

Maria Margarida Ferreira da Cunha Donas Botto



Elementos para o estudo da pintura mural em Évora durante o período moderno: evolução, técnicas e problemas de conservação.

Dissertação de Mestrado em Recuperação do Património Arquitectónico e Paisagístico

Universidade de Évora - 1998

Agradecimentos

ao meu orientador, Prof. Doutor Vítor Serrão, pelo tempo, disponibilidade e confiança;

às Instituições: Direcção Regional de Évora do IPPAR e Direcção Regional dos Edifícios e Monumentos Nacionais

à Firma Mural da História, em particular ao Sr. José Pestana, pelas informações fornecidas e simpatia

aos meus amigos, de que destaco, pelo inestimável apoio e solidariedade, Xum, Paula, Dalila, Lurdes, Ângelo, Susana, Sofia, Pedro, Angelina, Deolinda, Mimi, Zé Carlos, com penas de mais não poder nomear;

e, sempre, por todo o carinho, apoio e inesgotável paciência, à minha família

Índice

Introdução – pág.5

Capítulo I – pág.8

Da Evolução e História da Pintura Mural e seu enquadramento no Período Moderno

I.1.Evolução da Pintura Mural – Pág.9

I.2.O conhecimento da Pintura Mural em Portugal – antecedentes e perspectiva actual – Pág.14

I.3.O papel da DGEMN no Restauro e Divulgação do Fresco – Pág.16

I.4. Évora e o Sul – Condicionantes e envolvências durante o período moderno – Pág.18

I.4.1. A Pintura em Évora no quadro da pintura portuguesa durante o período moderno – Pág.20

Capítulo II

A Pintura Mural em Évora no Período Moderno: as obras – Pág. 23

II.1. A permanência da Pintura Mural em Évora – Pág. 27

II.2. Incidência geográfica da pintura mural no distrito de Évora– Pág. 29

II.3. A temática– Pág. 33

II.4. As obras – Pág. 36

- Palácio dos Condes de Basto– Pág. 37
- Sacristia Nova da Igreja do Espírito Santo– Pág. 39
- Ermida de S. Pedro da Ribeira – Montemor-o-Novo– Pág. 41
- “Casas pintadas” – Pág. 43
- Igreja Matriz de Evoramonte– Pág. 45
- Santo Aleixo - Montemor-o-Novo– Pág. 46
- S. Jordão– Pág. 48
- Nossa Senhora de Guadalupe– Pág. 49
- Igreja Paroquial de S. Pedro ou de Nossa Senhora do Rosário – Reguengos de Monsaraz– Pág. 51
- Santa Clara do Sabugueiro – Arraiolos– Pág. 52
- Sala de S. Francisco da Ordem Terceira da Igreja de S. Francisco - Évora– Pág. 53
- Claustro e pinturas exteriores da Igreja de S. Francisco – Évora – Pág. 54

Capítulo III

Da técnica do fresco e da pintura mural – Pág. 55

Suporte arquitectónico – Pág. 56

Suporte – Pág. 57

Fresco – Pág. 62

Falso fresco – Pág. 65

Cores e pigmentos – Pág. 66
Outras formas de revestimento mural – Pág. 68
Esgrafitado – Pág. 68
Embrechados – Pág. 69

Capítulo IV

Problemática do restauro da pintura mural – Pág.71

IV.1 O restauro da pintura mural e o sentido do Património – Pág.71

IV.2 O problema dos revestimentos exteriores– Pág.72

IV.3 Revestimentos interiores – Pág.75

IV.3.1 Principais patologias verificadas em pintura mural – Pág.77

- Humidade – Pág.78
- Alterações cromáticas – Pág.79
- Acção humana – Pág.79

IV.4 O problema da remoção da cal – Pág.79

IV.5 Estádios de conservação – Pág.82

IV.6 Para uma metodologia de restauro da pintura mural – Pág.83

- Limpeza – Pág.86
- Destacamento – Pág.87
- Preenchimento de lacunas – Pág. 88

Conclusões – Pág.91

Bibliografia – Pág.95

Introdução

O trabalho de tese que nos propomos desenvolver - pese embora uma vertente quiçá demasiado abrangente - corresponde, em primeiro lugar, a uma necessidade sentida de «re-divulgar» - ainda que numa forma forçosamente restrita e algo linear - um património rico e particularmente significativo da cultura alentejana, num domínio em que atingiu uma originalidade e um vigor notáveis. Com efeito, e apesar do trabalho metódico, apaixonado e exaustivo de Mestre Túlio Espanca, cujos volumes do *Inventário Artístico de Portugal* dedicados a Évora e à parte Norte do distrito de Beja são, ainda, a base de trabalho para qualquer estudioso ou interessado em conhecer a história e arte destes distritos, o levantamento sistemático e rigoroso da pintura mural - durante muito tempo considerada quase como uma arte menor, de escassa representação nos monumentos portugueses em comparação com o esplendor dos frescos italianos - continua em grande parte por fazer. E, contudo, são cada vez mais numerosos os exemplos de pinturas cobertas por sucessivas camadas de cal, entrevistas casualmente no decurso de trabalhos estruturais de recuperação ou conservação, ou as que, substituídas por retábulos de madeira - de factura mais elaborada e dispendiosa mas muito do agrado de encomendantes, sobretudo a partir de meados do século XVI - permaneceram ignoradas até ao seu reaparecimento presente.

A impossibilidade de realizar um *corpus* de toda a pintura mural existente no Alentejo, ou mesmo no âmbito mais confinado, ainda que artificial, dos limites do concelho de Évora, levou-nos a optar por uma selecção dos exemplos a focar - como mais representativos ou emblemáticos de uma corrente estética, duma época ou duma temática que, porque recorrente, se torna particularmente significativa - em detrimento dum inventário¹ que seria forçosamente incompleto e provavelmente excedentário num trabalho desta natureza. Procurou-se, assim, entrosar metodologias de abordagem diversas,

¹Possa este trabalho constituir o primeiro passo para a realização desse inventário tão almejado, é em grande parte o nosso objectivo

com destaque para a análise formal do objecto e para a problemática do restauro que lhe está associada, sendo que a própria natureza da pintura mural, pela sua particularidade, requer uma perspectiva igualmente específica.

Não é por conseguinte nosso objectivo realizar uma tese em História de Arte, pese embora a importância dum estudo sistemático dedicado à identificação e análise iconográfica de matéria tão rica, nem tão pouco elaborar um projecto de restauro - sendo que ambas as vertentes se afastariam da nossa formação e dos objectivos deste curso; é-o, sim, o de identificar, explicar e caracterizar a evolução da pintura mural em Évora, usando como veículo alguns imóveis escolhidos de acordo com a sua representatividade em termos estéticos, estruturais ou até sociológicos.

Os edifícios escolhidos, não formam, assim, um grupo a quem se reconheçam imediatas características identificativas: une-os apenas o facto de todos eles possuírem elementos pictóricos, mas divergem na técnica utilizada, na identidade construtiva, na cronologia, na própria localização; nessa diversidade radica um dos objectivos deste trabalho, o de encontrar a linha evolutiva dum género pictórico que, assumida e persistentemente, marcou presença na esfera de influência da Évora metropolitana; e o de, a par desse rumo, reconhecer os problemas de conservação que lhe são inerentes. Daí que o objecto de estudo se reparta pela pintura palaciana e erudita, símbolo da cidade culturalmente buliçosa do *Cinquecento*, pela matriz provinciana de importante expressão local, pela ermida mais isolada - acusando irremediavelmente as consequências da desertificação e do abandono - até ao erudito jogo perspéctico do *trompe l'oeil* barroco, em que a pintura é assumida na sua capacidade máxima de transfiguração do real .

Da mesma forma, não se procurou restringir o universo a uma das técnicas de pintura utilizadas nos revestimentos murais, sendo que as mais divulgadas - fresco e têmpera - se interseccionam e se complementam, procurando responder ao mesmo anseio a um tempo decorativo, pedagógico e identificativo que pauta a sua utilização. Daí que qualquer abordagem, ainda

que específica, deverá ter por base o entendimento primeiro de que a pintura mural é parte integrante do conjunto edificado.

A pintura mural como revestimento, como arquitectura - é-o enquanto elemento último da caracterização dum espaço - como técnica, artifício e mestria, como espelho e instrumento da cultura vigente, como legado sociológico, estético e histórico dum tempo, dentro duma zona de contornos imprecisos agora, outrora claros, e dum tempo - o período moderno - que antecede a contemporaneidade e que, embora diverso, é suficientemente uno para se entender enquanto percurso - eis os objectivos primários deste trabalho; os últimos - mas não secundários - os de que ele sirva, de alguma forma, para ajudar a deter o processo de abandono, incúria e desprezo a que este género pictórico se encontra ainda votado.

Capítulo I

Da evolução e História da pintura mural e seu enquadramento no período moderno

Sendo o âmbito deste trabalho a tentativa de caracterizar evolutivamente a pintura mural em Évora, dentro do quadro mais vasto do Alentejo e da situação artística desenhada pelos particularismos da sociedade portuguesa da época moderna e de, simultaneamente, identificar as situações de degradação mais recorrentes, uma primeira constatação se impõe: a de que só mediante um *corpus* rigoroso de toda a pintura mural em Portugal, nas suas vertentes técnica, cronológica e artística, se poderá intervir positivamente na inversão dum processo de decaimento e abandono a que este importante acervo se encontra, em muitos casos, votado. Com efeito, após um período de reconhecimento resultante da acção da DGEMN a partir da década de 30, das intervenções empreendidas pelo Instituto José de Figueiredo durante os anos 80 - pontuadas, algo irregularmente, pelo interesse demonstrado por investigadores e estudiosos ao longo deste período, de que resultaram alguns trabalhos fundamentais para o entendimento deste género pictórico - nenhuma acção conjunta foi, desde então, levada a cabo. A tal facto não será alheia uma certa indefinição funcional relativamente ao organismo tradicionalmente responsável pela coordenação das acções de conservação e restauro em Portugal - o Instituto José de Figueiredo - e pela consequente integração de algumas das suas valências (casos da pintura mural, azulejaria, talha) no IPPAR (Instituto Português do Património Architectónico)², numa perspectiva que visava reunir o património edificado com o designado "património móvel imobilizado". Se esta reunião - justificável dentro dum quadro de entendimento de conservação integrada e de interligação específica com o cenário arquitectónico em que estas áreas se incluem - é talvez ideal enquanto abordagem teórica, a prática tem revelado algumas deficiências, devidas à carência de técnicos especializados, às frequentes remodelações sofridas pela instituição, e a uma relativa indefinição de competências entre os diversos

organismos vocacionados para a preservação do património. cremos, no entanto, que a situação tende a inverter-se; os protocolos levados a cabo entre o IPPAR e a Escola de Conservação e Restauo de Sintra na recuperação dos frescos da charola do convento de Cristo em Tomar, e entre o IPPAR e entidades privadas ou autarquias no restauro da pintura mural das igrejas de S. Francisco de Leiria, de Meijinhos (Lamego) e de Santa Iria (Tomar), ou do fresco do edifício dos Paços do Concelho de Monsaraz³, bem como as empreitadas da DGEMN com recurso aos serviços das empresas do ramo em várias obras de conservação a decorrer no país, denotam o crescente interesse "oficial" em relação a um género que, cada vez mais, se tende a revelar como um dos campos mais aliciantes da investigação em História de Arte, e onde a interdisciplinaridade se impõe como a única via para um trabalho rigoroso e abrangente, dada a óbvia necessidade de cruzar informações e de confrontar diferentes leituras.

1.1. Evolução da pintura mural

A pintura mural - enquanto técnica decorativa de grande eficácia, pelo carácter estético, pedagógico, mágico ou representativo que lhe está associado, consoante as épocas cronológicas e as diversas correntes estilísticas que atravessa - é uma das mais antigas representações artísticas da Humanidade; as primeiras pinturas aparecem pela primeira vez no período aurignacense, atingindo o seu maior desenvolvimento no Neolítico Final; são pinturas rupestres, ou seja, aplicadas directamente sobre o suporte pétreo, sem qualquer espécie de reboco para além duma base fixante - constituída à base de gordura, urina ou outros elementos orgânicos⁴ - que possibilitava a sua aderência à parede rochosa.

² Decreto-Lei 106-F/92

³ Informações retiradas da publicação: *Intervenções no Património, 1995-2000*, Lisboa, IPPAR, 1997

⁴ Paolo e Laura Mora e Paul Phillipot, *La Conservation des Peintures Murales*, Bolonha, Ed. Compositori, 1977, pp. 87 e segs. Os mesmos autores referem, no entanto, através de estudos efectuados em Lascaux, que "(...) a parede da gruta é constituída por uma camada de carbonato de cálcio formada ao longo dos séculos por uma lenta migração através da rocha seguida de cristalização em superfície." Esta ocorrência, que se prolongava após a execução da pintura, permite uma fixação de pigmentos idêntica à que se verifica com o fresco, sendo de alguma forma responsável pela durabilidade e estado e conservação das pinturas.

O recurso à pintura como revestimento mural é uma constante em todas os maiores períodos artísticos, atingindo expoentes de grande mestria e complexidade no Egito Antigo, na civilização cretense, certamente na Grécia clássica - embora a raridade da pintura monumental até hoje encontrada dificulte a sua caracterização - e finalmente em todo o império romano, de que constitui, ainda hoje, uma das grandes valias em termos artísticos. O percurso evolutivo da pintura mural, durante o período tardo romano e alto medieval, é insuficientemente conhecido; nas pinturas paleocristãs a técnica de execução simplifica-se progressivamente: em vez das diversas camadas de *intonaco* e *arriccio* descritas por Vitruvius e Plínio aparece uma única capa de *intonaco* e uma paleta cromática mais reduzida, que só voltará a ser alargada no "modo" bizantino; os socos pintados com decoração geométrica que surgem na arquitectura muçulmana a partir do século X⁵, (segundo Torres Balbás) não se encontram, ainda, completamente estudados, mas parecem traduzir um cruzamento de influências - tanto a nível técnico como artístico - de origem autóctone com aportes muçulmanos. Na Europa do período alto-medieval o recurso mais comumente utilizado parece ter sido o fresco, embora subsistam, em simultâneo, técnicas "mistas" que alternam o estuque, o gesso e a têmpera, enquanto a técnica do fresco com acabamento a têmpera é já conhecida na Rússia do século XV.⁶ Entretanto, a pintura mural florescia em várias regiões do Ocidente Europeu, com núcleos tão ricos como os de Poitou-Charentes, em França, Catalunha, região norte de Espanha ou Itália; os testemunhos ainda existentes e os registos coetâneos espelham a importância dada à policromia, considerada como a fase última da edificação, sem a qual a obra não estaria verdadeiramente completa.

⁵ Apud Víctor Jesús Medina Flórez e Eloísa Manzano Moreno, *Técnica y Metodología en la Restauración de Pinturas Murales Nazaríes*, Universidad de Granada, 1995

⁶ Paolo e Laura Mora e Paul Phillipot (op. Cit.), p.129 e seg.s; ao traçar a evolução da pintura mural e das diversas técnicas que lhe estão associadas, os autores analisam vários documentos de origem bizantina, onde é descrita a técnica de execução utilizada, que parece corresponder à do fresco - duas camadas de reboco, *arriccio* e *intonaco*, de espessura diversa consoante o material do suporte arquitectónico, e a pintura executada sobre a última camada ainda fresca.

Em Portugal, embora sejam inexistentes registos de pintura mural datáveis do período românico⁷ - não havendo evidências de que ela tenha alguma vez atingido o vigor plástico e o expressionismo dos excepcionais frescos da Catalunha ou dos exemplares conhecidos da Galiza, Castela ou Leão - é muito provável que este tipo de decoração fosse utilizada regularmente, sabendo hoje, e contrariamente ao que a moda da "pedra à vista" impôs durante anos, que a maioria da ornamentação escultórica de interiores era policromada, e que o uso de rebocos com adição de pigmentos de cor era igualmente frequente.

Constituindo, de alguma forma, caso raro na pintura mural portuguesa, em que são escassíssimos os exemplares de decoração parietal pictórica atribuível⁸, com segurança, ao período medieval, são os frescos da "2ª fase" de ocupação cristã do Santuário de S. Cucufate que, após uma primitiva transformação das ruínas cristãs em mosteiro, até ao período da Reconquista, conheceu um novo florescimento a partir de 1255, sob a administração dos frades crúzios de S. Vicente de Fora, período de que subsiste uma arruinada pintura mural, descoberta em 1977 e considerada pelos autores dum estudo⁹ dedicado a este templo como ainda executada no século XIV; é exemplar quase único no edifício, porquanto o grande núcleo de pinturas a fresco que revestem grande parte do conjunto religioso são já seiscentistas e atribuíveis ao prolixo pintor eborense José de Escovar.

Pesem embora as vicissitudes que caracterizam o período românico em território português - consolidação do reino, Reconquista, situação quase permanente de guerra com Castela - e as atribulações que o país atravessa quase até aos nossos dias, e que culminam com a extinção das Ordens

⁷ Opinião diversa é a expressa por J. Pires Gonçalves em 1964, que, ao atribuir ao famoso fresco de Monsaraz uma cronologia anterior à conquista de Ceuta, lhe confere "(...)um remoto bizantinismo que poderia traduzir imediatas influências da pintura românica catalã na arte portuguesa do século XIV." (*O fresco dos Paços da Audiência de Monsaraz*, Boletim da Junta Distrital de Évora, nº 5, 1964)

⁸ Já em 1995, Jorge Rodrigues considerava que: "No campo da pintura figurativa, que primeiro nos interessa, não existe em Portugal um único exemplo que possa ser atribuído ao românico, mesmo que tardio" Jorge Rodrigues, "A escultura românica", *História da Arte Portuguesa*, vol. I, Lisboa, ed. Círculo dos Leitores, 1995, pp. 316-317.

⁹ Vítor Serrão, Teresa Cabrita e Abel de Moura, *As Pinturas murais do Santuário de S. Cucufate*, Instituto de Arqueologia da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Coimbra, 1989.

religiosas em 1834, não deixa de ser sintomática a total ausência de pintura¹⁰ - a tábua ou a fresco - anterior ao século XV. Se consideramos, com Pedro Dias, que "A pintura mural foi, assim, em nossa opinião, a mais praticada no interior e nas zonas rurais, e fundamentalmente por razões económicas, pois era possível conseguir largas áreas ornamentadas com reduzida despesa"¹¹, confrontamo-nos igualmente com a impossibilidade de definir o percurso da pintura a fresco, tanto em relação ao quadro mais vasto da pintura retabular, como no que respeita à evolução e características técnicas próprias deste género pictórico, remetendo para o campo das hipóteses o estabelecimento duma linha evolutiva que, com mais facilidade, traçamos para os campos da arquitectura ou da escultura.

A partir do século XV são já de alguma forma numerosas as referências, se não os testemunhos - estes ainda relativamente escassos - de revestimentos pictóricos em igrejas e conventos, como os que cobriam a igreja do Convento da Carnota, em Alenquer, hoje inexistentes, mas datáveis de 1450¹², e alguns exemplares - tardios - frequentemente subjacentes a pinturas posteriores identificados no Norte do país.

Ao traçar o panorama da arte da pintura no final da Idade Média, Pedro Dias refere ainda que "Por um lado, encontramos artistas da corte, junto do rei e dos grandes senhores, sempre atentos às novas correntes, adaptando-se ao gosto refinado do gótico internacionalista e pação do século XV. Por outro, vemos modestos pintores ambulantes a percorrer o País, fazendo, melhor ou pior, a decoração mural do interior das igrejas e mesmo de uma ou outra catedral das dioceses de interior."¹³ Assim, embora pareça evidente a decadência deste género artístico em finais do século XVI - em prol de outros revestimentos mais duradouros e, eventualmente, mais grandiosos, como é o caso dos retábulos de madeira (e, posteriormente, dos painéis de azulejo) que, a partir deste período, começam a proliferar um pouco por toda a parte -

¹⁰ A título comparativo, esclareça-se que na região de Poitou-Charentes, em França, existem sessenta pinturas só do período gótico, fora todas as executadas noutras épocas.

¹¹ Pedro Dias, "A Pintura Gótica", *História da Arte em Portugal*, vol.4, Lisboa, ed. Alfa, 1986, pp.180 e seg.s

¹² Da autoria do pintor Francisco Enes, segundo a documentação publicada por Vergílio Correia (*A Pintura a fresco em Portugal*, 1921)

¹³ Idem, *ibidem*.

também não é perceptível que essa substituição tenha sido imediata ou homogénea: pelo contrário, a escolha de decorações mais ricas exigia a existência de artistas mais ou menos qualificados nas artes da talha e da pintura sobre tábua e, seguramente, maior poder económico por parte de encomendantes; razão que terá de alguma forma determinado a persistência do fresco a par de formas de decoração mais “evoluídas”. É, no entanto, lícito afirmar que a pintura mural vai cedendo terreno aos retábulos cada vez mais elaborados, que tinham ainda a vantagem de conjugar o trabalho de talha com a nobreza da pintura em tábua, de execução menos delicada e resultados admiráveis em termos da paleta cromática e expressividade figurativa, sendo a pintura fresquista restringida “cada vez mais a um processo decorativo secundário (tectos, sancas, arcos, pilastras)”¹⁴. A este respeito não será descabido referir a famosa citação de Francisco de Holanda, que escreve, em 1548, aludindo a este género, como “(...) pintura muy nobre e não se sabe fazer em Hespanha”¹⁵; por outro lado, com o avanço do século XVI, o desenvolvimento da técnica da pintura a óleo cedo conquista a admiração de encomendantes e dos próprios pintores, que atingem uma mestria técnica e uma evolução estilística que os executantes de fresco não acompanham, acabando por, com algumas exceções, permanecerem presos a modelos arcaizantes, sendo este género pictórico gradualmente relegado para segundo plano. Aqui, o Alentejo constitui indubitavelmente um caso tenaz de longevidade temporal, podendo-se afirmar que o uso da decoração a fresco permaneceu ininterruptamente até inícios do século XIX, (embora grande parte dos exemplos conhecidos do período de D. Maria II sejam a secco, ou em técnica mista, e gradualmente substituídos ou enriquecidos por outras formas de ornamentação mural como trabalhos em estuque e em gesso, marmoreados, “fingidos”, entre outros.

¹⁴Joaquim Oliveira Caetano, “A Pintura mural no Alentejo. Um património a descobrir e a preservar”, *Aedificiorum*, ano I, Lisboa, 1988

¹⁵ Francisco de Holanda, *Da pintura antiga*, - de salientar, no entanto, que esta observação deverá ser tomada no seu devido contexto: Francisco de Holanda, humanista e conhecedor da grande tradição da pintura a fresco em Itália, não poderia deixar de estabelecer comparações forçosamente desvantajosas para os exemplos congéneres existentes em Portugal.

1.2.O conhecimento da pintura mural em Portugal - antecedentes e perspectiva actual

A história da redescoberta do fresco como técnica decorativa tradicionalmente usada para revestimento de paredes e coberturas é, em Portugal, relativamente recente¹⁶; em 1921, Virgílio Correia relata, por analogia a uma viagem a Itália por ele realizada em 1913, nunca ter tido ocasião de examinar, no nosso país, “um único exemplar, anterior ao século XVII, dessa variedade pictural (...)”¹⁷, expressando, mais adiante, a sua perplexidade face a esta lacuna em Portugal, “(...) onde todas as correntes artísticas europeias haviam depositado o seu sedimento- espesso e gordo(...). Pois se os houvera de importância, (frescos) que destino miserando os fizera perecer a todos? “ Na realidade, e embora existissem referências, entre os contemporâneos de Virgílio Correia, a igrejas e conventos com decoração a fresco, o género era por demais ignorado para sequer constar da grande maioria dos compêndios de arte coetâneos; lacuna aliás ainda por colmatar, em grande parte, já que recentes trabalhos de pesquisa e obras de restauro em monumentos revelam quase quotidianamente - e por vezes casualmente - paramentos e coberturas revestidos a fresco sem que, nalguns casos, subsista qualquer memória ou referência documental ou arqueológica à sua existência. Ainda em 1989, o Pintor e ex-Director do Instituto José de Figueiredo, mestre Abel de Moura, afirmava que “A prestigiosa tradição da pintura mural não foi, entre nós, salvo algumas excepções, devidamente considerada.(...)”¹⁸. Como exemplos recentes, e de grande interesse pela qualidade formal e relativa precocidade, os casos das igrejas de S. Francisco de Leiria¹⁹ e de Bragança, em que

¹⁶ De resto, situação idêntica se regista em Espanha, onde, em 1985, se verificava “(...)el descubrimiento paulatino de la existencia de un gran numero de ejemplares(...), pese embora o facto de, lá como cá, ser “(...)corriente el oír que”en España no hay mucha pintura mural.” Juan Ruiz Pardo, “La Pintura Mural en España: problemas de conservación”, Revista de Arqueologia, ano VI, nº 47, Madrid, Março 1985

¹⁷ Virgílio Correia, *A pintura a fresco em Portugal nos séculos XV e XVI*, Lisboa, 1921.

¹⁸ Vítor Serrão, Teresa Cabrita e Abel de Moura, *As Pinturas murais do Santuário de S. Cucufate*, Instituto de Arqueologia da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Coimbra, 1989)

¹⁹ Luís Urbano Afonso apresentou, em 1996, no Convento da Orada, (I Encontro sobre Pintura Mural) em Monsaraz, uma comunicação subordinada ao tema *As pinturas murais da igreja do convento de São Francisco de Leiria*, que não se encontra ainda publicada, onde avançava uma hipótese de cronologia e de autoria para estas pinturas.

intervenções recentemente efectuadas permitiram a aquisição de novos dados essenciais para o enriquecimento da informação sobre este género artístico. Também as pinturas do Mosteiro da Batalha - estranhamente, num monumento tão estudado, quase desconhecidas - aparentam uma cronologia bastante recuada; Saúl António Gomes²⁰ indica-as como datáveis da primeira metade do século XV, e integra-as “nos circuitos de produção oficial da pintura portuguesa alto-estremenha do século XV, marcadas por influências itálico-mediterrânicas(…)”

Na realidade, o conhecimento sistemático e aprofundado da extensão dos registos de pintura mural existentes no nosso país, dentro do quadro da sua especificidade técnica e estilística (seja a fresco, a *secco* - têmpera ou óleo - ou o que alguns especialistas chamam de *mezzo fresco*, ou falso fresco), e ao longo de toda a sua história enquanto recurso decorativo, está ainda por fazer, apesar de alguns esforços nesse sentido, e da existência de alguns trabalhos que, sem a pretensão de inventariarem a totalidade do acervo existente, constituem excelentes referências ou indicadores da quantidade e qualidade da pintura mural existente no nosso país.

Depois do já citado trabalho de Vergílio Correia, vários autores se debruçaram sobre este género, sem no entanto, e com excepção de exemplos mais recentes, lhe prestarem mais do que a atenção devida a um “sub-produto” artístico; no Alentejo, muito se deve à pertinácia e dedicação de Túlio Espanca que, neste como noutros campos da História de Arte, constitui uma referência-base quanto ao conhecimento da pintura mural em Évora, e quanto à identificação e divulgação de muitos painéis a fresco até então praticamente desconhecidos²¹; a título mais geral, o trabalho de Maria Teresa Cabrita Reis²², constitui uma válida tentativa de inventariação da pintura mural em Portugal

²⁰Saúl António Gomes, “As pinturas murais quatrocentistas do mosteiro da Batalha”, comunicação apresentada no *I Encontro sobre Pintura Mural*, Fundação Convento da Orada, Monsaraz, em Setembro de 1996

²¹Túlio Espanca, “Acheugas iconográficas para a história da pintura mural no distrito de Évora”, *Cadernos de História e Arte Eborense*, vol. XXVIII, Évora, 1973; os volumes do Inventário Artístico de Portugal, dedicados ao concelho e distrito de Évora, na sua minuciosa e incessante tarefa de pesquisa e inventariação do património construído constituem, ainda hoje, a mais completa fonte de que dispomos para conhecimento da pintura mural no Alentejo.

dos séculos XV e XVI; contudo, o próprio âmbito do trabalho e as balizas cronológicas definidas - a que acresce o facto de se tratar duma pesquisa já datada de 1984 e de, desde então a esta parte, serem em grande número os painéis a fresco descobertos entretanto - não permite considerá-lo como um *Corpus* geral. Da vasta obra de Vitor Serrão, destaque-se a dissertação de Doutoramento²³ - em que são identificados vários pintores fresquistas e empreitadas de pintura mural dentro do quadro mais vasto da pintura proto-barroca; muito se deve a este historiador no tocante ao estudo, identificação e atribuição de vários pintores e obras deste período, tanto em trabalhos de carácter mais genérico, como em estudos temáticos. Dalila Rodrigues²⁴, por outro lado, realizou recentemente uma excelente síntese dedicada à pintura mural no Norte do país, presente no catálogo do Museu Alberto Sampaio, de Guimarães. (onde também se inclui um artigo sobre a técnica de fresco, da autoria de Maria Irene Frazão). Outros trabalhos, normalmente de carácter parcelar, distribuem-se por revistas ou manuais mais genéricos.

I.3. O papel da DGEMN no Restauro e Divulgação do Fresco

Papel importante foi também o da Direcção Geral dos Monumentos e Edifícios Nacionais; criada em 1929, empreendeu desde a década de 30, mas com maior incidência nas de 40 e 50, uma vigorosa política de restauro e reconstrução de monumentos de grande importância na história portuguesa e que, à altura, se encontravam em grande parte num estado de avançada ruína e abandono; se, à luz das actuais noções de património e conservação, os trabalhos então empreendidos se enquadravam numa concepção já então algo arcaizante que teria por missão devolver o edifício à sua "traça" original - mais concretamente direccionada para o período medieval - não é menos verdade o facto desses restauros terem permitido o conhecimento de edifícios que, de

²² Maria Teresa Cabrita Reis, *Pintura Mural em Portugal nos finais da Idade Média e princípios do Renascimento*, tese de mestrado (policopiada), FLCSH, Lisboa, 1984

²³ Vitor Serrão, *A Pintura Proto-Barroca em Portugal*, Dissertação de Doutoramento em História da Arte apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Coimbra, 1992

²⁴ Dalila Rodrigues, *A Pintura Mural Portuguesa na Região Norte - exemplares dos séculos XV e XVI*, Catálogo do Museu Alberto Sampaio, Lisboa, 1996

outra forma, dificilmente teriam sobrevivido até aos nossos dias. Os dois boletins da DGEMN dedicados à pintura mural, de 1937 e 1961, atestam o interesse que esta actividade artística começa a despertar, tanto em relação ao seu próprio valor iconográfico e histórico, como pelos problemas que levanta no tocante à sua conservação²⁵. Desvanecida a memória da decoração parietal a fresco que, porque em grande parte desaparecida, demasiado deteriorada, ou oculta por intervenções posteriores, era praticamente ignorada enquanto elemento identificativo ou referência historiográfica, couberam em grande parte a este organismo, depois dos esforços pioneiros de Vergílio Correia, as primeiras acções de restauro e de divulgação deste importante acervo.

Saliente-se que as intervenções de conservação de pintura mural empreendidas pela DGEMN resultaram dos trabalhos de restauro levados a cabo em edifícios maioritariamente românicos²⁶, no decurso dos quais se fez sentir a necessidade de preservar tanto os exemplos de decoração mural ainda visíveis, já conhecidos, como os surgidos durante as intervenções estruturais efectuadas: *“O ciclo das restaurações empreendidas pela Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais veio trazer para o estudo do fresco em Portugal, dois elementos de capital importância: as pinturas murais da Capela da Glória, da Sé de Braga, e as da Igreja de Bravães. Independentemente da acção restauradora, mas em consequência dela, foram desvendados dois conjuntos picturais notabilíssimos.”*²⁷

A tendência “medievalista” das intervenções da DGEMN - reflexo duma filosofia de estado que valorizava os elementos considerados identificativos da nacionalidade - levou a que a grande maioria dos monumentos restaurados se situasse no Norte do país, zona em que a arquitectura românica atingira a sua

²⁵Boletins nº 10, *Frescos*, 1937, e nº 106, *Conservação de Frescos*, 1961; igualmente significativo é o facto de, pelo menos até esta última data, serem estes os únicos boletins dedicados não especificamente a um edificio mas uma manifestação artística ou aos problemas de conservação que lhe são inerentes. Dalila Rodrigues, *A pintura mural portuguesa na região Norte - exemplares dos séculos XV e XVI*, Guimarães, Catálogo do Museu de Alberto Sampaio, Guimarães, 1997.

²⁶ Situação já caracterizada por Dalila Rodrigues:“(…) a identificação de pinturas foi particularmente fértil a partir dos anos 30 do nosso século; processo associado às grandes campanhas de restauro da Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, cuja acção, orientada no sentido da recuperação da arquitectura medieval, teve consequências muito particulares ao nível desta modalidade de pintura.” Idem, *ibidem*.

expressão mais emblemática e modelar: “O que fica dito, neste capítulo e no anterior, mostra que perdido o sentido da utilidade e interesse das decorações parietais pictóricas, substituídas pelos revestimentos esmaltados ou entalhados, os frescos haviam caído no mais completo desprestígio. Acompanhavam na decadência a arquitectura medieval, menosprezada, deturpada ou mascarada, do século XVI em diante.”²⁸ Esta situação explica o tardio conhecimento das pinturas murais situadas mais a sul do território, que só recentemente têm sido alvo de estudos ou acções de conservação; os únicos exemplos meridionais referidos no já citado Boletim de 1961 reportam-se somente aos frescos do “Bom e Mau Juiz”, no edifício dos antigos Paços do Concelho de Monsaraz²⁹, e aos da designada Capela de S. João, junto à muralha³⁰, também em Monsaraz

I.4. Évora e o Sul: condicionantes e envolvências durante o período moderno

O intenso desenvolvimento ocorrido em Évora durante a estadia da corte de D. Manuel nesta cidade originou um fortíssimo surto construtivo e renovador que permaneceu durante várias décadas e levou ao aparecimento duma plêiade de artistas, construtores e arquitectos que acompanharam e contribuíram para este particular florescimento. A título de exemplo, cite-se a reconstrução da verdadeiramente monumental igreja de S. Francisco, iniciada ainda antes de 1250, cobiçada pelos monarcas portugueses durante o século XV - cabendo a

²⁷ Vergílio Correia, *Frescos*, Boletim nº 10 DA DGEMN, 1937, pp. 17/18

²⁸ Idem, *Ibidem*.

²⁹ O fresco foi descoberto em 1958, na sequência da obras de ampliação levadas a cabo pela Junta de Freguesia local, tendo desde logo despertado o interesse de investigadores locais, como Túlio Espanca (“Notável achado de arte em Monsaraz”, *Notícias de Évora*, ano 59, nº 17509, de 29 de Novembro de 1958) e José Pires Gonçalves (“O fresco dos Paços da Audiência de Monsaraz”, *Boletim da Junta Distrital de Évora*, n.º 5, Évora, 1964).

³⁰ Na realidade, tratam-se de duas capelas: a da “Cuba” - pequena capela, a que tradicionalmente é atribuída origem islâmica, mas que não deverá ser anterior ao séc.XVI, com pinturas assinadas (?), com a sigla J:E - provavelmente José de Escobar, embora a firma habitual deste artista seja mais completa - e datadas de 1622, e a desaparecida ermida de S. João da Muralha, demolida, segundo Túlio Espanca, na sequência da peste de 1659, cujos vestígios foram identificados no decorrer das sondagens efectuadas pela Fundação Convento da Orada, em 1996. Túlio Espanca, *Inventário Artístico de Portugal*, concelho de Évora, vol. VII, Lisboa, 1978, pp. 377-378, e Margarida Ataíde, *Relatório de Sondagens Arqueológicas*, doc. policopiado, Reguengos de Monsaraz, 1996,) e Martha Lins Tavares, “O estado de conservação e restauro das pinturas da Capela de S. João Baptista em Monsaraz: uma

D. Afonso V e a D. João II o arranque das obras de reconstrução - e finalmente adoptada pelo rei D. Manuel como igreja real, marca indelével e ousada da presença da corte e do próprio rei - aliás directamente empenhado na sua edificação, conforme expresso na *Crónica do Felicíssimo rei D. Manuel*, de Damião de Góis³¹, onde se refere a expressa participação do monarca no "corpo da Igreja de S. Francisco de Évora" - na cidade.

O estabelecimento de várias famílias nobres na cidade de Évora, a par da permanência da corte, durante a segunda metade do século XV, ajudou a consolidar o prestígio da cidade; Túlio Espanca³² refere vários titulares que, ao longo do reinado de D. Afonso V, aqui se fixaram, como D. Diogo de Castro, senhor do Paço de S. Miguel (hoje Palácio dos Condes de Basto), D. João da Silveira, D. Afonso de Portugal, entre outros: em Évora se implantaram, multiplicaram, edificaram solares e enriqueceram igrejas e conventos.

O desenvolvimento urbanístico e monumental da cidade continuou e foi consolidado durante o reinado seguinte, já que a própria corte, na sequência do terramoto de 1531, se mudou para Évora onde, por impulso de D. João III - admirador confesso da cidade - se procedeu à edificação de grandes obras públicas, que definiram e acentuaram o carácter "antigo" e classicizante do burgo; a ideologia "ao romano",³³ tão cara a este monarca, encontrou terreno fértil na cidade de Évora, marcada pela presença de humanistas como André de Resende, e pelo testemunho ainda vivo - se bem que nem sempre de forma especificamente material³⁴ - dum passado clássico cuja importância o pendor renascentista da corte se empenhava em acentuar. É neste contexto que se situa a construção do aqueduto, em 1537, seguindo o modelo de Elvas, de

proposta", comunicação apresentada no *I Encontro sobre Pintura Mural*, Monsaraz, 21 e 22 de Setembro de 1996 (polic.).

³¹ Apud José Custódio Vieira da Silva, "A Reconstrução da Igreja do Convento de S. Francisco de Évora", Catálogo da exposição *Um pintor em Évora, Francisco Henriques no tempo de D. Manuel I*, coord. de Fernando António Baptista Pereira, C.N.C.D.P. Lisboa, 1997

³² Túlio Espanca, "Notas sobre Pintores em Évora nos séculos XVI e XVII", *A Cidade de Évora*, nº 13-14, Évora, 1947

³³ Rafael Moreira, "Arquitectura, Renascimento e Maneirismo", *História da Arte Portuguesa*, Ed. Círculo de Leitores, Lisboa, 1995

³⁴ Com efeito, cabe a André de Resende o grande papel na definição - mais resultante da vertente humanista deste autor do que de qualquer abordagem "científica" do assunto - das origens romanas de Évora, expressas na sua *História da Antiguidade da Cidade de Évora*, publicada em 1553, que constituiu, seguramente, fonte de inspiração para a plêiade de intelectuais e humanistas que rodeavam o rei.

acordo com o texto latino *De Aquaeductibus*, de Júlio Fontino (séc.I d.C.)³⁵, e da igreja da Graça, obras representativas da tendência italianizante do renascimento das décadas de 30/40. Esta ambiência fervilhante³⁶, numa cidade que fora albergando e incorporando sucessivamente diferentes povos e credos - de alguma forma obrigados, pela própria geografia radial da cidade, a conviver paredes meias - é acentuada pela criação da Universidade, em 1559, a instâncias do Cardeal D. Henrique, que vem reforçar o prestígio e o dinamismo da urbe e acentuar a sua ambiência cultural.

O cruzamento de culturas, a prática de técnicas construtivas ancestrais, o uso de materiais tradicionais em conjugação com outros considerados mais "nobres"³⁷, o clima de prosperidade e desenvolvimento que marcou a cidade na primeira metade do século XVI, e que se traduziu, materialmente, na edificação de construções de grande porte (além das citadas, refiram-se, entre outras, o Palácio de D.Manuel, o castelo manuelino/Quartel dos Dragões³⁸, as longas obras de ampliação do velho Palácio dos Condes de Basto, com a sua belíssima *loggia* renascentista, janelas de ajimez e as eruditas pinturas de Francisco de Campos) reflecte-se no surto construtivo que se verificou neste período, e no frutífero intercâmbio entre arquitectos "de fora"³⁹ e práticas construtivas regionais.

I.4.1. A pintura em Évora no quadro da pintura portuguesa do período moderno

O ressurgimento⁴⁰ (?) da pintura mural em Portugal parece ter acompanhado, durante o período moderno, o extraordinário influxo que marcou a chamada

³⁵ Referido por Rafael Moreira, *op.cit.*

³⁶ Segundo Ângela Beirante, ("Évora na Idade Média", *Évora, História e Imaginário*, Évora, ed. Ataegina, 1997) "Na segunda metade do século XV, Évora era considerada a segunda cidade do reino, e a sua população rondaria os 10000 habitantes(...)."

³⁷ Saliente-se que as grandes construções de iniciativa régia, nomeadamente os mencionados aqueduto e igreja da Graça, eram maioritariamente edificadas em granito - material considerado mais resistente e visualmente mais imponente, com uma conotação claramente "imperial"- mas a tradicional construção de alvenaria de pedra, ou mesmo de taipa, rebocada e caiada, mesmo em edifícios de grande porte, continua a ser o sistema construtivo mais empregue, por vezes com reforços de cantaria dos pontos mais frágeis (cunhais, vãos, embasamentos), mormente devido à escassez de pedra de boa qualidade na região.

³⁸ Empreitada dirigida em 1518 por Diogo de Arruda

³⁹ Nicolau Chanterenne, Diogo de Castilho, Diogo e Francisco de Arruda, entre outros

⁴⁰ Embora existam alguns testemunhos de actividade fresquista nos séculos precedentes, como é o caso da decoração pictórica atribuída ao *Trecento* (Vitor Serrão, Teresa Cabrita e

idade de ouro da pintura portuguesa, e que coincide com o início do reinado de D. Manuel; uma feliz conjuntura socio/económica, a influência da pintura de importação, chegada em grande quantidade neste período, e uma corte suficientemente rica e poderosa para entender na expressão artística - e muito particularmente na pintura - o veículo ideal para a manifestação desse poder, traduzem-se numa “certa euforia da pintura portuguesa”⁴¹ e no conseqüente incremento da produção nacional. Assim, durante todo o século XVI, Évora estabeleceu-se como um dos mais importantes centros artísticos do país, graças ao papel desempenhado por uma aristocracia poderosa, à intervenção duma rede episcopal particularmente influente, aos activos círculos intelectuais da cidade, e a uma fecunda confluência de diferentes correntes estilísticas⁴².

Sucedem-se, então, as grandes encomendas - como os retábulos da igreja real de S. Francisco, da autoria de Francisco Henriques e Jorge Afonso, a pedido do próprio D. Manuel - à medida que se intensificava a produção artística da cidade; a própria evolução técnica da pintura, a excelência das cores e os efeitos cromáticos e sensoriais por esta protagonizados, a par com a intensa influência e intercâmbio com mestres flamengos, cuja influência se prolongará até às primeiras décadas do século (para, então, ser gradualmente substituída pelo “modo” italiano) explica a evolução desta arte e sua implantação - enquanto expressão de poder e de vanguarda cultural naquela que era, então, a segunda cidade do país.

Esta situação prolonga-se pela centúria seguinte: “(...) as tendências estéticas que apontavam no sentido da renovação possível confrontavam-se em saudável diálogo com a moda tradicional que era essa espécie de “*Contra-Maniera* eborense de raiz italo-flamenga”⁴³; os estudos sistemáticos de Túlio Espanca e de Vítor Serrão provam que, no período de tempo que medeia entre

Abel de Moura, *As Pinturas murais do Santuário de S. Cucufate*, Instituto de Arqueologia da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Coimbra, 1989) existente no presbitério de S. Cucufate, concelho de Vidigueira, e várias referências à sua utilização recorrente para revestimento de paredes e coberturas, a verdade é que é só a partir dos séculos XV e XVI que este recurso artístico começa a surgir com alguma regularidade.

⁴¹ Dalila Rodrigues, “A pintura no período manuelino”, *História da Arte Portuguesa*, Dir. Paulo Pereira, vol. II, Lisboa, ed. Círculo dos Leitores, 1995.

⁴² Vítor Serrão, *A Pintura Proto-Barroca em Portugal*, Dissertação de Doutoramento em História da Arte apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Coimbra, 1992

⁴³ Idem, *Ibidem*, p.624, vol.II.

os reinados de Filipe III de Portugal e de D. Afonso VI, o número de praticantes de pintura a óleo, a fresco ou a têmpera, de dourado ou de estofado, que surge identificado em Évora, ascende a 50 artistas (e artífices) pintores recenseados, fora os que, de Lisboa, aqui permaneciam durante largos períodos para dar cumprimento a encomendas mais vultuosas - situação só ultrapassada pela própria capital.⁴⁴ Não admira, pois, que entre a adaptação a diferentes correntes artísticas e no entrecruzar de influências externas e solicitações do produtivo mercado artístico interno, a pintura a fresco surja como uma das vertentes da pintura mais procuradas, dinamizada por uma clientela frequentemente menos erudita ou abastada, mas “de gosto facilmente deslumbrável pela policromia vibrante dos murais afrescados.” Foram vários os artistas sediados em Évora que se dedicaram a esta técnica pictórica, que conheceu, nas dioceses de Évora e Beja, um particular florescimento, prolongando-se pelos períodos maneirista e proto-barroco. Na verdade, a influência do “centro”- dominado pelo importante núcleo artístico eborense - espalha-se à “periferia” que assimila, de forma mais ou menos fidedigna, as correntes estilísticas vigentes. Neste caso se enquadra o importante pictórico acervo do concelho de Cuba que junta, à grande quantidade de campanhas fresquistas dos séculos XVI e XVII, um considerável espólio de pintura retabular; e tal como em Cuba, também em Serpa, Moura, Alvito, se encontram vários pintores activos durante este período, acompanhando a grande vitalidade do principal escola artística do Alentejo - Évora.

⁴⁴ Vitor Serrão, *op.cit.*, p.625; Túlio Espanca, “Notas sobre pintores em Évora nos séculos XVI e XVII”, *A Cidade de Évora*, n^os 13-14, pp.109-213.

Capítulo II

A pintura mural em Évora no período moderno: as obras

Entendendo-se como ponto assente o predomínio geral, a partir de meados do século XVI, da pintura sobre tábua e conseqüente declínio do fresco, é igualmente verdade que algumas regiões - muito especialmente no Alentejo, juntamente com Trás-os-Montes, onde a tradição fresquista atingiu "(...) durante o século XVII, um período de grande destaque como modalidade ornamental de edifícios religiosos e civis (...) ⁴⁵" - tenham mantido uma continuidade na tradição do fresco, possível pela existência dum conjunto de pintores fresquistas particularmente activos, ao longo de todo o século XVI e grande parte do XVII; a justificação para a persistência deste tipo de decoração pictórica aparentemente já em desuso aquando da sua realização poderá ser encontrada numa conjugação entre o seu grande efeito decorativo e a escassez de recursos duma clientela "facilmente deslumbrada pelo colorido forte das imagens pintadas a fresco nos murais dos seus templos". ⁴⁶

"Tudo parece indicar que, no Alentejo, nos séculos XVI, XVII, XVIII e mesmo XIX, a pintura mural deteve, sobretudo em contextos de ruralidade, uma importância só comparável com a que, na segunda metade do século XV e alvares do XVI, tivera nos pequenos templos românicos de Entre-Minho e Douro (...) ⁴⁷" A comparação impõe-se, já que falamos das duas regiões em que, talvez por inerência da própria interioridade, a pintura fresquista se assumiu como elemento decorativo de grande vitalidade. O próprio "atraso" associado à "periferia" - noção discutível, quando falamos na Évora quinhentista, erudita e palaciana - pode explicar a preservação destes exemplares, de alguma forma menos sujeitos a drásticas alterações de gosto ou a flutuações estilísticas.

⁴⁵ Vítor Serrão, Teresa Cabrita e Abel de Moura, *As Pinturas murais do Santuário de S. Cucufate*, Instituto de Arqueologia da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Coimbra, 1989.

⁴⁶ Idem, *Ibidem*.

Não podemos recuar muito em termos cronológicos: escasseiam os exemplares anteriores aos inícios do século XVI, destacando-se, do período manuelino, as enigmáticas pinturas do “claustrim” do designado paço de Vasco da Gama e a composição mural, de sabor goticizante, da arruinada ermida de Santa Catarina do Aivado, a cerca de 5 Km da cidade. É, de resto, a partir de meados da centúria e durante a seguinte que se multiplicam os exemplares deste género pictórico.



Fig. 1 - Vestígios de pintura de inícios do século XVI - Santa Catarina do Aivado

⁴⁷ Vitor Serrão, Anísio Franco e Joaquim Caetano, *A Pintura dos séculos XVI a XVII no concelho de Cuba*, C.M.Cuba, 1992

Os temas - sobretudo em contexto rural - percorrem praticamente quase todo o reportório hagiográfico, em grande parte em resposta à ambiência pós tridentina, acompanhados frequentemente por emolduramentos de brutesco - denotando, *grosso modo*, um certo esquematismo de composições e, não raro, bastantes fragilidades de desenho - largamente supridas pelo efeito decorativo e ornamental conseguido pelas composições parietais.

Pintores como José de Escovar⁴⁸ - activo em Évora entre 1585 e 1622 - acabaram por se "especializar" na execução de frescos; Escovar alcançou efectivamente maior mestria neste tipo de pintura (bem patente nos painéis da Misericórdia de Mora, no "retábulo fingido" da Igreja de Nossa Senhora de Guadalupe, ou nos frescos realizados para o Mosteiro da Saudação e Capela de S. Pedro, em Montemor-o-Novo) do que nas numerosas tábuas que elaborou ao longo da sua extensa actividade enquanto pintor.⁴⁹ Outros, como Francisco de Campos, que realizou a sua "pièce de résistance" ao elaborar a magnífica decoração a fresco do Paço de S. Miguel, repartiram igualmente a sua actividade pelas áreas da pintura mural e retabular⁵⁰.

Com efeito, apesar da crescente autonomização do pintor de óleo face aos seus congéneres de têmpera, fresco, dourado e estofado, e da evolução estilística e técnica a que se assiste na pintura sobre tábua, é frequente encontrarmos ainda, ao longo do século XVII, pintores que se dedicam, mais ou menos indistintamente, a uma ou outra actividade pictórica, de acordo com

⁴⁸ Túlio Espanca, "Notas sobre pintores em Évora nos séculos XVI e XVII", *Cadernos de História e Arte Eboresense*, Évora, ed. Nazareth, 1947, pp. 28-29

⁴⁹ Vitor Serrão destaca este pintor como um dos mais prolixos da cidade, estabelecendo o seu percurso biográfico e artístico na sua dissertação de doutoramento: "Modesto pintor das modalidades de fresco, óleo, têmpera e dourado, com oficina montada na rua do Raimundo durante cerca de quatro decénios, José de Escovar foi o responsável por uma longa e extensa actividade, sobretudo fresquista, por toda a província".

"Artífice de magros recursos financeiros (biografia bem atestada por documentação notarial) e estilísticos, conseguiu impor-se sobretudo na pintura a fresco, "onde os seus "retábulos fingidos", frisos de santos com arquitectura fantasista e barras de brutesco, e cúpulas e tectos revestidos de medalhões com figuras de hagiológico, conseguem incorporar, pela vibrância do cromatismo e sentido de intervenção decorativa, uma certa largueza cenográfica envolvente." E acrescenta: "É como mestre do "fresco", e não como pintor de cavalete retardatário e convencional, que José de Escovar assume melhores potencialidades plásticas e ornamentais." pp. 659, vol II

⁵⁰ Os estudos de Martín Soria, Vitor Serrão e Joaquim Caetano e José Alberto Carvalho permitiram identificar vários conjuntos retabulares da autoria de Francisco Campos, como a *Epifania* da Sé de Évora, *Santa Ana*, *A Virgem e Santa Isabel*, do Museu de Évora, a *Virgem no Trono*, do Museu de Beja, entre outros, em que o alongamento dos corpos e os jogos de perspectiva atestam a filiação maneirista do seu autor.



as solicitações com que se confrontam. É, no entanto, notório o crescente desfasamento formal entre o género considerado mais nobre - o óleo - e as outras técnicas pictóricas que lhe estavam até então associadas; enquanto a pintura retabular conhece um desenvolvimento sempre crescente ao longo de todo o século XVI, acompanhando as tendências flamengas corporizadas, em Évora, na obra de Francico Henriques e na de Frei Carlos (pese embora o facto desta última, pelo carácter conventual que reveste, se distanciar de alguma forma das correntes estilísticas da pintura portuguesa do "ciclo" manuelino) e posteriormente, as novas linguagens estéticas introduzidas pelo Renascimento, a pintura a fresco permanece "(...) geralmente modesta de técnica e desenho (ao contrário do que sucede no país vizinho, para já nem referir o caso italiano), e avessa às inovações no sentido do Renascimento."⁵¹ Esta circunstância é facilmente compreensível dentro do contexto da pintura de Quinhentos, por razões já afloradas, mas que julgamos importante sistematizar, e que se prendem com a crescente popularidade da pintura de cavalete - mais autónoma, mais transportável, menos exigente em termos de espaço de execução, mais facilmente adaptável ao espaço existente - com a conseqüente e crescente "libertação" destes pintores face ao rígido corporativismo de raiz medieval por que se pautavam, até às petições maneiristas, as oficinas de pintura, por ser o fresco uma técnica pictórica que, apesar de algumas óbvias vantagens (rapidez de execução, adaptabilidade a grandes espaços, maior acessibilidade, possibilidade de decorar integralmente um espaço arquitectónico) traduzia também algumas fragilidades - menor rigor de execução, paleta cromática mais reduzida, menor expressividade nos pormenores⁵²; é, em suma, uma técnica mais "imediata", que valoriza a percepção globalizante do conjunto em detrimento do pormenor, não raro executada com deliberadas distorções por forma a ser vista de baixo para cima.⁵³

⁵¹Vitor Serrão, Anísio Salazar Franco e Joaquim Oliveira Caetano, A Pintura dos séculos XVI a XVIII no concelho de Cuba, C.M.Cuba, 1992, p.29

⁵²Lembre-se o constante recurso à têmpera para "afinar" certos detalhes, como expressões faciais, cabelos, pregas no vestuário, elementos da paisagem, etc.

⁵³Exemplo desta afirmação é o painel mural recentemente descoberto durante as obras de restauro de talha da Igreja da Misericórdia, em Évora, oculto pelo grandioso altar barroco; curiosamente, a cena representada - as obras da Misericórdia - foi posteriormente reproduzida

II.1. A permanência da pintura mural em Évora

A permanência⁵⁴ da pintura fresquista como forma de revestimento decorativo muito para além do tempo de vida que assumiu noutras regiões prende-se, no Alentejo, com várias conjunturas de diversa natureza; a tradição muçulmana, de alguma forma mitificada no mudejarismo patente nas grandes construções - sobretudo de carácter civil - de inícios do século XVI, deixou inequivocamente marcas indeléveis no modo de construir, acabando por aliar de modo feliz técnicas ancestrais⁵⁵ a novas e mais ousadas formas de utilização de materiais locais. Com efeito, o surto mudéjar verificado neste período, de origem ainda incerta enquanto fenómeno de "moda"⁵⁶, teve repercussões claras no enriquecimento e aperfeiçoamento no uso desses materiais, como o tijolo, as argamassas pobres, o gesso, a cal. Os trabalhos de estuque e os frisos em esgrafitado que começam a aparecer neste período, pela mão de mestres de origem mourisca ou sevilhana (*yesseros*) - afirmando-se posteriormente como um dos mais originais complementos decorativos de construções urbanas, animando fachadas e criando cercaduras e sancas de grande efeito ornamental - atingiram o seu apogeu nos séculos XVIII/XIX, e são bem a prova de como um elemento de proveniência claramente islâmica se entrosou e adquiriu consistência própria na paisagem artística do sul de Portugal. (cf. fig 2)

na tábuia que ali figura actualmente. A representação mural - relativamente pobre do ponto de vista artístico - apresenta uma deformação perspéctiva que julgamos deliberada.

⁵⁴ Já em 1947, Túlio Espanca comentava que: "Em Évora o encanto e predilecção pelas ornamentações murais a fresco em grande estilo, persistiu pelas centúrias imediatas e ainda se executava com apreço na primeira metade do século XIX." (Túlio Espanca, "Notas sobre pintores em Évora nos séculos XVI e XVI", *Cadernos de História e Arte Eboresense*, V, Évora, Ed. Nazareth, 1947)

⁵⁵ O tabique de taipa - técnica constitutiva que consiste, basicamente, na criação duma estrutura de madeira revestida de argamassa ou terra - é já descrito por Vitruvius (citado por Fernando Pinto, "materiais tradicionais de construção no Alentejo", texto policopiado, 1997) demonstrando que alguns dos materiais e técnicas construtivas tradicionalmente associados à presença muçulmana na península constituíam, na verdade, técnicas autóctones, obviamente alteradas e acrescentadas pelo engenho árabe. (*A Pintura Proto-Barroca em Portugal*, Dissertação de Doutoramento em História da Arte apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Coimbra, 1992, p. 659 vol.II)

⁵⁶ "Moda" que terá resultado, muito provavelmente, do cruzamento de várias circunstâncias, como a importação e conhecimento de materiais e formas decorativas por via da conquista de praças marroquinas, a visita do rei D. Manuel aos grandes centros hispânicos de influência árabe, a existência duma forte Burguesia então em Évora, fazendo desta região e do sul em



Fig. 2 - Estuques e esgrafitos em fachadas burguesas da Rua 5 de Outubro - Évora

Embora sem referências de ascendência islâmica - porquanto os esquemas decorativos que lhe estão associados se traduzem sobretudo na adopção duma gramática ornamental eminentemente geométrica, enquanto a pintura mural reveste maioritariamente formas assumidamente figurativas - a decoração a fresco parece ter igualmente tido o seu “renascimento” nesta época, reflectindo a dinâmica que acompanhou a instalação da corte na cidade e, particularmente, a efervescência artística que marca o reinado de D. Manuel e se prolonga, em Évora, pelas décadas e pela centúria subsequentes. Todo o século XVI é, aliás, pródigo em encomendas de pintura retabular como em painéis a fresco - que continuam, não obstante a concorrência de outras formas de revestimento parietal entretanto desenvolvidas, a gozar da preferência duma clientela consideravelmente vasta. A este desenvolvimento da pintura verificado por todo o reino a partir de meados de Quinhentos não é alheia a consagração da pintura como arte “liberal”, e a nobilitação da posição

de artista que assim se desliga, paulatinamente, do estatuto de menoridade que o associava ao artesanato convencional⁵⁷

II.2. Incidência geográfica da pintura mural no distrito de Évora

A pintura mural dos séculos XVI e XVII - período que reúne o maior número de superfícies pintadas chegadas até aos nossos dias - não é exclusiva dos grandes centros urbanos; a sua eficácia decorativa, durabilidade e relativa acessibilidade quando comparada com outros recursos ornamentais justificam o sucesso de que gozou, tanto em versões eruditas, de grande qualidade plástica e técnica, como em composições mais populares, que se encontram em modestos edifícios de carácter devocional e localização remota. Além da cidade de Évora, onde a existência duma nobreza influente e poderosa e dum grande número de artistas que acompanharam a permanência da corte justificam o apreço que este género sempre mereceu na decoração de casas particulares, conventos e igrejas, existem outros núcleos que, pela quantidade e especificidade dos sua produção artística, merecem ser destacados; é o caso de Vila Viçosa, “Um dos mais ricos acervos de pintura mural a fresco e têmpera que se encontram na paisagem artística portuguesa(...)”⁵⁸, onde o clima de abertura cultural e de esplendor artístico difundido pelo Paço Ducal desde fins do século XVII a inícios do XVIII traduziam um espírito de renovação e de afirmação da Corte ducal enquanto espaço de vivência humanista e de identificação nacional. Vitor Serrão⁵⁹ analisa o programa fresquista elaborado de acordo com as motivações da corte, identificando vários dos pintores que participaram na campanha de modernização levada a cabo pelo duque D.Teodósio II. Trata-se dum esquema iconográfico complexo, desenhado de acordo com objectivos precisos - a validação da dinastia através da comemoração de feitos heróicos, no fresco da Tomada de Azamor, ou a exibição erudita e galante das cenas historiadas da Sala da Medusa e do

⁵⁷ Cf. Vitor Serrão, *A pintura maneirista e o estatuto social dos pintores portugueses*, Lisboa, INCM, 1983

⁵⁸ Vitor Serrão, “A Pintura Fresquista à Sombra do Mecenato Ducal”, *Monumentos* nº 6, Lisboa, Março de 1997, p.15

⁵⁹ Idem, *ibidem*.

oratório de D.Catarina; este clima liberal de intensa actividade artística espalha-se um pouco por toda a área de influência do Paço Ducal, sendo vários os exemplos de decoração a fresco de grande qualidade que surgem um pouco por toda a vila, traduzindo a influência dos pintores de corte entretanto aqui sediados; o próprio e contíguo Real Convento das Chagas alberga um vasto conjunto de painéis murais de qualidade irregular (hoje parcialmente restauradas pela Empresa Mural da História, na sequência das obras de adaptação a pousada levadas a cabo pela ENATUR), onde se nota não só a actividade das próprias freiras, como outros exemplos que revelam maior mestria técnica e decerto reflexo das campanhas empreendidas no Paço vizinho.

Semelhante homogeneidade - cronológica e qualitativa - não é detectável no conjunto das pinturas murais ainda hoje perceptíveis em grande parte dos edificios religiosos - igrejas, ermidas e conventos - do distrito de Évora, não existindo nenhum outro núcleo que reúna, num período de cerca de trinta anos, tão grande número de obras a fresco de similar filiação artística; os exemplos que existem são, porém, suficientemente abundantes para podermos afirmar que o recurso à decoração fresquista constituiu prática corrente durante o período em análise. Género de eleição entre confrarias e irmandades de modestos recursos, "nobilitou-se" ao adornar palácios e casas senhoriais, em referência a uma certa percepção já italianizante de espaço lúdico. Talvez surpreendentemente, a qualidade técnica e estilística da pintura a fresco nem sempre é directamente proporcional à natureza do edificio a que se destinava; encontramos assim pequenas ermidas com decoração a fresco em composições que denotam grande elegância na composição e algum conhecimento de modelos eruditos aparentemente de forma algo desfasada face a uma localização pouco acessível.

Exemplares tão remotos como a ermida do Monte Velho de Santo António, em Vendas Novas - dedicada originalmente ao culto do Infante Santo - revelam efectivamente uma qualidade artística pouco consentânea com a noção de periferia normalmente associada a concepções mais retrógradas e provincianas; pequena ermida situada a escassos quilómetros do núcleo primitivo de Vendas Novas, erigida em meados do século XV para culto do

Infante D. Fernando⁶⁰ - posteriormente alterado para Santo António - reflecte hoje, apesar do estado de degradação em que se encontra, as modificações sofridas a partir da década de 30 no século XVI, altura de que datam os frescos da cúpula da capela-mor. De nave única e planta rectangular, com várias edificações de romeiros adossadas (em estado de ruína), possui capela-mor diferenciada, quadrangular, coberta por uma cúpula semi-esférica, inteiramente revestida de pinturas a fresco. Pertença da comenda da ordem de S.Bento de Aviz - só foi integrada no arcebisado de Évora em 1843 - residirá talvez nesse facto a explicação para a invulgar qualidade das pinturas; representando a paixão de Cristo, as figuras dispõem-se em quadros poligonais, acompanhando a forma da cúpula e separados por molduras em pérola. O friso em grotesco, com serafins e elementos de laçaria, e a elegância e simetria da composição - aliadas à própria perfeição geométrica da cúpula, figura de eleição no universo clássico - apontam claramente para uma obra de pendor renascentista, da mão dum artista conhecedor dos modelos eruditos. Desta forma, nem sempre a fidelidade a figurinos formalmente mais evoluídos é apanágio do “centro”; o estudo dos encomendantes revela-se, neste campo, fundamental para tentar compreender e caracterizar o universo ainda ignorado da pintura mural.



Fig.3 - Pormenor da cúpula da ermida de Santo António - Vendas Novas

⁶⁰António Borges Coelho e Gustavo Marques, *Vendas Novas, História e Património*, C.M. Vendas Novas, s.d.

II.3. A temática

Os temas tratados em grande número das decorações a fresco e a têmpera - porque integradas, maioritariamente, em igrejas, ermidas ou conventos - são de carácter religioso e, com grande incidência, hagiográfico, ilustrando convencionalmente imagens ligadas ao santo de invocação do imóvel. As representações são, em grande parte, de natureza popular - com excepção, entre outras, do núcleo pação de Vila Viçosa, em que o programa iconográfico, cuidadosamente elaborado, reflecte uma vontade política temporalmente circunscrita e a “mão” de artistas de corte, ou das pinturas cortesãs do Paço de D. Miguel, em Évora, testemunho duma cultura maneirista e erudita por parte do artista e do encomendante⁶¹; por conseguinte, raros são os exemplos em que a qualidade plástica e a formulação teórica subjacente à pintura ultrapassa a mediania. A comparação com Itália, França ou Espanha não nos é favorável; género artístico que começa, com o Maneirismo, a ser de alguma forma relegado para segundo plano⁶², a pintura mural atinge entre nós - e muito particularmente no Alentejo - um público que se define basicamente entre as numerosas irmandades, confrarias e congregações religiosas, de recursos limitados e frequentemente sem possibilidades de apelar a outras decorações mais em voga, e que apreciavam o efeito cenográfico e ilusório dos grandes painéis de fresco. Os temas recorrentes são, assim, reflexo da vontade e disponibilidade financeira dessa clientela, que não raro acusa um certo conservadorismo - ideológico e artístico - patente na repetição de modelos e na adesão às deliberações tridentinas que, não por acaso, parecem colher grande aceitação em meios regionais.⁶³ As representações pictóricas mais

⁶¹ Note-se que são dois exemplos de pinturas integradas em edifícios palacianos, ambos pertencentes a algumas das famílias de maior influência regional, ou mesmo nacional - caso dos Braganças - que de alguma forma corporizavam uma versão mais tardia dos “príncipes da Renascença” - mais do que elemento ornamental, a pintura é afirmação de “status” e de cultura.

⁶² Vítor Serrão, *O Maneirismo e o Estatuto Social dos Pintores Portugueses*, Lisboa, INCM, 1983

⁶³ Tal constatação encontra-se bem expressa no trabalho de Vítor Serrão, Anísio Salazar Franco e Joaquim Oliveira Caetano (op.cit.): “Se em “centros importantes como Lisboa e mesmo Évora esse carácter religioso pode parecer diluído através de outros “géneros” estimados pelas clientelas - o Retrato, a Alegoria moral, a “Natureza Morta”, a “paisagem”, etc

grande aceitação em meios regionais.⁶³ As representações pictóricas mais vulgares não são, no entanto, totalmente “espontâneas”, na medida em que assimilam, normalmente, os modelos eruditos - divulgados, em muitos casos, em gravuras que circulavam já com alguma abundância no Portugal de Quinhentos - recriando assim figurinos eruditos numa linguagem plástica por vezes rudimentar mas sempre eficaz. Neste caso se poderá enquadrar, por exemplo, o S. Pedro da Ermida de S. Pedro da Ribeira em Montemor-o-Novo, curioso exemplar de inícios do século XVI, em que a figura do padroeiro, que reveste a parede fundeira do altar-mor - descoberta em 1975, aquando da remoção dos painéis de óleo sobre tábuas, de meados da centúria e representando igualmente S. Pedro⁶⁴ - é apresentada com os aributos tradicionalmente divulgados nos registos contemporâneos, embora com grande simplicidade de composição e linearidade no desenho. A recorrência do tema nas suas vertentes retabular e mural é, aliás, frequente, demonstrando a alteração de gostos e a importância que a pintura a óleo vai adquirindo ao longo de todo o século XVI, e originando, quando possível, a substituição de uma por outra forma de decoração pictórica.

A temática mariana - reforçada após as deliberações tridentinas - é também frequente - ocupando a Anunciação, em muitos casos, a ousia do arco de acesso ao altar-mor (casos de S. Pedro da Ribeira e da Igreja de Nossa Senhora da Graça do Divor).



Fig. 4 - Pormenor da Anunciação da Igreja de Nossa Senhora da Graça do Divor, conc. Évora

⁶³ Tal constatação encontra-se bem expressa no trabalho de Vitor Serrão, Anísio Salazar Franco e Joaquim Oliveira Caetano (op.cit.): “Se em “centros importantes como Lisboa e mesmo Évora esse carácter religioso pode parecer diluído através de outros “géneros” estimados pelas clientelas - o Retrato, a Alegoria moral, a “Natureza Morta”, a “paisagem”, etc -, em ambiências rurais é a pintura de inspiração religiosa, sem desvios formais nem excessivas liberdades face às directrizes impostas pela iconografia oficial, que impera e merece ser consumida por comunidades pobres de meios financeiros e pouco exigentes de gosto estético;”

⁶⁴ Túlio Espanca, “Ermida de S. Pedro de Montemor”, *A Cidade de Évora*, 48-50, 1958

Em Santa Clara de Sabugueiro, concelho de Arraiolos, o tecto da nave principal, dividido em caixotões, encontra-se inteiramente coberto por cenas da vida de Nossa Senhora; composição ingénua, embora denotando conhecimento de outras fontes gráficas nas atitudes e atributos expressos. Os temas hagiográficos são, no entanto, os mais recorrentes - particularmente nos meios rurais, em edifícios de carácter devocional, onde a invocação do santo assume foros de protagonismo. As figuras são normalmente representadas sobre um fundo esquemático, demonstrando um certo hieratismo e convencionalismo na representação; no caso do "desfile" de santos da Igreja matriz de Evoramonte, da autoria de Diogo Fernandes (?) - em que a postura rígida e estática das figuras leva Túlio Espanca⁶⁵ a designá-las de "ícones" - o artista não revelou grande preocupação em enquadrar os seus personagens nos elaborados cenários arquitectónicos ou requintadamente bucólicos comuns à pintura de cavalete contemporânea⁶⁶. Os fundos são quase monocromáticos, sem elementos caracterizadores - o deserto de S. João Baptista é apenas um pouco mais agreste do que a paisagem desolada em que se move S. Gregório - e só na sensualidade das personagens femininas, de seios arredondados, e no cuidado da figuração anatómica - que transparece através das vestes⁶⁷ - se pode, de alguma forma, enquadrar este pintor no meio pictórico da segunda metade do século XVI (ou até mais tarde; cf. nota anterior). Também José de Escovar, nas pinturas que executou para a Igreja de Nossa Senhora de Guadalupe, no termo de Évora, insere os numerosos santos que decoram o tecto da sacristia da mesma igreja numa simples moldura, preferindo enriquecer as cercaduras correspondentes de ornatos fitomórficos mais ou menos complexos. Curiosamente - porque de localização mais remota e dimensões mais reduzidas - entre os exemplos mais

⁶⁵ Idem, "Notas sobre Pintores em Évora nos séculos XVI e XVII", *Cadernos de História e Arte Eborense*, p. 30, V, Évora, Ed. Nazareth, 1947

⁶⁶ Túlio Espanca publica, na obra citada, a transcrição do documento em que o pintor afirma ter recebido trezentos e trinta reis para a execução da obra de Evoramonte, em 8 de Junho de 1540. Vitor Serrão considera, no entanto, que este documento não justifica a atribuição desta obra a Diogo Fernandes, por aquela acusar, formalmente, características mais próximas da sensibilidade maneirista - ou eventualmente "escobariana" - que a data de 1540 poderia enfermar.

⁶⁷ Características estas que podem, eventualmente, ter sido realçadas por repintes posteriores.

interessantes quanto à abundância de pormenores de carácter arquitectónico e à qualidade do tratamento formal, encontra-se o arruinado painel da igreja de Santo Aleixo, em Montemor-o-Novo, infelizmente vandalizado e parcialmente destruído devido ao estado de ruína do edifício. Certamente anterior - ou, eventualmente, contemporâneo da obra de Diogo Fernandes, constituiria sem dúvida um invulgar caso de apuro formal, contemporaneidade e cuidada formulação estilística; a inserção de elementos arquitectónicos, o elegante tratamento de roupagens e a idealização da paisagem em fundo, assim como o desenho das molduras em *grisaille*, onde pontuam elementos clássicos, contribuem para colocar este fresco - ainda e apesar dos repintes e actos de destruição e incúria de que foi vítima - como um dos mais representativos da divulgação da gramática renascentista entre um género habitualmente avesso a flutuações estilísticas.

É todavia nas decorações profanas que a pintura mural no distrito de Évora se reveste de maior especificidade; para além do já citado núcleo de Vila Viçosa, em que a existência de pintores da corte e a estruturação dum programa iconográfico de raiz erudita e simbólica proporcionaram um conjunto de excepcional coerência - de certo modo "fora" da realidade regional - destacam-se, pela antiguidade, o fresco do "Bom e Mau Juiz", em Monsaraz, que aguarda leituras mais actuais quanto à definição da sua iconografia⁶⁸ e que constitui, indubitavelmente, uma das mais interessantes temáticas de toda a pintura mural portuguesa, as Casas Pintadas (ditas de Vasco da Gama) onde se cruzam temas caros à *marginalia* manuelina, como a sereia - nas suas vertentes aérea e marinha, isto é, com cauda de pássaro ou de peixe - com figuras fantásticas, como a hidra ou o dragão, e animais domésticos (os galos afrontados, a raposa) e as cenas galantes e mitológicas do Paço de S. Miguel, reflexo do elegante maneirismo aflamengado ainda em voga entre nós na segunda metade do século XVI. Outros casos, como as curiosas pinturas do tecto da Sacristia Nova da Igreja do Espírito Santo, misturam a referência

⁶⁸Tivemos conhecimento duma recente publicação do IPPAR - no prelo - da autoria de Dagoberto Markl (estudo de História de Arte) e de Irene Frazão e Arlinda Costa (relatório de conservação e restauro) mas não nos foi possível aceder a ela, visto não estar ainda publicada.

hagiográfica “avant la lettre”⁶⁹ com interessantíssimos pormenores orientalistas e grotescos de delicado labor.

A finalizar, poderíamos inferir que os assuntos abordados, ainda que maioritariamente hagiográficos, se pautam pela diversidade - iconográfica, estilística, ou a nível da própria execução, e que, aqui como noutros campos, a identificação de fontes, o estudo iconográfico rigoroso e, “last but not least”, a pesquisa laboratorial, se impõem como forma de melhor identificar e conhecer este género artístico.

II.4. As obras

As obras seleccionadas procuram responder, através de exemplos que de alguma forma tipifiquem correntes artísticas, estádios de conservação ou cronologias diversas, à necessidade de caracterizar a evolução da pintura mural na esfera de influência do arcebispado de Évora, que se estendeu de áreas tão remotas como Vendas Novas, até Alvito, Reguengos de Monsaraz, Montemor-o-Novo, com natural destaque para os exemplos mais significativos existentes na cidade. Núcleos de maior homogeneidade como os de Vila Viçosa - em que a permanência da Casa de Bragança e a instalação da “corte de aldeia” atraiu e promoveu a fixação de artistas palacianos, conhecedores das correntes mais eruditas então disseminadas nos meios cortesãos - e de Cuba, em que uma plêiade de artistas dos séculos XVI e XVII, maioritariamente anónimos, revestiu a fresco grande número de igrejas e ermidas e em que transparece a clara influência duma “escola regional” mais populista, oriunda da sede metropolitana, não são, deliberadamente, incluídos nesta selecção, seja por existirem já trabalhos⁷⁰ que caracterizam a produção desses centros, seja por possuírem alguma “identidade colectiva” que os afasta da escolha por nós enunciada.

⁶⁹ Datadas de 1599, as pinturas têm como tema central a vida de Santo Inácio de Loyola, que só foi canonizado em 1622

⁷⁰ cf. Vítor Serrão, Anísio Salazar Franco, e Joaquim Oliveira Caetano, “A Pintura dos Séculos XVI a XVIII no concelho de Cuba”, ed. Câmara Municipal de Cuba, 1992 e Vítor Serrão, “A Pintura Fresquista à sombra do Mecenas Ducal (1600-1640)”, Lisboa, *Monumentos*, nº 6, Março, 1997

A aparente heterogeneidade e parcialidade dos imóveis que optamos por incluir serve, quanto a nós, tanto a linha diacrónica do trabalho como o propósito de “denunciar” e procurar reverter o abandono dum género que começa, lenta e recentemente, a sair duma letargia longa de séculos. Foi uma opção. Outras haverá, espera-se, que complementem e actualizem a presente.

Palácio dos Condes de Basto

Um dos mais excepcionais conjuntos de decoração a fresco existentes no nosso país, seja pela intrínseca qualidade e erudição da pintura, seja pelo facto de se encontrarem datados e atribuídos - graças aos estudos de Túlio Espanca⁷¹ (após uma primeira notícia publicada no Diário de Notícias, em 1933, aquando duma entrevista a Luís Reis Santos) e, posteriormente, de vários historiadores como Reynaldo dos Santos, Adriano de Gusmão, Martin Sória, Vítor Serrão e, mais recentemente, Joaquim Caetano e José Alberto Seabra Carvalho⁷², ou ainda pela temática - de carácter profano, retratando ora acontecimentos de carácter histórico/épico, ora cenas mitológicas, baseadas numa das muitas edições das “Metamorfoses” de Ovídio que circulavam na Europa de Quinhentos - são as pinturas a fresco do Palácio dos Condes de Basto, ou de S. Miguel. Vasto paço acastelado multiperiodal, de planta irregular - resultante dos acrescentos e alterações de que foi alvo ao longo dos séculos - incorporando parte da *cerca velha* e constituído por vários pavilhões, de diferentes épocas, conjugados harmoniosamente numa feliz articulação de volumes, o Paço de S. Miguel constitui hoje uma referência incontornável na imagem da cidade e um símbolo do poder e influência dos Castros, uma das várias famílias nobres que acompanharam as preferências da corte, desde D. Afonso V, pela cidade de Évora; é a esta dinastia que se deve a transformação do velho edifício (parte integrante do alcaçar durante a dominação muçulmana) e a realização das grandes obras executadas durante

⁷¹Túlio Espanca, “Notas sobre pintores em Évora nos séculos XVI e XVII”, *Cadernos de História e Arte Eborense*, V, Évora, Ed. Nazareth, 1947, e “História do Antigo Paço de S. Miguel ou dos Condes de Basto”, *A Cidade de Évora*, nº 45-46, pp. 306 e seg.s, Évora, 1963

o período manuelino e toda a centúria de Quinhentos⁷³; o conjunto das pinturas existentes nos salões nobres do Paço constitui sem dúvida um dos mais originais e bem conservados conjuntos de pintura a fresco do período maneirista.

Seria, assim, quase impossível a não inclusão deste conjunto no presente *corpus*; a invulgar qualidade dos frescos assim o determina, bem como o seu excepcional estado de conservação - note-se que nunca foram restaurados - registando apenas escurecimento da película cromática causado por infiltrações.

⁷²Estes dois autores são os responsáveis pela descrição e análise mais completas deste conjunto; (Joaquim Caetano e José Alberto Seabra Carvalho, *Os Frescos quinhentistas do Paço de S. Miguel*, Évora, Fundação Eugénio de Almeida, 1990.)

⁷³Os edifícios hoje visíveis reflectem em grande parte as obras da empreitada do primeiro dos Castro (D.Diogo de Castro), no período manuelino e são resultado das obras realizadas no final dos anos 50 pelo proprietário, com colaboração da DGEMN; é de salientar que, dentro da filosofia de restauro então vigente, as obras realizadas demonstram invulgar sensatez nas opções tomadas e grande cuidado na abordagem do edifício, tendo em conta que este, com excepção dos frescos – excepcionalmente conservados - se encontrava em estado de semi-ruína à altura da intervenção.



Palácio dos Condes de Basto – Évora
Fig. 5 e 6 – Sala da Tomada de *La Goletta*



Palácio dos Condes de Basto – Évora

Fig. 7 e 8 – Sala da Tomada de *La Goletta* – figuras humanas e elementos decorativos



Palácio dos Condes de Basto – Évora
Fig.9e 10 – Salão Principal



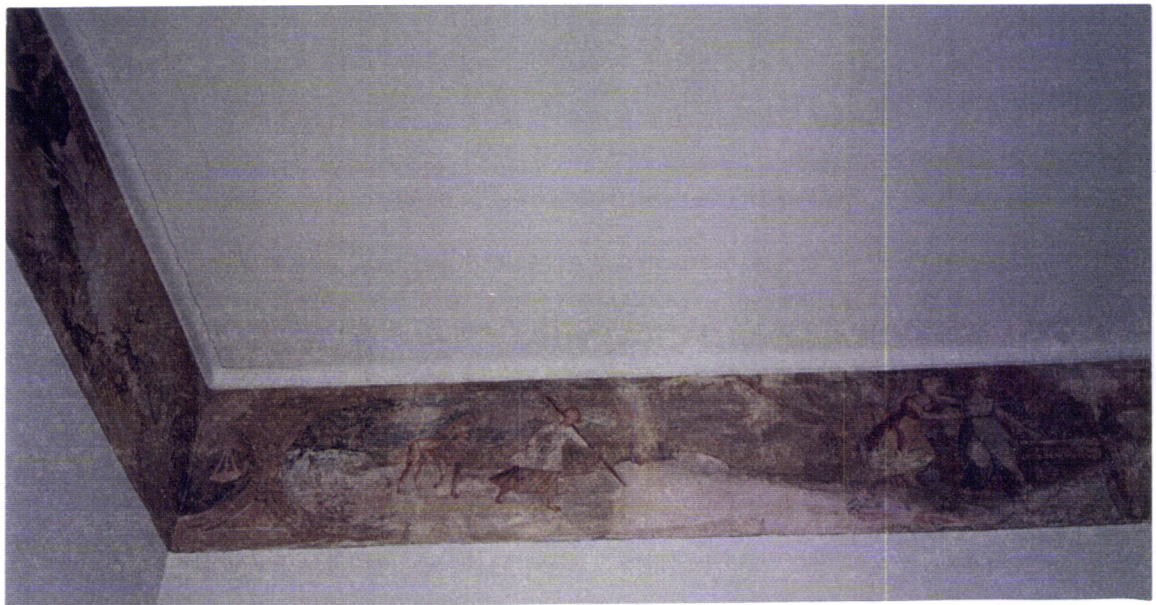
Palácio dos Condes de Basto – Évora
Fig. 11 e 12 – Salão Principal – animais domésticos e seres mitológicos, entre motivos característicos do repertório das gravura flamengas



Palácio dos Condes de Basto – Évora
Fig. 13 e 14 – Salão Principal – infiltrações e manchas de humidade no tecto



Palácio dos Condes de Basto – Évora
Fig. 15 e 16 – Sala Oval – *putti* e personagens mitológicas



Palácio dos Condes de Basto – Évora
Fig. 17,18 e 19 – Sanca do 1º piso; decorações baseadas nas *Metamorfoses* de Ovídio

Sacristia Nova da Igreja do Espírito Santo

A Sacristia Nova, edificada aquando do reitorado dos Padres Pedro de Novais e Manuel de Lima (1596-98)⁷⁴ possui um interessante e invulgar programa iconográfico, datado de 1599. Trata-se duma sala de planta rectangular, com cobertura em abóbada de meio-canhão, inteiramente decorada, alternando o trabalho em massa, os florões de mármore e as pinturas a fresco. A temática central é a representação de doze episódios da vida de Santo Inácio de Loyola, distribuídos por outros tantos painéis geométricos. A originalidade e o interesse deste programa decorativo residem em vários aspectos; um deles é a própria dimensão historiográfica do tema - na verdade, embora se trate da representação da vida dum santo, não podemos inserir este conjunto na temática hagiográfica tradicional, já que, na realidade, a canonização de Inácio de Loyola só ocorreu em 1622, depois da execução deste conjunto pictórico; por outro lado, a escassa distância temporal ocorrida entre a vida deste personagem e a realização das pinturas confere a estas uma dimensão realista - embora não isenta da carga valorativa e “exemplar” dos feitos do santo - acentuada pela introdução de personagens “históricas”, como o cardeal D. Henrique ou o Papa Paulo III, decerto conforme as instruções do encomendante, ou seja, da própria Companhia de Jesus.

Tão ou mais fascinantes, pela originalidade e riqueza de pormenor que enfermam, são as pequenas pinturas intercalares que, dispostas em pequenos painéis geométricos circunscritos por frisos em massa, rodeiam as pinturas “principais”. São constituídas por elementos figurativos e fitomórficos, grinaldas, *putti*, mascarões, grotescos, animais, pequenas figuras mitológicas e orientais, dispostos alegremente com grande profusão de pormenores e delicadeza de desenho. O sabor claramente maneirista e erudito desta composição, que bebe seguramente a inspiração nos gravados flamengos ou italianos⁷⁵ que circulavam entre nós, contrasta de alguma forma com a

⁷⁴ Túlio Espanca, *Inventário Artístico de Portugal*, vol. VII, concelho de Évora, Lisboa, 1966, pp.86-87

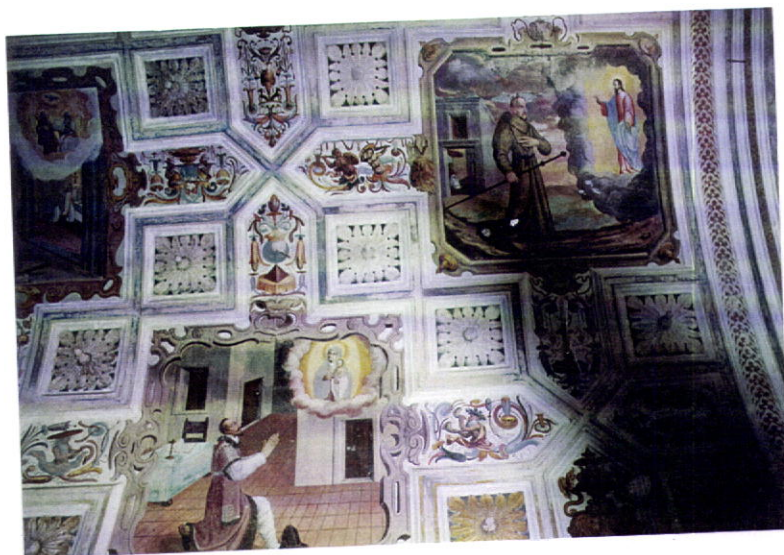
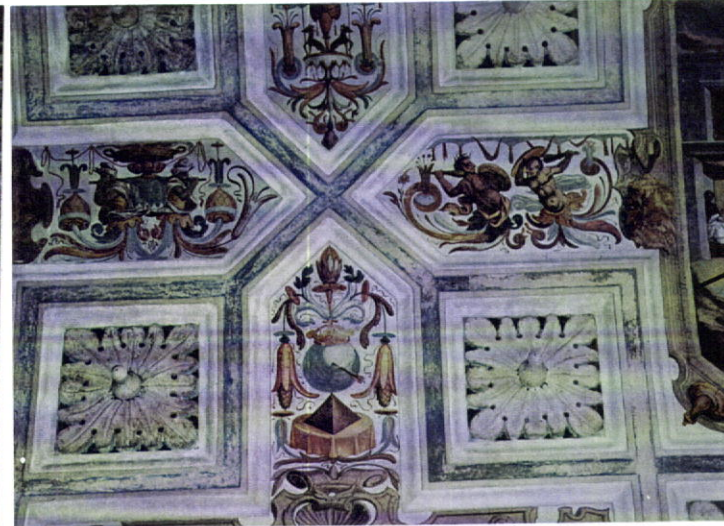
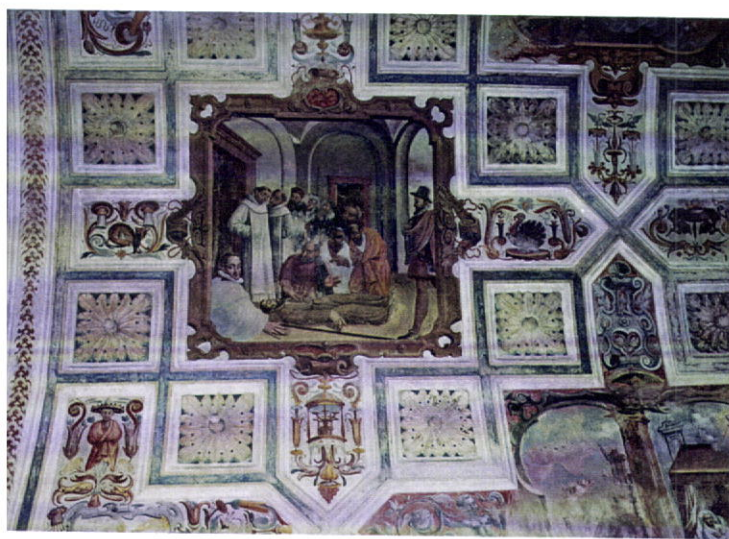
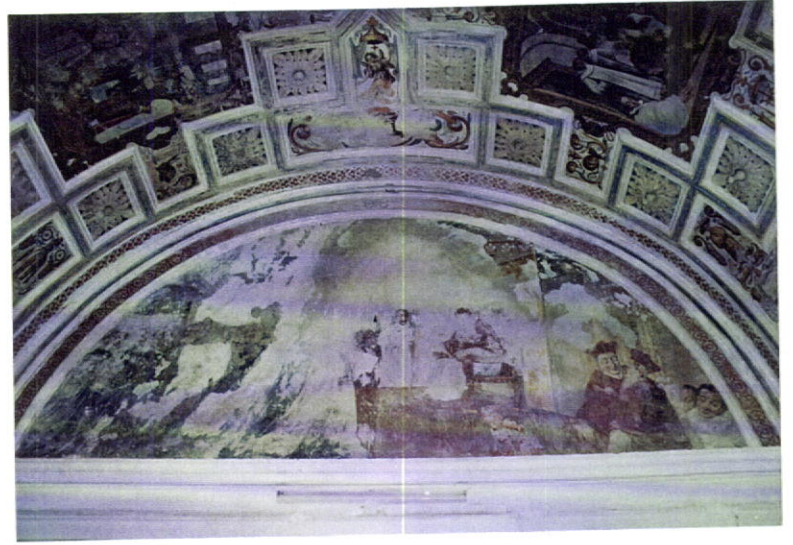
⁷⁵ Vitor Serrão refere os de Hans Vredeman de Vries, Domenico de Barbieri e Karel van Mander para o Oratório de D.Catarina, da autoria do pintor Tomás Luís, no Paço Ducal de Vila

ingenuidade figurativa dos painéis de Santo Inácio, pelo que não será descabido imaginá-los como provenientes de “mãos” diferentes. A introdução de uma pequena figura de vestuário e fisionomia marcadamente oriental é, entre nós, uma inovação; de facto, a moda da “chinoiserie” ⁷⁶ que se impôs entre as artes decorativas durante o período barroco, um pouco por toda a Europa, é mais tardia; a voga orientalizante - normalmente extensível apenas às artes sumptárias - aparece efectivamente a partir das últimas décadas do século XVII. O pormenor oriental desta composição, adiantado quase um século em relação às primeiras manifestações deste gosto, associado à figura do negro - mais comum mas nem por isso menos inesperada neste cenário - imprime um cunho exótico a este conjunto, que extravasa assim o âmbito do formulário “clássico” de gosto maneirista, sem no entanto destoar do carácter de “bizarria” normalmente associado a esta corrente estilística.

Razoavelmente conservado, é o painel de fundo que apresenta maiores problemas devido a infiltrações decerto provenientes da cobertura, afectando a leitura da composição e provocando algumas perdas da camada cromática e de desenho. A abóbada apresenta igualmente algumas perdas devidas a eflorescências causadas por humidade, e particularmente incidente nos painéis maiores.

Viçosa, com o qual julgamos encontrar algumas afinidades na execução dos grotescos. (Vitor Serrão, “A pintura fresquista à sombra do mecenato local”, *Monumentos*, nº 6, Lisboa, 1997

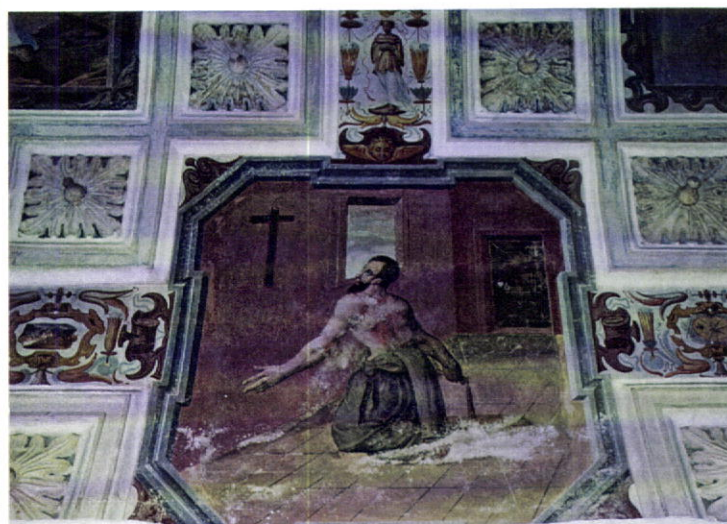
⁷⁶ António Pimentel, artigo *Chinoiserie*, Dicionário da Arte Barroca em Portugal, Direcção de José Fernandes Pereira, Lisboa, ed. Presença, 1989, pp. 118-119.



Sacristia Nova da Igreja do Espírito Santo; Cenas da vida de Santo Inácio de Loyola, com desenhos de grotesco e seres mitológicos; fig. 20 a 24



Sacristia Nova da Igreja do Espírito Santo; Cenas da vida de Santo Inácio de Loyola, com desenhos de grotesco e seres mitológicos, com a inclusão de um "oriental"; fig. 26 a 28



Sacristia Nova da Igreja do Espírito Santo; Cenas da vida de Santo Inácio de Loyola, com desenhos de grotesco e seres mitológicos; fig. 29 a 33

Ermida de S.Pedro da Ribeira - Montemor-o-Novo

Pequena ermida de planta rectangular, antecedida por nártex de factura posterior ao corpo principal - este datado de 1511, em lápide comemorativa inserida numa das paredes, aquela acrescentada no século XVIII - situa-se a meia encosta, perto do Paço dos Alcaides e sobranceira ao rio Almançor, a escassos quilómetros da vila/sede de concelho.

Constitui um exemplo de grande interesse, já que se trata quase dum “compêndio” de vários momentos de pintura fresquista, apresentando, pelo menos, três campanhas de pintura que se cruzam e se sobrepõem por vezes, dificultando seguramente o trabalho de restauradores.

O painel principal, que ocupa a parede fundeira da capela-mor, foi descoberto em 1975, aquando da remoção para restauro, pelo Instituto José de Figueiredo, dum outro painel, em madeira e também de invocação a S.Pedro, datado de cerca de 1550⁷⁷. A pintura subjacente, obviamente anterior, é considerada por Túlio Espanca como da altura da fundação da capela - por conseguinte pouco posterior a 1511; terá, decerto, sido executada entre esta data e 1550, e aparenta algum arcaísmo no tratamento da figura central - O S. Pedro. As óbvias afinidades entre este painel mural e as duas tábuas, da mesma invocação, de Vasco Fernandes e Gaspar Vaz⁷⁸ datadas de 1530-35, podem justificar-se pelo recurso à mesma fonte impressa, mas não deixa de ser curiosa a reprodução duma iconografia tradicional - que repete os atributos essenciais, como o trono, as chaves, a mão direita abençoando a cristandade - adaptada à realidade local (Túlio Espanca identifica o conjunto acastelado existente no fundo da pintura com o Paço dos Alcaides de Montemor), à técnica - o fresco - e às próprias capacidades e gosto do artista. Com efeito, é no incipiente esboço de paisagem que serve de fundo à figura hierática do S. Pedro, pontuada por cenas ingenuamente quotidianas - os pastores, o redil de ovelhas, o gado a pastar, várias personagens agrupadas de difícil

⁷⁷Túlio Espanca, “Ermida de S.Pedro de Montemor-o-Novo”, *Cidade de Évora*, nº 48-50, 1975; no mesmo artigo, o autor sugere como fonte impressa para a execução do S.Pedro a personagem da obra de Lithleton, *Tenores Noveli*, 1496, ou as *Ordenações del-rei D.Manuel*, 1512-14

⁷⁸ Respectivamente no Museu de Grão Vasco, em Viseu, e na igreja de S.João de Tarouca.

identificação⁷⁹, e o incongruente elefante, a emprestar uma nota de exotismo ao conjunto - que reside grande parte da originalidade deste fresco, que assim se afasta da mera reprodução dum modelo erudito vulgarizado através dos livros de gravuras contemporâneos.

Os quatro painéis de pintura que cobrem as paredes da capela-mor, seiscentistas, são dedicadas à vida do padroeiro, e mostram algum apuro formal e elegância no tratamento do tema, assim como os da nave, de iconografia cristológica, denotando - apesar de óbvios repintes que sofreram - um cromatismo rico (dominam os ocres, a terra rossa, o verde) grande expressividade e elegância, de matizes claramente maneiristas. O fecho do arco-mestre da capela-mor apresenta, aliás, a data de 1612, e nesta data se devem integrar as pinturas referidas, bem como a delicada Anunciação que reveste a ousia do arco-mestre.

As paredes da nave encontram-se inteiramente revestidas de marmoreados, datados de 1900 - aliás bastante degradados - que se sobrepõem a um anterior revestimento pictórico, picado para melhor aderência do reboco subsequente.

O estado geral de conservação da ermida é mau; apresenta graves deficiências a nível de coberturas - oralmente informaram-nos de que chovia regularmente dentro do edifício - é facilmente devassada (a porta lateral não está fechada) e as construções adossadas, recentes, tiram-lhe em grande parte a sua dignidade; as pinturas são ainda recuperáveis - pesem embora os problemas críticos relativamente à sobreposição de camadas pictóricas - mas o estado de degradação avança rapidamente, apresentando manchas brancas por escorrimento de humidades, lacunas, perda da camada pictórica, descolamentos - sobretudo quando existem justaposições de novos rebocos - e repintes.

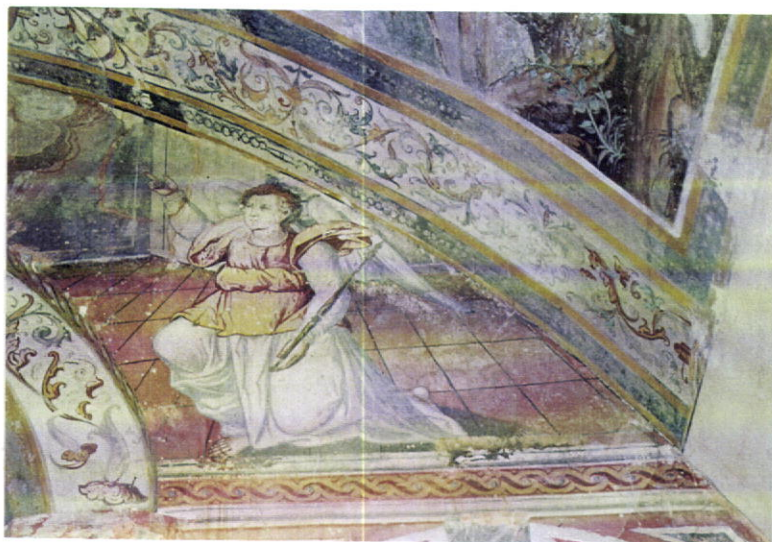
⁷⁹ A autora dum trabalho de mestrado em Património e Museologia da Universidade de Lisboa a que tivemos acesso - Raquel Martins Ascensão aponta algumas analogias com as personagens da igreja de N^a Sr^a da Piedade de Meijinhos, Lamego. (Raquel Martins Ascensão, *O fresco quinhentista da ermida de S. Pedro*, Seminário de História de Arte, ano lectivo 1996/97 - não publicado)



Ermida de S. Pedro da Ribeira - Montemor-o-Novo
Frescos seiscentistas da nave; fig. 38 a 40



Ermida de S. Pedro da Ribeira - Montemor-o-
Frescos seicentistas da capela-mor; fig. 41 a

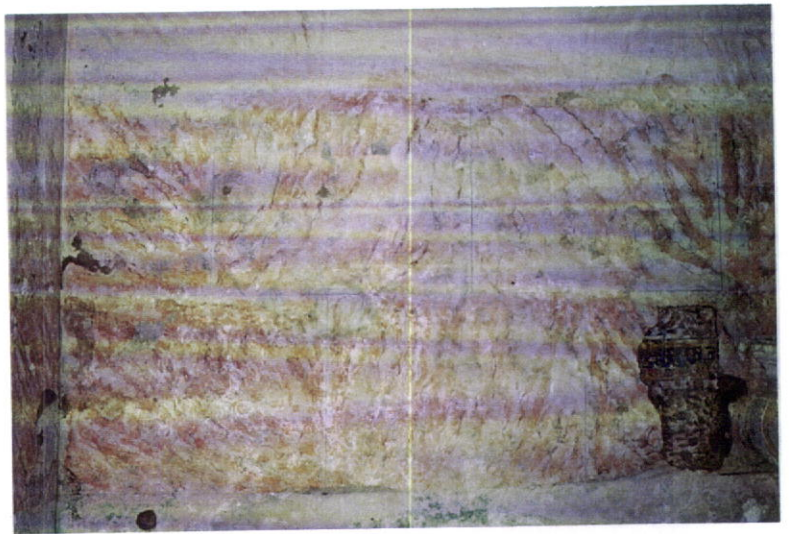
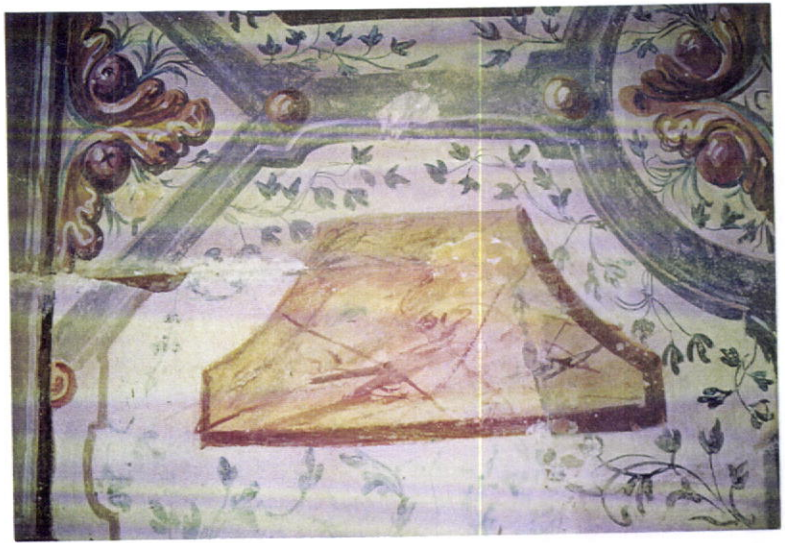


Ermida de S. Pedro da Ribeira - Montemor-o-Novo

Frescos seicentistas (1612) do arco de acesso à capela-mor (Anunciação e S. Paulo) fig. 45 a 48



Ermida de S. Pedro da Ribeira - Montemor-o-Novo
Vista exterior e fresco quinhetista; fig. 34 a 37



Ermida de S. Pedro da Ribeira - Montemor-o-Novo

Pormenores de repintes (fig. 49 e 50) e sobreposição da película pictórica - fig. 51 e 52

“Casas Pintadas”

As famosas “casas pintadas”, integradas na antiga residência dos Inquisidores, e adossadas ao Palácio da Inquisição, constituem um dos exemplos mais interessantes da cidade de Évora, associando dois tempos diferentes de execução a uma temática ainda de difícil interpretação, conjugada com um friso de evidente formulação clássica; o conjunto pictórico insere-se numa varanda coberta, pertencente ao antigo edifício manuelino, muito transformado no século XVII, e prolonga-se por um pequeno oratório com cobertura de abóbada nervurada. A tradição - ainda fortemente enraizada na cidade - que liga estas pinturas a Vasco da Gama provém não só do relato do Padre Francisco da Fonseca, na sua “Évora Gloriosa”, como também do “Livro das Visitações da Cidade d’Évora em 1591”⁸⁰; cronologicamente plausível e tentadora, a hipótese do edifício ter alguma vez pertencido àquele navegador não se encontra, todavia, suficientemente provada. As pinturas ocupam um espaço de cerca de 1,5m de altura, e dividem-se em dois registos: o primeiro, claramente anterior⁸¹, é constituído por vários animais - fantásticos ou domésticos - distribuído-se de forma aparentemente aleatória pela parede; é célebre o motivo dos galos afrontados, mas também a raposa, diversos tipos de aves, veados, coelhos e finalmente, um leopardo, dragões e a hidra de sete cabeças se conjugam pacificamente num espaço neutro, apenas vagamente pontuado por pequenos apontamentos vegetais. As sereias - com cauda de peixe ou de ave - ajudam a acentuar a atmosfera da *marginalia* manuelina de que fala Paulo Pereira⁸². A interpretação dos diversos seres é, ainda, complexa; ora relacionada com o maravilhoso medieval transmitido através de cancioneros populares, ora símbolo do “desregramento” dos primeiros decénios do século XVI, em que abundam exemplos de carácter fantástico ou simbólico (cf. Paulo Pereira, op.cit.), ora associada à imaginária dos

⁸⁰ Ambos os documentos citados por Luís Maneta, no artigo “Os mistérios das «Casas Pintadas»”, Notícias do Alentejo, 10 a 16 de Junho de 1997

⁸¹ Tanto formalmente como do ponto de vista técnico, já que o elegante friso de grotescos de filiação renascentista é executado numa nova camada de *intonaco* que se sobrepõe ao reboco anterior.

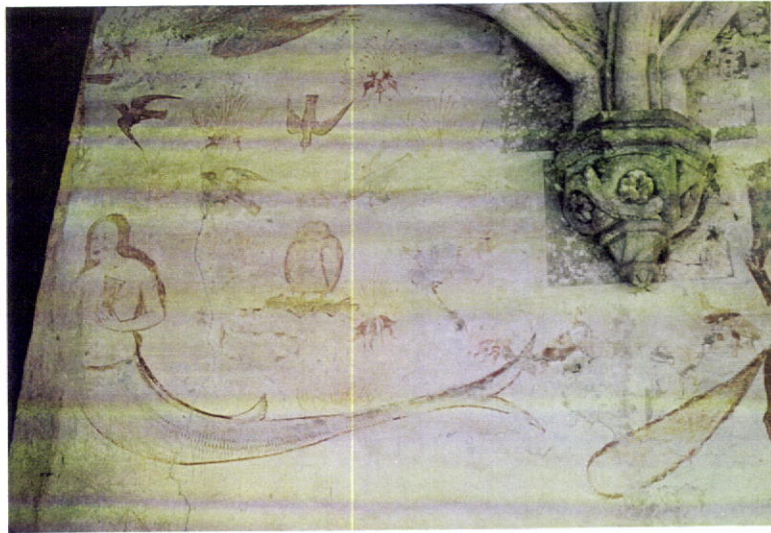
⁸² Paulo Pereira, *A simbólica manuelina. Razão, celebração, segredo*, “História da Arte Portuguesa”, vol. II, Lisboa, ed. Círculo de Leitores, 1995, pp. 139-141

Descobrimentos. O registo inferior que se sobrepõe, sobrepujando um pequeno rodapé simulando enxaquetado, perfilha uma linguagem mais erudita: retoma o elemento fantástico, transfigurando-o através da adopção dum esquema repetitivo e mais assumidamente ornamental; composto pela repetição de elementos de grotesco, sereias, *putti* e enrolamentos de arabesco, comuns à mais elaborada gramática renascentista, denota uma filiação artístico/estilística claramente diversa, patente igualmente na paleta cromática mais reduzida. A cobertura, em abóbada de nervuras, encontra-se igualmente decorada através da repetição de nós - símbolo também caro à imaginária manuelina.

O estado de conservação não é, seguramente, ideal; intervencionadas em 1986, pelo Instituto José de Figueiredo, encontram-se actualmente atacadas por fungos e por humidades ascendentes, que provocam já manchas negras, lacunas e, eventualmente, perda da camada cromática, perturbando a sua leitura e podendo afectar irremediavelmente o conjunto.



"Casas pintadas" da Rua Vasco da Gama, Évora
Aspecto da loggia e pinturas manuelinas - fig. 53 a 56



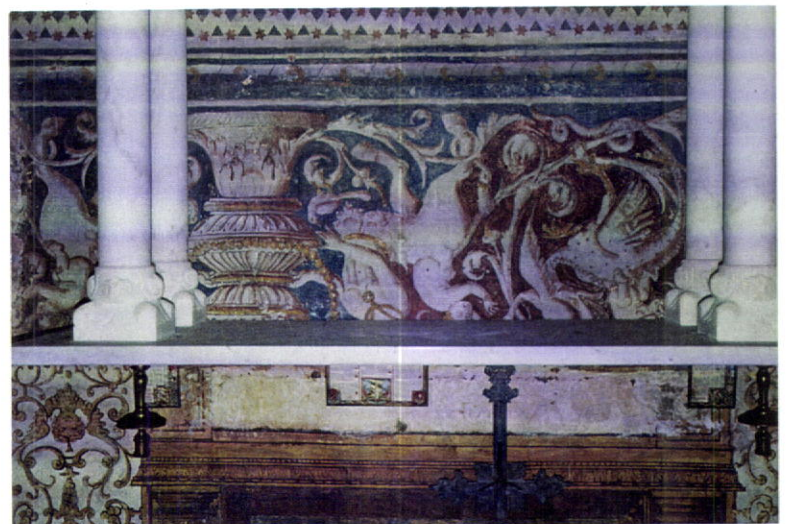
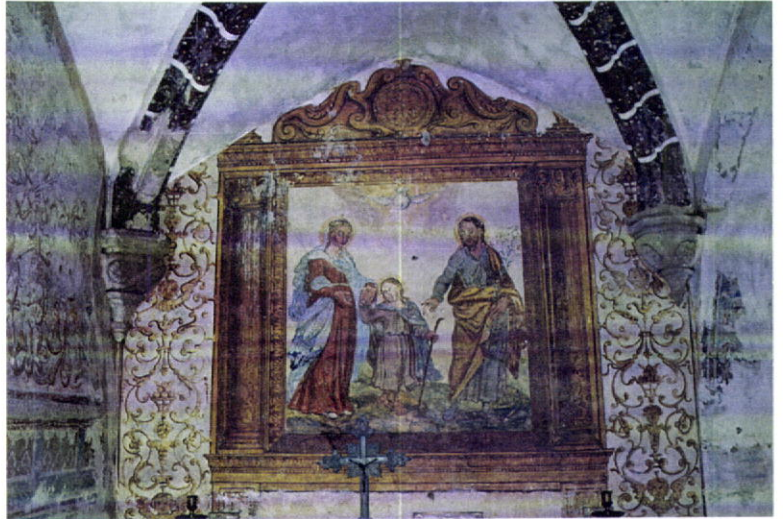
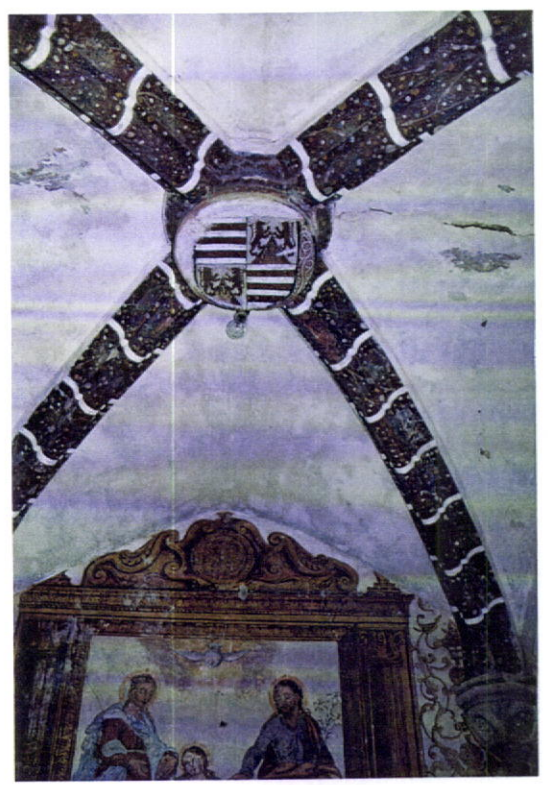
Casas pintadas" da Rua Vasco da Gama, Évora
Pormenores das pinturas manuelinas(sereias e aves) fig. 54 a 58



"Casas pintadas" da Rua Vasco da Gama, Évora
Pormenores das pinturas manuelinas(galos afrontados
fig. 54 a 58 e friso renascentista (grotesco)



Igreja Paroquial de Santo Aleixo, Montemor-o-Novo - pintura mural do altar-mor (destruída) e fragmento de "Deposição" (?) na nave - fig. 79 a 82



"Casas pintadas" da Rua Vasco da Gama, Évora.
Oratório com continuação dos friso de grottesco fig. 59 a 63

Igreja Matriz de Evoramonte

A inclusão deste edifício dentro do universo de pintura mural do distrito de Évora prende-se com o facto de se tratar dum imóvel de tipologia rural, com duas fases distintas de ornamentação pictórica, e de que os documentos publicados por Túlio Espanca⁸³, permitem conhecer um dos autores e a respectiva data; Diogo Fernandes, 1540⁸⁴. Tudo indica tratar-se dum modesto pintor eborense, que parece não ter deixado outro legado além da série de figuras de santos elaborados para esta matriz.

Do lado da Epístola figuram as efígies de S.Gregório, Santa Maria Madalena e S.João Baptista, série interrompida pela construção dum altar posterior, também pintado, mas de diferente filiação artística; do lado do Evangelho, dispõem-se Santa Bárbara e Santo António. As figuras, ornadas dos seus atributos tradicionais, agrupam-se em quadros definidos por molduras perladas, à maneira dos painéis de tábua. As personagens são representadas de frente, em fundos escassamente trabalhados, denotando algum hieratismo e rigidez de posturas. De todas, é talvez a Santa Bárbara a que demonstra maior apuro formal, realçado pelo traje cortesão da figura feminina e pela representação cuidada da torre.

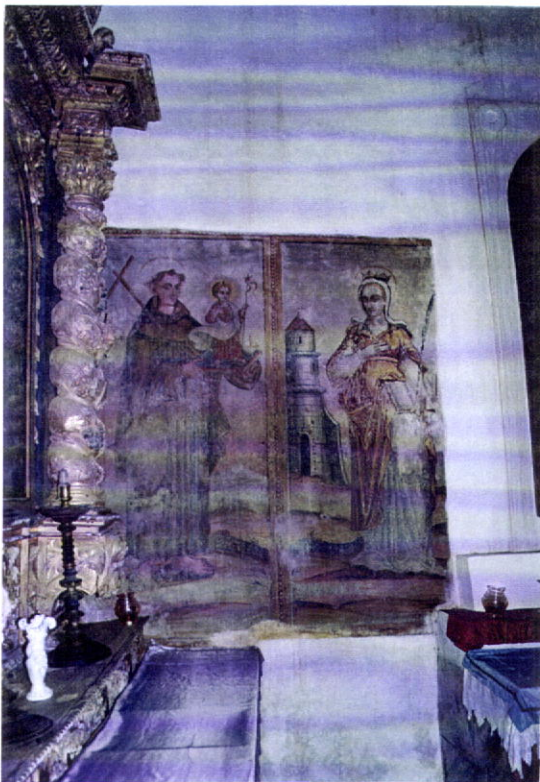
O altar-mor encontra-se inteiramente revestido de pinturas murais, mais tardias, características do barroco joanino, acusando alterações cromáticas e lacunas na camada pictórica; formadas essencialmente por duas cartelas com representação de Nossa Senhora da Conceição entre abundante decoração de grinaldas, enrolamentos e elementos fitomórficos, que se prolonga na cúpula, dividida em quatro gomos com a representação dos símbolos da Virgem Maria.

⁸³Túlio Espanca, "Notas sobre pintores em Évora nos séculos XVI e XVII", *Cadernos de História e Arte Eborense*, V, Évora, Ed. Nazareth, 1947, pp. 30-31

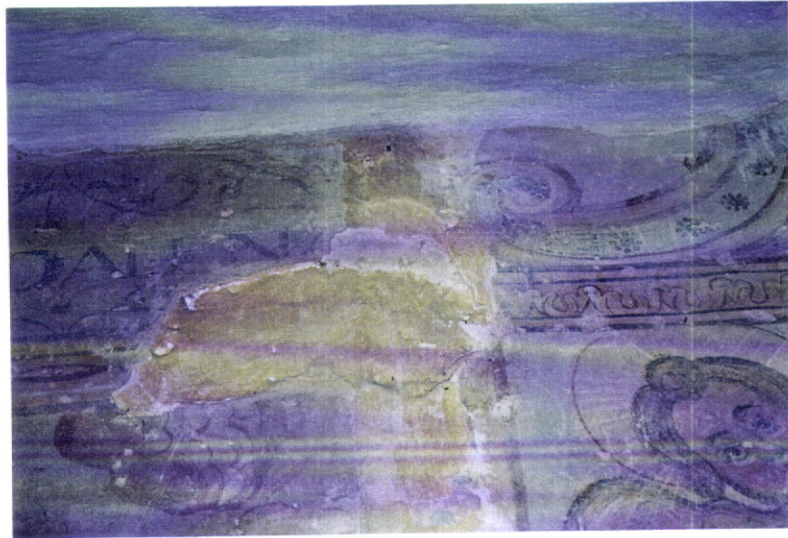
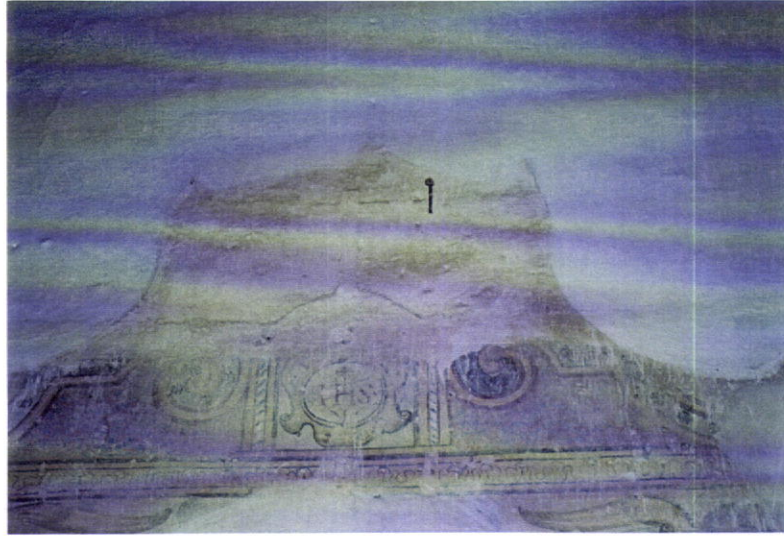
⁸⁴Vitor Serrão, por análise ao formulário estético das pinturas, considera-as de filiação já maneirista, não concordando, assim com a atribuição de Túlio Espanca. (cf. nota 64)



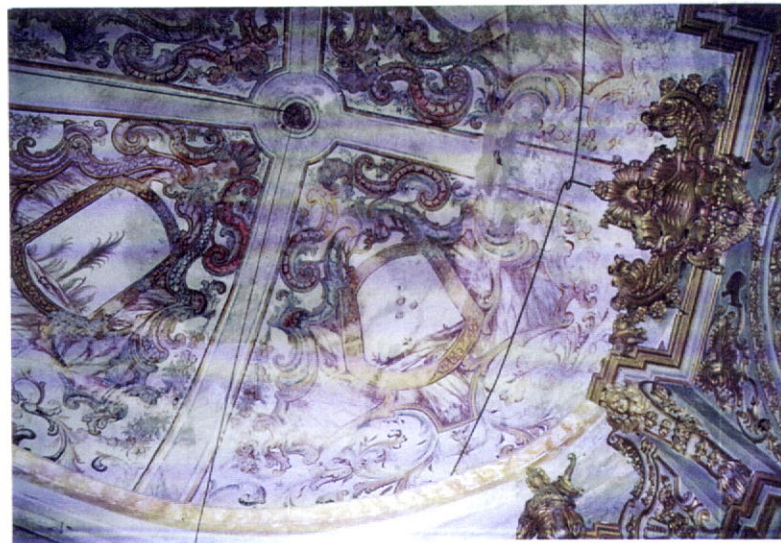
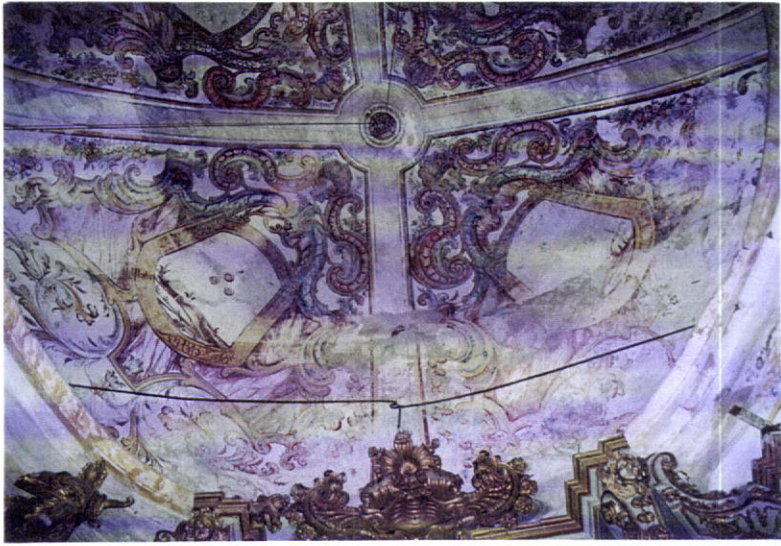
Igreja Matriz de Evoramonte (nave) - S. João Baptista,
Santa Madalena e S. Gregório - fig. 64 a 68



Igreja Matriz de Evoramonte (nave) - Santo António e Santa Bárbara - fig. 69 a 72



Igreja Matriz de Evoramonte (nave) - pormenores de sobreposição de pinturas e altar lateral (mais tardio) fig. 73 a 75



Igreja Matriz de Evoramonte - cúpula do altar-mor, com pintura barroca - fig. 76 a 778



Igreja Matriz de Evoramonte - altar-mor com pintura barroca - fig. 76 a 78

Santo Aleixo - Montemor- o- Novo

A pequena ermida de Santo Aleixo, situada a cerca de 10 Km a oeste da sede do concelho, constitui um dos mais lastimáveis casos encontrados ao longo do percurso que efectuámos, corporizando indelevelmente uma situação de vandalismo e de ganância - em que o espírito do (mau) antiquário/coleccionador se sobrepõe ao amor pelo objecto artístico. Na verdade, ainda em 1975, aquando da publicação do Inventário Artístico do distrito de Évora, Túlio Espanca se referia ao mural da parece fundeira do altar-mor como "milagrosamente intacto". Hoje, poderíamos descrevê-lo antes como violentamente desvirtuado, devido ao arranque do quadro central que comprometeu, inevitavelmente, a integridade do conjunto pictórico e de todo o monumento - de resto já irremediavelmente afectado pela derrocada da nave.

Trata-se, assim, duma ermida tipologicamente similar a muitos exemplares dos inícios do século XVI, dentro do que se convencionou apelar de gótico/manuelino alentejano, constituída por uma nave rectangular e um altar-mor com cobertura de abóbada em cruzamento de ogivas, característica dos inícios desta centúria. É justamente na capela-mor que se encontra o referido retábulo - a fresco, mas simulando os seus congéneres em madeira, que representaria o casamento místico de Santo Aleixo - painel central, hoje desaparecido - repouso no desvão da escadaria, e Santo Aleixo peregrino - painéis laterais, ainda em grande parte conservados apesar de gravemente danificados. Em 1975, Túlio Espanca descreve da seguinte forma este conjunto:

"A Cena do casamento, realista, é da mais pura expressão clássico-levantina, e os personagens que enchem o quadro, movimentando-se espontaneamente e envergando formosas roupagens adamascadas de brocados cortesãos, da Renascença, têm como fundo a colunata de uma capela palatina, do mesmo estilo, apenas apoucada, na cimafrente, ao modo populista lusitano, por composição retabular do Calvário, em escala miniatural (CRISTO MORTO NA

CRUZ, A VIRGEM E S.JOÃO). ⁸⁵ É, efectivamente, um invulgar exemplo - pela qualidade pictórica, pela adopção duma linguagem claramente erudita, que demonstra a assimilação dos elementos identificativos da gramática renascentista - patentes nas arquitecturas de fundo, nas divisórias em *grisaille* simulando pilastras decoradas com grinaldas, no exemplar jogo perspectico - e, finalmente pela elegância do conjunto - que hoje nos surpreende, tal a inacessibilidade do sítio ⁸⁶. As pinturas evidenciam repintes posteriores - o azul e o castanho escuro dos trajes do santo provêm de retoques mais tardios a têmpera. Lateralmente, preenchendo a ousia não inteiramente ocupada pelo retábulo, encontra-se um santo bispo e um S.Sebastião, provavelmente da mesma "mão", embora bastante danificados..

A nave - quase totalmente destruída, e já anteriormente afectada pelo terramoto de 1755 - apresenta ainda, perto de dois altares barrocos que antecedem o arco de acesso à capela-mor - um fragmento dum outro fresco, muito deteriorado, representando um torso - que, pelo cuidado rigor anatómico e elegância de desenho aparenta idêntica filiação artística e cronológica - eventualmente pertencente a uma descida da cruz.

Numa situação como a descrita, prevêm-se duas soluções(?); ou o destaque das pinturas ainda existentes, atitude mais radical e que contraria toda a percepção da pintura mural enquanto elemento integrante do conjunto edificado, ou a consolidação das mesmas, na sequência duma intervenção que vise a recuperação do edifício, e que impedindo o avanço duma situação que é, hoje, de claro risco físico, além de patrimonial. A resposta ideal seria, evidentemente, a segunda; no entanto, mesmo que se viabilizassem os meios para a consolidação estrutural e posterior restauro das pinturas, seria necessário, em seguida, proceder à sua guardaria e manutenção, eventual inclusão num percurso turístico, recuperação de acessos e da própria envolvente, etc. Mas quando a desertificação humana continua a ser uma ameaça constante no interior do país, e quando as verbas autárquicas e

⁸⁵Túlio Espanca, *Inventário Artístico de Portugal*, distrito de Évora, vol. VIII, Lisboa, 1975 e *Cidade de Évora*, nº48-50

⁸⁶Justificável pelo facto de se tratar duma antiga sede de paróquia, com alguma importância até períodos bem recentes.

centrais são, sempre, insuficientes e a articulação entre entidades difícil, duvidamos da eficácia da dita solução ideal.

S. Jordão

A inclusão desta humilde e arruinada ermida, acessível por um caminho vicinal na estrada de Évora para Arraiolos, tem apenas o valor dum registo - ou, se quisermos, duma memória, já que o estado de degradação em que se encontra inviabilizaria qualquer intervenção que não a reconstrução quase total.

Trata-se de uma pequena capela - aparentemente integrável na tipologia de ermidas tardo-góticas alentejanas, com nave única, contrafortes laterais e nártex antecedendo o portal de entrada; construída em alvenaria de pedra miúda argamassada e rebocada, perdeu praticamente os revestimentos exteriores, as coberturas são inexistentes e os paramentos encontram-se muito destruídos, situação que se agrava pelo crescimento duma figueira selvagem, junto a uma das paredes, cujas raízes ajudaram a acelerar o processo de decaimento - dando-lhe, curiosamente o aspecto duma "cabeleira" de folhagem. Interiormente, porém, conserva vestígios de vários rebocos, e de restos de *intonaco* com pintura a fresco nas paredes fundeira e lateral do altar-mor, representando ornatos concheados em tons avermelhados.

A desertificação e as alterações ocorridas nos últimos decénios no quadro social específico do Alentejo central - abandono dos tradicionais "montes", decadência da actividade agrícola, aproximação da população às cidades - facilitam a ocorrência de casos semelhantes; inverter uma situação de ruína por forma a favorecer uma identificação nostálgica do passado não se justifica, no nosso entender, porque totalmente desenquadrada da realidade humana a que a noção de património deve atender; a pequena ermida de S.Jordão é, assim, incluída neste estudo da pintura mural como o estádio último de decaimento estrutural, e como apelo à necessidade do registo, ainda que humilde, com vista à melhor compreensão do género em causa.



S.Jordão - conc. Évora - aspecto exterior - fig. 83 a 84



S.Jordão - conc. Évora - vestígios de pintura - fig. 85 a 86

Nossa Senhora de Guadalupe

A igreja de Nossa Senhora de Guadalupe, exemplo dum tipo de arquitectura de raiz tardo-quinhentista - embora erigida em 1608 - de nave única com contrafortes em alvenaria - de alguma forma sobredimensionada em relação à pequena localidade a que atende⁸⁷ - reveste-se de grande interesse pela quantidade de frescos que revestem o tecto da nave, a sacristia, e o altar-mor - estas atribuídas a José de Escovar. Pintor já mencionado no decurso deste trabalho, por se tratar dum dos escassos nomes de pintores fresquistas que chegou até nós - embora a sua actividade abarcasse igualmente a pintura a óleo - revela-se como um dos mais prolixos produtores de imagens dentro do quadro da pintura maneirista e proto-barroca na região de Évora, “onde os seus “retábulos fingidos”, frisos de santos com arquitectura fantasista e barras de brutesco, e cúpulas e tectos revestidos de medalhões com figuras de hagiológico”⁸⁸ surtiem grande efeito; foi, não obstante, um pintor pobre: os já referidos estudos de Vitor Serrão e Túlio Espanca de tal nos dão conta. A sua clientela situar-se-ia entre as confrarias e irmandades, de escassos recursos financeiros, que obtinham desta forma um eficaz efeito decorativo na ornamentação de igrejas.

O programa iconográfico de Nossa Senhora de Guadalupe é extenso, e não cabe aqui a sua enumeração e descrição exaustivas; destaque-se o célebre retábulo fingido do altar-mor - considerado por Vitor Serrão (op.cit.) como uma das suas obras mais conseguidas, onde o pintor consegue, num *trompe l'oeil* singelo a enunciar o gosto barroco, imitar um retábulo em madeira pintada, protagonizando um certo jogo de simulações, ou a pintura-que-imita-madeira-a-imitar-pintura, onde a preocupação pela veracidade chega ao pormenor da representação dos próprios veios da madeira. A cobertura do altar-mor, em meia-laranja, encontra-se inteiramente revestida de pinturas, divididas em

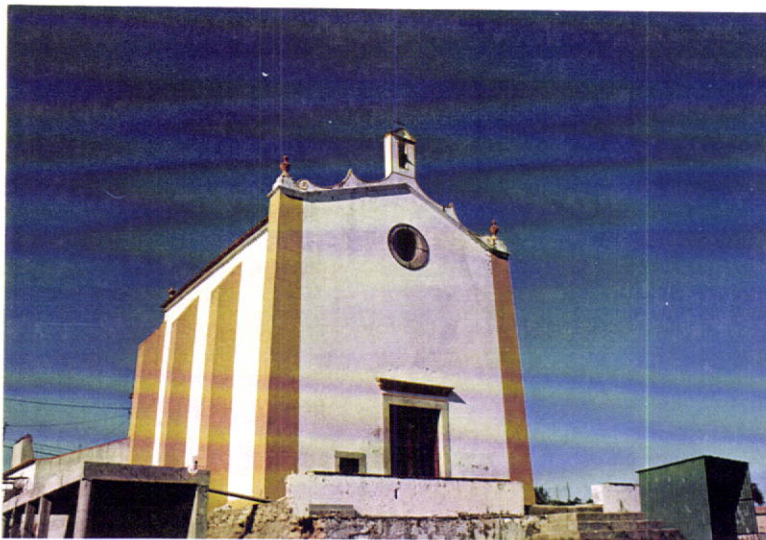
⁸⁷Facto que se deve, em grande parte, à demolição ordenada pela Câmara, em 1964, dos alpendres axial e lateral e das dependências religiosas que lhe estavam adossadas. (cf. Túlio Espanca, I.A.P., concelho de Évora, vol. VII, Lisboa, 1966.)

painéis quadrangulares por ingénuas molduras de brutesco, tendo como tema central a muito espanhola Virgem de Guadalupe e representando cenas do Antigo Testamento. A sacristia encontra-se igualmente adornada de pinturas a fresco, datadas de 1639, representando santos em cartelas ovais laboriosamente emolduradas de flores e grinaldas. Pormenor interessante, o das duas sereias que ladeiam a janela - também ela decorada com os mesmos elementos florais - e que mais não são do que a ampliação dos elementos de grotesco tradicionais. Aqui, a pintura assume mais fortemente o seu carácter decorativo, além de “pedagógico”, pelo ênfase que é dado à ornamentação dos pormenores arquitectónicos (juntas da abóbada, enxalsos da janela, molduras).

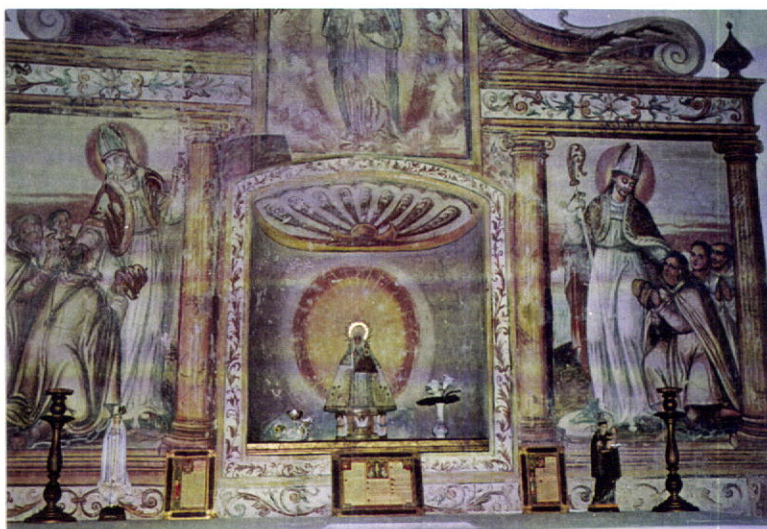
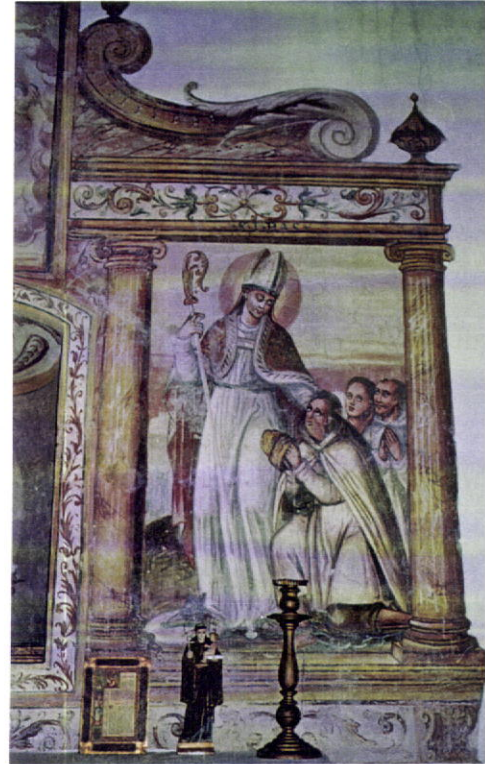
O tecto da nave é preenchido pela figuração dos doze apóstolos, em caixotões que alternam o formato cilíndrico e quadrangular, perfilando-se de forma hierática (fundos neutros, vagamente paisagísticos, atitudes convencionais), mas não desprovida de dignidade e até uma certa elegância, e decerto perfilhando diferente autoria artística.

As pinturas são maioritariamente executadas a fresco, embora com retoques a seco e repintes posteriores.

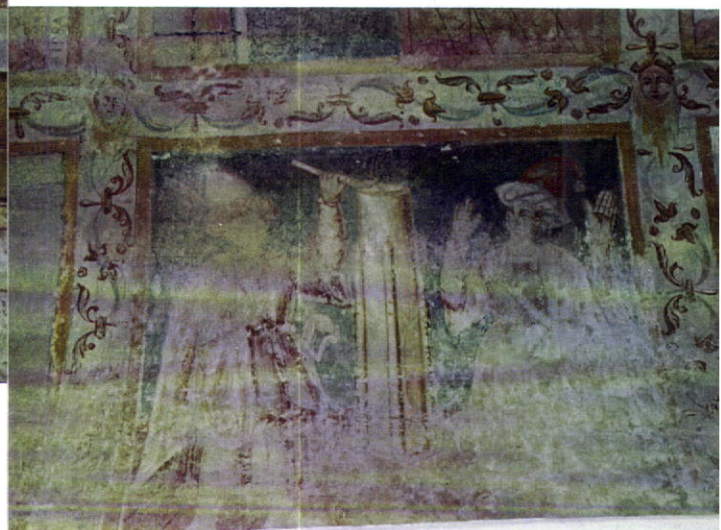
⁸⁸Vitor Serrão, *A Pintura Proto-Barroca em Portugal*, Dissertação de Doutoramento em História da Arte apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Coimbra, 1992, pp. 659, vol.II

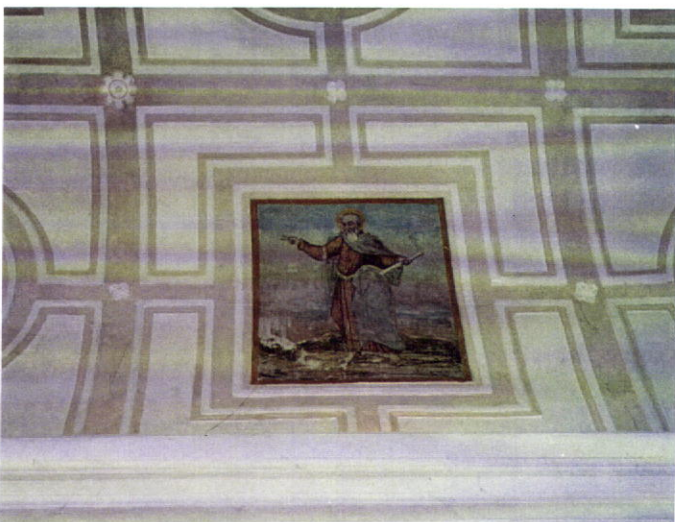
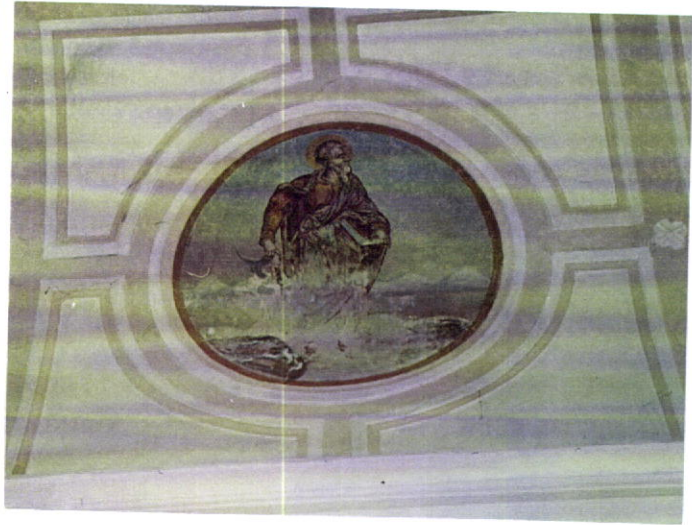
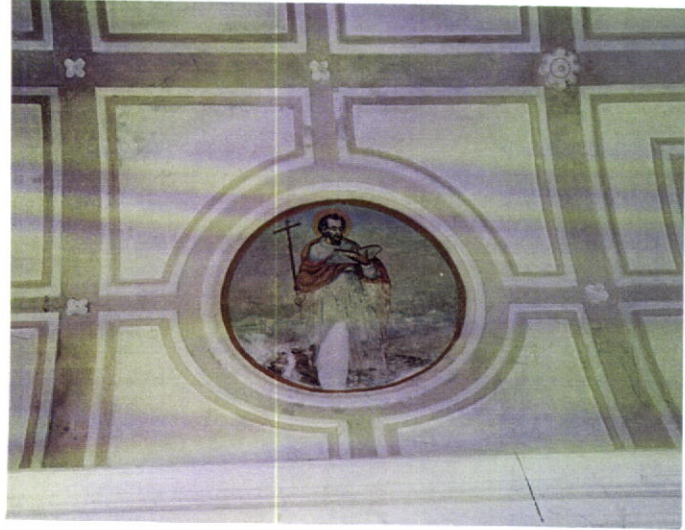


Nossa Senhora de Guadalupe; conc. Évora; aspecto exterior e pinturas da sacristia - fig. 87 a 90



Nossa Senhora de Guadalupe; conc. Évora - "Retábulo fingido" do altar-mor - fig. 91 a 95





Nossa Senhora de Guadalupe; conc. Évora - pinturas do tecto do altar-mor - fig. 102 a 106

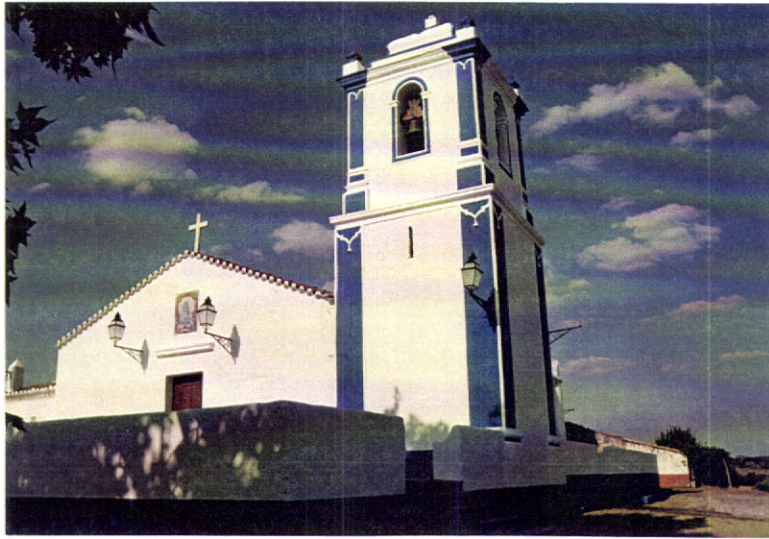
Igreja Paroquial de S. Pedro ou de Nossa Senhora do Rosário - S.Pedro do Corval - Reguengos de Monsaraz

A igreja de S.Pedro do Corval, de mais recente invocação a Nossa Senhora do Rosário, constitui um interessante exemplo de arquitectura tardo-gótica - dentro da corrente convencionalmente designada de "manuelino-mudéjar", de acordo com o molde imposto pela ermida de S.Brás, em Évora; possui uma escala quase miniatural (abruptamente interrompida pela aposição da torre e da fachada reconstruída, na sequência do terramoto de 1755), nave de planta rectangular com capelas laterais e capela-mor diferenciada, em ábside, com abóbada nervurada. Uma das capelas, de invocação a Cristo crucificado, pertence ao plano de reconstrução quinhentista e mantém a cobertura em cúpula, revestida de pinturas a fresco, integráveis no "modelo frequente da escola regional e do estilo barroco de transição D.Pedro II-D.João V, pujantemente engalanada com ornatos planturosos, florões, serafins e tabelas iluminadas pelo emblema da PAIXÃO DE CRISTO."⁸⁹ Tratam-se de ornamentações relativamente correntes, denunciando repintes e "avivamentos" a têmpera e problemas de infiltrações decorrentes do estado da cobertura; de diferente paternidade e cronologia são as pinturas que antecedem esta capela, recentemente descobertas aquando da realização de obras de limpeza e caiação, e que representam o que poderá ser uma figura dum Purgatório - integrado numa composição mais vasta de que transparece apenas um friso de enrolamentos, que poderão colocar estas pinturas no período maneirista.

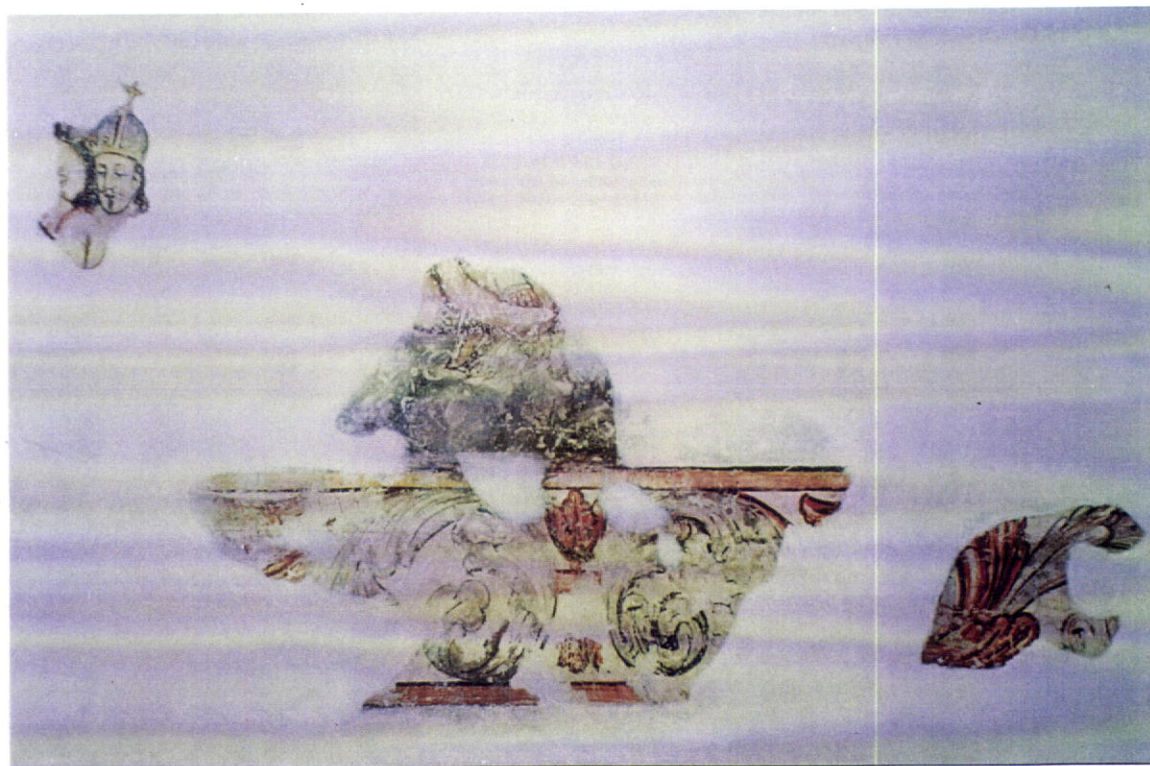
O aparecimento destas pinturas coloca em destaque o problema do seu encobrimento por cal⁹⁰, tão comum no Alentejo, e da necessidade dum olhar crítico mas distanciado sobre a eventualidade da sua remoção; prioritária será a elaboração duma análise/diagnóstico, a efectuar por especialistas, para determinar da extensão da superfície pintada: a tentação de "por à vista" não deve sobrepor-se às exigências da conservação, mas o seu reencobrimento

⁸⁹Túlio Espanca, *Inventário Artístico de Portugal*, Distrito de Évora, Lisboa, 1978, pp. 405-407.

⁹⁰A sugestão de que este encobrimento se deveria às virtudes terapêuticas da cal aquando da ocorrência de surtos de cal parece meramente empírica; pode, simplesmente, tatar-se de mudanças nos gostos e preferências artísticas.



Igreja de Nossa Senhora do Rosário - S. Pedro do Corval - Reguengos de Monsaraz
Aspecto exterior e cúpula com pintura barroca - fig 107 a 108



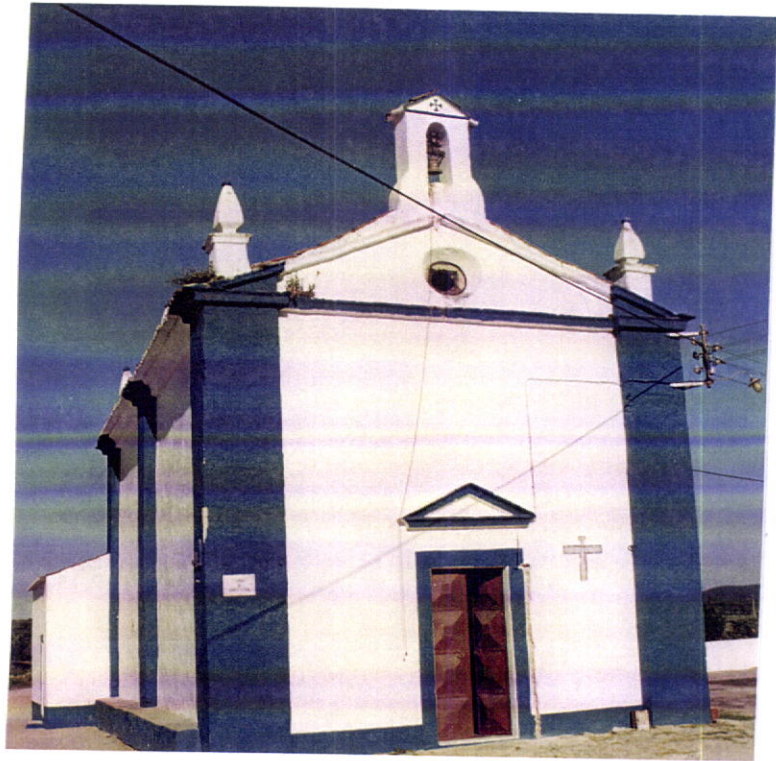
Igreja de Nossa Senhora do Rosário - S. Pedro de Corval - Reguengos de Monsaraz
Pintura (maneirista?) sob camadas de cal - fig. 109 a 110

deliberado, para protecção, impede o usufruto da obra de arte - no fim de contas, a sua função última.

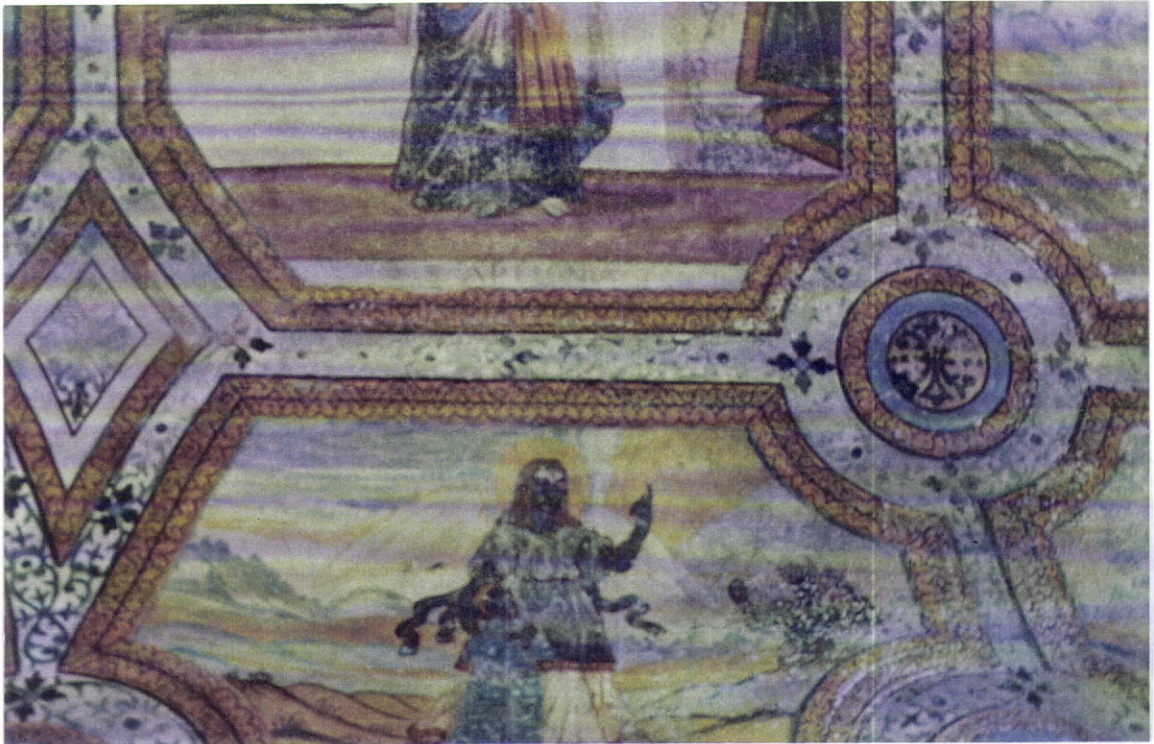
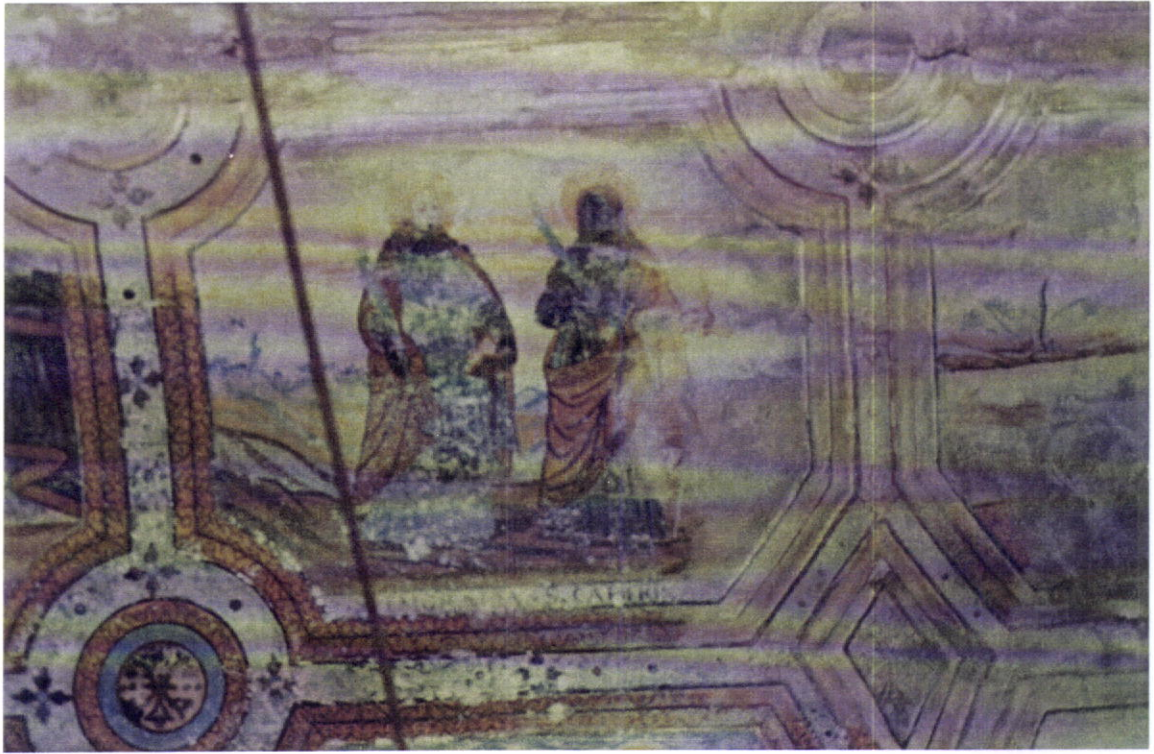
Santa Clara do Sabugueiro - Arraiolos

A igreja de Santa Clara do Sabugueiro é um templo regional de finais da centúria de Quinhentos, de planta rectangular e expressão arquitectónica bastante simples; a cobertura, em abóbada de berço, encontra-se inteiramente revestida de pinturas estilisticamente atribuíveis à segunda metade do século XVII, de cariz populista, mas denotando conhecimento dos modelos eruditos que circulavam através de gravuras: representam cenas da vida de Nossa Senhora, tema caro à atmosfera pós-tridentina, que apela, entre outras deliberações, ao reforço do culto mariano. As cenas da vida da Virgem dividem-se em quadros sublinhados por molduras, separadas por elementos vegetalistas bastante esquemáticos; as personagens são expressivas - não obstante a economia de meios, pautada por fundos vagamente desenhados e atitudes convencionais - e denotam um artista detentor duma correcta noção de proporção e perspectiva, marcado por um espaçamento rítmico de grande eficácia. O estado de conservação é preocupante, devido à existência duma fissura central ao longo de todo o fecho da abóbada, e de infiltrações que determinaram grandes perdas a nível da camada cromática. O curioso efeito provocado pela alteração cromática das carnações - todas elas fortemente enegrecidas, criando, hoje, um efeito algo desconcertante - prende-se com a alteração do branco de chumbo⁹¹, pigmento usualmente utilizado para os tons claros. O resto da igreja estaria, possivelmente, também coberta por pinturas; algumas delas são ainda visíveis no arco-mestre de acesso à capela-mor, onde revestem uma função mais especificamente decorativa.

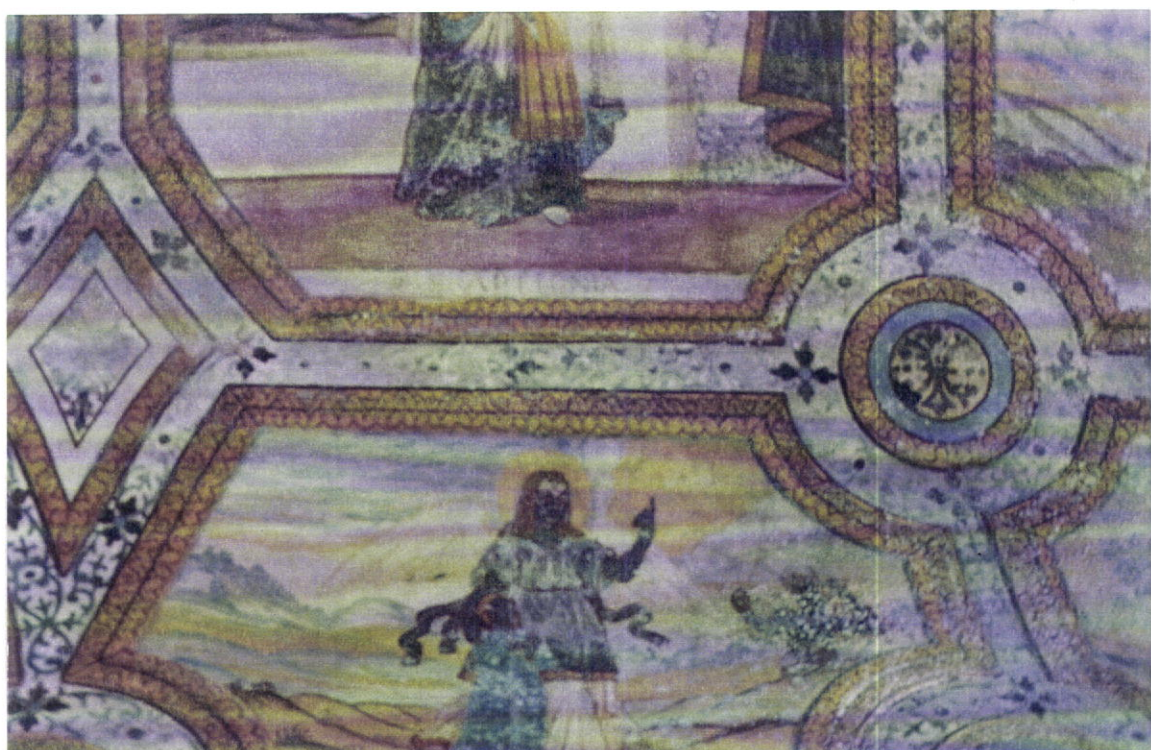
⁹¹ Semelhante situação é descrita por em relação aos frescos de Assis "The white that Cimaabue used to color an oxen's horns in his Assisi fresco has muted to a murky brown due to the oxidation of the lead-based pigment." Ken Shulman, *Anatomy of a Restoration, the Brancacci Chapel, USA*, Walker and Company New York, 1991



Santa Clara do Sabugueiro - Arraiolos; aspecto exterior e pinturas do tecto da nave
fig. 111 a 112



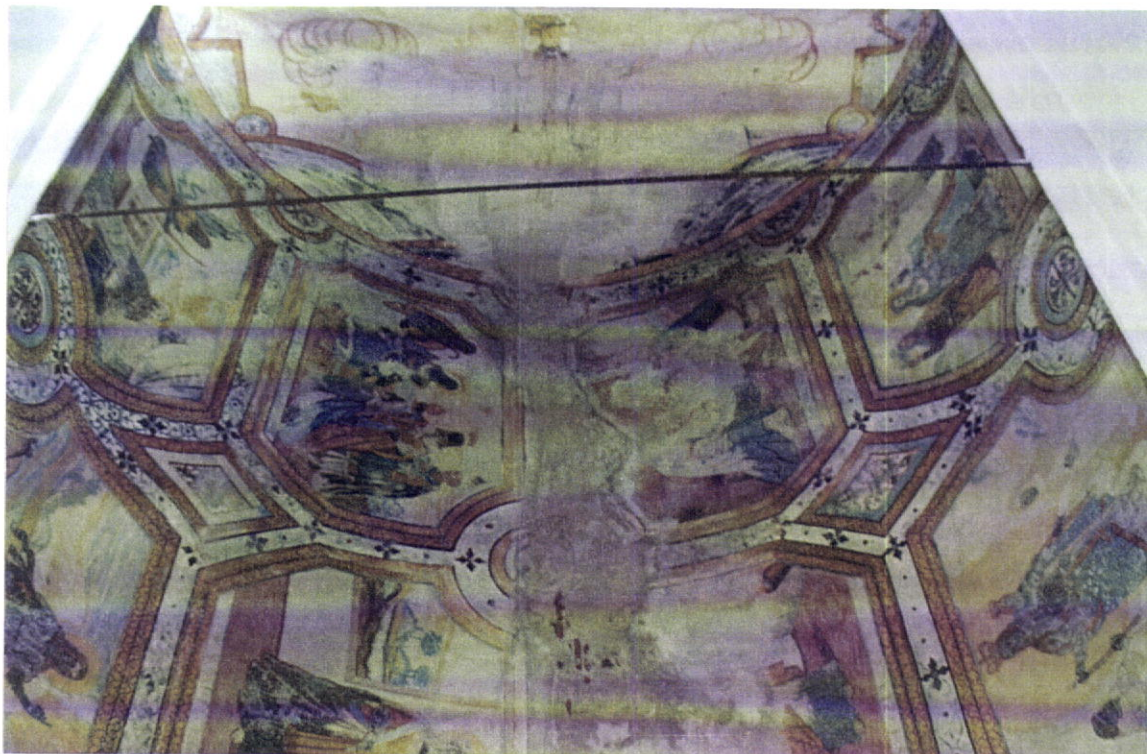
Santa Clara do Sabugueiro - Arraiolos; pinturas da nave com alteração cromática fig. 113 a 114



Santa Clara do Sabugueiro - Arraiolos; pinturas da nave com alteração cromática fig. 113 a 114



Santa Clara do Sabugueiro - Arraiolos; pinturas da nave com alteração cromática fig. 115 a 116



Santa Clara do Sabugueiro - Arraiolos: aspecto da abóbada com fissuração central;
fig. 117 a 118

Sala de S.Francisco da Ordem Terceira da Igreja de S.Francisco - Évora

A inclusão deste exemplo - extravasando um pouco o âmbito cronológico da recolha efectuada - deve-se ao facto de se tratar dum caso (o único) em que a pintura é efectuada totalmente a têmpera, mas também por constituir uma situação em que a pintura é concebida não como um aporte decorativo ou iconográfico acrescentado a uma pré-existência, mas como decoração integral dum espaço que com ela se articula; é um conceito já plenamente barroco, e toda a pintura - datada de 1776 - joga de forma quase exemplar com a sua própria capacidade de transfigurar o espaço, prolongando-o ou recriando-o à medida dos objectivos pretendidos. É uma arquitectura dentro doutra arquitectura, tendo como veículo a pintura: artifício ilusório que permite redimensionar o espaço, enobrecendo-o através de pilastras, cornijas, colunas, frisos e arcos, e em que a eficácia *do trompe l'oeil* depende do realismo do pormenor arquitectónico - levado ao extremo na inclusão dos instrumentos do pedreiro deixados "casualmente" (a régua, o prego, o compasso, o fio de prumo) em cima dum capitel, e até duma aranha, tranquilamente suspensa num dos cantos - falsos! - da sala.

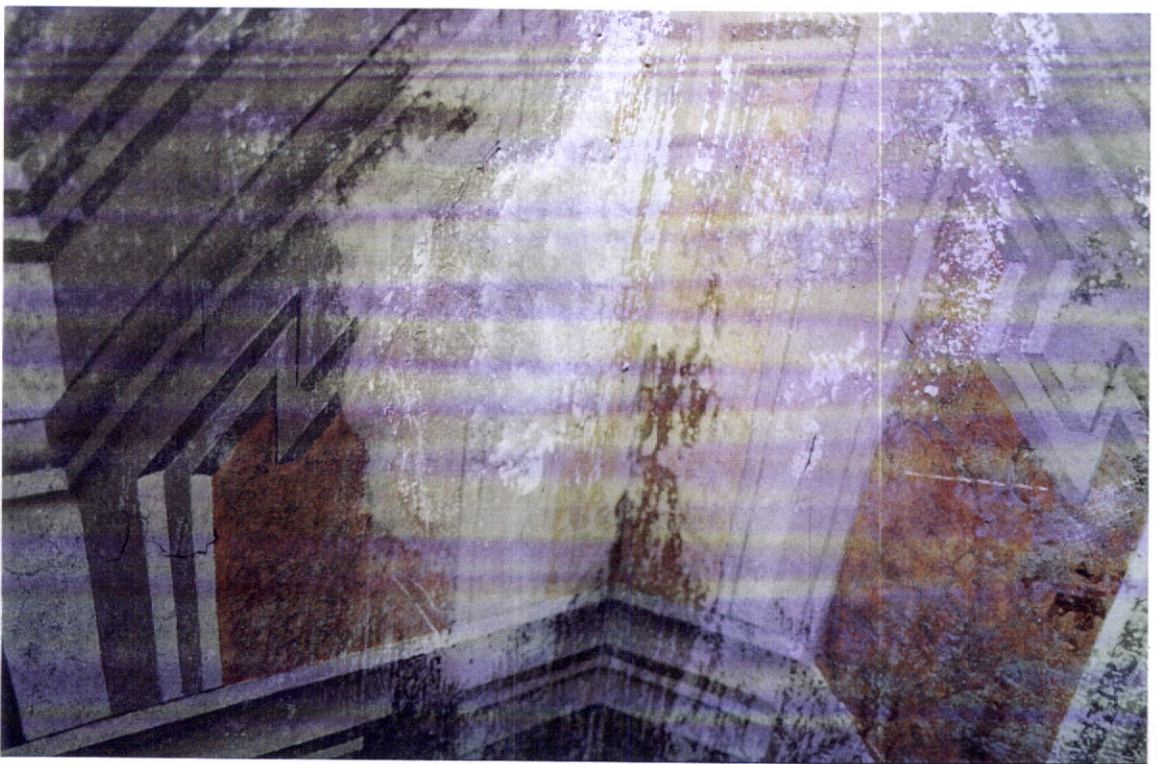
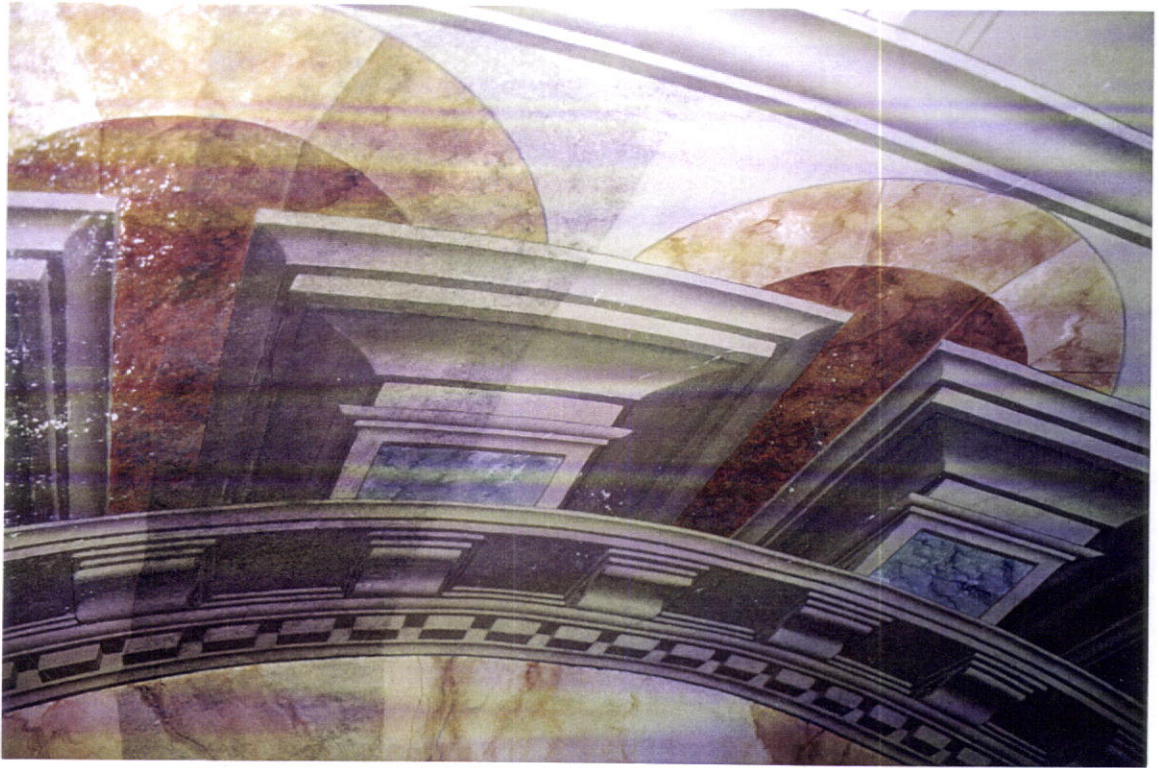
A abundância destes detalhes - espécie de "assinatura" do seu autor - aliada à qualidade do desenho e à mestria conseguida na ilusão perspéctica, denotam um artista experiente e decerto conhecedor da arte da pintura de tectos.

A pintura a têmpera - por inerência da própria técnica, em que os pigmentos são misturados a uma base ligante (óleos, cera, ovo, colas ou outras) e aplicados numa superfície seca - é mais dificilmente recuperável, já que a película cromática é aposta e não integrada no suporte. A sala da Ordem Terceira, ao presente a ser intervencionada pela empresa Mural da História⁹², (sendo a obra da responsabilidade da DREMS) indicia vários problemas decorrentes de infiltrações nas paredes e cobertura e da acumulação de

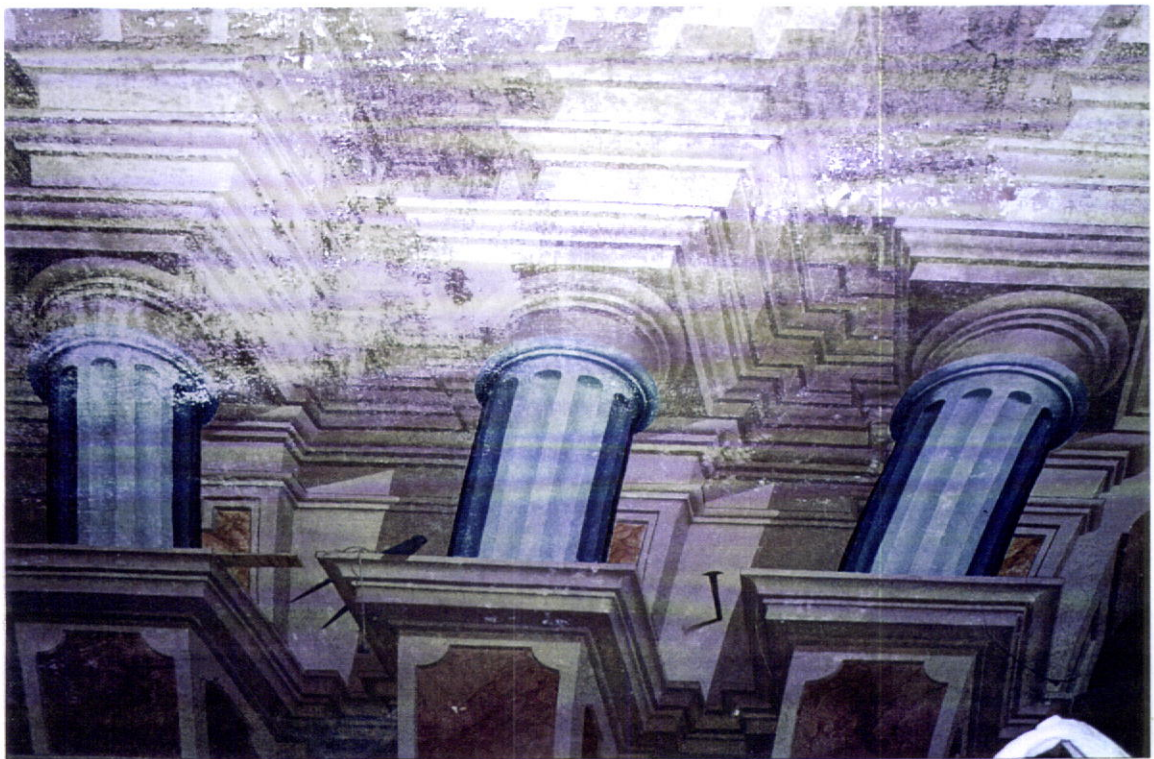
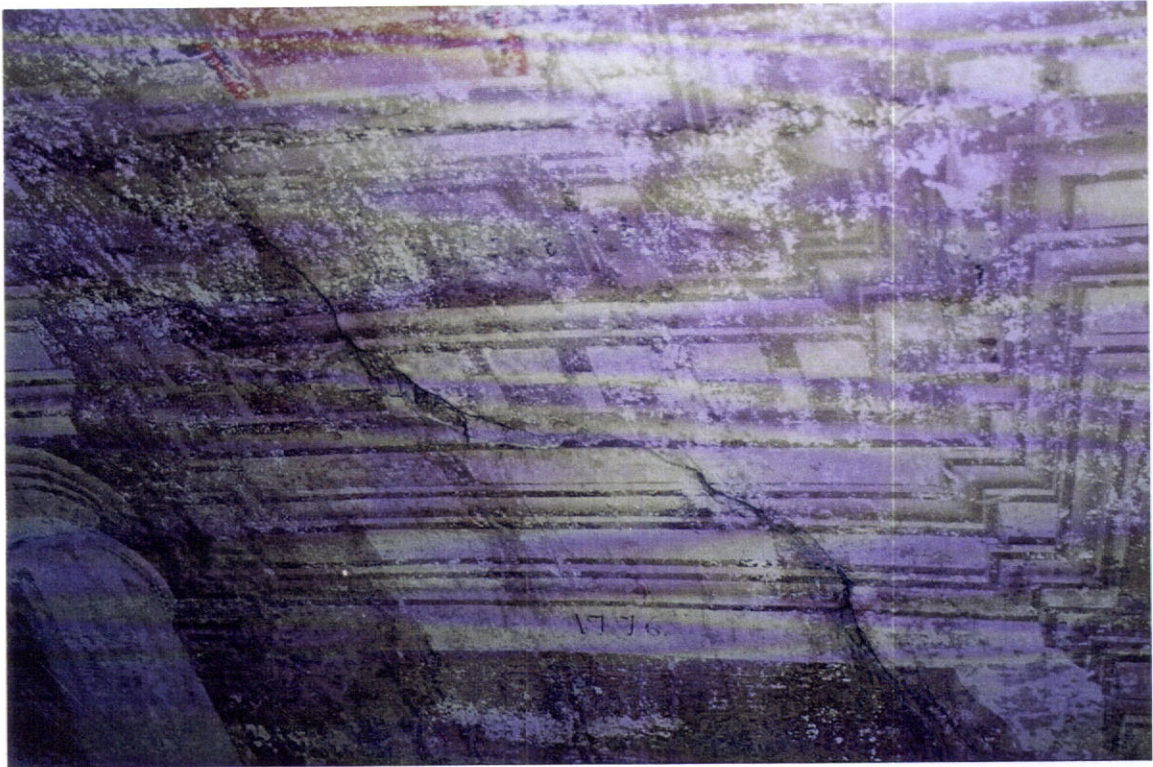
⁹² Foi, aliás, graças a esta firma de restauro que foi possível fotografar os tectos, por se encontrarem já colocados os andaimes destinados às obras de consolidação e limpeza, pelo que aproveitamos a oportunidade para agradecer aos seus responsáveis.



Sala de S.Francisco da Ordem Terceira da Igreja de S.Francisco - Évora
Pinturas em *trompe l'oeil* (1776) fig. 119 a 120



Sala de S. Francisco da Ordem Terceira da Igreja de S. Francisco - Évora
Pinturas em *trompe l'oeil* (1776) fig. 121 a 122



Sala de S. Francisco da Ordem Terceira da Igreja de S. Francisco - Évora
Pinturas em *trompe l'oeil* (1776) fig. 123 a 124

sujidades; várias áreas apresentam perda da camada pictórica, lacunas, eflorescências de superfície e enegrecimento devido à acumulação de poeiras e, eventualmente, a fumos. O restauro consiste essencialmente na limpeza, fixação da película cromática e, nos casos em que a perda é significativa, na sua reintegração cromática ou repetição dos motivos em falta - quando se tratam de desenhos geométricos ou repetidos - a fim de manter a coerência e leitura do conjunto.

Claustro e pinturas exteriores da Igreja de S. Francisco - Évora

O arco pintado do claustro de S. Francisco, com motivos de grotesco e de *ferronerie* bastante invulgares entre nós⁹³ constitui um exemplo interessante, seja por pertencer ao claustro semi destruído da Igreja real de S. Francisco - parcialmente truncado e integrado noutras construções (adossadas aquando da demolição do convento, após a extinção das Ordens religiosas), seja pela qualidade do grotesco, denunciando, numa pincelada ágil, uma gramática decorativa claramente erudita, próxima dos modelos renascentistas.

As pinturas exteriores do portal leste da Igreja de S. Francisco, ainda que escassamente perceptíveis, têm grande interesse porquanto os exemplos de pintura exterior são, entre nós, muito pouco abundantes⁹⁴; acompanham o friso e grande parte da fachada, em ornatos fitomórficos de provável filiação maneirista, repetindo-se no pequeno nicho/oratório

⁹³ A este respeito, ver Philippe Morel, *La Grottesque*, Paris, ed. Flammarion, 1997

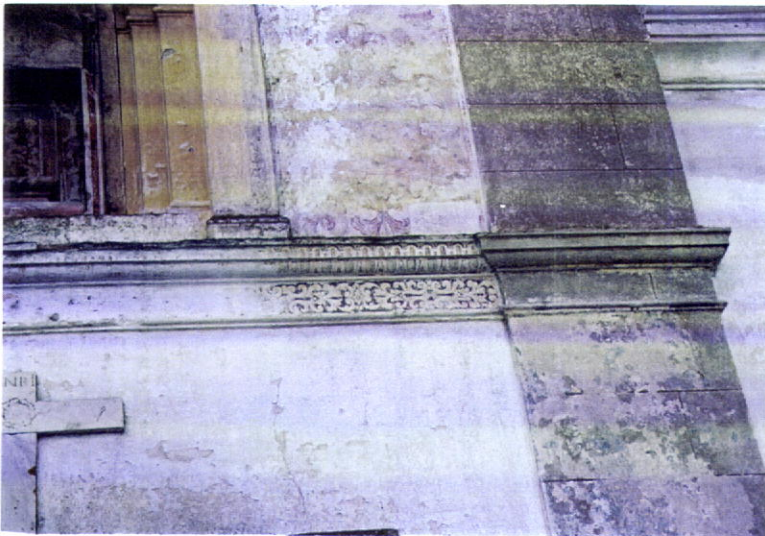
⁹⁴ Ver, a este respeito, o trabalho de Luís Afonso sobre as pinturas do pórtico axial da Sé de Braga.



Pinturas de grotesco no claustro da Igreja de S. Francisco - fig. 130



Pinturas de grottesco no claustro da Igreja de S. Francisco - fig. 128 a 129



Vestígios de pintura exterior na Igreja de S.Francisco - fig 125 a 127

Capítulo III

Da técnica do fresco e da pintura mural

O termo pintura mural designa, genericamente, um conjunto de técnicas de revestimento que, desde sempre, foram utilizadas pelo homem com uma função essencialmente ornamental, sem excluir a natureza pedagógica das grandes composições a fresco existentes em edifícios de cariz religioso, um pouco na senda dos tímpanos escultóricos, com decoração historiada, das catedrais e igrejas românicas e góticas; durante o período moderno e seguindo certamente a tradição medieval⁹⁵, foi o fresco a técnica mais largamente utilizada, seja pela durabilidade e resistência que lhe eram conhecidas, seja pelo grande efeito ornamental que proporcionava através duma técnica executiva que, apesar de específica, dependia mais da destreza do artista do que da excelência do seu desenho. A referência-base para o conhecimento desta técnica é o *Libbro dell'Arte*, de, Cennino Cennini, (pintor italiano, discípulo de Giotto) escrito em finais do século XIV⁹⁶, e certamente divulgado no nosso país, onde a tratadística de origem clássica e italiana teve, a partir de finais do século XV, grande divulgação. A técnica de fresco era, não obstante, conhecida desde a Antiguidade, e seguramente utilizada, também em Portugal, - e apesar da inexistência de testemunhos desse período - durante a Idade Média, tal como sucedia nas igrejas românicas e góticas de Espanha, França e Itália. Também Vitruvius, divulgado entre os círculos intelectuais cortesãos a partir do século XV, descreve a técnica de pintura mural romana, que seria,

⁹⁵ A ausência, em Portugal, de quaisquer vestígios pictóricos anteriores ao século XV impede a definição precisa do percurso deste género artístico

⁹⁶ O *libro dell'Arte* é o primeiro tratado técnico em língua vulgar que chega até nós; a sua importância enquanto documento historiográfico, enquanto referência para o conhecimento da situação artística do final da Idade Média e enquanto precioso - e preciso - manual técnico é incontornável; Franco Brunello, autor do prólogo à edição italiana, de 1982, considera-o, pela clareza e exactidão do discurso, como o "primeiro exemplo de obra tecnológica renascentista, precursora da série de tratados sobre as diferentes artes industriais que se escreveram em Itália nos séculos XV e XVI (...)" Cennino Cennini, *El libro del'Arte*, (tradução castelhana), Madrid, Ed. AKAL, 1988

muito provavelmente. Em 1615, Philippe Nunes⁹⁷, autor dum compêndio sobre pintura, descreve com algum pormenor o processo de execução e as cores adequadas à pintura a fresco - isto apesar de, mais de meio século antes, em 1548, Francisco de Hollanda aludir à incapacidade de execução de pintura a fresco em *Hespanha* (cf. nota 12, capítulo I), afirmação que deverá ser interpretada de acordo com o contexto cosmopolita em que o autor se movia, e não como indicativo do desconhecimento desta técnica no nosso país.

Suporte arquitectónico

Utiliza-se esta expressão para distinguir o suporte/edifício do suporte/reboco sobre o qual a pintura é directamente executada, no entendimento de que o conjunto arquitectónico é um dado fundamental a equacionar na análise duma pintura mural. Seja qual for o tipo de técnica utilizada, é o edifício o primeiro elemento a ter em conta na análise duma pintura mural, por constituir a base sobre a qual aquela é executada, criando por conseguinte uma interacção que não pode nunca ser ignorada. Na verdade, a dependência da pintura mural face à arquitectura, ao contrário da autonomia da pintura de cavalete - mesmo quando concebida para um espaço específico - resulta da ligação material entre o espaço arquitectónico e o seu revestimento último, ainda que essa ligação se limite, por vezes, ao nível mais imediato; nesse contexto, observamos, não raro, que a pintura cria o seu próprio espaço, ignorando, de alguma forma, o contexto arquitectónico em que se insere, jogando com a sua própria capacidade ilusória (embora frequentemente de forma bastante fruste) e com a liberdade de simular novas arquitecturas, ou de se adaptar ao existente, prolongando-o (caso das cúpulas barrocas em *trompe l'oeil*, por exemplo, ou do friso de “enxaquetados” comum em muitos frescos quinhentistas⁹⁸) ou qualificando-o ao aproveitar vãos e elementos estruturais anteriores. Esta situação é facilmente perceptível se observarmos que grande parte da decoração pictórica em edifícios religiosos é executada

⁹⁷ Philippe Nunes, *Arte da Pintura, Simetria e Perspectiva*, 1615, edição facsimilada com estudo introdutório de Leontina Ventura, Porto, ed. Paisagem, 1982

⁹⁸ A título de exemplo, refiram-se os casos de Vila Ruiva (concelho de Cuba), ou de Vila Marim (Vila Real).

posteriormente à sua construção, do que resulta, frequentemente, ter o programa iconográfico sido concebido, simultaneamente, em função do contexto estrutural e independentemente deste (no sentido em que não foi previsto *ab initio*). Desta constatação resulta o carácter mais singular e mais rico da pintura mural; desenquadrá-la da sua moldura arquitectónica é escamotear a sua especificidade, pelo que a técnica do destacamento e posterior aplicação noutra suporte, que constituiu prática corrente de restauro durante os anos 40 e 50, é hoje normalmente desaconselhada; “Que ce lien organique se perde, et la peinture murale devient une sorte de tapisserie ou de papier peint.”⁹⁹

Tecnicamente, porém, a pintura mural pode ser executada sobre praticamente qualquer tipo de suporte arquitectónico, dependendo a sua durabilidade e eficácia decorativa da qualidade da execução e dos materiais empregues; desde a própria rocha às arquitecturas de terra, passando por construções em alvenaria de granito aparelhado - caso de muitos exemplos no Norte do país - às alvenarias de pedra miúda com argamassas à base de cal e areia, vários são os materiais utilizados, deles dependendo, em grande parte, o posterior comportamento face a situações de desgaste ou degradação.

No Alentejo, as situações mais recorrentes reportam-se às alvenarias de tijolo, de pedra miúda ou mistas, sendo a cal aérea o único ligante utilizado na constituição das argamassas¹⁰⁰.

Suporte

O princípio de base na execução duma pintura parietal permanece sensivelmente o mesmo ao longo dos tempos, independentemente da evolução técnica verificada desde os primeiros frescos: um suporte que uniformiza a superfície da parede, decorado através de pigmentos misturados com um ligante, que permite aplicar, fixar e, eventualmente, proteger as cores. No fundo, a própria pintura é um quase um reboco, revestido por composições

⁹⁹ Paolo e Laura Mora e Paul Phillipot, *La Conservation des Pintures Murales*, Bolonha, Ed.Compositori, 1977, pp. 113 e segs.)

¹⁰⁰ Maria Goretti Margalha, “O uso da cal nas argamassas tradicionais”, *Arquivo de Beja*, vol.V, Série II, Beja, Dezembro 1995, pp. 101 e segs.

decorativas mais ou menos elaboradas, cuja composição varia consoante as épocas. Normalmente, o reboco é constituído por duas camadas; uma primeira mais grossa, com a função de uniformizar a superfície sobre a parede que se destina a receber a pintura - o *arriccio*; a segunda, mais fina, sobre a qual a pintura é directamente executada - o *intonaco*. A base mais correntemente utilizada para realização destes rebocos é a cal, mas podem ser usados outros materiais; os rebocos distinguem-se por dois tipos de ligantes, um à base de argila e/ou terra, o outro à base de cal aérea gorda, dependendo a espessura do reboco da adição ao ligante de cargas inertes: areia, tijolo moído, pó de mármore ou de calcário, fibras vegetais, etc. A argila, devido à sua estrutura química, é sempre relativamente frágil ao contacto com água, que diminui a coesão e pode provocar a sua desintegração. Em suportes de terra encontramos um reboco de argila e palha, ou de cal e areia; as camadas superiores são constituídas por argila mais fina, ou por cal, por vezes substituídas por uma aguada de cal, gesso ou argila, aplicada com escova.¹⁰¹ Em Portugal, são os rebocos à base de cal os mais utilizados, constituindo até matéria para especiais recomendações quanto à escolha duma cal adequada: "A cal da pyntura a fresco há de ser velha de dous ou tres annos ou mais; & há de estar todo este tempo sempre em agoa, como se faz a que serue no estuque. E há de leuar area de rio, ou de agoa doce peneirada. E a agoa com que se amaçar há de ser agoa de fonte que não seja salobra nem salgada & será tanto de cal como de area, ou duas partes de area e hua de cal. A outra cal da primeira guarnição do imboçar, será da outra cal com uma com area, ainda que seja mais grossa, & tambem meada, & depois do imboçar se poe, logo a primeira cal de que falamos ao modo de estuque, & se ficar parda algum tãto ou almecegada, assi ficará melhor: acabado isto se poem o papel picado, & se bota o pó de carvão, & pelo debuxo que fica se vay perfilando: & notai que he necessario deixar a pintura sobre o escuro, porque logo em se secando aclara muito."¹⁰² Do texto citado se infere o cuidado na utilização dos materiais e na qualidade dos mesmos, sendo de destacar a insistência na "idade" da

¹⁰¹ Paolo e Laura Mora e Paul Phillipot, *La Conservation des Peintures Murales*, Bolonha, Ed. Compositori, 1977, e *Les Peintures Murales de Poitou-Charentes*

¹⁰² Phillipe Nunes, *Arte da Pintura, Symmetria e Perspectiva*, Lisboa, 1615, edição fac-similada da editorial Paisagem, Porto, 1982, com estudo introdutório de Leontina Ventura

cal¹⁰³ e na qualidade da água, com vista à obtenção dum reboco mais adequado a receber a pintura. No Alentejo, onde o uso da cal - consolidado por uma tradição ancestral e pela existência de largas zonas de exploração de calcário e mármore (com destaque para a região de Estremoz, Borba, Vila Viçosa) - era corrente enquanto material de construção e de revestimentos, a identificação entre o elemento estrutural - alvenarias de tijolo e/ou pedra miúda com argamassas de cal - e os materiais de superfície - rebocos à base de cal e areia - tarduz-se uma compatibilidade de materiais e na melhor aderência entre as camadas de revestimento, assegurando maior durabilidade e resistência das camadas pictóricas. Talvez por essa razão, o *intonaco* é, no sul, de melhor qualidade, favorecendo o melhor estado de conservação das pinturas, enquanto que muitas pinturas em edifícios no norte do país, em que os rebocos eram aplicados directamente, nalguns casos, em silharia de granito, se encontram bastante mais degradadas.

A pintura mural realiza-se sobre diversos tipos de suporte, podendo considerar-se os suportes naturais - como a rocha, que constituiu a base para as primeiras manifestações artísticas da Humanidade - e os construídos pelo homem (alvenarias de pedra ou tijolo, pedra aparelhada, taipa). Contrariamente à pintura de cavalete, e da mesma forma que outros revestimentos decorativos frequentemente utilizados, particularmente em Portugal, a partir do final da Idade Média (como o azulejo e, posteriormente, a talha) a pintura mural é fixa e faz parte integrante da arquitectura; recurso corrente, de fácil execução se compararmos com os laboriosos rendilhados de pedra que ornavam pórticos e capitéis, e permitindo a percepção imediata por parte duma assistência maioritariamente iletrada, a pintura mural foi largamente utilizada e apreciada pela sua eficácia "didáctica" e decorativa, desde o período greco-romano até ao seu reflorescimento durante o

¹⁰³ Na verdade, é uma constatação corrente a de que, quanto mais velha for a cal utilizada, maior a sua plasticidade e facilidade de aplicação - situação que deverá estar relacionada, quimicamente, com a transformação dos óxidos de cálcio (CaO) em hidróxidos de cálcio (Ca(OH)₂), e que deverá estar já concluída aquando da aplicação da cal; quando tal não se verifica, a hidratação dos grãos de óxido de cálcio incluídos no *intonaco* vai-se procedendo lentamente, levando ao aumento de volume e à subsequente "formação de crateras, no fundo

Renascimento e proto-Renascimento, altura em que surge o primeiro grande “compêndio” da técnica do fresco: O *libro dell'arte*, de Cennino Cennini, artista sucessor e depositário de Giotto ¹⁰⁴.

A técnica de pintura mural mais utilizada ao longo da história, pelas suas qualidades de resistência, durabilidade e transparência cromática - pese embora a destreza e rapidez de execução exigíveis, requerendo por conseguinte mão ágil e, frequentemente, desenho prévio cuidado - é sem dúvida o fresco, embora subsistam algumas dúvidas sobre a natureza das técnicas empregues na Antiguidade ¹⁰⁵; Paolo e Laura Mora e Paul Phillipot levantam, contudo, uma hipótese de reconstituição do modo de execução duma pintura romana; a parede era coberta por um *arriccio* de cal e areia ou de cal e *pozzulana*, sendo a superfície deixada suficientemente rugosa por forma a permitir a aplicação do *intonaco*; nesta fase seria feito um esquisso em *sinopia* (técnica já usada na composição de mosaicos), o que parece provar que a pintura, tal como o mosaico, seria executada sobre *intonaco* fresco. O polimento posterior à pintura, e o misterioso efeito brunido que lhe está associado, era provavelmente obtido através da adição de caulino, ou pela própria natureza argilosa dos pigmentos utilizados.

O período tardo-romano caracteriza-se essencialmente pela simplificação progressiva da técnica: o *arriccio* limitar-se-à a duas camadas e o polimento do *intonaco* é cada vez mais sumário; a técnica-base, contudo, manter-se-à durante as épocas subsequentes, mais ou menos depauperada ou alterada consoante o quadro geográfico, os executantes e os materiais disponíveis. A técnica utilizada nas decorações geométricas encontradas em edifícios da Andaluzia muçulmana a partir do século X é descrita por Torres Balbás como “un guarnecido de cal sobre el que se habia tendido una capa de yeso pintada de color rojo oscuro; el dibujo, hecho com regla y compás, se señalaba com

das quais se encontra o grão.” Mural da História, “Restauro das Pinturas Murais da Escadaria Monumental”, *Monumentos* nº 6, Lisboa, DGEMN, Março de 1997.

¹⁰⁴Citado in “Les Peintures Murales de Poitou-Charentes”

¹⁰⁵Paolo e Laura Mora e Paul Phillipot, *La Conservation des Peintures Murales*, Bolonha, Ed.Compositori, 1977, p.2) dedicam alguma atenção à descodificação da terminologia empregue por Vitruvius no capítulo do “De Architectura” dedicado às *expositioes*, ou rebocos

línea rehundida; en varios lugares aparecía levantada la capa superficial de yeso pintada de rojo para destacar el ornato sobre un fondo blanco.”¹⁰⁶ É já no século XIV que o modo de execução sofre alterações significativas, marcadas pela generalização da aplicação de sinopia, pela execução da pintura em fresco “puro” e pelo acabamento final a seco (têmpera); outras alterações tornam-se igualmente frequentes, como a renúncia na aplicação do *arriccio* quando a superfície da parede é suficientemente uniforme.

Basicamente, como adiante explicaremos, a técnica “a fresco” distingue-se por uma pintura numa superfície ainda fresca, enquanto na execução a “secco” as cores são acrescentadas com o auxílio dum ligante (óleo, cera, ovo, colas) sobre uma superfície completamente seca. É frequente, no entanto, verificarmos que alguns acabamentos e pormenores das pinturas a fresco são feitos a seco - contornos, expressões faciais, traços mais delicados como cabelos, pregas de vestuário, elementos de paisagem; o fresco, exigindo maior destreza e rapidez de execução, porque limitado temporalmente ao período em que o *intonaco* se encontra húmido, e antes de iniciado o processo de carbonatação - por conseguinte dificilmente rectificável, depois de concluído - torna mais difícil a realização de elementos mais minuciosos; um fresco mal executado exige a aplicação dum novo *intonaco*, daí que por vezes o efeito obtido seja similar ao da aguarela - grandes pinceladas, destaque dos elementos figurativos e ornamentais em detrimento do tratamento dos fundos (frequentemente uniformes, ou quase impressionistas no apontamento de paisagens) sobrepondo-se o valor decorativo, cromático e cenográfico à riqueza de pormenor ou à multiplicação de elementos.

polidos e decorados das paredes; não é, no entanto pacífica a aplicação do termo pintura a fresco para a pintura romana

¹⁰⁶ Apud Vitor Jesús Medina Flórez e Eloísa Manzano Moreno, *Técnica y metodología en la restauración de pinturas murales nazaríes*, Universidad de Granada, 1995

Fresco

A técnica do fresco consiste, genericamente, na aplicação duma camada de pintura - formada por pigmentos naturais diluídos em água, ou em água de cal - sobre uma argamassa fresca de cal que, secando, origina um processo de carbonatação. Paolo Mora¹⁰⁷ define como fresco todo o tipo de pintura realizada sobre reboco fresco, sendo os pigmentos fixados através da carbonatação da cal (hidróxido de cálcio). O pigmento, misturado com água, é depositado através do pincel numa superfície constituída por reboco fresco à base de cal; quando começa a secar, o hidróxido de cálcio que se encontra dissolvido migra para a superfície, reagindo com o anidrido carbónico do ar e assim formando o carbonato de cálcio, à medida que a água se evapora. Durante esta reacção, os pigmentos são envolvidos na cristalização do carbonato superficial, fixando-os como se fizessem parte integrante duma placa de calcário; a carbonatação ocorre da superfície para a profundidade, formando, após um tempo, uma camada superficial mais dura e mais resistente do que as anteriores. Quando correctamente executado, o fresco adquire uma resistência notável, além de proporcionar um espectro cromático com grandes possibilidades em termos artísticos, o que explica, em grande parte, a sua longevidade e a sua adaptabilidade a diferentes períodos cronológicos e correntes estilísticas.

Enquanto técnica, a origem do fresco está longe de ser consentânea, mas parecem ter sido os romanos os primeiros a utilizá-lo regularmente e a aproveitarem todas as suas potencialidades enquanto recurso decorativo; ao utilizarem pó de mármore como pigmento, por exemplo, obtinham o efeito polido e a coloratura dessa pedra sem o seu elevado custo; Vitruvio descreve com alguma minúcia a sua produção e aplicação, enaltecendo-lhe as virtudes: "Quando poi i colori siansi com diligenza applicato a fresco sull'intonaco, non

¹⁰⁷ Paolo e Laura Mora, *La Conservation des Peintures Murales*, Bolonha, Ed. Compositori, 1977, pp. 13-17.

ismontano, pero anzi sempre se mantengono vivi(..)”¹⁰⁸, continuando, mais adiante a descrever as proporções e técnicas de execução deste pintura.

Também Cennino Cennini, no seu célebre tratado artístico, descreve pormenorizadamente a técnica do fresco, não se excusando a comentar igualmente a excelência daquela técnica: “Quando quieras pintar sobre muro, que és el trabajo más bonito y dulce que existe, consíguete ante todo cal hidratada y arena, bien tamizadas ambas. Si la cal es grasa y fresca, requiere dos partes de arena por una de cal. Mézclalas bien una y outra com agua para que duren mojadas entre quince e veinte dias. Y déjalas reposar unos dias, para que expulsén el fuego: que cuando está tan viva, salta la imprimación que hagas com ella. Cuando esté lista, limpia bien y moja el muro, que nunca será demasiado; toma bien la cal empastada, paletada a paletada, e imprima primero, una o dos veces, hasta que el muro quede totalmente liso. (...)” É patente a importância dada à qualidade da cal; a “expulsão do fogo” refere-se ao processo de carbonatação da cal, e à designação de cal fogosa dada por Cennini devido ao desprendimento de calor durante a reacção química¹⁰⁹.

A correcta execução do fresco exige a elaboração dum esboço monumental - *sinopia*¹¹⁰ - imediatamente sobre o *arriccio* (ou seja, ainda antes da camada de reboco mais fino, ou *intonaco*, sobre o qual era executada a pintura) que serviria de guia à pintura; outro tipo de desenhos, executados sobre o *intonaco* ou mesmo gravados, nem ¹¹¹seriam estudos preparatórios da composição a efectuar. Cennini descreve com pormenor a execução do desenho preparatório: “(...) si la imprimación está seca, toma un carbocillo y dibuja, comprobando las proporciones que utilizas, tirándolas primero com cuerda¹¹²

¹⁰⁸ Vitruvius, Os dez livros de Arquitectura, (L'Architettura di Vitruvio nella versione di Carlo Amati (1829-1830), revisto por Gabriele Moroli, Alinea Editrice, Roma, 1978)

¹⁰⁹ Vide Cennino Cennini, op.cit., pp. 112 e segs. e notas.

¹¹⁰ O termo *sinopia* designa o pigmento de cor vermelha - a *terra rossa* de que fala Philippe Nunes - tradicionalmente usado para a execução destes desenhos. No entanto, a *sinopia* poderia ser executada com outras cores, como a “terra verde” ou o negro.

¹¹¹ Caso das “salas de risco” do mosteiro dos Jerónimos e, eventualmente, do mosteiro de Santa Clara de Coimbra.

¹¹² Aqui, Cennini detém-se sobre a forma de traçar correctamente as proporções, baseadas na marcação, nas paredes, de linhas horizontais e verticais, com a ajuda de um compasso. Cennino Cennini, op. cit. pp.112 e seguintes

(...) Coge entonces el carboncillo y, como ya te he dicho, haz composiciones y figuras, vigilando siempre las proporciones. Después, toma un pincel pequeño y puntiagudo, de cerdas, con un poco de ocre sin temple, líquido como se fuera agua, y vete perfilando las figuras, dando sombras como hacías con aguainta cuando aprendías a dibujar.” Só depois deste esquiço, minuciosamente descrito pelo autor do *Libro dell'Arte*, se procedia então ao desenho mais cuidado a *sinopia*: “Por último, toma un poco de sinopia sin temple y, con un pincel fino, ve perfilando narices, ojos, cabelleras y demás extremidades y contornos de las figuras: haz que ellas queden proporcionadas, pues son la base sobre la que vas aplicar el colór.” Philippe Nunes - aliás numa linguagem bastante menos clara, pese embora o facto de escrever cerca de trezentos anos mais tarde - relata igualmente a forma como estes desenhos eram executados: “Tambem costumão fazer a fresco de rascunho em paredes, figuras & lacarias & tudo o que querem como se vê em muitas quitas, & fazem deste modo. Guarnecem a parede de cal com preto, & depois de seca & feita toda preta dãolhe outra mão de cal a colher, ao modo de estuque, & quando se quer ir secando, ou logo em fresco vão abrindo o debuxo com um prego, ou estilo duro, & vão rascunhando o que querem, fazendo com o rascunho amiudado os escuros como quem rascunha, & fica então aparecendo o debuxo em preto do preto que estava por baixo.”¹¹³

Ceninni relata igualmente a forma como as linhas principais da composição eram traçadas, com um cordão impresso na argamassa fresca, e de acordo com figuras geométricas desenhadas a compasso; com base em pesquisas efectuadas na pintura mural do Norte do país, Irene Frazão (op.cit.) conclui que é frequente o desenho preparatório esboçado a carvão ou inciso; poderia igualmente ser transferido para a superfície a decorar através duma quadrícula, ou cartão.

Porque condicionado ao período de tempo em que o *intonaco* está fresco, o artista divide a composição em zonas de trabalho - *giornate* - que se identificam através das juntas - ou *puntate* - dos vários rebocos frescos; quando a superfície de trabalho era demasiado extensa, o artista via-se obrigado aplicar um novo reboco, ou a acabá-lo a têmpera; nesta capacidade -

¹¹³ Philippe Nunes, op.cit., p. 114

a de trabalhar rapidamente, quase contra-relógio, se põe à prova a perícia do artista; “pero, se puedes, non remolonees, porque trabajar al fresco significa seguir un ritmo rápido, pues el temple de un día es el más fuerte, el mejor, y más agradecido trabajo que se pueda hacer”.¹¹⁴

Quando correctamente executado, o fresco permite “a crystalline clarity of color that neither canvas or panel painting can rival.”¹¹⁵ Também Vasari se refere a esta propriedade, ao comentar que as cores se apresentam numa forma quando a parede está húmida, e de outra quando seca, e enaltecendo as qualidades do artista a fresco para conseguir a perfeição máxima que esta técnica permite.

Falso fresco

O falso fresco, conforme definido por Laurence Krougly e Rui Nunes Pedroso¹¹⁶ consiste numa execução sobre um reboco seco “carbonatado”, caso em que as cores são aplicadas através dum ligante que permita a sua fixação: os pigmentos são ligados entre si e ao suporte por um veículo transportado pela água - água ou leite de cal, caseína, cola animal, ovo, resina. A água ou leite de cal proporcionam a necessária humedificação do suporte, em conjugação com o ligante, a fim de assegurar a boa fixação das cores. A adesão dos pigmentos produz-se por carbonatação superficial, o que faz com que este tipo de técnica não tenha a mesma durabilidade ou resistência do fresco. Para Paolo e Laura Mora¹¹⁷, a designação de pintura a secco reúne todas as técnicas executadas sobre o reboco seco, sendo os pigmentos fixados através de um ligante previamente misturado; a fórmula “tipicamente mural de pintura a seco” é aquela em que os pigmentos são misturados em leite de cal sobre um reboco seco, previamente humidificado

¹¹⁴ Cennino Cennini, op. cit. pp.112 e seguintes

¹¹⁵ Ken Shulman, *Anatomy of a Restoration, the Brancacci Chapel*, USA, Walker and Company New York, 1991

¹¹⁶ Laurence Krougly e Rui Nunes Pedroso, “Les enduits peints antiques”, *La conservation en archéologie, Métodos e prática da conservação-restauro dos vestígios arqueológicos*, Paris, Milão, Barcelona, México, ed. Masson, 1990, pp.304-307.

¹¹⁷ Paolo e Laura Mora, Op.Cit.

para favorecer a adesão; a expressão utilizada por Krougly e Pedroso - falso seco - bem como as designações de *mezzo-fresco* ou *fresco secco* não serão, assim, inteiramente adequadas: as técnicas a fresco ou a seco dependerão, antes e tão somente, do estado do reboco sobre o qual são aplicadas.

Cores e Pigmentos

A identificação dos diversos pigmentos usados ao longo dos tempos - e particularmente durante o período medieval e renascentista - para obter cores destinadas a aplicação em pintura é uma tarefa que extravasa largamente o âmbito deste trabalho, e que se agrava pelo facto de ser longe de consentânea a correcta designação dos pigmentos então usados pelos artistas, ou a sua correspondência em relação à nomenclatura actual. Recorde-se igualmente que muitos dos "segredos" do fabrico de cores para pintura eram, durante a Idade Média, quase exclusivos de monges, considerados como peritos no preparo de tintas.

A preocupação pela obtenção de cores mais ou menos intensas e a procura de efeitos de luminosidade, brilho e transparência - particularmente na técnica do fresco, onde a destreza e sabedoria do fresquista se reflectia directamente na riqueza cromática da camada pictórica - é uma constante na História da pintura; a natureza e qualidade dos pigmentos varia ao longo da História e de acordo com a região de onde provêm ou do efeito a que se destinam. Vitruvius descreve as "cores naturais", privilegiando as de origem mineral, como o ocre, a terra rossa, a terra verde¹¹⁸, o orpimento¹¹⁹; em Pompeia.

¹¹⁸ Argila de cor verde

¹¹⁹ Carlo Amati identifica este pigmento - o *auripigmentum* - como sendo o arsénico, utilizado com outros minerais e originando cores como o amarelo cor de ouro, o cinzento térreo e o vermelho (*giallo color d'oro, di grigio terreo, ed anco di colore rosso*); na verdade o oropigmento - ou "ouro dos tolos" - é um composto de arsénico, frequentemente usado para imitar o ouro. Cennini não aconselha a sua utilização em pintura mural - a fresco ou a seco - por se tratar duma cor que enegrece com o ar. Cennino Cennini, op.cit. p. 76

Cennino Cennini descreve com minúcia as cores e pigmentos utilizados no seu tempo, assim como o processo de fabrico e respectiva aplicação; divide as sete cores naturais em quatro de “natureza terrosa”, ou seja, o negro, o vermelho, o amarelo e o verde, e outras três, em que inclui o branco, o azul de ultramar e o amarelo. O negro é obtido de várias formas, seja através do “clássico” carvão, seja através de pigmentos de origem mineral (onde se incluem, entre outros, o pórfiro e alguns mármore), ou mineral (Cennini indica o negro obtido através da pulverização de sarmentos de vide carbonizados como um dos mais perfeitos)¹²⁰. O cinábrio (sulfureto de mercúrio), largamente utilizado na Idade Média, o ocre, pigmento de origem mineral, um dos tons mais recorrentes em toda a pintura e um dos mais usados desde a pré-História, permitindo praticamente todo o tipo de aplicações, o famoso amarelo de Nápoles, os verdes (obtidos a partir de “terra verde” ou da mistura de oropigmento com indigo, entre outras combinações), o branco de S.João, ou branco de cal, e o “azul ultramar, descrito por Cennini como mais perfeita do que nenhuma outra cor¹²¹ são algumas das cores que Cennini descreve, indicando com precisão o modo de preparar e aplicar cada uma delas

Também Phillippe Nunes fornece algumas indicações quanto às cores a utilizar na pintura a fresco¹²², embora de forma mais sintética do que o tratadista italiano.

¹²⁰ Cennino Cennini, Op. cit., pp. 65

¹²¹ O azul ultramar corresponderia ao lápis-lazúli, muito usado desde a Antiguidade clássica, mas utilizado com moderação a partir do período medieval - e nunca em estado puro, antes misturado e refinado através de complicados processos - devido ao seu elevado preço; o azul de Alemanha, obtido através da azurite, substitui frequentemente o lápis-lazúli. (Cennino Cennini, op.cit.)

¹²² "As cores que nella se uzão são Ocre claro, & Ocre escuro, sombra de cintra, terra roxa, Almagra, pretos ordinarios de Lapis, Esaltes, verdemontanha, Verdacho, de sorte que se não uzão mais que as cores que são de terra, ou de area, ou vidro, mas as compostas não. Todas estas cores ao acentar não levão cola, nem goma, nem algua liga, somente a cal sobre que ce acenta, isto se entende nas tintas que não vão aclaradas, senão assi como se moem, porque quando vão aclaradas serve então a mesma cal muito bem moyda, & se uza della como se fora Alwayade, & ella he a mesma liga: e que cal seja esta que ferve, se dirà logo a baixo em seu lugar. O esmalte quando vai sô, e o verdemontanha, concertante cõ leite de cabras, ou outro qualquer; & se vão aclaradosleuão cal & não tem necessidade entã de leite.

Outras formas de revestimento mural

Embora sem relação imediata com o universo da pintura mural, não quisemos deixar de incluir algumas técnicas decorativas “paralelas” e que, não tendo a difusão e a abrangência cronológica da pintura, com esta se conjugaram nuns casos ou a substituíram noutros.

Esgrafitado

Modalidade decorativa de grande divulgação no sul do país a partir do século XVI, acompanha, em Évora, a introdução do mudejarismo - que marca, em breves apontamentos (frisos, sancas, capitéis) ou na adaptação a elementos estruturais (vãos, colunas, tectos) o “espírito” manuelino no sul. De origem ainda difusa mas parecendo entrosar influências italianas¹²³ com motivos claramente islâmicos - elementos naturalistas estilizados, geométricos, espinhados - o esgrafitado consiste na sobreposição de camadas de estuque, sendo que as últimas são vazadas, por modo a obter, por contraste, motivos repetidos, muito utilizados como revestimento decorativo a sublinhar elementos arquitectónicos. Os exemplares mais antigos que se conhecem datam efectivamente do período manuelino, com destaque para o friso da capela de S.Brás, em Évora, para o coroamento do solar da Sempre-Noiva, na estrada para Arraiolos, e para a curiosa fonte manuelina da Quinta da Amoreira da Torre, na estrada para Montemor-o-Novo. É uma técnica decorativa praticamente limitada ao exterior, e expande-se sobretudo a partir dos séculos XVIII e XIX, altura em que os esgrafitados e outras decorações em massa - como o efeito de relevos ornamentais através da sobreposição de camadas de estuque - se tornam assaz frequentes, normalmente associados às casas burguesas ou apalaçadas duma burguesia emergente.

¹²³As referências à prática do *esgrafito*, praticamente limitada ao sul do país, são, em Portugal, bastante escassas; Túlio Espanca (*Inventário Artístico de Portugal, concelho de Évora*, vol.VII, Lisboa, 1966) refere-se-lhe como “(...)decoreção técnica mudéjar, também com feição original mas de influências italianas, é o ornato geométrico-naturalista do cornijamento e frisos de beirais de edifícios religiosos e civis - o esgrafito.”

Embrechados



Embrechados – Capela do Paço Real da Alcáçovas – fig.131

Técnica decorativa de grande expressão peninsular, vulgariza-se especialmente na segunda metade do século XVII, como reflexo do pendor orientalista da cultura portuguesa de então¹²⁴, revestindo fontes, alegretes, pavilhões, nichos e outros elementos arquitectónicos; consiste na aplicação, no reboco fresco, de conchas, búzios, seixos ou fragmentos de porcelana, formando imbricados desenhos de carácter geométrico ou figurativo. Muito associada, pela utilização de materiais “naturalistas” para aplicação em jardins - casos do Buçaco ou do jardim dos Marqueses de Fronteira, entre outros, aparece também como revestimento integral de pequenos espaços. No Alentejo, é o jardim do Paço Real das Alcáçovas, a cerca de trinta quilómetros de Évora, um dos mais interessantes exemplares - senão o único - da aplicação, em extensão, deste tipo de decoração. Fundado ainda no reinado de D.Dinis, foi alvo de profundas remodelações nos séculos XVI e XVII, altura em que foi erigida a pequena capela, dedicada a N^a Senhora da Conceição,

mas de influências italianas, é o ornato geométrico-naturalista do cornijamento e frisos de beirais de edifícios religiosos e civis - o esgrafito.”

¹²⁴ “A grande inovação da época são porém os embrechados. Esta estética liga-se intimamente ao gosto orientalista expresso nos móveis indo-portugueses de marchetados de

por D.Jorge Henriques, senhor da Alcáçovas. Capela e jardim contíguo apresentam vastas superfícies decoradas com embrechados, com destaque para a figura equestre de D.João Henriques, 5º senhor das Alcáçovas, na parede exterior da capela, e para a grande profusão de ornatos figurativos ou geométricos presentes no coroamento dos muros, no frontão da capela, nos nichos e alegretes e até no calcetamento dos caminhos . O espaço interior da capela é também inteiramente revestido de pequenos seixos e conchas formando padrões pontuados por fragmentos - ou peças inteiras - de porcelana chinesa (entretanto, grande parte dessas peças foram infelizmente arrancadas, devido a um assalto que levou igualmente ao desaparecimento da imagem da padroeira.)

Capítulo IV

Problemática do Restauro da Pintura Mural

IV.1 O restauro da pintura mural e o sentido do Património

Qualquer abordagem actual à problemática do restauro radica forçosamente numa noção mais vasta, comum à modernidade e às diferentes noções de ruptura, identificação e nostalgia que caracterizam o fim-de-milénio e particularmente presentes na necessidade, cada vez mais sentida, de preservação do património. Se a intervenção ideal, no âmbito mais lato do Património em geral - entendido como "herança"¹²⁵, dificilmente será concebível - quando tudo, ou quase tudo, foi já ensaiado e experimentado, e quando a crença ingénuo nas capacidades das ciências exactas e de novos e míticos produtos capazes de deter o natural envelhecimento do edificado é, hoje, contraposta com a necessidade de recorrer, sempre que possível, aos materiais tradicionais - há que ter a consciência de que não é exequível, nem desejável, estabelecer "receitas" e de que, em recuperação, cada caso é um caso. O restauro de pintura mural deverá ser, assim, entendido sempre que possível numa perspectiva de "restauro integrado", sem esquecer a estreita relação da camada pictórica com o suporte, e deste com a estrutura do monumento, tal como é, aliás, especificamente previsto no artº 8 da Carta de Veneza, de 1964: "Les éléments de sculpture, de peinture ou de décoration qui font partie intégrante du monument ne peuvent en être séparés que lorsque cette mesure est la seule susceptible d'assurer leur conservation."¹²⁶

¹²⁵ Paulo Pereira, "O Património como Problema e como Ideologia", *Intervenções no Património, 1995-2000*, Lisboa, IPPAR, 1997, pp.11 e seg.s: "As culturas ocidentais integraram um ideal. O ideal do património. Este dado, com implicações políticas e antropológicas - o da necessidade de um património cultural, herdado - é um dado que nos acompanha permanentemente, com a fluência de todas as coisas simples que nem sequer questionamos mas que no entanto invadem suavemente o nosso quotidiano."

¹²⁶ *Carta de Veneza*, de 31 de Maio de 1964; versão publicada na edição: "Cartas e Convenções Internacionais", Lisboa, IPPAR, 1996

O termo restauro não é, aliás, isento de críticas, embora continue a ser adequada a sua utilização neste contexto, entendendo-se, genericamente, como a intervenção sobre a obra de arte deteriorada¹²⁷, mas implicando a interacção de conceitos como a conservação material e a conservação estética; se, em arquitectura, a palavra restauro é gradualmente substituída pela mais contemporânea recuperação em pintura mural, noções como reintegração cromática e preenchimento de lacunas permanecem fundamentais para a leitura do objecto artístico.

A conservação da pintura mural sujeita-se, por conseguinte, aos mesmos princípios básicos e éticos que norteiam a conservação em geral; "Conservation of wallpaintings is subject to the same basic principles, ethics and concepts as other branches of conservation; preservation remains the prime objective. One tries to apply only reversible products and procedures, and to leave the possible trace of restoration."¹²⁸ No entanto, a sua especificidade - que reside, essencialmente, no facto de pertencer, em simultâneo, ao "mundo" da arquitectura e ao da pintura - não pode nunca ser ignorada.

IV.2. O problema dos revestimentos exteriores

Embora o âmbito deste trabalho seja a pintura mural - em particular o fresco - cingindo-se, por conseguinte, às superfícies decoradas existentes no interior dos edifícios (as decorações pictóricas em superfícies externas, embora muito utilizadas noutros países, são escassíssimas em Portugal)¹²⁹, considera-se importante aflorar, ainda que brevemente, os problemas relacionados com a conservação de revestimentos exteriores; esta preocupação prende-se tão somente com a percepção de que:

¹²⁷ Juan Ruiz Pardo, "La Pintura Mural en España: problemas de conservación", Revista de Arqueología, ano VI, nº 47, Madrid, Março 1985

¹²⁸ Scharzbaum, Paul, "Basic Principles in the Conservation of Wallpaintings", texto integrado na Colectânea *Conservation of wallpaintings*, ICCROM e Council for the Care of Churches, Londres, 1986 (Conferência apresentada no *International Symposium on the Conservation of Wallpaintings*, Londres, 1979), p. 13.

¹²⁹ A este respeito, consultar Luís Urbano Afonso, "As pinturas murais do pórtico axial da Sé de Braga", *Minea*, 1997; existem outros exemplos, embora escassos, e quase sempre em mau estado de conservação, como o da parede norte da igreja de S. Francisco de Évora

a) Os acabamentos exteriores de edifícios antigos e a decoração pictórica de interior pertencem à mesma “família”, utilizando essencialmente os mesmos materiais, embora através de outras técnicas e outras dosagens, e com adição de outras matérias (gesso, pigmentos, etc) consoante o efeito decorativo desejado;

b) O bom ou mau estado de conservação da superfície exterior, e os tratamentos que lhe são aplicados reflectem-se directamente na “saúde” do interior, podendo um acabamento inadequado no revestimento externo acarretar graves prejuízos para a conservação do edifício e respectiva decoração; é o que sucede quando se destroem rebocos antigos cuja base era constituída por argamassas tradicionais de cal e areia, substituindo-os por outros mais duros, frequentemente à base de cimento, e posterior aplicação de tintas pouco permeáveis; a este propósito refira-se o Prof. Dr. João Appleton, no seu estudo sobre edifícios antigos: “(...) não era por acaso que a solução tradicional de construção de paredes se impôs durante séculos; a aplicação duma camada exterior impermeável impede a transpiração da parede, ou seja, que se dê naturalmente a evaporação da água infiltrada nas paredes. Nestas condições, a água ficará por mais longo tempo a humidificar a parede, facilitando-se que ela retome o seu percurso migratório, mas para o interior da parede e para o edifício.”¹³⁰

Os revestimentos de edifícios antigos, quer se tratem de superfícies decoradas, de rebocos pigmentados ou de simples caiações ou pinturas antigas, encontram-se duplamente expostos, seja por corporizarem a face mais imediatamente visível do monumento, seja por acusarem de forma assaz perceptível as patologias que este enferma, deixando-o portanto mais vulnerável aos efeitos de reparações pontuais, frequentemente inadequadas. Por outro lado, são naturalmente mais vulneráveis às variações climatéricas, às acções de lixiviação provocadas pelo escorrimento de

¹³⁰ João Augusto da Silva Appleton, *Edifícios Antigos, Contribuição para o Estudo do seu Comportamento e das Acções de Reabilitação a Empreender* (Programa de Investigação apresentado a concurso para acesso à categoria de Investigador-Coordenador), LNEC, Lisboa, 1991(polic.), p. 91

águas pluviais, aos efeitos da poluição, aos actos de vandalismo, à acumulação de sujidades e poeiras - frequentemente transportadas pelo vento.¹³¹

O entendimento dos rebocos e revestimentos antigos enquanto parte essencial do edifício, e testemunho importante da sua história e evolução, é uma preocupação já com alguns anos em países que, porque confrontados com as drásticas consequências da II Guerra Mundial, foram obrigados a equacionar este e outros problemas de conservação e a responder-lhes de forma mais imediata; em Portugal, só recentemente é que a conservação de revestimentos exteriores - sobretudo quando isentos de qualquer tipo de decoração - começou a ser perspectivada enquanto elemento identificativo e indissociável de todo o conjunto¹³². Na verdade, os diversos tipos de acabamentos - interiores ou exteriores, decorados ou simples - têm não só uma função estética, como, e sobretudo, protectora e uniformizadora: "Os revestimentos e acabamentos de elementos de construção dos edifícios têm um importantíssimo papel a desempenhar, já que constituem a "pele" que assegura a protecção desses elementos, em relação às acções agressivas de natureza química e mecânica."¹³³ (A própria decoração mural - sobretudo a fresco - pese embora o facto de assumir um papel predominantemente decorativo, acaba por ter igualmente uma função protectora, dada pela própria técnica de execução utilizada, que exige a aplicação de várias camadas de reboco de diferentes espessuras a fim de assegurar a resistência e eficácia da paleta cromática.)

¹³¹ As alterações a que as pinturas e acabamentos exteriores estão expostos acabam por gerar outros problemas a ter em conta durante qualquer intervenção de conservação ou limpeza; a "pátine" provocada pelo envelhecimento dos materiais e a transformação gradual das colorações tornam muito delicada qualquer operação de limpeza; João Appleton refere que: "Uma outra anomalia que se refere quase exclusivamente às pinturas exteriores corresponde à alteração do aspecto, em particular das cores ou os tons, devida a sujidade acumulada nas superfícies - com origem na poeira transportada pelo vento e em produtos químicos diversos associados à poluição atmosférica - ou ao efeito das radiações solares. Esta anomalia não pode deixar de ser considerada importante e tem gerado sistemática polémica entre os interessados nos valores do património arquitectónico, já que nem sempre é fácil, ou possível, concluir acerca das cores originais dos edifícios, quando se deseja, talvez ingenuamente, reconstituir a "pureza" original dos edifícios antigos." João Augusto da Silva Appleton, *Edifícios Antigos, Contribuição para o Estudo do seu Comportamento e das Acções de Reabilitação a Empreender* (Programa de Investigação apresentado a concurso para acesso à categoria de Investigador-Coordenador), LNEC, Lisboa, 1991(polic.), p. 91

¹³² A este respeito, ver: José Aguiar, "Salvaguarda dos antigos acabamentos exteriores em intervenções de conservação e reabilitação em centros históricos", *Regionalização e Identidades locais - preservação e valorização dos centros históricos*, Actas do IV Encontro Nacional de Municípios com Centro Histórico, Oeiras, Ed. Cosmos, 1997

¹³³ João Augusto da Silva Appleton, *Edifícios Antigos, Contribuição para o Estudo do seu Comportamento e das Acções de Reabilitação a Empreender* (Programa de Investigação

A nível internacional, o papel da ICCROM (International Centre for the Preservation and Restoration of Cultural Property) na formação e aperfeiçoamento de especialistas nas áreas da conservação de superfícies arquitectónicas (o já tradicional *International Course on the Conservation of Mural Paintings and Related Decorated Surfaces* ou, mais recentemente, o *Regional Course on Examination and Conservation of Architectural Surfaces*) afigura-se fundamental na sensibilização dos problemas específicos destes materiais e na divulgação de metodologias de restauro adequadas. Em Portugal, apesar de ser já visível algum esforço no sentido de preservar, na medida do possível, todo o tipo de acabamentos antigos, é ainda prática corrente, mesmo em restauros "oficiais", a remoção de rebocos antigos e consequente substituição por outros à base de cimento.

IV.3. Revestimentos interiores

Se o cuidado na conservação de acabamentos exteriores é relativamente recente, já a preocupação pela protecção de superfícies decoradas, nomeadamente nos casos da pintura mural e azulejaria, se tem traduzido, desde as primeiras intervenções em edifícios antigos, na execução de restauros mais ou menos adequados; o pintor Abel de Moura, (na altura Conservador do Museu de Arte Antiga) no Boletim nº106 da DGEMN, dedicado à conservação de frescos, salienta que "O problema da conservação da pintura mural, assim como o da conservação da pintura de retábulos, requer uma atenção constante e cuidados especiais no que respeita às condições do meio ambiente. É fundamental, por isso, evitar tratamentos constantes das obras de arte, impedindo por todos os meios que a incúria ou o desinteresse provoquem danos irremediáveis, pois foi devido ao abandono e intervenção insciente dos amadores que delas se ocuparam, que obras de arte se perderam." E prossegue:

"O restauro deveria ser considerado apenas como solução para consolidar as obras de arte atingidas na sua constituição material, a fim de evitar a sua perda total, ou para as reintegrar na forma primitiva sempre que o seu valor estético original tivesse

sido desvirtuado.”¹³⁴ É clara, já, a noção de que em pintura - como noutras áreas do Património - “less is more”, e que uma intervenção desajustada pode ser ainda mais nociva do que a incúria ou o abandono.

O trabalho de restauro de pintura mural assume, já o dissemos, características muito particulares, eventualmente mais específicas do que o restauro de escultura de vulto, por exemplo, dada a necessidade de articular diferentes saberes e de actuar sempre em função do suporte arquitectónico e, conseqüentemente, de todo o conjunto estrutural em que a pintura se insere; tal como noutras áreas, o trabalho do restaurador/conservador seria substancialmente mais fácil se, aos agentes de degradação indissociáveis da idade da superfície a restaurar - de natureza física, química ou mesmo humana - se não juntassem as “boas intenções” de anteriores restauradores, ou os repintes de épocas precedentes. Por outro lado, a reversibilidade das superfícies pintadas - ou, melhor dizendo, a sua bidimensionalidade - que permite, consoante os gostos, capacidades e tendências de encomendantes e artistas, a sua transformação, adaptação a novas decorações, picagem para aderência de novos rebocos ou simplesmente caiação, não deixa de colocar questões delicadas aos intervenientes no processo de restauro: em face de duas pinturas sobrepostas, de valor e cronologias diferentes, como proceder? Optar por uma delas em detrimento da outra, em nome de valores como a raridade ou antiguidade - no caso da pintura mais antiga - ou destacar, quando possível, a pintura posterior e recolocá-la em suporte diferenciado? Ou procurar reintegrar as duas, de acordo com o estado de conservação de cada uma? A opção tomada dificilmente poderá ser ideal, sendo que ideal seria a conservação das duas pinturas sem alteração do seu suporte físico. A propósito, recorde-se o exemplo citado pela empresa “Mural da História”, relativamente ao trabalho de restauro desenvolvido na Igreja de Santa Marinha, em Vila Real¹³⁵, em que duas pinturas se sobrepunham, uma dos finais do século XIV ou inícios do XV, a segunda do primeiro quartel do século XVI; por conseguinte, “a tentação de destacar a segunda pintura era enorme, uma vez que não são muitos os exemplares daquela época”. A opção

¹³⁴ Abel de Moura, “Conservação de Frescos”, Boletim nº 106 da DGEMN, Porto, 1961

¹³⁵ “As pinturas murais de Vila Marim”, *Boletim da Associação para a Defesa, Conservação e Restauro*, Março de 1997

seguida foi a de adoptar duas soluções diversas em diferentes pontos da igreja, de acordo com as possibilidades e características de cada painel. Casos idênticos são os de Santa Ágata/S. Neutel, em Vila Nova da Baronia, Alvito, em que são identificáveis três campanhas de pintura diferentes, ou o da Igreja Matriz de Cuba, em que duas ou mesmo três camadas de pintura se encontram parcialmente sobrepostas, ou no exemplo de S. Pedro da Ribeira, em Montemor-o-Novo. Na verdade, uma análise imediata desta situação leva-nos a considerar que um dos problemas mais particulares e mais recorrentes deste tipo de pintura reside justamente na sobreposição de diversos estratos pictóricos, por vezes alusivos ao mesmo tema ou, pelo contrário, resultantes de invocações distintas a que o edifício foi consagrado (caso de Santa Ágata/S. Neutel)¹³⁶.

IV.3.1 Principais patologias verificadas em pintura mural

Entre as principais causas de deterioração de pinturas murais - excluindo as mais naturais e inevitáveis de todas elas, ou seja, os efeitos decorrentes da idade do edifício - a humidade e as consequências que daí resultam são, indubitavelmente, as mais gravosas; tal como sucede, aliás com a maioria das patologias detectáveis em grande parte dos edifícios antigos (e modernos). Por outro lado, a ignorância e a falta de meios, o abandono e a consequente exposição de muitos edifícios à incúria e a actos de vandalismo foram, e são, grandemente responsáveis pelo estado em que muitos dos edifícios chegaram até nós.

Sem ter a pretensão de enumerar as diversas patologias que afectam as pinturas murais, tarefa a executar unicamente por especialistas¹³⁷, e em que o suporte laboratorial se torna indispensável, tentaremos enunciar alguns dos principais problemas mais recorrentes.

Humidade

¹³⁶Esta interessante ermida, localizada perto de Vila Nova da Baronia, no termo de Alvito, dedicada inicialmente ao culto de S. Neutel e, posteriormente, ao de Santa Ágata, encontra-se inteiramente revestida de pinturas a fresco, cronologica e tematicamente diversas,

A humidade, que pode ter diversas origens (infiltrações, fenómenos de capilaridade e condensação) e assumir diferentes formas, é a causa mais frequente de degradação dum pintura mural a migração e cristalização de sais solúveis e as consequências que lhe estão associadas, como o desenvolvimento de fungos e outros microrganismos, o aparecimento de crostas, a perda da camada pictórica ou a sua alteração, pulverulência ou manchas brancas são alguns dos fenómenos que indiciam humidade excessiva.¹³⁸

Alterações cromáticas

Uma das situações mais problemáticas, normalmente resultante de infiltrações ou outros sintomas decorrentes da presença de humidades, consiste na alteração da cor verificada em muitos exemplos de pintura a têmpera ou a fresco, e que pode ser resultado de ocorrências diversas, desde as alterações causadas por depósitos de poeira ou fumo, pela erosão ou pela acção da humidade¹³⁹, até às modificações na estrutura química dos pigmentos, mais difíceis de reverter, como a alteração do branco de chumbo para castanho escuro, ou da azurite em verde e do amarelo ocre em vermelho; situações quimicamente complexas, que só um estudo laboratorial pode definir com exactidão, a sua inversão passa em primeiro lugar pela detecção das suas causas - normalmente ligadas ao excesso de humidade, à existência de microclimas incompatíveis, ou a outros factores ligados à própria natureza do pigmento e à sua aplicação.

Acção humana

A acção humana pode, e é-o amiúde, ser responsável por factores de degradação e ruína, seja por ignorância, por vandalismo, ou por simples negligência; os repintes e

¹³⁷ Para uma abordagem mais sintética da situação, ver Irene Frazão, *A Pintura Mural, Do Futuro ao Passado*, Lisboa, IPPAR, 1993; para um estudo pormenorizado, consultar Paolo e Laura Mora e Paul Philippot, *op. cit.*

¹³⁸ Irene fração, *op.cit.*

¹³⁹ A que Ioan Istudor («Alterations de la couleur» observées sur les peintures murales des églises de Bucovina», *Colloque sur la Conservation et Restauration des Peintures Murales*,

os restauros abusivos feitos por pessoas bem intencionadas mas pouco informadas podem causar danos irreversíveis, dependendo dos materiais utilizados; tintas plásticas de composição química complexa podem revelar-se extraordinariamente difíceis de remover, bem como a aplicação de cimento portland¹⁴⁰, “tradicionalmente” utilizado no restauro de pinturas murais,

O problema da remoção da cal

Muitas pinturas chegaram até aos nossos dias cobertas por espessas camadas de cal: solução que, embora nunca procurada deliberadamente com o intuito de preservação, se revelou ser a melhor forma de conservar pintura mural. Exceptuando os casos extremos, que podem revelar-se contraproducentes (em muitos edifícios ingleses é possível contar quatorze a dezasseis camadas de cal sobrepostas; quando o movimento de recuperação de monumentos começou, em Inglaterra, no final do primeiro quartel do século XIX, muitos edifícios apresentavam várias camadas sobrepostas de cal já deterioradas, a que tinham sido acrescentados novos “remendos” de cal em alturas diversas e em que sujidades e poeiras tinham deixado marcas) a aplicação de caliação pode constituir a forma mais segura - e barata - de conservar. No entanto, a crescente consciência da pintura como elemento valorativo dum edifício leva à “tentação” de esgravatar as camadas sucessivas de caliações, repintes e poeiras acumulados ao longo de vários decénios para por à vista, e nem sempre com os melhores resultados. As pinturas foram, no entanto, igualmente atacadas por outros perigos, como o causado pelo gosto - entretanto desenvolvido - pelo efeito estético da pedra aparente, e a desconfiança dos arquitectos oitocentistas quanto à eficácia dos métodos de construção mais recentes, que levava a valorizar os sistemas construtivos de silharia - porque mais “medievais” - em detrimento de outras técnicas, em que o reboco desempenha um papel preponderante.

Suceava, Roménia, 1977) chama de modificações cromáticas superficiais, geralmente consideradas como “patine”.

¹⁴⁰A utilização de cimento portland é, hoje, quase unanimemente desaconselhada em intervenções de restauro ou conservação de edifícios antigos (ou pelo menos naqueles em que predominam as argamassas de cal) devido à sua baixa porosidade, que impede a normal respiração da parede, à existência de sais na sua composição e às suas características térmicas; estas “contra-indicações” são particularmente pertinentes em pintura mural.

Também em Portugal, no decurso de intervenções em edifícios antigos, é frequente o aparecimento de pinturas a fresco, tapadas por camadas sucessivas de cal; esta situação, particularmente recorrente nos últimos anos e com grande incidência no Alentejo, leva à tentação imediata de “descascar” as películas de cal e por à vista as pinturas, desde logo entendidas como um elemento valorizador do edifício. A resposta a esta situação nem sempre é evidente, e exige a ponderação de vários factores antes de qualquer decisão:

1. A extensão, qualidade e estado de conservação das pinturas subjacentes; justificar-se-à a onerosa remoção das camadas de cal, com o fim de “por à vista” elementos decorativos que, em muitos casos, foram picados para melhor adesão de rebocos encontrando-se, muito provavelmente, irremediavelmente degradados? Ou quando o revestimento pictórico é, já de si, de fraca qualidade (a pintura a têmpera, por exemplo, é muito menos resistente do que o fresco, e de difícil conservação), não havendo, por conseguinte, garantias de que “resista” à remoção da cal? Ou quando o seu valor artístico dificilmente justifique uma opção tão dispendiosa?

2. A remoção das camadas de cal constitui uma operação - cara, porque morosa, feita unicamente por meios mecânicos; outras são a limpeza, a consolidação e a eventual reintegração cromática quando existem lacunas. Tods estes factores deverão ser ponderados em qualquer decisão futura.

3. Qual o efeito pretendido ao exhibir pinturas até então ciosamente ocultas? Obviamente, pretende-se a valorização do imóvel; justificar-se-à esta tratando-se duma ermida isolada, eventualmente abandonada, ou dum edifício cuja função impeça permanentemente a sua visualização?

De acordo com estes pressupostos, a solução mais imediata, mais fácil e menos perigosa em termos de conservação parece ser a de deixar as pinturas cobertas por cal - que exerce uma função protectora, permitindo a sua conservação da forma menos dispendiosa; contudo, se acreditarmos no valor do património enquanto herança e fruição, qual o valor do que não se vê? E se ninguém ama o que não conhece, para quê ocultar e impedir, desta forma, o gosto e o saber? Com estas

questões pretende-se apenas chamar a atenção para a inexistência de soluções fáceis ou de receitas a aplicar indiscriminadamente; e por isso consideramos que sim, a cal protege efectivamente o fresco e assegura a sua preservação quando os meios financeiros, a qualidade das pinturas e a impossibilidade da sua manutenção inviabilizam a sua remoção; mas o seu usufruto e a possibilidade de apreciar a pintura mural no seu contexto original - o suporte arquitectónico - devem, sempre, ser tomados em consideração.

A problemática da conservação de superfícies pintadas reflecte, em geral, as questões genéricas que envolvem qualquer metodologia de conservação e de restauro em edifícios antigos e, em particular, as questões específicas que afectam esta temática; tomando como ponto de partida a impossibilidade de dissociar a pintura mural do seu contexto arquitectónico, optámos por equacionar, em primeiro lugar, as questões relativas à conservação estrutural para depois nos debruçarmos sobre os problemas mais particulares da pintura mural.

Sem pretender elaborar uma abordagem exhaustiva às questões éticas e técnicas relacionadas com as noções de restauro, conservação e recuperação, considere importante clarificar alguns destes conceitos.

O termo pintura mural indica geralmente a execução de pinturas - a fresco ou através de outras técnicas - que têm como suporte a parede sob a qual são executadas, ("muro") ou, em última análise, a própria arquitectura; a intervenção do restaurador terá sempre de ter em conta essa articulação orgânica: "(...) a pintura mural só encontra a sua plena significação "in situ", no local preciso para a qual foi concebida (...). O respeito desta unidade do monumento, para além da variedade de técnicas e de artes de que este se socorre, é por conseguinte uma exigência fundamental da conservação¹⁴¹"

O elemento caracterizador e determinante deste tipo de pintura é portanto o seu suporte, entendido como a estrutura portante da pintura, quer se trate de rocha

¹⁴¹ Paolo et Laura Mora e Paul Philippot, *La Conservation des Peintures Murales*, Editrice Compositori, Bologne, 1977

natural, rocha talhada ou parede, sob a qual a pintura pode ser executada directamente ou depois de um reboco ¹⁴²

IV.5. Estádios de conservação

Tendo em conta a definição duma metodologia aplicável especificamente aos problemas de degradação que atingem os revestimentos interiores decorados com pintura, procuram-se apresentar quatro exemplos-tipo das diversas fases de conservação:

1. A ruína¹⁴³ integral, ou muito acentuada : casos em que o abandono total do edifício, a sua reutilização prolongada e inadequada ou os efeitos decorrentes de situações de desastre (incêndios, aluimento de terras, temporais) degradaram estruturalmente o edifício, tornando a sua recuperação extraordinariamente difícil e onerosa, prejudicando gravemente a percepção dos elementos decorativos existentes;
2. A ruína parcial do edifício: quando parte do imóvel se encontra estruturalmente afectada, mantendo embora outras zonas que mantêm a sua integridade; os revestimentos decorativos terão que ser analisados em função do estado de conservação do suporte.(S.Bento - Monsaraz)
3. Edifício que mantém a sua leitura estrutural, embora com graves problemas de conservação devido a patologias graves - a ocorrência de humidades e respectivas consequências, danos resultantes de actos de vandalismo, deficiências construtivas, etc.
4. Edifício em razoável estado de conservação, embora acusando os sinais irreversíveis do próprio envelhecimento dos materiais.

Estas quatro situações-standart foram equacionadas de acordo com o estado de conservação do imóvel/suporte, e não cobrem a diversidade de casos observados no tocante ao estado dos revestimentos decorativos; na verdade, embora a ligação suporte/revestimento seja o primeiro dado a ter conta na caracterização das anomalias detectáveis, a sua relação não é directa, no sentido em que uma ruína

¹⁴² Idem, página 10

¹⁴³ "Resto de edificação desmoronada, amputada ou em avançado estado de degradação; escombro." Definição retirada do livro de Maria João Madeira Rorigues, Horácio Bonifácio e Pedro Fialho, *Vocabulário técnico e crítico de arquitectura*, Lisboa, ed. Quimera, 1990, p.234

pode apresentar paramentos com pintura mural em bom estado de conservação, devido à boa qualidade dos rebocos utilizados - neste caso se encontram muitos dos fragmentos de pintura mural do período romano que chegaram até aos nossos dias. Da mesma forma, um edifício estruturalmente intacto pode apresentar revestimentos totalmente deteriorados, graças a acções de vandalismo, a repintes de má qualidade efectuados posteriormente - muitas vezes com tintas plásticas de difícil remoção - a alterações verificadas nos edifícios que não considerem as suas características decorativas.

IV.6. Para uma metodologia de restauro da pintura mural

Questão complexa, sempre, a do restauro; começando pela própria carga etimológica: à noção de restauro apõe-se, quase invariavelmente, a de conservação, preferida pelos especialistas, porquanto a noção de restauro remete, de forma quase sistemática, para a de "restauro estilístico", em que, noutros tempos e conjunturas, a criatividade e uma certa visão nostálgica e/ou selectiva do passado se sobreponham aos valores da autenticidade que hoje nos são tão caros. E, no entanto, a palavra restauro não pode, ainda ser substituída ou afastada; e, em pintura, a simples conservação nem sempre é suficiente, havendo, não raro, necessidade de se proceder à reintegração cromática ou à restituição de elementos perdidos - por exemplo, e flagrantemente, nos casos em que a reconstituição de motivos geométricos, repetidos, se impõe como forma de preservar a leitura do conjunto¹⁴⁴.

O carácter multidisciplinar da pintura mural e dos problemas de conservação que lhe estão associados exige uma abordagem de equipa, em que o historiador, o historiador de arte, o restaurador/conservador e o arquitecto, entre outras especialidades que poderão ser necessárias (química, engenharia, arqueologia)

¹⁴⁴A solução a dar para as lacunas existentes na pintura deve ser estudada tendo em vista a necessidade de restabelecer a unidade e leitura estética da pintura sem a falsear ou desvirtuar. Deverão ser ponderados o tipo, tamanho, localização e significado das lacunas assim como o carácter da obra: admite-se por exemplo que uma pintura medieval se apresente fragmentada, mas em contrapartida podem ser perturbadoras grandes lacunas de uma pintura decorativa do século passado." Irene Frazão, "A Pintura Mural", *Dar Futuro ao Passado*, Lisboa, IPPAR, 1993

estejam associados; a inventariação do existente é, já o dissemos, fundamental como primeiro passo; o estudo iconográfico rigoroso, a pesquisa de fontes, a procura de atribuições, o estabelecimento de paralelos e filiações artísticas são-no igualmente, não como mero exercício historiográfico, mas porque proporcionam não só o melhor conhecimento do fenómeno artístico em si como da própria sociedade que o gerou; a pesquisa laboratorial é essencial na determinação da composição de rebocos, pigmentos e eventuais alterações registadas; não deve, contudo, ser utilizada como fórmula milagrosa que forneça a resposta a todos os problemas, antes direccionada para "perguntas" concretas com que o restaurador se depara no exame do problema - não substitui a simples análise visual e a utilização de meios mecânicos.

Em relação ao vasto acervo de pintura mural já reconhecido em Portugal, uma questão se impõe, de imediato: é necessário, de facto restaurar? Ou conservar? A ruína enquanto tal - noção que começa, de novo, a tomar alguma consistência, contra a fúria da reutilização, da reabilitação, da readaptação que dominou em grande parte as grandes intervenções dos anos 80 e início dos 90 - e o direito do monumento envelhecer tranquilamente, sem cirurgias profundas ou operações cosméticas, não é aplicável à situação específica da pintura mural? Pensamos que não. Por várias razões;

1. A ruína remanesce, sempre, ou quase sempre; desde que protegida e livre de reocupações abusivas, mantém algumas das suas características estruturais, as suficientes para permitir a sua identificação, ainda que parcial, e o seu usufruto: poderá, ou deverá, ser objecto de estudo, de prazer, servir como elemento caracterizador ou referência dum sítio, dum tempo. Uma pintura mural afectada por problemas específicos de degradação perde gradualmente a sua leitura, desvanece-se, deixa de existir. Para nem sequer sobreviver enquanto memória - ainda que, como memória, seja de reduzida "utilidade", senão para incansáveis pesquisadores do passado; a sua preservação física ajuda-nos a melhor entender um tempo, um monumento, uma técnica, e um pouco da história daqueles que com ela conviveram

2. A pintura mural portuguesa é, ainda, escassamente conhecida; longe dos esplendores de outras culturas, usualmente mais ingénua, quase sempre mais rude enquanto expressão artística, menos receptiva às inovações formais e ideológicas do que a pintura de cavalete, foi, no entanto, amplamente utilizada durante períodos e sítios que se sabem, hoje, bastante superiores aos que se conheciam até épocas bem recentes. O processo de redescoberta inaugurado, de alguma forma, por Vergílio Correia (Cf. Capítulo I) está por completar, e o registo e a conservação dos exemplares existentes é fundamental para o melhor conhecimento das suas características e da sua amplitude geográfica e temporal;

3. A pintura mural não é, obviamente, autónoma: está associada à arquitectura que lhe serve de suporte, razão por que só em situações muito particulares poderá ser desligada desse contexto; em última análise, a pintura é arquitectura, já que constitui o elemento último desse jogo de volumes, de superfícies e de cores que constitui o objecto arquitectónico, enquanto camada de revestimento - decorada, é certo - mas sempre assumindo uma função protectora, além de ornamental; no entanto, nem sempre o seu estado de conservação é idêntico ao do edifício: quando a qualidade do reboco/*arriccio* é superior à do aparelho construtivo, ou quando este se encontra gravemente afectado por razões diversas, a pintura pode encontrar-se mais bem conservada do que a própria estrutura, exigindo uma atenção muito particular e a tomada de decisões específicas que podem passar, em casos últimos, pela sua remoção. Desta forma, a pintura mural não terá, necessariamente, que acompanhar o processo de degradação irreversível dum imóvel, não ser quando ela própria se encontre irremediavelmente afectada.

Considera-se, assim, que urge proceder à inventariação, identificação e registo de toda a pintura mural; primeira constatação, de alguma forma evidente: conhecer. Se esta realidade é aplicável o todo o acervo patrimonial em Portugal, ainda insuficientemente levantado, é-o particularmente para a pintura mural, em que o número das pinturas existentes é, apesar de elevado, suficientemente quantificável. Paolo e Laura Mora e Paul Philippot afirmam-no sem hesitações: "Le premier est la nécessité d'un *inventaire*. Sans cette information de base, qui précise l'étendue des

problèmes et l'ordre des priorités, aucun programme rationnel n'est possible. Dans certains pays, la dispersion et l'abandon des monuments peuvent certes constituer des difficultés matérielles considérables."¹⁴⁵ E prosseguem, afirmando que semelhante tarefa deveria ser coordenada pelos "serviços de conservação do património cultural" de cada país e que, muitas vezes, é limitada pelo desejo de perfeccionismo inerente ao "inventário científico ideal"; concluem, portanto, que um "(...)relevé sommaire mais pratique, qui comprenne, outre l'identification des oeuvres, une documentation photographique élémentaire et un bref diagnostic de leur état (...)" é o passo fundamental para qualquer acção de conservação.

Conservar o quê? As acções de restauro e a conservação de pintura mural, mesmo quando limitadas à "simples"¹⁴⁶ limpeza constituem, sempre, uma tarefa delicada e onerosa;

Ainda que brevemente, e dada a natureza - que se procura múltipla e transdisciplinar - deste trabalho, gostaríamos de enumerar os principais métodos de restauro utilizados em pintura mural; não na perspectiva forçosamente mais técnica do restaurador/conservador, mas antes por forma a permitir o equacionar dos problemas de indole crítica que cada um deles levanta.

A limpeza

Aparentemente a mais fundamental e "inocente" técnica de restauro, acaba por se revelar como um processo de grande complexidade, em que as fronteiras entre o desenho original, a *patine*¹⁴⁷, e a acumulação de poeiras e sujidades várias são frequentemente ambíguas. Nos séculos XVII e XIX, a patine era sinónimo de dignidade passada, noção que ainda hoje se mantém, em grande parte, embora se

¹⁴⁵ Paolo e Laura Mora e Paul Philippot, *La Conservation des Peintures Murales*, Editrice Compositori, Bologne, 1977, p. 9

¹⁴⁶ E a limpeza nunca é simples, já que implica um conceito crítico relacionado com a "patine", tida como o efeito "normal" do "tempo" sobre a matéria. (Paolo e Laura Mora e Paul Philippot, op. cit., p. 326)

¹⁴⁷ A própria palavra tem, aliás uma conotação difusa; se, em teoria "(...) the patina of a panel painting or a fresco is the seasoned, aged aspect that the work takes on naturally after the passage of a certain amount of time." (Ken Shulman "Anatomy of a Restoration - The Brancacci

tenha por duvidosa a aplicação deste termo ao fresco, em que raramente se usavam vernizes - ao contrário do que sucedia com a pintura em tela ou sobre tábua; alguns especialistas consideram, todavia, que se trata simplesmente do natural envelhecimento dos pigmentos. Seja qual for o conceito, a verdade é que a remoção de camadas ancestrais de sujidades, poeiras, fumos e aditivos que se acumulam ao longo dos anos em superfícies pintadas, e o ressurgimento de cores vibrantes em vez dos tons mais pardacentos que, com o passar dos anos, as pinturas adquiriam, é sempre uma operação polémica que corre o risco de ser duramente criticada, como aconteceu no restauro dos frescos da Capela Sistina, em que o esplendor do cromatismo original, entretanto desvendado, suscitou algumas críticas por parte de vários sectores.

Os Mora e Paul Philippot dividem os processos de limpeza em duas categorias principais: os meios mecânicos e os meios de solução por acção física (solventes)

O destacamento

O último dos processos a ser considerado, porque irreversível, e porque desvirtua o próprio entendimento da pintura mural enquanto parte integrante da arquitectura; foi processo muito usado pelos restauradores dos anos 40 e 50 (caso dos exemplares existentes no Museu de Alberto Sampaio, em Guimarães, ou dos murais de arte pirenaica românica do Museu de Arte da Catalunha, em Barcelona) mas é hoje unânime o entendimento de que só em situações extremas, e devidamente estudadas, deverá ser utilizado. Parece, contudo, ter sido corrente na Antiguidade, já que tanto Plínio como Vitruvius relatam o transporte de frescos de Esparta para Roma no século I.¹⁴⁸ Foi em Itália que este processo atingiu grande perfeição - sem que seja por isso menos polémico - constituindo uma prática quase "tradicional": as pinturas de Pompeia foram, de facto, trasladadas para o Museu de Nápoles já no século XVIII. Da mesma forma, e independentemente da questão "ética" inerente à transposição duma pintura mural para outro contexto, existe toda a problemática associada à natureza dos novos suportes, aos produtos utilizados para fixar a cor,

Chapel", New York, Walker and Company, 1991), na prática a sua identificação não se estabelece facilmente

¹⁴⁸ Referido por Ken Shulman, *idem*, *ibidem*.

às modalidades de destaque empregues, e que está longe de ser consentânea.¹⁴⁹ A ser utilizado, porém o destaque de pinturas murais terá que obedecer a vários compromissos, como a limpeza cuidadosa da superfície a remover e o cuidado no novo suporte onde irá ser aplicado.

Preenchimento de lacunas

Inevitável quando a existência de lacunas compromete irremediavelmente a percepção da pintura, o preenchimento de zonas em falta foi desde sempre um recurso habitual de restauradores (ou simples curiosos), podendo ser executado de diversas formas. Paolo e Laura Mora e Paul Philippot alertam para os perigos duma "(...) concepción ingenua de que la obra de arte debe estar completa para poder ser apreciada y que este completamiento puede ser realizado por un artesano según su criterio."¹⁵⁰ Mas não deixam de salientar o facto das reacções contemporâneas - que se insurgem contra as práticas tradicionais e que condenam violentamente qualquer intervenção nas zonas em falta - serem igualmente de evitar. Os mesmos autores dividem os vários tipos de lacunas em cinco categorias, de acordo com a abrasão da patine, da película pictórica, com os elementos em falta mas passíveis de reconstrução da película pictórica, com os elementos que, devido à sua extensão não deverão ser reconstituídos, e com as lacunas a nível do suporte arquitectónico, e propõem formas de actuação de acordo com o tipo de lacuna verificada. A aguarela, por se tratar duma técnica "simples, transparente, reversível e incapaz de afectar o original"¹⁵¹.

Genericamente, podem dividir-se os métodos utilizados para preenchimento de lacunas em três tipos:

- Reintegração oculta que procure a aproximação ao original, por forma a evitar o reconhecimento da camada restaurada (hoje menos praticada, de acordo com as

¹⁴⁹ cf "La conservation des peintures murales dans les divers pays. Rapport sur la situation générale", Roma, Centre International pour la Conservation et la Restauration des Biens Culturels, 1960

¹⁵⁰ Paolo e Laura Mora e Paul Philippot, *Problemas de presentación estética*, (Tradução para castelhano por CLemencia Vernaza Albisser de "Problems of prentation", *Conservation of Wall Paintings*, London, Butterworth, 1984

¹⁵¹ Idem, *ibidem*

Genericamente, podem dividir-se os métodos utilizados para preenchimento de lacunas em três tipos:

- Reintegração oculta que procure a aproximação ao original, por forma a evitar o reconhecimento da camada restaurada (hoje menos praticada, de acordo com as noções de restauro mais vulgarmente aceites e com as recomendações da Carta de Veneza)¹⁵²;
- Reintegração através da utilização duma cor neutra que, mantendo embora o respeito pela composição original, pode acabar por prejudicar o seu entendimento enquanto conjunto;
- *Tratteggio*, ou utilização duma trama (a mais comum é a execução de finas linhas verticais traçadas à mão), identificável quando observada de perto mas permitindo uma melhor proximidade com o original; embora considerada pelos Mora e por Paul Philippot (op.cit.) como a técnica mais indicada, não é, contudo aplicável em grandes superfícies.

e estudadas pela primeira vez bastante mais tarde; o fresco do Bom e Mau Juiz, no edifício dos Paços de Audiência de Monsaraz, só foi descoberto em 1958, aquando das obras de ampliação da Junta de Freguesia; e muitos paramentos revestidos a fresco em edificios religiosos foram, não raro, caiados ou tapados por retábulos de madeira, por razões que se prendem com alterações de gosto ou com as virtudes supostamente terapêuticas da cal, e só conhecidos em data relativamente recente, no decurso de intervenções então realizadas.

¹⁵² Velhas já de 34 anos, as directrizes da Carta de Veneza continuam actuais, mas nem sempre convenientemente lembradas: "Les éléments destinés à remplacer les parties manquantes doivent s'intégrer harmonieusement à l'ensemble, tout en se distinguant des parties originales, afin que la restauration ne falsifie pas le document d'art et d'histoire."

Conclusões

As ilacções a extrair dum trabalho desta natureza pecam geralmente por serem inconclusivas ou, pelo contrário, demasiado peremptórias; procurou-se evitar uma e outra situação, mas é inevitável a repetição de afirmações já ocorridas ao longo do estudo desenvolvido ou de outras que, porque já anteriormente formuladas, perdem eficácia. Ainda assim, procuramos sistematizar e sintetizar a informação recolhida

No distrito de Évora, e dum modo geral no Alentejo, a pintura mural abunda; e permanece: técnica decorativa de grande efeito, permitindo a ornamentação de amplas superfícies dentro de orçamentos limitados, acaba por se assumir em grande parte enquanto característica “periférica” de produção - mas também como expressão de poder temporal e palaciano - prolongando-se temporalmente e coexistindo com outras formas entretanto mais em voga, como a pintura retabular, a talha, o azulejo. A anterior acepção da pintura mural enquanto técnica decorativa limitada - e limitativa, - de fracas tradições entre nós, escassa, pobre e entendida enquanto curiosidade artística e não como “grande arte” desmorona-se gradualmente, ante a proliferação de frescos que, paulatinamente, “ressuscitam” depois de séculos entaipados, ocultos ou ignorados;

A interioridade, enquanto sinónimo de inferior desenvolvimento na região em análise não é, no entanto, determinante para a justificação da permanência do “fenómeno” fresquista no Alentejo; embora claramente associada a um quadro onde pontuam as irmandades e confrarias de escassos recursos financeiros, a pintura mural acompanha - fisicamente, senão estilisticamente - a evolução da retabulística, com ela coexistindo, enquanto técnica decorativa, mesmo nos meios mais eruditos como o da Évora quinhentista;

Como ilação imediata, podemos afirmar que, gradualmente, e graças a uma acção particularmente empreendedora por parte da Divisão de Pintura Mural do Instituto

José de Figueiredo durante os anos oitenta e aos esforços - cada vez mais numerosos - de alguns historiadores de arte, investigadores e técnicos de conservação e restauro nesta área, a pintura mural abandona o seu posto pouco honroso de "parente pobre" da arte portuguesa - pela sua escassez e pela rigidez de desenho por vezes associada à técnica do fresco - para assumir um lugar cada vez mais destacado enquanto processo decorativo de grande riqueza e complexidade, sempre em estreita relação com o suporte arquitectónico, mesmo quando este lhe é cronologicamente bastante anterior - o que acontece na quase totalidade dos casos. Da mesma forma, também a região do Alentejo, durante muito tempo considerada como pouco significativa em decoração pictórica, tem revelado recentemente um número cada vez maior de decorações a fresco, com especial incidência nos distritos de Évora e Beja¹⁵³, onde abundam exemplares frequentemente de grande qualidade. Lembremos que as pinturas do Palácio dos Condes de Basto, embora nunca tivessem deixado de ser visíveis, só foram referidas, com brevidade, em 1933,

Existe uma clara distinção - cronológica, estilística, e mesmo técnica - entre a pintura mural do Alentejo e aquela que encontramos no norte do país; cronológica, porque as manifestações fresquistas que encontramos - particularmente no rico acervo da região transmontana - datam ainda, com alguma frequência, do século XV ou da primeira metade do XVI, enquanto que na área estudada são, até à data presente, praticamente inexistentes em data anterior ao período manuelino (como única ressalva, a sul, o arruinado fresco da campanha trecentista do santuário de S.Cucufate); estilisticamente, porque a pintura mais setentrional se reveste usualmente duma maior qualidade formal, ou, pelo menos, duma maior fidelidade aos figurinos eruditos: abundam as composições complexas, perspectivadas - mesmo em igrejas mais modestas - enquanto a sul se salientam as obras de carácter mais populista, quase ingénuas na abordagem de temas convencionais, muitas vezes esquemáticas no tratamento das figuras e dos fundos em que estas se

¹⁵³ Interessante, pela relativa raridade dentro do quadro geográfico do Alto Alentejo e por se tratar dum exemplar de datação aparentemente recuada, é o exemplar existente no Museu de Marvão.

enquadram (paradoxalmente, a par de outros conjuntos de grande valia artística); técnica, porque a qualidade dos *intonacchi* é distintamente superior no sul¹⁵⁴, onde a permanência de materiais tradicionais e a abundância de cal permitiu o recurso a rebocos mais consistentes, cuja adesão era facilitada pelo facto dos mesmos materiais entrarem, simultaneamente, na composição dos elementos estruturais e dos revestimentos;

Por outro lado, é imediata a constatação de que, na área estudada, as pinturas se pontuam pela grande diversidade temática, artística e cronológica; duma ambiência temporal que sabemos vasta, poucas são as afinidades que podemos encontrar entre os casos analisados; desde a pintura mais “naif” às requintadas composições palacianas do Palácio dos Condes de Basto ou do núcleo de Vila Viçosa, desde o hagiográfico convencional aos exotismos da Sacristia da Igreja do Espírito Santo, desde o complicado programa iconográfico das “Casas Pintadas” aos recorrentes frisos e molduras de brutesco, o universo observado é pautado pela heterogeneidade, indiciando a existência duma plêiade de artistas mais ou menos dotados, seguramente oriundos de oficinas do “centro” artístico de Évora, ou de “ateliers” regionais deste dependentes.

Os principais problemas de conservação observados são, em grande parte, o resultado directo do processo de desertificação e de êxodo rural a que ainda hoje assistimos; o abandono e a desafecção ao culto condenam irremediavelmente muitos imóveis, e a indefinição das instituições oficiais, a indiferença de particulares e de Câmaras Municipais e a onerosidade das intervenções de restauro fazem o resto.

O entendimento de que o património deve ser usufruído e integrado, na medida do possível, na vivência quotidiana - ilacção tanto mais adequada quando aplicada à realidade específica da pintura mural, género que, a par

¹⁵⁴ Deste facto nos dá conta Irene Frazão, ao comentar que a fraca carbonatação das pinturas se deve, entre outras causas, à “(...) finíssima espessura das argamassas que constituem o arriccio e o intonaco (por vezes escassos milímetros), ou mesmo ausência de arriccio(…)”

duma vertente erudita e palaciana, se assume como expressão humilde, marginal às grandes correntes estéticas, vincadamente popular - leva-nos a considerar que a remoção da cal - que oculta, por razões que se prendem com alterações de gosto e com os atributos profilácticos que lhe são reconhecidos - inúmeros monumentos revestidos a fresco, é, em muitos casos desejável; casos que terão de ser devidamente estudados e analisados, atendendo à qualidade, extensão e estado de conservação das pinturas, e tarefa a realizar apenas quando reunidas as condições óptimas, mas possível, e desejável enquanto provocar a curiosidade e o gosto, e enquanto objecto de prazer, de conhecimento e de aprendizagem.

Bibliografia

ALVES, L.M. Picchiochio, *Estudo da técnica da Pintura Portuguesa do século XV, estudo da camada cromática*, Lisboa, 1974

AFONSO, Luís Urbano, "As pinturas murais do pórtico axial da Sé de Braga", *Minea*, 1997

AGUIAR, José, "Salvaguada dos antigos acabamentos exteriores em intervenções de conservação e reabilitação em centros históricos", *Regionalização e Identidades locais - preservação e valorização dos centros históricos*, Actas do IV Encontro Nacional de Municípios com Centro Histórico, Oeiras, Ed.Cosmos, 1997

AGUIAR, José, "Estudos cromáticos nas intervenções de conservação e reabilitação em núcleos urbanos históricos", *Actas do III Encontro Nacional de Municípios com Centro Histórico*, Viana do Castelo, 1996

ANGELESCU, Serban, and Matei Lazarescu, "Some Technical Problems on the Conservation of Wallpaintings in Roumania", texto integrado na *Colectânea Conservation of wallpaintings*, ICCROM e Council for the Care of Churches, Londres, 1986 (Conferência apresentada no *International Symposium on the Conservation of Wallpaintings*, Londres, 1979)

APPLETON, João Augusto da Silva, *Edifícios Antigos, Contribuição para o Estudo do seu Comportamento e das Acções de Reabilitação a Empreender* (Programa de Investigação apresentado a concurso para acesso à categoria de Investigador-Coordenador), LNEC, Lisboa, 1991(polic.)

BAKER, Robert, *Conservation of English Medieval Wallpaintings Over the Last Century* texto integrado na Colectânea *Conservation of wallpaintings*, ICCROM e Council for the Care of Churches, Londres, 1986 (Conferência apresentada no *International Symposium on the Conservation of Wallpaintings*, Londres, 1979)

BARBET, Alix, *La peinture Murale Romaine - Les Styles Décoratifs Pompéiens*, ed. Picard, Paris, 1985

BARAKAN, Krystyna, "Conservation of Domestic Wallpainting in Bradley Manor, Newton Abbot, Devon", texto integrado na Colectânea *Conservation of wallpaintings*, ICCROM e Council for the Care of Churches, Londres, 1986 (Conferência apresentada no *International Symposium on the Conservation of Wallpaintings*, Londres, 1979)

BASTO, Magalhães (confirmar)

BEIRANTE, Ângela, *Évora na Idade Média*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, JNICT, 1995

BORSOOK, Eve, "Effects of Technical Developments on the History of Italian Wallpainting of the 14th and 15th Centuries", texto integrado na Colectânea *Conservation of wallpaintings*, ICCROM e Council for the Care of Churches, Londres, 1986 (Conferência apresentada no *International Symposium on the Conservation of Wallpaintings*, Londres, 1979)

BURMAN, Peter, "Conservation of Wallpaintings - the International Scene" texto introdutório integrado na Colectânea *Conservation of wallpaintings*, ICCROM e Council for the Care of Churches, Londres, 1986 (Conferência apresentada no *International Symposium on the Conservation of Wallpaintings*, Londres, 1979)

CARITA, Helder, e CARDOSO, Homem, *Tratado da Grandeza dos Jardins em Portugal*, Lisboa, Ed. de autores, 1987

CABRITA, Teresa, "As pinturas murais de Meijinhos", *Oceanos*, nº 18, Lisboa, C.N.C.D.P, Junho de 1994

CABRITA, Maria Teresa Reis, *Pintura Mural em Portugal nos finais da Idade Média e princípios do Renascimento*, tese de mestrado (policopiada), FLCSH, Lisboa, 1984

CAETANO, Joaquim Oliveira, "A Pintura -mural no Alentejo. Um património a descobrir e a preservar", *Aedificiorum*, ano I, Lisboa, 1988

CAETANO, Joaquim de Oliveira, e CARVALHO, José Alberto Saebra, *Frescos quinhentistas do Paço de S. Miguel*, Évora, Fundação Eugénio de Almeida, 1990

CENNINI, Cennino, *El Libro del'Arte*, (versão em castelhano), Madrid, Ediciones AKAL, S.A., 1988,

CORREIA, Vergílio, *A Pintura a Fresco em Portugal nos séculos XV e XVI*, Lisboa, ed. Imprensa Libânio da Silva, 1921

CORREIA, Vergílio, *Frescos*, Boletim da Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, nº 10, Porto, 1937

COSTA, Augusto, José Nunes e Pilar Pinto Hespanhol, "Igreja de Santa Leocádia - Diagnóstico do estado de conservação de conservação de pinturas murais" *Monumentos*, nº7, Lisboa, Setembro 1997

DASSER, Karl-Lydwig, "The Organization of the Bavarian state Office for the care of Monuments and the Conservation of Wallpaintings in Bavaria", texto integrado na Colectânea *Conservation of wallpaintings*, ICCROM e Council for

the Care of Churches, Londres, 1986 (Conferência apresentada no *International Symposium on the Conservation of Wallpaintings*, Londres, 1979)

DESWARTES, Slvie, *Ideias e Imagens de Portugal na Época dos Descobrimentos*, DIFEL

DIAS, Pedro, "A Pintura Gótica", *História da Arte em Portugal*, vol.4, Lisboa, ed. Alfa, 1986

DRAGUT, Vasile, "Consideratons générales concernant la conservation et la restauration des peintures murales médiévales de la Roumanie", *Colloque sur la Conservation et Restauration des Peintures Murales*, Suceava, Roménia, 1977

ERISTOV, Hélène, "Pinturas Murales Romanas, Conjuntos decorativos descubiertos en Paris", *Revista de Arqueologia*, ano V, nº 38, Junho 1984

ESPANCA, Túlio, "Acheegas iconográficas para a história da pintura mural no distrito de Évora", *Cadernos de História e Arte Eborense*, vol.XXVIII, Évora, 1973

ESPANCA, Túlio, "Concelho de Évora", *Inventário Artístico de Portugal*, vol.VII, Lisboa, 1966

ESPANCA, Túlio, "Distrito de Évora", *Inventário Artístico de Portugal*, vol.IX, Lisboa, 1978

ESPANCA, Túlio, "Ermita de S.Pedro de Montemor-o-Novo", *Cidade de Évora*, nº 48-50, 1975

ESPANCA, Túlio, "História do Antigo Paço de S. Miguel ou dos Condes de Basto", *A Cidade de Évora*, nº 45-46, pp. 306 e seg.s, Évora, 1963

ESPANCA, Túlio, "Notas sobre pintores em Évora nos séculos XVI e XVII", *A Cidade de Évora*, nºs 13-14, pp.109-213, Évora, 1945

FLÓREZ, Victor Jesus Medina, e Eloisa Manzano Moreno, *Técnica y metodología en la restauración nazaríes - Estudio comparado de cuatro zocalos en Granada*, Universidad de Granada, 1995

FRAZÃO, Irene, "Técnica do Fresco e frescos destacados - Notas", *Catálogo do Museu Alberto Sampaio*, Guimarães, 1997

FRAZÃO, Irene, "A Pintura Mural", *Dar Futuro ao Passado*, Lisboa, IPPAR, 1993

GARTNER, Wolfgang, "The Fixing and Consolidation of Baroque Ceiling Paintings in Oberndorf", texto integrado na Colectânea *Conservation of wallpaintings*, ICCROM e Council for the Care of Churches, Londres, 1986 (Conferência apresentada no *International Symposium on the Conservation of Wallpaintings*, Londres, 1979)

GOMES, Saúl António, "As pinturas murais quatrocentistas do Mosteiro da Batalha", *I Encontro sobre Pintura Mural*, Centro de Estudos Patrimoniais Lusófonos da Fundação Convento da Orada, Monsaraz, 21-22 Setembro de 1996 (polic.)

GUIMARÃES, Alfredo de, "Os novos frescos de Serzedelo", *Estudos do Museu de Alberto Sampaio*, vol. III, 1953

GUSMÃO, Adriano de, "A Pintura Maneirista em Évora", *A Cidade de Évora*, nºs 15-16, 1957.

HAASTRUP, Ulla, "Constructional Drawings for 12th century Wallpaintings at Slaglille, Denmark", texto integrado na Colectânea *Conservation of wallpaintings*, ICCROM e Council for the Care of Churches, Londres, 1986

(Conferência apresentada no *International Symposium on the Conservation of Wallpaintings*, Londres, 1979)

ISTUDOR, Ioan, «"Alterations de la couleur" observees sur les peintures murales des églises de Bucovina», *Colloque sur la Conservation et Restauration des Peintures Murales*, Suceava, Roménia, 1977

História da Arte, coord. J.Pijoan, vol.3 , Publicações Alfa

HOLANDA, Francisco de, *Da pintura Antiga*

JEFFERY, David, "A Renaissance for Michelangelo", *National Geographic*, vol. 176, nº 6, Dezembro de 1989, pps e segs.

KROUGLY, Laurence, e PEDROSO, Rui Nunes, "Les Enduits Peints antiques", cap.VIII, *La Consérvation en Archéologie*, coord. M.C.Berducou

"La conservation des peintures murales dans les divers pays. Rapport sur la situation générale", Roma, Centre International pour la Conservation et la Restauration des Biens Culturels, 1960

LACERDA, Aarão de, História de Portugal, vol. II, Barcelos,

MARGALHA, Maria Goretti, "O uso da cal nas argamassas tradicionais", *Arquivo de Beja*, vol.V, Série II, Beja, Dezembro, 1995

MATTEO, Colette di, "The Conservation of Wallpaintings in France", texto integrado na Colectânea *Conservation of wallpaintings*, ICCROM e Council for the Care of Churches, Londres, 1986 (Conferência apresentada no *International Symposium on the Conservation of Wallpaintings*, Londres, 1979)

MORA, Paolo e Laura e Paul Philippot, *La Conservation des Peintures Murales*, Bolonha, Editrice Compositori, 1977

MORA, Paolo e Laura e Paul Philippot, "Le nettoyage des peintures murales", *Bulletin de l'Institut Royal du Patrimoine Artistique*, XV, 1977

MORA, Paolo e Laura, "Le superfici architettoniche, materiale e colore, note ed esperienze per un approccio ad el problema del restauro", Separata de *Il colore nell'edilizia storica*, Bolletino d'Arte del Ministerio per i Beni Culturali e Ambientali, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, s.d

MORA, Paolo e Laura e Paul Philippot, *Problemas de presentación estética*, (Tradução para castelhano por CLEMENCIA Vernaza Albisser de "Problems of presentation", *Conservation of Wall Paintings*, London, Butterworth, 1984

MORALES, Ascension Ferrer, *La Pintura Mural, su soporte, conservación, restauración y las técnicas modernas*, Universidad de Sevilla, 1995

MOREL, Philippe, *La Grottesque*, Paris, Flammarion, 1997

MOTA, Manuela, "A Arte, Raízes da Memória", catálogo da exposição *Memórias Árabo-Islâmicas em Portugal*, Lisboa, 1997.

MOURA, Abel de, *Frescos*, Boletim da Direcção Geral de Edificos e Monumentos Nacionais, Lisboa, 1937

MURAL DA HISTÓRIA, "Restauro das Pinturas Murais das Escadaria Monumental", *Monumentos*, Março 1997

NEAGOE, Ion, "The Conservation of Late 17th and early 18th century Frescoes at Mogosaia" texto integrado na Colectânea *Conservation of wallpaintings*, ICCROM e Council for the Care of Churches, Londres, 1986 (Conferência apresentada no *International Symposium on the Conservation of Wallpaintings*, Londres, 1979)



NEAGOE, Ion, Specific "Problems Concerning the Restoration of Wallpaintings at Humor", texto integrado na Colectânea *Conservation of wallpaintings*, ICCROM e Council for the Care of Churches, Londres, 1986 (Conferência apresentada no *International Symposium on the Conservation of Wallpaintings*, Londres, 1979)

NIEVERGELT, Dieter, "Wallpaintings in Switzerland: Financial Problems", texto integrado na Colectânea *Conservation of wallpaintings*, ICCROM e Council for the Care of Churches, Londres, 1986 (Conferência apresentada no *International Symposium on the Conservation of Wallpaintings*, Londres, 1979)

NISBETH, Ake, "Wallpaintings in Sweden", texto integrado na Colectânea *Conservation of wallpaintings*, ICCROM e Council for the Care of Churches, Londres, 1986 (Conferência apresentada no *International Symposium on the Conservation of Wallpaintings*, Londres, 1979)

NUNES, Phillipe, *Arte da Pintura, Symmetria e Perspectiva*, Lisboa, 1615, edição fac-similada da editorial Paisagem, Porto, 1982, com estudo introdutório de Leontina Ventura

PARDO, Juan Ruiz, "La Pintura Mural en España: Problemas de Conservación", *Revista de Arqueologia*, ano VI nº 47, Março 1985

PECHOVA, Olivia, *The Conservation of Wallpaintings in Czechoslovakia*, texto integrado na Colectânea *Conservation of wallpaintings*, ICCROM e Council for the Care of Churches, Londres, 1986 (Conferência apresentada no *International Symposium on the Conservation of Wallpaintings*, Londres, 1979)

PEREIRA, Gabriel, "Estudos Eborenses", Évora, *Belas Artes*, 1947

PEREIRA, Paulo, *A Obra silvestre e a esfera do rei, Subsídios para a História da Arte Portuguesa*, Coimbra, Instituto de História de Arte da F.L.U.C, 1990

- PEREIRA, Paulo, *A simbólica manuelina. Razão, celebração, segredo*, "História da Arte Portuguesa", vol. II, Lisboa, ed. Círculo de Leitores, 1995
- PEREIRA, Paulo(Coord.), *Intervenções no Património, 1995-2000*, Lisboa, IPPAR, 1997
- PIETARILA, Pentti, "Conservation of Wallpaintings in Finlandia", texto integrado na Colectânea *Conservation of wallpaintings*, ICCROM e Council for the Care of Churches, Londres, 1986 (Conferência apresentada no *International Symposium on the Conservation of Wallpaintings*, Londres, 1979)
- PIMENTEL, António, Dicionário da Arte Barroca em Portugal, artigo *Chinoiserie*, Direcção de José Fernandes Pereira, Lisboa, ed. Presença, 1989
- PINTO, Fernando, Materiais Tradicionais de Construção no Alentejo - comunicação apresentada no Encontro "Repensar o Património em Nisa", Centro Histórico de Nisa, Câmara Municipal de Nisa, 18 de Março de 1997 (policopiada)
- PLUMMER, Pauline, "The Wallpaintings in Eton College Chapel", texto integrado na Colectânea *Conservation of wallpaintings*, ICCROM e Council for the Care of Churches, Londres, 1986 (Conferência apresentada no *International Symposium on the Conservation of Wallpaintings*, Londres, 1979)
- Regimento dos Oficiais Mecânicos, Lisboa, 1572, publ. Licenciado Duarte Nunes de Lião
- RODRIGUES, Dalila, "A Pintura Mural Portuguesa na Região Norte - exemplares dos séculos XV e XVI", Catálogo do Museu Alberto Sampaio, Guimarães, 1997
- RODRIGUES, Dalila, *A Pintura no período manuelino*, "História da Arte Portuguesa", vol. II, Lisboa, ed. Círculo de Leitores, 1995

RODRIGUES, Dalila, "Pintura: o ciclo renascentista", "História da Arte Portuguesa", vol. II, Lisboa, ed. Círculo de Leitores, 1995

RODRIGUES, Jorge, "A escultura românica" *História da Arte Portuguesa*, vol. I, Lisboa, ed. Círculo de Leitores, 1995

SANDNER, Ingo K., "Approaches to Restoring Decorations of Gothic and Late Gothic interiors in Upper Saxony", texto integrado na Colectânea *Conservation of wallpaintings*, ICCROM e Council for the Care of Churches, Londres, 1986 (Conferência apresentada no *International Symposium on the Conservation of Wallpaintings*, Londres, 1979)

SANTOS, Reynaldo dos, "A Pintura dos tectos do século XVIII em Portugal", *Belas Artes*, 2ª Série, nº 18, Lisboa, 1962.

SCHARTZBAUM, Paul, "Basic Principles in the Conservation of Wallpaintings", texto integrado na Colectânea *Conservation of wallpaintings*, ICCROM e Council for the Care of Churches, Londres, 1986 (Conferência apresentada no *International Symposium on the Conservation of Wallpaintings*, Londres, 1979)

SCHULMAN, Ken, *Anatomy of a Restoration, the Brancacci Chapel, USA*, Walker and Company New York, 1991

SERRÃO, Vítor, Anísio Salazar Franco e Joaquim Oliveira Caetano, "A Pintura dos Séculos XVI a XVIII no concelho de Cuba", ed. Câmara Municipal de Cuba, 1992

SERRÃO, Vítor, "A Pintura Fresquista à sombra do Mecenato Ducal (1600-1640)", Lisboa, *Monumentos*, nº 6, Março, 1997

SERRÃO, Vítor, "A Pintura maneirista e o desenho", *História da Arte em Portugal*, vol. VII, O Maneirismo, Lisboa, Ed. Alfa, 1987

SERRÃO, Vitor, "A Pintura maneirista em Portugal", *História da Arte Portuguesa*, II volume, Lisboa, ed. Círculo dos Leitores, 1995

SERRÃO, Vitor, Abel de Moura e Teresa Cabrita, *As Pinturas Murais do Santuário de S. Cucufate*, Instituto de Arqueologia da Faculdade Letras da Universidade de Coimbra, Coimbra, 1989

SERRÃO, Vitor, *A Pintura Proto-Barroca em Portugal*, Dissertação de Doutoramento em História da Arte apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Coimbra, 1992

SERRÃO, Vitor, *O Maneirismo e o Estatuto Social dos Pintores Portugueses*, Lisboa, INCM, 1983

SERRÃO, Vitor, "Património artístico ignorado, os dois frescos do pintor André Reinoso no Convento dos Capuchos (Sintra)", *Aedificiorum*, Lisboa, ed. da Associação Juventude e Património, 1987

SILVA, José Custódio Vieira da "A Reconstrução da Igreja do Convento de S. Francisco de Évora", Catálogo da exposição *Um pintor em Évora, Francisco Henriques no tempo de D. Manuel I*, coord. de Fernando António Baptista Pereira, 1997

SHULMAN, Ken, "Anatomy of a Restoration - The Brancacci Chapel", New York, Walker and Company, 1991

SMALLEY, Robert, "The Conservation of Wallpaintings in Denmark", texto integrado na Colectânea *Conservation of wallpaintings*, ICCROM e Council for the Care of Churches, Londres, 1986 (Conferência apresentada no *International Symposium on the Conservation of Wallpaintings*, Londres, 1979)

TAVARES Martha Lins, "O estado de conservação e restauro das pinturas da capela de São João Baptista em Monsaraz: uma proposta", *I Encontro sobre Pintura Mural*, Centro de Estudos Patrimoniais Lusófonos da Fundação Convento da Orada, Monsaraz, 21-22 Setembro de 1996 (polic.)

THOMAS, Susan, "Approaches to the Treatment of Historic Painted and Decorated Interiors", *Journal of Architectural Conservation*, Nº 1, March, 1997

I Congresso sobre o Alentejo (Évora)

Padre Rodrigo da Fonseca, Évora Gloriosa

VIANA, Maria Fernanda (coord.) e outros, *Conservação e Restauro no Instituto José de Figueiredo*, Lisboa, IPPC, 1987

VITRÚVIO, Os dez livros de Arquitectura, (L'Architettura di Vitruvio nella versione di Carlo Amati(1829-1830), revisto por Gabriele Moroli, Alinea Editrice, Roma, 1978)

VOUVÉ, Jean, Philippe Malaurent e Frédérique Vouvé, "Microclimate Analysis of deteriorated wall paintings - With restitution of original decoration through imaging", in *Conservation and Management of Archaeological Sites*, vol.2, nº 1 (1997)

WEHLTE, Kurt, *The Materials and Techniques of Painting*, ed. Van Nostrand Reinhold Company, s.d.