit*, consolas, *étâgeres*, *tête-à-tête*, jardineiras, jarras com flores de penas e passarinhos amarelos, relógios de grandes campas de vidro com Napoleão de braços cruzados e o Abd-el-kader à rédea solta no deserto, com a cimitarra a relampejar e o *bornons* desfraldado nas asas do siroco; gravuras grandes de casos romanos de Tito Lívio em caixilhos dourados com cordões vermelhos, *toilettes* com portinholas de espelho e repartimentos estofados de cetim azul; tapetes, reposteiros, galerias douradas com requifes paspalhões bambinelas e transparentes com passarolos impossivelmente brasileiros urubus e caracaras da América Austral; aparadores, guarda-louças, *plateaux*.»

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



Fig. 163 – Casa do Outeiro. Guimarães. Parede fingida em mármore. A cercadura exibe uma pintura a seco que simula de modo grosseiro brecha.

**Casa do Pinheiro- Guimarães**

Trata-se de um exemplar de antiga casa de proprietário rural abastado, que recorreu à decoração de *stucco-lustro* para certas áreas mais públicas da sua casa. (Apêndice 2, pp.59-60).



Fig. 164 – Casa do Pinheiro. Guimarães. Parede em *stucco-lustro*. O brilho evidencia uma técnica de acabamento a ferro quente e a cera.



Fig. 165 – Casa do Pinheiro. Guimarães. Pormenor do retoque de uma fissura do estuque. Exemplo de uma moldura simples executada a pincel.



Fig. 166 – Casa do Pinheiro. Guimarães. Parede em *stucco-lustro* da escada de acesso à cave. O brilho deixa antever um acabamento semelhante ao do piso superior.



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 *stucco-lustro* que foi pintada por não haver quem a possa recuperar.

### Casa da Rua de Camões, nº 108 – Guimarães

Imóvel de traça setecentista encravado em pleno centro histórico de Guimarães. Acreditamos que os revestimentos fingidos foram introduzidos por um programa decorativo do século XIX (Apêndice 2, pp. 65-67). É de destacar que este caso também nos parece corresponder a um acabamento feito a ceras ou vernizes<sup>419</sup>.



Fig. 168 – Rua de Camões, 108. Guimarães. Fachada principal do imóvel.



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.



Fig. 170 – Rua de Camões, 108. Guimarães. Pormenor de uma parede em *stucco-lustro* com moldura pintada a óleo, a seco.

<sup>419</sup> Para a cidade de Guimarães e por gentileza do Museu Alberto Sampaio, tivemos acesso a um guião policopiado elaborado para a exposição "*Interiores Civis Pintados de Guimarães*", que esteve patente ao público, em Guimarães no Museu Alberto Sampaio, e no Museu dos Biscainhos em Braga, de 27 de Outubro a 31 de Dezembro de 1981. Como nota de interesse, destacamos que no Relatório da Exposição Industrial de Guimarães de 1884, se analisam as condições de trabalho e salariais dos estucadores no concelho de Guimarães: «quanto aos trolhas, estucadores e pintores, ainda há poucos annos se confundiam os tres officios. Na cidade há hoje uma verdadeira distincção, mas nas freguezias ruraes geralmente o trolha estuca e pinta. A localidade que produz mais estucadores é Vizella, onde o mister foi ensinados, haverá uns 40 annos, por um mestre d' Afife chamado Gonçalves, que se estabeleceu alli, e fez escola. (...) A pintura moderna de casas foi introduzida na cidade principalmente pelo mestre pintor, Sr. Francisco Santa Cruz. Além d'este há mais 2 ou 3 mestres. Em todo o caso, os trolhas lhe fazem concurrencia. Em todos estes tres officios haverá 260 operarios cujo salario oscilla entre 240 a 500 reis, segundo a especie, em que se empregam, exige mais ou menos habilidade.» em *Relatório da Exposição Industrial de Guimarães em 1884*, Porto, Typographia de Antonio Jose da Silva Teixeira, 1884, p.p. 78-79.



Fig. 171 – Rua de Camões, 108. Guimarães. Marmoreado em *stucco-lustro*. As mudanças de plano são acentuadas pelas molduras pintadas.



Fig. 172 – Rua de Camões, 108. Guimarães. São visíveis a esterotomia da pedra marcada com o estuque fresco e a patine da pintura.

### Hospital Termal das Taipas - Guimarães

Eis um curioso exemplo da aplicação de revestimento de *stucco-lustro* num edifício hospitalar, muito embora o seu actual estado de conservação não seja o melhor, devido às contínuas inundações e à falta de manutenção (Apêndice 2, pp. 77-78).



Fig. 173 – Hospital Termal das Taipas. Átrio revestido em marmoreados simulados em *stucco-lustro*. É evidente o desaparecimento da cera de acabamento.



Fig. 174 - Hospital Termal das Taipas. Átrio. A simulação dos veios foi executada por pintura a fresco.

### Paço de Sezim - Guimarães

Neste imóvel, os marmoreados primitivos que revestiam a capela da casa desapareceram, apresentando-se o produto do restauro efectuado há anos (Apêndice 2, pp. 73-75).



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.



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.

### Casa Branco de Faria - Vizela

Tal como a Casa do Assento 2, estamos perante um imóvel cujo proprietário pertencia à alta burguesia oitocentista. A decoração dos seus interiores evidencia o recurso a artistas de grande qualidade (Apêndice 2, pp. 79-80).



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.

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



Fig. 178 – Casa Branco de Faria. Vizela. Parede de corredor, evidenciando um acabamento refinado.



Fig. 179 – Casa Branco de Faria. Vizela. É digna de menção a elegância da moldura, pintada com pigmento roxo - rei.

### Vila Beatriz – Póvoa de Lanhoso

É um “palacete de brasileiro” de grande sucesso, muito bem conservado, um verdadeiro repositório da panóplia das artes decorativas de finais do século XIX e inícios dos século seguinte (Apêndice 2, pp. 83-85).

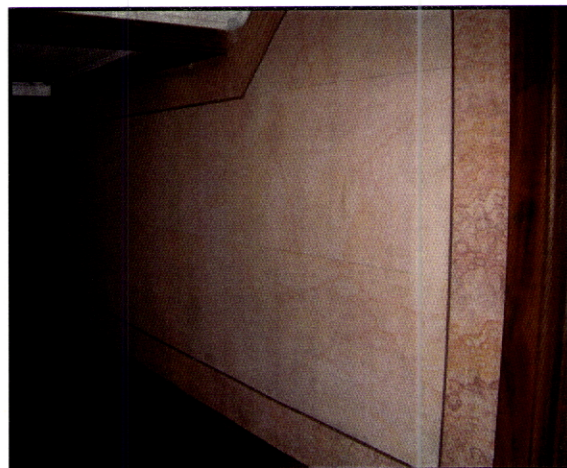


Fig. 180 – Vila Beatriz. Póvoa de Lanhoso. Parede em *stucco-lustro* no acesso ao sótão.



Fig. 181 – Vila Beatriz. Póvoa de Lanhoso. Outro plano da mesma parede que corresponde a um trabalho de excelente qualidade.

### Casa Abreu Távora – Viana do Castelo

É um edifício classificado, hoje albergando a Câmara Municipal, integrante do património construído de Viana do Castelo, onde se constata uma grande sobreposição de programas decorativos. Esta casa engloba o grupo de imóveis históricos deste levantamento (Apêndice 2, pp. 89 -91).



Fig. 182 – Casa Abreu Távora. Viana do Castelo. Parede de corredor em *stucco-lustro*.



Fig. 183 – Casa Abreu Távora. Viana do Castelo. Trata-se do único paramento em *stucco-lustro* sobrevivente no edifício. Marmoreado fingido a fresco.

### Igreja do Carmo – Viana do Castelo

A inclusão deste imóvel no nosso estudo (Apêndice 2, pp. 93-95), justifica-se em virtude de termos desejado acompanhar algumas intervenções em curso, em suportes com pinturas de fingidos. O presente caso, corresponde a uma intervenção encomendada pela Igreja, da comunidade de Carmelitas Descalças, sediada no Convento do Carmo desta cidade, a uma empresa de restauro<sup>420</sup>. A intervenção abrangeu ainda a recuperação das pinturas murais do tecto da igreja e dos paramentos laterais. Quanto aos marmoreados, a intervenção apenas consistiu em operações de limpeza e eliminação de colonização biológica.



Fig. 184 – Igreja do Carmo. Viana do Castelo. Abertura de janelas de limpeza para testar biocidas.



Fig. 185 – Igreja do Carmo. Viana do Castelo. Paramento em *stucco-lustro*, evidenciando acumulação de lixo e colonização biológica.

<sup>420</sup> Neste caso, a intervenção esteve a cargo da firma Perpetum, Conservação e Restauro Lda.





Fig. 186 – Igreja do Carmo. Viana do Castelo. Paramento após a limpeza com biocida.



Fig. 187 – Igreja do Carmo. Viana do Castelo. Friso com camada cromática em destaque, comprovativo da aplicação de pintura a seco.

### Palacete Abrunhosa – Viana do Castelo



Fig.188 – Palacete Abrunhosa. Viana do Castelo. Parede em *stucco-lustro*, com friso decorativo pintado a óleo e a seco.



Fig.189 – Palacete Abrunhosa. Viana do Castelo. Pormenor do friso decorativo. Atente-se na graciosidade das linhas.



Fig. 190 – Palacete Abrunhosa. Viana do Castelo. Paramento em *stucco-lustro* emoldurado por pintura a seco. A parte inferior do lambrim simula outro tipo de marmoreado.

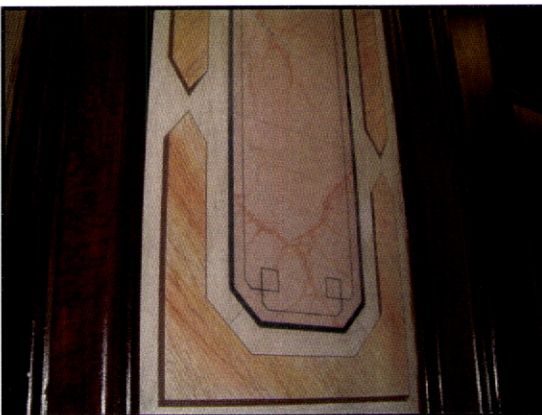


Fig. 191 – Palacete Abrunhosa. Viana do Castelo. Plano de uma moldura pintada a óleo, com desenho a estampilha, formando uma composição geométrica.