

Inês Isabel Florindo Lopes

O Real Convento de Nossa Senhora da Esperança de Vila Viçosa

As pinturas murais: História, Conservação e Restauro

TOMO I

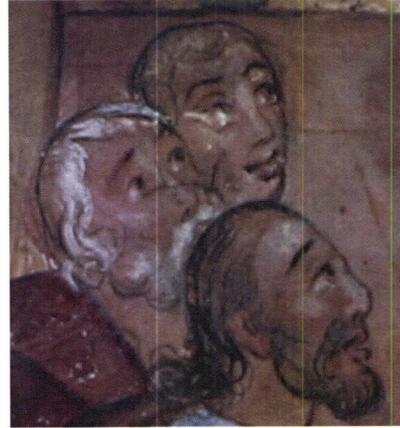
Orientador: Arquitecta Irene Frazão



Dissertação de Mestrado em Recuperação do Património Arquitectónico e
Paisagístico

Universidade de Évora – 2008

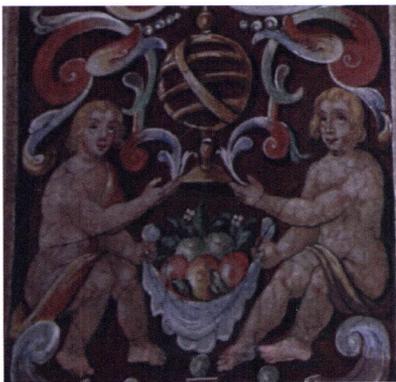
Inês Isabel Florindo Lopes



O Real Convento de Nossa Senhora da Esperança de Vila Viçosa

As pinturas murais: História, Conservação e Restauro

Tomo I



Orientador: Arquitecta Irene Frazão

Dissertação de Mestrado em Recuperação do Património Arquitectónico e Paisagístico

Universidade de Évora – 2008

Sub capa, em cima da esquerda para a direita: pormenor decorativo da cúpula da Capela-mor – vaso com flores enrolamentos suspensos por laçadas de fitas; pormenor da representação da Justiça, virtude cardeal, representada na abóbada da nave da Igreja; pormenores da cena “Núpcias do filho presididas pelo pai”

Sub capa, em baixo da esquerda para a direita: pormenor da abóbada da nave da Igreja – putti que seguram esfera armilar e frutos; pormenor da cena do coro-baixo. “Visão de João na Ilha de Patmos”; pormenor do ante coro-baixo – S. Bento.

Agradecimentos

O presente estudo jamais poderia existir se não fosse o contributo, a dedicação, persistência e paciência de várias pessoas.

Desta forma, expresso o meu mais profundo e sincero agradecimento às seguintes pessoas e instituições:

Ao Paço Ducal de Vila Viçosa na pessoa da Dr.^a Maria de Jesus Monge, pela facilidade e simpatia com que me recebeu, disponibilizando informações referentes aos núcleo de pintura mural em Vila Viçosa.

Ao Professor Doutor Vítor Serrão pela partilha de conhecimentos, documentação e entusiasmo que transmitiu pela realização deste trabalho.

Ao Doutor Joaquim Caetano, pela organização do esquema de todo o trabalho desenvolvido e também pela troca de conhecimentos.

Ao Departamento de Engenharia Civil e Arquitectura do Instituto Superior Técnico, nas pessoas do Prof. João Matos, Eng. Ana Paula Falcão e Eng. Paulo Cambra, pela abertura e aplicação de métodos complementares ao diagnóstico, nomeadamente ao método fotogramétrico, ao levantamento topográfico da Igreja do Convento, á modelagem 3D e virtual.

Ao Sr. Cabaço responsável pela Irmandade da Ordem Terceira da Igreja da Esperança, que esteve sempre disponível em abrir a porta da Igreja para realizar a recolha de toda a informação imprescindível ao presente estudo.

Ao Padre Mário, pároco de Vila Viçosa, que autorizou a entrada e recolha fotográfica das pinturas.

Ao meu Amigo Miguel Cabral de Moncada pela ajuda e disponibilidade na análise histórica, iconográfica e estética das diversas cenas representadas e também na correcção do texto e pertinentes apontamentos críticos.

Á minha amiga e sócia Ana Mata pelo encorajamento, disponibilidade e auxílio prestados ao longo de todo o tempo face aos prejuízos que foram

causados em termos profissionais pela necessidade de me ausentar para a realização deste trabalho.

Ao Eng. Júlio Flor pela ajuda imprescindível no levantamento topográfico do Convento.

À Silvia e ao Cristiano, por todo o apoio fotográfico.

Um especial obrigada á minha orientadora, a Arq. Irene Frazão por todo o conhecimento e bibliografia partilhados, pela sua pronta disponibilidade, paciência e simpatia com que me recebeu e auxiliou.

À minha família, mas principalmente aos meus pais, pelo encorajamento e auxílio que sempre prestaram, sempre disponíveis em ajudar, mas especialmente ao meu pai que me acompanhou e ajudou no levantamento arquitectónico da igreja e na concepção 3 D do edifício. O presente trabalho é dedicado aos meus pais.

O Real Convento de Nossa Senhora da Esperança de Vila Viçosa

As pinturas murais: História, Conservação e Restauro

Resumo

O presente trabalho aborda as *pinturas murais do Convento da Esperança de Vila Viçosa*, cujo objectivo do tema, para além de estudar o Convento, aborda também a investigação iconográfica, estética e artística das diversas cenas representadas no seu interior na maioria usando frequentemente a técnica do fresco, com cenas dos Evangelhos, da Vida de Cristo, representações de santos e santas, apocalipse, entre outras decorações. Obra de mérito artístico, entre as melhores que subsistem em templos portugueses do século XVII, sob mecenato ducal.

Neste sentido torna-se fundamental desenvolver a temática da conservação e restauro em pintura mural, como meio de prevenir, proteger e revitalizar um dos grandes tesouros artísticos que ainda tenta subsistir, localizado em pleno berço Alentejano.

O objectivo final deste tema tem por base a valorização deste bem ao nível histórico e artístico, completamente esquecido, com pinturas marcadas pela degradação proveniente da falta de salvaguarda e desconhecimento.

The Royal Convent of Nossa Senhora da Esperança of Vila Viçosa
The mural paintings: History, Preservation and Restoration

Abstract

This study addresses the murals of the Convento da Esperança of Vila Viçosa. The goal of the subject, in addition of studying the Convent, also addresses its iconographic, aesthetic and artistic various scenes represented inside, most often using the fresco technique, with scenes from the Gospels, Life of Christ, representations of saints or the apocalypse, among other decorations. Work of artistic merit, which remains among the best in Portuguese temples of the seventeenth century, under ducal patronage.

Therefore it is essential to develop the theme of conservation and restoration of mural painting as a means to prevent, protect and revitalize one of the great surviving art treasures, located in Alentejo.

The ultimate main goal of this theme is based on the refurbishment of the convent in its historical and artistic concept, completely forgotten, with paintings that have been deteriorating due to lack of safeguard and ignorance.

O Real Convento de Nossa Senhora da Esperança de Vila Viçosa
As pinturas murais: História, Conservação e Restauro

Índice

Tomo I

Agradecimentos	1
Resumo	3
Abstract	4
Introdução	9
Abreviaturas	15
Capitulo I - Evolução histórica	17
1. A fundação do convento	18
1.1. Os fundadores. Os padroeiros	18
1.2. Reformações do convento	27
1.3. A comunidade religiosa	36
2. A influência do convento na vida dos fiéis	41
2.1. A Confraria do Diviníssimo Sacramento	41
2.2. A Confraria do Patriarca São Bento	42
2.3. Ordem terceira de Sta Clara: A irmandade da penitência	43
3. Relíquias e capelas mais notáveis	44
Capitulo II - O Património artístico	47
1.Aspectos gerais	48
1.1. A construção e evolução do convento ao longo dos tempos	49
1.2. Planta interior do convento	54
1.2.1. Descrição	54
2. As pinturas murais. Descrições iconográficas e estético-artísticas	62

2.1. Altar-mor. Cúpula	67
2.2. Nave Central. Abóbada	71
2.3. Capela lateral. Capela de Nossa Senhora da Assunção	86
2.4. Coro Baixo	89
2.5. Ante Coro Baixo. Capela de São Bento	95
2.6. Coro Alto	96
3. Autoria das pinturas e o seu enquadramento histórico artístico	98
3.1. Dados histórico/ estilísticos	98
3.2. Escolas/ Oficinas. Similitudes. A pintura fresquista à sombra do Mecenate Ducal	100
Capitulo III - Conservação e Restauro	114
1. Técnicas de produção artística/ materiais	115
a. Técnica de produção em pintura mural. Pintura a Fresco	115
b. Suporte	117
c. Argamassas. Reboco	121
d. Técnicas e nomenclaturas do fresco	123
e. Desenho	125
f. Cor/ pigmentos	126
2. Pintura mural portuguesa	130
2.1. As pinturas na historiografia da arte portuguesa	130
2.2. A pintura mural em Portugal. Referências Bibliográficas	137
3. Investigação específica para a conservação e restauro dos suportes pictóricos murais	160
3.1. Causas de alteração	162
3.2. Soluções aos problemas de alteração. Medidas preventivas a implementar	174
4. Conservação e Restauro em pintura mural	185
5. Metodologia para a Intervenção em Conservação e Restauro	188
5.1. Intervenções de Conservação e Restauro	193
Capitulo IV - Caso de estudo. Aplicação prática	206
1. Programa de revitalização patrimonial	207
2. Levantamento do Estado de Conservação das pinturas e relação com o edifício	215
2.1. Intervenções Anteriores de Conservação e Restauro	220
3. Proposta de tratamento de conservação e restauro das pinturas.	222
Conclusão	229
Fontes e Bibliografia	234

Tomo II – Anexos

Índice de Imagens

210

Desenhos

228

Introdução

Sete casas monásticas existiram em Vila Viçosa, representando as ordens religiosas de Santo Agostinho, S. Paulo Eremita, S. Francisco de Assis da Província dos Algarves, Capuchos da Piedade e Companhia de Jesus, acolhidas e valorizadas pelos príncipes do Renascimento, pelos movimentos socio-religiosos que se desenvolveram ao longo dos tempos.

Vila Viçosa doada pelo condestável D. Nuno Álvares Pereira aos seus descendentes foi privilegiada na sociedade portuguesa da Idade Moderna. Nesta Vila teve assento a Casa Ducal de Bragança a partir de D. Fernando I (II Duque de Bragança), recebeu a assistência que se reflectiu ao longo da História da Cultura e das Artes do Alentejo.

A pintura mural alentejana constitui um vasto mas ainda adormecido capítulo da História da Arte Portuguesa. Foi Túlio Espanca que elaborou os primeiros estudos de reabilitação em património murário através do inventário do existente espalhado por toda a província.

Foram diversas as razões de ordem cultural, ideológica e estética que contribuíram para que esta técnica ganha-se importância e aparecesse integrada nos espaços arquitectónicos religiosos – como igrejas, santuários, conventos, ermidas e também em espaços civis. Os mecenas e o clientelismo alentejano eram constituídos pelas irmandades religiosas, confrarias laicas, por mesários de santas casas de Misericórdias, pelas provedorias das Ordens Militares e pela Nobreza provincial culta e com necessidade de mostrar a sua grandeza e importância, favoreceram grandemente a prática desta técnica pictórica, considerada na época como a mais rápida de execução, exigindo meios de trabalho, mão-de-obra e materiais menos exigentes. Preenchia e revestia o interior de qualquer superfície arquitectónica, adaptando-se a qualquer tipo de decoração. Por ser minorizada, em termos reaccionários, face á produção erudita da pintura de cavalete, foi esquecida pela modéstia de objectivos, por ser economicamente menos dispendiosas, embora o resultado final atingisse graus de qualidade artística, execução técnica e integração cenográfica de grande nível e bastante evidentes, servindo as necessidades espirituais, pessoais e sociais das comunidades rurais, estando de acordo com os objectivos programáticos catequéticos. Empregou-se também de maneira

puramente decorativa, imitou a arquitectura, com formas artísticas, criando representações religiosas ou pagãs, mas sempre como complemento da arquitectura.

Este estudo elaborado no âmbito do mestrado em Recuperação do Património Arquitectónico e Paisagístico, tem como objectivo final a valorização deste património histórico, artístico e cultural. Deste modo o conhecimento e o estudo reunido neste trabalho vão estar à disposição de todo público, contribuindo assim para o avanço da investigação e inventariação do núcleo de pinturas em Vila Viçosa. Pensamos que todas as questões expostas, ao longo do trabalho, são determinantes para a compreensão da especialidade em pintura mural, principalmente na vertente da conservação e restauro.

O caso particular das pinturas murais do Convento da Esperança considera-se paradigmático do acervo de pintura mural alentejana: desde a sua disposição espacial, ao extenso leque cronológico que abrange um período de cerca de três séculos, a variedade de mãos, a ligação directa com a Casa de Bragança que participou directamente desde a construção, ampliações, revestimento integrados, decorações e envolvências directas com a comunidade religiosa de abadessas que obedeciam á regra de Santa Clara.

O presente trabalho é composto por dois Tomos. O Tomo I é constituído por quatro capítulos e o Tomo II corresponde aos anexos referentes ao volume anterior.

No primeiro capítulo do Tomo I “Evolução Histórica” tentamos reunir todos os conhecimentos imprescindíveis e muitos deles inéditos, desde o momento do surgimento da ideia, á fundação, evolução, transformações e decadência da vida do Convento. O primeiro capítulo deste trabalho caracteriza assim a evolução histórica e fundação do convento, contextualizando assim o espaço e o tempo, tão importantes para compreender os capítulos seguintes.

Cabe-nos neste momento justificar o uso da nomenclatura “Convento” em vez de “Mosteiro” de Nossa Senhora da Esperança, sendo esta última a correcta designação em termos históricos. “Mosteiro” é o termo usado para designar o espaço conventual localizado fora da rede urbana, em local sossegado e longe da povoação, rico em água e terra fértil – foi nesta base que

se escolheu o local para erguer o “Convento”, embora hoje já inserido na povoação. A maior parte dos documentos históricos referem-se ao “Convento” e poucos ao “Mosteiro”. Assim decidimos usar o termo “Convento” sendo o mais designado tanto pelas abadessas, pela população e por alguns historiadores, tendo a perfeita noção que o mais correcto seria a designação de “Mosteiro”.

Todo este estudo histórico foi baseado numa obra, constituída por três livros, escrito pela Soror Maria Antónia Baptista, abadessa do Convento da Esperança, dedicado a D. João IV padroeiro do Convento, elaborado para as freiras conhecerem os talentos e virtudes das suas ilustres antecessoras. Servia de guia aos primeiros anos de qualquer noviça que entrasse no Convento. Obra brilhante e interessante fonte repleta de curiosidades, contada com a linguagem da época. Para além desta obra, foi feita pesquisa á documentação que estava guardada no Convento antes da extinção das ordens religiosas actualmente existente na Biblioteca Pública de Évora, em elevado estado de degradação, que muito dificultou a sua análise.

O segundo capítulo refere-se ao “património artístico” – estudo descritivo da evolução da arquitectura do edifício - enquadra todo o espólio das pinturas murais, assim como a descrição iconográfica e estético-artística da maioria das representações pictóricas nas várias divisões do Convento, embora se desse maior importância às pinturas da Cúpula, da nave do corpo da Igreja, coro-baixo e do ante coro-baixo. Ainda neste capítulo abordamos uma temática que cada vez tem vindo a ganhar maior interesse, relativamente á autoria das pinturas e o seu enquadramento histórico artístico, pois não nos podemos esquecer que a Casa de Bragança foi a mais interessada nesta temática, organizando uma verdadeira produção de pintura fresquista à sombra do Mecenato Ducal.

A pintura portuguesa da 1ª metade do século XVII constituiu um dos momentos de maior fulgor da sua produção, quer pela quantidade de praticantes e de obras executadas cumprindo um ambicioso programa de enriquecimento das clientelas do Império Português. A pintura torna-se de excepcional categoria porque se tornou uma arte necessária no âmbito da propaganda pela imagem:

imagem dos santos da igreja, imagens da vida de Maria ou da paixão de Cristo, apocalipse...entre outras decorações.

O terceiro capítulo, de maior relevância, cujo tema é a “Conservação e Restauro”. Inicia-se pela explicação da técnica, pois sem esta base é difícil compreender toda a sua execução e análise em termos artísticos e de conservação e restauro e conseqüente valorização e protecção da pintura mural em Portugal, a qual também é importante dar conhecer as suas vicissitudes na historiografia da arte portuguesa.

Pretende-se que este capítulo tenha como objectivo prático o conhecimento e intervenção em património histórico e artístico realizados sobre muros - enquanto parte integrante da arquitectura. Pois é esta característica que a difere de todas as outras representações artísticas, para além da particularidade de suportar todas as patologias que estão ligadas ao próprio edifício.

A pintura mural entenda-se, assim, toda a que tem como suporte um muro, uma parede, um tecto qualquer que seja a sua técnica, de tal maneira que encontramos exemplos de representações artísticas muito diferentes entre si. A representação pictórica diverge consoante a técnica empregue, uma vez que o suporte utilizado é muito importante assim como a técnica a as conseqüências em termos de alteração que lhes estão associadas. Espera-se que este estudo seja um guia prático em conservação e restauro de pintura mural, pois é uma temática pouco desenvolvida e publicada no nosso país. É conhecendo as causas, efeitos e apresentar soluções para estes, que contribuimos para a tão desejada preservação e salvaguarda. Nos últimos anos presta-se muita atenção aos recentes avanços técnicos e científicos que parecem favorecer. Não é em vão que seguimos as novidades dos grandes centros europeus onde as investigações sobre o suporte alcançaram maior desenvolvimento.

As Intervenções em pintura mural estão condicionadas pelo restauro *in situ*, devido á sua ligação profunda com a arquitectura, sendo por isso complexas devido às dimensões, às alterações dos edifícios e interacção com a pintura, estando relacionadas com tudo o que afecta o conjunto arquitectónico, desde a estabilidade, estado de conservação e uso.

O quarto capítulo, “ Caso de estudo. Aplicação prática”, inicia com a problemática dos programas de revitalização patrimonial, para então focar a análise e levantamento do estado de conservação das pinturas do Convento da Esperança, incluindo a referência das intervenções anteriores, terminando na proposta de tratamento dos vários grupos pictóricos existentes.

Só depois de expor a evolução e a importância histórica do suporte, a técnica pictórica, os agentes de deterioração, as medidas preventivas e conservativas que evitam a sua deterioração, é que se poderá pensar nas várias perspectivas em termos futuros no âmbito da revitalização patrimonial, pois a importância de conservar e restaurar o património histórico artístico representado em suporte mural engloba muitas das representações que chegaram até nós, realizadas em todos os períodos artísticos.

O trabalho que se segue tenta distinguir-se pelo conjunto de informações que se apresentam como uma ferramenta de trabalho, esperamos que de grande utilidade aos conservadores restauradores e outros interessados nestas questões em concreto.

Abreviaturas

<p>A.D.E. – Arquivo Distrital de Évora A.S.C.B. – Arquivo da Sereníssima Casa de Bragança B.N.L. Biblioteca Nacional de Lisboa B.P.E. – Biblioteca Pública de Lisboa DGEMN – Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais DREMS – Direcção Regional de Edifícios e Monumentos do Sul IAN.TT. – Instituto dos Arquivos Nacionais. Torre do Tombo IPCR – Instituto Português de Conservação e Restauro</p>

“ de todos los modos que los pintores usan, el pintar en parede al fresco es la más magistral, de mayor destreza y expedicion. Consiste en pintar en un día y de una sola vez lo que de las otras maneras dura mucho y se pude retocar (...) Es la pintura más veronil y más entera y, así, alos que la exercitan bien se les debe mayor reverencia y estima, como a mayores maestros.”

(Pacheco, El Arte de la Pintura, p.464)



Capítulo I Evolução Histórica

Foto: Vista do exterior do Convento: Aqueduto e ao fundo a Igreja. Fonte: www.monumentos.pt.

1. A fundação do Convento.
- 1.1. Os fundadores. Os padroeiros.
- 1.2. Reformações do Convento.
- 1.3. A comunidade religiosa.
2. A influência do Convento na vida dos fiéis.
- 2.1. A Confraria dos Sacramentos.
- 2.2. A Confraria do patriarca S. Bento.
- 2.3. A Ordem Terceira de Sta Clara: A irmandade da penitência.
3. As relíquias e capelas mais notáveis.

1. A fundação do Convento

1.1. Os fundadores. Os padroeiros

O recolhimento da comunidade religiosa de Nossa Senhora da Esperança teve início em 1493, por D. Isabel Cheirinha¹.

No ano de 1519, as freiras do Mosteiro de Santa Cruz² que já existia desde 1515 localizado na Rua de Santo António e que eram conventuais anexaram-se ao Convento da Esperança para aumentar a comunidade tanto em rendas como em bens imóveis³. *“Para que se juntassem os dois conventos, que todos os bens de um e de outro se incorporassem e deles se fez um património para se sustentarem as mulheres transferidas e que fossem acolhidas. Começaram logo umas com as outras a procurar santidade”*⁴.

Havia o problema de serem claustrais e as da Esperança serem da observância, mas como eram de grande virtude logo a renunciaram, cuja autorização foi cedida por Frei André Ministro, principal dos Algarves e pelo Arcebispo de Évora.

¹ Soror Antónia Baptista, *Da fundação do Stº Convento de Nossa Senhora da Esperança de Vila Viçosa de Villa Viçosa, e de algumas plantas que em elle se crião pera o Ceo dignas de memoria*, Ms nº 1234 F.G., 1657, cap. 1. Fol.1; Cf. Obra dedicada a El Rei D. João IV, padroeiro do Convento.

Frei Jerónimo de Belém, *Chronica Seráfica*, IV, 1758, pp 125-337.

² Mosteiro de Santa Cruz foi construído em casas de Isabel Fusiela.

³ As três abadessas que pertenciam ao Convento de Santo António chamavam-se Soror Esperança de Cristo, Abadessa Soror Isabel da Visitação e Soror Maria do Rosário.

⁴ Soror Antónia Baptista, *op. cit*, Livro 1, cap. 8, fol. 11.

Foi neste sentido que “a comunidade religiosa professa a regra de Santa Clara em Vila Viçosa teve as suas origens na fusão de dois recolhimentos⁵ de claustraes ou terceiras de S. Francisco⁶, em 1548, que existiam, o principal das

⁵ Fundiram-se os dois Conventos, conforme o privilégios da dita ordem apostólica, podiam vender, alhear e distratar reservando o dinheiro para o novo edificio e perfeição dele e que todos os privilégios graças e isenções liberdades, favores, concessões, indulgências espirituais e temporais que tinham no Convento da Esperança podiam ser gosadas. Este Mosteiro de Santa Cruz ainda serviu de casa para as religiosas anos mais tarde devido ao avançado estado de ruína do Convento da Esperança, uma vez que a construção do novo convento ainda não tinha sido efectuada.

⁶ A Ordem Terceira de S. Francisco de Vila Viçosa era uma ordem secular e estava instalada numa capela do Convento de Nossa Senhora da Esperança (convento feminino da ordem de Santa Clara). Este Convento fundado em 1548, tem a sua edificação associada à vontade da duquesa D. Isabel de Lencastre, esposa do Duque D. Teodósio I, que acedeu a um pedido feito pelas religiosas do recolhimento da Rua da Cadeia, que pretendiam a sua reconversão em Convento. O papel da duquesa não só se confiou à concretização desta vontade. D. Isabel de Lencastre beneficiou grandemente este Convento, patrocinando o alargamento das anteriores instalações deixando-lhes também um importante legado no seu testamento. (Mafalda Soares da Cunha, *op. cit.*, pp.175-176). Na passagem de recolhimento a Convento, D. Isabel de Lencastre conseguiu que a Ordem Terceira fosse afastada e instalada a Ordem de Santa Clara. (Joaquim da Rocha Espanca, *Memórias de Vila Viçosa, op. cit.* pp. 45-113). Apesar de não ser o Convento feminino maior da Vila - mas sim o Convento das Chagas, fundado em 1533, que recebia as famílias da Casa de Bragança, sendo por isso o mais reputado. O Convento de Nossa Senhora da Esperança recebia as filhas dos escalões mais baixos da nobreza, mas na mesma reputada socialmente e economicamente. Mafalda Soares da Cunha afirma que o Convento das Chagas era o mais selecto e o Convento da Esperança talvez o mais concorrido (Mafalda Soares da Cunha. *op. cit.* pp.175-176).

A instalação da Ordem Terceira de São Francisco não deixa de ser curiosa, pois era o retorno da Ordem de São Francisco à Instituição, agora Convento, mas com um enquadramento distinto. A data da instalação da Ordem Terceira não é conhecida mas em 1673, as religiosas deram autorização aos irmãos terceiros para construírem a sua capela, embora esta já funciona-se há já alguns anos na sua igreja conventual. A edificação da capela e do consistório esteve a cargo dos mestres Domingos Nunes e de António Fernandes e que custou 240 mil Reis. A capela ficou com ligação directa com a igreja e em anexo instalou-se o consistório, local de reunião da mesa e de governo da instituição. Este anexo construído no edificio não perturbava o ritmo da vida conventual. A passagem dos terceiros para a torre, os sinos e coro alto, foi facilitada com a abertura de uma porta a partir do coro baixo. Esta construção testemunhava a capacidade económica da ordem, a vontade de construir um espaço digno de celebrações dos actos litúrgicos e a necessidade da autonomia em relação ao Convento, passando assim a ter instalações próprias e que após a extinção das ordens a igreja foi-lhe entregue. Algumas ordens terceiras estavam instaladas em igrejas próprias, em igrejas conventuais ou mesmo em igrejas paroquiais. (Joaquim Rocha Espanca, *op. cit.* p. 35).

Em 1675, a Ordem Terceira foi dotada de estatutos – cuja cópia de 1882 encontram-se no Arquivo da Santa Casa da Misericórdia de Vila Viçosa (nº 26, fl.1). Os estatutos eram submetidos à aceitação das autoridades eclesiásticas – sendo aprovados pelo Papa Inocêncio XI a 28 de Junho de 1686. Os estatutos equacionam a vida dos terceiros nos aspectos considerados de relevo ao bom governo da Instituição: eleições, ocupação de cargos, admissão de irmãos, modos de vida, festas religiosas e assistência). Aceitavam-se mulheres casadas com consentimento do marido. Tratava-se de uma ordem mista para católicos obedientes à Santa Igreja Romana e não hereges. Tinham um ano de provação, que afastaria os considerados inadequados às regras. A integração na ordem estava sujeita a critérios religiosos e morais assim como económicos, uma vez que se exigia informações sobre a profissão e pagamento de uma jóia para ingresso (Caio César Boschi, *op. cit.*, p.162), prometiam uma vida dedicada a Deus e a não transgredir. A pertença à instituição era desde logo materializada pelo hábito que envergavam – hábitos cinzentos sem enfeite. Apesar de

*claustraes, na desaparecida Rua da Cadeia, sita na almedina medieval desde 1533, fundado por Isabel Cheirinha, mulher de muitas virtudes e de nobre geração, viúva de Tomé Rei do qual não teve filhos. A sua irmã mais velha foi instituidora do mosteiro de Santa Cruz, o menor, mas mais antigo, existente desde 1515 na Rua de Santo António, erecto por Leonor Pires”.*⁷

Conforme o depoimento⁸; D. Isabel Cheirinha era de “grande geração”, após a morte do marido e uma vez que não tinha filhos, decidiu trocar os bens transitórios pelos eternos, pois tinha a noção de que a “vida fora de Deus tudo acaba”⁹ Esta senhora tinha “casas grandes para aquele tempo”¹⁰ na Rua da Cadeia. Nessas casas havia um curioso oratório e entre as demais imagens e pinturas, destacava-se uma imagem de Nossa Senhora da Esperança, que se encontrava na Sala do Capítulo deste Convento¹¹, imagem pobremente ornada mas rica em veneração por todo o povo. Muitos milagres foram vivenciados pelas religiosas¹². Foi com este oratório que se começou a fazer vida religiosa. Não há dúvida que D. Isabel Cheirinha foi a primeira a oferecer a primeira pedra para a fundação do Convento a 19 de Outubro de 1530, este local era já um recolhimento, pois as “casas estavam consagradas a Deus”¹³. E uma vez viúva, o cunhado chamado Diogo Rei doa-lhe três alqueires de trigo para ajudar no seu sustento.¹⁴

Isabel Cheirinha morreu em 1532, deixando um testamento, que se guardou no arquivo¹⁵, onde doa as suas casas, o oratório e o pão¹⁶ que foi o

habitarem fora de qualquer recolhimento, os terceiros estavam vinculados a uma vida recatada e devota a Deus, onde os jejuns, a abstinência e os sacrifícios eram uma constante, obrigando a uma vida pura, vigiada, disciplinada e sujeita a constantes investigações, imposições e proibições. As eleições eram um acto muito ritualizado, governado pelo padre comissário e marcado por preces e cânticos de Glória a Deus. A mesa era composta por vários elementos: um comissário, um ministro, um vice-ministro, um secretário, um procurador-geral, um síndico e um vigário do culto. Ainda que não fosse uma das suas funções prioritárias, os terceiros tinham como obrigações ajuda aos mais necessitados. Os terceiros de vila Viçosa não dispunham de um hospital.

⁷ Inventário Artístico de Portugal, *op. cit.*, p. 570.

⁸ Soror Antónia Baptista, *op. cit.*, Livro 1, cap 1, fol.1.

⁹ *Idem*, *op. cit.* Livro 1, cap 1, fol.1.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ Actualmente encontra-se no altar-mor.

¹² *Idem*, *op. cit.*, Livro 1, cap.10, fol.26.

¹³ A 19 de Outubro de 1530, data do documento de doação – data da referência - nesta data as casas estavam consagradas a Deus. Soror Antónia Baptista, *op. cit.*, Livro 1 cap 1 fol. 1.

¹⁴ Soror Antónia Baptista, *op. cit.*, Livro 1, cap 1, fol.1.

¹⁵ Encontram-se referências ao testamento nos Tombos do Convento de N. S. da Esperança existentes na Biblioteca Pública de Évora na secção dos Reservados.

sustento das pessoas que lá viveram e habitaram nessa santa religião. O testamento teve como objectivo acentuar a fundação do Convento, para que a vida religiosa que se iniciou com a sua vida continua-se mesmo após a sua morte. Pede no seu testamento que a “*santa casa receba pessoas de bom viver, para que receba cativos, pois esta é a sua vontade*”¹⁷. Eram estas as condições que D. Isabel Cheirinha outorgava no seu testamento, nomeando também a referência a dois nomes no seu testamento, nomeadamente; Isabel Roiz e Isabel Madeira naturais de Estremoz, as quais trata curiosamente de freiras, não se nomeiam outros nomes. Facilmente se conclui que as mulheres referidas já se submetiam ao jugo da religião que professavam.¹⁸

Após o falecimento de D. Isabel Cheirinha, mandaram vir em 1533 o guardião do Convento de S. Francisco de Estremoz, Frei Gil de Lemos¹⁹, mestre principal dos *claustraes*, pedindo-lhe que lançasse o véu preto à mais velha para assim aceitarem freiras e professarem as companheiras, que com ela estavam e que já haviam feito um ano de noviciado. Foi esta a data oficial da fundação [1533], sendo Sumo Pontífice Clemente VII, geral da Seráfica Ordem, frei Paulo Pisosto²⁰ e D. João III décimo quinto rei de Portugal, D. Theodósio de primeiro nome 5º duque de Bragança²¹ (*Vide Tomo II, quadro 1*).

Foi no ano de 1533 que teve início o Convento da Esperança em forma de religião de cuja obediência deviam a Frei António Davidus e professavam a regra da observância.²² Sendo assim, neste ano este *santo* Convento da Esperança fez-se surgir em forma de religião.

D. Isabel de Lencastre, digníssima Duquesa de Bragança²³ (*Vide Tomo II, quadro I*), “*senhora de grande caridade e inclinação ao culto divino vez voto a Deus, prometera fazer um convento de freiras de Santa Clara que tomasse o nome de Nossa Senhora da Esperança para seu orago, porem a imagem já existia como que por permissão divina. Tratou logo de cumprir a promessa de*

¹⁶ Os trinta alqueires são para que as religiosas roguem a Deus por eles.

¹⁷ Soror Antónia Baptista, *op. cit.*, Livro 1, cap. 1, fol.1.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ Não se encontraram referências bibliográficas.

²⁰ Cf. Fr. Jerónimo de Belém, *Chonica Seráfica*, IV, 1758, p. 125-337.

²¹ Soror Antónia Baptista, *op. cit.*, Livro 1, cap. 1, fol.1.

²² *Ibidem*.

²³ Mulher de D. Teodósio I.

*dar a Deus tantas servas*²⁴. Foi muita honra para este Convento ter D. Isabel de Lencastre como padroeira, pertencente á casa de Bragança e que por sua causa foram sendo sucessivamente todos os Senhores Duques do Real estado de Bragança, os padroeiros deste ilustre Convento²⁵ (*Vide tomo II, quadro 1*).

Relativamente às referências que existem não há dúvida que a maior padroeira foi a própria Casa de Bragança²⁶ (*Vide Tomo II Anexo, quadro 1*) que sempre esteve por detrás de toda a vida do Convento, sendo a padroeira mais ilustre a Duquesa de Bragança (já referida anteriormente). D. Isabel de Lencastre, devotíssima de toda a seráfica religião e Irmã geral da Ordem como diz no seu testamento²⁷. Deixou inumeráveis e grandiosos legados a toda a província da piedade e tão bem os deixou a todos os Conventos que existiam nesta Vila e em Lisboa como na Madre Deus e em Santa Clara. Este último Convento de Santa Clara foi onde D. Isabel de Lencastre foi criada por isso o apreço. Deixou muitas outras doações a outras mulheres de obras pias. As rendas deste ducado eram tantas que podiam cobrir a tanto sem lhes faltar. A

²⁴ *Idem, op. cit.*, Livro 1, cap 1, fol.1.

²⁵ *Idem, op. cit.*, Livro 1, cap 2, fol.4.

²⁶ A Casa de Bragança é historicamente das mais relevantes da Península. A Casa de Bragança, em Portugal teve sua origem em 1442 quando em tempo do rei D. Afonso V, ao 8º Conde de Barcelos D. Afonso foi concedido, com ermo da cidade de Bragança, o título de duque. A acumulação dos condados de Barcelos, Ourém, Neiva e Arraiolos conferiu-lhe um extenso domínio patrimonial e ainda por razão dos muitos e particulares privilégios consequentes de exclusivas e excepcionais concessões régias. No mesmo momento, a Casa de Bragança começa a organizar-se estabelecendo nesse espaço territorial a pequena nação administrativa e economicamente incomparável a qualquer situação similar até então existente em Portugal, sempre distinta da Casa Real, mas tão esplendorosa e majestosa como ela, prosseguindo e alcançando um privilegiado estatuto de verdadeiro "estado senhorial", à medida que sobre os bens patrimoniais vai acrescentando doações heranças e morgados.

Ao 1º duque, filho legítimo de el-rei D. João I, o iniciador da Expansão Ultramarina Portuguesa com a conquista de Ceuta em 1415, sucederam-lhe na corte brigantina ainda no século XV, D. Fernando I (n. 1403, dq. 1461, f. 1479), 2º do título, ao qual acrescentou o de 1º Marques de Vila Viçosa, terra esta onde fixou residência e dela fez sede do ducado; D. Fernando II (n. 1430, dq.1496, f. 1438), também 1º duque de Guimarães, em cujo tempo a casa ducal foi abatida pelo rei D João II; D. Jaime, 4º duque (n. 1488, dq. 1496, f. 1532), filho do anterior, após 13 anos de exílio da família em terras dos Reis Católicos, se restaurou a dita Casa por decisão do Venturoso Rei D. Manuel I. Nos séculos seguintes foram duques de Bragança: D. Teodósio I (n. 1504, dq. 1532, f. 1563); D. João I (n. 1536, dq. 1563, f.1583); D. Teodósio II (n. 1568, dq. 1583, f. 1630) e por fim D. João II (n. 1604, dq. 1630, f. 1656) este o 8º Duque que em 1640 restaurou a monarquia portuguesa tornando-se D. João IV. Depois deste os Reis de Portugal mantiveram o título de duques de Bragança, transferindo-o, porém, para o filho primogénito e príncipe herdeiro, sendo o rei durante a menoridade deste, apenas administrador da Casa em seu nome. Efectivamente o 8º Duque sendo Rei, em carta de 27 de Outubro de 1645 fez doações ao príncipe D. Teodósio, seu primeiro filho, e aos primogénitos dos reis seus sucessores, do título de Príncipe do Brasil e Duque de Bragança, estatuinto por lei fundamental que essa casa seria perpétua.

²⁷ Encontra-se na secção de reservados na Biblioteca de Évora.

Sereníssima Duquesa tratava das suas religiosas com muito afecto fazendo-lhes um testamento²⁸ antes de ir para Lisboa no qual deixava após a sua morte seis mil cruzados para as obras que estavam ainda em alicerces; quinhentos cruzados para comprar o local da implantação. Mandou inaugurar uma capela de missas conventuais²⁹ em sua honra, deixando para isso a Herdade das Aboboreiras, em Vila Boim³⁰; deixou um ornamento de ouro, outro de cetim branco, toalhas de altar, fitas e alvas. De prata deixou, três cálices, umas galhetas³¹, um tuributo³², uma naveta e colher³³, uma arquinha forrada a tela de ouro com evocação e engonsos e fechadura de prata, uma caixinha de prata para colocar o santíssimo sacramento no sacrário, uma caixa de prata para as hóstias, deixou treze mil Reis para se instituir uma capela pelas almas dos Reis D. João III e Dona Catarina³⁴.

Ao vir a Duquesa para Vila Viçosa no ano de 1546, fez como abadessa do Convento de Nossa Senhora da Esperança, D. Isabel de Jesus³⁵ (*Vide Tomo II, quadro 2*) sendo esta a primeira abadessa das suas companheiras que eram três e se chamavam Soror Joana da Cruz, Soror Graça do Espírito Santo, Soror Isabel da Conceição, naturais de Estremoz. Neste sentido *“logo a fama deste convento começou a atrair donzelas devotas para nele tomarem o hábito e se dedicarem a Deus, a primeira, natural de Vila Viçosa chamou-se Soror Catarina das Chagas”*³⁶, a segunda, Soror Isabel da Trindade, que *“entrou no convento por ordem de D. Teodósio de primeiro nome, pois era muito formosa mas muito mais em alma, pela exemplar vida que teve, deixando grande fama*

²⁸ Soror Antónia Baptista, *op. cit.*, Livro 1, cap 3, fol.6.

²⁹ Para que no dia de Páscoa do Espírito Santo, dias da Nossa Senhora da Encarnação e da Assunção se reze missa. E mais trinta missas pela alma de D. Dinis seu pai, vinte missas pela duquesa sua avó e dez missas pela Soror D. Constança, sua irmã.

³⁰ Para as freiras instituírem uma capela de missas conventuais cantadas entre outras obrigações: todos os anos no dia e véspera do seu falecimento fosse feita missa cantada no dia de Páscoa de Espírito Santo, Dia de Nossa Senhora da Encarnação, Dia da Assumpção. 60 Missas por ano resadas por esta ordem; 30 missas por ano pelo pai D. Dinis; 20 missas por ano pela Duquesa sua avó; 10 missas por ano pela madre Soror Constança sua irmã; 31 missas no mês de Novembro por diversos Santos. As esmoladas das missas eram para cuidar das herdades.

³¹ Pesavam 6 marcos.

³² Pesava 6 marcos.

³³ Pesava 3 marcos.

³⁴ Soror Antónia Baptista, *op. cit.*, Livro 1, cap 3, fol.6.

³⁵ Natural de Vila Viçosa.

³⁶ Natural de Vila Viçosa. Soror Antónia Baptista, *op. cit.*, Livro 1 cap 2, fol.4.

de *virtude*³⁷. A terceira, Soror Paula de Jerusalém, grande religiosa também com grande fama de virtude. Com esta última tomou hábito a quarta, que era uma menina de doze anos que se chamava Soror Maria dos Anjos, professou com esta idade porque *“foi antes do Santo Concilio Tridentino e não tomou a abadessa Soror Isabel de Jesus, mais religiosas pois com as fundadoras já faziam soma de oito”*³⁸.

A duquesa de Bragança, D. Isabel de Lencastre³⁹, como fundadora do Convento, adquiriu os testamentos de Isabel Martins Fuzeira⁴⁰, para além do solar que Gonçalo Vaz Pinto, fidalgo da casa brigantina, lhe havia vendido *“para nele se fundar uma ermida em honra de Nossa Senhora da Esperança, e logo se mudou para o edifício, onde está hoje situado”*⁴¹. Doando também seis mil cruzados para obras, mas descontou desse dinheiro quinhentos cruzados que já havia emprestado para comprar o sítio. Para além das doações, deixa também expresso várias obrigações litúrgicas, como já foi referido anteriormente.

Em 1552, fizeram petição ao rei D. João III para que mandá-se vender umas casas para alargar o Convento no ano seguinte e se fundar a segunda casa, por ordem de Frei André de Ínsua, geral da Ordem.

No ano de 1553, foi feita a trasladação do Convento da Esperança da Rua da Cadeia para o local onde hoje se encontra o Convento, na companhia dos *“sereníssimos duques que acompanharam esta tresladação, fazendo-lhes tantos favores que só a eles bastavão a terem por feliz esta mudança”*⁴².

³⁷ *Idem, op. cit.*, Livro 1 cap 2, fol.4.

³⁸ *Ibidem.*

³⁹ A sereníssima Irmã Dona Isabel, padroeira do Convento, fez-se real pelas suas virtudes mas pelo parentesco próximo com os reis D. Manuel e D. Leonor, mulher do rei D. João II. Esta princesa é filha de D. Dinis irmão do 5º Duque Dom Jaime filho do 3º Duque de Bragança D. Fernando II.

⁴⁰ Encontram-se referências aos testamentos nos Tombos do Convento de N. S. da Esperança existentes na Biblioteca Pública de Évora na secção de reservados. Como também outros assuntos referentes a este assunto. A documentação do Convento da Esperança, existente na secção de Reservados da Biblioteca Pública de Évora, encontram-se desorganizados e em mau estado de conservação.

⁴¹ Extremo Oriente da Vila, junto à porta da Cerca Nova e do poço do Alandroal.

⁴² Nesta tresladação não se encontraram; Madre Soror Esperança de Cristo abadessa de Santo António, pois estava muito velha e acamada e em breve morreria, Soror Maria do Rosário e Soror Isabel da Visitação, não havendo mais memória delas. (Soror Antónia Baptista, *op. cit.*, Livro 1 cap 2, fol.4).

Este novo Convento tinha como objectivo ser o mais sumptuoso deste Reino, situado no mais cómodo sítio fora da Vila sem vizinhança, mas sem ser isolado, local fresco e com muita água, considerado nas fontes da época⁴³ como que um paraíso. Tem o seu princípio no Rossio, com o Castelo próximo a uma cota superior à do Convento que fica no vale, cuja frontaria do edifício tinha boa vista. A área do Convento tinha dimensão para edificar edifícios de grandes dimensões, mas que nunca chegaram a ser construídos. A construção é de pouca qualidade, comparando com os outros Conventos do reino nesta altura, mas logo se começaram as obras do claustro e do dormitório⁴⁴ (*Vide Tomo II, quadro 3*).

Quando foi trasladado o Convento, trouxe-se a imagem da Virgem da Esperança que existia desde a fundação e que se encontrava dentro de um oratório. Segundo o testemunho de Soror Antónia Baptista era uma imagem pobremente ornada mas rica pela preciosa jóia que em si encerrava, pois era venerada por todo o povo, pelos seus milagres. No livro da fundação existem muitos relatos das histórias dos seus milagres⁴⁵.

Dois anos após a transladação, Madre Soror Catarina da Madre de Deus (*Vide Tomo II, quadro 2*) governava com grande satisfação dos sereníssimos duques, quando se começou a mover escrúpulos entre as súbditas, *“pois já havia anos que se sujeitavam á observância continuando a não entender o motivo dos santos padres em dispensarem a regra das urbanas, nem por que motivo a observância era a reforma mais virtuosa”*⁴⁶.

D. Isabel de Lencastre não assistiu à construção do novo Convento, uma vez que cinco anos mais tarde de terem a autorização para a construção do novo Convento, (1558) morreu em Lisboa. Os seus restos mortais respeitaram a vontade testamentária, de acordo com o celebrado no dia 10 de Maio de 1549 em Lisboa⁴⁷, sendo trasladados para o Coro Baixo do Convento da

⁴³ Soror Antónia Baptista, *op. cit.*, Livro 1, cap. 11, fol.26.

⁴⁴ Presença da comunidade monástica no sítio da Aldeia, do lado dos bairros dos ofícios, pode ser compreendida à luz de uma pastoral do período tridentino, voltada á evangelização da plebe dos cristãos. O modelo de vida virtuosa, com voto de pobreza, encontra a sua realização numa prática da caridade da assistência de corpo e alma exercida no meio das gentes do trabalho.

⁴⁵ Soror Antónia Baptista, *op. cit.*, Livro 1, cap. 11, fol.26.

⁴⁶ *Idem*, *op. cit.*, Livro 1, cap. 9, fol.25.

⁴⁷ Com o Nuncio Apostólico D.João Ricci de Monte Peliciano.



Esperança. Após a morte de D. Isabel de Lencastre, muitas rendas se perderam.

Em 1659, Isabel Gomes, viúva de Manuel Gonçalves⁴⁸, doou alguns bens ao Convento, nomeadamente foros e imóveis.

No século XVIII a casa do Bairro Alto foi construída às custas de João da Costa Feio, para desafogo de duas filhas freiras. A 25 de Março de 1712, Pedro Vaz Soares⁴⁹, também comprou duas moradas de casas, por 250.000 reis, para residências de duas filhas também professoras.⁵⁰

No dia 23 de Março de 1712, foi admitida na comunidade, por 250.000 Reis de dote, Isabel Arcângela dos Serafins⁵¹, “*por ter a prenda de tocar baixão*”⁵². Também nesta época foi construída a casa do Bairro Alto às custas de João da Costa Feio, para desafogo de duas filhas freiras. Iguamente a 23 de Março do mesmo ano, Pedro Vaz Pinto, comprou duas moradas de casa, para residência de duas filhas.

A maior parte do sobrado do 2º andar do claustro era privativo das religiosas e seculares de contrato, recolhidas na clausura.

No ano de 1743, acrescentou-se o terreno do Chão da Ordem de Avis, adquirido por Agostinho Xavier da Silva, como dote das suas filhas Maria Teresa e mais cinco irmãs.

O portão gradeado de ferragem batida, obra assistida pelo mestre Manuel Bonifácio, que custou 60.565 Reis, teve a colaboração económica da Irmandade da Ordem Terceira. (*Vide Tomo II, quadro 3*).

⁴⁸ Alfaiate de D. João IV.

⁴⁹ Cavaleiro da Ordem de Cristo, morador em Lisboa.

⁵⁰ Túlio Espanca, *Inventário Artístico de Portugal, Distrito de Évora – IX* (volume I), Lisboa, 1978, p. 570.

⁵¹ Filha de José Sequeira Pinto.

⁵² Instrumento semelhante ao fagote, de tom grave.

1.2. Reformações do convento

Em 1546, veio a irmã Duquesa para Vila Viçosa, altura em que o Convento já estava principiado e tinha como abadessa Soror Isabel de Jesus. A Irmã Duquesa tinha comprado, casas para erguer o Convento (no local onde hoje se encontra construído) pois era objectivo conhecerem-se os seus generosos ânimos – havia comprado um assento de casas na Rua das Donas que eram de D. João d'Eça, fidalgo da Casa de Bragança e outra casa na mesma Rua a Fernão Magalhães e um palheiro a Baltazar Martins na Rua do Ouro que ficava na parte detrás das casas. Porém estas ruas não existem hoje nesta Vila uma vez que foram anexas ao Castelo. Logo se tratou de reformar o Convento uma vez que este, até então não passava de um oratório e recolhimento honesto com nome de Convento e já tinha treze religiosas, sendo abadessa dele, Isabel de Jesus que guardava a regra das freiras de Santa Isabel e a Terceira Ordem do Nosso Seráfico Padre. Mas o voto que fez a Sereníssima Duquesa foi servir a regra de Santa Clara e assim por esta causa e por ser a mais perfeita as aconselhou a professá-la, uma vez que também era importante terem a Duquesa na Instituição. A Duquesa mandou vir o mestre principal da Ordem dos Conventuais pedindo também logo uma reformadora que fosse freira de Santa Clara, *“que tivesse louváveis costumes, como uma virtuosa vida e que fosse idónea, para o tal cargo”*⁵³, foi escolhida a Madre Catarina da Madre Deus também conhecida por Madre Catarina Botelho, religiosa do Convento de Sta. Clara de Elvas e que trouxe consigo também a sua companheira Soror Maria País como primeira religiosa dessa Ordem, da qual também constava uma fama de virtude.

D. Isabel de Lencastre, como refere a cronista, *“colocou o seu convento em forma de clausura e trabalhou o mais possível para ensinar, não só com palavras, mas também com exemplos, imitando assim Cristo, sendo esta a doutrina a mais eficaz por ela adoptada”*⁵⁴.

⁵³ Soror Antónia Baptista, *op. cit.*, Livro 1, cap. 3, fol. 6.

⁵⁴ *Idem, op. cit.*, Livro 1, cap. 4, fol.8.

Desde o ano da redenção de 1517, que se dividiam as ordens da observância ou dos conventuais/ claustrais e estes últimos já tinham infestado as províncias do mundo. O papa Leão X elegeu como geral o padre Frei Christovão de Ferlívio primeiro da observância e quadragésimo quarto da Ordem dos Menores, mandou dividir as províncias. Quem quisesse viver na pureza da ordem sujeitasse-se á observância, dando obediência ao principal da observância. Dividindo-se assim os que pertenciam aos conventuais e os que pertenciam à observância. Veio esta reforma ao Convento, proposta pela Duquesa de Bragança. Reforma que *“levantou logo inquietações principalmente por parte das freiras mais antigas que eram conventuais. Mas, por ordem da Duquesa, a abadessa juntou logo o seu pequeno rebanho, que neste tempo não passava de nove religiosas, representando assim a vontade da irmã duquesa. Gozavam estas freiras de uma certa abundância, nunca abriam as grades do convento, o rosto estava sempre coberto com um véu diante do rosto, havendo a proibição de se falar mais do que necessário”*⁵⁵.

Foi assim que o Convento se sujeitou à maior reforma, passando assim de conventuais para a observância, as mais antigas e fundadoras que eram Soror Isabel de Jesus, Soror Graça do Espírito Santo e Soror Joana da Cruz, tiveram dificuldades com esta mudança chegando até a protestar. Ficaram sempre com uma cisma e inquietação embora obedecessem à província dos Algarves,⁵⁶ esta reforma não durou muito tempo, pois deixaram o Convento e foram para uma casa honesta e de bom exemplo, como afirmou uma patente de Frei Gaspar da Estrela comissário Geral de Espanha dos Conventuais cujo traslado está no arquivo deste Convento. Estas irmãs que partiram deixaram grande sentimento de saudade pelas suas companheiras em 1551⁵⁷, claro que a perda ou renúncia de privilégios transformaram-se numa grande mudança de vida, que lhes armou grandes ciladas e inquietações, mas nem por isso perderam o sossego.

A observância proibía gozar rendas e bens em comum com particulares, neste sentido tiveram que renunciar aos frades que eram claustrais, pois estes

⁵⁵ *Idem, op. cit.*, Livro 1, cap 2, fol.4.

⁵⁶ *Ibidem.*

⁵⁷ *Ibidem.*

nunca quiseram entender nem conhecer o voto de pobreza, estando à sombra de muitos privilégios que viviam em particular, neste sentido seguiram-se muitas desordens na vida religiosa⁵⁸.

Soror Isabel de Jesus fez profissão e justamente no mesmo dia a elegeram, no ano de 1533, governando assim durante 15 anos.

Em 1553, Frei André da Ínsua, Geral da Ordem, que anteriormente era Custódio da Província dos Algarves e depois foi seu principal, retirou todas as capelas atribuídas ao convento de S. Francisco de Estremoz, que era dos Claustres, e as repartiu pelos Conventos da Esperança e das Chagas desta mesma Vila, por assim o ordenar a bula do Santo Padre⁵⁹ que mandava que se dessem as rendas dos Conventos dos frades e que se pagasse a observância aos das freiras da mesma obediência, que estivessem mais próximos e elas pagassem aos frades os anais de missas. Como os frades eram da observância ficaram incapazes de possuir tais bens, pelas bulas da reformação de Espanha e particulares de Portugal.⁶⁰

Neste sentido o Convento da Esperança pediu ao Santo Padre uma bula que lhes concedesse a administração e os resíduos que São Francisco gozava sendo Claustal, pedido apresentado ao Vigário Geral da cidade de Évora o qual guardava toda a ordem jurídica, por sua sentença final dando a posse da administração e os bens da dita capela. Ficando assim a gozar da posse dos sobejos por muitos anos, encontrando-se os documentos respectivos no arquivo do Convento⁶¹.

Quando faleceu a Irmã Duquesa ficaram também sem o apoio do Rei D. João III, que também faleceu, o Convento ficou *“desvalido de todo o favor”*⁶². Instaurou-se o medo que o Convento de São Francisco de Estremoz o pudesse possuir, embora as rendas das bulas da reformação lhes fossem retiradas pelo geral da Ordem e embora se fica-se sem saber quem gozava os sobejos que se referem anteriormente. Sabe-se que quando Filipe II de Espanha (D. Filipe I de Portugal) veio a Portugal lançou mão aos sobejos, por serem de valor, para

⁵⁸ *Idem, op. cit.*, Livro 1, cap 6, fol.13.

⁵⁹ Bula pontífice.

⁶⁰ Soror Antónia Baptista, *op. cit.*, Livro 1, cap.8, fol. 11.

⁶¹ Documentos que se encontram na Biblioteca de Évora.

⁶² Soror Antónia Baptista, *op. cit.*, Livro 1, cap. 8, fol. 11.

o Hospital dos Portugueses em Madrid. Sem dúvida que nesta altura o Convento ficou desamparado, foi muitas vezes lamentado pelas irmãs mais antigas que se referem á grande perda, depois da venturosa aclamação de sua Majestade⁶³.

O Convento foi dado pela segunda vez ao convento de S. Francisco de Estremoz, sendo por justiça e direito dele. Frei André da Ínsua, geral de S. Francisco sendo a Instituidora Margarida Vicente. Um dos pontos da Instituição exigia uma nova posse da câmara de Estremoz, a cada três anos a um homem virtuoso e pobre⁶⁴ e por serem os religiosos em maior número ao serviço de Deus gozavam dos bens que lhes deviam de conceder quando eram Claustrais e tendo elas a Bula do Espírito Santo pela Observância renunciavam a obrigação de pagarem as missas a S. Francisco e como os sobejos ficaram na instituição da capela ao arbítrio da câmara que os gozou este convento por alguns anos. Fez-se novamente súplica ao papa que revoga-se a dita bula, mas não teve efeito. Durante muitos anos as religiosas estiveram sob a posse do Convento de S. Francisco de Estremoz⁶⁵.

No ano de 1548, veio a primeira reformadora, que governou sete anos, fez profissão a dez religiosas, segundo a regra de Santa Clara das urbanas, mas ao segundo ano do seu governo sujeitou-se à observância. D. Catarina da Madre de Deus foi considerada na época grande benemérita e a primeira reformadora do Convento⁶⁶. Esta madre renunciou a claustra e tratou de fazer guardar às suas súbditas os estatutos e regra de Santa Clara com a máxima perfeição. Não se perturbou pelo facto de haver a perda de três religiosas fundadoras e que podiam causar maior escândalo. Depois desta inquietação acabar ficaram em grande sossego e guardavam respeitosamente o voto de pobreza. As grades do Convento nunca se abriram, o rosto estava sempre coberto pelo véu, ficando proibidas de falar mais do que necessário. Em suma observavam a primeira regra das dominicanas sem dó na profissão das

⁶³ *Ibidem*

⁶⁴ Ao fim de três anos sucedeu Lourenço Caldeira.

⁶⁵ Outro Convento de São Bartolomeu possuiu S. Francisco situado na Igreja da Madalena de Monforte, tendo como instituidores Salvador Mendes e Maria Pães e Gil Pousadas como administrador.

⁶⁶ Filha do cavaleiro fidalgo elvense João Martins e de D. Leonor Ferreira. Soror Antónia Baptista, *op. cit.*, Livro 2, capítulo 1, fol. 1.

urbanas, só havia diferença em possuírem rendas em comum com esta perfeição, viviam uma desconsolação muito grande pois na situação em que se encontrava o Convento não podiam observar o voto de clausura com perfeição, pois o castelo era mais alto que o Convento e as freiras não podiam ir á janela nem à cerca uma vez que não podiam ser vistas, também outro problema que existia era a falta de água que era tão necessária á vida humana.⁶⁷

Em 1555, Madre Maria da Cruz⁶⁸, foi a segunda reformadora da observância (*Vide Tomo II, quadro 2*), governou vinte e um anos, estando já este Convento povoado de religiosas de grande virtude. No tempo desta prelada, trasladaram-se os ossos da Sereníssima Irmã D. Isabel de Lencastre, padroeira, para o coro-baixo deste Convento, cerimónia que foi feita com grande pompa como mandava o seu testamento, estando ao lado do evangelho a sepultura de sua sogra, D. Leonor⁶⁹ (*Vide Tomo II, quadro 1*), em semelhante sepultura.⁷⁰

Em 1582, dá-se a eleição de Madre Soror Maria de S. João, que foi a abadessa que mais aumentou as obras do Convento (*Vide Tomo II, quadro 2*), acabando o triénio com grande satisfação. No ano de 1588, voltou a entrar a madre Soror Maria das Chagas.⁷¹

⁶⁷ Soror Antónia Baptista, *op. cit.*, Livro 1, capítulo 7, fol.11.

⁶⁸ *Idem*, *op. cit.*, Livro 2, capítulo 2, fol.3

⁶⁹ D Leonor, nascida em 1489, filha do 3º Duque de Medina Sidónia e de Isabel de Velasco e seria de 7 anos de idade, quando seu pai iniciou diligências e negociações para lhe dar um marido. O casamento de D. Leonor insere-se nas demandas pela posse de Gibraltar A união matrimonial de D. Jaime com D. Leonor de Guzman sobre todas as outras propostas, celebrou-se o respectivo contrato em 11 de Setembro de 1500. Documento que existe na Torre do Tombo, de Lisboa. Só quando D. Leonor atingira os 14 anos em 1503 é que se dera efectivamente o consórcio. Não foi esta união um casamento feliz, já nascidos os dois filhos do casal – D. Teodósio e D. Isabel – levantaram-se sobre a duquesa graves suspeitas de adultério de cumplicidade com um dos pagens de Paço Ducal de Vila Viçosa. Que após serem encontrados em flagrante pelo marido fez justiça com as próprias mãos. Foi morta tragicamente por D. Jaime em 1512, sendo trasladada do Convento de N. S. da Luz de Montes Claros para este convento (que ficava perto do velho castelo medieval), com a autorização do Cardeal Arquiduque Alberto, vice-rei de Portugal. Cerimónia com grande imponência, onde as ossadas foram recolhidas num cofre forrado de veludo carmesim. A trasladação mandou-a fazer D. Catarina de Bragança, mulher do duque D. João II, neta e neto da condenada Duquesa.

⁷⁰ A confirmação oficial do geral da Ordem Terceira ao pedido da duquesa de Bragança para ser sepultada no local por ela pretendido existe nos Tombos do Convento de N. S. da Esperança na Biblioteca Pública de Évora na secção dos reservados. (Soror Antónia Baptista, *op. cit.*, Livro 1, cap.11, fol.26)

⁷¹ *Idem*, *op. cit.*, Livro 1, cap.12, fol.28

Sucedeu-lhe Madre Soror Catarina da Madre Deus, em 1591, que entrou no Convento em 1571 no mês de Novembro. Esta religiosa era das mais antigas, pertencente à grande fidalguia do reino, foi uma perfeita religiosa.⁷²

A ela sucedeu Soror da Anunciação, em 1594, tida por religiosa exemplar de quem se consta que fugiu de casa de seus pais abraçada a um crucifixo que, depois, foi colocado no coro. Pouco depois de estar a governar, saíram deste convento três religiosas por mandado da Sereníssima irmã D. Catarina para reformar o convento de Santa Clara de Bragança, a venerável Madre Maria das Chagas, Madre Soror Antónia de Jesus e Madre Soror Catarina do Espírito Santo. Também neste triénio se instituiu a Confraria do Patriarca S. Bento, que teve grande devoção por parte das religiosas.

No ano de 1598, sucedeu a Soror Catarina da Madre de Deus, que foi uma excelente superiora, muito inclinada ao culto, aumentando o número de religiosas ao serviço do coro com as melhores músicas que teve este convento. Neste triénio voltaram as três religiosas do Convento de Santa Clara de Bragança, sendo recebidas com aplausos de todas as suas companheiras.

Em 1600, Madre Soror Maria das Chagas, regressou do Convento de Santa Clara de Bragança. Religiosa que renunciou o cargo, sendo eleita madre Soror Maria da Anunciação (*Vide Tomo II, quadro 2*). Esta prelada fez grandes obras muito úteis ao Convento como o dormitório pequeno também chamado de dormitório novo, que era uma obra muito necessária, pois as religiosas estavam muito apertadas e faltavam celas. Neste sentido o Convento ficou capaz de aceitar mais gente⁷³. Madre Soror Maria das Chagas foi eleita pela terceira vez em 1603 (*Vide Tomo II, quadro 2*), como refere a fonte, que “*com muitas lágrimas governou este triénio inspirada por Deus*”.⁷⁴ Nesta altura havia grande falta de água, havendo a necessidade de trazer a nora da horta para o pátio do claustro, para melhor servir a comunidade. Mandaram fazer os arcos e os tanques do jardim e uma linda fonte de pedra. Obras que custaram muito dinheiro, mas que foram fundamentais para satisfazer as necessidades das freiras e para se poder cultivar a cerca e a horta.

⁷² Soror Antónia Baptista, *op. cit.*, Livro 1, cap.1, fol.1

⁷³ *Ibidem*.

⁷⁴ *Idem, op. cit.*, Livro 2, cap.3. fol.6.

Maria das Chagas era uma das mais importantes, o seu nome verdadeiro era Isabel de Oliveira. Esta religiosa desejava muito ver pintada na sua igreja o grande Baptista de quem era devotíssima, dizendo que era uma falta deste templo não ter este santo.⁷⁵ Foi esta a patriarca que fez a festa ao patriarca São Bento, cuja esmola que era de 12,000 Reis, foi usada para ornar a igreja que estava muito mal ornada. Fez um painel para o frontispício – o baptismo de Cristo – era o maior da Vida de São João por se achar neste mistério toda a Santíssima Trindade, onde Deus está tão humilhado e S. João tão levantado, porém queria que se pintasse o painel de São Bento estando aos lados São João e Santa Clara. São João pintado na ilharga da ponta, pois é o lugar devido, pois merecia que lhe dessem o primeiro lugar e o melhor de todos e sendo assim pintou o painel do baptismo.⁷⁶

Ofereceu 30,000 Reis para se ornar o frontispício, feito pela mão de Deus. Embora a madre tivesse morrido, pintaram-se na mesma os painéis da vida do divino precursor.⁷⁷

Na crónica, Soror Antónia Baptista refere o zelo de algumas religiosas em decorar o seu convento. Embora a comunidade não tivesse dinheiro, eram elas que realizavam as obras de pintura “(...) a madre soror Leonor da Apresentação que pintou em o altar da parte da epístola hum painel da festa do seu sobre nome e a madre Maria da Consepção em o do evangelho e outro da encarnação (...). Em a enfermaria pintou hum painel mui grande de altar a madre soror Maria da Ressurreição de nossa senhora fugindo para o Egipto (...)”.⁷⁸

Em 1603, havia falta de água e neste sentido fez com que esta viesse da horta da nora do Convento por uns arcos ao jardim e ao pátio do claustro. Obra de excessivo custo, pela construção dos arcos e tanques do jardim, pela fonte de pedraria que trouxe a água por canos ocultos que atravessavam um lance de casas. Fez esta obra por lhe parecer que o contágio que houve no primeiro triénio foi por causa da falta de regalo. Esta obra foi muito importante para se cultivar a cerca e a horta, que mais tarde se construiu, pois a câmara desta vila

⁷⁵ *Idem, op. cit.*, Livro III, cap. 1, fol.1.

⁷⁶ *Idem, op. cit.*, Livro III, cap 4, fol.16.

⁷⁷ *Idem, op. cit.*, Livro III, cap 4, fol.16.

⁷⁸ *Idem, op. cit.*, flos. 55-55v.

desviou da dita orla um anel de água do poço do Alandroal, baixando-se o anel de água, fincado assim o Convento desfavorecido e as obras sem serventia⁷⁹.

Em 1606, sucedeu Madre Soror Luísa da Madre Deus, pela segunda vez, no mês de Novembro, que governou com a mesma prudência (*Vide Tomo II, quadro 2*).

Madre Soror Luísa das Chagas, eleita novamente em 1609, que era de grande virtude e ilustre sangue, pertencia à corte do Infante e de sua irmã sua Alteza D. Catarina duquesa de Bragança. Esta religiosa faleceu em 1610, sendo substituída por Madre Soror Catarina Trindade. Neste triénio fizeram-se as portarias, a casa do tesouro e vários officios. Obras muito importantes que tiveram muitos gastos⁸⁰ (*Vide Tomo II, quadro 3*).

No ano de 1613, Madre Soror Catarina da Madre de Deus a 7 de Março, foi eleita (*Vide Tomo II, quadro 2*). Religiosa de ilustre sangue, muito espiritual, mas que faleceu a 30 de Outubro do mesmo ano. Sucedeu-lhe Madre Soror Margarida da Coluna (*Vide Tomo II, quadro 2*), religiosa devota da Virgem Nossa Senhora, sempre tentou fazer chegar á perfeição as cerimónias do coro. Finalizou as obras da portaria. Foi neste triénio que se começou a dar a “esmola do pão” a esta igreja, que foi de grande utilidade⁸¹.

Em 1617, Madre Soror Paula de São Jerónimo, foi eleita a 23 de Janeiro (*Vide Tomo II, quadro 2*). Grande serva de Deus, que levou ao extremo o rigor da observância. Religiosa dotada de grande prudência, soube governar muito bem as suas súbditas tanto no campo espiritual como no temporal. Mandou abrir um poço que ficou conhecido pelo poço grande, obra muito proveitosa quando faltava a água na horta, levantou também a cerca que estava nessa altura caída⁸².

Soror Catarina da Trindade, em 1619 (*Vide Tomo II, quadro 2*). Fez as portarias que hoje servem e a casa do tesouro. Edifícios de muita importância e de muito gastos⁸³.

⁷⁹ *Idem, op. cit.*, Livro 1, cap. 13, fol.37.

⁸⁰ *Idem, op. cit.*, Livro 1, cap.12, fol. 32.

⁸¹ *Idem, op. cit.*, Livro 1, cap. 13, fol. 37.

⁸² *Ibidem.*

⁸³ *Ibidem.*

No ano de 1620, a 23 de Janeiro, Madre Soror Joana do Deserto, foi uma das melhores preladas que teve este convento, pois era amada por todas (*Vide Tomo II, quadro 2*). Fez muitas obras necessárias ao Convento como foi por exemplo a enfermaria.

Soror Margarida da Coluna, em 1623 (*Vide Tomo II, quadro 2*), mandou fazer a casa do capítulo, que foi paga pelo sereníssimo duque D. Theodósio II. Neste triénio faleceu a Madre Soror Isabel da Visitação religiosa de ilustre virtude⁸⁴.

Em 1626, Madre Soror Leonor da Apresentação eleita pela terceira vez (*Vide Tomo II, quadro 2*), aumentou o Convento relativamente á sua liberalidade. Ofereceu á igreja uma imagem de Nossa Senhora estofada *muito perfeita e formosa* que se colocou na Capela-mor. Mandou fazer um poço que está no pátio do claustro com as esmolas das religiosas. No último quartel deste ano morreu a Madre Maria das Chagas. Nesta altura instituiu-se a Confraria do Santíssimo Sacramento⁸⁵, também se pintou e dourou a capela-mor da igreja á custa da Confraria do Santíssimo Sacramento⁸⁶ (*Vide Tomo II, quadro 3*).

Madre Soror Joana do Deserto, foi eleita pela segunda vez em 1632 (*Vide Tomo II, quadro 2*), governou um ano e oito dias, pois faleceu logo depois. Em 1633, sucedeu Madre Soror Joana Baptista, que se ocupou em aperfeiçoar as cerimónias do coro, mas que faleceu ao fim de dois anos. Em 1635, Madre Soror Ana Baptista que foi eleita pela segunda vez. Neste tempo faleceu também a Madre Maria da Circuncisão⁸⁷ (*Vide Tomo II, quadro 2*).

No ano de 1639, Madre Soror Maria da Purificação (*Vide Tomo II, quadro 2*). Em 1640, sobe ao trono D. João IV (*Vide Tomo II, quadro 1*), que por ordem de D. Catarina de Bragança (*Vide Tomo II, quadro 1*) celebrou-se este acontecimento com aplausos, pois esta casa deve-se a este monarca e aos seus padroeiros. Mandou que nas missas conventuais rezadas se eleva-se a hóstia, entoando-se o verso "*salutaris hóstia*". No último ano do seu triénio (1642), "*(...) se dourou e pintou o corpo da igreja a custa da cõnfraria e se pôs em a*

⁸⁴ *Ibidem.*

⁸⁵ *Ibidem.*

⁸⁶ *Ibidem.*

⁸⁷ *Ibidem.*

*perfeição que oje se ve (...)*⁸⁸. Neste tempo faleceu madre Soror Catarina do Espírito Santo (*Vide Tomo II, quadro 3*).

Em 1642, pela segunda vez governou, Madre Soror Leonor da Apresentação e em 1645 a Madre Soror Joana Baptista pela segunda vez, que não viveu mais do que treze dias. Seguindo-se Madre Soror Maria Antónia de Cristo. No terceiro ano da governação desta perlada faleceu Soror Beatriz da S. João⁸⁹ (*Vide Tomo II, quadro 2*).

A 1 de Maio de 1648, Madre Soror Isabel das Montanhas, governou neste triénio época em que houve febres que causaram e ameaçaram muitas vidas. Em 1651, Madre Soror Leonor da Apresentação⁹⁰ (*Vide Tomo II, quadro 2*).

1.3. A comunidade religiosa

Agora que se encontravam no novo Convento, situado no local que tanto desejaram fora do tráfico da Vila, no paraíso, em ordem de clausura, guardavam os estatutos da regra e eram observantíssimas nas abstinências, muito austeras em oração, continuas no trato e adorno sendo o seu traje “*mortalha de mortas*”.⁹¹

Começaram logo as obras do claustro e dormitório (*Vide Tomo II, quadro 3*). Elas comunicavam através de gestos, estavam em grande sossego, “*umas rezavam, outras cozinhavam e pareciam anjos em carne humana, que só a Deus serviam. Não tinham servidoras, quanto mais honradas em ofícios mais humildes se achavam e era nesta conduta que as noviças eram ensinadas*”⁹²

Após dois anos de se ter transferido para este convento, a Madre Soror Catarina da Madre Deus, governava há sete anos, com grande satisfação dos Sereníssimos Duques e de suas súbditas. Há quatro anos que estavam na observância, embora não entendessem o porquê dos santos padres haverem dispensado a regra das urbanas, nem o que a observância reformava. Mas

⁸⁸ *Idem, op. cit.*, Livro 1, cap.13, fo.37.

⁸⁹ *Ibidem.*

⁹⁰ *Ibidem.*

⁹¹ *Idem, op. cit.*, Livro 1, cap 9, fol.25.

⁹² *Ibidem.*

como a prelada era de tão grande virtude, que não se atrevia a pedir outra mestra. Veio neste tempo um mote do papa que dizia que o convento que tivesse deixado a claustra, fosse entregue a uma abadessa de um convento já reformado pela observância para o instruir, veio assim Madre Soror Maria da Cruz⁹³ do Convento de Santa Clara de Lisboa, a pedido da Irmã Duquesa.⁹⁴

Como no princípio dos Conventos é costume ser a prelada que os funda, este por sinal foi fundado muitas vezes quantas se reformou, sempre que muda a regra e renunciam preladas⁹⁵ Esta madre trouxe uma companheira Vigária durante 3 anos⁹⁶, embora ficasse por muitos mais anos.

De todas as três vezes que se fundou em nova religião, já tem este convento 119 anos de fundação até ao presente ano de 1612.

Começamos por referir toda a preparação do convento para se comemorar o Jubileu⁹⁷, nesta altura grandes maravilhas se fizeram, que pelas descrições que seguidamente se irão apresentar nos mostram claramente a importância e a necessidade dos ornamentos, até mesmo a preocupação das religiosas em serem elas próprias as artistas que com as suas mãos embelezaram todo o interior.

Conforme o depoimento de Soror Antónia Baptista, para se preparar o Jubileu, que era a um Domingo, começou-se a festejar desde vésperas de Sábado até ao Pôr-do-sol de Domingo. Festejou-se com toda a devoção e solenidade possível. Comprou-se um ornamento verde comum, sanefas de tafetá carmesim para os altares e cruzeiros que custaram 40 mil Reis. A Madre Soror Maria da Conceição ofereceu duas alcatifas da Índia que custaram 51 mil Reis. Soror Guiomar da Conceição ofereceu uma lâmpada de prata para a Capela-mor, outra lâmpada para colocar no altar de Jesus que foi oferecida pela Soror Francisca dos Anjos. Pintou-se e dourou-se a igreja e a Capela-mor com azulejos que custaram 2000 cruzados. O arco do cruzeiro foi dourado por

⁹³ A ordem foi dada por Frei António da Insula que nesse tempo era comissário geral da família cismontana.

⁹⁴ Soror Antónia Baptista, *op. cit.*, Livro 1, cap 9, fol. 25.

⁹⁵ *Idem, op. cit.*, Livro 1, cap 10, fol. 26.

⁹⁶ Os officios das vigaras são trienais.

⁹⁷ Não se encontra designado na obra escrita pela Soror Antónia Baptista, qual o Jubileu. Mas percebe-se perfeitamente que foi um acontecimento muito importante para a Comunidade Religiosa. Indulgências plenárias e gerais concedidas pelo papa em certas épocas e acompanhadas de grandes festas.

Madre Soror Isabel das Montanhas. O painel e o frontispício elaborado pela Madre Soror Joana Baptista que também ofereceu uma lâmpada de prata para arder diante dele e também um foro de seis alqueires de azeite para o Altar de Jesus. Madre Soror Luísa da Encarnação dourou o nicho. Foram também feitos seis painéis que existem nas paredes do corpo da igreja e que hoje ainda existem, dois deles elaborados por Madre Soror Francisca dos Anjos, um pela Madre Soror Joana da Trindade, outro pela Madre Soror Maria da Apresentação, outro pela Madre Soror Maria da Trindade e finalmente outro pela irmã Catarina de S. João. O púlpito de pedraria que comprou Madre Soror Peregrina de Jesus, que também pintou e dourou a grade do Coro Baixo e Madre Soror Leonor da Madre de Deus pintou e dourou a grade do Coro Alto. Compraram mais um ornamento de tela brasonada que custou 320 mil Reis. A Madre Soror Luísa Filipa ofereceu o pano para o púlpito. Tudo isto que foi mencionado somou uma quantia de 2010 cruzados e foi comprado com as esmolas destas religiosas, com as esmolas do pão e da confraria do Santíssimo Sacramento.⁹⁸

O ano de 1570 marca o período em que se passou a receber sepulturas sagradas,⁹⁹ marco importante na vida da comunidade religiosa.

A comunidade sofreu duas grandes fases de preocupação, que lhes causaram prejuízos relevantes¹⁰⁰, em que foi necessário as religiosas abandonarem o Convento: em 1580, a ocupação da casa por uma coluna do exército castelhano do Duque de Alba, D. Fernando Álvares de Toledo, que dos terraços e janelas alvejou os defensores do castelo, tendo as monjas de se refugiar no Convento das Chagas e no Paço Ducal. O segundo, foi aquando um incêndio abrasou a enfermaria, o dormitório e outras partes altas do Convento.¹⁰¹

No ano de 1614, começou-se ver a dar a esta igreja a esmola do pão, que foi muito importante, na vida da comunidade e do próprio Convento. Como foi também importante o compromisso com a comunidade, em que em cada ano

⁹⁸ Esta despesa aparece referida num dos livros de contas existente nos tombos do Convento da Esperança, na Biblioteca Pública de Évora na secção de reservados.

⁹⁹ Túlio Espanca, *op. cit.*, p. 111.

¹⁰⁰ Inventário Artístico de Portugal, Distrito de Évora, *op. cit.*, p.570.

¹⁰¹ Túlio Espanca, *op. cit.*, p.112.

três religiosas do Convento seriam mordomas e outras três irmãs servidoras. A esmola das mordomas e irmãs eram guardadas na fábrica da igreja, dizendo-se doze missas a cada ano às custas dos confrades, sendo a festa solene aos Domingos com missa solene.

Em 1628, instituiu-se a Confraria do Santíssimo Sacramento, no mesmo ano que se encontrou¹⁰² a milagrosa cabeça da Madre Soror Joana do Espírito Santo, “*com os miolos ainda frescos*”¹⁰³. Tendo conhecimento deste milagre D. Manuel dos Anjos, Bispo de Fez, que havia sido provincial desta província.

Instituiu-se também a Confraria do Patriarca S. Bento¹⁰⁴ com os compromissos e estatutos, situado no ante coro baixo. Madre Soror Maria da Apresentação pintou “*(...) o glorioso patriarcha a óleo que athe então era de morta color, com pinturas de outros séculos e acabou a cvasa tão linda e perfecta como oio se ve (...)*”¹⁰⁵

Em 1696 as freiras contrataram o oficial entalhador Bartolomeu Fernandes para este lhes fazer um retábulo em talha para o Altar-mor da Igreja, e pagaram 130 mil Reis pelo trabalho¹⁰⁶.

Protestando o povo contra a profanação das campas na sala capitular, onde fora encontrado o corpo inteiro de Soror Maria das Chagas, a célebre abadessa que morre com fama de santidade em 1631, obteve o padre Palma, Vigário de Vila Viçosa, licença para se proceder à exumação das ossadas dos túmulos, passando a serem sepultadas as religiosas no cemitério da Matriz, em solene procissão, na mesma data anteriormente referida.¹⁰⁷

O Convento encerrou-se no dia 1 de Outubro de 1866, pelo abandono voluntário da Madre Mariana Xavier, religiosa de hábito, que se recolheu no Convento das Chagas, que era da mesma ordem. A extinção foi confirmada no dia 17 de Novembro, segundo um acordo já estabelecido, uma vez que não

¹⁰² Soror Antónia Baptista, não explica a que a propósito foi encontrada a cabeça da Madre Soror Joana do Espírito Santo.

¹⁰³ Soror Antónia Baptista, *op. cit.*, Livro 1, cap. 10, fol.26.

¹⁰⁴ Instaurada entre 1594-98

¹⁰⁵ Esta casa a que se refere Antónia Baptista é o coro baixo.

¹⁰⁶ A.D.E., Cartórios Notariais de Vila Viçosa, Livrº 168, 26 de Março de 1696, fls. 128v.-129.

¹⁰⁷ Soror Antónia Baptista; *op. cit.*, Livro 1, cap. 3, fol.6.

havia religiosas que constituíssem o número canónico e civil legal para poderem satisfazer os fins da instituição¹⁰⁸.

O convento ficou devoluto, e o seu recheio passou para várias igrejas da Vila. O templo foi cedido pelo governo à venerável Ordem Terceira de S. Francisco e a fazenda nacional arrematou o casario e a cerca por 800 escudos no dia 31 de Março de 1876¹⁰⁹. O Convento da Esperança foi declarado Imóvel de Interesse Público a 27 de Março de 1944.

Há mais outras Confrarias neste Convento, quase esquecidas: uma Confraria da N. S. da Conceição e a Confraria das Almas de N. Senhora. É também referida na fonte que era a Madre Maria da Trindade que tomava conta dos assuntos destas confrarias. A Confraria das almas é a mais avantajada; para além das doze missas cantadas, tem um ofício rezado com missa cantada e o mesmo quando alguma religiosa morre. Na altura em que foram estabelecidos os estatutos e lidos pela escritã do Convento, só nesta sessão a Confraria teve 1820 mil Reis de esmola (*Vide Tomo II, quadro 3*).

¹⁰⁸ Restava só, Angélica Perpétua Peregrina do Céu, que se recolheu em Estremoz; Ana Peregrina Rijo e Mariana Peregrina da Conceição que receberam do Ministério dos Negócios Eclesiásticos e da Justiça, cada uma conjuras de 20. 000 Reis para a sua sustentação.

¹⁰⁹ Inventário Artístico de Portugal, Distrito de Évora, *op. cit.*, p. 570.

2. A influência do Convento na vida dos fiéis

2.1. Confraria¹¹⁰ do Diviníssimo Sacramento

“É obrigação forçosa de todos os cristãos reconhecerem a Deus sacramentado a dívida de tão grande amor¹¹¹. O convento por ser tão pobre, eram as freiras que pagavam o dízimo da ração para o seu sustento, dando-lhes ao domingo um pão. Foram autoras desta piedosa obra Isabel dos Anjos e Francisca dos Anjos. O apelido diz bem com o ofício que tomaram servir e a adorar o pão dos anjos. Inspirou-lhes Deus a possibilidade de entregarem esta esmola que algumas pessoas faziam à Matriz desta Vila e a esta Igreja tão pobre, uma vez que este Convento carecia e era mal adornado, pois sem nada se parecia com um templo. Esta esmola começou-se a dar em 1614, embora não sendo o bastante para remediar tanta falta com a brevidade que ela requereria e em seu fervor lhes pedia que institui-se uma confraria no ano de 1626. Fizeram compromisso com os estatutos necessários ao bom sucesso dela e em cada ano fossem mordomas três servidoras irmãs. As esmolas das mordomas e irmãs seriam guardadas na fábrica da Igreja. E em cada ano rezava-se 12 missas pelas confrades.

A festa celebrou-se ao domingo *infra octava de corpus Cristo* com missa solene. Houvera Jubileu neste dia para esta igreja desde as vésperas do Sábado até ao sol-posto do Domingo, celebra-se a festa neste Convento com toda a decoração e solenidade, colocando fim no ornamento da igreja. Expressando o desejo de louvar a Deus Sacramentado.

¹¹⁰ Os órgãos administrativos da confraria.: A Mesa era composta pelo juiz, escrivão e tesoureiro, sendo o juiz a pessoa mais importante da confraria, devendo ser uma pessoa de muita autoridade. Para além de se lhe exigir um bom governo da confraria, o compromisso determinava que não consentisse nenhuma falta e que se mantivesse vigilante na observação das regras estatutárias. O juiz era o responsável pelo funcionamento harmonioso da instituição, zelando pelas festas e solenidades. O escrivão era o responsável pelo cartório da confraria. Mantinha em seu poder todos os documentos da instituição devendo conservá-los e actualizá-los. O escrivão devia manter actualizada a lista dos que pagavam foros, rendas e davam esmolas á confraria, de modo a que pudessem actuar, com prontidão, junto dos que tivessem cobranças atrasadas e o juiz se mantivesse informado sobre as receitas da instituição (APIMVV, Compromisso dos oficiais da confraria..., fls 7-7v.

¹¹¹ Soror Antónia Baptista, *op.cit.*, Livro 1, capítulo 14, fol.44.

A utilidade que se tirou da esmola do pão:

- Comprou-se um ornamento verde de tafetá carmesim para o altar do cruzeiro e do altar que foi dado por Maria da Conceição, que custou 40 mil Reis;
 - Compraram-se duas alcatifas da Índia que custaram 51 mil Reis;
 - Pintou-se e dourou-se a igreja e capela-mor, também se colocaram os azulejos que custaram, 2000 cruzados;
 - Pintaram as freiras o coro-baixo
 - O arco do cruzeiro foi dourado por Isabel das Montanhas;
 - O frontispício e o painel dele foram dourados por Joana Baptista;
 - A lâmpada de prata para arder diante do frontispício e um foro de 14 alqueires de azeite deu Soror D. Joana Baptista;
 - O nicho de Jesus foi dourado por Luísa da Encarnação;
 - Dois painéis das paredes do corpo da igreja foram feitos por Francisca dos Anjos;
 - 6 Painéis das paredes do corpo foram feitos cada um por Joana da Trindade, Maria da Apresentação, Maria da Trindade e Catarina de São João;
 - O púlpito de pedraria comprou Peregrina da Ilha, que também pintou e dourou a grade do coro baixo
 - A grade do coro-alto foi dourada por Leonor da Madre Deus;
 - Comprou-se um ornamento de tela com sanefas de brocado que custou 320 mil Reis;
 - O pano do púlpito foi oferecido por Luísa Filipa da Assumpção.
- E acabaram de pôr este templo na perfeição com a ajuda das esmolas destas religiosas.

2.2. Confraria do Patriarca São Bento¹¹²

A confraria do patriarca São Bento cuja festa era na primeira octava de Páscoa de Espírito Santo com vésperas e missas solenes e procissão pelo claustro, também tinham três mordomas. O ante coro-baixo era onde a

¹¹² Soror Antónia Baptista, *op. cit.*, Livro 1, capítulo 14, fol. 44.

confraria se situava. Maria da Apresentação pintou nele o glorioso patriarca a óleo que até então não tinha cor e pintou outros santos e acabou a casa tão linda como hoje de vê.

Leonor da Apresentação ofereceu uma relíquia do Santo que se encontrava colocada no meio do corpo, em prata muito bem lavrado e perfeito, o qual está no peito e faz vista por uma vidraça, esta relíquia pôs-se no corralto num nicho que fez Soror Luísa da Madre de Deus sendo todo dourado e pintado, linda obra e fê-lo para colocar uma linda imagem do patriarca São Bento estofada e muito antiga.

Existiam ainda mais duas confrarias: confraria de Nossa Senhora da Assunção e a confraria das Almas.

2.3. A Ordem terceira de Sta Clara: A Irmandade da Penitência.

A instituição da Irmandade é antiga mas somente teve capela a partir de 20 de Novembro de 1673, com autorização da Província Franciscana, ficando a capela pronta em Maio de 1674. Em 1736, a capela foi ampliada integralmente com o apoio de Frei António das Chagas e de D. Maria de Moura, viúva de Francisco Pereira Garro. Tem grades de madeira pintada e lacada e 14 nichos emoldurados e envidraçados.

O sacrário enquadra o conjunto da imensa empreitada anónima, com cabeças de anjos e o cordeiro místico, realizado por um mestre de cantaria que continuou a obra do arquitecto elvense José Joaquim de Abreu, segundo a escritura lavrada a 13 de Novembro de 1735.¹¹³O convento foi cedido pelo governo á Ordem Terceira em 31 de Março de 1876.

¹¹³ Túlio Espanca, *op. cit.* p.128.

3. As relíquias e capelas mais notáveis¹¹⁴

A descrição das relíquias existentes neste Convento bem como outras curiosidades notáveis são de importante referência neste trabalho, sendo também interessante contrapor com o que resta hoje de todos estes bens.

Tem este Convento uma relíquia notável do Santíssimo Lenho da Vera Cruz, que se encontrava num relicário grande.

A madre Soror Leonor da Apresentação ofereceu uma relíquia de um Santo que está colocada num corpo de prata muito bem lavrada, dentro de uma vidraça que se encontrava no coro-alto num nicho que fez Madre Soror Luísa da Madre de Deus, todo pintado e dourado, para colocar uma linda imagem de um Santo que foi oferecida pela Madre Soror Guiomar Baptista, religiosa muito antiga. Os milagres referentes a este Santo são infinitos. Imagem que nada podemos acrescentar acerca da sua actual existência.

Um Santo Sudário da altura de um homem que veio de Roma copiado do original que se mostra ao povo Quinta-feira de Endoenças. Outro santo Sudário, este pequeno, de grande devoção que se colocava no coro Sexta-feira de Endoenças.

Uma cabeça das onze mil Virgens, Santa Cristina, oferecida pela sereníssima duquesa de Bragança, que foi entregue à comunidade acompanhada com os papéis referentes à sua autenticidade. Como revela Soror Antónia Baptista, que fora retirada de um santuário de Roma e vinda para este Convento e encontra-se no corpo de uma virgem estofada que estava colocada num nicho todo dourado pela Madre Soror Cecília da Madre de Deus.¹¹⁵

Tem uma capela da puríssima Conceição de Nossa Senhora no topo da primeira varanda com lanterna no remate dela e um oratório quadrado de abóbada dourado e pintado com frisos e chão de azulejos no meio do retábulo com Nossa Senhora da Conceição de três palmos de altura, rodeada de um sol de bronze dourado, com uma lua em prata aos pés e por cima do friso do

¹¹⁴ *Idem, op. cit.*, Livro 1, capítulo 15, fol. 53.

¹¹⁵ *Ibidem.*

retábulo um painel da Santíssima Trindade que o remata. Dos lados estavam dois santuários com vidraças e neles o santíssimo lenho, três cabeças das onze mil virgens e outras relíquias. *Esta imagem formosíssima é de grande devoção e obra de um escultor de Sevilha de bom estofa.* Na capela há outras lindas imagens. Defronte a esta há outra capela do Menino Perdido, com uma linda imagem que está no cimo do retábulo no nicho, no altar do lado da epístola um painel da festa do seu sobrenome entre os doutores e mais abaixo a sua Santíssima Mãe de vulto e no meio destes dois nichos há um painel, e uma imagem de Nossa Senhora da Conceição no lado do evangelho.

*Tem o convento outras lindas imagens em nichos e outros muitos santos, pinturas muito perfeitas e bem acabadas.*¹¹⁶

No topo da varanda que se segue está outra escultura mais pequena do mártir S. Sebastião elaborada pela Madre Soror Cecília dos Anjos que ficou sem ser pintada, uma vez que esta religiosa morreu não tendo tempo de a acabar, sendo continuada por madre Soror Joana Baptista que pintou a óleo e a dourou acrescentando algumas curiosidades.

Nas varandas baixas do claustro há duas imagens, uma de N. S. das Almas e outra de N. S. de Guadalupe. A abóbada é pintada com painéis das festas de N. Senhora com molduras e frisos dourados e paredes com azulejos e no nicho principal a escultura de N. Senhora formosíssima ao lado da imagem do Menino Jesus e do Evangelista.

Na cerca que também se chamava jardim existia uma ermida de Santa Maria Madalena que era em abóbada, um altar com a escultura estofada sobre uma pedra e nos restantes quatro nichos imagens mais pequenas de outros Santos. Esta ermida foi mandada construir pela Madre Soror Isabel das Montanhas. Em todos estes nichos existiam grandes frontais.

Madre soror Leonor da Apresentação pintou o altar da parte da epístola um painel da festa do seu sobre nome. Madre Maria da Conceição no lado do Evangelho, outro, da Encarnação.

O altar-mor está pintado por um excelente oficial que também fez o retábulo deste altar e uma cruz.

¹¹⁶ *Idem, op. cit.*, Livro 1, cap. 15, fol. 53.

Na enfermaria pintou-se um painel muito grande, N. Senhora fugindo para o Egipto, pela Madre Soror Maria da Ressurreição.

Deixaram as religiosas o Convento rico em decoração, fazendo realçar toda a beleza do seu interior, aumentando e propagando todo o misticismo.



Capítulo II O Património artístico

Foto: Vista geral da igreja de Nossa Senhora da Esperança. Fonte: www.monumentos.pt.

1.Aspectos gerais

1.1. A construção e evolução do convento ao longo dos tempos (campanhas de obras, transformações, como apareceram as pinturas...)

1.2. Planta interior do convento

1.2.1. Descrição

2. As pinturas murais. Descrições iconográficas e estético-artísticas

2.1. Altar-mor. Cúpula

2.2. Nave Central. Abóbada

2.3. Capela de Nossa Senhora da Assunção

2.4. Coro Baixo

2.5. Ante Coro Baixo. Capela de S. Bento

2.6. Coro Alto

3. Autoria das pinturas e o seu enquadramento histórico artístico

3.1. Dados histórico estilísticos

3.2. Escolas/ Oficinas. Similitudes. A pintura fresquista à sombra do Mecenato Ducal

1. Aspectos gerais

A arquitectura popular dos séculos XV e XVI, era impregnada pela rudeza e simplicidade que dominava o espírito do homem da província, habituados à vida dura de trabalho e ao clima de extremos – muito quente no Verão e muito frio no Inverno – o autóctone procurou furtar-se aos incómodos inerentes a esta circunstância natural edificando o seu habitat conforme a longa experiência dos séculos e a natureza que os materiais do solo alentejano lhes proporcionavam. Assim se compreende que desde a ocupação mourisca a alvenaria e o barro cosido, o xisto, materiais leves e baratos substituíssem a massa sólida da severa pedra lavrada e o *beton*, aplicado durante centúrias pelos romanos.¹¹⁷

Escolhidos os materiais de construção os alvenéis passaram a utilizá-los primeiro como função utilitária só depois evoluíram esteticamente, não só no sentido utilitário como no artístico.

A cal branca é elemento básico que robustece as estruturas e purifica o ambiente, imprimindo tonalidades serenas e repousantes, mas preenchendo as vastas superfícies lisas dos alçados, com poucas aberturas para protegerem os

¹¹⁷ Túlio Espanca, *Inventário artístico de Évora*, Distrito de Évora, op. cit.p. 570

interiores da violência solar. Só a portada tinha decoração. Na arquitectura religiosa, as formas abastadas dos estilos da Renascença e do Barroco, seguramente influenciados pelos ditames da Contra Reforma, persistiram até ao século XVIII. Embora inúmeros exemplares populares – conventos, ermidas e capelas – subsistissem às reformas, obedecendo assim a traçados comuns e regionais, apenas variavam nas proporções, mas sempre construídos com os materiais locais; pedra, tijolo, taipa, argamassa de cal e areia e caiados a cal. Alcançavam a função e utilidade a que se destinavam satisfazendo as pessoas que lá viviam e os crentes que o visitavam. É nesta tipologia que se insere a construção do edifício do Convento da Esperança, popular, simples mas austero.

1.1. A construção e evolução do convento ao longo dos tempos

Como já foi referido anteriormente (*Vide Tomo II, quadro3*), a partir do ano de 1549, realizaram-se grandes obras com as escolas e com o apoio da Casa de Bragança, ficando a igreja pronta para receber culto em 1570, período em que começou também a receber sepulturas sagradas¹¹⁸.

Convento localizado no extremo Oriente da Vila, no denominado “*Rocio*”, próximo do castelo, longe da Vila, num pequeno vale com terreno fértil, tranquilo e com possibilidade de captação de água (*Vide Tomo II, figs.1-2*).

A igreja é formada por pavilhão oblongo de alvenaria e cunhais de aparelho marmóreo irregular, com cabeceira contra a norma clássica, voltada para Poente, com cobertura de quatro águas e rematada pelo extremo com torre sineira (*Vide Tomo II, figs.4,6-7-10, desenhos*).

O Convento foi feito de raiz, distribuído em três andares, com 64 dependências, cerca com terras para cultivo, sete pequenos quintais, hospício formado com sete divisões, sala capitular e pátio de entrada. A maior parte dos sobrados do segundo andar do claustro eram privados das religiosas e seculares de contracto, recolhidas na clausura (*Vide Tomo II, figs.1,4*).

¹¹⁸ Como o túmulo da fundadora do Convento, a duquesa de Bragança D. Isabel de Lencastre, sepultada no coro-baixo.

“O convento chegou a albergar oitenta religiosas de hábito, de contracto e servitas”¹¹⁹.

O casario conventual, de feição irregular mas pitoresco adaptou-se às diversas circunstâncias dos tempos, principalmente à anexação de novos corpos, como o dormitório novo, refeitório e sala do Capítulo, construídos mais tarde.

O convento tinha as suas dependências úteis na Rua dos Frades, próximo do destruído arco quinhentista chamado da Esperança. Actualmente o único corpo antigo que subsiste arranca do templo, pelo lado da sacristia, com pavilhão torreado, onde se localizava o casario do hospício, hoje adulterado por sucessivas obras particulares após venda em hasta pública (*Vide Tomo II, figs. 19-30*).

Esta zona havia sofrido melhoramentos significativos posteriores entre 1786-98, sob direcção do mestre António José Tovar, pelos carpinteiros Clemente da Mota e José Lopes e serralheiros António Ventura. Os móveis do hospício foram executados pelo oficial de marcenaria Luís Leandro¹²⁰.

Inicialmente a construção foi-se completando em empreitadas sucessivas. No ano de 1601, a abadessa Maria da Anunciação construiu o dormitório novo, a Norte, junto da Porta da Esperança¹²¹.

Soror Maria das Chagas, em 1603, reformou o dormitório velho que ficava na ala Oriental, aproveitando-se muitos materiais do velho paço quinhentista, completou-se a portaria interna e externa mantendo a mesma forma e com excelentes ornatos de mármore, que comunicava com o claustro e fez a casa do tesouro e outras dependências.

Nos anos de 1606-09, D. Catarina de Trindade e em 1614, Soror Catarina da Madre de Deus completaram a portaria, a casa do Tesouro entre outras dependências já começadas.

Soror Joana do Deserto, eleita em 1620, construiu as casas das falas, alta e baixa e a enfermaria sobre o pátio¹²².

¹¹⁹ *Idem, op. cit.*, p. 570.

¹²⁰ As abadessas nesta época eram D. Rita Vicência Cândida Baptista e D. Luísa Inácia Victória dos Arcanjos e como escritã soror Joaquina Eugénia Amatilde da Natividade.

¹²¹ Túlio Espanca, *Inventário Artístico de Portugal*, Distrito de Évora, *op. cit.*, p. 570.

¹²² *Ibidem*.

Na cerca (*Vide Tomo II, fig.1*), construiu-se a nora com poço de elevados paredões rústicos com alcatruzes (*Vide Tomo II, figs. 60-65*) e o aqueduto abastecedor da comunidade (*Vide Tomo II, figs, 43, 46-50*). Este aqueduto foi erguido durante o abadessado de Soror Maria das Chagas em 1603¹²³, que canalizava as suas águas até ao claustro, onde se fez a fonte principal de mármore e mais tarde o poço grande, em 1617, o qual Madre Leonor da Apresentação, em 1627, mandou empedrar. O mesmo poço servia a horta e o pomar, localizados fora dos muros da vila defendidos por robustos muretes de grossa alvenaria próximos do Castelo. Muros refeitos duas vezes a primeira em 1617, por ordem da abadessa Soror Paula de S. Jerónimo e em 1789, debaixo da responsabilidade do mestre Manuel Mendes Brochado e no ano de 1796, por António Nunes, pelo pedreiro de Borba Manuel da Silva e o ferreiro António Ventura, que também executou a grade da porta principal. A nora sofreu reparações entre 1760 – 1789, pelos carpinteiros Clemente da Mota e José Lopes e por Filipe José da Costa¹²⁴.

A cerca sofreu ampliações depois de 1640, após a anexação do quintal do solar dos Pintos em forma de jardim, valorizado pela capelinha de S. *João do Deserto*¹²⁵, onde as monjas passavam a noite do Santo Baptista. No ano de 1743, anexou-se novo terreno oferecido por Agostinho Xavier da Silva para dote das suas filhas freiras.

Até 1758 fora empreiteiro da casa o mestre de pedraria *calipolense* José Mendes Brochado.

Em 1786, outras obras foram executadas, como a escada do pátio de abóbada pelo mestre Bonifácio Vidigal com pedra fornecida pelo canteiro José Gomes Perdigão, que lavrou também a Fonte Nova no ano de 1791 com o apoio do pedreiro João Nepomuceno e do serralheiro António Ventura.

Em 1787¹²⁶, Soror Luiza Ignacia, caiu a cela da Vigaria e a cozinha, limpou o Dormitório, varandas e sacristia, concertou a porta do pátio, limpou a cerca e preparou os jardins.

¹²³ Eleita pela terceira vez em 1603.

¹²⁴ Túlio Espanca, *Inventário Artístico de Portugal*, Distrito de Évora, *op. cit.*, p. 570.

¹²⁵ Não se encontraram vestígios desta Capela.

¹²⁶ *Idem, op. cit.*, p. 570. *Livros de Contas de 1787*, de Madre Soror Luiza Ignácia. Biblioteca Municipal de Évora, secção de reservados.

São conhecidos os nomes de alguns obreiros mecânicos destes corpos do edifício: na década de 1790, mestre António Nunes dirigiu o restauro da varanda, do claustro e do dormitório; o alveneu João Nepomuceno ladrilhou este e fez-lhe o telhado novo. Em 1796, Francisco Cordeiro de Borba foi o fornecedor das cantarias marmoristas.¹²⁷

No ano de 1797, fez-se a obra do jardim, pelo mestre pedreiro António Nunes, a construção do tanque de pedra (*Vide Tomo II, figs. 43-45*). O carpinteiro António Joaquim da Cruz, por 1500 Reis fez o caixão com boa madeira para guardar os Tombos da Administração do Convento.

Em 1813, no Livro de contas de Madre Soror Bárbara Luiza Perpétua do Menino Jesus, cita-se que se limpou a Igreja e concertou-se a porta regular¹²⁸.

Em 1821¹²⁹, deu-se a derradeira empreitada do dormitório¹³⁰; pelos mestres; Joaquim Pedro Rato, que teve como assessores os pedreiros; Luís Quitana, António e José Paixão, António da Costa, Lino José e António Horta e serventes; Joaquim Manuel, José Filipe, António Mendes, Casimiro José, António Paulo e António Marco, António Mendes e Casimiro José e como carpinteiros; Clemente José e João José.

No livro de Contas de 1824, cuja abadessa era Madre Soror Maria Simplicia Máxima do Ceo, cita-se que se concertaram a porta da grade baixa e a cancela do pátio¹³¹.

A 20 de Novembro de 1858, o secretário do concelho encarregado da escritura e dos inventários dos bens do Convento o Padre António de Carvalho, vigário comissário do Arcebispo de Évora e os peritos, pedreiro José Inácio Paixão, José António Paixão e António Barbas, elaboraram o auto da descrição

¹²⁷ *Vide: Tombos do Convento da Esperança*, na Biblioteca Pública de Évora na secção de reservados.

¹²⁸ *Vide: Livro de contas do Real Convento de Vila Viçosa de 1813*, Biblioteca Pública de Évora, secção de reservados.

¹²⁹ Determinada pela abadessa D. Maria Luísa Cândida do Amor Divino e a escritã soror Angélica Perpétua Peregrina do Céu in "Livro de Contas do Real Convento da Esperança de Vila Viçosa" de 1821, Biblioteca Pública de Évora, secção de reservados. Cita-se ainda que neste ano concertou-se o poço do quintal, as grades e janelas do dormitório (100\$800 Reis); fez-se limpeza geral ao Convento (63\$220); concertou-se a janela da enfermaria (1\$040); concerto da grade da janela grande (3\$240); colocaram-se grades nas janelas do Dormitório (\$200); concertou-se a grade baixa (\$240); caiu-se o Convento, o hospício, o celeiro, roda e porta (9\$120).

¹³⁰ De 13 de Setembro de 1821 a 2 de Outubro de 1821. Obra que custou 101\$125 Reis.

¹³¹ *Vide: Livro de contas do Real Convento de Vila Viçosa de 1824*, Biblioteca Pública de Évora, secção de reservados.

do Convento das Religiosas da Esperança e avaliaram o edifício e as suas pertenças, assim como os prédios e propriedades rústicas. Refere o documento da avaliação antes da venda pública do Convento que este era propriedade de raiz que constava de três andares, dormitórios com 64 dependências e um pátio de entrada, cerca com terra para semear, água, casas, claustros, hospício formado com 7 divisões, na Rua dos Frades e a Igreja no Canto do “Rocio”, sendo avaliado em dois contos de Reis¹³². O padre Joaquim Espanca, no Inventário Artístico do distrito de Évora, diz que “*era lançado em boa arquitectura, bem proporcionado e inspirado no das Chagas, embora mais pobre, pequeno e de alvenaria*”.¹³³

O claustro perdeu-se quase na sua totalidade, logo após a venda em hasta pública, pelo proprietário que era António Gonçalves de Brito, demolindo tudo o que era vendável, incluindo a arcaria da quadra, de dois pisos e lançada em nove tramos de arcos redondos e abatidos. Desaparecidas as estruturas ligadas ao corpo da igreja a Oriente e a Ocidente apenas persistem alguns arcos da face Nordeste integrados em dependências depois construídas, com vestígios de abóbadas nervuradas de aresta viva e de tijolo.

O pátio do carro escapou inteiro como o portal da horta (*Vide Tomo II, figs. 31-33*), com arco redondo de alvenaria rematado por frontão pequeno e nicho vazio, apilastrado, guarnecido com volutas, enrolamento e placa cruzeiro marmóreo com o emblema franciscano cronografado de 1690, assim como a sala do Capítulo (*Vide Tomo II, figs. 260-270*). Do lado esquerdo subsistem pequenas casas que foram da Irmã Veleira e dos servos do Convento.

¹³² Biblioteca pública de Évora

¹³³ Túlio Espanca, *Inventário Artístico de Portugal*, Distrito de Évora, *op. cit.*, p. 157

1.2. Edifício e planta interior do Convento

1.2.1. Descrição

Localizado em Vila Viçosa, na freguesia da Conceição, cujo distrito pertence a Évora, região do Alto Alentejo¹³⁴.

O casario conventual de feição muito irregular mas acanhadamente pitoresco. Inicialmente isolado, como se pretendia, a uma cota de cerca de 381 metros na planície do sopé da colina de Vila Viçosa, mas hoje completamente inserido na malha urbana da Vila. Localizado no Rossio da Vila, onde subsistem as marcas das evoluções, construções e destruições que decorreram ao longo dos séculos. Hoje encontra-se descaracterizado das diversas divisões que compunham e organizavam as dependências conventuais e que passaram para as mãos de particulares em finais do século XIX, como foi dito anteriormente. A Igreja destaca-se de todo conjunto, é o único corpo que se mantém íntegro, embora com portas entaipadas (*Vide Tomo II, figs. 86-88*) que enceram toda a vida conventual.

A Fachada principal (*Vide Tomo II, figs. 4-10, desenhos*) é antecedida por adro murado com acesso por portão de ferro forjado de dois batentes, antecedido por escadaria em meia circunferência com seis degraus em cantaria de mármore. Quando se entra no átrio encontramos adossado à fachada da capela da Ordem Terceira (*Vide Tomo II, fig. 14*), o altar dos officios fúnebres, com arco cego redondo, centrando, ao meio grande cruz pintada, pertencente à Capela da Ordem Terceira.

De planta orientada na direcção Oriente – Ocidente (*Vide Tomo II, figs. 1-3, desenhos*), composta pela Igreja, casa do Consistório, capela da Ordem Terceira, Capela de Nossa Senhora da Assunção, coro-baixo, ante coro-baixo, ante coro-alto, coro-alto, portão da cerca, entrada para o antigo claustro, casas térreas, barracões adoçados, sala do Capítulo, entre outras construções que lhe estão anexas.

¹³⁴ IPA: PT040714030006; Protecção: IIP, Decº nº 33 587, DG 63 de 27 Março 1944.

Cabeceira orientada a Oeste, composta por nave rectangular com Capela-mor quadrada e escalonada, através de corredor encontra-se a sacristia (*Vide Tomo II, figs. 255-259*) disposta a Oeste, paralelamente á Capela-mor. A nave comunica com duas capelas laterais uma a Norte de pequenas dimensões, denominada de Capela de Nossa Senhora da Assunção (*Vide Tomo II, figs. 245-254*), primitivo confessionário, que comunicavam com o claustro¹³⁵ (*Vide Tomo II, figs. 25-30*) e outra a Sul denominada de capela da Ordem Terceira de planta longitudinal (*Vide Tomo II, fig. 85*), começada a construir em 1673 e terminada no ano seguinte, sofreu mais tarde ampliação. Capela rasgada junto do comungatório das freiras, tem grade de madeira pintada e lacada, com fecho armoriado da ordem, com rodapé baixo de uma só fieira de azulejos coloridos seiscentistas, com 14 nichos emoldurados e envidraçados. Superiormente, quebrando a monotonia da sanca, corre um friso contínuo de baldaquinos de madeira lacada de vermelho com borlas e pendentives.

No fim da nave encontramos o coro-baixo (*Vide Tomo II, fig. 74, 221-224*) e comungatório de dupla grade férrea, com largas janelas de ombreiras, este comunica com o ante coro-baixo (*Vide Tomo II, fig. 87, 225*), antiga sede da célebre confraria do patriarca S. Bento, constituída em 1650, de planta oblonga e tecto de berço, com rodapé azulejar do tipo axadrezado, com altar fundeiro. Do ante coro-baixo tem-se acesso através de uma escada em L, ao ante coro-alto (*Vide Tomo II, fig. 86*). No ante coro-alto existiu até 1870 a capela de Nossa Senhora da Conceição e a capela dedicada ao Menino Perdido e um terceiro altar dedicado a Nossa Senhora da Piedade.

O ante coro-alto acede ao coro-alto de forma rectangular, bem iluminado e abóbada de meio canhão, na parede Norte três nichos em alvenaria trabalhada, na parede Sul também outros três (*Vide Tomo II, figs. 230-238*). Tinha-se acesso à torre sineira pelo ante coro-alto (*Vide Tomo II, fig. 89*), com mirante adossado a Este (*Vide Tomo II, figs. 16-18*) e com três sinos com tamanhos diferentes de bronze fundido, cada um deles com uma inscrição, o maior – GVERRA O FES ANNO DE 1818, o médio – 1752 e o menor – AVE MARIA GRATIA PLENA 1760¹³⁶. O ante coro-baixo comunicava também com o

¹³⁵ Hoje essa porta encontra-se entaipada.

¹³⁶ Túlio Espanca, *Inventário Artístico de Portugal*, Distrito de Évora, *op. cit.* p.157.

claustro, essa passagem encontra-se entaipada (*Vide Tomo II, fig. 86*), assim como também no ante coro-alto havia uma passagem para uma das alas do dormitório (*Vide Tomo II, fig. 86*) e outra para o primeiro andar do claustro, hoje também entaipadas.

O consistório é formado por discreto edifício com telhado de quatro águas, protegido por grades férreas forjadas, de anéis e esferas angulares. Na sacristia, um oratório de alvenaria, um fontanário com decoração em trabalho de massa ou estuque relevado, uma singela tabela rococó, pintada a fresco na cobertura, com as armas da Instituição Religiosa (*Vide Tomo II, figs. 255-259*).

Claustro quadrangular está adossado á Igreja a Norte com acesso pelo túnel da Portaria a Norte (*Vide Tomo II, figs. 23-23*), ao redor do qual se dispunham as três alas conventuais organizadas em “U” actualmente utilizadas como habitações ou armazém, consegue-se identificar na ala Este as cavaliças e um vasto salão que comunicava com o ante coro-baixo (*Vide Tomo II, figs. 25-26*). Também estas pertencentes a proprietários privados. Seguiu o modelo do Convento das Chagas, com dois pisos e nove tramos de arcos de volta perfeita e abatidos¹³⁷.

Denotam-se ainda vestígios de pintura nas paredes que pertenciam à ala do claustro anexa á Igreja (*Vide Tomo II, figs. 27,29*), é possível que todas as alas estariam decoradas com pinturas murais ou outros pormenores decorativos, tais como trabalhos em massa ou estuque revelado. Os proprietários que actualmente vivem no interior das alas do claustro, confirmaram não haver mais pinturas, uma vez que foram feitas diversas obras e adaptações, destruíram-se muitas paredes internas, entaiparam-se portas e janelas, certamente que tudo o que existia provavelmente se perdeu.

A casa do Capítulo é um dos espaços mais importantes num convento de clarissas, pois segundo as regras pelo menos uma vez por semana a abadessa teria que convocar as suas irmãs para reunirem em capítulo, a fim de confessarem humildemente as suas falhas e negligências. O objectivo era zelar pelo bom funcionamento do mosteiro¹³⁸. A Sala do Capítulo é de grandes

¹³⁷ Túlio Espanca, *op. cit.* 1978, p. 571.

¹³⁸ Regra de Santa Clara, Bula do papa Inocência IV, 9 de Agosto de 1253.
<http://www.procasp.org.br>.

dimensões¹³⁹, localizada perpendicularmente á igreja actualmente pertença de particulares, a entrada principal era feita pelo claustro, hoje entaipada, tendo uma outra porta de acesso pela cerca, podemos encontrar mais um espaço de grande valor e riqueza artística, a abóbada é composta por trabalho em massa ou estuque relevado, pintado e as paredes dos topos da sala com pinturas murais, muito deterioradas e tapadas com cal e em grande degradação. A composição do trabalho em massa que reveste a abóbada é estruturada em sete divisões e a central decorada com grandes cartelas de enrolamentos e as laterais subdivididas em cinco losangos. Composição inspirada num dos desenhos do *Quarto Livro de Architectura de Sebastiano Serlio*, em malha de hexágonos e triângulos criando losangos ritmados pela marcação de nervuras salientes. O interior dos losangos contém rectângulos decorados com elementos brutescos baseados em desenhos de gravuras de Cornelis Bos e Vredeman de Vries, desde querubins, desenhos de cartelas de enrolamentos, quimera, taça, figura feminina, figura masculina, elementos vegetalistas e alguns círculos do desenho original de Serlio, numa repetição estruturada em dois eixos¹⁴⁰. De todas as figuras das cartelas, destaca-se a figura central de braços abertos segurando um panejamento pendente e pés assentes numa peanha, muito semelhante á utilizada nos frisos de enquadramento da composição da abóbada do corpo da igreja, o que pode indiciar a utilização das mesmas gravuras (*Vide Tomo II, figs. 260-270*). Este espaço, foi já armazém de cereais durante muitos anos e actualmente está alugado a um rendeiro que explora as terras da antiga cerca e que continua a usá-lo como armazém.

A cerca estende-se a Este delimitada por muros e com acesso por portão na banda Norte, possui dois tanques, uma nora com poço junto ao portão de entrada e monumental aqueduto orientado na direcção Norte-Sul, abastecido por um poço a Sul (*Vide Tomo II, figs. 54-55, 59*).

Edifício conventual com volumes articulados, massas dispostas na horizontal com coberturas diferenciadas em telhado de quatro águas na casa

¹³⁹ 12 metros de comprimento.

¹⁴⁰ Hélia Silva, "Três programas de estuque revelado em Vila Viçosa", in Monumentos 27. Revista Semestral de Edifícios e Monumentos, Dezembro, 2007, pp. 126-133.

do consistório, de três águas no mirante, de duas águas a nave, a capela-mor e coro, também de duas águas a sala de acesso ao trono, na ante sacristia e na capela da Ordem Terceira e de uma água o corredor de acesso á sacristia e nas alas conventuais (*Vide Tomo II, fig. 5*).

Igreja com alçados de alvenaria rebocados e caiados com remates, tectos com cornija e beirado saliente (*Vide Tomo II, fig. 10*). De excepcional volume é a portada com soleira levantada da igreja, aberta no eixo da nave formada por anchas jambas e lintel direito de cornija muito pronunciada, sobre a qual se eleva, em tímpano semi-circular, elegantemente esculpido em alto-relevo em mármore a representação simbólica da «Virgem com o Menino no regaço» (*Vide Tomo II, figs. 11-13*). O menino brinca com uma esfera armilar, símbolo das glórias marítimas e da expansão universal da Igreja, ladeado por anjos custódios de Portugal. S. Rafael e S. Gabriel, devidamente identificados. Presença de legenda em latim com letra clássica bem desenhada, que emoldura a composição. SALVUS OMNIVM IM ESPERÂCIVM - *A salvação de todos e a esperança de um*. Uma ondulante filacteria segura pelos dois arcanjos abraçando toda a cena no corpo inferior, encerra a expressão divina marial: AVE MARIA GRAS. PLENA DNS TECVM. – *Deus te salve, Maria, cheia de graça; e o Senhor é contigo*¹⁴¹. Obra notável de imaginário anónimo do ciclo tardo-renascentista¹⁴²¹⁴³. Poderá ser atribuído a um mestre italiano, contratado pelos duques brigantinos, depois da morte da fundadora da casa, em 1558 (*Vide Tomo II, figs. 12-13*).¹⁴⁴

Junto ao portal, do lado direito encontra-se o corpo da capela da Ordem Terceira (*Vide Tomo II, fig. 14*); à direita deste rasga-se superiormente duas janelas quadradas gradeadas que fornecem iluminação para o coro-alto, entre elas uma grande arcada cega de volta perfeita com pequena fresta na parede fundeira; inferiormente a 1 m do solo rasgam-se duas janelas de iluminação do coro-baixo idênticas às do coro-alto de verga ligeiramente curva.

¹⁴¹ Túlio Espanca, *Inventário Artístico de Portugal*, Distrito de Évora, *op. cit.* p.157.

¹⁴² Trabalhou em Évora e Portalegre até cerca de 1540.

¹⁴³ Túlio Espanca, *Inventário Artístico de Portugal*, Distrito de Évora, *op. cit.* p.157.

¹⁴⁴ *Ibidem*.

Capela-mor (*Vide Tomo II, figs. 82-84, 105*) coberta com cúpula boldosa de lunetas e acrotérios¹⁴⁵ pinaculares, separados por uma pilastra decorada com uma águia de asas abertas segurando um livro no peito, alusão simbólica a S. João Evangelista. Capela-mor rasgada por opulento arco-mestre de mármore pintado a têmpera sobre fundo dourado com anjos brutescos, rótulos e pendurados e eixo enaltecido por uma custódia (*Vide Tomo II, figs. 95,96*). Encontra-se uma janela simulada em *tromp d'oeil* de má execução e muitos repintes elaborado com trincha. Faz “*pendant*” e imita a janela com representação de um vitral com a representação de um frade, franciscano, com chapéu em cima do livro, em oração a Nossa Senhora da Conceição¹⁴⁶. DA MIHI VIRTVETM CONTRA OSTES TVOS (*Vide Tomo II, figs. 239-241*).

O retábulo do Altar (*Vide Tomo II, figs.82-83*) assenta em base de alvenaria forrada de cerâmica igual ao das paredes. Lavrado em talha dourada de estilo barroco. Com quatro colunas salomónicas com aves, parras e uvas. O tímpano composto por volutas adornado pelo escudo das cinco Chagas de Cristo envolvido pelo cordão franciscano. Formoso tabernáculo coetâneo constituído por oito colunelos da ordem coríntia e motivos naturalistas. Lateralmente existem duas esculturas de S. Francisco e outra de Sta. Clara e ao centro num nível superior uma imagem de Nossa Senhora da Esperança.

O interior do corpo da igreja é composto por uma imensa nave, com um alto pé direito e planta rectangular, com abóbada de berço lançada

¹⁴⁵ Pedestal colocado em cada uma das extremidades bem como no cume do frontispício e destinado a receber um ornamento.

¹⁴⁶ A veneração do culto Nossa Senhora da Conceição era grande em Vila Viçosa, mesmo antes de 1640 e particularmente sentida na Casa de Bragança. Esta adoração fazia com que as duquesas a assistissem e se vestissem como sendo suas aias, fazendo-lhes frequentes visitas. D. Leonor, mulher do duque D. Jaime visitava-a muitas vezes e D. Luísa de Gusmão, mulher de D. João IV deixou-a muito recomendada, quando foi para Lisboa em 1640 (Pimentel op. cit., p.264). Para melhor instalação de Nossa Senhora, os Duques D. Teodósio II e D. João II ordenaram obras de remodelação na Igreja Matriz. Foi essa devoção que levou D. João IV a consagra-la padroeira de Portugal em 1646. Neste mesmo ano, Nossa Senhora da Conceição foi proclamada padroeira do Reino em cortes e o monarca atribuiu-lhe cinquenta cruzados de ouro anuais como sinal de vassalagem (APIMVV, *Compromiso dos oficiais da confraria de Nossa Senhora da Conceição*, fl.3v). Para além de se colocar a si e aos seus Reinos como vassalos e tributários da Virgem. O monarca solicitava a Nossa Senhora da Conceição amparo, defesa dos inimigos e prosperidade dos seus Reinos para melhor defender a causa católica, conversão dos povos e redução dos hereges. Promovendo o culto à Virgem, a confraria contribuía também para espalhar a fé através da congregação de esforços em torno de Nossa Senhora.

sensivelmente do lado Oriental (coro-baixo) a Ocidente (Capela-mor) (*Vide Tomo II, fig. 72*). Está composta nos alçados e até à sanca da cornija por revestimento de azulejos de tapete, policromos, da primeira metade do século XVII (*Vide anexo, figs. 93-94*), distribuídos em três tipos dissemelhantes, floral e dissemelhante, floral e geometrizarante com barras de alegre e agradável combinação matizada de azul e amarelo sienna sobre fundo branco. Existem nas paredes laterais telas pintadas a óleo encimadas por baldaquinos e com molduras lacadas a vermelho e ouro.¹⁴⁷ Na face do Evangelho o tema da *Infância do Menino e Degolação de S. João Baptista*. No lado da epístola o *Nascimento da Virgem e Jacob e o Anjo*. Na parede do coro *Apóstolos e Cena Milagrosa e S. Miguel Arcanjo*. Sobrepujante ao arco triunfal uma tábua do *Batismo de Cristo*. Estas telas encontram-se principalmente muito oxidadas bem como com outras patologias que as danificam (*Vide Tomo II, fig.73*).

A cobertura da nave do corpo da Igreja é completamente pintada a fresco com cenas do Evangelho, trabalho anónimo de características da transição clássico-barroca, obra de mérito artístico (*Vide Tomo II, esquema 4*) e sem dúvida como diz Santana Dionísio, *podem contar-se entre as melhores pinturas murais que subsistem nos templos portugueses*.¹⁴⁸

O falso cruzeiro é dividido por uma grade em pau-santo em torcidos e tremidos, assente em dois degraus em pedra e vazados parcialmente na estrutura mestra dos alçados através de arcos cegos, chanfrados, construíram-se nos primeiros anos do século XVII, dois altares colaterais; o altar de S. Francisco de Assis e de Santa Clara (*Vide Tomo II, figs. 243-244*), ambos bem lavrados com pórticos marmóreos e de alvenaria totalmente recobertos por composições pictóricas, policromadas e completamente repintados. O do lado do Evangelho dedicado a S. Francisco de Assis e decorado com o emblema das Chagas de Cristo e entablamentos com tríglifos e métopas clássicas. Foi edificado após celebração do contrato feito com as religiosas, autorizado pelo Provincial dos observantes e pelo duque padroeiro D. João II no dia 27 de Março de 1640 para jazigo familiar e que custou 20.000 Reis.¹⁴⁹ Dois altares

¹⁴⁷ Já referidas anteriormente, as quais foram pintadas por religiosas.

¹⁴⁸ Túlio Espanca, *op. cit.* p.115.

¹⁴⁹ *Idem, op. cit.* p.117.

colaterais marmorizados a azul e castanho, completamente repintados no século XIX a têmpera, contêm frisos, onde ressaltam santos contornados com fundo azul, trata-se de um fundo repintado onde se percebe os desenhos originais, paisagens vegetalistas no suporte, inclusivé os nomes dos santos representados; consegue-se perceber o nome de S. Francisco. S. Benedito, S. João Batista, S. Ludovicos. A Pintura original é elaborada sobre pedra mármore lavrada.

No corpo da igreja existem mais dois altares, o mais antigo é dedicado a N. S. Do Pilar, aberto na face da Epístola, com interior do arco pintado e dourado com ornatos clássicos, com tecto em caixotões de estuque policromado e painéis azulejares dissemelhantes da nave. Grande quadro a óleo sobre tela com rica moldura guarnecido com anjos e braceletes dourados que preenchem o fundo do altar, painel da “Assunção da Virgem” marcado pelo *carácter das obras oficinais eborenses*¹⁵⁰ do séc. XVII, de nítida influência maneirista flamenguizante (*Vide Tomo II, figs.75, 76, 242*).

O segundo altar, consagrado a S. Vicente Férrer, fica á esquerda ao entrar na nave (*Vide Tomo II, fig.73*), caracterizado pela *Volumosa maquineta de talha de estilo barroco*¹⁵¹.

A nave apresenta características similares à igreja do Convento das Servas, em Borba; ambas seguem a mesma tipologia chã com nave única formada com grande corpo rectangular, coberta por abóbada de berço, coralto e baixo separados da nave por grades, pé direito elevado forrado de azulejos policromos de motivos vegetalistas e altares laterais pouco profundos. A sua capela-mor está, no entanto, coberta por uma cúpula enquanto o convento das Servas tem a mesma cobertura em berço da nave.

Um dado importante refere-se ao facto do corpo da igreja servir de Panteão, a muitas figuras da vida calipolense (*Vide Tomo II, figs. 90-92*), desde

¹⁵⁰ *Idem, op. cit., p.116*

¹⁵¹ Projectada em forma triangular, com igual número de nichos porticados e de vidraças, intervalados por pilastras de representação humana de jovens levando vasos de flores à cabeça e pisando golfinhos que rompem de mísulas palmares. Dossel revestido de caprichosos ornatos e pãmpanos, labrequins, aletas e serafins ladeando a concha radiada sobre a qual assenta uma potestade de relevo simbólica da fé. Na edícula central expõe-se o patrono, que madre Josefa Francisca de Santa Teresa mandou esculpir em Lisboa. (*Idem, op. cit., p. 116*).

a 2ª metade do séc XVI, nos seus chãos repousam figuras que contribuíram para o enobrecimento arquitectónico do edifício, como os pintores Manuel Franco e João Franco e que eventualmente colaboraram na grandiosa empreitada mural do templo e que escolheram o Convento da Esperança, para última morada, como se pode confirmar pelas legendas existentes nos túmulos.

2. As pinturas murais. *Descrições iconográficas e estético-artísticas*

O programa iconográfica é parte integrante da arquitectura desencadeia-se através de uma engenhosa solução, reunindo cenas, frisos, medalhões, entre os brutescos, as litanias da vida de Cristo, marianas, dos santos, em pintura mural a fresco, seco e trabalhos de massa ou estuque relevado, dominados pela cor. Todo um conjunto iconográfico que se expande aos olhos do espectador, face à orgia da decoração luxuriante do revestimento azulejar das paredes que conjugado com a ornamentação brutesca do tecto, preenche toda a Igreja, resultando numa brilhante luz efémera que brilha intensamente pela sua grande carga simbólica e fantástica.

O brutesco¹⁵² corresponde a uma decoração tipicamente maneirista na forma como subverte o realismo arqueológico que caracteriza a arte do

¹⁵² Termo português. Tendência que adquiriu autonomia pelo seu corrente uso, ampliando grandes alterações iconográficas. Brutesco, género pictórico com larga fortuna artística em território nacional, tendo evoluído a partir do *grotesco*. Em Itália, o interesse pela redescoberta da Antiguidade Clássica e dos seus valores sofreu um acentuado impulso após a descoberta da *Domus Aurea de Nero*, que permitiu o contacto com os *grottesche*, em finais do século XV. Concedendo aos homens do Renascimento a ilusão de entrarem em grutas debaixo da terra, como explica Benvenuto Cellini, “e porque o vulgo chama a estes lugares baixos em Roma, de grutas; assim adquiriram o nome de grotesco” (in: B. Cellini, *Vita*, Florença, 1568, Milão, P. D’Ancona, pp. 70-71). A gruta oferecia uma grande carga de mistério, povoada por seres do mundo subterrâneo, das forças obscuras da noite, do sonho e do fantástico (in: Nicole Darcos, *op. cit.*, p. 121). O grotesco passou a reflectir uma vertente estreita e relação com o mundo irracional, que já na Antiguidade Clássica havia gerado polémica por representar a antítese do racionalismo e do claro ordenamento, então procurados nas artes. Vitruvius foi das vozes mais críticas em relação à expansão dos grotesco “ao presente não se pinta nada nas paredes a não ser coisas extravagantes e já não representações regulares de objectos bem definidos” (in: Nicole Darcos, *op. cit.*, p. 121). A questão prende-se pelo conceito de mimesis, onde a natureza preconizava o ideal a seguir em todas as formas e expressões artísticas, e que levava inevitavelmente à rejeição de uma nova temática, uma vez que a contradizia. Este carácter de bizarria e irracionalidade viria a estar em plena sintonia com o Maneirismo, que difundiu o grotesco. Estes elementos decorativos viriam a conhecer uma rápida divulgação, incrementada

renascimento introduzido por um toque de ambiguidade. A fortuna dos motivos de brutesco retoma à revalorização da arte clássica levada a cabo durante o Renascimento em que os temas da mitologia são recuperados numa perspectiva dos ideais da antiguidade (*Vide Tomo II, figs. 97-104*), dando origem a reintegrações e pastiches classicistas da decoração antiquizante. Surgem assim pinturas a fresco de motivos fantásticos, em que o realismo se alia á temática mitológica, em formas híbridas nas quais se fundem elementos vegetais com enrolamentos de acanto e grinaldas de flores, animais, aves, “*num verdadeiro reportório de pintura mural antiga*”¹⁵³. Os brutescos cumprem uma mera função de ornamento arquitectónico animado com decoração ritmada, simétrica aludindo não só à realidade física e racional mas a uma tradição greco-latina, que considerava a natureza como o eterno devir.

A partir do século XV os motivos decorativos de brutesco circularam por toda a Europa em estampas e gravuras, atravessando fronteiras, surgindo as inovações estéticas¹⁵⁴, trazidas para Portugal pela mão de artistas estrangeiros. Triunfaram especialmente no século XVII na arte religiosa do Império português, numa altura que por antítese, deixara de interessar a arte europeia onde se restringia a ornamentação pontual de peças artísticas, através do uso de barras, vinhetas, pequenas cartelas, entre outras. Na arte do Mundo Português, este género decorativo utilizou-se sobretudo na pintura a fresco, género artístico autónomo, “*(...) preenchendo muitas vezes apainelados de tectos a envolver cartelas, ou espalhando-se com mais frequência, por coberturas abobadadas ou planas, onde formam uma malha decorativa contínua, os ornatos destes tectos são dominados pela individualização e*

também pela imprensa, que criou uma vasta quantidade de gravados e os fez circular por toda a Europa. Aos artistas cabia a tarefa de simplesmente copiarem esses trabalhos, podendo por vezes surgerirem uma nova interpretação, adaptados a um gosto distinto. Mestres vindos do Norte da Europa, da Flandres, Bruges e Antuérpia, fizeram escola no Reino, fixaram-se no Alentejo, o que sugere a existência de uma clientela activa para este mercado. A própria evolução do grotesco foi sensível a esta realidade. O grotesco flamengo viria a suplantar o italiano. Mais tarde, estes elementos viriam a transformar-se nos brutescos barrocos (variante “contra-reformada” do grotesco, ganhando autonomia enquanto elemento decorativo. Uma vez que a clientela era predominantemente constituída pela Igreja, os artistas viram-se obrigados a suavizar o carácter profano que distinguia o grotesco, adaptando-o de forma a ser aceite nas decorações de capelas, igrejas e conventos. Não seriam admitidas as mesmas liberdades decorativas que eram possíveis nas pinturas de palácios do século XVI, para um núcleo de clientela restrito e culto.

¹⁵³ João M. Lameiras, Santos, *op. cit.*, p.7-8.

¹⁵⁴ *Idem*, *op. cit.*, p.10.

crescente desenvoltura das volutas e florões de folhagem enrolada associados aos inúmeros elementos acessórios como grinaldas floridas, obras de laço, meninos, símbolos religiosos, figuras alegóricas, vasos floridos e toda uma temática ornamental bastante repetida, desenvolvida apenas na superfície e sem qualquer sugestão tridimensional”¹⁵⁵

A ideologia portuguesa da Contra-Reforma Tridentina adoptou os aspectos mais cenográficos e ornamentais da tipologia, originalmente assaz sumptuosa e profana, dos “*grotesque*” ítalo-flamengos, incentivando os artistas nacionais a adoptar tais motivos em larga escala na cobertura de igrejas e de salões, em vinhetas de códigos, em superfícies de entalhe, etc., o que por certo se verificou, entre nós em moldes absolutamente originais¹⁵⁶. É época em que a arte da pintura atingiu um papel extremamente importante como arte de propaganda de fé, de expurgação e combate aos desvios aos dogmas da religião e de afirmação comunitária entre Deus e os Homens. A lei e o espírito da Contra-Reforma aparecem-nos novos e exaltantes, de uma maneira nua e crua, nas obras destes artistas que por via de clientes da nobreza provincial aqui trabalharam em encomendas específicas. É o caso de Vila Viçosa, onde existia uma forte clientela humanista suficientemente instruída que apreciava a gramática do brutesco. O gosto dos tectos de brutesco em superfícies afrescadas, quer pintadas a óleo em caixotões, quer em trabalho de massa ou estuque, atingiu todo o país, especialmente o espaço da arquitectura “chã” seiscentista comprazeu-se com a volumetria quente destes acessórios decorativos – o azulejo, a talha lavrada e dourada, os tectos com pintura brutesca – que sendo mais acessíveis, possibilitava criar espaços cenográficos e faustosos dentro do ideal da igreja forrada a ouro – pelas coberturas, colunas, transmitindo plasticidade e movimento à sobriedade da arquitectura chã havendo uma interacção e harmonia intencionais.

A prática do fresco necessitava de menor tempo de aprendizagem sendo dado a esses pintores o estatuto de “*pintor de Tempera, dourado e estofado*”

¹⁵⁵ José Meco, *Azulejos de Gabriel del Barco na região de Lisboa*, Boletim Cultural da Assembleia Distrital de Lisboa, a série, nº 85, 1979, p. 111. Este ensaio foi dos primeiros a mostrar a originalidade das grandes decorações de brutesco no Mundo Português.

¹⁵⁶ Vide: Vitor Serrão, *A pintura de brutesco do século XVII em Portugal e as suas repercussões no Brasil*, revista Barroco (Actas do 2º Congresso do Barroco no Brasil, Ouro Preto, 1989).

sem as regalias do mestre de cavalete. Foi extremamente abundante no Sul, pois respondia com plena facilidade e rapidez às necessidades mais íntimas e beatas da clientela provincial - camponeses das pequenas irmandades, confrarias, misericórdias, ordens religiosas e militares, dioceses, coroa e nobreza que apoiavam as igrejas que protegiam. As irmandades e confrarias¹⁵⁷ mantinham à sua guarda uma determinada capela dentro da Igreja ou do Convento, zelando pela sua manutenção, foram sem dúvida as responsáveis pela maior parte das encomendas para campanhas artísticas realizadas. Existiam várias irmandades, mas toda a autonomia era da Irmandade do Santíssimo Sacramento.

As directrizes da Contra Reforma incidiam a partir de 1562, na problemática da imagem, dos santos, da observância das sagradas escrituras, da sacralidade da Virgem, do milagre da Eucaristia. Estas temáticas tiveram repercussões importantes nas representações artísticas que se mantiveram nos séculos seguintes, onde a iconografia da contra-reforma foi largamente explorada como forma de propaganda. Sendo assim o Barroco foi o estilo por excelência que melhor divulgou os seus conceitos. Todo este ambiente de prosperidade já se tinha iniciado no início do século XVI, teve a sua origem na afluência de receitas particulares da Casa de Bragança, mas também nas comendas que lhes pertenciam e das alcaidarias – mores. Vila Viçosa assistiu a um crescimento urbanístico e construtivo como novos palácios, ermidas e conventos que beneficiaram largamente do patronato brigantino. Com o quarto duque de Bragança, D. Jaime I¹⁵⁸ (1479-1532) começou-se a organizar a sua estrutura política e económica, estabelecendo grandes relações matrimoniais com outras grandes casas senhoriais, inclusivé Castelhanas. Os duques que se seguiram continuaram com o brilhantismo que o D. Jaime I conseguiu impor na Vila – D. Teodósio I (1503-1563); D. João I (1543-1583); D. Teodósio II

¹⁵⁷ Estas associações de fiéis tinham uma organização própria bem definida nos seus estatutos. Uma das funções destas irmandades passava pela gestão dos donativos deixados em testamento (dinheiro ou propriedades), zelando pelo cumprimento dos encargos pios associados a esses mesmos donativos. Era frequente, a existência de diversas irmandades dentro do mesmo templo, ainda que nestas situações se verificasse sempre uma subordinação à irmandade tutelar.

¹⁵⁸ D. Jaime casa a 11 de Setembro de 1500 com D. Leonor de Mendonza e Guzman, filha do 3º duque de Medina e Sidónia e de D. Isabel Velasco. (D. Leonor foi assassinada pelo marido D. Jaime).

(1568-1630) e por fim o 8º duque D. João II (futuro D. João IV)¹⁵⁹ (*Vide Tomo II, quadro 1*).

Na região do Alentejo desde finais do século XV, deu-se uma massiva utilização da pintura mural a fresco, adaptada a qualquer solução arquitectónica, tornando-se mais evidente a partir do século XVI, através dos programas pictóricos posteriores, que revestiam os anteriores. O desagrado da pintura e o seu mau estado de conservação eram facilmente solucionados através de repintes sucessivos do mesmo espaço.

A pintura deste conjunto herdou um conjunto significativo de influências não só estilísticas, mas também cópias directas de modelos e de mão-de-obra provenientes de grandes centros urbanos como Évora¹⁶⁰, Lisboa, Beja. Vila Viçosa representa bem o exemplo de como uma região de periferia pode assumir, ao longo de um determinado período da sua história e que ainda hoje se conserva um núcleo importante de conjuntos de qualidade que não se encontra paralelo a nível nacional. Actividade que dependia directamente da vontade dos encomendantes. Antes de ser obra de arte, a pintura começava por um contrato rígido entre trabalhadores e cliente, onde estavam determinadas todas as condições do trabalho, cada detalhe da obra a realizar, os materiais a utilizar, bem como todas as limitações à criatividade do artista¹⁶¹.

A par de uma grande produção da pintura de brutesco, vemos que a partir da segunda metade do século XVII começa a surgir um modelo “misto”, no qual a inesgotável gramática decorativa do brutesco é associada a painéis de formas e tamanhos diversos como é o caso das pinturas em estudo da Igreja do Convento de Nossa Senhora da Esperança.

¹⁵⁹ *Vide: Patricia Alexandra Rodrigues Monteiro; A Pintura Mural na Região do Mármore (1640-1750): Estremoz, Borba, vila Viçosa e Alandroal*, Tese de dissertação de mestrado em Arte, Património e Restauro, Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras, Departamento de História, 2007.

¹⁶⁰ Em Évora apareceram várias oficinas de pintura nacionais mas também de artistas vindos de Itália, de Espanha, da Alemanha, da Flandres. Foi o caso de Francisco Henriques; Gregório Lopes; Cristovão de Figueiredo; Monge Frei Carlos; Jerónimo do Espinheiro; Francisco de Campos; Tomás Luis; Cesare Baglione. Francisco de Campos como Tomás Luís exerceram a sua actividade em Vila Viçosa.

¹⁶¹ Ainda pouco se sabe relativamente a questões relacionadas com o ambiente de trabalho dos pintores.

2.1. Capela-mor. Cúpula.

Capela-mor rasgada por opulento arco mestre de mármore pintado a têmpera sobre fundo dourado com anjos brutescos, grifos e eixo enaltecido pela Santa Custódia. Originalmente deveria imitar os anjos que intermedeiam os santos e santas na cúpula. Actualmente repintado parece um bordado difuso em brocado verde. Encontram-se vastos vestígios de folha de ouro nos contornos.

A Capela-mor é concebida em planta quadrangular coberta por cúpula hemisférica (*Vide Tomo II, esquema 1, fig. 105*) muito elegante pela decoração brutesca de inspiração italianizante com particular enobrecimento artístico assente em trompas, medalhão central pintado com simbologia da Ordem Terceira e moldura maneirista em *tromp l'oeil*, figurando grande medalhão emblemático dos braços entrecruzados de Jesus e do Poverello de Assis¹⁶² (*Vide Tomo II, fig. 114*).

Quatro nichos com molduras em *tromp l'oeil* encimadas por conchas e ladeadas por anjos suportando os escudos e outros livros, com uma alegre coloração de grinaldas, anjos em oração (*Vide Tomo II, figs. 116-117*), anjos músicos (*Vide Tomo II, figs. 115, 271-277*), sanefas de flores, *candelabra*, ramagens, fitas, concheados, *ferroneries* e frutos, dosséis exóticos de inspiração oriental (*Vide Tomo II, figs. 118-119, 310-324*), enquadrando um grupo de figuras santificadas do ramo franciscano reunidos, com as respectivas legendas latinas em tabelas decorativas destacando-se do fundo branco. Encerrados em quadro arquitectónico de conchas radiantes os luminares da ordem mendicante: S. Francisco¹⁶³ (*Vide Tomo II, fig. 113*), Santo António¹⁶⁴

¹⁶² Túlio Espanca, *op. cit.*, p. 119.

¹⁶³ Fundador dos Frades Menores. Nasceu em Assis c. 1181, canonizado em 1228. Era filho de um grande comerciante de fazendas e quando jovem levou uma vida frívola e despreocupada. A experiência da doença e da guerra civil acalmou-o e um dia na igreja de San Damiano pareceu-lhe ouvir uma mensagem de Cristo dizer-lhe: «Francisco repara a minha casa em ruínas» e assim reparou a Igreja de San Damiano. O pai deserdou-o e Francisco foi expulso sem dinheiro. Três anos depois Inocêncio III autorizou-o, mais onze companheiros a serem pregadores itinerantes de Cristo em simplicidade e humildade. Assim começaram os frades menores. Em 1212, fundou com Santa Clara a primeira comunidade de Pobres Senhoras. Em 1224 deu-se a estigmatização, marcas que nunca o abandonaram (Donald Attwater, *op.cit.*, p.168)

(Vide Tomo II, fig.112), S. Boaventura¹⁶⁵ (Vide Tomo II, fig.111) e S. Ludovico (Vide Tomo II, fig.110) Bispo de Tolosa. Cada anjo encontra-se inserido numa estrutura retabular que culmina num frontão em forma de concha ladeada por dois anjos e brasões com as Chagas de Cristo.

Alternadas com os Santos existem quatro santas: Santa Clara¹⁶⁶ (Vide Tomo II, fig.108), Rainha Santa Isabel de Portugal¹⁶⁷ (Vide Tomo II, fig.109), Santa Isabel da Hungria¹⁶⁸ (Vide Tomo II, fig.106) e Santa Salomé¹⁶⁹ (Vide Tomo II, fig.107).

¹⁶⁴ Nasceu em Lisboa em 1195, e morreu perto de Pádua em 1231, canonizado em 1232. Até aos vinte anos foi cónego regular em Portugal, prosseguindo os estudos religiosos em Coimbra. Juntou-se aos frades franciscanos e foi trabalhar entre os muçulmanos de Marrocos. Mas a saúde traiu-o e teve de regressar à Europa onde durante algum tempo viveu num eremitério perto de Forli na Itália. Erudito bíblico a Igreja Romana reconhece-o entre os doutores (Donald Attwater, *op. cit.*, p.57-58).

¹⁶⁵ Bispo e teólogo, nasceu em Bagnorea em 1221 e morreu em Lyons em 1274, canonizado em 1482. Abandonou Itália para estudar na Universidade de Paris. Pregou em Paris durante muitos anos. É lembrado como o maior frade menor depois de Francisco de Assis, como um segundo fundador da ordem. Foi um homem do mais alto nível intelectual. A sua simplicidade pessoal é ilustrada pela história. Deixou muitas obras importantes (Donald Attwater, *op. cit.*, p.77-78).

¹⁶⁶ Nasceu em Assis, c. 1194. Canonizada em 1255, provinha de uma família nobre. Na sua juventude recusou dois casamentos vantajosos, mas só decidiu «abandonar o mundo» quando sofreu a influência de S. Francisco na sua cidade natal. Então aos 18 anos abandonou secretamente a sua casa e Francisco entregou-a aos cuidados das freiras Beneditinas da Bastia. A família tentou convencê-la a regressar ao lar, mas em vão, juntou-se a irmã Santa Agnes. S. Francisco instalou-as como o núcleo de uma comunidade numa casa junto da igreja de S. Damiano em Assis, esboçando-lhes uma «forma de vida» e esse foi o começo da ordem das senhoras pobres anteriormente chamadas Menores em Inglaterra e actualmente Pobres de Santa Clara (in: Donald Attwater, *op. cit.* p.101-102)

¹⁶⁷ Nasceu em 1271 e morreu em Estremoz em 1336, canonizada em 1626. Era filha do Rei D. Pedro III de Aragão e recebeu o nome da sua tia avó, Santa Isabel da Hungria. Aos 12 anos casou-se com o rei D. Dinis foi um governante forte e eficiente; a esposa apoiava os seus benefícios públicos, como a criação de um hospital uma «casa de refúgio» para mulheres e um orfanato para os abandonados. O soberano era mau marido e D. Isabel sofreu muito. Esforçou-se duramente em favor da reconciliação, quando o filho D. Afonso dirigiu uma revolta armada contra o pai; mas D. Dinis suspeitou injustamente dos seus motivos e banuiu-a para uma fortaleza durante algum tempo, depois retirou-a para uma casa em Coimbra, perto do convento de Pobres Claras que tinha fundado e devotou-se inteiramente ao serviço de Deus e aos necessitados da vizinhança. Em 1336, o filho, na altura rei D. Afonso IV, entrou em guerra com D. Afonso XI de Castela e Isabel acompanhou o exército português no campo de batalha na sua última tentativa de pacificação. Teve sucesso; mas o seu sacrifício fora demasiado e morreu antes de poder voltar para casa. (Donald Attwater, *op. cit.*, p. 219)

¹⁶⁸ Nasceu em Bratislava em 1207 e morreu em Marburgo em 1231, canonizada em 1235. Era filha do rei D. André II da Hungria e com a idade de 14 anos casou-se com D. Ludwig IV. O casamento havia sido combinado por razões políticas, mas o casal viveu seis anos em harmonia, tendo três filhos. Em 1227, D. Ludwig juntou-se aos cruzados que se reuniam na Apúlia e morreu subitamente. Foi expulsa do castelo pelo cunhado, e obrigada a entregar os filhos, renunciando-se formalmente ao mundo, vestiu os trajes da Ordem Terceira de S. Francisco e devotou-se a cuidar dos pobres e dos doentes em Marburg de Hesse. Até a saúde

Pode-se pensar, no imaginário, na representação da “Rosa dos Ventos”
Obra pictórica, encontra-se levemente deslocada para um dos lados.
Representação de S. Boaventura a Norte, S. Luís a Este, S. António a Sul e S.
Francisco a Oeste.

As Santas são encimadas por baldaquinos com reposteiros (*Vide Tomo II, fig. 313*), seguros pelos anjos que encimam a moldura dos santos (*Vide Tomo II, fig. 278*). Entre os santos e santas, três anjos músicos e outros anjos sentados que orquestram e representam o coro celeste ou concerto celestial (*Vide Tomo II, figs. 271-277*). As ânforas com flores e enrolamentos maneiristas (*Vide Tomo II, figs. 314-315, 317*), estão assentes na cabeça de oito anjos músicos sentados na estrutura geometrizarante vegetalista com dois anjos, uns com mãos cruzadas e outro com mãos postas (*Vide Tomo II, fig. 315*). Os nomes dos Santos e Santas encontram-se dentro de molduras rectangulares assentes sobre cartelas, simulando pedra em *tromp d’oeil* (*Vide Tomo II, fig. 311*). Os baldaquinos tipo tenda militar romana com corucheu estão envoltos por serpentinas com efeito festim. Possivelmente a representação da festa ou alegoria do encontro dos Santos e Santas da Igreja (*Vide Tomo II, figs. 311, 313*).

Saindo das bases dos Santos e Santas têm-se ramos de vegetação e frutos (*Vide Tomo II, fig. 312*). Os afloramentos e enrolamentos da abóbada já denotam laivos precoces do barroco onde se sustentam oito castiçais com vela acesa (*Vide tomo II, figs. 315, 319*).

Obra executada por pintores anónimos em tempos da abadessa Leonor da Apresentação, à custa da Confraria do Santíssimo Sacramento¹⁷⁰, envolvida por ornatos tardo-renascentistas. Este programa decorativo, executado entre 1629 e 1631, está atribuído ao pintor ducal André Peres¹⁷¹. Todo o cenário é repleto de decoração, os Santos que se apresentam em nichos oferecem a alusão à tridimensionalidade. Grinaldas com arranjos florais, sanefas de frutos,

lhe faltar, Santa Isabel foi incansável a servir os necessitados. Foi desde sempre uma das santas mais amadas do povo alemão (Donald Attwater, *op. cit.*, p.218).

¹⁶⁹ Introdutora das clarissas na Polónia.

¹⁷⁰ Padroeiro, Comendador D. Afonso de Lucena, secretário importante da Casa de Bragança, alcaide-mor de Portel e Evoramonte e sua esposa D. Isabel de Almeida que nela jazem com alguns dos seus filhos (Túlio Espanca, *op. cit.* p.119).

¹⁷¹ Vítor Serrão, *A Pintura Fresquista à sombra do Mecenato Ducal (1600-1640)*, in Monumentos nº 6, Março 1997, p. 16.

urnas, dosséis exóticos, que vislumbram a inspiração oriental. Toda a cena é perfeitamente equilibrante, em plena harmonia para ser vista e adorada pelos fiéis.

A paleta cromática é bastante variada; ocres, verdes, castanhos, cinzentos. Elementos vegetalistas e frutos com representações muito realistas. Volutas em *grisalle*, com contraste claro-escuro. Fundo original em branco com colorações mais vivas e requintadas nos mantos em brocados e sedas dos Santos e Santas, destacando-os de todo o conjunto. As figuras representam praticamente o tamanho natural; os rostos (*Vide Tomo II, figs. 283-297*) e mãos (*Vide Tomo II, figs. 330-335*) são perfeitamente delineados assim como os pormenores, adornos e atributos de grande detalhe (*Vide Tomo II, figs. 298-329*), pés bem representados com sandálias (*Vide Tomo II, figs. 336-338*), nas Santas não são representados os pés, estando estes debaixo do hábito.

Os *términos* imitam a talha com motivos geometrizes. Os pendentés guardam cada um, a representação dos Doutores da Igreja, em ricos e eruditos cenários, com pormenores de grande execução técnica e decorativa. Estão representados; Gregório Magno (*Vide Tomo II, fig.122*)¹⁷², Santo Agostinho (*Vide Tomo II, fig. 123*)¹⁷³, Santo Ambrósio (*Vide tomo II, fig. 121*)¹⁷⁴, São

¹⁷² Papa e um dos quatro Doutores da Igreja latina. De uma família da nobreza romana. Foi prefeito da cidade de Roma em 573, transformou em convento dedicado a Sto André o palácio familiar e fundou mais seis conventos em propriedades na Sicília. Foi ordenado diácono e o Papa Pelágio II enviou-o em 579 para Constantinopla como apocrisário junto do Imperador Tibério II e de seu sucessor Maurício. Em 585, regressou á vida conventual como conselheiro e secretário do Papa. Enriqueceu a sua cultura com conhecimentos bíblicos e patrísticos os quais usará na redacção da sua obra literária. Foi aclamado sucessor de Pelágio II, governando a Igreja durante catorze anos. Reformou a liturgia latina, deu o cânone da missa, forma que este manteve até às alterações posteriores ao II Concílio do Vaticano e dentro dessa actividade antiga atribui-lhe a autoria de um *Sacramentarium* e de um *Antiphonarium*, assim como o canto litúrgico tomou o nome de canto gregoriano. É discípulo de Santo Agostinho e a sua influência é pedagógica e prática, adaptando a doutrina às inteligências simples do seu tempo. A iconografia representa-o, desde a 2ª parte do séc X, acompanhado de uma pomba, simbolizando o espírito a ditar-lhe a obra literária. (*Enciclopédia Luso Brasileira da Cultura*, Vol. 9 *op. cit.*, pp.1041-1042).

¹⁷³ É um dos maiores escritores de todos os tempos, o teólogo do amor divino. Os seus sermões, os comentários ao Evangelho de S. João e aos Salmos constituem um incomparável tesouro doutrinal e espiritual. (*Enciclopédia Luso Brasileira da Cultura*, Vol. 1, *op. cit.*, pp. 694-702).

¹⁷⁴ Bispo de Milão, estudou em Roma e tornou-se numa das pessoas mais notáveis da Igreja Ocidental, onde teve bastante actividade política nos primeiros anos do Vaticano II. Pregou incansavelmente contra o Arianismo e para ensinar os fiéis estimulou o culto pela adopção de hinos que ele próprio compunha e pela introdução de santos, em breve muito populares. A sua obra tem por base os sermões que pregou. (*Enciclopédia Luso Brasileira da Cultura*, Vol. 1, *op. cit.*, pp. 1668-1669).

Jerónimo (*Vide Tomo II, fig. 120*)¹⁷⁵. Ainda na Capela-mor, no alçado do lado da Epístola encontra-se uma janela simulada, para criar equilíbrio com o vão de iluminação do outro alçado. Nela encontramos o Doutor Duns Escoto, em exaltação imaculista, enquanto dirige à Virgem as palavras: DA MIHI VIRTUTEM CONTRA HOSTES TVAZ, como já foi referido anteriormente.

Encontramos neste conjunto pictórico grande qualidade técnica e artística, destacando-se do que podemos encontrar no corpo da Igreja, mais tardio e de mão-de-obra anónima.

2.2. Nave central. Abóbada

Três grandes quadros na faixa central emoldurados em forma oblonga, sugerem a verticalidade da composição, contendo as respectivas legendas latinas: o axial, com cercadura elipsóide de tema relacionado com a vida de Cristo: Na representação axial com cercadura elipsóide, temos um tema da Vida de Cristo “Lava-pés e a Eucaristia” (*Vide Tomo II, esquema 2 -4, figs.124-130*); e nos extremos em octógonos, figurados respectivamente pelo “Milagre da Multiplicação dos pães e dos peixes” (*Vide Tomo II, esquema 2 – 4, figs. 135-140*) e pela “Aparição de Jesus na Galileia” (*Vide Tomo II, esquema 2 – 4, figs. 131-134*). Correspondem às cenas principais, intervalados por interessantes barras coloridas com tabelas elípticas. A pintura desenvolve-se assim em nove grandes painéis integrados (*quadri riportati*), todo o conjunto é envolvido por uma composição de brutesco compacto, com decoração maneirista pura com putti que seguram grinaldas com frutos e panos (*Vide Tomo II, figs. 455-456*). Cenas divididas por frisos com fundo em cor terra bollus e um conjunto com anjos brutescos, ornatos com flores e frutos, esferas armilares, festões ao gosto renascentista, enrolamentos geométrico vegetalizantes com pássaros que seguram fitas com berloques. Cada cena

¹⁷⁵ A pedido do Papa Dâmaso, lançou-se á revisão latina da Sagrada Escritura. Os artistas representam-no com a Bíblia, chapéu cardinalício, pedra na mão a ferir o peito e um leão aos pés (*Enciclopédia Luso Brasileira da Cultura, Vol. 11, op. cit., pp. 467-468*).

está contida dentro de molduras em *tromp l'oeil* rectangulares, com querubins (Vide Tomo II, figs, 443-456).

Existem mais seis painéis com episódios dos Evangelhos; o "Regresso do Filho Pródigo" (Vide Tomo II, esquema 2 – 4, figs. 145-152), a parábola das "Núpcias do filho presididas pelo Pai" (Vide Tomo II, esquema 2-4, figs. 167-175), a " Ceia em Emaús" (Vide Tomo II, esquema 2 -4, figs. 141-145), a "Visita de Cristo aos discípulos" (Vide Tomo II, esquema 2 – 4, figs. 153-158), "Última Ceia" (Vide Tomo II, figs. 159-166) e " Ceia com os apóstolos" (Vide Tomo II, esquema 2 – 4, figs.176-180). As seis cenas laterais em molduras quadrangulares, são ladeadas por frutos e sustidas por querubins. No intervalo de cada cena estão representadas as oito virtudes personificadas: Fé (Vide Tomo II, esquema 2 – 4, fig. 188), Esperança, (Vide Tomo II, esquema 2 – 4, fig. 181) Caridade (Vide Tomo II, esquema 2 – 4, fig.182), Prudência (Vide Tomo II, esquema 2-4, fig.187), Temperança (Vide Tomo II, esquema 2-4, fig.184), Justiça (Vide tomo II, esquema 2 – 4, fig.186), Fortaleza (Vide Tomo II, esquema 2-4, fig.183) e Humildade (Vide Tomo II, esquema 2-4, fig.185).

O pintor recorreu à obra do padre jesuíta Jerónimo Nadal (1507-1580), *Evangelicae Historicae Imagines*, como inspiração, só o painel central foi excepção. Nadal foi encarregue por Santo Inácio de Loyola (1491-1556) de compor uma obra que ajudasse a reflectir sobre a Reforma. O *Evangelicae Historicae Imagines* contou com gravuras de vários artistas como Anton Wierix (1520-1592), Johan Wierix (1549-1615), Adrian Collaert (1560-1618) e Johan Collaert (1566-1628)¹⁷⁶.

Em termos cromáticos as pinturas murais da abóbada da nave são mais ricas, comparando com as restantes pinturas murais do Convento. A qualidade técnica e artística é excelente, destacando-se os frisos nos quais o Mundo é representado pelas esferas armilares, como símbolo da Universalidade da mensagem da Igreja (Vide Tomo II, figs. 189-192), e os medalhões com representação das virtudes. Clara influência italianizante e de excelente mão artística. É notória a presença de várias mãos, os rostos, barras que dividem as cenas, a representação das virtudes, os pormenores decorativos e

¹⁷⁶ Oratório del Gonfalone, associazione Amici del Gonfalone, consultado em Abril de 2007. <http://www.oratoriogonfalone.it>.

arquitectónicos que dão a noção da perspectiva e tridimensionalidade, foram executados por um artista ou artistas que dominavam claramente a técnica do fresco, eram excepcionais copiadores de gravuras, moldando facilmente a plasticidade das formas e cores. Em ambas as representações encontramos uma organização individual entre elas, pela presença de moldura que simulam pedra lavrada decorada a dourado, cor que faz sobressair a volumetria, destacando-se a harmonia, interacção e diálogo que é sugerido, por todo o conjunto pictórico.

O Lava-pés e a Eucaristia (Vide Tomo II, esquema 2- 4, fig.124-130).

Composição central emoldurada por uma moldura rectangular, sendo a central oval, ambas simulam pedra entalhada, com decoração douradas aplicadas a seco, com quatro aplicações e festões em cada canto uma folha de acanto, cujas volutas centrais de cada face seguram a cena recortada em forma elíptica com fauces de leão um de cada lado e mascarões. É composta por duas cenas simbólicas da vida de Cristo. Eucaristia e Lava-pés onde Jesus lava os pés aos discípulos, antes da festa da Páscoa, representações divididas por escadaria e seis colunas salomónicas. Nesta representação o pintor não seguiu as gravuras do *Evangelicae Historicae Imagines*. Em vez disso, baseou-se numa gravura da Última Ceia de Lívio Agresto, pintor (Forli, 1505. Roma, 1579)¹⁷⁷. A circulação de gravuras foi uma prática constante que facilitou aos pintores o contacto com modelos italianos, flamengos ou alemães. A cena principal, tem como enquadramento dois pares de colunas torsas, inspiradas no baldaquino de Bernini para a Basílica de S. Pedro do Vaticano e no eixo da composição uma porta entreaberta. O pintor simplificou a gravura original, adaptando-a ao medalhão e á curvatura da abóbada, tendo suprimido as figuras que servem os apóstolos no seu banquete, melhorando assim a sua leitura.

¹⁷⁷ A gravura de Agresti serviu de modelo a outra com o mesmo tema, de Autoria de Cornelis Cort (1533-1578), sem a cena do Lava-pés. Lombardia Beni Culturali, Direzione Generale Culture, Identità e Autonomie della Lombardia, consultado em Fevereiro de 2008, URL: <http://www.Lombadiabeniculturali.it>. Encontramos este tema representado no oratório di Santa Maria Annunziata del Gonfalone, em Roma. A gravura criada pelo artista foi o ponto de ligação com a abóbada da Igreja da Esperança.

Cada cena é representada com as mesmas figuras, Cristo com os 12 Apóstolos, que são representados de igual forma ao nível dos pormenores dos rostos e vestes, variando as cores e alguns pormenores decorativos e característicos de cada um, de forma a se perceber a sua identidade. Para compreender melhor a representação sugerimos a passagem bíblica, que passamos a citar;

“Antes da festa da Páscoa, sabendo Jesus que chegara a Sua hora de passar deste mundo para o Pai, Ele que amara os Seus que estavam no mundo, levou até ao extremo o Seu amor por eles. E, no decorrer da ceia, entrando já o Diabo metido na cabeça a Judas Iscariotes, filho de Simão, que O entregasse, sabendo Jesus que o Pai depositara nas Suas mãos todas as coisas e que havia saído de Deus e ia para Deus, levantou-se da mesa, tirou as veste e tomando uma toalha, colocou-a à cinta e começou a lavar os pés aos discípulos e a enxugá-los com a toalha que pusera à cinta. Ao chegar a Simão Pedro, este disse-lhe: «Tu vais lavar-me os pés?» Jesus respondeu-lhe: «O que Eu faço tu não podes entende-lo agora, mas hás-de sabê-lo depois». Pedro insistiu: Nunca me lavarás os pés». Jesus respondeu-lhe: «Se Eu não te lavar, não terás parte comigo». Senhor disse-lhe «Simão Pedro, não só os pés, mas também as mãos e a cabeça!» Jesus respondeu-lhe: «Aquele que está lavando não necessita de lavar senão os pés, pois está todo limpo. Também vós estais limpos, mas não todos». Ele bem sabia quem o ia entregar; por isso disse: «Nem todos estão limpos». Depois de lhe lavar os pés, de retomar as suas vestes e de se pôr de novo à mesa, Disse-lhes: «Compreendeis o que vos fiz?» Vós chamais-me, Mestre e Senhor, e dizeis bem, visto que sou. Ora, se Eu lhes lavei os pés, sendo Senhor e Mestre, também vós deveis lavar os pés uns aos outros. Dei-vos o exemplo, para que, como Eu vos fiz, façais a vós também. Em verdade, vos digo: Não é o servo maior que o seu senhor, nem o enviado maior que aquele que o enviou. Uma vez que sabeis estas coisas, felizes sereis se as puserdes em prática. Não falo de todos vós; conheço os que escolhi, mas é para se cumprir a Escritura: «O que come o pão comigo levantou contra Mim o seu calcanhar». Desde já vos digo antes que aconteça, para que, quando acontecer, acrediteis Quem Eu sou. Em verdade, em verdade, vos digo: quem recebe aquele que Eu enviar, é a Mim que recebe; e quem Me recebe a Mim, recebe Aquele que me enviou».¹⁷⁸

¹⁷⁸ São João, 13, 2-20.

Entre as colunas são vistas de cada lado duas personagens que assistem a toda a cena principal, na qual se vê Cristo entre os doze discípulos, no momento de pronunciar as palavras do mistério eucarístico, que está expresso na legenda «*Hoc est enim corpus meum*» «*Tomai, isto é o Meu corpo*».

“Enquanto comiam, tomou Jesus o pão e, depois de pronunciar a bênção, partiu-o e deu-o aos seus discípulos, dizendo: Tomai, comei Isto é o Meu corpo». Tomou, em seguida, um cálice, deu graças e entregou-lho dizendo: «Bebei dele todo. Porque este é o Meu sangue, sangue da aliança que vai ser derramado por muitos na remissão dos pecados. Eu vos digo: Não beberei mais deste produto da videira até ao dia em que o hei-de beber de novo no Reino de Meu Pai»¹⁷⁹

A Eucaristia é o tema principal, que está em primeiro plano. Na mesa encontra-se a carne, o pão e o vinho, que saciam a fome daqueles que convivem naquele momento.

É uma composição muito harmoniosa e interessante. Oferece-nos uma tranquilidade plena, sendo visível a preocupação com o movimento dos corpos e vestes envolvidos em *degradée* de claro-escuro. Uma certa rigidez corporal, marcada pelo rusticismo das vestes e com falta de rigor nos pormenores. Existem também algumas desproporções anatómicas nas mãos. É interessante visualizar os pormenores arquitectónicos, presença de colunas salomónicas e pormenores decorativos acompanhados pela perspectiva, que enriquecem todo o conjunto.

A multiplicação dos pães e dos peixes (*Vide Tomo II, esquema 2-4, figs. 135-140*).

Tema localizado perto do coro, cuja moldura é em octógono, inserido num quadrado e nos topos cartelas com a representação de um rosto de inspiração classizante. Duas cenas que se completam representam o quarto sinal segundo o Evangelho de S. João¹⁸⁰. Jesus sacia a fome do povo, como sinal

¹⁷⁹ São Mateus, 26, 26-29.

¹⁸⁰ O evangelho segundo S. João é diferente dos três primeiros onde há muitos milagres e palavras de Jesus. Em S. João encontramos apenas sete milagres que chamamos sinais. O seu Evangelho é uma espécie de meditação que procura aprofundar e mostrar o conteúdo da

do amor generoso de Deus, assegurando a todos a possibilidade de subsistência e dignidade. O pouco de cada um que é repartido entre todos. Neste sentido aproxima-se a multidão de homens, mulheres e crianças que chegam ao encontro de Jesus para saciar a fome. Estas figuras em segundo plano, são representadas em grupos, sugerindo a noção de perspectiva pela continuidade da cena que conseguem transparecer. Em destaque, o acto do milagre envolto de árvores com ramos, vegetação rasteira, ao fundo linha do horizonte delineada pela presença do céu. A legenda aparece para designar a cena apresentada. «*Et cum quinque panibus et duobus piscibus saturavit quinque milia hominum*»¹⁸¹

Segue-se a passagem bíblica;

“ Depois disto, Jesus retirou-Se para o outro lado do mar da Galileia, ou de Tiberíades. Seguiu-O uma grande multiplicação, por ver os milagres que fazia nos doentes. Jesus subiu a um monte e sentou-Se lá com os discípulos. Estava próxima a Páscoa, a festa dos judeus. Erguendo, então, os olhos e vendo que uma numerosa multidão, por ver os milagres que fazia nos doentes. Jesus subiu a um monte e sentou-Se lá com os discípulos. Estava próxima a Páscoa, a festa dos judeus. Erguendo-se, então, os olhos e vendo que uma numerosa multidão vinha ter com Ele, Jesus disse a Filipe: «Onde havemos de comprar pão para lhes dar de comer?». Dizia isto para O experimentar, pois Ele bem sabia o que ia fazer. Filipe respondeu: Duzentos denários de pão não chegaram para dar um bocadinho a cada um». André, irmão de Simão Pedro, um dos discípulos, disse-Lhe: «Está aqui um rapazito que tem cinco pães de cevada e dois peixes; mas que é isso para tanta gente?» Jesus respondeu: «Mandai sentar essa gente». Havia muita erva naquele lugar. Sentaram-se, pois, os homens, em número de cerca de cinco mil. Então Jesus tomou os pães e, depois de dar graças, distribuiu-os aos que estavam sentados; fez o mesmo com os peixes, e comeram tanto quanto lhes apeteceu. «Quando ficaram saciados, disse aos discípulos: Recolhei os bocados que sobraram, apara que nada se perca». Recolheram-nos e encheram-nos e encheram doze cestos de bocados dos cinco pães de cevada, que haviam sobrado aos que tinham estado a comer. Vendo aqueles

catequese existente na sua comunidade. O seu evangelho visa despertar e alimentar a fé em Jesus Cristo, para que os homens tenham a vida (S. João 20, 30-31).

homens o milagre que Ele fizera, disseram: «Este é, na verdade, o Profeta que está a vir ao mundo». Jesus, sabendo que viriam arrebatá-Lo para O fazerem rei, retirou-Se, novamente, sozinho, para o monte. ¹⁸²

Aparição de Jesus na Galileia (Vide Tomo II, esquema 2-4, figs. 131-134).

Tema das composições centrais perto do Altar-mor, cuja moldura é em octógono, dentro de um quadrado e nos topos cartelas com a representação de um rosto de influência classizante. A cena decorre depois da Ressurreição, quando Cristo aparece aos apóstolos que estavam a pescar. A legenda encontra-se quase ilegível. Segue-se a passagem Bíblica;

“ Depois disto, Jesus manifestou-Se outra vez aos discípulos junto ao mar de Tiberíade e manifestou-Se assim. Estavam juntos Simão, Pedro, Tomé, chamado Dídimo, e Natanael, que era de Caná de Galileia, assim como os filhos de Zebedeu e mais dois dos Seus Discípulos. Disse-lhes Simão: «Vou pescar». Eles responderam: «Nós também vamos contigo». Saíram e subiram para o barco, mas naquela noite não apanharam nada. Ao surgir a manhã, Jesus apresentou-Se na praia, mas os discípulos não sabiam que era Ele. Disse-lhes então Jesus: «Rapazes têm algum peixe que se coma?» Responderam-Lhe: «Não». Disse-lhes Ele: «Lançai a rede para o lado direito do barco e haveis de encontrar». Lançaram-na, pois, e mal a podiam arrastar devido à grande quantidade de peixe. Então, o discípulo predilecto de Jesus disse a Pedro: «É o Senhor». E, quando Simão Pedro ouviu dizer que era o Senhor, enfiou a túnica, pois estava nú e lançou-se ao mar. Os outros discípulos, que estavam distantes da terra apenas uns duzentos côvados, voltaram no barco, puxando a rede com os peixes. Logo que saltaram para a terra, viram ali uma brasas com peixe em cima, e pão. Disse-lhes Jesus: «Trazei dos peixes que apanhastes agora». Simão Pedro subiu à barca e puxou a rede para terra, cheia de cento e cinquenta e três grandes peixes; e sendo tantos, não se rompeu a rede. Disse-lhes Jesus: «Vinde comer». E nenhum dos discípulos se atrevia a perguntar-Lhe: «Quem és Tu?», por saberem que era o Senhor. Então, Jesus aproximou-Se, tomou o pão e deu-lho, fazendo o mesmo com o peixe. Foi esta a terceira vez que Jesus Se manifestou aos Seus discípulos, depois de ter ressuscitado dos mortos. ¹⁸³

¹⁸² S. João, 6, 2-15.

¹⁸³ São João, 21, 2-14.

Toda a representação sugere o que foi dito na passagem bíblica. Interessantes as cenas que estão em segundo plano, os pormenores das redes de pesca com os peixes, os barcos e ao fundo a marcar o horizonte uma cidade fortificada representada com detalhes arquitectónicos. A vegetação que mais uma vez se destaca e envolve toda a representação.

O regresso do Filho pródigo (*Vide Tomo II, esquema 2-4, figs. 145-152*).

Composição central do lado do Evangelho, baseada na conhecida prosopopeia bíblica «*Quanti mersenarii in domo patris mei abundant panibus: ego autem fame pereo*». Como refere a legenda da representação. O filho pede perdão ao pai de joelhos e o pai recebe-o em casa de braços abertos, veste-o, calça-o e mata um vitelo para festejar o seu regresso. Toda a representação conta a história bíblica, que está enunciada no pequeno excerto bíblico que se segue;

“Disse ainda: «Um homem tinha dois filhos. O mais novo disse ao pai: Dá-me a parte dos bens que me corresponde. E o pai repartiu os bens entre os filhos. Poucos dias depois, o filho mais novo, juntando tudo, partiu para uma terra longínqua e por lá esbanjou tudo o que possuía, vivendo dissolutamente. Tendo gasto tudo, houve grande fome nesse país e ele começou a passar privações. Então foi servir a um dos habitantes daquela terra, o qual o mandou para os campos guardar porcos. Bem desejava ele encher o estômago com as alfarrobas que os porcos comiam, mas ninguém lhas dava. E caindo em si, disse: Quantos jornaleiros de meu pai têm pão em abundância e eu aqui morro de fome! Levantei-me e irei ter com meu pai, e dir-lhe-ei: pai, pequei contra o Céu e contra ti, já não sou digno de ser chamado de filho, trata-me como um dos teus jornaleiros. E, levantando-se, foi ter com o pai. Ainda estava longe quando o pai o viu, e enchendo-se de compaixão, correu e lançar-se-lhe ao pescoço, cobrindo-o de beijos. O filho disse-lhe: Pai, pequei contra o Céu e contra ti, já não mereço ser chamado de teu filho. Mas o pai disse aos seus servos: Trazei depressa a mais bela túnica e vesti-lha ponde-lhe um anel no dedo e sandálias nos pés. Trazei o vitelo gordo e matai-o; comamos e alegremo-nos, porque este meu filho estava morto e reviveu, estava perdido e encontrou-se. E a festa principiou. Ora, o filho mais velho estava no campo. Quando regressou, ao aproximar-se da casa, ouviu

*a música e as danças. Chamou um dos servos, perguntou-lhe o que era aquilo. Disse-lhe ele: O teu irmão voltou e teu pai matou o vitelo gordo, porque chegou são e salvo. Encolerizado, não queria entrar; mas o pai saiu e insistiu com ele. Respondendo ao pai, disse-lhe: Há já tantos anos que te sirvo sem nunca transgredir uma ordem tua e nunca deste um cabrito para me alegrar com os meus amigos; e agora, ao chegar esse teu filho que consumiu os teus bens com meretrizes, mataste-lhe o vitelo gordo. O pai respondeu-lhe: Filho, tu sempre estás comigo e tudo o que é meu é teu. Mas tínhamos de fazer uma festa e alegrarmo-nos, porque este teu irmão estava morto e reviveu; estava perdido e encontrou-se».*¹⁸⁴

A representação arquitectónica é usada para sugerir e desencadear a cena principal, onde o pai perdoad o filho, em planos secundários a explicação de todo o desencadear da história. É de notar toda a organização e articulação do conjunto. Nesta cena encontramos a representação de duas gravuras, o que mostra bem a facilidade do autor em as conjugar e reproduzir na parede.

As Núpcias do Filho presididas pelo Pai (*Vide Tomo II, esquema 2-4, figs. 167-175*). Composição lateral central do lado da Epístola, «*Rex qui fecit nupcias filio suo*». Quadro muito curioso, Vê-se ao fundo um grande banquete, com dezenas de convivas. No primeiro plano, um Rei, tendo ao lado os nubentes, sob majestoso dossel, ouvem os emissários que regressam e lhe comunicam a recusa dos convites. A parábola serviu para que Cristo explicasse aos seus apóstolos que o reino de Deus era como o de um Rei que celebrava as bodas do filho: muitos eram chamados, mas poucos os escolhidos para nele entrarem. Mais uma vez as parábolas da Bíblia são representadas. Segue-se a passagem bíblica;

«O reino dos céus é comparável a um rei que preparou um banquete nupcial para o seu filho. Mandou os servos chamarem os convidados para as bodas, mas eles não quiseram comparecer. De novo mandou outros servos, ordenando-lhes: «Dizei aos convidados: A comida está pronta; abateram-se os meus bois e os meus cevados, tudo está preparado. Vinde há bodas» mas eles sem se importarem foram um para o campo, outro para o seu negócio. Os restantes apoderaram-se dos servos,

¹⁸⁴ S. Lucas 15, 11-32.

maltrataram-nos e mataram-nos. O rei ficou extremamente irritado e enviou as suas tropas que exterminaram aqueles assassinos e incendiaram a cidade. Disse depois aos servos: O banquete está pronto, mas os convidados não eram dignos. Ide, pois, às saídas dos caminhos e convidai para as bodas todos quantos encontrardes». Os servos, saindo pelos caminhos, reuniram todos aqueles que encontravam, maus e bons, e a sala do banquete encheu-se de convidados. Quando o Rei entrou para ver os convidados, viu um homem que não trazia traje nupcial?» o outro emudeceu. O rei disse, então, aos servos: «Amarrai-lhe os pés e as mãos e lançai nas trevas exteriores; ali haverá choro e ranger de dentes» Porque muitos são os chamados, mas poucos os escolhidos»¹⁸⁵

Interessante a forma como a perspectiva é sugerida, tanto pelos mosaicos do chão, como pelos degraus do trono que o transporta para primeiro plano, e onde se representa toda a cena principal.

Última Ceia (Vide Tomo II, esquema 2-4, fig.159-166).

«Prandium ante ascencionum» é a composição do lado do Evangelho, perto do Altar-mor. Apreciável a cena em si mesma, pela luz radiante. A Aparição de Jesus aos onze Apóstolos, reunidos à mesa e sentados em bancos. Sugere-se nesta representação a transmissão dos ensinamentos para propagarem a fé pelo Mundo. Como refere a passagem bíblica seguinte;

“Aparição de Jesus ressuscitado”. Depois de ressuscitar na madrugada do primeiro dia após o sábado, Jesus apareceu primeiro a Maria Madalena, da qual havia expulsado sete demónios. Ela foi anunciar isto aos seguidores de Jesus, que estavam de luto e chorosos. Quando ouviram que Ele estava vivo e fora visto por ela, não quiseram acreditar. Em seguida, Jesus apareceu a dois deles, com outra aparência, enquanto estavam a caminho do campo. Eles também voltaram e enunciam isto aos outros, que também não acreditaram neles.

Por fim, Jesus apareceu aos onze discípulos enquanto estavam a comer. Jesus repreendeu-os por causa da falta de fé e pela dureza de coração, porque não tinham acreditado naqueles que O tinham visto ressuscitado. Então Jesus disse-lhes: «Ide pelo mundo inteiro e anunciai a Boa Notícia a toda a humanidade. Quem acreditar e

¹⁸⁵ São Mateus, 22, 2-14.

for batizado, será salvo. Quem não acreditar, será condenado. Os sinais que acompanharão aqueles que acreditarem são estes: expulsarão demónios em Meu nome, falarão novas línguas; se pegarem em cobras ou beberem algum veneno, não sofrerão nenhum mal; quando colocarem as mãos sobre os doentes, estes ficarão curados». Depois de falar com os discípulos, o Senhor Jesus foi arrebatado ao céu e sentou-Se à direita de Deus. Os discípulos então saíram e pregaram por toda a parte. O Senhor ajudava-os e, por meio dos sinais que os acompanhavam, provava que o seu ensinamento era verdadeiro».¹⁸⁶

Ceia em Emaús (Vide Tomo II, esquema 2-4, figs. 141-144.1).

Composição do lado da Epístola perto do altar-mor. Não se consegue identificar claramente a composição devido á elevada degradação, mas pelos vestígios que ainda restam na nossa opinião dizem respeito á representação de Cristo sentado á mesa com os dois discípulos, havendo outra figura que os serve. No dia da sua Ressurreição, Jesus juntou-se a dois discípulos a caminho de Emaús. *Como refere a passagem bíblica;*

“ Nesse mesmo dia, dois deles iam a caminho de uma aldeia chamada Emaús, distante de Jerusalém sessenta estádios, e conversavam entre si sobre tudo o que acontecera. Enquanto conversavam e discutiam, acercou-Se deles o próprio Jesus e pôs-Se com eles a caminho; os seus olhos, porém estavam impedidos de O reconhecerem. Disse-lhes Ele: «Que palavras são essas que trocáis entre vós, enquanto andais?» Pararam entristecidos, e um deles, de nome Cleófas, respondeu: «Tu és o único forasteiro em Jerusalém a ignorar o que lá se passou nestes dias!» Perguntou-lhes Ele: «O que foi?» respondeu-Lhe: «O que se refere a Jesus de Nazaré, profeta poderoso em obras e palavras, diante de Deus e de todo o povo; como os príncipes dos sacerdotes e os nossos chefes O entregaram, para ser condenado. Nós esperávamos que fosse Ele Quem libertasse Israel, mas, como tudo isto, já lá vai o terceiro dia desde que se deram estas coisas... Verdade é que algumas mulheres do nosso grupo nos deixaram perturbados, porque foram ao sepulcro, de madrugada, e não Lhes achando o corpo, vieram dizer que lhes apareceram uns anjos que afirmavam que Ele vivia. Então uns dos nossos foram ao sepulcro e encontraram tudo como as mulheres haviam dito. Mas a Ele, não O viram».

¹⁸⁶ S. Marcos 16, 9-19.

Jesus disse-lhes então: «Ó homens sem inteligência e lentos espíritos em crer em tudo quanto os profetas anunciaram! Não tinha o Messias de sofrer essas coisas para entrar na Sua glória?» E, começando por Moisés e seguindo por todos os profetas, explicou-lhes, em todas as Escrituras, tudo o que Lhe dizia respeito. Ao chegarem perto da aldeia para onde iam, fez menção de seguir para diante. Os outros, porém, insistiram com Ele, dizendo: «Fica connosco, pois a noite vai caindo e o dia já está no ocaso». Entrou para ficar com eles; e, quando se pôs à mesa, tomou o pão, pronunciou a bênção e, depois de o partir, entregou-lho. Abriram-se-lhes os olhos e reconheceram-no; mas Ele desapareceu da sua presença. Disseram então um ao outro: «Não estava o nosso coração a arder cá dentro quando Ele nos falava pelo caminho e nos explicava as Escrituras?» Partiram imediatamente, voltaram para Jerusalém e encontraram reunidos os onze e os seus companheiros, que lhes disseram: «Realmente o Senhor ressuscitou e apareceu a Simão!» E eles contaram o que lhes tinha acontecido pelo caminho e como Jesus se lhes dera a conhecer ao partir do pão.»¹⁸⁷

Ceia com os Apóstolos antes de seguirem para o Monte das Oliveiras
(Vide Tomo II, esquema 2-4, figs. 176-180).

Composição do lado do Evangelho próximo do coro. Refere-se à passagem Bíblica que diz respeito à Última Ceia, em que todos se levantam. É de notar o pormenor dos bancos estarem todos em primeiro plano, percebendo-se claramente que todos estavam de pé. Segue-se a passagem bíblica;

“ No primeiro dia dos Ázimos, quando se sacrificava a Páscoa, os discípulos perguntaram-Lhe: «Onde queres que façamos os preparativos para a Páscoa?». Enviou, então, dois Seus discípulos e Disse-lhes: «Ide á cidade e lá encontrareis um homem com uma bilha de água segui-o e, onde ele entrar, dizei ao dono da casa: O mestre manda dizer: «Onde está a sala em que hei-de comer a Páscoa com os meus discípulos?» Mostrarvos-a uma grande sala no andar de cima, mobilada e já pronta. «Fazei lá os preparativos». Os discípulos partiram e foram á cidade; encontraram tudo como Ele lhes tinha dito e prepararam a Páscoa.

Chegada á tarde foi com os doze. Enquanto estavam à mesa e comiam: «Em verdade vos digo: um de vós, que come Comigo, Me há-de entregar». Começaram a

¹⁸⁷ São Lucas, 24, 25.

entristecer-se e a dizer-lhe uma após outro: «Por ventura sou eu?» Respondeu-Lhes: «É um dos doze, aquele que mete comigo a mão no prato. Na verdade, o Filho do Homem segue o seu caminho como está escrito a Seu respeito, mas há-de aquele por quem o Filho do Homem vai ser traído! Melhor fora a esse homem não ter nascido!».

Enquanto comiam tomou um pão e, depois de pronunciar a bênção, partiu-o e entregou-o aos discípulos dizendo: «Tomai, isto é o Meu corpo. Depois, tomou o cálice deu graças e entregou-lho. Todos beberam dele. E Ele disse-lhes: «Isto é o Meu sangue, sangue da aliança, que vai ser derramado por muitos. Em verdade vos digo: já não beberei do produto da videira até aquele dia em que o hei-de beber de novo no reino de Deus».

Após os cantos dos salmos, saíram para o Monte das Oliveiras. (...)¹⁸⁸

Visita de Cristo aos apóstolos (Vide Tomo II, esquema 2-4, figs. 153-158.).

Composição do lado da Epístola próxima do coro, «*Apponuntur partem piscis assi et favum mellis*». Jesus apareceu aos onze discípulos, como refere a passagem bíblica seguinte;

“Enquanto isto dizia, Jesus aparece aos onze e disse «A paz esteja convosco» Dominados pelo espanto e cheios de medo, julgavam ser um espírito. Disse-lhes então: «Porque estais perturbados e porque surgem nos vossos corações tais pensamentos? Vede as Minhas mãos e os Meus pés; sou Eu mesmo. Palpai-Me e olhai que um espírito não tem carne, nem ossos, como verificais que Eu tenho». Dizendo isto, mostrou-lhes as mãos e os pés. E, como na sua alegria não queriam acreditar, de tanto assombrados que estavam, Ele perguntou: «Tendes aí alguma coisa que se coma? «Deram-lhe uma posta de peixe assado e tomando-a, comeu diante deles».¹⁸⁹

Virtudes (Vide Tomo II, esquema 2-4; figs. 181-188)

Nos intervalos ao longo da cornija oito medalhões com as figuras simbólicas das virtudes cardeais e teológicas: Esperança, Caridade, Fortaleza, Temperança, Fé, Prudência, Justiça e Humildade.

¹⁸⁸ São Marcos 14, 12-26.

¹⁸⁹ São. Lucas 24, 36.

Muitas culturas classificaram os pecados e as virtudes, mas poucas apresentaram uma riqueza simbólica como a da cristandade ocidental.

A maior das virtudes teológicas é a **Caridade**, (Vide Tomo II, fig.182), representada tal como a maioria das virtudes na parte Ocidental, por uma mulher jovem que segura uma trouxa de roupa para os desnudados, comida para os famintos, uma chama, uma vela ou um coração ardente. Aparece nesta cena acompanhada de duas crianças uma ao colo e outra que pede para receber a sua caridade.

A **Fé**, (Vide Tomo II, fig.188) virtude teológica, que pretende que o crente cristão tenha fé, como meio salvífico, sendo, por vezes, confundida com a alegoria da Igreja, personificada por uma mulher com uma cruz, um cálice.

A **Esperança**, (Vide Tomo II, fig. 181) virtude teológica que pretende que o crente cristão tenha esperança na Salvação e na Ressurreição. Esperança representada por uma figura orante. No Barroco a figura surge a segurar uma âncora e um barco à vela, com toucado. Pode transportar uma cesta de flores ou agarrar uma coroa.

Das virtudes cardeais, a **Fortaleza** (Vide Tomo II, fig.183) aparece como uma mulher guerreira, vestindo somente um elmo e um escudo e amiúde, acompanhada por um leão ou a forçá-lo a abrir a boca. Outros símbolos são a camélia, a carpa, o cajado, o pilar e a espada. Nesta representação o atributo é uma coluna que traz consigo. Virtude com um carácter forte e intrépido, divulgando a ideia de que a pessoa deve ser forte perante todas as tentações sofridas, surgindo, na Idade Média representada como uma matrona armada. Mais recentemente, como uma figura feminina a sustentar um elemento arquitectónico, normalmente uma coluna, a representação mais comum ao longo do século XVII e XVIII.

A **Justiça** (Vide Tomo II, fig.186) é representada pela figura de uma mulher segurando a balança do julgamento e a espada do poder. A Justiça não

é controlada pelas aparências. Virtude que defende o que é correcto e moralmente aceitável.

A **Prudência**, (*Vide Tomo II, fig. 187*) virtude cardeal que instiga à cautela, prevenindo os perigos. Representada como uma figura feminina segurando como divisa uma serpente e com um espelho na outra mão simbolizando o auto conhecimento e logo a sabedoria (*Vide Tomo II, esquema 2; fig.129*).

A **Temperança** (*Vide Tomo II, fig.184*), virtude cardeal, de quem é moderado, surge com uma lira na mão, presa com uma fita.

A **Humildade** (*Vide Tomo II, fig, 185*), é uma virtude teológica, que dá o sentido exacto da nossa fraqueza, modéstia, respeito, pobreza, reverência e submissão. Humildade vem do Latim “húmus” que significa “filhos da terra”, que traduz o facto de nos sentirmos oprimidos sabendo que o nosso lugar não é aqui, pois fomos criados à imagem e semelhança do Criador, descemos pelo nosso próprio esforço, devendo retornar através do nosso esforço e trabalho, fazendo florescer as virtudes latentes em nossa alma. Esta representação surge com uma figuração feminina humildemente vestida acompanhada de um livro e rodeada de dois cordeiros.

Todas elas são representadas em medalhões envoltos com reposteiros e frutos, encimados por concha. Termina com cartela voluta e enrolamentos com representação de um rosto clássico apoiado em elementos decorativos geometrizarantes terminando com panos e ao centro um sino. A paleta cromática é igual às outras representações existentes na abóbada, embora se denote maior rigor nas vestes, atributos, rostos, cabelos, mãos, pés e paisagem envolvente.

Do ponto de vista formal identifica-se um trabalho de oficina em que os aprendizes compunham as cenas representadas por painéis, de carácter mais ingénuo e que nem sempre conseguiram resolver as questões de volumetria das personagens. O mestre foi responsável por todo o enquadramento, de maior desenvoltura, riqueza e estilo. Com gramática decorativa rica, mas

também uma profusão de motivos que se encontram em outros conjuntos pictóricos em Vila Viçosa e arredores, como nas Salas da Música, no Paço Ducal, na Igreja dos Conventos das Chagas e das Maltesas e S. Bartolomeu, em Borba

2.3 Capela Lateral. Capela de Nossa Senhora da Assunção

Capela que dava acesso ao claustro e que terá em algum momento, funcionado como confessionário¹⁹⁰

No altar frontal de alvenaria pintado ao gosto da tecelagem adamascada, compõem-se três nichos de arcos redondos coloridos por pintura mural; no espelho em larga interpretação, vê-se o episódio da **Fuga para o Egipto**, com os coros celestes que circulam o altar, numa sinfonia de anjos músicos e cantores (*Vide Tomo II, figs. 245-249*).

Passa-se a citar a seguinte passagem bíblica, referente à Fuga para o Egipto;

“Depois de partirem, um anjo do Senhor apareceu em sonhos a José, e disse-lhe: «Levanta-te, toma o menino e sua Mãe, foge para o Egipto e fica lá até que te avise, pois Herodes procurará o menino e sua Mãe a partiu para o Egipto, permanecendo ali até à morte de Herodes, Assim se cumpriu o que o Senhor anunciou pelo profeta: «Do Egipto chamarei o Meu filho»¹⁹¹

No friso da banquetta corre um grupo de bustos de personagens devotas da ordem, ilustrados com os nomes: S. Francisco, Santo António, São Luís, bispo de Tolosa, S. João da Mata, S. Pedro de Alcântara, S. João de Capristano e S. Boaventura, além de outros que se encontram ilegíveis.

Abóbada de berço com três cenas colocados em quadros quadrifoliados ou pentagonais, sendo o axial com representação ao centro da **Assunção da Virgem** (*Vide Tomo II, fig. 252-254*).

¹⁹⁰ Túlio Espanca, *op. cit.*, 1978, p.577.

¹⁹¹ São Mateus, 2, 13-15.

O Dogma da Assunção. A Mãe de Deus, ao concluir a vida terrena, foi elevada em corpo e alma à Glória Celestial. Segue-se a passagem bíblica¹⁹²

«A Assunção da Santíssima Virgem constitui uma participação singular na Ressurreição do Seu Filho, assim como uma antecipação da Ressurreição dos demais Cristãos» (C.I.C. 966).

Finalmente a Virgem Imaculada, preservada livre de toda a marcha de pecado original, terminado o curso da Sua vida terrena, foi levada à Glória do Céu e elevada ao Trono do Senhor, como Rainha do Universo, para ser conformada mais plenamente a Seu Filho, Senhor dos Senhores e Vencedor do pecado e da morte¹⁹³

As representações laterais representam uma delas a Adoração dos Reis Magos (*Vide Tomo II, fig. 251*), e a outra o Presépio a adoração dos Anjos e dos Pastores (*Vide Tomo II, fig. 250*) que se encontram em grande degradação, quase ilegíveis.

Passagem bíblica referente à **Adoração dos Reis Magos**;

Tendo Jesus nascido em Belém, no tempo do rei Herodes, chegaram a Jerusalém uns magos vindos do Oriente. «Onde está o rei dos Judeus que acaba de nascer? – perguntavam. Vimos a Sua estrela no oriente e viemos adorá-lo». Ao ouvir tal notícia, o rei H perturbou-se e toda a Jerusalém com ele. E, reunindo todos os príncipes dos sacerdotes e escribas do povo, perguntou-lhes onde devia nascer o messias. Eles responderam: «Em Belém da Judeia, pois assim foi escrito pelo profeta: «E tu, Belém,

¹⁹² Este Dogma foi proclamado pelo Papa Pio XII, no dia 1 de Novembro de 1950, na Constituição "Munificentissimus Deus".

¹⁹³ «O Dogma da Assunção afirma que o Corpo de Maria foi glorificado depois da Sua morte. Com efeito, enquanto que para os demais homens, a ressurreição dos corpos ocorrerá no Fim do mundo, para Maria a glorificação do Seu corpo antecipou-se por singular privilégio» (JP II, 2-7-1997). «Contemplando o mistério da Assunção da Virgem, é possível compreender o plano da Providência Divina, com respeito à Humanidade: Depois de Cristo, Maria é a primeira criatura humana que realizou o ideal escatológico, antecipando a plenitude da felicidade prometida aos eleitos, mediante a ressurreição dos corpos» (JP II, Audiência Geral, 9-7-97). E continua o mesmo Papa: «Maria Santíssima mostra-nos o destino final dos que "escutam a Palavra de Deus e a cumprem" (Lc 11, 28). Estimula-nos a elevar o nosso olhar às alturas, onde se encontra Cristo, sentado à direita do Pai, e onde também está a humilde Escrava de Nazaré, já na Glória Celestial» (JP II, 15-8-97).

terra de Judá, não és de modo nenhum a menor entre as principais cidades de Judá; porque de ti sairá o príncipe que apascentará o Meu povo Israel.

Então Herodes mandou chamar secretamente os magos e pediu-lhes informações exactas sobre a data em que a estrela lhes havia aparecido. E, enviando-os a Belém, disse-lhes: «ide e informativos cuidadosamente acerca do menino, e, depois de O encontrardes, vinde comunicar-mo, para que também eu vá adorá-Lo». Após as palavras do rei, puseram-se a caminho. E a estrela, que tinham visto no oriente, ia adiante deles, até que, chegando ao lugar onde estava o Menino, parou. Ao ver a estrela, sentiram grande alegria, e entrando na casa viram o Menino com Maria, Sua mãe. Prostrando-se, adoraram-n`O, e, abrindo os cofres, ofereceram-Lhe presentes: Ouro, incenso e mirra. Avisados em sonho a não voltarem para junto de Herodes, regressaram à terra por outro caminho.»¹⁹⁴

Referência Bíblica ao Presépio e à adoração dos Anjos e dos Pastores.

“ E quando eles ali se encontravam, completaram-se os dias de ela dar à luz e teve o seu filho primogénito que envolveu em panos e recostou numa manjedeira, por não haver para eles lugar na hospedaria. Na mesma região, encontravam-se uns pastores, que pernoitavam nos campos, guardando os seus rebanhos durante a noite. Ao anjo do Senhor apareceu-lhes, e a glória do Senhor refulgiu em volta deles e tiveram muito medo. Disse-lhes o anjo: «Não temais, pois vos nuncio uma grande alegria, que o será para todo o povo: Hoje na cidade de David, nasceu-vos um salvador, que é o messias Senhor. Isto vos servirá de sinal para o identificardes: Encontrareis um menino envolto em panos e deitado numa manjedeira». De repente juntou-se ao anjo uma multidão do exército celeste, louvando a Deus e dizendo: «Glória a Deus nas alturas e paz na terra aos homens do Seu agrado». Quando os anjos se afastaram deles em direcção ao Céu, os pastores disseram uns aos outros: «Vamos então até Belém e vejamos o que aconteceu e que o Senhor nos deu a conhecer». Foram apressadamente e encontraram Maria, José e o Menino, deitado na manjedeira.»¹⁹⁵

No lado posterior ao oratório, centrado por luneta cegas, por cima da porta entaipada, encontra-se a composição de **Madalena no Deserto**, imagem completamente degradada e perdida.

¹⁹⁴ São Mateus, 2, 2-12.

¹⁹⁵ São Lucas, 6-16.

2.4. Coro- baixo

Sala em planta rectangular e tecto abatido, com cinco painéis de pinturas a seco, “*pintadas a óleo*”¹⁹⁶, com curioso programa múrario, representando cenas do apocalipse enquadradas por sereias estilizadas segurando à cabeça açafates de flores e frutos e ornatos vegetalistas. Figuração simbólica no sentido sibilino e contrastando com o narrativo dos frescos na nave, demonstra na sua simplicidade concepcional uma nítida colaboração freirática amadora, executados nos mesmos anos em que as pinturas do corpo da Igreja foram elaboradas, pois o objectivo era ter o Convento ricamente decorado para festejar a subida ao trono de D. João IV (*Vide Tomo II, figs 221-224*).

Representações simbólicas, ricas de ingenuidade e sentido apocalíptico. Apocalipse quer dizer revelação, mensagem reveladora, do que está acontecendo e do que vai acontecer: Deus vai agir na História, julgando e destruindo o mal para implantar definitivamente o seu Reino entre os homens. O Apocalipse tem uma compreensão difícil, porque o autor faz grande uso das imagens, símbolos, figuras e números misteriosos.¹⁹⁷

A pequena cobertura divide-se em cinco composições. A do lado Sul representa «O Trono de Deus» Deus como príncipe dos Reis da Terra (*Vide Tomo II, esquema 5-6, figs. 207-214*), sentado num cadeirão de espaldar alto e rodeado das quatro figuras simbólicas dos quatro evangelistas: o touro, o leão, a águia e o anjo tendo diante de si uma perspectiva muito curiosa, uma teoria de Reis, vinte e quatro ao todo, coroados com coroas de ouro e sentados em hemicírculo, todos vestidos com túnicas brancas. Jesus Cristo, a testemunha fiel.

Pintura de rara ingenuidade, trespassada de indefiníveis sugestões bizantinas. Cristo, de túnica encarnada, segura na dextra um livro, com a esquerda faz um gesto hierático.

Segue-se as passagens bíblicas referentes;

¹⁹⁶ Como refere Antónia Baptista *op. cit.*, Livro 1.

¹⁹⁷ *Vide: Gaston Duchet-Suchaux, op. cit.*

“ (...) E da parte de Jesus Cristo, que é a testemunha fiel, o primogénito dos mortos e o Príncipe dos reis da terra.¹⁹⁸

“ Depois destas coisas, olhei e vi uma porta aberta para o Céu: E a primeira vez que ouvi, e que me falava, como o som duma trombeta, disse: Sobe aqui e mostrarte-ei as coisas que devem acontecer depois destas. Logo fui arrebatado em espírito e vi um trono no Céu, no qual Alguém estava sentado. O que estava sentado era, na aparência, semelhante à pedra de jaspe e de sardónico; e um arco-íris rodeava o trono, semelhante à esmeralda. Ao redor do trono havia outros vinte e quatro, sobre os quais estavam sentados vinte e quatro anciãos, vestidos com vestes brancas e com coroas de ouro na cabeça. Do trono saíam relâmpagos e trovões; diante do trono ardiavam lâmpadas de fogo, as quais são sete espíritos de Deus. Diante do trono havia ainda como que um mar de vidro, semelhante ao cristal; e no meio e em redor do trono, quatro videntes cheios de olhos por diante e por detrás. O primeiro era semelhante a um leão; o segundo, a um touro; o terceiro tinha um rosto como que de um homem e o quarto era semelhante a uma águia em pleno voo. Cada um dos quatro videntes tinha seis asas, cobertas de olhos por dentro e por fora; e não cessavam de repetir dia e noite: «Santo, santo, Santo é o Senhor Deus, o Todo-poderoso, O que era, que é e que há-de vir». E, quando os videntes davam glória, honra e acções de graças ao que estava sentado sobre o trono, ao que vive para todo o sempre, os vinte e quatro anciãos prosperavam-se diante do que estava sentado sobre o trono e adoravam O que vive para todo o sempre, dizendo: «Digno és, senhor, nosso Deus, de receber glória, honra e poder, porque criaste todas as coisas; por Tua vontade é que existem e foram criadas».¹⁹⁹

Na pintura do lado Oeste «**Um anjo dá a João um livrinho**» (Vide Tomo II, esquema 5-6, figs.215-219). Anjo forte com os braços abertos e as pernas em forma de colunas a apontar para o céu, como refere a passagem bíblica;

“ Vi, a seguir, um outro anjo, poderoso, descer do Céu, envolvido numa nuvem; por cima da sua cabeça estava o arco-íris; o seu rosto era como o Sol e as suas pernas como colunas de fogo. Tinha na mão um livrinho aberto. Pôs o pé direito sobre o mar e o esquerdo sobre a terra, e chamou em alta voz como um leão que ruge,

¹⁹⁸ Apocalipse I, 5.

¹⁹⁹ Apocalipse 4, 1-11.

Depois de ter gritado, sete trovões fizeram soar as suas vozes, Quando cessaram de falar e me preparava para escrever, ouvi uma voz do Céu que dizia: «Sela o que os sete trovões disseram e não o escrevas». Então, o anjo que eu tinha visto de pé sobre o mar e sobre a terra, levantou a mão direita para o céu e jurou por Aquele que vive para todo o sempre, o Qual criou o céu e tudo quanto há, e o mar e tudo o que há, que não havia mais demora; mas nos dias em que se ouvir o sétimo anjo, quando ele tocar a trombeta, cumprir-se-á o mistério de Deus, segundo a boa nova que anunciou aos Seus servos, os profetas. Então a voz que eu tinha ouvido do Céu falou de novo e disse: «Vai, toma o livrinho aberto da mão do anjo que está de pé sobre o mar e sobre a terra». Fui ter com o anjo, pedindo-lhe que me desse o livrinho. Disse-me ele: «Toma, come-o; encher-te-á as entranhas de amargura, mas na tua boca será doce como mel». Tomei o livrinho da mão do anjo e comi-o; na minha boca era doce como o mel, mas, depois de o ter comido, as minhas entranhas ficaram cheias de amargura. Então, foi-me dito: «É necessário que profetizes outra vez muitos povos, nações, línguas e reis».²⁰⁰

A missão do povo de Deus é profetizar, corresponde assim á mensagem que esta composição nos oferece.

Defronte outra representação, no lado Este, «**Visão de João na Ilha de Patmos**», Cristo perante as sete igrejas da Ásia (*Vide Tomo II, esquema 5-6, figs. 199-206*). Cristo de pé tem na sua presença, de lado e atrás dele, sete Bispos com os seus mantos brancos, suas mitras e báculos e na frente a figura de S. João Evangelista com o livro que ele teria de enviar às sete igrejas, representadas no painel sob a pueril forma de sete moradias contíguas. Sobre as igrejas sete candelabros. Da boca de Cristo sai uma espada, aguda de dois fios e o seu rosto resplandecia como o sol na sua força. Segue-se a passagem bíblica;

“ Eu, João, que também sou vosso irmão e companheiro na aplicação, na realeza e na paciência em Jesus Cristo, estava na ilha de Patmos por causa da palavra de Deus e do testamento de Jesus Cristo. E fui arrebatado em espírito, no dia do Senhor, e ouvi detrás de mim uma grande voz, como de trombetas, que dizia. «O

²⁰⁰ Apocalipse 10.

que vês escreve-o num livro e envia-o às sete Igrejas que estão na Ásia: A Éfeso, a Esmirna, a Pérgamo, a Tiatira, a Sardes, a Filadélfia e a Laodiceia». Virei-me para ver quem falava comigo e, ao virar-me, vi sete castiçais de ouro e, no meio dos sete castiçais, alguém semelhante a um filho de homem, vestido até aos pés com um vestido comprido e cingido no peito com um cinto de ouro. A sua cabeça e os seus cabelos eram brancos como lã branca, como neve; os seus olhos eram uma chama de fogo, os seus pés eram semelhantes ao bronze posto ao rubro numa fomalha e a sua voz como ruído de muitas águas caudalosas. Tinha na sua mão direita sete estrelas e da sua boca saía uma aguda espada de dois gumes, afiada e o seu rosto era como o Sol quando resplandece com toda a sua força. Quando o vi, caí como morto; e Ele pôs sobre mim a sua mão direita dizendo-me: «Não temas; Eu sou o primeiro e o Último, O que vive; conheci a morte, mas eis-Me aqui vivo pelos séculos dos séculos. E tenho as chaves da Morte e do Inferno. Escreve, pois, as que são e as que hão-de acontecer depois destas: eis o mistério das sete estrelas que viste na minha mão direita: As sete estrelas são os anjos das sete Igrejas, e os sete castiçais são as sete Igrejas.»²⁰¹

O sétimo selo. Na composição do lado Norte, iluminado por uma janela que dava para o desaparecido claustro, aparece de novo a figura de Cristo, sentado sobre um dossel, com uma estranha expressão de serenidade, tendo a dois passos um altar e os sete anjos com trombetas, prestes a anunciar o cataclismo (*Vide Tomo II, esquema 5-6, figs. 193-198*). Segue-se a passagem bíblica;

“ Quando Ele abriu o sétimo selo, fez-se no Céu um silêncio de meia hora. Depois vi os sete anjos que estavam diante de Deus, e foram-lhes dadas sete trombetas. Veio então outro anjo com um incensário de ouro e pôs-se junto do altar. Entregaram-lhe muitos perfumes para que os oferecesse com as orações de todos os santos sobre o altar de ouro que estão diante do trono. E o fumo dos perfumes subiu da mão do anjo com as orações dos santos, até diante de Deus. Depois, o anjo tomou o incensário, encheu-o com o fogo do altar e lançou-o sobre a terra; houve vozes, trovões, relâmpagos e terremotos. Os sete anjos que tinham as sete trombetas prepararam-se, então, para tocar. O primeiro anjo tocou a trombeta. Saraiva e fogo, misturados com sangue, foram lançados sobre a terra; queimou-se uma terça parte da terra, a terça parte das árvores e também toda a erva verde. O segundo anjo tocou a

²⁰¹ Apocalipse 1, 9-20.

trombeta. Então, em uma enorme massa, ardendo em fogo, semelhante a uma montanha, foi lançada ao mar, e a terça parte do mar foi transformada em sangue; morreu assim um terço das criaturas que viviam no mar, e perdeu-se a terça parte das naus. O terceiro anjo tocou a trombeta e, caiu do céu uma grande estrela, ardendo como uma tocha. Caiu sobre a terça parte dos rios e das fontes. O nome da estrela era «Absinto». Uma terça parte das águas transformou-se em absinto morreram muitos homens, devido às águas, porque se tornaram amargas. O quarto anjo tocou a trombeta, e foi atingida a terça parte do Sol, a terça parte da Lua e a terça parte das estrelas, de modo que se obscureceram em um terço do dia perdeu um terço da sua claridade, assim como a noite. Vi ainda e ouvi uma águia que voava no mais alto do céu, dizendo em alta voz: «Ai! ai! Ao dos habitantes da terra por causa dos derradeiros sons das trombetas que os três anjos hão-de tocar!»²⁰²

A mulher e o dragão. Ao centro, num cartão mais amplo, uma representação bastante curiosa (Vide Tomo II, esquema 5-6, fig. 220), cuja passagem bíblica, conta que;

“Depois apareceu um grande sinal do Céu: Uma mulher revestida de Sol tendo a Lua debaixo dos seus pés e uma coroa de doze estrelas sobre a cabeça. Estava grávida, com dores de parto, e gritava com ânsias de dar à luz. Apareceu enquanto outro sinal no céu: Um grande dragão vermelho com sete cabeças, dez chifres e sobre as cabeças, sete diademas. A sua cauda varreu a terça parte das estrelas e lançou-se sobre a terra; deteve-se diante da mulher que estava para dar à luz, preparando-se para devorar o filho logo que nascesse. Ela deu à luz um Filho, um Varão que há-de reger todas as nações com ceptro de ferro; e o Filho foi arrebatado para junto de Deus e do Seu trono. Então a Mulher fugiu para o deserto, onde tinha um lugar preparado por Deus, para ali ser alimentada durante mil e duzentos e sessenta dias. Travou-se, então, uma batalha no Céu: Miguel e os seus anjos pelejavam contra o Dragão e este pelejava também juntamente com os seus anjos. Mas não prevaleceram, e não houve mais lugar no Céu para ele. O grande Dragão foi precipitado, a antiga Serpente, o Diabo, ou Satanás, como lhe chamam, o sedutor do mundo inteiro foi precipitado na terra, juntamente com os seus anjos. E ouvi uma voz a chamar do Céu: «Agora chegou a salvação, o poder e o Reino do nosso Deus e o poder do Seu Cristo, porque o acusador dos nossos irmãos, que os acusava de dia e de noite diante de Deus, foi

²⁰² Apocalipse 8.

derrubado. Eles venceram-no, pelo sangue do Cordeiro e pela palavra do seu testamento, porque desprezaram a suas vidas até ao ponto de aceitarem a morte. Alegrai-vos, pois, ó Céus, e vós que neles habitais. Ai dos que vivem na terra e no mar, porque o Demónio desceu sobre vós, cheio de furor, sabendo que já tem pouco tempo. Quando o dragão viu que fora precipitado na terra, perseguiu a Mulher que dera à luz o Varão. Mas à mulher fora dadas duas asas de grande águia, a fim de que voasse para o deserto, para o lugar onde, longe da Serpente, será alimentada por um tempo, tempos e metade de um tempo. Então a serpente lançou da boca como que um rio de água atrás da mulher, para que a corrente a arrastasse. A terra, porém, veio em socorro da Mulher: Abriu a sua boca e engoliu o rio que saíra da boca do dragão. Furioso contra a Mulher, o Dragão foi fazer guerra com o resto dos seus filhos os quais guardam os mandamentos de Deus, e têm o testemunho de Jesus. E fiquei de pé sobre a areia do mar.”²⁰³

No tímpano por cima da grade do comungatório, existe um friso pictórico, enquadrado com a pintura do tecto, distribuído em três cenas distintas: Dois anjos coroando a representação divina, com resplendor de raios flamulados (parcialmente mutilada com rompimento da porta moderna, feita depois da extinção monástica); S. Francisco ajoelhado na porciúncula e Santa Clara de Assis venerando Nossa Senhora da Esperança, painel envolvido de barras floridas e com representação da frase mística: “SO DEOS SABE/ O Q. HE BOM”.

Nas paredes dos alçados internos seis quadros sobrepujantes ao forramento de lambril imitando cerâmica enxadrezada, compõem os intervalos das janelas que se abrem para a cerca e para o desaparecido claustro. Tratam temas ligados à vida dos evangelistas, mas com narrações imperceptíveis.

O programa iconográfico dos alçados do coro é praticamente irreconhecível, embora ainda se percebam fingimentos de cilhares de azulejos enxaquetados e no canto Norte um retábulo fingido, muito popular, com a imagem de S. Boaventura. Entre as janelas do coro-baixo existiriam painéis murais retratando os passos da vida de S. João²⁰⁴

²⁰³ Apocalipse, 12.

²⁰⁴ Túlio Espanca, *op. cit.*, 1978, p. 582.

2.5. Ante coro-baixo

Parede de topo com altar fundeiro, frontal e friso envolvente revestido de azulejos policromos, tipo “maçaroca de milho” do século XVII, encimado por retábulo parietal – retábulo fingido – elaborado entre os anos 1625-1630 e atribuído a André Peres. Preenche, completamente a ousia, alcançando o remate semi-circular do fecho, bem emoldurado com lóbulos dourados e representando três cenas no eixo e pela cimafrente, admira-se um grande retábulo fingido a fresco, que integra três edículas no andar nobre e um «painel» semi-circular no remate, este figurando **A Imaculada Conceição adorada por São Francisco de Assis**, á esquerda e **Santo António de Lisboa**, á direita (Vide Tomo II, fig. 226), ao central **São Bento Patriarca**²⁰⁵ (Vide Tomo II, fig. 227.2), o lateral esquerdo **São Luís, Bispo de Tolosa** (Vide Tomo II, fig. 227), e o lateral da direita uma cena de mais difícil interpretação, que Túlio Espanca julgou que fosse Jesus Cristo no passo do **Ecce Homo**²⁰⁶ (Vide Tomo II, fig. 227.1), mostra uma personagem vestida de soldado romano, com toga e cáligas, com um cálice ou coração seguro na mão direita, e um outro santo desnudo, deitado, junto a um cofre que provavelmente visa representar uma caixa de relíquias. Pode tratar-se de uma representação de São Sebastião aguardando o suplício das setas, mas por ora, dado o mau estado de conservação desta grande pintura, é manifestamente impossível determinar-se qual o temário exacto da cena.

Esta pintura foi, em momento posterior, recoberta por uma outra camada, “a seco”, com os mesmos santos e as mesmas cenas iconográficas, sendo visível ainda o vestígio dessa segunda campanha, curiosamente a

²⁰⁵ Patriarca do monaquismo Ocidental e fundados dos monges beneditinos. Fez-se anacoreta e foi escolhido por um grupo de eremitas como superior, que o tentaram matar devido ao seu rigor, o que fez São Bento voltar para o seu isolamento, mais tarde juntaram-se outros monges, formando uma comunidade. Em Montecassino, escreveu a sua regra admirável e atraíu muitos discípulos e simples fieis pela sua santidade, sabedoria e milagres. Foi considerado Patrono da Europa. Na sua ordem, São Bento define o mosteiro como uma escola ao serviço do Senhor, sendo o abade o pai e mestre, que governa como único chefe, mas com o conselho dos irmãos. Os principios fundamentais da vida monástica são a obediência, silêncio e humildade. (Enciclopédia Luso Brasileira da Cultura, *op. cit.*, p.1098-2000).

²⁰⁶ São João 19, 1-2.

revelar o mesmo estilo e características da primeira, parecendo indicar que a obra executada não agradou totalmente, obrigando a uma espécie de “repinte correctivo” em 1628, por Madre Soror Maria da Apresentação que pintou “(...) o glorioso patriarcha a óleo que athe então era de morta color, com pinturas de outros séculos e acabou a cvasa tão linda e perfecta como oio se ve (...)”^{207.208} Estes repintes, cedo tenderam a desaparecer, ficando apenas pálidos vestígios. A pintura deverá datar dos anos do abadessado de D. Leonor de Lencastre (1629-1631), também responsável pela pintura da cúpula da capela-mor, em 1629 e parece evidente que foi o mesmo artista (André Peres ?) quem executou este retábulo fingido a fresco. A obra está muito deteriorada e reclama urgente tratamento de Conservação e Restauro.

A pintura mural sempre explorou outras formas de arte, sendo uma forma económica de simulação de trabalho que trouxera maior riqueza decorativa a um determinado local. Substitui os dispendiosos altares em talha dourada ou de mármore, reproduzindo fielmente a gramática decorativa por eles utilizada. Esta tipologia integrava-se no espírito da Igreja Pós-Trento, que renovou o culto das imagens, consagrando o amplo significado catequético nas representações artísticas.

2.6. Coro-Alto

O tecto em abóbada de meio canhão, decorada em caixotões geometrizarantes emoldurados de rosetas, com composições naturalistas, com anjos, frutos, aves, flores e serafins músicos em trabalho de massa ou estuque relevado pintado ainda modelado na tradição classicista, assim como os nichos que se encontram à volta da sala e os dois altares que estão na parede da grade que comportam cada um, uma pintura com decoração muito curiosa. No do Evangelho a **Anunciação** (*Vide Tomo II, fig. 228*) e no da Epistola a **Apresentação da Virgem e Jesus no Templo** (*Vide Tomo II, fig. 229*),

²⁰⁷ Esta casa a que se refere Antónia Baptista é o coro-baixo.

²⁰⁸ *Vide*: Capítulo 1 – Comunidade religiosa.

pinturas do período maneirista, de grande qualidade artística. Ambas as pinturas a seco assim como as que estão encimadas e que rematam a parede por cima da grade, acompanhando o formato da abóbada, são do século XVIII, onde aparecem representados, reposteiros e o centro as armas da Irmandade da Ordem Terceira, coroadas, metidas em cartela envieirada do estilo Rococó. Pela transparência da pintura, que apesar de ser a seco é muito fina, denotam-se cenas originais pintadas por baixo, foi visível pela ampliação da fotografia e com a luz rasante. No coro-alto regista-se ainda um interessante conjunto de oratórios inseridos nos alçados, alguns com trabalhos em massa pintados a lembrar os exemplares presentes no Claustro do Convento das Chagas (*Vide Tomo II, figs. 230-238*).

Segue-se a passagem bíblica da apresentação da Anunciação da Virgem;

“ Ao sexto mês, o anjo Gabriel foi enviado por Deus a uma cidade da Galileia chamada Nazaré, a uma virgem desposada com um homem chamado José, da casa de David, e o nome da virgem era Maria. Ao entrar em casa dela, o anjo disse-lhe: «Salve, ó cheia de graça, o Senhor está contigo». Ao ouvir estas palavras, ela perturbou-se e inquiria de si própria o que significava tal saudação. Disse-lhe o anjo: «Não tenhas receio, Maria, pois achas-te graça diante de Deus. Hás-de conceber no teu seio e dar à luz um filho, ao qual porás o nome de Jesus. Será grande e chamar-se-Á Filho do Altíssimo. O Senhor Deus dar-Lhe-Á o trono de Seu pai David, reinará eternamente sobre a casa de Jacob e o Seu reinado não terá fim». Maria Disse ao anjo, como será isso, se não conheço homem?». O anjo respondeu-lhe: O Espírito santo virá sobre ti e a força do Altíssimo estenderá sobre ti a Sua sombra. Por isso mesmo é que o santo que vai nascer há-se chamar-se filho de Deus. Também tua parenta Isabel concebeu um filho na sua velhice e está já no sexto mês, ela, a quem chamavam estéril, porque nada é impossível aos olhos de Deus». Maria disse então: «Eis aqui a escrava do Senhor faça-se em mim segundo a tua palavra». E o anjo retirou-se de junto dela.”²⁰⁹

²⁰⁹ São Lucas 1, 26-38.

Passagem bíblica de apresentação da Virgem e Menino no Templo;

“Impelido pelo espírito, veio ao Templo e, quando os pais trouxeram o menino Jesus a fim de cumprirem o que ordenava a Lei a Seu respeito, tomou-O nos braços, bendisse a Deus e exclamou: «Agora, Senhor, podes deixar o teu servo partir em paz, segundo a tua palavra, porque os meus olhos viram a salvação, que preparas-te em favor de todos os povos: Luz para iluminar as nações e glória de Israel, Teu povo». Seu pai e Sua mãe estavam admirados com o que se dizia d’Ele. Simeão abençoou-os e disse a Maria, Sua mãe «Este menino está aqui para queda e ressurgimento de muitos em Israel e para ser sinal de contradição.»²¹⁰

3. Autoria das pinturas e o seu enquadramento histórico artístico

3.1. Dados histórico estilísticos

Não foram encontrados registos documentais acerca do autor das pinturas murais da cúpula, da abóbada do corpo da Igreja, do coro-baixo, do ante coro-baixo e do coro-alto, sabe-se simplesmente que pertencem ao século XVII datadas as do Altar-mor e do ante coro-baixo entre 1629-37 e as do corpo da Igreja, coro-baixo e coro-alto por volta de 1639-42 pagas á custa da Confraria do Santíssimo Sacramento. Trabalho de mérito, sendo pintado por uma escola ou oficina, devido à elevada dimensão de todo o conjunto pictórico. É de notar que as próprias freiras também contribuíram na execução da decoração, nomeadamente nas pinturas do coro-baixo, nas pinturas a óleo do corpo da igreja, altares e nas grades do coro-baixo e alto, entre outras obras.

Vítor Serrão atribui as pinturas da abóbada da Capela – mor e coro-baixo a André Peres. Pintor que por volta de 1612-1632, esteve em Vila Viçosa. *“Por estes anos, o artista, no quadro da sua actividade de membro da corte ducal (assim como o arquitecto Pero Vaz Pereira, e músicos, livreiros, ourives, e outros artistas), continua a cumprir as tarefas inerentes ao cargo de pintor do Duque: assim, terá*

²¹⁰ São Lucas 2, 27-34.

*desenvolvido actividade fresquista tanto no Paço como no Convento de Nossa Senhora da Esperança e talvez ainda no das Chagas, em Vila Viçosa. Pouco se sabe de certo, porém a respeito destas incumbências decorativas*²¹¹ Embora duas referências manuscritas constantes do Livro das Esmollas elaboradas pelo Duque nosso Senhor (1636-1645)²¹² existente no Arquivo da casa de Bragança nos indiquem a, "apuramos que o pintor André Peres ainda estava em actividade em 1637, ocupado com o dourado do retábulo da extinta igreja de São Sebastião de Vila Viçosa, obra para a qual o Duque mandou dar então 2000 rs de esmola e mais sabemos que já era falecido em 1643" Embora esta informação possa levantar algumas dúvidas, pois ele já teria uma idade avançada, o que terá levado à sua morte logo a seguir ao terminus das pinturas.

Relativamente às pinturas da abóbada do corpo da Igreja, podemos distinguir cenas pintadas por mãos de mestre como a *Eucaristia e Lava-pés*, demonstrando todo o requinte e pormenor da representação. Bem como as composições que dizem respeito ao tema da *Multiplicação dos pães e dos peixes* e a *Aparição de Jesus na Galileia*. Ou seja as três representações centrais e a abóbada são as mais brilhantes do ponto de vista estético e artístico. Claramente um trabalho de um grande erudito e artista.

As cenas laterais são de inferior qualidade, apresentando um certo rusticismo, hibridismo e um aspecto quase que inacabado. No geral todo o esplendor é reconhecido e lisonjeado por todos os visitantes.

O coro-baixo como foi dito no primeiro capítulo foi pintado pelas religiosas do Convento. De todas as pinturas representadas neste Convento, estas são as inferiores em termos técnico-artísticos, mas também por outro lado as mais curiosas, uma vez que pintadas pelas próprias religiosas. Demonstrem o gosto e a vontade que estas tinham, para levar a cabo uma obra deste carácter. Certamente que a escolha dos temas foi também escolhido pelas mesmas. O Apocalipse sempre foi e será o grande enigma, o medo, devido á sua difícil interpretação e explicação.

²¹¹ Vítor Serrão André Peres: *As tábuas do Antigo Retábulo da Misericórdia de Arraiolos (1603)*, in Callipole, nº 5/6, 1997/ 1998, pp.136.

²¹² Livro das Esmollas que faz o Duque Soso Senhor (1636-1645), Fl. 27.

3.2. Escolas/ Oficinas. Similitudes. A pintura fresquista à sombra do Mecenate Ducal

A pintura a fresco tem que ser entendida na sua importância e grandiosidade da época, ao preencher paredes e tectos, que para além do prestígio histórico que forneciam tanto ao local onde se encontravam como aos seus encomendantes e padroeiros que se pretendiam rememorar condignamente e capitalizar em termos de ostentação política.

O panorama da pintura produzida no Alentejo durante a segunda metade do século XVI e o primeiro terço do século XVII, sob estímulo inspirador dos novos modelos estéticos do maneirismo italiano, é dominado pela actividade de oficinas instaladas na cidade de Évora, algumas delas com obras absolutamente identificadas, como as de Francisco de Campos, Sebastião Lopes, Francisco João, Duarte Frizão, Pedro Nunes e José Escobar. Além desse centro muito prestigiado, o incremento do mercado artístico na província proporcionou que em outros núcleos regionais, como em Vila Viçosa, sob égide dos Duques de Bragança e da sua corte, se pudessem sediar mestres e oficinas de pintura, atraídos pelo excesso de encomenda e pela revalorização da sua actividade²¹³. É o caso do pintor André Peres²¹⁴, um artista ligado à prestigiosa corte brigantina do Duque D. Teodósio II.

²¹³ Vítor Serrão; *Uma obra desconhecida do Pintor Maneirista André Peres: As tábuas do Antigo Retábulo da Misericórdia de Arraiolos (1603)*, in Callipole, nº 5/6, 1997/ 1998, pp.123-143.

²¹⁴ André Peres nasceu por volta de 1570 na Vila de Almada. Nada se apurou ainda sobre a sua formação, acaso ocorrido em Lisboa. Em 1589, já pintor feito trabalha em casas religiosas almadenses, em Arraiolos. Mas em 1594, já se encontra em Vila Viçosa, a 17 de Novembro de 1594, o Duque de Bragança D. Teodósio II, toma-o a seu serviço, como pintor e escudeiro ducal. *Vide: Arquivo Histórico da casa de Bragança, Vila Viçosa, Lº 3º das mercês de D. Teodósio II*, MSS. NNG. 255, fl.303 e vº. O Duque estipula-lhe o ordenado anual de 40,000 Rs (19 de Fevereiro de 1595). A 16 de Outubro de 1595, o Duque ordena que André Peres tenha uma ajuda especial de 4000 Rs de aposentadoria por uma casa em Vila Viçosa onde estadeava, na sua qualidade de pintor da casa ducal, aduzindo também ao seu mantimento dois moios de trigo por ano. *Vide: Arquivo Histórico da Casa de Bragança. Mercês de D. Teodósio II*. Lisboa, ed. Fundação da casa de Bragança, prefácio de António Gomes, 1967, p.247. O que incidia algum sucesso nas primeiras empresas picturais, tanto no palácio como nas casas religiosas da Vila. Por volta de 1600 pintaria o fresco da Tomada de Azamor na escadaria nobre do Palácio Ducal entre outras obras.

Quatro uniões impulsionaram outros tantos ciclos construtivos, no objectivo maior de dotar a Casa de Bragança na moradia senhorial, que suportasse o estatuto de protagonismo e prestígio social a que se impunha. A supremacia nobiliárquica vai ser defendida e difundida de acordo com as conveniências históricas e as necessidades políticas face ao poder régio. De D. Jaime, 4º duque, até D. João II, 8º duque, medeia-se quase um período de um século.²¹⁵

D. Jaime (1479-1532), treze anos ausentes de Portugal, regressa a Vila Viçosa e encontra o paço medieval da Alcáçova obsoleto e exíguo face à sua experiência recente de estada em grandes moradias, junto de Isabel a Católica. Não ficando indiferente á escolha de D. Manuel pelo Paço da Ribeira, junto do rio escolheu a Horta do Reguengo para instalar o seu novo paço, rompendo simbolicamente o cerco de muralhas medievais, perfila-se guardião de um espaço que é o terreiro – ponto mágico das descobertas, num empreendimento cuja marca civil mais ao gosto do Renascimento não deixa de enunciar²¹⁶. A estratégia passou pela construção da moderna Vila Viçosa – um projecto que tem como ponto de partida a decisão dos Duques de deixar a aldeia encastelada para começar a partir da nova residência do Reguengo uma Vila nova na dimensão e urbanidade expressiva do crescente poder da Casa de Bragança. A emergente corte de fidalgos, a multiplicação dos conventos e de outros equipamentos eram as condições da procura necessária para justificar um salto de escala que traduziu na abertura, aparentemente em pouco tempo de uma apreciável extensão da frente de quarteirões a criar, notável inteligência urbanística ao conciliar a clareza do modelo de referência com as pré-existências e a tradição das vilas do Sul do país. Utilizando a experiência das corredoras ou ruas direitas e dos largos que as articulam ou interrompem, a novidade estava na concepção unitária do sistema de ruas e quarteirões claramente inteligíveis com os quarteirões vazios formando praças ou terreiros e a maioria das igrejas, conventos, município, misericórdia ou cadeia integrados na massa desses quarteirões quer estivessem já lá, quer

²¹⁵ Vide: José de Monterroso Teixeira, *O paço, passo a passo. A estratégia arquitectónica Ducal (séculos XVII-XVIII)*, Monumentos 6

²¹⁶ Que para além de significação patrimonial detectável no envolvimento da familiar numa construção que alargasse os sinais de poder que a casa de Bragança visava potenciar. É nesta constelação de referências, onde a trama familiar e a sintonia com as iniciativas régias se observam, que se deve situar o impulso para o Novo Paço de Reguengo.

estivessem a ser previstos. Este poderoso encaixe quinhentista deu para acolher os altos e baixos da história calipolense até aos nossos dias. Só tardiamente terão aparecido no extremo Leste, a partir do terceiro largo – o Rossio²¹⁷.

A euforia vivida na sociedade portuguesa, no contexto dos Descobrimentos e dos acontecimentos empolgantes que o dia-a-dia revelava, atingia a formação do gosto e impele ao Rei o patrocínio de inúmeras construções, suscitando uma campanha celebrativa, criadora de um clima artístico, que toca os sectores tradicionalmente implicados em acções mecenáticas: igreja, ordens religiosas e nobreza.²¹⁸

O humanismo solta as suas influências e uma nova atitude, face ao urbanismo e a vivência da arquitectura que se identifica na actualidade cultural que circula em toda a Europa²¹⁹

Curiosamente o surto construtivo senhorial no Norte do país (Barcelos, Guimarães, Chaves), patrocinado pelo primeiro Duque de Bragança, D. Afonso, irá reencontrar eco no Sul, após a fixação familiar em Vila Viçosa, a partir do terceiro Duque D. Fernando. O espólio islâmico trazido de Ceuta marcaria o imaginário artístico permeável a linguagens exóticas; D. Jaime, 4º Duque regressado do exílio em Espanha, onde conviveu com um legado muçulmano de grande e diversificada presença optaria naturalmente por um modelo que a sua cultura absorvera e que oferecia conotações prestigiantes e faustosas, nomeadamente das moradas reais do Alcazar de Sevilha e de Toledo. Seria fácil na região encontrar artífices habilitados que em contacto com mestres

²¹⁷ Vide: Nuno Portas, *A Formação Urbana de Vila Viçosa – Um ensaio de interpretação*. Monumento 6, 1997.

²¹⁸ Vide: José de Monterroso Teixeira, *O paço, passo a passo. A estratégia arquitectónica Ducal (séculos XVII-XVIII)*, Monumentos 6, 1997.

²¹⁹ D. Teodósio recebeu uma cultura humanista muito sólida, atingindo a maturidade literária e intelectual assinável ao ponto de expressar-se em latim grego e hebreu pelo ensino de Diogo de Sigeu. Dado o ambiente erudito em que vivera D. Teodósio considerou que a melhor forma de contribuir para o enriquecimento literário e humanista da sua corte era a instalação no Paço de mestres que educassem os seus filhos. Conseguiu mesmo a criação de uma Universidade, por breve de Pio IV, de Junho de 1560. D. Teodósio estabelece um novo programa arquitectónico que dignifique o poderio da casa e se manifeste na corte a adopção das novas linguagens renascentistas que com maior determinação eram acolhidas em todo o Alentejo e traduziam a modernidade ao romano. A contaminação da conjuntura antiquisante a decorrer em Évora.

locais depressa atingiam as técnicas e a linguagem da tradição muçulmana – o legado alentejano expressa bem estas convivências que o correr dos séculos sedimentou²²⁰.

Nesta altura encontrava-se Nicolau de Chanterene em Évora, onde dirigia iniciativas arquitectónicas e escultóricas de grande envergadura.

Havia muitas encomendas ducais fabricadas em Antuérpia, para um padrão com nível cosmopolita e sofisticado e que fazem parte os grandes cilhares de azulejos armoriados do Paço Ducal²²¹

Um dos acervos mais ricos de pintura de fresco e tempera que se encontra em Portugal é aquele que subsiste em Vila Viçosa, tanto em edifícios civis e aristocráticos, Paço Ducal, como em outros edifícios religiosos. Trata-se de um notável conjunto fiel aos cânones estéticos Maneiristas italianizantes.²²²

João Miguel Lameiras²²³, num estudo recente sobre o significado do ciclo fresquista das novas alas do paço – *a gallerietta de D. Catarina* -, Duquesa de Bragança e o tecto das duas salas contíguas – *sala de Medusa e de David* – referia que estamos perante «um dos melhores (tanto em quantidade quanto em qualidade) conjuntos de pintura com motivos de brutesco existente em Portugal». Sem dúvida que este ciclo de empresas ornamentais seiscentistas por serem desiguais, em termos de realização plástica ou de importância artística, revestem-se de particular minúcia na sua erudita definição programática, pelo facto de haver sido concebido, patrocinado e custeado pelo duque D. Teodósio II e pelo filho o D. João II para as novas salas do Paço, num gosto que repercutia então, sob a batuta dos melhores clientes, em várias igrejas, conventos na sua órbita mecenática.²²⁴

A corte na aldeia que se desenvolveu em Vila Viçosa em redor da corte ducal justifica o considerável prestígio de que esta corte gozava, desde a sua invulgar riqueza e incentivos e reformas artísticas e estilísticas que

²²⁰ Vide: José de Monterroso Teixeira, *O paço, passo a passo. A estratégia arquitectónica Ducal (séculos XVII-XVIII)*, Monumentos 6, 1997.

²²¹ Vide: José de Monterroso Teixeira, *O paço, passo a passo. A estratégia arquitectónica Ducal (séculos XVII-XVIII)*, Monumentos 6, 1997.

²²² Vide: Vítor Serrão, *A pintura fresquista à sombra do Mecenato Ducal (1600-1640)*, Monumentos 6, 1997.

²²³ Vide: João Miguel Lameira – *O Elogio do Fantástico na pintura de Grotresco em Portugal: 1521 – 1656*. Coimbra. Tese de Mestado, 1996.

²²⁴ Vide: Vítor Serrão – *A Pintura Fresquista à sombra do mecenato Ducal (1600-1640)*, Monumentos 6, 1997.

desenvolvia²²⁵ A riqueza da casa senhorial sentia-se também no ambiente humanístico que não deixara de se afirmar desde tempos do 4^a Duque, D. Jaime I²²⁶, dentro de um espírito de abertura cultural, num fervoroso centro de afirmação nacionalista e de culto da identidade. Este ambiente progressista que se vivia na vila alto-alentejana²²⁷ alargava-se a esforços de internacionalização²²⁸. Nesta altura multiplicam-se os incentivos para o crescimento de vários mosteiros²²⁹ locais a par de outras edificações prestigiantes.

O surto construtivo foi particularmente acelerado em fins de quinhentos, devido ao bom gosto italianizante do Duque D. Teodósio II, que dirige os destinos da casa de 1583 até 1630, como verdadeiro príncipe maneirista, amante das artes, protector de artistas, intelectual de sensibilidade, que assume esse sentido da renovação da vila e a transforma num centro de estudos²³⁰ ²³¹. Para José Monterroso Teixeira, o Paço Ducal representa um núcleo fundamental para o entendimento de uma tipologia de arquitectura civil nos séculos XVI e XVII: o palácio. A sua construção ao longo de três séculos processou-se com programas unitários ou com pequenas adições de acordo com as personalidades dos encomendantes e as circunstâncias históricas. O facto do 4^o duque, D. Jaime iniciar as obras imprime-lhe uma feição acabada de grande morada senhorial, na referência mimética ao Paço da Ribeira e na absorção de contágios regionais em circulação na época. D. Teodósio II patrocinou o ciclo renovador de toda a grande ala transversal, que lhe confere

²²⁵ Nicolau de Frias, arquitecto régio de D. Teodósio II, vai dirigir as novas zonas palacianas (um dos sítios de indisputado esplendor em toda a Península) a fim de fixar a Corte Calipolense em tempo de dominação filipina. O Paço durante o século XVI, com a restauração da Casa de Bragança, torna-se lugar de prestígio.

²²⁶ Aluno de Pedro Mártir de Aguiera.

²²⁷ Em cuja corte achavam-se humanistas como Cataldo Parisio Sículo, Diogo Sigeu, Pública Hortência de Castro, o astrónomo António Maldonado de Ontiveros...entre outros.

²²⁸ Como o projecto de D. Teodósio I, em 1560, expressa a vontade em criar uma Universidade sob égide do próprio papa Pio IV, chamando como docentes o mestre Juan Fernandez, professor de Salamanca e de Alcalá e o poeta Jerónimo Corte Real.

²²⁹ Chagas, Santa Cruz, Esperança, Capuchos e Santo Agostinho.

²³⁰ No Mosteiro de Santo Agostinho funcionava um curso de grego e latim.

²³¹ Tal perfil justifica que o Duque-mecenas fosse cantado num laudatório poemas de 1621 do célebre Lope de eja, a Descripción de la Tapada, Insigne Monte y Recreación del Excelentíssimo Señor Duque de Berganza, onde a corte ducal é comparada a uma segunda Delfos, ou ao Parnaso de Portugal e onde o Príncipe brigantino surge como um sábio da Antiguidade, que reina com sagueza num ídílico mundo bucólico povoado de bosques e fontes murmuradas, paraíso de artistas, músicos e literatos, onde não faltam também as ninfas galantes e os faunos gozosos.

um perfil majestático, numa síntese maneirista única em toda a nossa arquitectura. O cuidado que se teve com o programa narrativo, apregoado pelos ciclos de pintura mural, acentua uma linha de ostensiva identidade legitimadora da estirpe brigantina e de oculto pendor nacionalista, estavam em plena União Ibérica²³².

Como já foi referido o ciclo de pinturas murais de Vila Viçosa é, no seu conjunto um dos mais notáveis do nosso país. Embora estudado parcialmente por vários autores (Sant'Anna Dionísio, Túlio Espanca, Nicole Dacos, J. Teixeira, Joaquim Caetano, J. M. Lameiras, Vítor Serrão). Os últimos autores referidos já baseados em documentação aduzida²³³. Hoje podem-se apurar novos e diversos aspectos relacionados com programas iconográficos, nomes de oficinas potencialmente envolvidas, embora muitos outros aspectos estejam ainda por resolver²³⁴.

Todo o esforço de remodelação fresquista remonta aos alvares do século XVII. O primitivo Palácio Ducal dos Bragança era pequeno e impróprio para a residência fixa de uma corte que crescia e incapaz de albergar embaixadas de visitantes ilustres, festividades periódicas, muitas delas narradas por cronistas calipolenses²³⁵. Com D. Teodósio II as chamadas casas novas (que corresponde à majestosa fachada que lança para o terreiro palaciano, acima do anciano corpo de D. Teodósio I) são dadas a gizir em 1583 ao célebre arquitecto régio **Nicolau de Frias**, depois ao arquitecto **Pedro Vaz Pereira**, jovem portalegrense de grandes apetências artísticas, que sob protecção do Duque viajara até Roma para se aperfeiçoar na sua arte²³⁶.

No caso dos pintores, destacam-se; **Giraldo de Prado** (1530-1592), figura desconhecida da História da Arte Portuguesa, frequentou os círculos da geração de Francisco de Holanda, Francisco Venegas, Gaspar Dias e Diogo Teixeira, entre outros, assume-se como pintor, iluminador e calígrafo, sendo

²³² Vide: Vítor Serrão, *A pintura fresquista à sombra do Mecenato Ducal (1600-1640)*, Monumentos 6, 1997.

²³³ Vide: Vítor Serrão, *O Maneirismo e o Estatuto Social dos Pintores Portugueses*, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1983.

²³⁴ Vide: Vítor Serrão, *A pintura fresquista à sombra do Mecenato Ducal (1600-1640)*, Monumentos 6, 1997.

²³⁵ Vide: Vítor Serrão, *A pintura fresquista à sombra do Mecenato Ducal (1600-1640)*, Monumentos 6, 1997.

²³⁶ Vide: Vítor Serrão, *A pintura fresquista à sombra do Mecenato Ducal (1600-1640)*, Monumentos 6, 1997.

muito admirado no seu tempo pelos seus dotes artísticos, havendo um testemunho de que era considerado «homem de admirável pincel na arte da pintura». Serviu a Casa de Bragança com prestígio nas cortes ducais de D. Teodósio I, D. João I e D. Teodósio II, onde seria confirmado Cavaleiro e pintor privado do duque a 10 de Setembro de 1585. Recentemente foi descoberto um tratado de caligrafia, ou Tratado de Letra latina de sua autoria e datado de 1560-1561, que reflecte o conhecimento de obras semelhantes, nacionais e estrangeiras. Provavelmente poderá ter trabalhado nos frescos maneiristas de inspiração italianizante que revestem a abóbada da igreja de Santo António. Giraldo do Prado teve como discípulo André Peres²³⁷.

O programa de pinturas mereceu cuidada atenção do Duque-mecenas e dos seus artistas cortesãos, que já em 1602, começaram a decorar as casas novas, sabendo-se hoje os nomes de alguns artistas, chamados por D. Teodósio: foi o caso do pintor **Francisco de Campos** (1515-1580), apontado num inventário de 1565, autor de um quadro “Cristo na Cruz” e provavelmente o autor das decorações da câmara e oratórios do 5º duque²³⁸; **Tomás Luís** (1590-1603), que veio de Lisboa para pintar os frescos dos tectos da Câmara de Medusa – conforme se conhece o contracto da obra²³⁹ e provavelmente

²³⁷ Uma obra desconhecida do pintor maneirista André Peres: As tábuas do Antigo Retábulo da Misericórdia de Arraiolos (1602), in Callipole, Revista Cultura, nº 5/6, 1997-1998, p. 129.

²³⁸ Vide: Patricia Alexandra Rodrigues Monteiro, *op. cit.* 2007.

²³⁹ Vítor Serrão, *O Maneirismo e o Estatuto dos Pintores Portugueses*, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1983. (Por contrato datado de 7 de Agosto de 1602). Em Agosto de 1603, num contrato estabelecido entre o desembargador da Casa Ducal e o pintor lisboeta Tomás Luís, este obrigou-se a: «*que pinte e doure as estorias e figuras que o Duque nosso Snor for çervido na sua câmara destas suas csas e assim os brutesquos conforme a Repartição dos painéis que Sua Excellençia mandar fazer e as calhas das molduras e o frizo de modo que Sua Excellecçia for çervido. E tudo a fresco e com as tintas que para o fresco se requerem e tudo muito perfeito e acabado*» ao preço de 100.000 Rs. A sala chamada de Medusa está coberta por um programa historiado que, ao invés do que a designação poderia fazer supor, representa os passos bélicos da História de Perseu envoltos por motivos fantásticos de *grotesche* italianizantes que se estendem ao friso da cimalha. A qualidade plástica é requintada, mostrando um artista que vive a palpitação cromática e a energia das formas sinuosas que compõe com personalidade e bom sentido do aparato cenográfico e que se inspira em modelos eruditos com base em gravados segundo *Metamorfoses de Ovídio* (conforme às recomendações do duque, tal como no contrato se especificava).

A pintura que reveste o oratório de D. Catarina (atribuída a Tomás Luís), datável de 1602-1603, parece dever-se ao mesmo mestre lisboeta, num programa arrojado de ostensiva decoração do exíguo espaço dessa quase-gallerietta ao italiano, com motivos alegóricos²³⁹ de *grottesche* (animais, esfinges, harpias, enrolamentos acânticos, troféus, mascarões, cestos de fruta, etc) envolvendo as figuras das mártires-vingens, Santa Catarina e Santa Apolónia (ambiguamente acompanhadas de faunos e de esfinges) e ainda no apainelado do corpo do oratório, figuras híbridas: quimeras, grifos, sereias com asas de borboleta, anjos-querubins, papagaios,

também a *gallerietta* da Duquesa D. Catarina, duas notáveis decorações murais, marcadas pela tradição maneirista italianizante com abundância de *grotesche* refinados e de motivos alegóricos e profanos, inspiradas nas Metamorfoses de Óvidio e que terão seguido as gravuras de Virgil Solias (1563) e de Crispijn de Passe (1602). De novo é a André Peres que recai a tarefa de vistoriar, na sua qualidade de pintor ducal, o cumprimento do contracto assinado com a Casa de Bragança²⁴⁰.

Custódio da Costa (act 1589-1632), outro pintor de Évora que no ano de 1603, foi encarregado de dourar e estofar a câmara privada do Duque. **André**

raposas, gatos e um leão, entre outros «motivos» raros, como a representação de gémeos siameses, «figuras humanas com cabeças e pernas intercambiáveis». A respeito do repertório de brutescos, pintados com invulgar finura de pincel, seguem com fidelidade alguns gravados antuerpianos de Hans Vredeman de Vries, fielmente interpretados em dinâmico efeito cenográfico. Tudo revela um projecto assaz erudito, concebido de acordo com o que se conhece da rica personalidade humanística da duquesa, viúva do Duque D. João I, sobrinha do próprio D. João III, enquanto filha do Infante D. Duarte e da infanta D. Isabel, figura ligada a Ângela Sigêia e aos círculos de eleição intelectual do declinar do século. O programa a fresco foi estudado por Joaquim Caetano e por João Miguel Lameiras, em termos de composição arquitectónica e de «receitas» de inspiração seguidas, num mundo onde os gravados de Domenico del Barbieri e segundo Karel Van Mande se cruzam como referências pontuais para o modelo retomado na pintura, derivada de uma interpretação personalizada dos Emblemas de Alciato. O sentido apologético da sabedoria marca, sem dúvida a orientação programática da decoração do Oratório, numa complexa teia de equívocos, de verificações, mensagens bem maneiristas. Outro oratório ducal, mais pequeno, datado de 1602 e com acesso pela Sala de Medusa (obra atribuída a Tomás Luís) desenvolve um programa brutesco audacioso, onde se utilizam os mesmos modelos que referimos no ciclo da *gallerietta*, aliados á explosão de vedute italianizantes, trechos e formas paisagem com arquitecturas virtuais que como autênticos quadros recolocados se imiscuem na representação do espaço por demais exíguo, animando o seu figurino decorativo em jeitos de cenografia mundana. A proposta avançada por J. M. Lameiras defende tratar-se de obra do eborense Custódio da Costa e não de Tomás Luís, persiste por investigar; é certo que aquele fresquista de Évora se destacara em âmbito provincial, nesses anos iniciais de Seiscentos, como decorador de brutesco, o que justifica a sua documentada chamada a Vila Viçosa em 1602, mas na qualidade de especialista dourador de brunido. Por outro lado, a unidade estilística que se manifesta entre dois Oratórios da Duquesa e o tecto da sala com o historial de Perseu parece-nos indesmentível e reveladora de uma única oficina responsável por tais empresas. A respeito dos coetâneos frescos da Sala de David, com representações alusivas ao titular bíblico e ao seu combate com o gigante Golias, a qualidade desse ciclo, bem estudado por J. M. Lameiras, é francamente mais discreta que o da Sala de Medusa e o dos oratórios de D. Catarina, tanto no desenho displicente e convencional, como no terroso sentido cromático, levando á certeza de que se trata de um outro artista muito provavelmente André Peres. Os mais tardios programas fresquistas do Paço Ducal são os murais do tecto da Sala do Cântico dos Cânticos, c de 1630- 1635, que representam as cenas do triunfo da música sacra em composição disposta sobre a cobertura agamelada de estuque desse salão palaciano. Neste conjunto, o grande medalhão central oblongo, com os reis de Jerusalém cantando louvores a Deus rodeado do tetramorfo, é envolto por quatro medalhões trapezoidais, colocados nas ilhargas e figurando cenas do Velho Testamento com os seus grupos de tangedores de cítara e harpa. As composições estão envolvidas por trechos de arquitectura fingida e decorações de brutesco compacto com legendas latinas alusivas ao temário.

²⁴⁰ Vide: Vítor Serrão, *A pintura fresquista à sombra do Mecenato Ducal (1600-1640)*, Monumentos 6, 1997.

Peres²⁴¹ (1589-1637) pintor activo entre 1594 e 1630, sempre muito favorecido e beneficiado pela protecção mecénica do Duque, devendo-se a este pintor outras empresas patrocinadas pelo Duque, tanto no Paço como em outros edifícios sacros da Vila, como as decorações a fresco da Capela-mor e ante coro-baixo do Conventos de Nossa Senhora das Esperança e a Capela-mor do Convento de Santo Agostinho e ainda o grandioso mural da nova entrada nobre do palácio que representa D. Jaime de Bragança na tomada de Azamor e o interior da Ermida de Santo Eustáquio na Tapada, a capelinha de Jesus Ressuscitado no Claustro das Chagas. Documentado de 1589 a 1630, André Peres foi estimado pelo seu mecenas, interviu em obras ducais no Paço e foi professor de pintura, pois surge a ensinar a sua arte, como sucede em 1630 Bernardo da Silva, seu aluno e protegido por D. Teodósio. As eruditas decorações de grotesco das Capelas-mores das igrejas monacais de Santo Agostinho com elegantes *ferroneries* antuerpianas e de Nossa Senhora das Esperança. Uma vez atribuídas a André Peres, estas pinturas dão-nos as dimensões de um pintor cuja personalidade inventiva se pauta por um plano de menoridade, sofrível decorador parietal dentro da tradição alentejana do ornamento epimaneirista de efeitos cenográficos, mas com debilidades no desenho, secura na modelação e revelando ser mestre impreparado para uma intervenção plástica em escala monumental. Deixa transparecer as molezas de debuxo e as incorrecções na articulação dos diversos planos. O artista procurava superar o figurino maneirista corrente, notório pelos cuidados de apontamento ao natural e no retraimento face a um espectáculo de teatralidade que o tema bélico poderia sugerir, obtendo-se antes por uma contida e serena representação com tímidos pressupostos naturalistas de inspiração ítalo-

²⁴¹ Natural de Almada (c. 1570) parece descendente de castelhanos radicados naquela vila. Na qualidade de pintor e relacionado com Giraldo do Prado, cavaleiro da casado Duque de Bragança de quem era criado. Esta relação permite-nos compreender não só que Peres tivesse aprendido a sua arte à sombra daquele fidalgo que era praticante de pintura, como o facto de vir a ser recomendado ao Duque de Bragança. Em Novembro de 1594, D. Teodósio II faz mercê ao artista, como pintor e escudeiro de sua casa. Em 1612, André Peres era um dos dezasseis pintores de Lisboa, que nesta data designam procuradores entre a classe para protestarem junto da Câmara de Lisboa contra a permanência de tributos e obrigações mesteriais para com os pintores a óleo e reivindicando o reconhecimento de um estatuto de liberalidade para a arte e seus cultores dada a antiguidade e nobreza da arte da Pintura. Vítor Serrão, 1983. Vide: *Arquivo da casa de bragança, L^o 1^o das Mercês de D. Teodósio II*. MSS 137, fl. 303.

castelhana. Nesse circuito de pequenas empresas, bem pode ter intervindo em campanhas ornamentais de igrejas dependentes da casa ducal, como a de Vila Ruiva (Cuba), mas a mais importante é a decoração mural do Convento da Esperança de Vila Viçosa. Encomendada pela Abadessa D. Leonor da Apresentação e custeada pelo Comendador Afonso de Lucena, secretário da casa de Bragança, estima-se pelo seu amplo sentido cenográfico, na composição que reveste a cúpula da Capela-mor com oito figuras envoltas por sanefas de frutos e flores, obras-de-aço e ornatos de brutesco policromo, num programa que revela, no sentido, desenho e coloração, afinidades com o fresco da Tomada de Azamor, assim como a igreja de Santo Agostinho de Vila Viçosa, com decoração brutesca com as armas ducais que reveste a cúpula da Capela-mor desse cenóbio, panteão brigantino muito beneficiado por réditos de D. Teodósio II: esta obra data de c. de 1630, é idêntica no estilo á da cúpula da Esperança e pode ser atribuível á mesma oficina local; o programa fresquista inclui rótulos e pendurados, anjos segurando sanefas de flores, a mitra e o coração trespassado de Santo Agostinho e o escudo com as armas da casa de Bragança, ao centro abrigado em cartela²⁴².

A documentação conhecida recenseada nos fundos tabeliônicos calipolenses, é insuficientemente parca, mas bem esclarecedora sobre os desejos do Duque-mecenas que recorreu a qualificados mestres de fora²⁴³. Em Junho de 1602, o seu pintor privativo, André Peres obrigou-se, no quadro das suas funções de assalariado da Casa Ducal, a vistoriar com pormenor a obra que o pintor eborense Custódio da Costa se obrigara a fazer²⁴⁴.

Simão Rodrigues, foi outro pintor que veio de Lisboa de gosto tardomaneirista oficial que com os seus colaboradores que pintou algumas telas Contra-Reformistas do coro alto do Mosteiro das Chagas, mais tarde **José do Avelar Rebelo** (c. 1600-1657), sob o signo protector do 8º Duque, D. João II (o futuro rei D. João IV), para além de pintar algumas telas para o Convento das

²⁴² Vide: Vítor Serrão, *A pintura fresquista à sombra do Mecenato Ducal (1600-1640)*, Monumentos 6, 1997.

²⁴³ Vide: Vítor Serrão, 1983; Vítor Serrão, 1992.

²⁴⁴ «*que elle dourasse ao Duque nosso snor hum leito de collunas e pedrestaes com suas grades e masanetas e com seus capiteis coríntios*», de ornato brutesco, obra que seria vista por Peres e «*detreminado se estiver conforme a esta obrigação*».

Chagas exerce interessante actividade maneirista de outros frescos do palácio Ducal.

Do pintor **João Franco**, activo em 1574, pouco se conhece, embora estivesse radicado em Évora (ou tão-só de passagem) em 1574, sendo padrinho, a 2 de Fevereiro desse ano, do baptismo de um filho de Francisco António e Catarina Rodrigues, da Rua do Paço, ocorrido na Sé²⁴⁵. Francisco António era, ao que supomos, também pintor, e activo como associado de José de Escovar.

A campa de João Franco encontra-se no corpo da Igreja do Convento de Nossa Senhora da Esperança de Vila Viçosa, infelizmente sem data, e diz o seguinte:

SEP^a DE I^o FRAMC

O PINTOR E DE SE

VS ERDR^{os} ²⁴⁶

É possível mas não podemos assegurá-lo, por falta de bases artísticas e documentais -- que João Franco estivesse a trabalhar em obras na referida casa religiosa calipolense. Também é possível (e provável) que fosse ascendente do pintor seiscentista Manuel Franco, que aliás jaz nesta mesma igreja.

Manuel Franco (act. 1626-1650) Pintor de identidade mal conhecida foi funcionário da Casa de Bragança no tempo do Duque D. João II, que o apreciava como pintor de «*grande habilidade*», que por ordem do Duque foi para Madrid em 1637²⁴⁷, aperfeiçoar a sua arte²⁴⁸, depois de um primeiro

²⁴⁵ Túlio ESPANCA, «*Nota sobre pintores em Évora nos séculos XVI e XVII*», *cit.*, pp. 140 e 190.

²⁴⁶ Túlio ESPANCA, *Inventário Artístico do distrito de Évora*, *op. cit.*, 1978, pp. 578 e 579.

²⁴⁷ Recebe mercê do Duque D. João II por «*ser bom pintor e ter grande habilidade no dito offiço*», pelo que era mandado a Madrid «*para se apreifeoar no dito offiço da arte de pintar e tratar de aprender a pintar a olleo apreifeoandosse no que lhe falta, assi feguras como paises e todas as outras cousas devidas, para que em tudo possa fazer o que elle Senhor duque lhe ordenar, e alem disso aprenderá a pintar a fresquo e se achar quem lhe ensina aprenderá a pintar a tempera*», por tempo de um ano, com muitas regalias asseguradas pelo seu protector Arquivo Distrital de Évora, L^o 96 de *Notas de Manuel de Oliveira, tabelião de Vila Viçosa*, fls. 188 v^o a 191. Referência em Túlio ESPANCA, *Cadernos de História e Arte Eborense*, *op. cit.*, vol. XXVIII, 1973, p. 84.

²⁴⁸ Vide: Vitor Serrão, *A pintura fresquista à sombra do Mecenato Ducal (1600-1640)*, Monumentos 6, 1997. Pouco se sabe da actividade deste pintor, cuja habilidade justificou a protecção do duque D. João II. ADE, *Cartórios Notariais de vila Viçosa, Livro 96, 26 de Outubro de 1637*, fl. 189-191. Doc n^o 5. Pelo Alvará de nomeação, o Rei D. João IV refere que Manuel

ensino junto a André Peres e provavelmente também, mais tarde, junto ao seu cunhado António de Paiva, filho do pintor régio Miguel de Paiva (fal. 1645).

Pode tratar-se de um descendente do pintor João Franco, já atrás referido e que jaz na igreja da Esperança, não longe da sepultura de João Franco, se encontra uma outra que reza o seguinte ²⁴⁹:

S^a DE MANOEL FRAMCO
E DE SEVS ER
DEIROS

Trata-se, muito provavelmente, do pintor e autor do tecto afrescado da nave dessa Igreja da Esperança²⁵⁰

O facto de existirem dez obras de encomenda ducal datáveis entre os anos de 1635 e de 1650 e indiciando um mesmo estilo e um mesmo repertório técnico-iconográfico – a saber: os tectos das duas Salas de Música do Paço Ducal²⁵¹ (*Vide Tomo II, figs. 532-592*), o tecto da nave da Igreja do Mosteiro da

Franco era casado com Rufina de Paiva, irmã do pintor António de Paiva que entretanto falecera, deixando o cargo vago. Assim, Manuel Fraco é nomeado pintor Régio para o cargo de pintor de óleo, em 1640. IAN.TT, *Chancelaria de D. João IV*, Liv^o 23, 1650, fl. 30v. Doc. N^o 6. Este documento foi publicado pela primeira vez, por Sousa Viterbo, na sua obra *“Notícia de alguns Pintores e de outros que, sendo estrangeiros exerceram a sua arte em Portugal”*, 1906, pp. 37-38.

²⁴⁹ Túlio ESPANCA, *Inventário Artístico do distrito de Évora*, op. cit, p. 579.

²⁵⁰ 1640-1641. É neste biénioque foi pintado a fresco o tecto da nave da igreja do Convento de Nossa Senhora da Esperança de Vila Viçosa, que na crónica da mesma casa, da autoria de Soror Antónia Baptista, é referido como tendo sido executado durante o terceiro ano do triénio de Soror Maria da Purificação enquanto Abadessa desse Convento de monjas franciscanas (1639-1641).

²⁵¹ A primeira sala *“sala do cantigo dos cantigos”*, encontramos vários temas bíblicos emoldurados por cartelas, enquadrando o painel central de grandes dimensões, corte celestial de vinte e quatro anjos músicos que tocam harpa para Deus, ladeados pelos símbolos evangelistas e o cordeiro místico por baixo. Nas quatro cartelas laterais os temas representados são: *Moisés conduzindo os Hebreus pelo Mar Vermelho*; a entrada triunfal de *David com cabeça de Golias*; *David tocando cítara e afugentando o espírito de Saúl e Jahel matando o general Sisaro de Canaann*. Na sala seguinte – *“os encantos da música”* ou *“música profana”*, o medalhão central é ocupado por uma figura tocando violino. Neste painel encontra-se pequenos roedores, aves, peixes do rio e animais na outra margem todos tocam atentamente. Há também de lado uma alegoria à poesia e á dança. No lado Norte a alegoria á música como elemento apaziguador das tendências bélicas. Os lado Oeste ocupado pelas três graças que tocam música numa praia em que são visíveis barcos portugueses, enquanto o lado Sul apresenta um frondoso bosque onde está um músico a tocar para um grupo de dançarinos perfeitamente embevecidos; a deusa Atena identificável graças ao escudo com a cabeça de medusa e um sátiro a avaliar, poderá ser uma referência aos Lusíadas.

Pequenos medalhões nos ângulos onde se encontram *veduttes* com cidades da antiguidade em que surgem carros voadores, puxados por pombos, cavalos e dragões.

Ligando os diferentes painéis e unificando as composições dos dois tectos ligados pela gramática decorativa dos brutescos, com especial incidência nas cartelas que emolduram os painéis nas estruturas de *ferroneries* nos arranjos de frutas e nas máscaras e mascarões onde

Esperança²⁵², a decoração da Capela de São João do Carrascal (Vide Tomo II, figs. 597-600) e da Capelinha de São João Baptista (esta última, no claustro do Mosteiro das Chagas), o tecto da nave do Mosteiro das Chagas (Vide Tomo II, figs. 593-596), o tecto da igreja de São Bartolomeu de Borba, o tecto do Mosteiro das Maltezas de Estremoz, o tecto da Capela de Nossa Senhora da Conceição em Monforte e o tecto da Capela de Vila Velha em Fronteira – leva a considerar que essa mesma «mão» possa ser a do pintor Manuel Franco. Os elementos gramaticais de estilo são comuns a todo este acervo fresquista do segundo terço do século XVII, tanto no desenho de figuras (e também em certas debilidades de modelação), como no recurso às mesmas gravuras de «história» e ao uso dos mesmos brutescos estampados sobre fundo vermelho-escuro (utilizados em todos os tectos calipolenses que se referiram e ainda nas pinturas de Borba, Estremoz e Fronteira). Por isso, todas estas decorações saíram, por certo, da mesma oficina.

Trata-se de hipótese muito sugestiva. O conjunto de pinturas que se referiram e que cobrem um arco cronológico preciso (de cerca de 1635 aos meados da centúria) pode ser devido ao pintor Manuel Franco, tanto mais que se sabe que ele praticava bem a arte do fresco, que era muito apreciado pelo oitavo Duque e que este, feito Rei em 1640, o manteve ao serviço da Casa Ducal, vindo ainda a nomeá-lo como pintor régio após o falecimento do anterior detentor desse cargo (António de Paiva). Tudo constitui prova de reconhecimento por um talento que as obras referidas não desmentem, ainda que dentro de uma dimensão tradicionalista e marcada por uma fidelidade a modelos das “gerações” ducais precedentes. A «mão» deste mestre ducal parece detectar-se, ainda, em algumas partes da decoração fresquista da

se destacam figuras cobertas com toucados e penas de diferentes cores, perfeitamente adaptadas à vergatilidade da paleta que caracteriza estas duas obras de um toque exótico de grande riqueza simbólica. Trata-se de um programa iconográfico, com o mesmo tipo de moldura, que cercam os painéis, a utilização predominante de fundos de tons vermelho escuro, putti brincando entre *feronneries*, cartelas, máscaras, festões de flores, grandes cachos de frutas pendentes e rostos. Sem dúvida que existe uma clara semelhança e um paralelismo com as pinturas da nave da igreja da Esperança que aparenta ser elaborada pelo mesmo autor.

²⁵² Há que lembrar, todavia, que à época existiram outras pessoas de apelido Manuel Franco, referidos na documentação tabeliônica, a morarem em Vila Viçosa, ainda que fossem de estatuto social inferior ao do criado-pintor da Casa Ducal. Um deles era barbeiro, outro boticário, um sapateiro e um outro ferreiro. Durante os séculos XVI e XVII, de facto, existiram em Vila Viçosa vários indivíduos chamados Manuel Franco, o que dificulta a identidade do artista nos casos em que não existem assinaturas para detectar homónimias.

Capela de Santo Eustáquio (c. 1626), na Tapada Ducal, junto à «mão» aí dominante (que será a do pintor André Peres), o que leva a considerar que neste interessantíssimo programa decorativo o *Mestre das Salas da Música* possa ter intervindo, em momento mais precoce da sua actividade e ainda em regime de colaboração subalterna com o seu presumido mestre. É de referir que durante o estudo, análise e pesquisa relativamente às Salas da Música foi encontrada uma possível assinatura em forma de Lobo, que possivelmente poderá levantar outras dúvidas, pois ainda não foi encontrada nenhuma fonte documental que sugerisse que algum dos pintores usa-se essa assinatura (em forma de lobo).²⁵³

Outros pintores menores são atraídos, pelas boas condições de trabalho que a corte raiana proporcionava, pois muitos eram subsidiados pelos duques, são os casos de **Bernardo da Silva** (act. 1630-1637), discípulo de André Peres, **Sebastião Garcia** (act. 1623-1651), pintor de Avis e activo em Lisboa e **António de Paiva**, futuro pintor régio de D. João IV.²⁵⁴

Os anos de ouro da pintura a fresco em Vila Viçosa são os de 1600-1630. A mudança da corte brigantina para Lisboa após o triunfo da Restauração (1640) e o facto da Vila ocupar um lugar estratégico de defesa do Reino, provoca a inapelável decadência da corte de Vila Viçosa e o término dos seus anos de prestígio. A arte calipolense sofreu naturalmente os efeitos nefastos desta situação a ponto de após a segunda metade do século XVII a pintura de cavalete e de fresco quase ter desaparecido. Apenas perdura o uso de anacrónicas e singelas decorações afrescadas de brutesco, pois era o género que exigia menor grau de especialização e era pela sua própria índole muito mais económico²⁵⁵

²⁵³ Nesse tempo existia um gravador chamado Cristiano Lobo e um pintor a óleo Filipe Lobo.

²⁵⁴ Túlio ESPANCA, *Inventário Artístico do distrito de Évora*, p. 579.

²⁵⁵ Vide: Vítor Serrão, *A pintura fresquista à sombra do Mecenato Ducal (1600-1640)*, Monumentos 6.



Capítulo III
Conservação e Restauro

Foto: Doutor da Igreja – Santo Agostinho. Altar-Mor da Igreja do Convento de Nossa Senhora da Esperança.

- 1. Técnicas de produção artística/ materiais**
 - a. Técnica de produção em pintura mural. Pintura a Fresco.
 - b. Suporte
 - c. Argamassas. Reboco
 - d. Técnicas e nomenclaturas do fresco
 - e. Desenho
 - f. Cor/ pigmentos
- 2. Pintura mural portuguesa**
 - 2.1. A pintura mural na historiografia da arte portuguesa
 - 2.2. A pintura mural em Portugal. Referencias Bibliográficas
- 3. Investigação específica para a conservação e Restauro dos suportes pictóricos murais**
 - 3.1. Causas de alteração
 - 3.2. Soluções aos problemas de alteração. Medidas preventivas a implementar
- 4. Conservação e Restauro em pintura mural**
- 5. Metodologia para a Intervenção em Conservação e Restauro**
 - 5.1. Tratamentos de Conservação e Restauro

1. Técnicas de produção artística/ materiais

a. Técnica de produção em pintura mural. Pintura a Fresco. (Vide Tomo II, quadro 4)

“ Dura muito tempo e é imortal”, é assim que Francisco de Holanda se refere à pintura a fresco, uma técnica de pintura mural, que pelas características inerentes à sua execução se torna muito resistente e duradoura. Denomina-se como verdadeiro fresco a técnica elaborada à maneira clássica, devido às suas características de execução, propriedades, resistência e acabamentos. A técnica consiste em pintar uma argamassa fresca e húmida de maneira a que os pigmentos misturados na água de cal fiquem fixados devido à carbonatação da cal²⁵⁶.

Existem diversos modos de realizar uma pintura sobre um muro dependendo dos materiais e do modo de execução. A técnica a fresco é a mais importante devido às características únicas de elaboração, propriedades,

²⁵⁶ Existem subtécnicas do fresco, pouco empregues; fresco de cal; fresco de caseína; fresco puro à maneira clássica italiana

resistências e acabamentos. O processo físico-químico de transformação da cal é conhecida desde a antiguidade e consiste no seguinte processo em que a cal viva se mistura em água convertendo-se em cal apagada²⁵⁷, que em presença do ar se transforma num conjunto estável denominado carbonato de cálcio.

Explicação do processo do ciclo da cal. Extrai-se a rocha calcária que se coloca em fornos a altas temperaturas. Para desidratar e libertar CO₂. Por sua vez a cal viva em pó, mistura-se com água²⁵⁸ produzindo uma reacção que liberta calor de onde se obtêm a cal apagada que em contacto com o CO₂ do ar se forma outra vez num processo similar à rocha, mas neste caso artificial. Deste modo se denomina técnica a fresco, pois a camada em que se deposita o pigmento ou cor deve estar fresco ou húmido de forma a que os pigmentos se fixem como parte integrante da argamassa pela carbonatação da cal. A técnica pictórica realiza-se tradicionalmente com pigmento misturado com água, embora se possa realizar misturando o pigmento com água de cal²⁵⁹.

A cal apagada é a que se emprega nas argamassas que preparam a técnica a fresco. Uma vez aplicada no muro e em contacto com o anidrido carbónico do ar, produz-se uma carbonatação, transformando-se em carbonato de cálcio. A cal converte-se num sal insolúvel endurecido que mantém na sua estrutura as cores.

O aglutinante²⁶⁰, é o hidróxido de cal ou cal apagada, que se converte num sal, o carbonato de cálcio endurece formando uma estrutura que engloba os pigmentos.

²⁵⁷ O hidróxido de cálcio Ca(OH)₂, presente na argamassa, é ajudado pela evaporação da água, evapora através da superfície. Em contacto com o ar, transforma-se num sal insolúvel que mantém no seu interior os pigmentos. A carbonatação procede-se de fora para dentro. Uma vez carbonatada a superfície exterior, o processo é mais lento e uma vez carbonatada as camadas externas, o CO₂ do ar tem que penetrar através dos capilares, poros e fissuras.

²⁵⁸ O processo de cal apagada é um processo longo, quanto mais tempo a cal estiver dentro melhor é a sua qualidade.

²⁵⁹ Água que provém da água que se emprega para apagar a cal. Esta água tem cal na sua composição.

²⁶⁰ Em pintura a fresco não se fala de aglutinante, nem de película pictórica, porque a cal e os pigmentos formam uma só estrutura.

b. Suporte (*Vide Tomo II, quadro 4*)

O muro é o primeiro elemento sustentante da pintura mural. Estrutura onde assenta a argamassa, sustentando a pintura, dá-se o nome de suporte. Esta poderá ser constituído por diversos materiais com técnicas de construção diversificadas ou rocha natural. O suporte pode ser de cantaria, caso seja talhado em pedra ou outro material e erguido em bloco sem necessitar de um ligante. De alvenaria, caso os elementos constituintes necessitem de ligante, como as construções em terra (taipa, ou adobe). Poderá surgir, ainda, o recurso a paredes de frontal ou tabique, caso não se tratem de paredes mestras. Os tipos de suporte variam consoante a região, pois recorrem-se aos materiais mais acessíveis e abundantes em determinada região. Assim em Portugal, a Sul eram tradicionalmente empregues as construções em terra, de taipa ou adobe, no centro a alvenaria de calcário ou xisto, no Norte empregou-se a cantaria em granito.

Na história da pintura mural, o primeiro suporte esteve condicionado às localizações e a espaços geográficos. O que permitiu o desenvolver de uma série de soluções dependendo das possibilidades do meio natural, sem preparação do suporte. Mais tarde na antiguidade trocaram-se experiências com a consequente adopção de similares técnicas murais. Até à actualidade, este processo é intensificado, pois qualquer inovação técnica divulgava-se de uma forma cada vez mais rápida.

Em cada tipo de suporte mural e em cada época correspondem técnicas pictóricas diferentes. O estudo histórico do suporte mural aborda-se em todas as grandes regiões e épocas históricas²⁶¹.

²⁶¹ Na tradição ocidental. **Pré-História.** Paleolítico. A primeira expressão artística sobre suporte parietal variado em textura, estilo e acidentes, diz respeito às gravações rupestres produzidas sob a forma de linhas negras produzidas por carvões resultantes das fogueiras, até a coloração com cores ocre e sangue que a natureza e época ofereciam (Ex: Altamira, Lascaux). (*In: Altamira Symposium, Actas del Symposium Internacional sobre Arte Prehistórico, Direccion General de Bellas Artes, Madrid, 1980.*). No Neolítico (5000-3000 a.C.), decora-se com pintura mural o suporte rupestre e o suporte arquitectónico. Os suportes foram em galerias de cavernas e abrigos naturais que eram primeiro limpas e raspadas e depois gravadas ou pintadas. Aproveitavam alguns acidentes naturais para ressaltar os volumes. No final do período Neolítico, época de transição, como período do Bronze, o suporte foi a rocha, com pintura esquemática, tanto em abrigos como ao ar livre. O suporte arquitectónico mais utilizado foi o muro de adobe sobre o qual se aplicava uma camada de lodo misturado com

fibras vegetais. Este tipo de aglomerado secava rapidamente tornando-se eficaz para receber a decoração sobre um fundo branco, que poderia admitir distintas tonalidades, onde depois eram usados pigmentos naturais, ocre, amarelo, azul, carvão vegetal e permitiam uma expressão estética colorida. Esta técnica neolítica foi aperfeiçoada depois pelas grandes civilizações agrárias, onde a lama dos rios e das suas margens ofereciam a matéria para o reboco. A utilização da argila com a palha seca permitia uma forte coesão após a secagem. Desenvolveu-se muito cedo no Egito e Mesopotâmia, no entanto a cal aparece primeiramente no Egito (*In: Mellard, Janes, "Excavation at Catal Hüyük, first Preliminary Report, 1961" en Anatolian Studies, XII 1962, pp. 41-65.*)

Antiguidade. Mesopotâmia (3200 – 539 a.C.) devido à escassez de pedra, desenvolveram-se as técnicas em adobe e argamassa de argila e cal. No mesmo suporte podem distinguir-se os diversos estratos, argamassas e preparações. No **Egito** (3000-332 a.C.), o suporte pictórico-mural é o adobe, o ladrilho e a pedra. Utilizavam lodo das margens do rio Nilo, que era rico em argila, calcário e também fibras vegetais, a qualidade foi melhorada com o uso de argila e calcário proveniente da depressão junto das colinas «nib» ainda hoje utilizado. Nos muros em pedra, aplicavam-se uma camada de gesso de 2 cm de espessura. Mais tarde aplicaram uma segunda camada mais fina e rica em carbonato de cálcio e só mais tarde a camada final foi branca ou amarela. Os pigmentos aplicavam-se a seco com distintos aglutinantes e acabamentos. (*In: Mekhitarian, A.; La peinture égyptienne, Albert Skira, Génève, 1954, pp. 22-35.*) Na **Grécia** (2500 – 400 a.C.), na época pré-helenica, encontramos uma cultura de transição entre Mesopotâmia, Egito e Grécia. O suporte utilizado era geralmente a parede das edificações, onde a massa utilizada para a cobertura era a argila lodosa a qual se agregava um espessante formado por camadas de carbonato de cálcio com impurezas e pintado segundo os princípios do fresco, embora muitas das vezes o reboco fosse pintado. As argamassas do arrício eram em argila lodosa na qual se agregava uma grossa carga formada por carbonato de cálcio com impurezas, pintada com indícios a seco. Quando se fazia acabamentos em estuque, usavam-se argamassas de cal, areia e restos cerâmicos em pó, os pigmentos eram o óxido, ocre, amarelo, roxo, negro mineral, azul egípcio. No intonaco em finais do período pré-helénico, juntava-se uma camada de pó de mármore que aumentava ligeiramente a sua ligação e retardava a secagem. A cal era o elemento final por excelência. Alcançaram uma grande perfeição técnica e artística. Na Creta Minoica o fresco alcançou o seu máximo desenrolar técnico, considera-se a primeira cultura que utilizou esta técnica sobre suporte mural. (*In: Minoan Lime Plaster and Fresco painting, Journal Royal Institute of British Architects, XVIII, 1910-11, pp. 697-710.*) Os murais **etruscos** (1000-500 a.C.) localizavam-se na rocha, aplicando os pigmentos directamente sobre a superfície. Também conheceram a técnica da pintura a cal. Com as correntes helénicas e romanas, o acabamento evoluiu, num autêntico fresco sobre superfície polida. (*In: Moraes, Ascension Ferrer; La Pintura Mural, Universidades de Sevilla, 1998, pp. 25-26.*) Na **Península Ibérica** (VII – III a.C.), os exemplos são escassos mas suficientes para revelar a técnica tradicional decorativa. Muros construídos com silhares de pedra, apresentam um grosso arrício de cal e areia sobre a qual se aplicava um fino intonaco. (*In: Fernández Chicarro, Concepción; prospeccion arqueológica en los términos de Hinojares y la Guardia, Boletín del Instituto de Estudios Giennenses nº 7, Enero – Marzo, 1956.*) Em **Roma** (750 – 600 a.C.) utilizaram as paredes dos edificios como suporte pictórico, na fase inicial utilizavam estuque imitando o mármore uma continuação da técnica etrusca. Posteriormente utilizaram o fresco sobre a parede, que Vitruvius testemunha no grande desenvolvimento técnico da pintura mural romana. Paolo Mora afirma que esta técnica mural romana é bastante divulgada após a Idade Média e influenciará os pintores na área do fresco: *“uma vez terminadas as molduras, igualizai energeticamente as paredes com uma primeira massa e assim que ela comece a secar aplique-as as camadas de argamassa à base de areias endireitadas em comprimento com o cordel, em altura com o fio do prumo e nos ângulos com o esquadro; assim rectificado ou desempenado o emboço estará pronto para a pintura: assim que ele comece a secar, aplica-se um segundo, depois uma terceira camada, originando que esta argamassa de areia seja sólida e assim o emboço resistirá muito tempo. Após a aplicação de pelo menos três camadas de argamassa de areia é preciso estender as camadas de argamassa de pó de mármore, os materiais estando misturados de tal maneira que assim que a argamassa de pó de mármore comece a secar, aplica-se uma camada mais fina. Quando as paredes estiverem solidamente cobertas de três camadas de areia e outras tantas de pó de mármore, aí não se formarão fissuras nem outros defeitos. Se tiverem sido bem espalhadas e*

alisadas, o mármore prestar-lhe-á uma dureza e uma brancura que farão ressaltar a nitidez e a vivacidade das cores que sobre ela se apliquem. Quanto às cores que se apliquem com todo o cuidado sobre o intocano fresco, não desaparecerão mantendo-se para sempre; porque a cal, que perdeu no forno a humidade, resulta porosa e seca embebendo com avidéz tudo o que lhes toca e misturando-se, toma de outras substâncias os seus germes e princípios, solidificando-se, graças a eles, em todas as suas partes. Desde que seca, ela reconstitui-se a ponto de parecer ter as qualidades próprias da natureza. Eis porque os rebocos das pinturas que foram bem feitos não se tornam rugosos e quando lavados não perdem a cor, a não ser que tenham sido aplicados com diligência ou quando o estuque estava seco. Pelo contrario se não se aplicou mais do que uma capa das enunciadas, estas ficam inconsistentes e facilmente se rompem devido á sua escassa espessura. Pois com efeito, ocorre como um espelho feito com uma prata demasiada delgada, que oferece uma imagem débil e desfocada e, pelo contrario, um espelho feito de placa sólida e ter recebido um polimento firme, devolve aos que nela se vêem uma imagem nítida e forte, assim se passa com os rebocos das pinturas. Se a argamassa é fina a pintura fende-se e a imagem é estufada, mas se tem uma base sólida de argamassa de areia e mármore, quando submetidas a polimentos, não só resultam brilhantes e por este trabalho dão nitidez e brilho á imagem pintada sobre eles” (In: Mora, Paulo, Laura, Philippot, Paul; op. cit. p. 124). A terminologia de Vitruvius citado por Paolo Mora; “é precisa e distingue não somente a composição, mas também o modo de aplicação das diferentes camadas segundo a sua função, descreve o processo de carbonatação e a importância da qualidade da produção” (in: Mora, Paulo, Laura, Philippot, Paul; op.cit. p. 126). A pintura mural romana apresenta quatro estilos distintos influenciados pela tradição helénica: Estilo Helenístico – revestimentos com materiais ricos; Arquitectónico – utiliza-se a perspectiva e o falseamento de colunas, frisos e outros elementos nobres; Ornamental – com cores mais apagadas, abundam o branco, o negro, o roxo pompeiano, e as sanefas com adornos em miniatura; Ilusionista – corresponde à época de decadência. Predominam as formas arquitectónicas cada vez mais idealizadas, com construção ilusória de delgadas colunas, balaustradas curvas que combinam com decorações exuberantes. As argamassas variam dependendo dos locais. Normalmente aplicavam-se várias camadas para manter a humidade. Nas últimas camadas substituíam-se marmolina em vez de areia, para que a superfície fosse mais transparente. Os acabamentos podiam variar, distinguem-se as sinopias. Apesar dos polimentos, encontram-se muitas pontatas que selam muitas jornatas, que se devem a diferenças de humidade das superfícies, onde também as pressões dos polimentos foram diferentes. No baixo Império romano a técnica base foi a tempera, o fresco praticamente desapareceu. (in: Mora, Paulo, Laura, Philippot, Paul; op.cit. pp. 130-131). Nos séculos V a XI a Península Ibérica e particularmente Portugal dos séculos V a XIII, apresenta particularidades em relação aos suportes e á produção da pintura mural. Os Visigodos (séculos V a VIII) continuaram com a técnica romana mas em decadência. Construíam em pedra com aparelho, preferindo aumentar as espessuras das paredes para evitar problemas de suporte e estrutura. Determinam paramentos lisos e pobres cuja escassa articulação plástica, procuram quebrar com a utilização de mármore e pinturas a fresco, acabando esta última forma de decoração por se sobrepor à anterior, devido aos custos da primeira. Alguns destes vestígios encontramos em território espanhol – zona Asturiana: Santollano de los Prados, Tuñon, San Miguel de Lillo, Valdedios. No período posterior ao século VIII, nos monumentos do Al- Andalus, correspondentes à ornamentação mural Islâmica de influência romana e bizantina. Nas terras Ibéricas dominadas pelos muçulmanos, encontramos comunidades moçarabes em que perduram as técnicas artísticas hispano-visigóticas, concomitantemente, com as utilizadas no período pré-românico e românico. Neste período o suporte utilizado foram as paredes e as abóbadas de pedra dos edificios religiosos civis. A parede, dotada de uma ligeira capa de argamassa de escassa qualidade, utiliza a técnica a fresco, apresenta uma fina camada de cal que não tem uma uniformidade na sua aplicação e qualidade, podendo assumir diferenças regionais. À medida que avança o período referido multiplicam-se as aplicações de relevos decorativos ou figurativos sobre o suporte. Os contornos das figuras eram a ocre, vermelho, negro e castanho. O desenho transferia-se através do gravado ou da incisão sobre o reboco e as pinturas executadas por grupos itinerantes o que explica a repetição dos modelos e técnicas em zonas diferenciadas (in: Mora, Paulo, Laura, Philippot, Paul; op.cit. 138).

Na Idade Média – Bizâncio (Séc, IV – IX), o suporte predominante era o muro em ladrilho com argamassa sobre o suporte, onde se aplicavam as camadas de argamassa, arrício e

intonaco, compostas por cal e areia com fibras vegetais. Alguns dos manuais técnicos bizantinos apontam valiosos dados sobre a técnica da pintura a fresco. Os desenhos foram feitos com pinceladas sobre o fresco em terras ocre, roxos. Muitas das vezes o desenho é gravado no intonaco para evitar que se percam os pigmentos dourados. A abundância de elementos arquitectónicos do suporte limitava e condicionava a pintura. O estilo Bizantino estendeu-se nos países de religião ortodoxa, que desencadearam técnicas peculiares. In: (*in: Mora, Paulo, Laura, Philippot, Paul; op.cit. pp.130-131*). Os Visigóticos (séc V- VIII), continuaram as técnicas romanas em franca decadência. Os muros eram em pedra, com argamassa de cal de gesso pintado com roxo escuro destacam-se adornos esgrafitados. No Românico (séc IX – XII), nas terras Ibéricas – muçulmanas, as pinturas em igrejas eram figurativas, geométricas, inspiradas em decorações de tecidos orientais. À medida que se avança o período, multiplicam-se as decorações. Os contornos eram o ocre, roxo, negro e castanho, os desenhos eram incisos no intonaco, eram feitas em várias etapas. Tecnicamente comparado com os frescos eram uma técnica pobre e pouco aperfeiçoada, o intonaco aplicado era muito fino e secava rapidamente. (*in: Mora, Paulo, Laura, Philippot, Paul; op.cit. p. 435*). No período gótico (séc. XII – XV), o suporte pictórico mural é o paramento das pedras das construções, o que não provoca uma evolução técnica e estilística. Situação que não se modifica antes do século XIV, com o desenvolvimento e procuras espaciais e plásticas onde se começam a utilizar a têmpera, o óleo e a pintura a cal de origem romana. Em finais do séc XII, decora-se com frescos, eram brilhantes coloridos com suaves modelos, seguramente obra de artistas itinerantes. (*in: Pinilla Pinilla, Elisa M, Pintura mural de escuela sevillana del siglo XV. Sus técnicas, Actas del primer congreso de Historia de Andalucía, Andalucía Medieval. Tomo II, Caja de Ahorros de Córdoba, 1978, p. 261*). Séc XII – XIII, a pintura continuava sobre muro de pedra. As técnicas foram estudadas graças ao Tratado de pintura de Cennino Cennini. Em Itália no século XIV (trecento) desenvolve-se um estilo particular, aplicam-se os relevos e elementos decorativos. O suporte mural continua a ser a parede de pedra das edificações, no entanto, a técnica evolui com a estética dos novos tempos. É neste período que se divulga o uso da *sinopia* cujo desenho se faz directamente sobre o suporte, com grandes escadas e andaimes que limitavam as *pontate* e a substituição destas pela *giornate*. A superfície do reboco era alisada para se aplicar as linhas de estrutura e posteriormente pintava sobre o suporte húmido, onde o desenho é trasladado para o suporte. Na parede de pedra, que não era absorvente, aplicava-se o emboço (arrfício) composto por uma camadas de cal e duas ou três de areia e sobre a superfície aspra aplicava-se o reboco (intonaco) cuja composição era semelhante ao emboço mas com uma proporção de cal mais elevada. Também se pintava a tempera e a óleo, cada uma destas técnicas requeria preparações murais distintas, os exames comparativos definem que os valores cromáticos admitem uma gama maior de pigmentos, sendo por isso mais rica que o fresco. (*In: Mora, Paulo, Laura, Philippot, Paul; op.cit. pp. 153-154; Cennino Cennini, Op.Cit, cap. 100-126-128-129-130*).

Na **Idade Moderna** (séc XV- XVI) – Renascimento e Maneirismo, os suportes continuaram a ser as paredes, abóbadas, arcos, cúpulas... A grande novidade foi a quadricula, no intonaco fresco, também se utilizaram o esterzido que eram passados com boneca com graffiti. Distintas técnicas de pintura mural coexistiram com o fresco. A composição do intonaco era muito variada dentro das limitações específicas. Foram importantes os acabamentos a seco. (*In: Vasari, Introducion, pp.189-190*). No Barroco, séc. XVII, o suporte continua a ser o muro, embora surja a novidade da pintura sobre tela. A técnica pictórica a fresco prossegue de acordo com a tradição, sobre o intonaco aplicava-se uma fina camada de cal onde se calcava o desenho. Desde finais do séc XVII a preparação evoluiu, o artista trabalhava sobre o intonaco fresco, onde se misturavam as cores. A pintura Barroca caracterizava-se pelo emprego de emplastes, similares à pintura a óleo. Parece que se misturavam com a água de cal para pintar, segundo a velha técnica bizantina e românica. Pintava-se também com o muro a seco, tanto a óleo como com a caseína. Destacam-se desta época os rebocos esgrafitados. (*In: Mora, Paulo, Laura, Philippot, Paul; op. cit. p. 168; Knoller, op. cit, p. 124*). No final do século XVIII, a pintura mural entrou em decadência, embora as que subsistem sejam de grande perfeição técnica. Uns dos pormenores desta época XVII – XVIII, são os artifícios de carácter teatral, as intensidades de efeitos ilusórios, o *tromp l'oeil*, que foi muito utilizado, as imitações dos mármore, jaspes e outros materiais precisos. A imitação consciente da arte clássica é uma das características. (*In: Morales, Ascencion Ferrer; La pintura mural, Universiade de Sevilla, 1998, p.40-41*).

c. Argamassas. Reboco. (Vide Tomo II, quadro 4)

As partes de um fresco são bem evidentes. Estas camadas podem estar compostas por muitas outras. Cada camada é definida com um nome em italiano, pois são os mais generalizados.

A técnica da pintura a fresco é executada sobre um reboco, ainda fresco, de cal e areia. A composição dos rebocos poderá no entanto variar consoante a época, as tipologias regionais ou as características específicas que se pretenda conferir a determinado reboco, sendo nesse caso empregues adjuvantes. Por vezes, como carga eram aplicados outros materiais, para além da areia, como cascalho, fragmentos de materiais cerâmicos, madeira... Para obtenção de uma carbonatação mais célebre os adjuvantes utilizados eram produtos que aumentavam a quantidade de dióxido de carbono, como tal era por vezes adicionada à argamassa cerveja, vinho novo, vinagre, que sendo produtos em fermentação libertam dióxido de carbono, tornando mais rápido os processos da presa e carbonatação.

O reboco onde assenta a pintura a fresco é composto frequentemente por duas camadas distintas.

A primeira camada serve para nivelar a superfície do muro – *arriccio*²⁶², *emboço*²⁶³, também *trullisatio* e *repellado*²⁶⁴ - ou primeiro reboco (nome generalizado que se usa no exterior do edifício). É mais grosseira, pois não se destina a receber a pintura directamente mas sim, a nivelar o suporte sobre o qual é aplicado. É geralmente mais pobre em cal e de granulometria mais grosseira, de acordo com a sua natureza. Os muros com superfícies irregulares necessitam de corrigir pequenos desníveis, ou paredes que estão desiguais. Esta argamassa é constituída por cal e areia grossa e eventualmente aditivos para minimizar a retracção da argamassa. Este estrato é o mais grosso, pode ter uma espessura de 2/3 do total, mas pode variar conforme o tipo de muro²⁶⁵.

²⁶² Terminologia Italiana, a mais corrente.

²⁶³ Terminologia portuguesa.

²⁶⁴ Terminologia espanhola.

²⁶⁵ Cennini, *El libro del Arte*, *op. cit.* p.113.

A segunda camada – *intonaco*²⁶⁶, induto²⁶⁷ ou *jaharrado*²⁶⁸, destina-se a receber a pintura, sendo por isso menos grosseira e mais rica em cal, de modo a favorecer a carbonatação. Como camada que recebe a cal e o pigmento, é mais fina e de melhor qualidade²⁶⁹.

Esta última camada, que poderá ou não existir, pode ser construída por duas partes: *intoneccino* (*intonaco* fino) e *intonachino* (última camada de *intonaco*).

Quando se pintam os muros, na maioria das vezes a superfície rebocada estende-se à altura de uma pessoa, embora a área a pintar seja de grandes dimensões, havendo por isso a necessidade da pintura a fresco se fazer por partes. Aplica-se uma zona de *intonaco* novo – *giornatta* - à medida que se avança, pois a argamassa tem que estar húmida, para que se realize correctamente a operação da carbonatação.

A *giornata* ou jornada é a fracção da pintura a fresco que se realiza num dia ou que é necessária para uma tarefa específica. As juntas resultantes da justaposição de *giornatta*, ajudam a identificar um fresco e conhecer a técnica de execução do pintor. Uma vez terminada uma pintura de *giornata*, o pintor corta o *intonaco* nos bordos da superfície, deixando-a em bisel ao muro para que a união com a próxima *giornatta* seja mais perfeita. Este tipo de junta divide o trabalho em diferentes zonas consoante diferentes pormenores e tratamentos pictóricos, sendo cada um deles executados independentemente, por exemplo: fundos, panejamentos e carnações. Assim as juntas tendem a tornar-se menos visíveis, por contornarem o desenho²⁷⁰.

A *pontata* corresponde à superfície do *intonaco* estendido à altura de um piso do andaime. Resulta de quando se fazem superfícies muito grandes de uma só vez, dando lugar a juntas horizontais e era frequentemente usada nas épocas anteriores a Giotto.

Segundo a rapidez, modo de execução e tempo de secagem, podem-se definir várias nomenclaturas. Se o trabalho se realiza de forma rápida, o pintor

²⁶⁶ Terminologia italiana.

²⁶⁷ Terminologia portuguesa.

²⁶⁸ Terminologia espanhola.

²⁶⁹ Vide: Vitrubio, Tratado de la Arquitectura.

²⁷⁰ Cennini, *El libro del Arte*, op.cit. p. 115.

trabalhando sobre o *intonaco* fresco cobre toda a superfície da zona do piso do andaime, resultando apenas as uniões horizontais correspondentes à *pontata*. Se o trabalho for mais detalhado e elaborado são necessárias outras juntas correspondentes às *gionatas* que representam ao trabalho de um dia.

d. Técnicas e nomenclaturas do fresco.

A espessura do *arriccio* e do *intonaco* podem ser variáveis assim como as suas camadas de acordo com a técnica.

Existem sub-técnicas de fresco, como: fresco de cal, onde se aplica uma camada de cal sobre a argamassa sobre a qual se pinta. Esta técnica não é igual ao bom fresco porque só forma uma camada de fresco com 1 ou 2 mm de espessura, embora apresente boa aderência ao suporte, é claro que não é tão resistente como um revestimento que tenha 10 a 20 mm, onde a carbonatação é mais profunda.

O fresco de caseína, denomina-se erradamente “fresco” porque a argamassa tem que estar húmida embora já carbonatada, quando se emprega como aglutinante a caseína²⁷¹.

A técnica do fresco puro, à maneira clássica italiana, é denominada como a tradicional e que se conhece desde a antiguidade; Vitruvio²⁷², Plínio²⁷³, Cennino Cennini - na Idade Medieval, no seu tratado de Arte, descreve com grande minúcia e detalhe todos os passos necessários para a realização da pintura a fresco²⁷⁴. No Renascimento, Leonardo da Vinci, Vasari²⁷⁵ e posteriormente Pacheco, Palomino, escreveram outros tratados onde explicavam com pormenores os processos e técnicas de execução. A pintura mural a fresco é uma das técnicas mais importantes e mais valorizadas pela sua dificuldade e durabilidade. Ao longo da história a pintura mural teve altos e baixos, embora o seu maior esplendor fosse em Itália, onde se encontram os melhores exemplos.

²⁷¹ Substância de origem proteica que se extrai do leite, com poder adesivo.

²⁷² Vitruvius no seu tratado de Arquitectura, fala da pintura mural, dos pigmentos naturais, sintéticos e corantes. (In: Vitrubio, Marco; *Los diez libros de Arquitectura*. Biblioteca Alta Fulla. Facsímil, Edición de 1787).

²⁷³ Plínio na sua história natural explica as técnicas a fresco e os pigmentos.

²⁷⁴ Cennini, Cennino, *Tratado del Arte*. El libro del arte. Colección Fuentes del Arte. Nº 5. Editorial Akal, 1988.

²⁷⁵ Teófilo ou Vasari, também nas suas obras dedicam capítulos a estes temas.

A técnica a seco, é a técnica pictórica realizada sobre o *intonaco* / reboco, parede, estuque a seco. As cores fixam-se não por carbonatação da cal, mas pelo aglutinante empregue. Os aglutinantes mais comuns são as técnicas gordas como o óleo, têmpera. Empregam-se também colas naturais, caseína, ovo, cera de abelha aplicada a quente e denominada encaústica²⁷⁶. Este tipo de técnica a seco cria uma película pictórica formada por um aglutinante e por pigmentos misturados, transformando-se num estrato bem definido.

Cennino Cennini, no seu tratado de arte, refere vários capítulos relativamente à técnica, assim como Giorgio Vasari no livro “*A vida dos mais excelentes arquitectos, pintores, escultores italianos desde Cimabue a aos nossos tempos*”, Francisco Pacheco em “*Arte da Pintura*”, também dedica um capítulo ao tema: “*O modo de pintar a óleo em parede*”²⁷⁷.

Mezzo fresco é uma terminologia ambígua, aplica-se às técnicas sobre argamassas com base húmida ou seca. É muito frequente em pintura a fresco, para criar determinados detalhes, ou para empregar cores sensíveis á acção da cal, como os azuis.

Paolo Mora, defende que o *mezzo fresco* não se trata de uma técnica em si, mas sim de uma combinação sistemática para conseguir certos efeitos, empregam-se porque alguns pigmentos suportam mal a acção da cal. Descreve a técnica utilizada para dar os últimos retoques á pintura a fresco²⁷⁸. Existem autores²⁷⁹ que defendem que esta técnica era empregue quando a *giornata* secava, em vez de eliminar a argamassa que não ficou pintada, tal não é correcto pois era usual eliminar os restos de reboco não utilizado e depois voltar a aplicar argamassa para pintar.

Os acabamentos a seco e os derradeiros retoques, realizavam-se para dar luzes, detalhes, realçar figuras, ou disfarçar as decorações que ficavam na ligação das *giornatas* – dissimulando as juntas²⁸⁰.

²⁷⁶ Plínio, livro 35: Havia outro tipo de pintura chamada encaústica, que se fazia com ceras misturadas com cores, não se utilizam em paredes, só em abóbadas e naves, devido à elevada resistência e bom estado de conservação e durabilidade.

²⁷⁷ Paulo e Laura Mora, Paul Philippot, *op.cit.* pp. 35-55.

²⁷⁸ Cennino, *Libro de Arte*, capítulo LXXVII, p. 128. Como pintar a fresco um vestido transformando-o em verde. “Tudo o que trabalhado a fresco deve ser terminado e retocado a seco com tempera”.

²⁷⁹ Cesár del Pino Díaz, *op. cit.*, p.41.

²⁸⁰ Foi o caso que se encontrou na Capela Sístina.

e. Desenho

A *sinopia* é um desenho realizado sobre o muro, normalmente no *arriccio* com pigmento vermelho constituindo o esboço da composição²⁸¹ executado à escala real. Denominava-se *sinopia* pois era elaborada com um pigmento do mesmo nome, podendo ser substituída por outros pigmentos como ocres, terras e negros. A *sinopia* serve de guia para a execução da pintura sobre o *intonaco*, para estudar a composição no sítio e mostra-la ao possível encomendante, estudar ou preparar a localização das *giornatas*. Não deve ser confundida com o desenho preparatório que é traçado sobre o *intonaco* sendo revestido pela película cromática. Em ambos inscrevem-se não só aspectos de ordem formal, como também de conteúdo temático²⁸²

O desenho sobre papel²⁸³ que se realiza antes do desenho preparatório funciona como estudo que prepara o resultado final.

Existem vários sistemas para trasladar o desenho do “cartão” para a parede, por exemplo, através da gravação com punção fazendo incisões. Com estas marcas podem-se averiguar se as incisões foram a seco ou sobre um *intonaco* húmido, se foram feitas directamente no reboco ou através de um cartão, tela ou papel. Uma das maneira mais usuais era colocar o cartão sobre o muro, vincando com um estilete, os contornos que acompanhavam o desenho e ao mesmo tempo que assim ficavam marcados na parede²⁸⁴.

Outra das técnicas era pintar os contornos com pincel. Também se podiam recortar os desenhos no cartão que funcionavam como moldes, que eram reproduzidos várias vezes, método utilizado para os motivos geométricos e outros que se repetiam.

Outras das técnicas – estresido - era fazer pequenos orifícios sobre o cartão com um punção, uma vez marcados os contornos, colocava-se o cartão na parede e passavam-se os orifícios com uma boneca com grafite em pó,

²⁸¹ Cennini, *Libro del Arte*, op. cit. p. 113.

²⁸² Vide: Vasari, Capítulo XVI.

²⁸³ Ou outro suporte, como tecido.

²⁸⁴ Pacheco, *El arte de la Pintura*, op. cit. p. 434-435.

fixando-se esta na superfície, pontos que poderiam ser unidos depois com pincel com água de cal²⁸⁵.

Podiam-se também realizar o desenho sobre cartão onde se desenhava um sistema quadriculado que servia de guia²⁸⁶, para passar o desenho para o muro²⁸⁷.

f. Cor/ pigmentos

Em pintura mural não se deve falar de película ou camada pictórica, o que existe é uma estrutura composta por argamassa e pigmentos, onde nem a cal a podemos chamar de aglutinante.

Para execução da técnica a fresco é necessário perceber o mecanismo de fixação do pigmento, assim não nos parece correcto ignorar o próprio ciclo da cal em termos químicos²⁸⁸. Ao aplicar-se a última camada de argamassa, aquela que vai receber o pigmento, afaga-se com uma colher para que a ascensão de hidróxido de cálcio se faça mais rapidamente para a superfície. O pigmento é aplicado numa suspensão aquosa. Após a sua aplicação é envolto pelos cristais de cálcio, ficando contido na película cromática. Como foi referido, para que haja uma carbonatação à superfície onde estão presentes os pigmentos, é necessário que a argamassa se encontre fresca. Em grandes superfícies seria impossível realizar a pintura sobre reboco fresco caso este se aplica-se de uma só vez. Assim, como já vimos o *intonaco* é aplicado progressivamente consoante o pintor vai desenvolvendo o seu trabalho.

Em pintura a fresco os pigmentos empregues são compostos por uma paleta reduzida, devido a nem todos aguentarem a acção da cal. Tendo também o objectivo de serem mais resistentes à luz, atmosfera e contaminações, que os usados em outras técnicas porque têm que aguentar

²⁸⁵ Vide: Vasari, *Vidas*. Capítulo XVI, p.110.

²⁸⁶ Leonardo da Vinci, no seu tratado, no capítulo "Desenhar com a luz de uma vela".

²⁸⁷ Vide: Vasari, *Vidas*. Capítulo XVI, p.110.

²⁸⁸ O carbonato de cálcio existente na natureza sob a designação comum de calcite é elevada a alto fogo. Sob a acção do calor liberta dióxido de carbono, transformando-se no óxido de cálcio. O óxido de cálcio, designado de cal viva, é hidratado produzindo uma forte reacção exotérmica, transformando-se no hidróxido de cálcio. O hidróxido de cálcio, designado por cal apagada ou hidratada, em contacto com o dióxido de carbono existente no ar, reage voltando á forma original de carbonato e cálcio, libertando água. A lenta reacção do dióxido de carbono com hidróxido de cálcio transforma-o em cristais semi-transparentes e insolúveis de carbonato de cálcio, composto com que se iniciara o ciclo.

condições extremas durante longo períodos de tempo, onde a humidade e as altas temperaturas aceleram a velocidade da degradação e só os pigmentos inorgânicos são capazes de suportar estas condições extremas de maneira adequada. Existem numerosas bibliografias, que referem as cores que são empregues em pintura a fresco²⁸⁹.

Ao longo da história, os pigmentos²⁹⁰ têm sido muitíssimos mais utilizados em pintura do que os corantes, sendo mais acessíveis, já que muitos pigmentos se encontram na natureza numa forma que pode ser utilizada sem grande manipulação, sendo muito estáveis em relação aos corantes que mudam facilmente de cor, não se dissolvem facilmente e criam opacidade.

Os pigmentos utilizados em pintura mural, que em grande parte são materiais inorgânicos cristalinos, podem ser identificados através de diversos métodos de análise, dos quais os mais frequentemente usados são a análise microquímica²⁹¹, difractivometria de raio x ²⁹², espectrometria de raios x ²⁹³,

²⁸⁹ As terras naturais, pela natureza mineral, excepto o pardo Van Dyck, a terra extrato de nogal. Os óxidos de ferro, as terras roxas, os azuis (esmalte egípcio, azurita natural); a azurita e malaquita (embora alterem a sua cor com a presença da humidade); a malaquite natural; negro, verde e roxo de jaspe e epigina, outros como a limonita, terra verde de Verona, púrpura, entre outros. O ouro e a prata são muito sensíveis.

²⁹⁰ Na antiguidade eram os artistas que fabricavam as suas próprias cores, certamente que estavam familiarizados com as vantagens e desvantagens de cada uma. Correspondem sobretudo a materiais inorgânicos e insolúveis no aglutinante – pigmentos – embora também tenham sido usados materiais orgânicos – corantes – principalmente utilizados no tingimento de têxteis e peles. Foram usados pigmentos minerais e igualmente utilizados pigmentos de carbono preparados pelo homem através da calcificação de madeiras, ossos. Foi no Egipto que surgiu o primeiro pigmento sintético. Na Idade média e séculos XVI e XVII, os pigmentos usados na época romana continuaram a fazer parte da paleta dos pintores. No entanto, não só houve mudanças significativas a respeito da importância relativa de cada um desses materiais que vieram da Antiguidade, como surgiram novos pigmentos ou novas variedades. Cennino Cennini, cerca de 1390, em o Livro de Arte (Cennini, *op. cit.*, cap. XL) recomendava a compra do pigmento numa botica em vez da sua preparação na oficina.

²⁹¹ M. Chaptal, publicou as suas investigações sobre os pigmentos utilizados nas pinturas murais de Pompeia, a análise química feita com o recurso a testes de solubilidade tem sido utilizadas até hoje com o objectivo da identificação presente numa pintura. Consistem tais testes em fazer reagir diversas soluções com um pigmento, de forma ordenada e observar se ocorrem mudanças de cor ou se o pigmento se dissolve ou pelo contrário, se a partir da solução a que deu origem se forma um sólido (precipitação) e neste caso, registar a forma das partículas que o constituem. Por exemplo, se a adição de ácido clorídrico a um pigmento dá origem à rápida dissolução acompanhada de efervescência, podemos concluir que o pigmento quimicamente é um carbono – se o pigmento é azul, trata-se de azurite, se é verde, malaquite, se é branco, cré. Estes testes são normalmente conduzidos num microscópio, recorrendo a minúsculas quantidades de matéria cromática recolhida de uma pintura e utilizando apenas uma gota de cada um dos reagentes – testes microquímicos.

Perante um pigmento desconhecido há três formas de abordagem: através de reacções independentes ou pelas propriedades ópticas ou através de um conjunto sequencial de reacções que vão sendo efectuadas, na qual se vão limitando o número dos possíveis

espectroscopia de absorção de infravermelho²⁹⁴ e espectroscopia de difusão de Raman²⁹⁵. Cada um destes métodos tem vantagens e limitações que são apresentadas na óptica do utilizador dos resultados, as quais levam a diferentes adequações (*Vide Tomo II, quadro 6*). Esta identificação dos pigmentos é fundamental para fornecer informações úteis à história de arte e à conservação e restauro, nomeadamente compreender as técnicas de execução, datações, alterações e tratamentos mais adequados.

pigmentos até que se chega ao único possível. Contudo na prática podem surgir algumas dificuldades.

²⁹² A radiação é como a luz, uma espécie de radiação electromagnética se sendo mais energética, caracteriza-se por um comprimento de onda muito mais pequeno que o da luz, podendo atingir a ordem de grandeza das dimensões atómicas. Quando uma amostra cristalina é submetida a raios X de um determinado comprimento de onda e traçando um diagrama (espectro) com a intensidade da radiação difractada em função do ângulo de incidência, obtêm-se através dos máximos de difracção, um conjunto de distâncias entre planos cristalinos, que é característico da substância cristalina que lhe deu origem. Por comparação destes valores com os de tabelas é possível deste modo identificar as substâncias cristalinas presentes na amostra. Como a grande maioria dos pigmentos corresponde a materiais cristalinos, a difractometria de raios X é um método que pode ser utilizado para identificar pigmentos empregues numa pintura.

²⁹³ Corresponde a um conjunto de métodos de análise elementar não destrutivo que se baseia no facto de os elementos químicos emitirem radiação característica quando sujeitos a excitação apropriada pode ser provocada pelo impacto de partículas aceleradas ou pela incidência de radiação proveniente de um tubo de raios X ou de uma adequada fonte radioactiva, é devida à transferência de energia da radiação ou das partículas incidentes para os electrões nos níveis mais internos dos átomos e resulta na transição destes electrões para níveis mais externos. A distribuição electrónica nos átomos assim excitados não está em equilíbrio e num intervalo de tempo muitíssimo curto, os átomos voltam ao seu estado normal, através da transição, em sentido inverso de electrões dos níveis mais exteriores para os níveis mais interiores, fenómeno que é acompanhado pela emissão de raios X que podem ser detectados com equipamento apropriado. A energia destes raios X está relacionada com a diferença energética entre os níveis envolvidos nas transições e toma valores característicos para cada elemento. Por comparação com as tabelas disponíveis é assim possível identificar os elementos presentes nas amostras analisadas. No contexto da identificação dos pigmentos usados em pintura a espectrometria de raios X é geralmente conduzida em dois tipos de aparelhos: o espectrómetro de fluorescência de raios X e o microscópio electrónico de varrimento.

²⁹⁴ Espécie de radiação electromagnética cujo espectro começa num dos limites do espectro da luz (o vermelho) e estende-se até às zonas das ondas hertzianas (radar, televisão, rádio) e é especialmente útil no estudo do desenho subjacente das pinturas (fotografia de infravermelho e reflectografia de infravermelho). No estudo das pinturas a espectroscopia de absorção de infravermelhos tem sido utilizada principalmente para obter informações quanto à natureza dos aglutinantes já que a sua principal aplicação é de domínio da análise de materiais orgânicos. Nos materiais inorgânicos permitem a identificação dos pigmentos.

²⁹⁵ Baseia-se na interacção da radiação electromagnética com as moléculas, designadamente ao nível das vibrações moleculares e aproveita o chamado efeito de Raman que se traduz quando um material é sujeito à radiação monocromática na observação de radiação difundida com número de onda diferente da radiação incidente. Um espectro Raman consiste numa representação da intensidade de radiação difundida em função do desvio do número de onda em relação à radiação incidente, a qual é produzida por uma fonte de laser. O método pode ser utilizado no estudo de materiais inorgânicos e de materiais orgânicos, embora a fluorescência de algumas substâncias orgânicas possa prejudicar os espectros obtidos.

Os pigmentos distinguem-se dos corantes, igualmente usados, por causa da sua cor, pelo facto de estes serem materiais orgânicos normalmente solúveis.

Os aglutinantes mantêm a coesão das partículas que constituem os pigmentos, ou servem de solvente aos corantes, estando assim relacionados com a técnica de pintura.

A cor que nos é mostrada pelos pigmentos resulta de uma absorção selectiva da luz que corresponde à parte visível do espectro electromagnético. Sendo a luz branca uma mistura de luz de várias cores²⁹⁶, há materiais que absorvem de desigual modo essa radiação de diferentes comprimentos de onda, a que correspondem diferentes cores^{297 298}.

Na identificação dos pigmentos é fundamental perceber a sua relação. Na observação directa, a olho nu, através de alguns parâmetros como o tom ou a transparência de determinada zona, pode dar algumas indicações, a um observador treinado, acerca de alguns pigmentos usados, essencialmente daqueles que apresentam propriedades ópticas mais características, embora os riscos sejam grandes e as opiniões possam surgir diversificadas.

Embora numa pintura o estudo dos pigmentos se limita à identificação dos compostos através dos métodos atrás referidos e proceder a uma caracterização mais detalhada de cada um dos pigmentos.

A preocupação pela obtenção de cores mais ou menos intensas e a procura de efeito de luminosidade, brilho e transparência particularmente na técnica do fresco, onde a destreza e sabedoria do fresquista se reflectia directamente na riqueza cromática - sendo uma constante da História da pintura, o facto da natureza e qualidade dos pigmentos variar ao longo da História e de acordo com a região.

²⁹⁶ Como se vê no arco-íris.

²⁹⁷ A cor de um pigmento vermelho resulta deste absorver sobretudo as componentes de outras cores e reflectir predominantemente a componente vermelha. A cor branca observa-se quando a luz não é absorvida, sendo toda reflectida á superfície.

²⁹⁸ A absorção da radiação electromagnética que é a luz visível corresponde a uma absorção de energia, a qual é utilizada em determinadas transições electrónicas. No caso dos materiais inorgânicos, são sobretudo os elementos de transição que estão na origem desta absorção e as transições electrónicas ocorrem entre diferentes orbitas do nível que se encontra parcialmente preenchido. No caso dos materiais orgânicos a cor deve-se a transições electrónicas envolvendo moléculas insaturadas ou em que os átomos de carbono se encontram ligados.

2. Pintura mural em Portugal

2.1. A pintura mural na historiografia da arte portuguesa

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 de um processo de decaimento e abandono e até de esquecimento a que este importante acervo se encontra. Após um período de reconhecimento da acção da DGEMN²⁹⁹ a partir da década de 30 e das Intervenções empreendidas pelo Instituto José de Figueiredo durante os anos 80, pontuadas pelo interesse demonstrado por investigadores ao longo deste período de que resultaram alguns trabalhos imprescindíveis para o entendimento actual deste género pictórico. Denota-se actualmente um crescente interesse em relação à pintura mural que 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.

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 da Humanidade.

Em Portugal, embora sejam inexistentes os registos datáveis do período românico³⁰⁰ - embora não existam evidências do seu vigor plástico e o expressionismo dos excepcionais frescos da Catalunha ou dos exemplares conhecidos na Galiza, Castela ou Leão. É muito provável que este tipo de decorações fossem utilizadas regularmente, sabendo hoje e contrariando a

²⁹⁹ A DGEMN deteve o monopólio das intervenções em Pintura Mural, desde a data da sua constituição (Decreto de lei nº 16791, 1929) até inícios dos anos 70, ocasião pela qual cedeu esta responsabilidade ao Instituto José de Figueiredo.

³⁰⁰ Opinião diferente a de J. Pires Gonçalves em 1964, que atribui ao famoso fresco de Monsaraz uma cronologia anterior á conquista de Ceuta "um remoto bizantinismo que poderia traduzir imediatas influências da pintura românica catalã na arte portuguesa do século XIV" Vide: O fresco dos paços da Audiência de Monsaraz, Boletim da junta Distrial de Évora, nº 5, 1964).

moda da pedra á vista, 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.

Caso raro, são os escassíssimos exemplares de decoração parietal pictórica atribuível com segurança ao período medieval³⁰¹, são os frescos da segunda fase de ocupação cristã do santuário de S. Cucufate que após uma primitiva transformação das ruínas em Mosteiro até ao período da Reconquista, conheceu um novo florescimento, sob administração dos frades crúzios de S. Vicente de Fora, período de que subsiste uma arruinada pintura mural descoberta em 1977³⁰², executada no século XIV³⁰³. Pese embora as vicissitudes que caracterizam o período românico em território português – consolidação do Reino, Reconquista – situações de permanente guerra com Castela e as atribulações que o país atravessa quase até aos nossos dias e que culminam com a extinção das Ordens em 1834, não deixa de ser sintomática a total ausência de pintura³⁰⁴ sobre tábua ou a fresco anterior ao século XV, neste sentido Pedro Dias defende 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”*³⁰⁵, confrontamo-nos igualmente com a impossibilidade de definir o percurso da pintura a fresco no que respeita à evolução e características técnicas deste género pictórico, remetendo para o amplo das hipóteses o estabelecimento de uma linha evolutiva³⁰⁶.

³⁰¹ Portugal conheceu a longo da sua Baixa Idade Média e período tardo-medieval o desenvolvimento de uma forma particular, decoradora de interiores arquitectónicos, na sua maioria de função religiosa. Devido à sua reduzida expressão numérica e depreciativa da sua qualidade artística, tem sido alvo de descobertas e de investigações recentes.

³⁰² Vide: Victor Serrão, Teresa Cabrita e Abel Moura, *op. cit.*

³⁰³ Embora o grande núcleo de pinturas a fresco que revestem grande parte do conjunto religioso são já seiscentistas e atribuídas ao pintor eborense José Escovar.

³⁰⁴ Esclarece-se a título comparativo que na região de Poitou-Charentesmem França existem sessenta pinturas só do gótico, fora as que foram executadas em outras épocas.

³⁰⁵ Pedro Dias, *A Pintura Gótica*, *op. cit.* p.160.

³⁰⁶ Com mais facilidade traçamos para os campos da arquitectura ou da escultura.

A partir do século XV, são já mais frequentes as referências, ainda que relativamente escassas de revestimentos pictóricos em igrejas e conventos³⁰⁷ e outros exemplares tardios identificados no Norte do país³⁰⁸

Ao traçar o panorama da pintura no final da idade Média, Pedro Dias refere que *“por um lado, encontramos artistas da corte, junto do rei e dos grandes homens, sempre atentos às novas correntes, adaptando-se ao gosto refinado do gótico internacionalista e pagão do século XV. Por outro, vemos modestos pintores ambulantes a percorrer o país, fazendo, ou pior, decoração mural do interior das igrejas e mesmo de uma outra catedral das dioceses do interior”*. Tratou-se de uma prática generalizada por todo o território e que tem como traço geográfico comum o facto de um número significativo de exemplares se encontrarem nas regiões menos desenvolvidas tais como Trás-os-Montes e de entre Douro e Minho, as Beiras e o Alentejo. A pintura numa primeira leitura parece agradar preferencialmente às populações rurais de fracos recursos: a cenografia fácil e ilusionista do espaço que os seus baixos custos de produção possibilitavam, por certo um motivo de atracção de clientela economicamente desfavorecida tais como as irmandades, as confrarias e as pequenas paróquias. Será esta situação de índole social e economicamente homogénea que trará à pintura mural a repetição de técnicas, de efeitos e de temáticas, embora existam exemplos em que a pintura subordina o espaço à função fazendo corresponder a cada tema um local específico sendo um dos indícios da existência de um programa conceptual³⁰⁹ e que devem ser analisadas enquanto elementos essenciais da dinâmica da pintura mural. Embora pareça evidente a decadência deste género artístico em finais de XVI em prol dos outros revestimentos mais duradouros e mais grandiosos como o caso dos retábulos de madeira e posteriormente os painéis azulejares que a partir deste período começaram a proliferar, embora essa substituição não tenha sido imediata, pois pelo contrário a escolha de decorações mais ricas exigiria a existência de mais artistas mais qualificados e actualizados e seguramente mais poder económico

³⁰⁷ Como os revestimentos que cobririam a igreja do Convento de Carnota (Alenquer), hoje inexistentes, datáveis de 1450, da autoria de Francisco Eanes, segundo documentação publicada por Vergílio Correia. *Vide: A Pintura a fresco em Portugal, 1921.*

³⁰⁸ *Vide: Vergílio Correia, A Pintura a Fresco em Portugal, op. cit.*

³⁰⁹ Como a Capela do Fundador e a sacristia do Mosteiro da Batalha ou no Paço da Audiência de Reguengos de Monsaraz.

por parte dos encomendantes; razão talvez que terá de alguma forma determinado a continuada persistência do fresco embora fosse cedendo aos retábulos cada vez mais elaborados mas que se conjugavam com a nobreza da pintura em tábuas³¹⁰, sendo a pintura fresquista restringida a um processo decorativo secundário, aparecendo em tectos, sancas, arcos, pilastras³¹¹. Com o avanço do século XVI a técnica da pintura a óleo cedo conquista a admiração dos encomendantes e dos próprios pintores que atingem a sua mestria técnica e evolução estilística que os executantes do fresco não acompanham permanecendo presos a modelos arcaizantes.

Observamos assim uma preferência pelos cultos imaculistas e crístico, em associação com o movimento generalizado da *devotio moderna*³¹², os oragos e os santos fundadores completam este conjunto de temáticas mais reproduzidas. Finalmente o próprio tipo de representação das figuras denota uma certa tradição compositiva: a grande escala em que são pintadas, a sua posição frontal e hierática, a clara identificação, onde aparece a legendagem do personagem ou da cena, a inclusão deste num fundo não trabalhado contraposto pela preocupação de emolduramento das figuras através de uma estrutura arquitectónica ou escultórica ilusionista são características da iconografia da pintura mural do nosso país.

No Alentejo podemos afirmar que o uso da decoração a fresco permaneceu ininterruptamente até inícios do século XIX³¹³

O ressurgimento e aperfeiçoamento da pintura mural parece ter acompanhado o período moderno, o extraordinário influxo que marcou a chamada idade de ouro da pintura portuguesa que coincide com o reinado de D. Manuel através de uma feliz conjuntura sócio/económica, a influência de importação, chega em grande quantidade neste período e uma corte suficientemente rica e poderoso para entender a expressão artística – tornando-se no veículo ideal para a manifestação desse poder que se traduz

³¹⁰ De execução menos delicada e resultados admiráveis em termos de paleta cromática e expressividade figurativa.

³¹¹ Vide: Joaquim Oliveira Caetano, *A pintura mural no Alentejo*. Um património a descobrir e a preservar, Aedificiorum, ano I, 1988.

³¹² Vide: Johan Huizinga, *Automne du Moyen Age*, Ed. Petite Bibliothèque Payot, Paris, 1995.

³¹³ Embora grande parte dos exemplos do período de D. Maria seja a seco ou em técnica mista ou enriquecidos com trabalhos de estuque e em gesso marmoreados, fingidos, entre outros.

numa “certa euforia da pintura portuguesa”³¹⁴ e no seu incremento na produção nacional. Não admira que entre a adaptação a diferentes correntes artísticas e no entrecruzar de influências externas e solicitações do produtivo mercado artístico interno, pintura a fresco surja como uma das vertentes da pintura mais procuradas dinamizada por uma clientela erudita e abastada e de gosto facilmente deslumbrável pela policromia vibrante dos murais afrescados³¹⁵. A influência do centro – dominado pelo importante núcleo artístico eborense, espalha-se á periferia que assimila as correntes vigentes, Neste caso enquadra-se o importante acervo do concelho de Cuba, Serpa, Moura, Alvito e Vila Viçosa, à grande campanha fresquista dos séculos XVI e XVII acompanhando a grande vitalidade da principal escola artística de Évora.

Os temas percorrem, em contexto rural, praticamente quase todo o reportório hagiográfico, em grande parte em resposta á ambiência pós Tridentina acompanhados frequentemente por emolduramentos de brutesco, “grosso modo”, um certo esquematismo, composição, bastantes fragilidades de desenho, largamente supridas pelo efeito decorativo e ornamental conseguido pelas composições parietais. É notório o crescente desfasamento formal entre o género considerado mas nobre – o óleo - e as outras técnicas pictóricas, enquanto a pintura retabular conhece um desenvolvimento sempre crescente ao longo do século XVI, acompanhada das influências flamengas, posteriormente, as novas linguagens estéticas introduzidas pelo Renascimento, a pintura a fresco permanece geralmente modesta de técnica e desenho³¹⁶ e atravessa às inovações do Renascimento³¹⁷. Esta circunstância é facilmente compreensível dentro do contexto da pintura de quinhentos com a crescente popularidade da pintura de cavalete, sendo mais autónoma, transportável menos exigente em termos de espaço de execução e mais facilmente adaptável ao espaço existente³¹⁸.

³¹⁴ Vide: Dalila Rodrigues, *A pintura no período manuelino*, História da Arte em Portugal (dir. Paulo Pereira, Vol II, Lisboa, ed, Circulo de leitores, 1995.

³¹⁵ Vítor Serrão, *op. cit.*, p.625; Túlio Espanca, Notas sobre pintores em Évora nos séculos XVI e XVII, A cidade de Évora, nºs 13-14, pp.109-213.

³¹⁶ Ao contrario do que acontece em Itália e Espanha.

³¹⁷ Vítor Serrão, Anísio Salazar Franco e Joaquim Oliveira Caetano, *A Pintura dos séculos XVI a XVIII no concelho de Cuba*, CM Cuba, 1992, p.92.

³¹⁸ Face também à 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

A permanência da pintura no Alentejo como forma de revestimento decorativo prende-se pelas várias conjunturas; a tradição muçulmana embora mistificada no mudejarismo patente nas grandes construções civis de inícios de XVI que deixou as suas marcas indeléveis no modo de construir onde sempre aliou as suas técnicas ancestrais com as novas formas de utilizar materiais locais como o uso do tijolo, argamassas pobres, o gesso e a cal. Os trabalhos de estuque e os frisos em esgrafito que começam a aparecer neste período, pela mão de mestres de origem mourisca ou sevilhana, numa gramática geométrica, enquanto a pintura mural reveste maioritariamente formas figurativas envolvendo toda a mescla arquitectónica aliada também à consagração da pintura como arte liberal, onde o artista abandona o estatuto de menoridade que o associação ao artesanato convencional³¹⁹

A pintura mural dos séculos XVI e XVII reúne o maior número de superfícies que duram até aos nossos dias. Não é só exclusiva dos grandes centros, pois a sua eficácia decorativa, durabilidade e relativa acessibilidade quando comparada com outros recursos ornamentais justificam o sucesso de que gozou, tanto em questões eruditas de grande qualidade plástica como em composições mais populares em modestos edifícios devocionais. A existência de uma nobreza influente e poderosa e de um grande número de artistas que acompanharam a permanência da corte justificam o apreço que este género sempre mereceu – o caso de Vila Viçosa, “*um dos mais ricos acervos de pintura mural a fresco e tempera que se encontram na paisagem artística portuguesa (...)*”³²⁰, onde o clima cultural e de esplendor artístico difundido pelo paço Ducal desde fins do século XVII a inícios de XVIII traduziu um espírito de renovação e de afirmação da Corte Ducal enquanto espaço de vivências

técnica pictórica que apesar das óbvias vantagens, rapidez de execução, adaptabilidade a grandes espaços, maior acessibilidade e possibilidade de decorar a totalidade de um espaço arquitectónico, traduzia também algumas fragilidades – menor expressividade nos pormenores sendo uma técnica mais imediata que valoriza a percepção globalizante do conjunto em detrimento do pormenor e também executada com deliberadas distorções por forma a ser vista de baixo para cima.

³¹⁹ Vide: Vitor Serrão, *A pintura maneirista e o estatuto social dos pintores portugueses*, Lisboa, INCM, 1983.

³²⁰ Vitor Serrão, *A pintura Fresquista à Sombra do mecenato Ducal*, Monumentos nº 6, Lisboa, Março de 1997, p.15

humanistas e de identificação nacional³²¹. A pintura mural foi o 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. O surpreendente é que a qualidade da técnica e estilística da pintura a fresco nem sempre é directamente proporcional à natureza do edifício a que se destinava; encontramos assim pequenas ermidas com decorações a fresco em composições que denotam grande elegância na composição e algum conhecimento erudito embora desfasado face a uma localização pouco aceitável. 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 o que transparece clara influência de uma escola regional.

A temática em grande número de decorações a fresco e a têmpera uma vez integradas maioritariamente em igrejas, ermidas ou conventos são de carácter religioso e com grandes incidências hagiográficas, ilustrando convencionalmente imagens ligadas ao santo de invocação do imóvel. As representações são de natureza popular, com excepção do núcleo existente em Vila Viçosa, em que o programa iconográfico é cuidadosamente elaborado, reflecte a vontade política temporalmente circunscrita e a mão de artistas de corte ou das pinturas cortesãs, testemunho de uma cultura maneirista erudita por parte do artista e do encomendante. As representações mais vulgares não são totalmente espontâneas na medida em que assimilam modelos eruditos divulgados em gravuras que circulavam já com abundância no Portugal de Quinhentos recriando assim figurinos eruditos numa linguagem plástica por vezes rudimentar, mas sempre eficaz. A temática mariana – reforçada após as deliberações tridentinas é também frequente.

³²¹ Vitor Serrão analisa programa fresquista, identifica vários pintores que participam nas campanhas levadas a cabo por D. Theodósio II. Trata-se de um 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, sala da medusa e do oratório de D. Catarina... Este clima liberal de intensa actividade artística espalha-se um pouco por toda a parte devido á influência do Paço Ducal, sendo vários os exemplares de decoração a fresco de grande qualidade que surgem um pouco por toda a vila.

A comparação com Itália, França ou Espanha não nos é favorável, a pintura mural atinge muito particularmente o Alentejo, caracterizada por um público que se define basicamente entre as numerosas confrarias e congregações religiosas de recursos limitados e sem possibilidade de apelar a outra decoração, público que apreciava o efeito cenográfico e ilusório dos grandes painéis de fresco, sendo assim os temas são o reflexo da vontade e disponibilidade financeiras dessa clientela conservadora – patente na repetição de modelos e na adesão á deliberações tridentinas.

2.2. A pintura mural em Portugal. Referencias Bibliográficas

Importa-nos, neste capítulo tentar perceber a perspectiva historiográfica com a subordinação directa às políticas de restauro que condicionaram a caracterização da pintura; quer a perspectiva histórica da pintura mural no nosso país, onde se aceita como dado adquirido o número, o estado e as formas dos exemplares sobreviventes e que ao longo desta centúria sofreram vicissitudes profundas que acabaram por alterar a sua verdade caracterizadora.

A pintura mural, expressão simples, usada para expressar as várias manifestações artísticas que têm como suporte uma parede. As suas técnicas são diversificadas, fresco, têmpera, encáustica e esgrafito, sendo umas mais difundida do que outras.

As principais referências em Portugal sobre a existência de pintura mural encontramos-las nas *visitações* e contratos de pintores para a sua elaboração e em muitos casos para conservar ou repintar. As *visitações* dão-nos a conhecer a sua distribuição nas diversas zonas, os temas, as devoções entre outros ofícios de época.

A literatura dedicada à pintura mural portuguesa do século XVI é indiscutivelmente dispersa³²² e pouco animadora. Os trabalhos dedicados a este género pictórico era diminuta, a sua qualidade era bastante modesta, pois a maioria das referências bibliográficas existentes não passava da menção a um novo achado, ou simplesmente uma simples descrição de determinadas

³²² Luís Afonso, *Artis*, op. cit. pp119-137.

pinturas³²³A partir do século XVII com a dinamização da decoração azulejar, a resultante de agressões de picagem de paredes para a sua pintura, a caiação como forma de encobrir o gosto em desuso, a colocação de altares em madeira sobre as pinturas, ou os tectos em madeira pintada, levaram á perda da importância da pintura mural ao seu progressivo desaparecimento como arte decorativa. Por motivos certamente de modas e económicos. E a partir do século XVIII desenvolveram-se os tectos de estuque decorados em brutesco nacional e se desenvolvem com a intervenção de Vincenzo Baccarelli, tanto na arquitectura religiosa como civil. Todos estes acontecimentos iam no sentido da ruptura com a tradição dominante da pintura de tectos.³²⁴ Virgílio Correia retrata e questiona muito bem esta perda, “*que destino os fizera perecer a todos? O interesse e realce da pintura mural nunca fora posto em relevo em nenhuns dos nossos livros de arte, são muito raras as citações e pouco nos esclarecem acerca desta temática*”³²⁵.

Philippe Nunes numa publicação de 1615 “*Arte da Pintura, symetria e perspectiva*”, publicada em Lisboa, fala da técnica de produção em reboco, das formas de aplicação das cores.

A influência do gosto italiano em inícios do séc. XIX, sob a influência das descobertas pompeianas, fizera o ressurgimento das ornamentações clássicas dos tectos dos palácios do Império. Os revivalismos, bem ao gosto da época, fizeram desenvolver a decoração a fresco do interior das habitações burguesas e com isto o surgimento de publicações de obras com um carácter educativo e profissional onde se ensinam as técnicas da pintura a fresco e a importância da sua qualidade aparecendo também como curiosidade o facto de muitos pintores terem estucadores exclusivos que se notabilizaram pela qualidade do estuque que produziam, que fundamentam a importância das diversas camadas e especialmente da segunda que embora com um preparo idêntico ao da primeira a areia é mais fina e para isso peneirada e sobre a qual se aplica

³²³ Luís Afonso, *Artis, op. cit.* pp119-137.

³²⁴ Vítor Serrão, in a pintura em Portugal ao tempo de D. João V, *A pintura de tectos de perspectiva arquitectónica no Portugal Joanino*, s/data, p.88.

³²⁵ Vergilio Correia, *op. cit.* p.6.

os traços das linhas que formam a composição que se pretende realizar³²⁶. Este processo é o mesmo que encontramos no século XVI, embora com limitações ao nível da paleta cromática embora se aproveita-se com talento a arte do claro-escuro, luz sombra criando-se efeitos luminosos de várias intensidades³²⁷.

Dois autores, em 1870, fizeram trabalhos curiosos no campo da história da Arte, com referências a pinturas murais: Augusto Filipe Simões, nas suas relíquias da Arquitectura Romano-Bizantina em Portugal e de António Augusto Gonçalves que no início do século XX referiu-se às pinturas murais da igreja de S. Cristóvão e da igreja de S. Tiago em Coimbra. Ambos os casos foram despoletados por obras de conservação e restauro nos edifícios.

Francisco Silva, em 1898 divide a pintura decorativa em três classes: «sumptuosa» aquela aplicada em edifícios de primeira ordem como igrejas, palácios, teatros; «média» decoração composta por arabescos, ornatos, ramos, frutos, conchas e «pobre» aplicação de traços cercaduras por meio de estampilhas (papel pintado que vai sacrificar a pintura original). Na decoração começam a aparecer os fingidos aplicados sobre estuque a seco desde o fingir de madeiras, pedra... causando a ruptura da pintura de carácter uniforme e a sua distinção em duas fases «brochante» preparação das cores de fundo que é feito com brocha e «fingidor» que finge os veios, os nós e os pormenores³²⁸. Esta teorização permite conhecer a expressão plástica e decorativa em finais do século XIX em Portugal.

Aparentemente desde a História da Arte Portuguesa dirigida por João Barreira, que a pintura mural parecia não fazer parte do discurso historiográfico português com extensões mais científicas. Os estudos mais elaborados datavam da primeira metade do século XX, incitando a ideia que nada de inédito poderia ser acrescentado às primeiras abordagens de síntese elaboradas dos Virgílio Correia e por Adriano Gusmão, entre outros poucos historiadores. Onde também o poder político não se mostrava muito

³²⁶ Vide: Macedo, Manuel de, *Desenhos e Pintura*, Biblioteca do povo e das Escolas, nº129, Lisboa, 1886.

³²⁷ Silva, Francisco Liberato Telles de Castro da, *A decoração na construção civil*, Typografia do Commercio, Lisboa, 1898, p.34.

³²⁸ *Idem, op. cit.*, p.176.

empenhado em preservar este género pictórico que parecia ser o parente pobre do património artístico português³²⁹.

O período inicial de valorização do património mural deu-se nos primeiros 80 anos do século XX e o segundo período em meados da década de 90.³³⁰

Até 1970 a História e conhecimento da pintura mural foi condicionada pela ausência de historiadores nesta área, bem como pela instrumentalização ideológica do património.

Em 1908 o Dr. José de Figueiredo na sua obra "*O pintor Nuno Gonçalves*" fotografa e regista a existência de um fresco anterior ao século XVI na Igreja de S. Francisco no Porto e quando procura encontrar a origem da pintura portuguesa primitiva afirma a nossa ligação com a pintura galega devido à proximidade e facilidade de comunicação entre Portugal e Galiza. Concluindo também que a pintura portuguesa primitiva deve-se à arte da iluminura pois ambas são originárias de bizâncio e que se foram nacionalizando lentamente e no século XV surgem já com individualidade conceptiva.³³¹

A descoberta da validade da pintura mural do nosso país, na perspectiva da História de Arte coube ao professor de Coimbra, Virgílio Correia. Embora outros intelectuais, que nunca foram conhecidos, fizessem registos meramente descritivos mas afastados da sua essência³³²

Virgílio Correia considera que teriam sido as largas paredes dos edifícios românicos a apelar a uma decoração totalizante, só alcançada pela pintura mural. Com o advento do gótico deu-se uma progressiva perda de importância devido à dimensão das superfícies murais.

No que respeita a Portugal e baseando-se nas visitas da Ordem de Cristo e de Santiago, Vergílio Correia, crê que este género pictórico terá conhecido uma disseminação pelas províncias nortenhas no decorrer do séc. XV e daí em diante em "*Íntima ligação com os frescos galegos*"³³³.

³²⁹ Luís Afonso, *Artis, op. cit.* pp. 119-137.

³³⁰ *Vide:* Victor Serrão: 1997; Luís Afonso: 1997; Joaquim Inácio Caetano: 2001; Catarina Valença Gonçalves: 1999.

³³¹ Na sua obra de 1910, descreve as pinturas de S. Miguel de Escamarão (Sinfães) e da igreja de Travanca a pintura da Senhora da Rosa de S. Francisco do Porto, caso impar e que encontra poucos paralelismos tipológicos no núcleo de pintura mural nacional.

³³² *Vide:* José de Figueiredo: 1990.

³³³ *Vide:* Aarão de Lacerda: 1942.

Vergílio Correia³³⁴ em 1921 elabora o primeiro grande estudo sobre a pintura mural, para o 1º Congresso de História de Arte de Paris, intitulado “A pintura a Fresco em Portugal nos séculos XV e XVI (ensaio)”³³⁵ e que parte essencialmente de visitas (sobretudo «visitações» de ordens militares) e informações retiradas de documentos de arquivo fazendo um possível inventário, tendo contribuído para uma noção muito mais correcta da decoração dos interiores das igrejas medievais por volta de 1500, bem como para o conhecimento em profundidade de alguns núcleos fresquistas, além de apresentar uma lista considerável de monumentos com pinturas murais do século XV e XVI. Este estudo desempenhou um papel fulcral para o conhecimento, valorização e divulgação de inúmeras pinturas parietais. Concluindo que a decoração a fresco no séc. XV e XVI foi de uso comum nas igrejas portuguesas onde refere a existência de duas escolas a italianas³³⁶ e a

³³⁴ Coube-lhe a descoberta da validade da pintura mural no nosso país. Os seus trabalhos postularam a autonomia da produção da pintura mural reconhecendo-lhes uma especificidade tipológica particular. O seu vanguardismo conceptual não logrou criar uma rede e apologista da importância da pintura mural no quadro da produção pictórica do nosso país a tempo de alterar os fundamentos da política restauracionista da DGEMN, pois a partir de 1929 a investigação da pintura mural ficou fortemente dependente das iniciativas da DGEMN em regime de monopólio. A sua actuação tinha por base, para além das teses de unidade de estilo de Violet-le-Duc, uma ideologia política condicionante de realidade material envolvente. O património herdado era um meio determinante para a ilustração e propaganda dessa ideologia eminentemente restauracionista da pátria portuguesa. As intervenções são vistas como mais um meio que permitisse a reposição da factualidade dos edifícios entretanto corrompida pela parcialidade do passar do tempo. Os responsáveis da DGEMN raramente produziam qualquer relatório teórico, condicionando as actuações da Direcção Geral, alterando o estado físico, e contribuindo para uma errónea e generalizada ideia da caracterização do núcleo de pintura mural do nosso país, que se manteve até bem perto dos nossos dias.

³³⁵ Obra *princeps* da historiografia dedicada á pintura mural nacional. De facto foi na sequência do deslumbramento provocado em Vergílio Correia pelo contacto directo com a pintura mural italiana (1913) que este historiador de arte deu início a um trabalho de pesquisa sobre este género pictórico no nosso país. Até essa data confessa nunca ter tido «ocasião de examinar um único exemplar anterior ao século XII» (1921:5). Situação que demonstra bem o grau de desconhecimento sobre este género pictórico entre nós. Esta obra constitui o verdadeiro alicerce de literatura dedicada à pintura mural portuguesa, uma vez que os trabalhos anteriores se limitavam a curtas notícias descritivas – como sucede com José de Figueiredo (1910) e Alves Pereira (1916) ou Augusto Simões (Luís Afonso, *Artis, op. cit.* pp.119-137).

³³⁶ Vergílio Correia estava completamente embebido do espectro da estética italiana, em todo o seu discurso. O que provocou distorções extremamente gravosas para o entendimento pleno da pintura mural no contexto nacional agravada à dificuldade de acesso a muitos locais onde existiam pinturas, mas também o péssimo estado de conservação de muitas delas, além dos óbvios condicionalismos em apresentar museologicamente um conjunto coerente de exemplares (Luís Afonso, *Artis, op. cit.*, p. 119-137).

flamenga³³⁷, sendo esta a mais vincada e duradoura embora o renascimento clássico que na Itália produzi-se admiráveis obras e que marcou em Portugal o fim da sua melhor época³³⁸. No século XV, as encomendas figuram ao lado da pintura de retábulos, os gostos dominantes eram de influência italiana os nossos artistas exprimem a influência que observavam das artes hispânico-italianas e franco-flamengas³³⁹.

Um outro trabalho de Vergílio Correia³⁴⁰, em 1928, extremamente importante foi o fundo documental coligido por este autor à pintura de inícios de quinhentos, que marcou, indelevelmente a Escola de Coimbra. Segundo Vergílio Correia, a pintura representava «o sedimento tradicional, menos erudito e modernizado da pintura, estrato em que com o italianismo primitivo se havia amalgamado da Europa Central»³⁴¹, pelo menos até receber as influências da importação maciça de retábulos flamengos. Embora possa corresponder a uma conjuntura globalizante dominante, está longe de poder explicar a totalizante do panorama fresquista nacional.³⁴²

Henrique Franco, em 1943, estabelece uma estreita relação entre a pintura mural e o seu suporte. *“A arte de pintar a fresco é a única que, em matéria de pintura, guarda o mistério da perfeita aliança com a arquitectura (...) única, também, na função decorativa; vive na superfície de um muro, sem contudo prejudicar essa superfície com efeitos ilusionistas de perfurações e perspectivas. O seu aspecto é o de uma tapeçaria”*.³⁴³

³³⁷ Vergílio Correia (1921), *Intima ligação com os frescos galegos*, op. cit, p.19. Afirmção que ainda hoje não foi devidamente esclarecida, embora Victor Serrão concretize as várias afirmações.

³³⁸ Vergílio Correia, *A pintura a Fresco em Portugal*, Lisboa, Imprensa Libânio da Silva, p.21.

³³⁹ Vergílio Correia, *A arte: século XX*, in *História de Portugal*, Edição Monumental da portugalense Editora, Barcelos, 1932, Vol.4, p.422.

³⁴⁰ A abordagem introduzida por Vergílio Correia é a mais significativa; numa perspectiva internacional, considerava este historiador que teriam sido as largas paredes dos edifícios religiosos românicos a apelar a uma decoração totalizante do espaço disponível, objectivo supostamente alcançado pela pintura mural, onde a sua perda adveu-se ao surgimento do gótico e à consecutiva diminuição das superfícies murais.

³⁴¹ (Idem: XXII).

³⁴² Luís Afonso, *Artis*, op. cit. p.113-137.

³⁴³ Henrique Franco (1945), op. cit, p.55.

Túlio Espanca abordou diversos aspectos da produção pictórica nacional ao concentrar a sua atenção no Alentejo, através do registo de centenas de pinturas murais dos séculos XV a XVIII espalhadas por toda a província.

A importância das visitas enquanto fonte para o estudo da evolução da pintura mural, uma vez remetida para a exclusividade dos pintores ambulantes – “o posto baixo da actividade de pintor” - cujos clientes eram pequenas comunidades locais laicas ou religiosas e a mais praticada nas zonas rurais por questões económicas, pois era possível conseguir largas escalas ornamentais com reduzida despesa³⁴⁴. A pintura mural por muitos anos foi vista como pobre do ponto de vista da expressão pictórica³⁴⁵.

A pintura mural foi-se mantendo colada ao cunho e decoração dos encomendantes de fraco recurso – “tratou-se de uma prática generalizada por todo o território, que tem como traço comum o carácter geográfico, o facto (...) de se encontrar um número significativo em regiões menos desenvolvidas, como o interior transmontano, Beiras e Alentejo”³⁴⁶.

A pintura medieval parece pois numa primeira leitura superficial, agrada preferencialmente às populações de fracos recursos: a cenografia fácil e ilusionista do espaço que os seus baixos custos de produção possibilitavam era por certo um motivo de atracção de clientela economicamente desfavorecida tais como as irmandades, as confrarias³⁴⁷ e de uma forma geral as paróquias. É esta base de encomenda social e economicamente homogénea que trará à pintura mural as repetitivas técnicas, efeitos e de temática que a parecem caracterizar.

³⁴⁴ Pedro Dias (1986), *op. cit.*, p.161.

³⁴⁵ Túlio Espanca: anos 90.

³⁴⁶ Dalila Rodrigues: (1996), *op. cit.*, p, 42.

³⁴⁷ Culto do Espírito Santo está associado a ideias e comportamentos de natureza messiânica que perturbavam a ordem social estabelecida. Existem três referentes ao advento do culto do Espírito Santo em Portugal: A primeira atribui o surgimento deste culto à Rainha Santa Isabel por ser a protectora dos hospitais e albergarias, instituições veladas pelas confrarias do Espírito Santo. O segundo da responsabilidade dos franciscanos pela grande semelhança existente entre os fins e a prática de beneficência de ambas as instituições. A terceira defendido por Jaime Cortesão de associar este culto ao movimento das Descobertas marítimas. O auge do culto do Espírito Santo coincide no país com o período mais intenso da Expansão Portuguesa. A devoção do culto do Espírito Santo surge assim de forma natural quer se trate de uma comunidade de Franciscanos quer se trate de uma confraria do Espírito Santo.

Contudo, devemos ter presentes que existem casos de pintura mural em edifícios religiosos de grande riqueza e importância simbólica que confirmam o recurso comum

Outro documento corresponde á encomenda de D. Catarina, mulher de D. João III, em 1545, de tintas para pintura, *“Todalas sortes de colares pêra pintar a fresco na parede, assi das compostas de esmaltes como das de terra naturaes, em que entrem: Azues muito finos e pavonazos. Roxos e vermelhos de totalas sortes. Verde e ocre e giales e pretos. E totalas mais cores de pintar a fresco. Duas dúzias de conchas de ouro modo. Duas dúzias de praia moída muito fresca e fina, quatro dúzias de pincéis muito bem feitos para pintar a fresco e a olio (...)”*³⁴⁸

Foi no século XVI que se deram alterações profundas, tanto do foro social da actividade do pintor, como do foro dos cânones imagéticos impostos pela nova igreja pós Concílio de Trento, obrigaram este género pictórico a um desvio daquilo que até ali tinha sido o seu padrão positivo – o auge da Pintura mural deu-se no século XVI uma vez que foi nesta centúria que se preencheram as igrejas e edifícios civis de Norte a Sul do País.

Joaquim Inácio Caetano encontra explicação para este facto nas características dos edifícios religiosos e da geologia da região: *“Se nos reportamos aos séculos XV e XVI poderemos pensar que a cal, sendo pouco abundante na zona e também um material essencial na pintura a fresco, possivelmente caro, deveria ser utilizada racionalmente, aplicando duas camadas de reboco, quando só uma era pintada. Quanto aos edifícios religiosos eram todos construídos com blocos de granito aparelhado, superfície superficialmente rugosa que uma só camada bastava a forma como este tipo de pintura subordina o espaço á sua função – fazendo corresponder a cada tema um local específico. A partir do século XVI a pintura mural ganha novas funções devido às prerrogativas do Concilio de Trento. Remetida para segundo plano, a pintura mural restringe-se profundamente a um processo decorativo secundário, relegada para a ornamentação geometrizante, floral ou de*

³⁴⁸ *Cartas da Rainha a Baltazar de Faria, Janeiro de 1545, corpo diplomático Português, Tomo V, 1874, pp. 353 – 355.*

*grotescos, de tectos, sancas, arcos, pilastras*³⁴⁹. Teve continuação no âmbito ornamental em associação com outras formas decorativas e a par de um fenómeno de democratização da pintura sobre tábua.

Temos uma prática marcada pela utilização sistemática da moldura pintada como elemento definidor do tema retratado; uma localização estratégica no espaço de cada uma das representações emolduradas; uma ausência de fingidos, adaptados ao espaço arquitectónico disponível; composições tematicamente autónomas.

A representação das figuras denotam também uma certa tradição compositiva a grande escala em que são pintadas, a sua posição frontal e hierática, a clara identificação e no caso de não ser evidente a legendagem da personagem. À medida que nos aproximamos da segunda metade do século XVI as personagens tornam-se realistas em termos corporais com moldagens das vestes dando noção de volume e destacadas dos fundos arquitectónicos mais trabalhados. Depois do concílio de Trento e do Regimento dos Ofícios Mecânicos de 1572, a pintura assume quase em exclusivo o papel ornamental fundindo-se com a arquitectura do espaço que a acolhe. O mecenato da pintura estava essencialmente a cargo de grupos sociais poderosos tais como a corte, a Igreja e gente da nobreza. A pintura mural do nosso país subordinava-se à temática da pintura retabular mas recriando ilusionisticamente outras formas de decoração mural, desenvolvendo uma decoração orgânica numa dimensão totalizante.

A Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais³⁵⁰ deteve o monopólio das intervenções em pintura mural em Portugal desde a sua constituição³⁵¹ até aos inícios dos anos 70, ocasião em que o Instituto José de Figueiredo, mais tarde Instituto Português de Conservação e Restauro, retoma esta tarefa a seu cargo.

³⁴⁹ Joaquim Inácio Caetano (1988), *op. cit.* p. 18.

³⁵⁰ A criação da DGEMN em 1929.

³⁵¹ Decreto-lei nº 16791, 1929.

No Boletim da Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais³⁵², nº10, Frescos, Lisboa, 1931, p.6³⁵³ é a primeira vez que se fala de Conservação e Restauro de Frescos, como primeiro sinal de valorização pública deste património³⁵⁴, mas sem entrar em dados técnicos refere o restauro *in situ* ou o seu destaque e montagem em suportes artificiais, tornando-as móveis e peças de museu³⁵⁵, acompanha algumas intervenções aparecendo as fotografias do antes e após restauro, procurando também caracterizar o conceito de fresco embora muito incompleto, referem-se às pinturas que não são executadas a óleo mas sim às diluídas em água, tempera e o fresco e que este é a incorporação rápida e indelével do desenho e da cor nos indutos³⁵⁶.

A atenção crescente que as pinturas murais do nosso país³⁵⁷ têm vindo a despertar em anos crescentes tanto ao nível das acções de conservação e restauro, como ao nível das investigações históricas, obriga o historiador de arte interessado nesta matéria a questionar-se sobre as teses desenvolvidas e sobre a importância e veracidade, uma vez que muitos dos conhecimentos cedidos pela DGEMN e sustentados pelas várias campanhas de Conservação e Restauro fazem suspeitar pelo panorama que nos é dado a observar e actualmente verificar os condicionamentos, pois havia pouca informação que

³⁵² Permitirá averiguar o grau do condicionamento reflexivo da política restauracionista da DGEMN nos estudos históricos sobre património murario.

³⁵³ Atribuído a Vergílio Correia.

³⁵⁴ Integrando-o de pleno direito na política de restauro pró-medievalista do Estado Novo, o que se justificou pela equiparação cronológica aos míticos painéis dos Primitivos Portugueses. A importância dada aos exemplares mais antigos, obrigaram a DGEMN a apurar critérios referentes às suas intervenções e seu destacamento ou consolidação. Foi a primeira divulgação com excelentes imagens de alguns núcleos fresquistas intervencionados pela DGEMN, situação que se prolongaria noutros boletins monográficos.

³⁵⁵ Alfredo Guimarães elaborou uma edição de luxo dedicada exclusivamente à pintura mural – painéis destacados à maneira da pintura de cavalete. Apesar dessas pinturas destacadas serem abordadas como um trabalho de cavalete e não como conjuntos parietais integrados no edifício para onde foram produzidas, o que demonstra o interesse que este género pictórico começava a despertar.

³⁵⁶ Boletim da DGEMN, nº 10, Frescos, Lisboa, p.11.

³⁵⁷ Na sequência dos alertas lançados em 1932 por Manuel Monteiro, sobre o estado lastimoso do telhado da capela da Glória da Sé de Braga que ameaçava ruir, a DGEMN, interveio colocando a decoração pictórica a descoberto (1936). Manuel Monteiro data-as de cerca de 1330-34 e que mais tarde volta a classificar como as mais antigas do nosso país e a atribui a sua autoria ao pintor Lisboaeta Gonçalo Gonçalves, baseando-se num documento referente ao contrato para a pintura do coro da Sé de Braga em 1432, dado a conhecer por Alberto Feio – Este é o contrato mais antigo referente à pintura mural que conhecemos no nosso país – conforme leitura desse documento, as pinturas enunciadas seriam realizadas no coro da Sé e não na capela adjacente, como é o caso da Capela da Glória, pelo que é perfeitamente errónea, neste ponto concreto, a interpretação efectuada por Manuel Monteiro.

até hoje, a realidade criada pela DGEMN trouxe ao conhecimento sobre o desenvolvimento da pintura mural no nosso país³⁵⁸, embora levantando muitas questões. As políticas da DGEMN, nas várias campanhas de conservação e restauro submetiam-se a objectivos políticos, aos momentos da Revolução Liberal e Constitucional e à experiência da I República como símbolo da desordem interruptora do grande destino de Portugal. O nacionalismo Salazarista via no passado glorioso – na Fundação da Nacionalidade os Descobrimientos e a Restauração – o substrato da verdadeira identidade de Portugal.

Afirma-se então que a pintura mural teria sido largamente praticada na época gótica, manuelina e renascentista no nosso país, sendo que a ausência de elementos documentais comprovativos impedia o recuo dessa afirmação até ao período românico: *“Tão rico de igrejas românicas, Portugal não possui pinturas românicas, reconhecidas”*³⁵⁹ Esta constatação estaria na origem após a picagem e destacamento de inúmeras pinturas quatrocentistas e quinhentistas corruptoras da autenticidade dos edifícios nos quais se inscreviam, por estes se terem tornado potenciais símbolos máximos do valor da Nação Portuguesa.

No Boletim “Frescos” de 1937 publicado pela DGEMN, relata a sua intervenção num acervo, autoria de Vergílio Correia e de João de Castro. Fica-se a saber que a DGEMN começou a trabalhar em pintura mural em 1928 e que desde então até à publicação do primeiro boletim, já se tinha levado a cabo várias campanhas de Conservação e Restauro. Embora houvesse outras intervenções antes de 1928³⁶⁰.

³⁵⁸ Catarina Valença Gonçalves, *op. cit.*, p.20

³⁵⁹ Com comprovativo nos Livros de Visitação das Ordens Militares apresentadas, como sendo as únicas fontes potencialmente elucidativas da situação real passada.

³⁶⁰ Vergílio Correia não faz qualquer alusão à existência de pintura românica no nosso país, *«tão rico de igrejas românicas reconhecidas, Portugal não possui pinturas românicas reconhecidas»* (1937) Foi exposta uma definição demasiado abrangente. Afirma este autor que *«por fresco são correctamente designadas todas as pinturas murais que não sejam executadas a óleo, abrangendo esta denominação as composições a tintas diluídas e água a têmpera e o fresco propriamente dito»* Vergílio Correia - Aparentemente foi esta grande frase, a definição principal responsável por se classificar praticamente qualquer pintura mural, o que está longe de corresponder à verdade. Embora não existam estudos científicos em número suficiente, julgamos que durante o período em causa a maior parte das pinturas parietais do nosso país eram realizadas numa técnica mista, onde se recorria quer à execução a fresco, com o reboco ainda não carbonatado, quer à execução a seco, como o reboco já carbonatado, utilizando,

Reinaldo dos Santos em 1940, na obra monumental que serve de catálogo à exposição dos primitivos Portugueses, ignora por completo a pintura mural. Mais tarde (s/d), voltaria a esta questão devido à necessidade de encontrar respostas para o surgimento da obra de Nuno Gonçalves. À falta de pinturas sobre tábuas a atenção desviava-se para a pintura mural. Reinaldo dos Santos aborda a pintura mural de forma demasiado sintética ignorando por completo a pintura mural, considerando que os vestígios da pintura a fresco do século XIV e XV simplesmente se referem aos “*raros e ingénuos vestígios que nos restam*”³⁶¹.

Na opinião de Manuel Monteiro (1936), a única excepção cronológica neste panorama quatrocentista é a pintura mural da Capela da Glória do séc. XIV, atribuída a Gonçalo Gonçalves.

Aarão de Lacerda em 1942³⁶² destaca a inexistência no nosso país de pinturas murais e de cavaletes anteriores ao século XV. Baseando-se em informações de Augusto Simões (1870)³⁶³.

Henrique Franco no ano de 1943 dedicou o estudo³⁶⁴ à pintura mural quatrocentista³⁶⁵. Em 1947, reporta-se à análise de uma técnica tradicional de pintura a fresco que se praticava no nosso país; caracteriza-se por utilizar rebocos extremamente finos, sendo o *intonaco* friccionado sobre o *arriccio* com a ajuda de um instrumento metálico de modo a criar uma superfície

respectivamente pigmentos aglutinados com um ligante, como a têmpera, o óleo ou a caseína. Além destes dois géneros, há ainda que contabilizar outras técnicas como aquelas que recorrem a pigmentos em suspensão em água ou leite de cal aplicados sobre rebocos carbonatados, previamente humedecidos ou mesmo aplicados sobre uma fina velatura de leite de cal. Em todo o caso, tendo o fresco assumido uma utilização corrente e verdadeiramente ecuménica, passe a expressão, cremos que se pode tolerar esta imprecisão terminológica, desde que nunca seja tomada como a identificação da técnica de execução em si mesma mas sim como uma pintura realizada directamente sobre um suporte parietal. (Luís Afonso, *Artis, op cit*, p.113-137).

³⁶¹ Santos, Reinaldo, *Os primitivos Portugueses*, Lisboa, 1940; Oito séculos de Arte Portuguesa. História e espírito. Vol.1, Lisboa, Imprensa Nacional de Publicidade, p.13.

³⁶² Aarão de Lacerda, história da Arte em Portugal, Vol.1, *Op. Cit*, pp.536-547.

³⁶³ Vide: Augusto Filipe Simões, Relíquias da Architectura Romano-Bizantina em Portugal e Particularmente na Cidade de Coimbra, Lisboa, Typographia Portuguesa.

³⁶⁴ Vide: Henrique Franco, Pintura mural do século XV na Igreja do extinto Convento de S. Francisco no Porto, Boletim da Academia Nacional de belas Artes, XII, Lisboa, 1943, pp.56-58.

³⁶⁵ Da Igreja de S. Francisco do Porto “Senhora da Rosa”, analisou a pintura como técnica a seco feita sobre gesso e chamou a atenção para as diferentes fases da pintura deste célebre conjunto. Henrique Franco considerou que a pintura original já pouco subsistia, os estilos dos rostos aproximavam-se segundo este autor à pintura de Álvaro Pires de Évora, corroborando a opinião de Vergílio Correia (1921).

praticamente polida, que recebe uma velatura de nata de cal ou de leite de cal sobre a qual o pintor vai trabalhar aproveitando, o facto da carbonatação estar ainda incompleta³⁶⁶.

Fernando Pamplona, em 1948³⁶⁷, nas páginas que escreveu sobre a pintura portuguesa, do século XV para outro volume da História de Arte em Portugal, afirma que a pintura mural de inícios de quatrocentos representa a autonomização da pintura portuguesa, opinião fundada em José de Figueiredo em 1910³⁶⁸. As afirmações de Fernando Pamplona são basicamente as mesmas de Vergílio Correia³⁶⁹.

Fernando Pamplona no artigo “*Vestígios de Fresco Quinhentistas na Igreja de S. Nicolau de Canaveses*” tece algumas considerações relevantes. No século XV e princípios do século XVI, a pintura a fresco, provinda de Itália e França, vestiu largas paredes interiores das nossas velas igrejas românicas, até ali sombrias e despidas, dando-lhes animação e movimento. Predominantemente nas regiões do Norte, aparentou-se, nesta zona, com os opulentos frescos quatrocentistas da Galiza. Talvez seja até uma ramificação quanto à técnica e mesmo quanto ao sentimento, conquanto apesar de tão íntimas afinidades, guarde o seu carácter próprio. Mas uma vez deparamo-nos com uma associação às pinturas murais galegas.

Na revista arquitectura nº 20 a 28, Frederico George em 1948 faz um estudo evolutivo da pintura referindo as técnicas através da história para além da explicação química dos suportes, argamassas, cal, água, cores e a sua interacção.

João Barreira em 1951 publica, A arte Portuguesa – Pintura, num dos capítulos - *Evolução e estética*, refere-se à evolução da pintura europeia e mesmo mundial desde o paleolítico ao movimento impressionista fazendo uma afirmação curiosa em que a arte primitiva cristã, passa do solo (mosaico) para

³⁶⁶ Vide: Henrique Franco, *A propósito de uma técnica da pintura a-fresco tradicional no nosso país*, Boletim da Academia nacional de Belas-Artes, XVI, Lisboa, 1947.

³⁶⁷ Vide: «*A Pintura no século XV*», in Aarão de Lacerda (dir.), *História da Arte em Portugal*, Vol II, Porto, Portucalense Editora, pp. 177-205.

³⁶⁸ José de Figueiredo, *Arte Portuguesa. O Pintor Nuno Gonçalves, 1459-1471* (Actividade Artística Conhecida), Lisboa, s.e.

³⁶⁹ Vide: Vergílio Correia, *A pintura a Fresco em Portugal nos Séculos XV e XVI*, (ensaio), Lisboa, Imprensa Libânio da Silva; Vide: Vergílio Correia, *Frescos*. Boletim da Direcção Geral de Edifícios e Monumentos Nacionais, nº10, Lisboa, Ministério das Obras públicas e Comunicações.

as paredes³⁷⁰. No seu volume - artes decorativas – afirma, para o caso português que a evolução da pintura mural teria findado com o gótico devido ao surgimento dos vitrais e respectiva diminuição do espaço disponível. Citamos a sua passagem; “ *A pintura românica (...) aposta nos últimos tempos a nú nas igrejas dos séculos XII e XIII, é executada a fresco, a seco ou a têmpera, enchendo não só as abóbadas em berço características daquela arquitectura, mas as absides, as paredes curvas e o intradorso dos arcos a até os capitéis e o fuste das colunas. É uma pintura que tem um estreito parentesco com as iluminuras e pode considerar-se como estas amplificadas, tendo o pintor adaptado as cores em tonalidades ora claras sobre fundo escuro como os mosaicos ora de efeitos invernosos, mas sempre com o espírito de grandeza que compensa as insuficiências da factura (...)*”³⁷¹

Esta passagem revela o anacronismo relativamente à datação dos exemplares remetidos ao período românico; mas também o facto de evidenciar a ocupação total dos espaços em termos cromáticos como característica definidora da pintura mural. Outro aspecto interessante e a associação que se estabelece entre a iluminura e a pintura mural no preenchimento total do espaço disponível.

A exposição temporária com os painéis de fresco destacados promovida em 1952 pelo Museu Nacional de Arte Antiga, cujo catálogo foi de responsabilidade de Abel de Moura (1952)³⁷² constituiu um importante marco no aprofundamento deste interesse. Esta exposição demonstrou que a pintura poderia encontrar algum eco junto da crítica e do público, integrando-se na mesma lógica de recuperação do património nacional promovida pelo Estado Novo.

O estudo de Otília Almeida (1958) alerta a maioria dos fresquistas nacionais ao corroborar a atribuição das célebres pinturas florentinas do claustro das laranjeiras ao Português João Gonçalves (Giovanni di Gonsalvo) embora a sua formação aparente ter sido inteiramente italiana.

³⁷⁰ Barreira, João, *A Arte Portuguesa – Pintura*, Edição Excelsior, 1951 p. 5-71.

³⁷¹ João Barreira (1951), *op. cit.*, p.43.

³⁷² Vide: Abel de Moura, *Frescos Deslocados*, *op. cit.*

O boletim DGEMN 106: 1961 da autoria de Abel Moura, dedicado exclusivamente à pintura mural, onde o autor relata um novo balanço do panorama da pintura fresquista nacional - totalidade das intervenções em pintura mural levadas a cabo até à sua publicação. Apresenta-se um historial da pintura mural remontando-a ao período românico associando-a esteticamente à difusão das ordens religiosas³⁷³

Assim no que diz respeito à política de conservação e restauro dos exemplares de pintura mural, o princípio basilar da acção da DGEMN, caracteriza-se pela integração dos monumentos, pelo sentimento patriótico e interesse artístico, na sua beleza primitiva, quer reparando as mutilações sofridas. Quando o dever patriótico não impunha a destruição, conservava-se a pintura *in situ* se as condições da igreja e da própria pintura permitissem ou em caso contrário deslocavam-se para painéis móveis. A pintura é assim subordinada não somente da cronologia, também da arquitectura, privilegiando-se sempre estes dois factores em detrimento da qualidade da pintura, na confrontação da escolha.

João Couto (1964) também abordaria a problemática específica da pintura mural nos seus aspectos mais técnicos e mais tarde Abel de Moura retomaria esta mesma análise. João Couto no seu artigo *“Problemas à volta da Pintura a Fresco”* aponta três aspectos fundamentais da pintura mural portuguesa: *por um lado o tratamento popular das mesmas, sendo raras as composições lógicas e monumentais; a execução maioritariamente a cargo de pintores secundários e a importância capital de todas as pinturas murais quer porque respondem perfeitamente ao saber e às exigências da arte dos períodos a que correspondem, quer porque podem dar grandes ensinamentos para a compreensão da pintura de épocas posteriores*³⁷⁴ Destes três pontos o mais

³⁷³ Esta associação levaria à sugestão da mão de artistas estrangeiros à Ordem de Cluny nas pinturas murais da região Norte de Portugal o que justificaria a recorrência a padrões franco-flamengos, catalães e italianos.

³⁷⁴ João Couto (1964), p.13.

relevante para nós é o facto da existência de uma linguagem eminentemente popular nos temas e na forma que estes tomam aquando da pintura mural³⁷⁵

João Couto ainda na perspectiva da política da DGEMN refere a problemática da deslocação do fresco para museus, situação frequente perante a necessidade de um maior número de restauros aos quais a DGEMN não conseguia dar vazão: perante o estado das pinturas, destacava-se para um restauro posterior³⁷⁶. Pela primeira vez debate-se o problema da conservação: *“Se, beneficiada a Igreja onde estavam os frescos, as paredes voltarem dar garantias de impermeabilidade tal que permitam a conservação das peças, é lícito admitir o seu transporte para o local de origem (...)”*. O autor avança nas teorias para a política de conservação e restauro no domínio da pintura mural. Destaca-se, justamente por considerar o critério da qualidade artística da obra como um factor determinante para a tomada de decisões irreversíveis na intervenção a efectuar.

O Surgimento da Divisão de Pintura Mural do Instituto José de Figueiredo em 1967³⁷⁷, desencadeou as intervenções de conservação e restauro, que começaram a ser coordenadas por esta entidade, através da oficina de pintura mural do Museu Nacional de Arte Antiga, mais tarde divisão de Pintura Mural dirigida pela pintora Teresa Cabral e por Abel de Moura, esta organização protagonizou brigadas de Inspeção constituindo um total de 424 processos individuais, actualmente arquivados no IPCR. Mais Tarde houve a transferência para o IPPAR da tutela de Intervenção em património integrado na qual se incluía a pintura mural. Esta entidade na altura não era a mais vocacionada, uma vez que era fundamental haver técnicos especializados com formação

³⁷⁵ A *síndrome de periferia*- adaptação retardaria as correntes artísticas eruditas desenvolvidas na urbe e de linguagem vernacular – adaptação rural/ popular dessa mesma linguagem erudita, embora apareça uma recusa em produzir composições monumentais, preferindo-se o pequeno painel ou os retratos de um episódio aos grandes ciclos lógicos característicos da pintura mural italiana. Ver C. Ginzburg e E. Castelnuovo (1981).

³⁷⁶ É o caso das pinturas murais que ainda hoje se encontram nas caves do instituto José de Figueiredo e que aguardam pela intervenção definitiva, ou no Museu Alberto Sampaio em Guimarães

³⁷⁷ Essencial para o conhecimento do panorama português relativo à pintura mural, responsável pela conservação de dezenas de pinturas murais e pela formação da maior parte dos técnicos de restauro melhor qualificados. Esta divisão criou um inestimável corpus relativo à pintura mural existente no nosso país que datam desde a Romanização até aos nossos dias.

reconhecida e actualizada, sendo essa uma das muitas dificuldades do estado, muito diferente do património arquitectónico até então tutelado pelo IPPAR³⁷⁸

Fundamental é destacar também a inventariação³⁷⁹ de pintura mural que Túlio Espanca desenvolveu a Sul do Tejo. Efectivamente foi o historiador eborense o grande responsável pelo levantamento e estudo preliminar de inúmeros conjuntos de pintura mural alentejana, contribuindo de forma impar para o conhecimento e salvaguarda deste género patrimonial no Alentejo. Túlio Espanca no Inventário Artístico de Portugal, Distrito de Évora é dos primeiros, a reflectir a importância da pintura mural pelo grande estatuto que lhe confere.

Adriano Gusmão³⁸⁰ caracteriza a forma produtiva e o seu processo de consolidação e diferentes técnicas que apresenta. Refere pintura monumental como derivação da sua execução sobre aparelho húmido, fresco, o emboço³⁸¹. Este aparelho seco incorpora tintas, resultando numa pintura de carácter resistente uma vez resguardada³⁸².

Em 1983, J. Candeias da Silva defende a ideia de que a pintura popular é de gosto e encomenda popular, ligada a artistas locais e contratados em parceria.³⁸³ Pública um estudo sobre a Ermida de N^a S^a da Oliveira de Orca onde refere o estudo da capela e descreve dois frescos que se encontram na parede que divide a Capela–mor da nave, pinturas que se encontram de frente para os fiéis, atribuídas ao século XVI.³⁸⁴

³⁷⁸ Catarina Valença Gonçalves, *op. cit.* p.64.

³⁷⁹ Quer para os inventários da Academia de Belas Artes, seja em estudos específicos de menor divulgação. Os volumes da responsabilidade de Túlio Espanca, são os que dedicam maior atenção à pintura mural realizados pela Academia Nacional de Belas Artes. O que explica a falta de inventário na região das Beiras e Norte do país.

³⁸⁰ Em 1948 resumiu os conhecimentos existentes sobre a pintura mural dos séculos XIV e XV, negando a existência da pintura mural românica. Refere-se à possibilidade, conforme teoria de José de Figueiredo (1910) da nossa pintura primitiva ter derivado da Galiza e considera as pinturas murais da capela da Glória (Sé de Braga) como os exemplares mais antigos que chegaram aos nossos dias, datando-os de c. de 1330-34 (1936), havia proposto.

³⁸¹ Camada de cal morta areia fina que se aplica alisada em cima da superfície cressa (revestimento de argamassa da parede).

³⁸² Gusmão Adriano, “*Os primitivos e a Renascença*”, in Barreiros, João, *A Arte Portuguesa – Pintura*, Excelsior, Lisboa, 1951.

³⁸³ Silva J. Candeias, *A ermida de Nossa Senhora da Oliveira de Ora*, in: *Mundo da Arte*, nº 15, Aveiro, 1983.

³⁸⁴ Silva, J. Candeias, *op. cit.*, p.71.

Pedro Dias³⁸⁵ sintetiza “*vemos modestos pintores ambulantes a percorrer o país, fazendo melhor ou pior, a decoração mural do interior e nas zonas rurais e fundamentalmente por questões económicas, pois era possível conseguir largas áreas ornamentadas com reduzida despesa. A documentação existente, nos textos das Visitações feitas no início do século XVI, prova claramente que os pintores murais eram uma constante de Norte a Sul do país*”³⁸⁶. Acrescentou novas perspectivas à questão, nomeadamente o que diz respeito à integração da pintura mural na cultura artística coetânea.

A partir dos anos 80³⁸⁷, encontramos um renovado interesse dos historiadores de arte pela pintura mural, Vítor Serrão em 1988, publica na Revista “Aedifiorum” – *Os dois frescos do Pintor André Reinoso no convento dos Capuchos em Sintra*. Do mesmo autor em Parceria com Abel Manta e Teresa Cabrita³⁸⁸, publicam em 1989; *As pinturas do santuário de S. Cucufate*, onde estudam os elementos estilísticos e iconográficos do conjunto decorativo, datando-os do século XIV³⁸⁹, o que as tornaria o exemplar mais antigo existente no nosso país. Esta proposta assenta em bases muito frágeis, como os próprios autores reconhecem. Depois da pintura romana não existe no actual território português nenhum exemplar de pintura mural anterior ao século XV³⁹⁰.

Em 1990, Joaquim Oliveira Caetano e José Alberto de Carvalho, publicam - *Os frescos quinhentistas do paço de S. Miguel pela fundação Eugénio de Almeida*.

J. C. Cruz Teixeira. No ano de 1991, aborda a pintura mural na sua dissertação de doutoramento dedicada à pintura portuguesa da renascença,

³⁸⁵ Dias, Pedro, “*A pintura Gótico*”, in *História da Arte em Portugal*, Vol. IV, Alfa, Lisboa, p.159-177.

³⁸⁶ *Idem, op. cit.*, p.161

³⁸⁷ Cândido Azevedo na década de 80 (1986) desenvolve obra relativa às pinturas da Igreja matriz de Sernancelhe. *Vide*: Cândido de Azevedo, «*Os frescos da Igreja de Sernancelhe*», *Mundo da Arte*, nº 17 (Janeiro) pp.41-46.

³⁸⁸ Teresa Cabrita Fernandes (1984) apresentou à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa uma dissertação dedicada à pintura mural portuguesa dos séculos XV e XVI – Um inventário exaustivo da pintura mural dessa época, embora superficial.

³⁸⁹ Teresa Cabrita Fernandes (1994) dedica um trabalho às pinturas da Igreja de Nossa Senhora da Piedade de Meijinhos. Ver: «*As pinturas murais de Meijinhos*», *Oceanos*, nº18, pp.121-124.

³⁹⁰ Não obstante algumas propostas em sentido contrário como a de José Gonçalves (1966) relativo às pinturas do Tribunal de Monsaraz.

onde faz pequenas referências á pintura fresquista, seguindo as ideias de Vergílio Correia, mantendo uma visão pejorativa a respeito da pintura lusa.

No ano de 1994, Vítor Serrão apresenta uma comunicação sobre pintura quinhentista³⁹¹, num ciclo de colóquios promovidos pela Expansão Educativa de Condeixa atribuindo-os a Diogo Lopes. Estas pinturas são muito interessantes sob o ponto de vista iconográfico, estético, na medida em que documentam o labor de uma oficina coimbrã do primeiro quartel dos século XVI, que trabalhava segundo modelos goticistas tradicionais. Questionando vários problemas em termos conservativos das pinturas murais, principalmente o caso do destacamento.

Num manual dedicado à arte medieval, J. C. Vieira da Silva, em 1995, apresenta de forma clara as ideias mais importantes relacionadas com este género pictórico, sublinhando a importância que a pintura mural teve no período gótico, caracterizado por um período gótico, caracterizado por um estilo duro, sintético, decorrente de uma grande economia de meios³⁹².

No mesmo ano de 1995, Paulo Pereira, numa das mais recentes obras do conjunto dedicado à arte portuguesa, sublinha a integração e o papel da pintura mural na multiplicidade de micro espaços existentes nas igrejas medievais, destacando que a sua deficiente conservação até aos nossos dias não pode desvirtuar uma realidade muito mais dinâmica e rica que a existente hoje em dia. Considerando a maior parte destas, como obras de modestas oficinas itinerantes com vocabulários estereotipados. Afirma ainda que a pintura mural dos séculos XV e XVI é tratada ainda como um apêndice, ou simples curiosidade, naquela que até à data é a mais actualizada da Arte Portuguesa.

O catálogo da Colecção de Pintura do Museu Alberto Sampaio³⁹³ pública em 1996 com um artigo da Dalila Rodrigues – Princípios fundamentais da relação da pintura mural com a arquitectura e as características da mesma na

³⁹¹ Vítor Serrão, *Património Artístico da igreja de Cristo da Vila de Ega (Condeixa a nova): O notável Conjunto de Pintura quinhentista*, Condeixa a Nova, 1994.

³⁹² José Custódio da Silva, «*Arte Gótica*», *op. cit.* pp. 111-192.

³⁹³ Nos últimos anos tem-se assistido a um verdadeiro renascer da pintura mural, tanto ao nível das intervenções de restauro, dos estudos historiográficos, pelo que se começa a ter uma noção mais nítida e justa daquilo que a pintura mural deste período representa na historiográfica e cultura artística portuguesa.

região do Norte entre os séculos XV e XVI - e o outro de Irene Frazão sobre os destacamentos de pintura murais e os problemas desse facto e a sua recolocação; da mesma autora "Dar futuro ao passado" publicado pela Instituição do Património Arquitectónico e Arqueológico, onde se faz uma síntese dos principais factores de degradação e alguns princípios sobre a conservação e tratamento de Conservação e Restauro.

Em 1997, publicam-se vários trabalhos de vários técnicos ligados à conservação da pintura mural: Joaquim Inácio Caetano - "*As pinturas Murais de Vila Marim*"³⁹⁴, do memo autor, "*Ou Há Mural*"³⁹⁵. Na mesma revista Agora, Isabel Ribeiro publica "*Um estudo das pinturas murais da abóbada da charola do convento de Cristo de Tomar*"; Saúl Gomes dedica-se às pinturas da igreja de S. Francisco de Leiria³⁹⁶ e às pinturas da abóbada da Sacristia do Mosteiro da Batalha³⁹⁷; Paulo Fernandes dedica estudo aos frescos destacados da igreja de Algosinho em Mogadouro³⁹⁸; Cátia Mourão, dedica estudo às pinturas de Justiça de Monsaraz^{399 400}.

³⁹⁴ In: Boletim da Associação para o Desenvolvimento da Conservação e Restauro, nº 6, Lisboa, Março de 1997.

³⁹⁵ Património em Revista, Revista Agora, nº 5, Câmara Municipal de Sintra, 1997, 999, p.305-337.

³⁹⁶ Saúl Gomes, « *Notícia sobre os frescos quatrocentistas de S. Francisco de Leiria* », op. cit pp.573-598; « *Há 500 anos, em S. Francisco de Leiria* », pp. 133-148.

³⁹⁷ Vide: Saúl Gomes « *Vésperas Batalhinhas. Estudos de História e Arte* », op. cit.

³⁹⁸ Vide: Paulo Fernandes « *Os frescos da Matriz de Algosinho* », op. cit.

³⁹⁹ Cátia Mourão « *O Bom e o Mau Juiz. Frescos dos Antigos Paços da Audiência de Monsaraz* », op. cit. pp. 297-321.

⁴⁰⁰ Outras obras seguem-se: em 1998, Catarina Gonçalves, « *A pintura mural da capela do Espírito Santo de Maçainhas de Belmonte* », pp. 247-361; Vide: Margarida Botto « *Elementos para o Estudo da pintura Mural em Évora Durante o período Moderno: Evolução, técnicas e problemas de conservação* », op. cit. Graça Horta, Isabel Ribeiro e Luís Afonso, dedica obra às práticas oficiais patentes no Calvário da Igreja do Convento de S. Francisco de Leiria, op. cit. pp. 65-69; Joaquim Inácio Caetano dedica estudo ao Corpus de quatro campanhas de pintura mural na zona do Marão entre finais do século XV e inícios de XVI, sendo depois aprofundado e alargado em 2001, Vide: « *O Marão e as Oficinas de Pintura Mural nos Séculos XV e XVI* », Lisboa, Aparição. Pelo rigor de método e de conhecimento técnico e artístico constitui um verdadeiro modelo para o trabalho de investigação que é necessário levar a cabo na pintura mural portuguesa. Em 1999, Margarida Botto, « *Notícia da pintura mural quinhentista da igreja paroquial de S. Jordão* », pp.51-57; Catarina Gonçalves dedica estudo à pintura mural da Idade Moderna existente no Concelho do Alvito, sobretudo por ter sido o germen do projecto Rota dos Frescos – projecto de elevado interesse cultural e turístico. Vide: *A Pintura Mural do Concelho do Alvito. Séculos XVI a XVIII*, Câmara Municipal do Alvito; Luís Afonso, « *A influência da espiritualidade e da estética mendicantes nas pinturas murais da Igreja de S. Francisco de Leiria* » op. cit, pp.137-155; (do mesmo autor) « *As pinturas Murais da igreja do convento de S. Francisco de Leiria* », op. cit.; (do mesmo autor) « *Ornamento e ideologia. Análise da introdução do Grotresco na pintura mural quinhentista* » op. cit. pp.305-340.

A revista Monumentos nº 6 publica dois artigos um da Mural da História,⁴⁰¹ *Restauro das pinturas Murais da escadaria Monumental*, onde foi tomada uma opção de conservação marcando a necessidade de actualização de estudos sobre pintura mural e outro artigo de Vítor Serrão, *A Pintura Fresquista à Sombra do Mecenato Ducal (1600-1640) em Vila Viçosa*. Este artigo refere-se ao ciclo de pinturas murais de Vila Viçosa no seu conjunto “*um dos mais notáveis do nosso país*” estabelece os limites do programa decorativo entre 1602 e 1645, sob mecenato da casa ducal e orientação de D. Teodósio II e identificando os pintores que aí trabalhavam: Tomás Luís, Custódio da Costa, André Peres, entre pintores maiores, sem esquecer Simão Rodrigues.⁴⁰² Como objectivo de reafirmação da casa de Bragança e de ostentação política.

O IPCR criado em 1999, veio suceder ao IJF, na tentativa de actualizar as suas atribuições, embora se reger-se numa linha de acção mais conservativa aos bens móveis e integrados. “Património Integrado” vem referido na última lei orgânica do IPPAR: Entenda-se por bens culturais móveis integrados em imóveis as partes integrantes e as coisas acessórias, a acepção da lei civil (*Decreto-lei 120/97, artigo 6º, alínea 2*). E de forma mais elaborada no decreto-lei de 1994: Existe, no entanto um imenso património artístico que fazendo parte do património cultural móvel se encontra, todavia, imobilizado, uma vez que o respectivo suporte se integra num conjunto arquitectónico, não podendo por essa razão ser facilmente deslocado. É o caso dos revestimentos azulejares das pinturas murais, dos altares, dos cadeirais dos tectos em caixotões e respectivas pinturas, dos vitrais e de certos instrumentos musicais como órgãos das igrejas (*Decreto-lei 106F/92, Introdução do Decreto-lei 316/94*).

A síntese realizada por Vítor Serrão em 2000 acerca dos desenvolvimentos mais recentes ao nível do estudo e do restauro da pintura mural do nosso país, destaca precisamente a reabilitação da pintura mural como uma área de trabalho essencial da historiografia da arte⁴⁰³. No mesmo ano Jorge Gabriel Henriques, na dissertação de mestrado caracterizado por um

⁴⁰¹ Empresa de Conservação e Restauro de Pintura Mural.

⁴⁰² Vítor Serrão, “*A pintura Fresquista á sombra do Mecenato Ducal 1600-1640* – in Revista Monumentos nº 6, DGMEN, Lisboa 1997, p. 16.

⁴⁰³ Vítor Serrão, «Um património artístico que ressurge» *op. cit.* pp.22-29.

trabalho de sistematização de dados apresentados nas visitas apresenta um estudo sobre as técnicas e o restauro de alguns conjuntos de pintura mural portuguesa, nomeadamente em monumentos da cidade de Tomar. Ainda nesta dissertação é feito um levantamento das políticas de restauro seguidas pela DGEMN e pelo próprio Instituto José de Figueiredo⁴⁰⁴

Luís Urbano Afonso, é outro dos historiadores que tem feito imensos estudos relativamente á pintura mural, destacando-se a dissertação de mestrado⁴⁰⁵, mas especialmente a dissertação de doutoramento “*A pintura mural portuguesa entre o gótico internacional e o fim do renascimento: Formas significados e funções*”⁴⁰⁶, que tem como anexo um corpus exaustivo de pintura mural portuguesa entre 1400-1550.

Patrícia Alexandra Monteiro, também estudou a pintura mural de 1640 a 1750 em Vila Viçosa, Estremoz, Borba e Alandroal, apresentando como tema de dissertação de mestrado “*A pintura Mural na Região do Mármore (1640-1750): Estremoz, Borba, Vila Viçosa e Alandroal*”. Estudo interessante ao nível da História de Arte especialmente relacionado com investigação em pintura mural nesta região.⁴⁰⁷

Monumentos nº 27 (2007) revista semestral de edificios e monumentos dedicado a Vila Viçosa, onde consta imensos artigos com estudos relacionados com a temática da pintura mural. Volume fundamental na valorização do património português.⁴⁰⁸

Vítor Serrão, prepara actualmente mais uma publicação relacionada com a pintura mural em Vila Viçosa, sob mecenato ducal, que possivelmente será

⁴⁰⁴ Temas que são recuperados e desenvolvidos na dissertação de mestrado de Catarina Gonçalves «*A Pintura mural em Portugal: os caos da igreja de Santiago de Belmonte e da capela do Espírito Santo de Maçainhas*» *op. cit.*

⁴⁰⁵ Luís Afonso; *As pinturas da Igreja do Convento de S. Francisco de Leiria*, 2 Vols., Dissertação de mestrado em História da Arte apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 1999.

⁴⁰⁶ Luís Afonso; *A Pintura Mural Portuguesa entre o Gótico Internacional e o Fim do Renascimento: Formas, Significados, Funções*. Dissertação de Doutoramento em História (História da Arte). Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras, Departamento de História, 2006.

⁴⁰⁷ Patrícia Alexandra Rodrigues Monteiro; “*A pintura Mural na Região do Mármore (1640-1750): Estremoz, Borba, Vila Viçosa e Alandroal*. Mestrado em Arte, património e Restauro, Universidade de Lisboa, faculdade de letras, Departamento de História, Lisboa, 2007.

⁴⁰⁸ Monumentos 27, Revista Semestral de Edifícios e Monumentos, Dezembro de 2007.

publicada em 2008, que será mais um fundamental e importante contributo no estudo da pintura mural.

O Património Integrado é assim todo o património que depende estruturalmente da arquitectura que o integra. Acrescenta ainda a esta dependência estrutural, uma outra dependência de significado uma vez que, apesar de tecnicamente amovíveis e não móveis por natureza como qualquer uma das outras definições acima apresentadas parece sustentar. Perdem todo o seu sentido, essência quando destacados do seu suporte original. No conceito de integrado há uma forte dimensão de imóvel por natureza. O estatuto jurídico destes bens está associado ao estatuto jurídico do edifício que alberga estas obras.

“Monumentos são obras de arquitectura, composições importantes ou criações mais modestas, notáveis pelo seu interesse histórico, arqueológico, artístico, científica, técnico ou social, incluindo as instalações ou elementos decorativos que fazem parte integrante destas obras, bem como as obras de pintura ou escultura monumental” (lei 13/85 tendo por base a convenção de Granada).

Embora tenhamos referidas só algumas publicações e artigos de autores conceituados nesta temática, numa generalidade consultando a bibliografia indicada por estes autores, podemos verificar a predominância da sua origem estrangeira, que não sendo inconveniente leva-nos para concluir que todos nós tentamos conhecer o que se faz fora do nosso país, no sentido de actualização e modernidade e aprendizagem com o exterior. Embora fosse fundamental que internamente houvesse essa sistematização e teorização no nosso país chegando-se a um consenso e colaboração, na tentativa de formalizar uma linha de raciocínio que depois fosse aplicada por todos.

Estes sinais reflectem também o aumento de trabalhos monográficos muitos deles vocacionados para o âmbito da história local, produzem-se num ritmo cada vez maior. Nos últimos anos efectuaram-se uma série de importantes investigações no âmbito de cursos de mestrado que revelam um maior esforço para o conhecimento da pintura mural portuguesa.

Embora não se tenham verificado as alterações que gostaríamos, no que respeita à preservação da pintura mural portuguesa, é com satisfação que olhamos para a literatura produzida nos últimos 6 a 7 anos. Neste curto espaço de tempo surgiram profundas alterações nos estudos dedicados a esta área, o que nos permite estar mais optimistas em relação ao futuro. Não só se multiplicaram os estudos como se alterou a perspectiva majorativa com que a pintura mural era maioritariamente abordada.

3. Investigação específica para a Conservação e Restauro pinturas murais

Devido à sua interacção com a Arquitectura, a pintura mural apresenta certas características específicas que a diferenciam da pintura sobre suporte convencional. O ideal é a existência de uma actuação interdisciplinar de várias áreas e ciências (arquitectos, historiadores, conservadores restauradores, químicos, outros técnicos, em colaboração). Toda a documentação é fundamental para determinar o estudo do edifício⁴⁰⁹, das pinturas com vista à sua manutenção presente, pensando simultaneamente no futuro do suporte e da obra pictórica.

Na área do restauro, em termos técnicos, as intervenções em pintura mural parecem ter acompanhado as correntes internacionais, reunindo um alargado consenso metodológico entre os especialistas nacionais. A evolução dos estudos sobre a particularidade do núcleo de pintura mural no nosso país é um factor decisivo para a consolidação definitiva deste género pictórico em termos científicos e conseqüentemente, em termos sociais.

Antes de começar qualquer tratamento de uma pintura é necessário tentar enquadrá-la no tempo, identificar as técnicas murais da época, se necessário empregar sistemas de datação como o carbono 14⁴¹⁰. Pode ocorrer que o suporte/ estrutura arquitectónica⁴¹¹ e a pintura possam ser de épocas

⁴⁰⁹ Pode ser visto *in loco* - o edifício em si é um documento essencial. É essencial olhar para o objecto que fala e claro intercruciar com o auxílio da documentação.

⁴¹⁰ A margem é muito grande.

⁴¹¹ A pintura faz corpo com a argamassa.

diferentes. Também é importante determinar as possíveis transformações ocorridas na pintura e se estas afectam as possíveis transformações ocorridas na pintura e nas suas diversas camadas do intonaco primitivo ao suporte incluindo os restauros anteriores.

Quando analisamos a pintura temos em conta a sua natureza, composição, estrutura, estabilidade, materiais, técnica ou técnicas empregues, variantes estado de conservação, tipo de retoques. Em determinadas ocasiões é conveniente consultar os tratados clássicos de pintura dos mestres antigos, pois esclarecem muitas dúvidas relativamente às técnicas de execução.

A textura da pintura a fresco deixa identificar com luz rasante detalhes da técnica de execução como as *pontatas* e as *giornatas* e os pequenos alvéolos ou outras indicações/ incisões, produzidos pelo punção para trasladar o desenho para as argamassas frescas. A sua estrutura em regra transparente permite identificar por vezes o desenho subjacente, a sobreposição de pinceladas e arrependimentos...

Já a presença do *craquelets* em concha, identifica que a pintura foi feita a seco com auxílio de aglutinante, sendo um dos indícios da pintura a seco. A pintura a cal é de textura rugosa e mate, similar ao guache. O conservador restaurador deve examinar a textura e estado do suporte e da superfície, prestando especial atenção, às alterações de nível e de cor, aderência dos estratos ao suporte e destes entre si, escamas fendas, pulverulência, às transparências e opacidades aos *craquelets*, depósitos. Devemos conhecer as causas de alteração encontradas nas argamassas, pinturas e superfície. É a partir destes dados que avaliamos a gravidade da deterioração sofrida e a sua procedência e causas.

Os mapeamentos à escala tanto do interior como do exterior atribuindo uma simbologia para cada dano são importantes para localizar e distribuir a deterioração, ajudando a determinar a patologia e causas possíveis. A incidência e sua distribuição.

Existem sistemas de investigação não destrutivos e destrutivos que dão todo o apoio na identificação e causas de alteração encontradas em pintura mural. Os mais importantes e os primeiros a serem efectuados fazem parte do grupo das técnicas de exame global não destrutivo, com apoio de radiações

visíveis e não visíveis (*Vide Tomo II, quadro 5*). Os sistemas de investigação destrutivos são efectuados em laboratório após recolha de amostras dos vários estratos encontrados (*Vide Tomo II, quadro 6*). Os critérios a ter em conta na eleição de uma técnica de exame pontual dependem da natureza e tamanho da amostra; dependem dos objectivos da análise, precisão e sensibilidade do método, rapidez da análise e possíveis fontes de erro. Análises que nos revelam etapas de execução, técnicas empregues e a exacta composição das argamassas. Todos os resultados e documentação referentes a uma obra de arte devem ser publicados. Pois o resultado das experiências efectuadas servirá para acrescentar aos conhecimentos de outros especialistas evitando a repetição dos mesmos erros.

Na análise das alterações encontradas podem-se utilizar métodos mineralógicos que determinam as diferentes proporções dos seus componentes, entre outros sistemas de exame e análise.

3.1. Causas de alteração

Conservar exige não só identificar as patologias. Exige igualmente explicá-las à luz da ciência e percebe-las. Por isso implica antes de mais entender o estado actual e o seu contexto passado e presente, pelo que é sobretudo nas leis e nos fenómenos da natureza que nos vamos apoiar, numa primeira instância. Mais concretamente nas três ciências: Física⁴¹², Química⁴¹³ e a Biologia⁴¹⁴

São muitos os factores que provocam alterações na pintura mural. Os agentes de alteração no conjunto provocam danos irreparáveis e muito graves, já que estas estão expostas a um número maior de factores externos que por sua vez serão mais intensos e difíceis de controlar, pois não se podem colocar em vitrinas. Aos próprios agentes de deterioração teremos que somar os danos

⁴¹² Estuda as propriedades gerais dos corpos. As leis que regulam os fenómenos que nelas se dão sem alteração permanente da matéria e os agentes que as determinam.

⁴¹³ Estuda a natureza e as propriedades dos corpos, os fenómenos químicos neles produzidos e as leis que regem as suas composições e decomposições.

⁴¹⁴ Ciência que estuda os fenómenos da vida.

do próprio edifício, que afectam directamente a obra, uma vez exposto também este a condicionantes climáticas adversas e estas relacionadas, podem-se multiplicar exponencialmente. Estes agentes de alteração podem ser extensivos á obra através de inúmeros factores, relacionados com o próprio edifício, sua construção (factores extrínsecos) e relacionados com a própria obra, por razões técnicas, matérias empregues (factores intrínsecos). Muitas das vezes é essencial reconstituir a história do monumento e averiguar as várias modificações sofridas para compreender as patologias e as causas dos seus aparecimentos. Os agentes de deterioração externos, são os que provêm do exterior podem afectar directamente a obra.

A **água e a humidade**, juntamente com os danos causados pelo Homem, são os principais agentes de deterioração deste património histórico e artístico. A presença de humidade não só causa deterioração como podem actuar como catalisadores de reacções químicas adversas que transportam em si elementos que podem causar outros problemas, como sais, contaminação, ácidos e outros elementos, bem como favorecer outros ataques.

Normalmente ao nível das obras de arte, estuda-se a humidade como factor de degradação, mas em pintura mural, dadas as suas características, fala-se antes de água como fenómeno de degradação. A água pode ser proveniente das goteiras, de infiltrações que afectam directamente o edifício, suporte e a própria pintura. Claro que a humidade enquanto conceito da humidade relativa, ou seja quantidade de vapor de água que contem um volume de ar a uma determinada temperatura, afecta normalmente os materiais orgânicos⁴¹⁵, que se alteram em função destas variações. Embora a pintura mural seja composta essencialmente por materiais inorgânicos, sendo os orgânicos muito poucos, esta não é tão sensível directamente a estas oscilações de humidade, ao contrário da pintura a seco, muito mais sensível que a pintura a fresco uma vez que as variações de humidade vão provocar um aumento de tamanho nos materiais orgânicos seguindo-se uma perda de volume. Esta variação causa instabilidade e perda de material. As condições

⁴¹⁵ Para analisar os problemas que a humidade pode provocar nas construções e nas pinturas murais é preciso previamente estudar os mecanismos desta ao penetrar nos materiais.

higrométricas dependem do tipo de material que existe em cada estrato. O limite mínimo é de 45% e o máximo de 65%⁴¹⁶, estes valores aconselham-se que sejam os mais estáveis ao longo de todo o ano, tendo em conta as variações e as estações do ano. O excesso de humidade relativa favorece a proliferação de microorganismos e a sua falta pode originar a presença de fendas e destacamentos. Geralmente é complexo e dispendioso controlar a humidade relativa dentro de edifícios muito grandes.

Nos edifícios o aumento da temperatura interna permite um maior quantidade de água em suspensão – fluxo de vapor, que a sua aparição provoca na superfície depósitos de água e que muitas vezes penetram no interior, cristalizando sais próximos da superfície, agregando sujidade... Estas condições melhoram quando existe ventilação no interior do edifício, o que em muitas das igrejas por estarem fechadas é difícil de acontecer.

A humidade é em regra a principal causa de alteração na pintura mural. Identificar a sua origem e conseguir controlar a sua presença deve ser o primeiro passo, antes de se passar a qualquer outro tratamento. Também não se pode criar ciclos de molhado/ seco.

Existem diferentes modos de entrada da humidade, dependendo da sua origem:

A infiltração por capilaridade, dá-se quando a humidade penetra pelos poros e capilares através do solo, argamassas e paredes. Ascende por capilaridade desde a base da parede⁴¹⁷, embora também os poros das paredes absorvam as chuvas batidas. A infiltração que entra por cima e desce pela parede por acção da gravidade. Água de chuva que penetra nos edifícios por diferentes caminhos como coberturas defeituosas, telhados com problemas, fissuras, uniões, goteiras nas paredes. Dando origem: a manchas, escorrências características. Infiltração de água causada por danos; ascensão capilar; condensação da humidade do ar interna; humidade pela presença de material higroscópico. O máximo de água tolerado na parede é de 3-5 %. Sendo

⁴¹⁷ A gravidade equilibra o impulso ascensional da água. A água pode estar permanentemente presente no terreno quando o nível freático é elevado e quando chove muito. A velocidade de absorção da água pós capilaridade é menor quanto menos poros e capilares tiver. A força ascensional da água no capilar é inversamente proporcional á secção do vaso capilar.

necessário e fundamental controlar a humidade/ condensação para prevenir o aparecimento do ataque biológico (*Vide Tomo II, figs. 618-639*).

Os sais são grandes agentes destruidores, em conjunto com a humidade existente. Estes parâmetros estão relacionados porque os sais vão ser transportados pela água. Os sais que encontramos em pintura mural são normalmente sulfatos⁴¹⁸, fosfatos, cloretos e nitratos.

A origem dos sais é muito variada, podem surgir através de águas subterrâneas (onde estes existam dissolvidos) existentes debaixo do edifício, podem ser transportadas por todo tipo de humidade de várias proveniências: infiltrações, capilaridade⁴¹⁹, condensação. Pode ter origem nos adubos e matérias de hortas circundantes; materiais (argamassas), empregues na construção do edifício⁴²⁰; nas várias intervenções posteriores, reabilitações; resultantes da deterioração das argamassas⁴²¹; próprios da terra da zona de implantação⁴²²; de reacções de materiais como a cal juntamente com os metais que podem desprender hidrogénio e formar um sal, por condensação higroscópica⁴²³. Estes sais são substâncias muito destrutivas porque tem grande capacidade de absorção, modificando assim o comportamento hídrico do muro. A água que transporta os sais ao secar pode cristalizar e esta cristalização é a mais perigosa, pois estes sais dissolvidos presentes nos poros ao perderem a água cristalizam, formando substâncias de maior tamanho que podem destruir a estrutura interna dos materiais, desencadeando pulverulência dos materiais, descamação, desagregações, perdas de material. Estes cristais

⁴¹⁸ Sais solúveis - Sais mais frequentes na construção. Sulfatos, Cloretos, Nitratos, Fosfatos. Sais insolúveis – Carbonatos.

⁴¹⁹ Os sais existentes na humidade que ascende por capilaridade produzem manchas, denominadas por salitre.

⁴²⁰ Como os sulfatos de magnésio, cloreto de sódio; óxido de magnésio. Sais da cerâmica dos ladrilhos do suporte como os sais alcalinos.

⁴²¹ Causadas pelas chuvas ácidas que transforma superficialmente os carbonatos em sulfatos.

⁴²² Os locais perto do mar podem sofrer a acção dos sais transportados pelo ar e depois pela humidade por capilaridade. Este factor não se aplica.

⁴²³ Devido a um aumento de humidade provocado pela absorção de um vapor de água presente no ar. Isto manifesta-se a nível microscópico por uma condensação de vapor de água nos poros que se manifesta em materiais saturados de água sem existência de fonte alguma de humidade.

podem-se formar em qualquer estrato⁴²⁴ da pintura mural provocando danos de maior ou menor intensidade dependendo de muitos factores.

Os sais⁴²⁵ podem-se classificar segundo o local onde se cristalizam. As criptoflorescências⁴²⁶, subfluorescências ou eflorescências desencadeiam-se respectivamente no muro, argamassa ou na superfície da pintura. Atacam as estruturas internas e externas desagregando-as, criando desprendimentos, arenizações ou pulverulências, descoloração e incrustações superficiais.

A superfície é especialmente vulnerável, á evaporação e á condensação que causa a desintegração. A água dissolve os sais solúveis e gases depositados reagindo acima de tudo com as substâncias presentes. A cristalização acontece quando a água evapora e dá-se na zona da evaporação, formando-se a cristalização, nesse local, no interior dos poros aumentando o seu volume, pode ser à superfície formando véu. As variações de humidade relativa e os movimentos do ar causam ciclos molhados/ seco que põem em risco o local da evaporação.

Um caso específico de fonte de contaminação pelos sais é a contaminantes atmosféricos⁴²⁷ que se desenvolveram a partir da Revolução Industrial com o aumento e desenvolvimento da indústria e por sua conseqüente a contaminação dos meios de transporte⁴²⁸. O aumento da contaminação e da emissão massiva das substâncias contaminantes chegou a valores muito alarmantes que também afectam o património⁴²⁹ e especialmente os materiais

⁴²⁴ Suporte, argamassas, rebocos ou preparações; arriccio ou intonaco, camada pictórica, camadas de protecção. A existência dos sais nestes estratos dependem da porosidade, do estado de conservação existente, dos materiais usados na construção e da coesão e aderência entre os estratos.

⁴²⁵ Podem ser solúveis (solúveis em água) ou insolúveis (insolúveis em água). A solubilidade dos sais depende a sua natureza, temperatura, grau de hidratação das mesmas e interacção entre os vários sais.

⁴²⁶ Reacção do sulfato e carbonato de cálcio com o silicato cálcico em ambientes húmidos e baixas temperaturas. É vulgar aparecerem nas juntas nos azulejos assentes em argamassa de cimento, cal e gesso em presença de silicatos cálcicos dos cimentos portland.

⁴²⁷ Elementos artificiais que se geram na actividade industrial produzida pelo homem.

⁴²⁸ A contaminação atmosférica tem numerosos focos e precedências que não só se baseiam na actividade industrial, também afectam os meios de transporte, combustão dos combustíveis fósseis, minérios e resíduos Os aerossóis artificiais existem em áreas industriais, muitos são responsáveis por finos depósitos de material sólido. A amónia, presente no ar transforma o dióxido sulfúrico e o trióxido sulfúrico nos seus respectivos ácidos, neutralizando esses ácidos quando são formados em contacto com a água.

⁴²⁹ O desenvolvimento industrial, juntamente com o aumento da população está provocando uma emissão massiva de substâncias contaminantes. Algumas destas substâncias afectam os materiais que compõem os bens culturais no nosso Património.

que compõem a pintura mural. Embora também haja contaminantes naturais, que são substâncias que se encontram em suspensão na atmosfera e provêm de distintos lugares como vulcões, erosões naturais⁴³⁰. Estes contaminantes em determinadas ocasiões são muito perigosos, embora não tão frequentes nem tão generalizados como os que são provocados pelo homem.⁴³¹

A emissão das substâncias movem-se pelo ar e pela água da chuva produzindo a denominada chuva ácida.

Os principais compostos da contaminação que afectam os materiais que compõem as pinturas murais são os carbonatos e os sulfatos, embora existam outros⁴³². Os carbonatos afectam os materiais rochosos que constituem os materiais calcários, mas também materiais com características semelhantes como mármore, argamassas de cal. Este gás modifica o pH da água, transformando-o em ácido que está na génese da formação de crostas negras.

Os sulfatos são muito contaminantes e reagem com a maioria dos compostos. O anidrido sulfuroso procedente da combustão da carbonatação do gásóleo das caldeiras provoca numerosas alterações em rochas e argamassas⁴³³. Este gás em contacto com a água forma ácido sulfuroso que posteriormente oxida em ácido sulfúrico que em contacto com rochas carbonatadas produz uma precipitação em forma hidratada como gesso aumentando o volume em 30%, originando o aparecimento de fendas dentro da estrutura, provocando na superfície uma crosta negra que pode reter humidade no interior, dilatando-se⁴³⁴.

Não existem soluções pré-determinadas para cada tipo de problema de humidade e saís que pode veicular, é fundamental estudar, analisar e fazer um projecto integral para cada caso e aplicar-lhe as soluções concretas e adequadas que normalmente não dependem de um só factor mas que se

⁴³⁰ Como areia, pó, dióxido de carbono e aerossóis naturais. Aerossóis naturais – partículas de ar que contêm sílica, carbonato de cálcio, cloretos, sulfatos, metais alcalinos derivados do mar.

⁴³¹ Normalmente manifestam-se em lugares muito localizados onde se dão uma série de factores ambientais e de terreno.

⁴³² Amoníacos, hidrocarboneto do petróleo, óxidos de nitrogénio, mercúrio metálico, ácido sulfúrico, aerossóis compostos de flúor, cloro e azoto.

⁴³³ Na pintura existe a transformação do sulfato em sulfato de cálcio, aumentando o volume e uma rápida desintegração da superfície com alterações na aparência.

⁴³⁴ Dióxido sulfúrico – combustão dos materiais que contem sulfúrico e óleos minerais. Oxidam e formam trióxido sulfúrico que com a atmosfera convertem-se em ácido sulfúrico.

centram no estudo detalhado dos materiais construtivos e alterações produzidas (*Vide Tomo II, figs.744-779*)

As alterações provocadas pelo Homem, denominam-se antropogénicas dizem respeito aos danos produzidos directa⁴³⁵ ou indirectamente⁴³⁶ pela acção do homem, englobando numerosos modos de deterioração. As alterações causadas pelo homem juntamente com a humidade e o fogo⁴³⁷ são as maiores causas de perda de património construtivo e decorativo. As intervenções anteriores, dizem respeito a todas as acções realizadas na obra, com o objectivo de modificar, restaurar e reparar a mesma, elaboradas ou não por profissionais especializados. Em pintura mural é muito usual a aplicação de diversas substâncias que tem a finalidade de melhorar o aspecto da obra, como também ocultar completamente as pinturas, caiando-as e/ou pintando outras cenas de acordo com o gosto da época. Cair totalmente uma superfície pintada com uma capa de cal é um processo muito habitual. As razões desta prática eram variadas⁴³⁸. No caso das repolicromias, as pinturas antigas são tapadas com uma argamassa que servia de base para as novas policromias. Encontram-se em muitas destas pinturas marcas/ picagens que serviam para que a nova argamassa aderisse à nova superfície. As repolicromias podem ser totais, parciais ou pontuais. É também muito frequente a aplicação de camadas de protecção com substâncias diversas, desde compostos proteicos, óleos vegetais, resinas naturais, caseína e outras substâncias. Estas aplicações serviam para regenerar as cores, mas a longo prazo, essas substâncias alteram, escurecendo, amarelecendo e decompondo-se, servindo de foco e nutriente para o ataque de microorganismos. Dentro deste grupo também

⁴³⁵ Acções incorrectas sobre a obra desde uma inadequada manipulação, incorrecto acondicionamento, alterações, intervenções incorrectas e restauros e o vandalismo que pode ter numerosos motivos e várias consequências. Os graffiti em certas ocasiões têm um valor histórico e um valor artístico incluso. Desde épocas remotas houve a tentativa de fazer acto de vingança.

⁴³⁶ Incluem-se os danos causados pelo abandono, falta de cuidado.

⁴³⁷ Pode provocar escurecimentos, perdas parciais ou totais.

⁴³⁸ As mais possíveis eram por motivos higiénicos em épocas de epidemias, pois pensava-se que ao se cair limpavam-se os germes, também pela alteração do gosto, trocando as pinturas antigas pelos gostos da época em vigor e também devido às pinturas antigas estarem com muitos danos e sujidades, havendo a necessidade de se fazerem novas como também devido á alteração do gosto.

pertencem as más intervenções realizadas sobre a obra e sobre o edifício, terminando por afectar a própria natureza do bem cultural (*Vide Tomo II, figs. 640-670, 683-693, 696, 197-201*).

Os **factores climáticos**, são produzidos pelas oscilações atmosféricas e que rodeiam a obra, podem ser directos e indirectos, segundo actuem sobre a obra directamente e provoquem efeitos e alterações sobre outros materiais existentes. Normalmente as pinturas encontram-se no interior do edifício, embora possam existir no exterior, sofrendo muito mais, embora as pinturas que estão no exterior estejam pensadas e realizadas de maneira a suportar todas as intempéries, sendo as mais normais o vento, a chuva, a formação de gelo.

O vento é um factor de degradação directo produzido no exterior. Realiza uma acção físico-mecânica, ocasionando erosão devido às partículas transportadas pelo vento. A chuva é um tema relacionado com a humidade, mas o seu efeito no exterior nos materiais calcários fazem com que estes tenham uma dissolução de 15mg por litro aproximadamente, podendo ser muito perigosos em zonas contaminadas. A formação de gelo em exteriores pode ser perigosa, pelo seu efeito progressivo relacionado com problemas de cristalização e arenização das argamassas.

Os **factores sísmicos** e os terremotos são destruidores, levando à perda muitas vezes total, principalmente quando o edifício já tem problemas de estabilidade (*Vide Tomo II, figs. 671-682*).

Os **factores biológicos**⁴³⁹ de deterioração são os relacionados com o reino vegetal e animal, engloba as plantas inferiores como os microorganismos⁴⁴⁰, plantas superiores⁴⁴¹, animais⁴⁴², mamíferos⁴⁴³, insectos,

⁴³⁹ Plantas inferiores. Microorganismos; plantas superiores; animais: insectos, aves e mamíferos.

⁴⁴⁰ Os microorganismos produzem-se na superfície, mas os seus efeitos podem ser internos. Afectam especialmente os materiais calcários e argamassas. Retêm a humidade, produzem substâncias que alteram os estratos, favorecem a aparecimento de outras plantas superiores. Os **autótrofos**, desenvolvem-se em materiais rochosos e argamassas que compõem as pinturas murais, mas estes sofrem colonizações sucessivas que servem de substrato para os

aves⁴⁴⁴ que incidem sobre as pinturas murais produzindo alterações. Estas alterações podem, ser directas e indirectas actuando sobre a obra com a sua presença física, como a produção de raízes de algumas plantas que degradam

organismos superiores. Podem produzir esfoliação, pulverolência, perda de coesão, despreendimento de materiais da composição. Formam crostas e patines de diferentes cores. As bactérias **autótrofas**, são cianobactérias que criam colónias simples e em grupo que formam patines de aspecto verdoso. Podem variar de tamanho, espessura, intensidade, tonalidade. Desenvolvem-se em pinturas no exterior com determinadas condições de iluminação e humidade. A nível microscópico produzem modificações de substratos, pulverolizam e causam fracturas. Microscópicamente caracterizam-se por formar manchas, patines verdes escuras e negras. Os **actinomicetos** são bactérias de crescimento micelar, que se desenrolam e proliferam, crescem em condições de humidade muito alta, superiores a 90%. Desenvolvem-se em locais escuros e frescos. Formam eflorescências, pó cinzento ou branco, patines brancas opacas uniformes que podem confundir-se com os sais. Os **líquens** são microorganismos formados por uma alga e um fungo que se encontra associado, podem aparecer em zonas onde não haja excessiva contaminação, produzem cavidades, opacidade, corrosão, segregam substâncias que favorecem sucessivas colonizações, apresentam muitas cores, produzem danos mecânicos, corrosão por ataque químico por segregação de ácidos. Os líquens são um dos principais organismos de colonização que possibilitam sucessivas colonizações de outros microorganismos. Os fungos pertencem ao reino dos fúngicos, alimentam-se de outros seres, aparecem de diversas formas e cores e afectam determinados materiais. São formados por estruturas denominadas hifas que penetram em camadas profundas, provocando despreendimentos e desagregações dos materiais. Provocam opacidade, pequenos pontos negros, manchas escuras, modificações de pH, alteram pigmentos que contenham ferro, fosfatos, magnésio. Em pintura a fresco aparecem manchas escuras. Os **musgos**, são microorganismos mais habituados a zonas muito húmidas com pouca exposição ao sol, podem aparecer no interior ou no exterior, caracterizam-se pela sua cor verde escura. As raízes podem destruir o suporte assim como durante o processo de remoção das mesmas. **As algas**, são microorganismos que necessitam de luz e matéria com determinadas características. Formam pátines de diferentes cores, segundo a temperatura, a humidade e o pH do meio. A sua cor mais habitual é o verde, mas também podem ter outros tons parecidos com os microorganismos. O seu crescimento pode acontecer tanto no exterior como no interior, acumulam humidade nos diversos estratos e favorecem colonizações sucessivas, produzindo ácidos orgânicos.

⁴⁴¹ Os seus efeitos são mais importantes que os das plantas inferiores e consequência das plantas inferiores que criam um substrato óptimo para o seu desenvolvimento. Frequentemente desenvolvem-se no exterior, aparecem sobretudo em coberturas onde normalmente os substratos encontram-se favorecidos por microorganismos, excrementos de animais, escombros de obras. Também podem aparecer entre juntas de silhares, afectam de maneira indirecta obstruindo a escorrência natural das águas, criando problemas na estrutura da construção que afectam as pinturas. Afectam de maneira directa pela acumulação de substâncias, alteração de substratos, aumento e presença de humidade, danos mecânicos produzidos pelas raízes que vão rompendo e desagregando o suporte.

⁴⁴² As causas directas são as que produzem elos fisicamente sobre as obras murais, existem insectos que se alimentam dos materiais dos suportes orgânicos. Os indirectos são produzidos pelos seus ninhos, danos produzidos por segregações, detritos, excrementos.

⁴⁴³ Os morcegos e os ratos, causam excrementos cuja constituição constituem sais, oxalatos, amoníaco. Os ninhos também são umas das causas que podem afectar todos os tipos de bens culturais, incluindo a pintura mural.

⁴⁴⁴ Os danos são muito importantes devido às suas características, que afectam de maneira indirecta. Os excrementos que são formados por derivados da ureia e que produzem pH alcalino e afectam de maneira directa os materiais que compõem as pinturas murais, produzindo também parasitas, outro caso é a acumulação de excrementos, que obstruem as saídas de água, provocando excesso de peso das coberturas e serve de estrato para todo o tipo de organismos e microorganismos. Os ninhos também provocam problemas de humidade, desajustes das telas e a caída das mesmas.

a obra fissurando os materiais das argamassas do suporte. A biodeterioração pode ser um factor muito importante de deterioração do nosso património afectando principalmente a superfície e a leitura das obras. O desenvolvimento dos microorganismos estão sempre relacionados com a presença da humidade, temperatura, tipo de estrato, composição, natureza, porosidade, pH do meio. As pinturas murais situadas em templos com temperaturas baixas, pouca iluminação, e com características muito favoráveis para esta degradação, são susceptíveis de grandes problemas. Os factores biológicos produzem degradação física e química transformando e destruindo diversos estratos da pintura mural.

A luz e a iluminação podem controlar-se de forma genérica para obras que se encontram em museus e lugares musealizados. O efeito da luz depende da sua natureza, intensidade e sua procedência, podendo ser um factor de degradação muito importante. As suas consequências podem ser directas⁴⁴⁵ ou indirectas⁴⁴⁶. Existem materiais muito sensíveis às radiações lumínicas, de maneira a que os materiais orgânicos, em geral são muito mais sensíveis que os inorgânicos⁴⁴⁷. Geralmente as pinturas murais são compostas por materiais inorgânicos, os suportes e as argamassas de preparação incluindo os pigmentos, embora seja frequente a presença de substâncias orgânicas em aglutinantes, vernizes, camadas de protecção e capas de fixação.

As pinturas a fresco aguentam geralmente condições desfavoráveis de iluminação em comparação com as pinturas a seco e “meio fresco” que por

⁴⁴⁵ As alterações directas são as que se produzem por um efeito da incidência das radiações presentes na luz, directamente sobre os materiais que compõem as obras. Afectam estratigraficamente as camadas de protecção. Substâncias normalmente orgânicas que se transformam e decompõem por efeitos da luz. Produz efeitos de escurecimentos, decomposição, amarelecimento, opacidade. Quando se trata de óleos, produz-se uma insolubilização que cria um escurecimento, opacidade. A Goma laca transforma-se numa substância cada vez mais insolúvel, causando amarelecimento. O ovo produz um efeito de polimerização que se transforma numa substância insolúvel, provocando escurecimento.

⁴⁴⁶ Os efeitos indirectos são muito numerosos, por um lado podem modificar a temperatura e a humidade dos materiais que compõem a obra por outro pode alterar a presença de sais. A luz é um factor indispensável para a proliferação de microorganismos e plantas que podem deteriorar a obra. Outro fenómeno de degradação indirecto é o produzido pelas instalações eléctricas muitas delas que se encontram literalmente em cima das pinturas como também as próprias lâmpadas. A iluminação é necessária para a visão dos objectos, mas o seu poder de degradação dos materiais das pinturas murais, é um facto a ter em conta.

⁴⁴⁷ G. Thomson, em 1972, recomenda valores de 50-150 lux.

terem na sua composição substâncias orgânicas, como aglutinantes, vernizes e camadas de protecção, sendo mais sensíveis á acção da luz. As condições em que se encontram as pinturas murais são muito diversas. Se se encontram no exterior, as condições de iluminação pela luz do sol directa podem ser extremas. No caso de se encontrar no interior, estas podem ter diferentes possibilidades, podem ser desde uma exposição directa, onde a luz do sol penetra pelas janelas, ou onde a luz é quase nenhuma, existindo interiores de completa penumbra sem janelas. Tendo em conta que a luz é uma parte da radiação electromagnética é acompanhada de outras radiações não visíveis, como a luz ultravioleta e infravermelha e são elas que realmente atacam a natureza dos materiais⁴⁴⁸.

As vibrações^{449 450} são um problema que podem afectar um edifício e claro uma pintura. Estas vibrações de maior e menor intensidade com o tempo vão causando pequenas fissuras microscópicas, *craquelets*, destacamentos e problemas de coesão e aderência de distintos estratos.

A temperatura é um factor de degradação que é considerado menos grave, comparando com outros factores já enunciados, mas é fundamental o seu controle, pela influência que este factor tem na humidade relativa e que pode afectar os processos de degradação acelerando as radiações químicas bem como alterar materiais como pigmentos, modificar a humidade do muro, provocar humidade por condensação e em casos muito determinados pode provocar problemas de congelação de água no interior das argamassas. Em casos de temperaturas extremas de congelamento, onde actuam os problemas dos gelos e degelo. No outro extremo estão os casos dos incêndios que acontecem com relativa frequência e que levam até á destruição total, devido às altas temperaturas, acumulação de fumo e alteração de aglutinantes.

⁴⁴⁸ As consequências das radiações infravermelhas vão produzir efeitos térmicos enquanto que as radiações ultravioletas produzem energia suficiente para ocasionar reacções químicas. A luz do sol é sem dúvida a mais perigosa devido a este tipo de reacção, devendo-se evitar a exposição directa, através do uso de filtros, cortinas, estores, ou de qualquer outra barreira que actue directamente nas pinturas murais. Recomenda-se iluminação específica para este tipo de obras que não modifique as cores naturais das obras.

⁴⁴⁹ Estas vibrações podem surgir de obras de um edifício, tráfico, fábricas próximas.

⁴⁵⁰ As explosões das pedreiras em Vila Viçosa.

As condições relativas ao edifício são um dos factores que influem decisivamente nas condições ambientais do interior e directamente sobre as pinturas murais. Geralmente as igrejas são construções com sistemas construtivos tão grandiosos que tecnicamente proporcionam condições óptimas de humidade e temperatura devido à sua construção, com paredes grossas, que minimizam estas variações. O problema dá-se quando estes problemas começam e afectam directamente as pinturas. Muitas das vezes não existe uma boa análise e compreensão das patologias que começam e emergir, para não falar nas tentativas caseiras e sem método de tentar remediar os problemas, que na maioria das vezes causam danos irreparáveis.

Os agentes internos de degradação da obra e os produzidos pela própria natureza dos materiais e técnica, incluem todos os materiais que compõem a obra, desde o suporte, argamassas, camadas pictóricas, técnicas, vernizes. São casos que embora possam estar nas melhores condições ambientais se dão alterações que afectam as pinturas murais. Podem ser degradações intrínsecas e próprias das técnicas usadas pelo autor. É considerada por muitos autores como patina, própria do envelhecimento natural da obra, e logo se recomenda a sua não intervenção.

Todas estas alterações classificam-se em três tipos: físicas, quando produzidas pela erosão e danos mecânicos que comportam um dano físico sobre a obra; as alterações químicas, que são as que entram em jogos de substâncias e transformações de produtos por reacções químicas e as alterações biológicas em que estão presentes microorganismos e organismos com alterações biológicas.

3.2. Soluções aos problemas de alteração nas pinturas murais. Medidas preventivas a implementar

Considera-se importante aflorar os problemas relacionados com a conservação de revestimentos exteriores, numa primeira instância. Os acabamentos exteriores dos edifícios antigos estão relacionados com toda a orgânica do interior nomeadamente com a decoração pictórica, uma vez que são usados os mesmos materiais embora em diferentes percentagens e técnicas. O bom ou o mau estado de conservação da superfície exterior e os tratamentos aplicados reflectem-se directamente no estado de conservação. Por esse motivo um tratamento inadequado no exterior acarreta graves prejuízos futuros na conservação do edifício e respectiva decoração.

O problema da conservação da pintura mural requer uma atenção constante e cuidados especiais no que respeita principalmente às condições do meio ambiente. É fundamental evitar tratamentos constantes e desadequados, evitando que se provoquem danos irremediáveis. Foi e ainda é devido ao abandono e a intervenções desadequadas que se levam ao desaparecimento de muitas pinturas. As intervenções de conservação e restauro deveriam ser consideradas apenas como uma solução para estancar a degradação, evitando a perda total, ou a nível da reintegração sempre que o seu valor estético original tivesse sido desvirtualizado. Qualquer intervenção de conservação e restauro desajustada pode ainda ser mais nociva.

As intervenções de conservação e restauro em pintura mural assumem características particulares, dada a necessidade de articular diferentes saberes e de acusar sempre em função do suporte arquitectónico e de todo o seu conjunto estrutural em que a pintura se insere. As intervenções seriam mais fáceis se aos agentes de degradação (de natureza física, química, biológica e humana) não se juntassem as intervenções e repintes de épocas precedentes – como as caiações, picagens e repintes.

É importante expor as diferentes soluções que existem para resolver os problemas que afectam directa e directamente as pinturas murais. Não se podem denominar processos de conservação e restauro propriamente ditos,

mas sim enunciar soluções direccionadas a solucionar na sua maioria alterações indirectas que provêm do exterior da própria obra.

Controle e soluções para problemas de humidade.

Uma vez estudados e localizadas as suas origens, efeitos e possíveis soluções é importante saber que a humidade muitas vezes não se deve eliminar bruscamente, porque como já vimos, tal pode provocar o aparecimento de sais que desencadeiam graves problemas. É fundamental haver exames regulares com o objectivo de monitorizar a presença da humidade.

O trabalho do conservador restaurador é conhecer as metodologias e técnicas para poder implanta-las junto dos outros especialistas na hora de realizar uma intervenção global das pinturas integradas no edifício. Muitas das técnicas de intervenção empregues são as tradicionais, outras são possíveis soluções e outras requerem o tratamento de profissionais de empresas especializadas.

Itens para elaborar um estudo dos problemas de humidade

- Tipo de humidade observada.
- Possível origem e procedência.
- Relação do edifício cm a humidade.
- Efeito que está a provocar sobre a obra. Relação do edifício com a humidade.
- Intensidades da humidade. Monitorizar os valores de humidade e temperatura.
- Estado de Conservação, Técnica e Características gerais.
- Processos de alteração directos ou indirectos.
- Presença e identificação de tipos de sais.

Existem numerosos sistemas para medir humidade relativa desde medidores manuais⁴⁵¹ a outros sistemas mais sofisticados como os termo-higrografos, substituídos na actualidade por sistemas electrónicos. São estes sistemas que facilitam o estudo das diferentes oscilações ao longo do dia, de uma semana, de um mês ou ano.

⁴⁵¹ Mais clássicos, como o higrómetro de cabelo, que marca pontualmente a humidade relativa.

A humidade pontual é também medida por sistemas apropriados. Esta humidade pode ser superficial e interna, por esse motivo existem sistemas de sondas que medem pontualmente e de maneira eficaz as zonas indicadas. Determinam as concentrações e distribuição da humidade para conhecer a sua procedência, localização e possíveis origens.

A humidade procedente da água da chuva e acumulação de neve tende a cair e descer por acção da gravidade. Dependendo da sua origem e situação tenderá a determinadas soluções.

A humidade por infiltração procedente de coberturas e tectos pode ser provocada por problemas de deslocação e abatimento das mesmas. As soluções são fáceis de detectar e realizar, através de inspecções e reparações de telhado e sistemas de drenagem. O controlo dos problemas na cobertura visam revistar os sistemas de canalização e eliminar a acumulação orgânica, biológica e escombros. Solucionar os problemas de cobertura visam rever a instabilidade das uniões e problemas das telhas e se necessário usar materiais isolantes.

A influência da humidade nas paredes pode manifestar-se em todo o edifício de uma maneira directa, se se trata de pinturas colocadas no exterior ou indirecta se as pinturas estiverem no interior. Quando as pinturas se encontram no interior e as paredes não têm protecção exterior, as soluções dirigem-se a proteger a parede exterior com um material isolante Podem-se aplicar substâncias hidrófugas, e substituir as argamassas originais por argamassas resistentes à humidade.

Quando as pinturas estão no exterior as soluções são mais complicadas e complexas. Paolo Mora⁴⁵² refere diferentes soluções mais ou menos efectivas, que se baseiam-se em procedimentos como colocar barreiras em forma de muros para proteger as pinturas do ar, vento e chuva; protecção através de persianas de alumínio; controle mediante a criação de um microclima, através da plantação de árvores no exterior do edifício. Outras opções empregues baseiam-se na criação de uma construção estável localizada com fim de a proteger. Este processo provoca alterações estéticas do edifício, mas pode solucionar o problema. Existem procedimentos menos drásticos e mais

⁴⁵² Paolo e Laura Mora, Paul Philippot, *op. cit.* p. 222.

directos, como o uso de substâncias hidrófugas e a fixação e consolidação das matérias que compõem a obra com substâncias orgânicas e inorgânicas.

Quando se trata de fendas, fissuras e problemas de juntas, procede-se ao seu preenchimento com materiais isolantes.

A humidade causada pela infiltração por ascensão capilar, faz com que seja necessário perceber a sua origem. A procedência das mesmas pode ser variada. Devido ao edifício estar em contacto com os dois ambientes é necessário actuar nos dois. Este tipo de humidade aparece misturada com a presença de sais e sujidades que se vão arrastando para o interior e depois para o exterior do muro, ascendendo mais ou menos dependendo do tipo de materiais e construção, intensidade da humidade que normalmente está marcada pelo nível freático. As soluções para este tipo de humidade podem ser complicadas mas variadas, mas todas requerem um estudo efectuado por especialistas.

Muita da humidade meteorológica não se pode evitar, não ocorre o mesmo com a que circula no edifício procedente do exterior, que sempre se podem monitorizar. Uma das soluções mais usuais e efectivas consiste numa rede de drenagem perimetral⁴⁵³ que permite a eliminação da humidade do solo. Começa-se por estudar a localização de redes públicas de canalização de águas, evacuação de águas, edificações próximas, tipo de construções e evacuação da água das chuvas.

O isolamento das paredes é um sistema efectivo, mas nem sempre eficaz pois depende de muitos factores externos como a espessura, natureza e materiais da parede que compõe do edifício. São técnicas destinadas a impedir o movimento ascendente de água, emprega-se quando os sistemas de drenagem não são possíveis. Criam-se barreiras através de substâncias que evitam a ascensão da humidade através de uma barreira impermeável⁴⁵⁴.

⁴⁵³ Emprego de tubos de drenagem (tubos porosos que captam e conduzem a água, colocando substâncias permeáveis que impeçam a penetração de substâncias e que podem induzir problemas. Não funciona em zonas onde o nível freático é mais baixo). Existência de uma caixa-de-ar faz com que o seu tamanho dependa do tipo de intensidade e do foco de humidade. Existem numerosas soluções como os painéis de contenção que canalizam as humidades desviando-as do edifício (câmaras de ventilação forçadas para desviar a humidade).

⁴⁵⁴ Substâncias sintéticas com propriedades isolantes. Existem numerosos tipos segundo a sua natureza e propriedades que proporcionam grandes resultados. Tradicionalmente empregaram-

Estas substâncias impermeáveis podem ser aplicadas com injeção, com pressão⁴⁵⁵ e difusão⁴⁵⁶.

As barreiras físicas horizontais, são outro dos métodos, através de substâncias que se colocavam no interior e que endureciam, empregavam-se lâminas metálicas que devido aos maus resultados ao longo do tempo foram-se eliminando.⁴⁵⁷

As barreiras electrofísicas⁴⁵⁸ são um dos processos com maiores resultados. O impermeabilizante por forensis, é um método que combina a electro-ósmose e a electro-forensis, criando uma barreira estanque que aumenta o efeito da osmose. As substâncias de forensis são específicas tendo-se que adequar à composição do suporte⁴⁵⁹. O método de potencial nulo consiste em provocar um espaço isento de corrente eléctrica natural a nível do solo no muro⁴⁶⁰

Existem várias técnicas que facilitam a evaporação da água, consiste num processo para facilitar a secagem, podendo-se tratar no interior o exterior incrementando a transpiração. Através de revestimentos porosos difusores: estas argamassas porosas são capazes de absorver a humidade do muro

se vários betumes; Paolo Mora fala num material denominado pez líquida que aconselha ser aplicado a quente para penetrar melhor. Normalmente aplicam-se substâncias sintéticas, silicatos, cimentos, substâncias que endurecem por polimerização, resinas plásticas como epóxidas, látex, poliuretanos, silicones e poliéster. As resinas epoxidas podem ser usadas com cargas que tornam o material mais plástico e que adaptam-se muito melhor á estrutura e irregularidades do muro, embora difíceis de aplicar.

⁴⁵⁵ Na introdução de substâncias por meios forçados realizam-se uns orifícios nos quais se colocam umas boquilhas que impedem como que a humidade e os sais se fixem no exterior.

⁴⁵⁶ O produto é absorvido de forma natural, realizam-se orifícios inclinados em relação ao nível do piso.

⁴⁵⁷ As lâminas têm o perigo de se desprenderem com movimentos bruscos causados pelos terramotos e movimentos da terra.

⁴⁵⁸ Electro-ósmose (um dos métodos mais empregues e com bons resultados, tem o inconveniente da manutenção e da vigilância periódica). A ascensão da humidade com presença de sais provoca um ligeiro potencial eléctrico entre a base e a altura alcançada, cuja unidade é micro-volts. Em 1935, Ernest cria um sistema para inverter o sentido do fluxo ascendente aplicando um diferencial de potencial com dois pólos e formar um circuito fechado. A corrente eléctrica obtém-se com o contacto de dois eléctrodos, um cátodo negativo e um ânodo que normalmente é de cobre e ferro ou titânio. A barra de ferro coloca-se no solo e a de cobre na parede estando os dois conectados por um cabo. A distância de colocação destes eléctrodos dependerá do potencial eléctrico.

⁴⁵⁹ Para a electro-osmose colocamos na terra aço galvanizado que funciona como cátodo unido a um cabo de cobre que funciona como ânodo onde se aplicam as substâncias de forensis que tapam os poros impedindo a ascensão da humidade.

⁴⁶⁰ Consiste em introduzir no muro umas barras metálicas de aço separadas com uma determinada inclinação.

expandindo-a para o exterior⁴⁶¹. Outro método consiste na colocação de tubos porosos de material cerâmico na parede com uma ligeira inclinação para o exterior que aumentam a ventilação do muro. Os tubos de KNAPEN®, são também de material cerâmico poroso que atraem e absorvem a humidade e a expulsam para o exterior. Funciona de maneira a que o ar seco sendo mais ligeiro ascende pelo tubo e entra na parede favorecendo a secagem da humidade que é mais pesada.⁴⁶² Outras soluções passam pela criação de sistemas de calafetação directa sobre as paredes, janelas, portas; criação de sistemas internos de climatização, colocação de desumidificadores forçando a ventilação dos espaços onde se encontram as pinturas.

A hidrofugação dos capilares consiste na aplicação de compostos de silício que são substâncias que tem a função de impedir que não suba a água pela parede. Realiza-se á base de compostos de silicone – prépolímeros que penetram muito mais, pois se injectam líquidos que terminam de reticular endurecendo com a humidade do ar e do material de fábrica⁴⁶³. Outras opções são a impermeabilização das paredes com cimentos específicos, entre outros métodos mais antigos e desactualizados.

A humidade de condensação é produzida pela presença humana, calor artificial, calafetações, humidade higroscópica que é expulsa pelos materiais orgânicos. Geralmente esta humidade não traz muitos problemas mas em casos extremos de concentrações de pessoas, ventilações e calafetações incorrectas, a presença de muitas delas podem ser perigosos. Pode-se evitar, restringindo o número de visitantes, incrementar novos sistemas de ventilação, sistemas de refrigeração e calafetação que controlem as condições ambientais. Existe outro problema que afecta as pinturas que ocorre nas pinturas murais do interior devido á humidade por capilaridade que intensifica, pois em algumas

⁴⁶¹ Estes rebocos policapa ou multicapa consistem na aplicação destes de maneira que cada capa é mais porosa que a anterior, mas com uma rede capilar mais fina que vão dirigindo a humidade ao exterior.

⁴⁶² Não originam resultados convincentes, embora apareçam excepções. Existe outra variação cujos tubos incluem eléctrodos de cobre unidos a uma massa de chumbo, que provocam um efeito osmose.

⁴⁶³ Os maus resultados devem-se ao excesso de humidade, sendo difícil de formar uma barreira hidrofuga. Um processo similar é a aplicação de outras substâncias impermeabilizantes nos orifícios.

das estações do ano as paredes estão mais frias provocando a condensação na superfície interior.

No caso da alteração cromática resultantes da presença de humidade, consiste na alteração da cor, por modificações na estrutura química dos pigmentos, como o caso do branco de chumbo em castanho; azurite em verde; amarelo ocre em vermelho – situações quimicamente complexas.

A sua inversão/ conversão passa em primeiro pela detecção das suas causas, normalmente ligado á presença de humidade e á existência de micro climas incompatíveis, ou factores ligados á própria natureza dos pigmentos e à sua aplicação.

As soluções para o problema dos sais

Os sais constituem o principal inimigo do suporte mural e das pintura que sustenta. Quando os sais estão depositados sobre a superfície forma-se acumulações de pó, que se eliminam facilmente com um pincel. Pode dar-se o caso dos sais cobrirem por completo a superfície, formando um véu compacto, neste caso a sua remoção implica um estudo prévio que determine se são insolúveis.

Normalmente os sais dissolvem-se em água, molhando a parede, fazendo-os cristalizar numa superfície de sacrifício em operações sucessivas para permitir que os sais afluam. O método para eliminar os sais em profundidade consiste em aplicar compresas feitas de pasta celulósica, húmidas, implicando operações sucessivas que se repetem até chegar à estabilização dos sais.

Nos casos em que é necessário fazer testes para estudar as pinturas, devemos evitar humedecer, pois os sais que estão estabilizados, podendo-se desencadear, problemas de migração e recristalização de sais solúveis

Quando a pintura não tolera a presença de água, os sais devem-se eliminar mediante solventes apropriados.

No caso em que os sais que pretendemos limpar são insolúveis, é difícil elimina-los através de meios químicos, sendo preferível recorrer a meios mecânicos para evitar danos na superfície pictórica. Pontualmente podem ser removidos com solventes não polares, ou com misturas elaboradas para cada

tipo de sal. Misturas que podem ser ligeiramente básicas e não-de conter agentes catalisadores, tixotropicos, tensoactivos e fungicidas.

Eliminação do ataque biológico

Na eliminação do ataque biológico existem métodos de controlo indirecto, que têm um sentido de prevenção, os resultados são a longo prazo, sendo mais duradouros, mais difíceis de aplicar e manter, que consistem no controlo dos parâmetros ambientais que rodeiam a obra. Os métodos de controlo directo são actuações directas sobre a obra, cujos resultados são rápidos e de curto prazo, mas não são efectivos no tempo, duram menos e requerem manutenção periódica. São geralmente métodos directos sobre a obra que empregam os meios físicos⁴⁶⁴, mecânicos, químico⁴⁶⁵ e biológicos⁴⁶⁶.

A prevenção consiste em controlar as condições ambientais que rodeiam a obra, tais como a humidade, temperatura, iluminação e ar. A solução de ataque biológico produzido por animais é um dos casos muito frequentes, numerosos animais podem afectar e destruir as pinturas murais. Actua-se de

⁴⁶⁴ Métodos físico-químicos para a eliminação do ataque biológico. Existem numerosos tipos através do uso de bisturis, fibras de vidro, entre outros sistemas mais complexos como os sistemas de **radiações ultravioletas** (técnicas e pregues muito pontualmente, baseam-se no emprego de luz ultravioleta sobre o ataque. Este método tem bons resultados, mas pode ser perigoso, devido a estas radiações poderem atacar a estrutura dos materiais que compõem a pintura mural. Não é efectivo sempre pois existem organismos e microorganismos que têm protecção natural contra estes raios. Podem-se empregar sobre algas, determinadas bactérias e fungos, sempre em ataques superficiais, pois em caso contrário não têm capacidade de penetração). As **radiações gama** já foram empregues de forma experimental, utilizam-se para eliminar microorganismos e insectos. A sua penetração é maior que os ultravioletas. Os **raios laser** são um dos raios da última tecnologia. Emprega-se para eliminar pátines de microorganismos em fachadas de edificios históricos. As correntes eléctricas que consistem em correntes de lata ou baixa frequência que se empregam para eliminar ataques biológicos. A baixa frequência empregam-se para eliminar ratos, aves e a alta frequência eliminam pragas, embora ainda não tenham sido experimentados em pintura mural.

⁴⁶⁵ O uso de substâncias biocidas (substâncias que matam seres vivos) que eliminam o ataque biológico são substâncias tóxicas para o homem e meio ambiente. Estes produtos actuam sobre o crescimento biológico e dos microorganismos. Um liquenicida elimina líquens; um herbicida ataca todo tipo de plantas; um insecticida actua sobre os insectos e um fungicida elimina fungos. Os biocidas empregues no restauro apresentam-se de diferentes formas como dissoluções em estado líquido; como gases em forma gasosa empregues em câmaras específicas e sólidas de forma cristalina.

⁴⁶⁶ Esta técnica baseia-se no uso de outros microorganismos e substancias produzidas por metabolismos como enzimas ou antibióticos que eliminam o ataque. As enzimas empregam-se em sistemas de limpezas, mas em certas ocasiões utilizam-se para eliminar ataques biológicos.

maneira a evitar a sua entrada e contacto, é fundamental encerrar as entradas dos edifícios, portas, janelas, coberturas, ou então colocar redes que impossibilitem a entrada dos mesmos⁴⁶⁷, outro sistema é o emprego de sistemas ultrasonicos para certos tipos de aves e morcegos, entre outros sistemas pouco estéticos como cargas eléctricas de baixa frequência, redes metálicas.

A eliminação de plantas superiores começa com a eliminação mecânica das espécies presentes na obra ou próximas dela. Claro que é fundamental evitar que estas se desenvolvam através de revisões periódicas, impedindo o seu crescimento com herbicidas, limpar coberturas, evitar que as suas raízes não entrem nos substratos.

Nos microorganismos a sua eliminação passa pelo emprego de biocida, que geralmente são muito tóxicos⁴⁶⁸. Desta maneira eliminam-se e evitam-se ataques posteriores. Podem-se remover de maneira mecânica, com escovas ou outro meio que permita remover sem afectar o substrato. Este método não elimina as formas de resistência mas juntamente com água e fungicida torna-se num método bastante eficaz.

Os musgos e líquens⁴⁶⁹, algas⁴⁷⁰ e insectos⁴⁷¹, também se eliminam com substâncias específicas.

Os problemas de temperatura e iluminação são eliminados através de sistemas de refrigeração e controle de temperatura; controle da luz directa do sol e eliminação de todos os factores que afectam estes parâmetros. O controlo

⁴⁶⁷ Existe um tipo de rede de nylon que oferece bons resultados.

⁴⁶⁸ Pentaclorofano sódico (muito tóxico); fenol antiséptico e desinfestante muito efectivo contra bactérias e certos fungos. Emprega-se em soluções aquosas muito baixas), Preventol ON (de natureza benzilica), NEW DES (é um desinfestante composto por sais quaternários de amónio. Em ambiente alcalino aumenta a sua actividade. Utiliza-se em pintura mural, dissolve-se em água em concentrações de 5-10%); bactericida TX 147 (emprega-se em sistemas aquosos como pinturas de água, adesivos. Não se pode empregar com PH inferiores a 7. aplica-se em concentrações de 0,1 – 0,3%), Metatin N 5810/101 (é um biocida concentrado para eliminar microorganismos em telas, pinturas murais. É solúvel em água).

⁴⁶⁹ Silicofluoreto de sódio (concentração de 2%); Cloreto de zinco ou magnésio (concentração de 1,5%), Benzalcomio coreto (sal de amónio quaternário, dissolve-se em água, etanol e acetona), pentaclorofenato sódico (aplicado em dissolução aquosa e acompanhado com limpeza mecânica).

⁴⁷⁰ Aplicam-se algicidas (aplicado em concentrações de 2%), muitas vezes associados com métodos mecânicos.

⁴⁷¹ Empregam-se insecticidas de todo o tipo, entre os que se encontram no mercado está a permetina.

da iluminação em pintura mural é um pouco mais complexo devido à imobilidade da obra. Na resolução de problemas de iluminação existem numerosas alternativas como o emprego de vernizes que protejam a obra das radiações ultravioletas; aplicação de substâncias nos vernizes que os protejam da degradação, controle da iluminação artificial com lâmpadas e filtros especiais. O controlo efectua-se sobre a composição da radiação o nível de iluminação e o tempo de exposição; sistemas de luz indirecta ou reflectida, janelas com filtros.

Soluções de outros problemas menos intensos

Existem um grupo de contaminantes, a areia e o cloreto de sódio, que são arrastados pelo vento e afectam os suportes exteriores, o melhor método para neutralizar consiste em colocar protecções⁴⁷² que evitem que o vento incida directamente sobre o suporte.

Os contaminantes atmosféricos artificiais são de difícil resolução e crescem de um modo alarmante nas cidades. A melhor solução é eliminar a fonte que os produz, mas é geralmente impossível devido aos condicionantes económicos que interferem.

Em caso de erosão por contaminantes artificiais não existe nenhuma solução satisfatória que permita recuperar completamente o suporte. A única solução consiste em protege-lo com fixativos e consolidantes.

A presença humana actua negativamente em determinadas situações, não só com a presença de CO₂, mas também pelas alterações do meio envolvente que danificam as obras. É importante consciencializar as pessoas e instituições para a protecção das obras de arte e monumentos históricos através da criação de leis protectoras.

As intervenções inadequadas produzem consequências desastrosas. Os suportes que necessitam de tratamentos de conservação e restauro devem ser cuidadosamente estudados.

As zonas de lacuna ao nível do arriccio devem ser precedidas por uma limpeza removendo todas as sujidades e contaminantes encontrados, para receber o novo reboco. Para melhor adesão das distintas camadas é

⁴⁷² Muros, árvores, correntes de ar artificiais.

aconselhável humedecer o muro e a argamassa estar nas proporções adequadas. No caso de uma pintura a fresco o ideal para o arriccio é uma argamassa constituída por três partes de areia e uma da cal. O conservador restaurador deverá seguir todas as normas tradicionais estabelecidas para este tipo de técnicas. O intonaco à base de gesso deve ser evitado pelo seu carácter higroscópicas, assim como se deve evitar o uso de cimento e cal, como os tradicionais consolidantes, como goma-arábica, silicatos alcalinos, clara de ovo, cera, parafina, óleos, vernizes. Têm sido obtidos bons resultados com o uso resinas acrílicas⁴⁷³.

Quando se encontrar intervenções inadequadas deve-se estudar a forma de as eliminar correctamente. É sempre aconselhável recorrer a sistemas mecânicos para a sua remoção uma vez que com métodos químicos não se consegue controlar a sua actuação.

As caiações que ofuscam as pinturas podem ser mais ou menos grossas, a eliminação da cal é um trabalho delicado e paciente. O processo mais correcto e controlado é a sua remoção mecânica. Muitas das pinturas chegam até nós cobertas por cal, embora nunca com o objectivo de preservação, embora hoje se revele como a melhor forma de preservação, exceptuando casos extremos. A crescente consciência do valor da pintura como elemento artístico, documental decorativo e a natural curiosidade levam á tentação de remover ou fazer sondagens nas sucessivas camadas de cal, rebocos, repintes, sujidades acumuladas, para pôr á vista, mas nem sempre os melhores resultados, pois muitas das pinturas são frágeis, estão danificadas, foram picadas para melhor adesão da cal.

O fogo pode desencadear a desagregação do intonaco e da pintura. Quando a superfície se encontra prejudicada pelo fogo, começa-se por limpar os depósitos na superfície e avaliar o grau de degradação.

Os restos depositados pelos animais podem ser eliminados mecanicamente, mas pode por vezes ser uma acção delicada quando estas sujidades entram na estrutura da superfície.

Os microorganismos, fungos e algas, reproduzem-se em qualquer suporte, sendo necessário recorrer a métodos mecânicos com um simples

⁴⁷³ Paraloid B72

bisturi e métodos químicos após determinar o tipo de fungo. Por vezes estes produtos químicos alteram o suporte, sendo necessário o controle após a sua aplicação. É fundamental usar um produto químico que ofereça garantias, pois o sistema mecânico não evita que se voltem a reproduzir. Outro tratamento consiste em utilizar raios gama, para a eliminação deste tipo de agentes.

Os factores sísmicos passam por soluções desde a reconstrução total ou parcial do edifício, passando pela recuperação e restauro dos danos ocasionados nas pinturas murais. Existem actualmente numerosos estudos encaminhados a manter a estrutura e a estabilidade dos edifícios com a aplicação de sistemas que amortecem os impactos de um terramoto. As soluções indirectas ou preventivas são muito complexas só em zonas de risco frequente é comum estudar-se possíveis soluções. A Fundação Getty, por exemplo, tem estudado vários sistemas para os casos do Japão e Estados Unidos.

4. Conservação e Restauro em pintura mural

Qualquer abordagem à problemática da conservação e restauro insere-se uma ampla noção comum á modernidade e a diferentes noções de ruptura em relação ao que se praticava no passado, sentida pela presente necessidade, cada vez mais sentida de preservação do património.

Se a intervenção ideal dificilmente será concebível, quando tudo ou quase tudo já foi ensaiado e quando a crença ingénuo nas capacidade das ciências exactas e de novos e míticos produtos capazes de deter o envelhecimento, é hoje contraposta com a necessidade de se recorrer sempre que possível aos materiais tradicionais – há que ter a consciência de que não é aconselhável estabelecer receitas e que cada caso é um caso.

O restauro de pintura mural tem que ser entendido numa perspectiva de restauro integrado, sem esquecer a estreita relação entre camada pictórica e suporte arquitectónico. O termo restauro, embora cheio de críticas, entende-se como a intervenção sobre a obra de arte deteriorada, mas implica a interacção de outros conceitos como conservação sujeita aos mesmos princípios básicos

e éticos que norteiam a conservação em geral, 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.

Os problemas dos revestimentos interiores está relacionada com a conservação dos revestimentos exteriores, pertencem à mesma família utilizando essencialmente os mesmos materiais embora com outras técnicas e dosagens. Todas as patologias nefastas encontradas no exterior reflectem directamente o interior acarretando 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 à base de cimento e posterior aplicação de tintas pouco permeáveis⁴⁷⁴

Os revestimentos de edifícios antigos 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 encerra, deixando-o portanto mais vulnerável aos efeitos de reparações pontuais, frequentemente inadequadas. Por outro lado são naturalmente mais vulneráveis às variações climáticas, às acções de lixiviação provocadas pelo escoamento de águas pluviais, aos efeitos da poluição, aos actos de vandalismo à acumulação de sujidades e poeiras frequentemente transportadas pelo vento⁴⁷⁵.

O revestimento dos rebocos e revestimentos antigos enquanto parte essencial do edifício e testemunho importante da sua história e evolução, é uma preocupação antiga, principalmente pelas drásticas consequências da II

⁴⁷⁴ O professor, Eng. João Appleton, no seu estudo sobre edifícios antigos, defende que: "(...) 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 que ela retome o seu percurso migratório, mas para o interior da parede e para o edifício" João Augusto da Silva Appleton, *op. cit.*, p.91.

⁴⁷⁵ Uma outra anomalia que se refere quase exclusivamente às pinturas exteriores corresponde à alteração do aspecto, em particular das cores ou 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 sistematicamente 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 Appleton, *op. cit.* p.91.

Guerra Mundial, foram obrigadas a equacionar os problemas da conservação e responder-lhes de forma imediata. Em Portugal este problema só mais tarde foi respondido. Os diversos tipos de acabamentos – interiores ou exteriores têm não só uma decoração estética, como sobretudo tem uma função protectora⁴⁷⁶ e uniformizadora, já que funcionam como a pele que assegura a protecção desses elementos em relação às agressividades da natureza física, química e mecânica⁴⁷⁷

As intervenções em pintura mural assumem características muito particulares dada a necessidade de se articularem com o suporte arquitectónico e todo o seu conjunto estrutural.

Muitas vezes deparamo-nos com questões delicadas durante as intervenções de restauro, por exemplo quando duas pinturas sobrepostas, de valores e cronologias diferentes e é difícil eticamente dar resposta a tal questão: optar por uma delas em detrimento da outra, em nome de valores como a raridade ou antiguidade. Destacar a pintura posterior ou colocá-la noutra suporte diferenciado? Reintegrar as duas de acordo com o estado de conservação de cada uma? A opção tomada dificilmente poderá ser ideal, sendo que a ideal seria a conservação das duas pinturas sem alterar seu estado físico. São este tipo de problemáticas que ocorrem frequentemente que nos obrigam a estar conscientes das nossas potencialidades de actuação, sendo fundamental perceber até onde é que podemos ir, estando conscientes dos pós e contras (*Vide Tomo II, quadro 7*).

⁴⁷⁶ A decoração muraria sobretudo a fresco, embora com papel decorativo, acaba por ter igualmente uma função protectora, através da própria técnica de execução que exige a aplicação de várias camadas de reboco de diferentes espessuras a fim de assegurar a resistência e eficácia cromática.

⁴⁷⁷ A nível Internacional o papel do ICCROM (internacional Centre for the Preservation and Restoration of Cultural property) na formação e aperfeiçoamento de especialistas nas áreas da conservação de superfícies arquitectónicas, que se afigura 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 conservar, todo tipo de acabamentos antigos, é ainda prática corrente a remoção e a substituição por outro à base de cimento.

5. Metodologia para a Intervenção de Conservação e Restauro

A problemática da conservação de superfícies pintadas reflecte as questões genéricas que envolvem qualquer metodologia de conservação e de restauro sendo impossível dissociar a pintura mural do seu contexto arquitectónico, pelo seu revestimento decorativo embora a ligação suporte/ revestimento seja o primeiro dado a ter em conta na caracterização das anomalias detectáveis à sua relação e obrigatoriamente no sentido em que uma ruína pode conter uma pintura mural em bom estado de conservação, da mesma forma que um edifício estruturalmente intacto pode apresentar revestimentos totalmente deteriorados.

A necessidade da Conservação existe desde há muitos anos, tendo acompanhado os diversos períodos da história, exige uma abordagem de equipa; a inventariação do existente – o conhecimento é o primeiro passo, o estudo iconográfico rigoroso, a pesquisa de fontes, a procura de atribuições, o estabelecimento de paralelos e filiações artísticas, os levantamentos históricos, proporcionam não só o melhor conhecimento artístico em si como a própria sociedade que o gerou; a pesquisa laboratorial é essencial na determinação da composição de rebocos, pigmentos, eventuais alterações, não devendo contudo serem utilizadas como fórmulas milagrosas que fornecem a resposta a todos os problemas, antes direccionadas para perguntas concretas, o que não vai substituir a simples análise visual e a utilização de meios mecânicos.

Todos os esforços para proteger o património devem estar dirigidos para a conservação preventiva do mesmo, evitando a sua deterioração para que não sejam necessários métodos ou tratamentos de acção directa de Conservação e Restauro.

Os tratamentos de conservação preventiva dizem respeito a todas as intervenções externas que visam proteger a obra, fazendo com que não exista uma intervenção directa sobre a mesma. Quando estes esforços não são bem canalizados ou não funcionam, por diversas razões, torna-se necessária uma intervenção directa que pode ser de duas formas: conservação activa ou

curativa, encaminhadas a por fim à deterioração, ou se os danos são muito graves e intensos a intervenções de restauro, que intervêm directamente sobre as obras, existindo em muitas vezes um alteração ao nível estético. O restauro não só se faz por motivos de conservação e recuperação como por razões puramente estéticas, facilitando a leitura da obra.

O restauro é o tratamento que intervêm directamente sobre os objectos, nomeadamente quando os meios preventivos não são suficientes para a manutenção do bom estado das obras⁴⁷⁸

Nos vários tratamentos a que as obras podem estar sujeitas, o objectivo é evitar a deterioração. Primeiramente tentam-se as acções de conservação preventiva, embora não sejam sempre possíveis, pois em muitas das ocasiões as obras encontram-se tão deterioradas que é fundamental um tratamento de restauro que facilite a leitura das obras que pela sua elevada deterioração não é possível.

Na actualidade, os critérios de conservação e restauro estão internacionalmente aceites e consciencializados, estando balizados entre os trabalhos publicados por Cesare Brandi⁴⁷⁹ "Teoria do Restauro"⁴⁸⁰, onde se encontra fundamentado os critérios de intervenção modernos. Critérios esses consciencializados em reuniões patrocinadas pela UNESCO. Outros documentos de âmbito internacional, como a "Carta de Atenas" de 1931; "Carta de Veneza" de 1964; "Carta Internacional para a Conservação das Cidades Históricas"; a "Carta de Toledo" de 1986 e a "Carta de Cracóvia 2000"⁴⁸¹ Todas promovem basicamente que todos os processos que se realizem sobre a obra estejam encaminhados na tentativa de devolver a unidade potencial. Neste sentido dar-se-á prioridade a todos os meios de conservação que não afectam o aspecto estético original da obra; quando isto não é possível devido ao seu

⁴⁷⁸ A Carta de Restauro de 1972, define o tratamento de Restauro como qualquer intervenção destinada a manter em funcionamento, facilitar a leitura e transmitir integralmente o futuro do bem cultural.

⁴⁷⁹ Vide: Entre outros autores como Umberto Baldini e Ornella Casazza. Baldini. - Teoría del restauro e unità di metodologia, Nardini. Firenze 1978. Capítel, Antón – Metamorfosis de monumentos. Alianza Forma 1992.

⁴⁸⁰ Vide: Brandi, Cesare – Teoría de la Restauracion, Alianza, 1977.

⁴⁸¹ Entre outros documentos como a "Carta de Quito" de 1976; assim como de âmbito nacional procedente de Itália, mas com projecção a nível mundial a "Carta de Restauro" de 1972, que é a referencia mais importante tanto em matéria de conservação e restauro e critérios de intervenção.

estado de deterioração, será necessário realizar-se todos os tratamentos de restauro para estancar os danos existentes provocados pela má conservação, oferecendo um carácter preservado à obra onde se encontre todas as circunstâncias históricas sem que haja a participação criadora do conservador restaurador. Para que isto aconteça é necessário que se desenrole um projecto metodológico em que se tenha em conta o reconhecimento da obra do ponto de vista físico-químico, mecânico, estético-artístico e histórico-cultural que se irá transmitir para o futuro. Para que tudo isto se realize é necessário um estudo material, estrutural e das causas de alteração da obra, juntamente com a parte histórica, artística e cultural para se poder realizar o diagnóstico mais adequado para a obra.

É necessária uma clara e científica metodologia de trabalho, no qual se vai realizar um amplo estudo prévio da obra, tendo em conta o edifício, situação, utilização de materiais, técnicas, estado de conservação, alterações e causas das mesmas. Neste sentido os estudos de materiais e das estruturas e dos elementos que compõem a obra, desde a parte tecnológica, comportamentos e alterações. Realizam-se estudos organológicos, científicos físico-químicos e mecânicos, biológicos aos aglutinantes, pigmentos, camadas de protecção, alterações e ataque biológico. Num outro campo torna-se fundamental um estudo histórico documental analisando os dados estéticos, históricos, arqueológicos e documentais da obra assim como a sua história, autor, estilo, contexto, iconografia e as intervenções sofridas ao longo dos tempos.

Uma vez desenvolvido o diagnóstico e depois do estudo da obra desde a sua história, materiais, alterações, podemos propor o tratamento e uma vez terminada a intervenção, realiza-se uma documentação técnica e fotográfica, e uma proposta de manutenção e seguimento da obra.

Todos os tratamentos efectuados deverão ser os mínimos em termos de acção para se conseguir a estabilização de todo o conjunto. O emprego de materiais inócuos e reversíveis é fundamental, mesmo quando for necessário as reintegrações cromáticas ou estéticas que deverão ter simplesmente o objectivo de harmonizar, equilibrar o original, tornando-o legível sendo perfeitamente identificadas e reversíveis.

Cesari Brandi⁴⁸² define o restauro com o momento metodológico do reconhecimento da obra de arte na sua consistência física e na sua dupla polaridade estética e histórica na sua transmissão ao futuro e afirma que deve dirigir-se ao restabelecimento da unidade potencial da obra de arte, sem cometer uma falsificação artística e histórica de modo a não quebrar o percurso da obra de arte no tempo.

Segue-se um esboço, organizado por itens, que diz respeito aos critérios gerais⁴⁸³ que deverão estar presentes na hora de intervir no património e especificamente à pintura mural:

- Tratamentos inócuos e reversíveis.
- Noção de intervenção mínima⁴⁸⁴.
- Não deve haver intervenções criadoras⁴⁸⁵.
- Máximo respeito pelas patologias provocadas pelo tempo⁴⁸⁶.
- Respeito pelas circunstâncias históricas.
- Recomenda-se a eliminação de intervenções que ofusquem e ponham em causa a integridade total da obra, impossibilitando e desvirtualizando a sua interpretação como documento histórico.
- Consolidação e estabilização dos elementos degradados como uma das prioridades.
- Admite-se a anastilose: reconstrução e reposição dos elementos que se encontrem separados estando documentada a sua autenticidade.
- O emprego de novas técnicas, materiais e procedimentos devem estar estudados e fundamentados.
- Toda a intervenção deve ser previamente estudada e documentada.
- Todas as intervenções não devem impossibilitar intervenções posteriores.
- As reintegrações devem estar compatíveis, integradas na sua harmonia com o original, sendo facilmente reconhecidas⁴⁸⁷.

⁴⁸² Brandi, Cesare – *Teoria de la Restauracion*. Aliança Forma, 1977.

⁴⁸³ Critérios baseados nas cartas de restauro e no dicionário de Ana Calvo.

⁴⁸⁴ A obra ao longo do tempo alcança a sua estabilização com o meio em que se insere, na medida em que muitas das alterações poderão estabilizar-se.

⁴⁸⁵ Respeitando o autor que executou a obra.

⁴⁸⁶ A pátine é um dos efeitos do tempo sobre a obra que deve ser respeitada.

Existem nomeadamente critérios específicos aplicados às pinturas murais, uma vez que estas formam uma parte integrante da arquitectura, encontrando-se subordinadas, formando um todo, pois foram pensadas para estarem unidas, tendo a arquitectura a função de englobar a pintura no espaço.

Muitas das vezes é mais importante garantir o bom estado dos materiais estruturais do edifício. A intervenção de conservação é baseada na prévia identificação e avaliação das características, patologias para salvaguarda, do conjunto. Garantindo os valores históricos e estéticos, mas estando bem visíveis e definidos as modificações naturais e as acções do homem.

Uma das características do restauro da pintura mural é ter que ser feito *in situ*. Esta situação implica trabalhar longe do conforto da oficina, entendendo-se este ponto de vista logístico – não ter necessidade, sempre que se inicia um trabalho, de prever todas as situações e preparar os utensílios e produtos necessários.

5.1. Tratamentos de Conservação e Restauro

A **consolidação** diz respeito a todos os processos encaminhados a devolver à obra a sua consistência física entre os diferentes estratos. Esta pode ser superficial mediante fixações de policromias, e através de consolidações internas no suporte argamassas, preparações, ou mesmo estruturais, aplicam-se de modo genérico todos os tipos de consolidação a todos os tratamentos de fixação de superfícies, através de sistemas que se podem combinar (Vide Tomo II, quadro 7).⁴⁸⁸

⁴⁸⁷ Devem ser invisíveis no local de contemplação mas imediatamente reconhecido quando sujeito a um exame mais próximo.

⁴⁸⁸ Através de: **sistemas de pressão**, que forçam a penetração do consolidante mediante pressão para que o fluido penetre nos poros e capilares. Podem-se aplicar sistemas de pressão, vácuo, injeção, sucção; por **sistemas de gotas**, onde é a peça que absorve por si mesma a quantidade de consolidante que necessita. É muito usual em pintura mural para consolidar estruturas internas de forma a que seja o próprio muro ou argamassa a absorver de maneira progressiva o consolidante convenientemente misturado com o solvente, onde é aplicado um tubo que está ligado à parede e por onde se injecta a pouco e pouco a substância; por **imersão**, na pintura mural é complicado, só se utilizam quando existem peças separadas as quais são introduzidas num recipiente com o consolidante diluído. Antes das peças serem

As consolidações estruturais realizam-se quando a pintura mural apresenta problemas que afectam a estrutura interna, podendo alterar a estrutura do edifício, do muro, das argamassas, pondo em risco toda a parte da estrutura da obra.⁴⁸⁹

A consolidação interna⁴⁹⁰ realiza-se quando os estratos internos apresentam problemas de aderência, quando algumas das camadas de argamassa ou ligações do muro se encontram separadas⁴⁹¹. Existem duas opções de tratamento através da aplicação de um adesivo adequado, exercendo pressão, é um processo que devolve a aderência do substrato e da argamassa. A readesão realiza-se quando a argamassa se separou devido às suas propriedades plásticas, podendo voltar ao sítio original⁴⁹².

Quando a camada de preparação, por qualquer razão não volta ao seu estado original, é necessário um preenchimento que preencha os espaços de separação de maneira a consolidar e não coloquem em perigo a sua integridade⁴⁹³. Normalmente ocorrem quando as argamassas não têm

imersas é fundamental haver testes de resistência e solubilidade aos vários estratos do original; por **impregnação**, onde se aplica o consolidante previamente diluído com um pincel. É o procedimento mais utilizado, onde a pressão do fluido é menor, penetrando assim menos nos estratos. Quando a superfície está muito pulverolenta ao se aplicar a substância com o pincel pode-se remover pigmento, recomenda-se neste sentido a utilização de um papel antiaderente na superfície; por pulverização, através de um sistema simples como sprays, ar comprimido.

⁴⁸⁹ Desde a antiguidade que se empregaram sistemas de ligação com materiais metálicos, que se utilizavam para evitar separações.

⁴⁹⁰ **Propriedades de um bom consolidante:** adequado poder adesivo, reacção num tempo estimado, capacidade de reagir de um modo hidráulico (para que reaja na ausência de ar), retenção mínima, propriedades semelhantes ao original (propriedades mecânicas e de permeabilidade semelhantes às argamassas originais, coeficiente de expansão térmica, porosidade similar ao original, elevado coeficiente de saturação, boa fluidez e permeabilidade, textura fina para melhor preencher os espaços, densidade ligeira (para que não agregue demasiado peso), que seja constituído por materiais estáveis (que não se alterem com o tempo, perdendo as suas características), capaz de suportar esforços mecânicos e absorver vibrações, baixo índice de sedimentação, a sua força mecânica deve ser inferior ao original, sem existirem na sua constituição a presença de sais, baixa capacidade de contracção.

⁴⁹¹ Existe um estudo muito aprofundado acerca desta temática de Juan Carlos Barbero – Técnicas de Consolidação em pintura Mural. Edit. Fundação Sta Maria la real, Centro Românico, 1981.

⁴⁹² As argamassas usadas na consolidação interna podem ser de natureza hidráulica (endurecem pela acção da água e do ar – são as mais indicadas para consolidações internas) ou aérea (reagem pela presença do ar). Os sistemas de consolidação classificam-se em orgânicos – caseína – sensíveis aos agentes de degradação e actualmente substituídos pelos inorgânicos. As substâncias inorgânicas – cal (muito empregue em consolidações internas, pelas suas boas características) e cimentos (muito empregue nos anos 30-40, contêm alto teor de sais, dilatações muito diferentes dos materiais originais, provocando danos mecânicos graves.

⁴⁹³ Para as consolidações internas é necessário eleger uma argamassa específica, que se adapte às características próprias do material. **Argamassas de injeção** – tratam-se de

plasticidade necessária para que consigam voltar ao seu estado original. Neste sentido injecta-se uma argamassa⁴⁹⁴ líquida que ocupará os espaços, voltando a readerir os estratos e impedindo a separação definitiva. Também neste sentido pode haver a necessidade de uma consolidação interna, seguindo-se o preenchimento com materiais os mais parecidos com o original.

As bolsas aparecem acompanhadas de uma deformação, podem ser cegas⁴⁹⁵ ou em forma de barriga⁴⁹⁶ São estas patologias que surgem das alterações causadas nas pinturas murais, como a: perda de adesão, perda de coesão, alterações estruturais, destacamento do muro, do arriccio e do

argamassas à base de substâncias orgânicas e inorgânicas, compostas por materiais aglomerados, aditivos e cargas. É uma mistura de substâncias específicas de cada obra, que não de estar finamente divididos e misturados para que penetrem nos orifícios e cavidades, adaptando-se e ocupando todos os espaços vazios, consolidando-os. Os sistemas de aplicações de argamassas são através de injeção, por pressão (quando o espaço oco está estanque e não tem nenhuma saída. Para que a argamassa penetre, o ar que está nos espaços vazios tem que sair), por gravidade (neste sistema existem saídas de ar por alguns orifícios, permitindo a entrada da argamassa por gravidade) e tixotropico (as argamassas tixotropicas, utilizam-se para que o fluido não derrame – gel de sílica). A natureza das argamassas empregues podem ser origem natural ou sintética, classificadas segundo a sua natureza: termoendurecedoras – quando polimerizam formam redes tridimensionais, que não se podem novamente dissolver (resinas epóxicas, resinas de poliéster, poliuretanos expandidos) e termoplásticas – segundo as características endurecem, mas podem ser reactivadas ou dissolvidas por meio de um solvente ou temperatura (acrilatos e metacrilatoa), oferecem bons resultados.

⁴⁹⁴ As argamassas de preenchimento podem ser básicas – geralmente utilizadas em consolidações internas constituídas por um só componente. Ou mistas também conhecidas por bastardas, constituídas por um ou mais componentes – são os mais utilizados existem vários tipos de composições: cal hidráulica, emulsão acrílica, fluidificantes e pozolanas, muito, aconselhado pelo ICCROM e por Guido Boticelli; o denominado morteiro básico constituído por cal, caseinato e acetato polivinílico - esta argamassa é muito versátil para injeção, com o tempo o PVA foi substituído por outras resinas sintéticas como o primal ou o plectol; outra das argamassas usadas é a argamassa florentina ou italiana, constituído por cal e caseína (cola de osso, ou outras colas naturais); argamassa romana, formada com argamassas de cal e puzolanas; argamassas à base de cal e cimento; argamassas à base de cal aérea e hidráulica; entre outras marcas comerciais já preparadas como a gama PLM (gama comercial de argamassas aéreas com aditivos e cargas – existem diferentes tipos segundo o suporte e obra a tratar: frescos, pintura mural a seco...) e Ledan (são argamassas de injeção e consolidantes comerciais). As argamassas misturam-se com substâncias – cargas – marmolina, pó de chacota refratária, puzolanas, quartzo, areias, entre outras. A adição de adesivos sintéticos às argamassas, está muito extendida, pois melhoram as características das argamassas, actualmente utiliza-se o Primal ou Plectol. Existem outros aglomerados que se aplicam à cal hidráulica como os fungicidas.

⁴⁹⁵ Não são perceptíveis à primeira vista, é necessário executar exames pontuais, através de socos (emitem sons ocos) e golpes com bisturi.

⁴⁹⁶ Geralmente as camadas de argamassas são pouco plásticas e grossas, muitas vezes são deformações que são irreversíveis, havendo só a possibilidade de se consolidarem interiormente, através de argamassas e outros produtos expansivos, de maneira a estabilizar todo o conjunto.

intonaco e da separação entre as várias camadas de arriccio e intonaco e a separação da camada pictórica.

Quanto mais separados estão os vários constituintes do muro, mais rígidos e mais grossas são as camadas, é mais difícil devolvê-las ao seu lugar original. Os destacamentos dos vários substratos, são devidos a numerosas causas como expansão térmica, comportamentos diferenciais, choques por movimentos diferenciados entre substratos, vibrações, movimentos sísmicos e terremotos, sais solúveis e insolúveis, criptoflorescências, assentamentos diferenciais e alterações.

Um consolidante tem que cumprir algumas características, como: adequada capacidade de penetração; compatibilidade; reversibilidade; envelhecimento adequado; permitir tratamentos posteriores; comportamentos tão parecidos com o original; quanto possível toxicidade mínima durante e depois do tratamento; Incolor/ transparente e que não produza interferências com a transpiração da parede. Segue-se um quadro síntese explicativo referente ao processo de consolidação em cada tipo de estrato (*Vide quadro 0 - síntese – processo de consolidação para cada estrato*). (*Vide Tomo II, quadro 7*).

Quadro síntese – Processo de consolidação em cada estrato

Nível do estrato	Processo de consolidação	Tipo de estrato
Camada de protecção	Fixação superficial	Superficial
Camada pictórica	Fixação	Camada pictórica
Suporte	Consolidação interna	Argamassas do muro
Estrutura	Consolidação estrutural	Estrutura do muro

Quadro 0. Processo de consolidação em cada tipo de estrato

A fixação⁴⁹⁷ é um dos tratamentos associados à consolidação, destinados a devolver a coesão e consistência aos materiais e às várias camadas da obra que foram ao longo do tempo perdendo coesão⁴⁹⁸ (*Vide Tomo II, quadro 7*).

⁴⁹⁷ O consolidante/ fixativo é um produto que dará consistência à camada sem coesão, existem sob a forma de resinas, adesivos. Todos os consolidantes têm dois compostos: uma substância base mais um solvente. O solvente irá dissolver o consolidante pelas suas propriedades físico-químicas como a tensioactividade (capacidade em misturar-se com outras substâncias). A

Para se entender o conceito de fixação é necessário ter em conta a relação entre pigmento e aglutinante. Os pigmentos são partículas de substâncias moidas que dão cor. O aglutinante é um adesivo que liga e compacta as partículas dos pigmentos, tendo em conta o tipo de saturação⁴⁹⁹. Este fenómeno da saturação está relacionada com os diferentes estratos, materiais e técnicas da obra e com a porosidade dos diversos estratos, entre outros factores⁵⁰⁰, como podem ser afectadas por numerosas causas devido às componentes da obra, técnicas empregues e alterações do estado de conservação⁵⁰¹

Um dos perigos mais importantes na consolidação e fixação é a perda de permeabilidade ao vapor de água, que pode ocasionar problemas de condensação e retenção de humidade⁵⁰² nos capilares quando não respiram bem os muros. O vapor de água e o ar exercem uma pressão quando se põem em contacto com as massas de ar com pressões distintas através de um muro onde o vapor se difunde. Cada substância tem uma resistência à difusão do

substância base será a substância que dará consistência á matéria sem coesão. Quando se emprega um consolidante/ fixativo o objectivo é este estar em consonância o mais possível com o original, mantendo as mesmas propriedades ópticas originais. Outro dos factores que influenciam é a viscosidade e o peso molecular do consolidante, que depende do solvente e da sua proporção. Uma consolidação ou fixação tem uma reversibilidade relativa, pois a substância que penetra nos poros não se pode eliminar, só é possível remover o que está na superfície. A fixação pode ser temporal ou permanente; a temporal realiza-se para proteger a obra durante um processo pontual ou para devolver a sua coesão de forma permanente e a outra será definitiva. Uma vez fixado o pigmento é lhe devolvido as características macroscópicas de cor, brilho e textura originais.

⁴⁹⁸ Tal como o consolidante também têm que cumprir a sua adequada capacidade de penetração; compatibilidade com o objecto e meio ambiente; reversibilidade teórica (reversibilidade superficial para eliminar brilhos); não alterar o aspecto estético; envelhecimento adequado; permitir tratamentos posteriores; não deve contrair; comportamento o mais parecido com o original; toxicidade mínima; resistência ao ataque biológico; incolor e transparente; nem muito rígido nem muito frágil; não favorecer a formação de cargas eléctricas; permitir a transpiração do muro.

⁴⁹⁹ Existem três tipos de saturação: sobresaturação (quando há mais aglutinante que pigmento); saturação (quando a relação é mais ou menos igual); insaturação (quando há mais pigmento que aglutinante).

⁵⁰⁰ A técnica pictórica será determinante na hora de se formarem técnicas saturadas ou insaturadas. Com saturação média o fresco e o acrílico. O óleo tem capacidade saturada e insaturada a tempera, grafite, pastel seco e as aguarelas. Embora sejam influenciadas pela quantidade de aglutinante e médium empregue.

⁵⁰¹ Em muitas ocasiões é necessário uma fixação da camada pictórica que se alterou e se encontra num estado pulverolento. É muito frequente em pintura mural, devido às condições extremas a que são submetidas algumas pinturas. Começam as alterações do aglutinante, através das alterações da técnica, decomposição do aglutinante, ataques biológicos e devido a uma incorrecta execução do fresco.

⁵⁰² Água em forma de gás ou líquido.

vapor de água. A deterioração ocorre quando sobre um material muito absorvente se aplica um tratamento com muito baixa permeabilidade e que impede que o muro respire. Para evitar esse risco é necessário a elaboração de exames de laboratório e exames *in situ*, para que não haja retenção e difusões de vapor de água.

Os consolidantes e fixadores sempre foram empregues com fins diversos. Houve sempre a necessidade de se aplicarem substâncias que avivassem as cores, para as sobre saturarem, protegerem e melhorarem o seu aspecto⁵⁰³. Existem vários tipos, sendo os mais tradicionais os orgânicos⁵⁰⁴ que são usados para reavivar cores, com a finalidade de proteger e saturar a superfície pictórica tornando as cores mais vivas e intensas⁵⁰⁵; e os inorgânicos⁵⁰⁶. Actualmente existem uma nova gama de fixantes inorgânicos⁵⁰⁷ e orgânicos⁵⁰⁸.

⁵⁰³ É o caso dos vernizes que com o tempo causam efeitos negativos sobre a obra devido á sua oxidação, ataque de microorganismos, modificação do aspecto original da obra, alterações cromáticas, penetram no interior da pintura quebrando-a.

⁵⁰⁴ Tem inconvenientes: são constituídos por óleos; de natureza orgânica; pouco resistentes, insolúveis, alteram facilmente, atacáveis por microorganismos e não permitem a transpiração correcta do muro.

⁵⁰⁵ Fazem parte todos os que foram usados tradicionalmente: **o ovo** (usado tradicionalmente através da clara de ovo batida “em ponto de neve” diluída em água. Cennini aplicava clara de ovo misturada com mel, gomas e açucars – para alargar a solubilidade e reduzir as tensões; era aplicada com esponja. Tem vários problemas com o tempo, pois torna-se insolúvel em água pela acção da luz, sendo difícil de eliminar; fica quebradiça, saltando com facilidade; não é transparente e com o tempo escurece, é sensível ao ataque de microorganismos, favorecendo diferentes colonizações). Os **óleos secantes**, também usado para avivar cores, embora com piores resultados que a clara de ovo, oxidam, tornam-se insolúveis com o tempo, os solventes empregues tem que ser fortes. As **resinas naturais** – na maioria de origem vegetal, aplicada tradicionalmente como capa de protecção ou verniz, na realização de velaturas, mas também usadas para avivar cores, oxidam facilmente, boa resistência ao ataque biológico embora se tornem frágeis com o tempo. As gomas animais, dissolvem-se em álcool, produzem capas brilhantes, oxidam muito. As colas naturais, usadas para avivar cores são de natureza orgânica com resultados nefastos devido á oxidação e contracção quando secam, sensíveis a microorganismos e higroscópicas. A **cola de caseína** foi desde a antiguidade aplicada como aglutinante e adesivo. As **ceras**, são aplicadas a quente, diluídas em solventes ou misturadas com outras substâncias como adesivos e resinas, com o tempo ficam opacas, atraem o pó. Os **derivado do leite**, como a caseína, foram usados como aglutinantes, colas e médiums, dando maus resultados devido á sua natureza orgânica, escurecem com o tempo tornando-se insolúveis. O acetato de polivinilo é de natureza sintética actualmente substituídos por resinas sintéticas que tem melhores resultados.

⁵⁰⁶ A **água de cal**, obtém-se da água usada para apagar a cal viva é constituída por grandes concentrações de cal ou carbonato de cálcio que se aplica como médio em pintura mural a fresco. Os resultados são mais ou menos bons embora formem um filme branco na superfície da obra. Os **ésteres de silício**, empregam-se desde os anos 70 como consolidantes e hidrofugantes, quando endurecem formam uma estrutura reticulada. Para uma correcta utilização é necessário controlar a temperatura de secagem, para que não seja rápida pois

As protecções temporais são películas protectoras para garantir a estabilidade da camada pictórica, quando se manipula e se fazem tratamentos de conservação e restauro, transladação da obra, quando a camada pictórica está em risco de se perder. Existem diferentes tipos de protecções, denominados de *facing*, que consiste em proteger a superfície da pintura colando-lhe um suporte físico, normalmente papel⁵⁰⁹, onde é aplicado um adesivo que não penetre demasiado, como as colas naturais⁵¹⁰.

Assentamento e fixação da cor, uma vez consolidada a película pictórica, passamos a manuseá-la sobre a camada de preparação ou suporte. Este processo realiza-se quando a película pictórica se separa do suporte destacando-se. No caso da pintura a fresco não existe uma película pictórica. Um assentamento de cor pressupõe a existência de um adesivo. Em caso de obras com acabamentos mate podem complicar os aspectos finais e originais da obra. As camadas ou películas pictóricas podem destacar-se por múltiplas razões, desde a humidade, sais, falta de aderência, movimentos, sob a forma de escamas, bolhas, fissurações. Os assentamentos ou fixadores de cor,

podem aparecer filmes esbranquiçados (nomes comerciais: Tegovacon V, Motema 28 e AC70, Keim Fixativ OH).

⁵⁰⁷ Como os **silicatos alcalinos** – silicatos de sódio e de potássio, que tem a propriedade de endurecer pedra, e como tal emprega-se como consolidante e fixativo em pintura mural, podem criar eflorescências, que se eliminam facilmente com meios mecânicos. Em locais com humidade relativa alta e temperatura baixa endurece mal, deste modo recomenda-se a aplicação em períodos secos. O **Hidróxido de bário** emprega-se em pinturas com problemas de sulfatação e descoesão. Os **fluossilicatos**, sais de magnésio e zinco, apresentam problemas de penetração, têm o perigo de se formarem crostas superficiais. Existem outros consolidantes usados na pedra mas experimentados noutras técnicas como na pintura mural, como: O Acrisil 201/ O.N. (consolidante/ hidrofugante); Estel 1000; OH100.

⁵⁰⁸ São as resinas sintéticas, vinílicas e acrílicas, estes polímeros termoplásticos estão muito desenvolvido para os processos de consolidação/ fixação das camadas pictóricas, com bons resultados na pintura mural de interiores. São atacados por microorganismos e não devem deixar a superfície totalmente saturada. Têm boa resistência à luz ultravioleta. Os mais empregues são as resinas acrílicas como o Paraloid B-72 e B-67 em concentrações de 3-5% que pode atingir 15-20% (apresenta os melhores resultados); outras resinas como o Plexisol, Plectol (também oferecem bons resultados), o Primal AC-532 (é muito forte mas com bons resultados). As resinas vinílicas, são aplicadas em menor número devido aos comportamentos e características, as mais empregues são os acetatos de polivinilo (Mowilit DM 5) e os álcoois polivinílicos (geltavol).

⁵⁰⁹ Falamos em papel Manila (papel grosso, opaco com resistência, não é poroso); papel de seda ou tissú Inglês, papel japonês (papel de arroz, existem várias gramagens, é um papel brando, flexível e adapta-se às superfícies a proteger, transparente e pode-se aplicar a cola por cima, pois é poroso e permeável. Existem outros tipos e técnicas de facings, como de fixadores pontuais e temporais.

⁵¹⁰ Cola de coelho, colas celulósicas, resinas sintéticas, bevas ou ceras.

podem ser gerais ou pontuais dependendo da zona ou superfície e dos materiais empregues⁵¹¹.

A fixação da cor realiza-se sempre depois da consolidação e ou fixação e depois da protecção pontual⁵¹². Os mais adequados são as colas naturais⁵¹³ e as resinas sintéticas⁵¹⁴ (*Vide Tomo II, quadro 7*).

Os processos de limpeza, são os mais delicados no tratamento de Restauro, devido ao seu carácter irreversível, e também devido a ser uma operação que pode ser extremamente agressiva. A limpeza consiste em remover as acumulações de sujidade, que estão a alterar a estética do objecto - não cumprindo a sua função protectora mas provocando alterações - sem atacar as camadas originais (*Vide Tomo II, quadro 7*).

As substâncias que se vão acumulando ao longo dos tempos sobre as pinturas entram num equilíbrio com o meio ambiente que a rodeia e ao serem removidas muitas das vezes começam a surgir alterações. Neste sentido é fundamental elaborar um exame científico à obra para conhecer os seus materiais, técnicas e alterações. Estudo físico, químico e biológico, estratigrafias, análises químicas de aglutinantes, pigmentos e camadas de protecção.

⁵¹¹ Podem realizar-se manualmente, empregando sistemas aplicados com pressão manual, ou com utensílios ou máquinas (espátula quente; lâmpadas de luz infravermelha que controlam a temperatura do adesivo para acelerar ou retardar a evaporação do mesmo).

⁵¹² Existem numerosos tipos de adesivos que se diferenciam pela natureza, composição, características e maneira de endurecer, dependendo da sua natureza molecular, podem ser: monómeros, polímeros, copolímeros. A estrutura pode ser termoplástica, termoestáveis ou estruturais. Polimeriza-se pela evaporação do meio ou solvente, temperatura, reacção química, efeito da luz. Tem que ter propriedades adequadas, compatíveis com os materiais existentes, facilmente aplicável, reversibilidade, o solvente empregue deverá ser de baixa toxicidade.

⁵¹³ Com boas propriedades e características similares ao original, as mais aplicadas são as colas de coelho, peixe e a colleta. O emprego destas colas está muito generalizado, embora atacáveis por microorganismos, não são resistentes, decompõem com o tempo.

⁵¹⁴ Actualmente as resinas sintéticas são misturadas com ceras, sendo as mais empregues as de natureza polímera termoplástica. Os mais empregues, pelos bons resultados são as resinas vinílicas (acetato de polivinilo, alcoois polivinílicos), acrílicos (poliacriláticos e metacrilatos, paraloid, primal, plectol), Ceras (Cosmoloid h80, parafina, cera microcristalina, cera-resina - não são empregues em pintura mural porque modificam o aspecto original da superfície, transformando e criando saturação dos poros do muro), Bevas (Beva Film ou gel, Beva 371, Beva D-8-S). Para fixar as policromias mais uma vez usam-se papeis como: papel japonês, de seda, de manila, tissú. e para sobrepor estes a fontes de calor e pressão existem papeis anti-aderentes, como: papel melinex, papel de silicone.

De uma maneira geral afirma-se que os processos de limpeza, em pintura mural têm especificações e problemas diferentes em relação a qualquer outro suporte. É fundamental ter em conta que quando se fala em pintura mural, se fala de pinturas realizadas num muro, onde existem diferentes técnicas, naturezas e composições. Podemos encontrar pinturas a fresco, a seco, com diferentes aglutinantes, cada uma com propriedades, características, superfícies, condições e alterações distintas.

Inicialmente é necessária uma prévia identificação da técnica, pois é muito importante conhecer o suporte, as argamassas, os processos pictóricos e os materiais que compõem os pigmentos sensíveis, aglutinantes, vernizes e se têm retoques a seco. Se se trata de pintura a fresco, a problemática é diferente, pois não leva verniz, mas existe o problema da patine, já não falando nas camadas de protecção que são aplicadas ao longo dos tempos.

Os processos de limpeza, têm como fim a melhoria estética da obra, eliminando as substâncias que se vão acumulando e que impedem a sua leitura, mas em determinadas ocasiões este processo pode não responder aos problemas encontrados, mas sim provocar outras alterações. Em pintura as limpezas podem produzir alterações tais como abrir os poros da superfície, mover saís presentes em alguns dos substratos ou interacções como materiais das diferentes capas. As limpezas dependem da natureza das substâncias que compõem e as que se vão eliminar.

As substâncias que se irão eliminar, são todas aquelas que são estranhas ao original e que não tem valor histórico e artístico, como por exemplo repintes, produtos alterados, saís, sujidades.

Para definir os limites da limpeza, é necessário conhecer o aspecto, composição e funcionalidade da obra, o seu estado de conservação, saber se a limpeza é mesmo necessária e se é possível realizá-la, tendo em vista a presença de velaturas e acabamentos a seco, saber definir os limites da intervenção e perceber quais as substâncias que estão em cima da camada protectora: desde fumo, sujidades, manchas e claro, esclarecer o método de limpeza que se vai empregar.

As limpezas que se efectuam na pintura mural podem ter grandes diferenças com a pintura de cavalete, mas implicam geralmente um estudo

exaustivo para conhecer a natureza e procedência das substâncias que se vão eliminar, comprovar a solubilidade do material e o seu estado de conservação pois em muitas das vezes é necessário aplicar uma fixação. Se houver repintes, é fundamental analisar o valor histórico artístico, a quantidade e o estado de conservação original e sua composição. Identificar a origem dos problemas internos e externos e propor soluções.

As substâncias que se eliminam são as sujidades superficiais, todas as substâncias depositadas na superfície de diferentes origens⁵¹⁵, que não estão relacionadas com a técnica pictórica.

O problema da remoção da cal, muitas pinturas chegaram até hoje cobertas por espessas camadas de cal, embora aplicada sem o intuito de conservar, revelou-se ser uma boa forma de conservar, exceptuando-se casos extremos. Também em Portugal no decurso de intervenções em edifícios antigos é frequente o aparecimento de pinturas a fresco, tapadas por camadas sucessivas de cal, levando à tentação imediata de “descascar” e por á 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.

A extensão, qualidade e estado de conservação das pinturas subjacentes; justificará a onerosa remoção das camadas de cal, sendo que em muitos dos casos até já houvera uma picagem para melhor adesão de rebocos. A remoção das camadas de cal constitui uma operação cara e morosa feita unicamente com meios mecânicos e levada a cabo por conservadores restauradores treinados.

Embora a cal proteja 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 devem sempre ser tomadas em conta.

Os vernizes⁵¹⁶ são dos componentes mais frequentes que se encontram nas pinturas e policromias, empregam-se frequentemente como acabamento e

⁵¹⁵ Fumo de velas, poluição, contaminantes, manipulações.

seus protectores. Na pintura mural a fresco não são frequentes, ao contrário da pintura a seco.

Os repintes, são substâncias ou adições que em regra não têm valor estético nem documental e que ocultam muitas vezes a parte original. Os repintes são as substâncias que podem não têm valor e são das mais complicadas de remover, pois podem ter composições diferentes.

As intervenções anteriores encontram-se muitas vezes, sob a forma de caiações ou pela presença de camadas de argamassa. As causas mais habituais são as que são devidas à alteração de gosto e estética, ou tapadas devido a problemas de estado de conservação ou em casos de epidemias, onde as paredes eram tapadas com cal para desinfestar. No caso das reintegrações e outros tratamentos de conservação e restauro que respeitem os princípios éticos, são facilmente removidos devido á reversibilidade.

As substâncias de alteração, como os óxidos, sais, outras substâncias de protecção, agentes biológicos, fazem parte das substâncias a serem eliminadas durante o processo de limpeza.

Existem vários os tipos de limpeza, como mecânica⁵¹⁷, os sistemas mais utilizados são o bisturi, abrasivos na forma de gomas⁵¹⁸; química, realiza-se como solventes ou substâncias reactivas, que solubilizam os materiais, podem ser solventes⁵¹⁹, ácidos⁵²⁰ e bases⁵²¹ (*Vide Tomo II, quadro 7*).

⁵¹⁶ Resinas naturais (empregues desde a antiguidade – colofónia, dammar, mástic, goma laca) e sintéticas (empregues a partir do séc. XX, têm melhores comportamentos, e melhores propriedades ópticas, o seu comportamento a longo prazo não se conhece, só os que foram testados em câmaras de envelhecimento prematuro forçando as condições.

⁵¹⁷ Também denominada de física ou a seco.

⁵¹⁸ Estas esponjas artificiais oferecem bons resultados, limpam, não é tóxica, tem várias durezas – gomas wroning, wishab (espuma de látex vulcanizado de ph neutro), pó de borracha, fibras de vidro, esponjas naturais (usadas na Capela Sistina para eliminar efervescências salinas, congressões e ataques biológicos, entre outros como sistemas como: pincéis, brochas, aspiradores, métodos ultrasónicos, microabrasão, sprays de ar comprimido e laser.

⁵¹⁹ Os tensoactivos (formada com uma cabeça polar e uma estrutura apolar que actuam diminuindo a tensão superficial), substâncias naturais ou sintéticas, com propriedades hidrófilicas, solúveis em água. Os espessantes ou gelificantes. Solventes orgânicos (sistema muito empregue e eficaz – Existem sistemas para seleccionar o s solventes: triângulo de solubilidade, tabela de solventes do IRPA, tabela de solventes de restauro). Sistemas aquosos. Sistemas de limpeza biológicos – sistemas enzimáticos. Na limpeza de sais hidrosolúveis são removidos através de sistemas de lavagem, por limpeza mecânica e através de compresas. Os sais insolúveis, são mais difíceis de remoção, eliminando-se melhor com métodos mecânicos.

Vide: Margarita Alonso, Maria Dolores Gómez - "Laresinas de intercâmbio iónico en el campo de la restauracion", revista patina nº 7; Ana Macarrón - História de la conservación; N.Stolow -

Factores a ter em conta nas argamassas de preenchimento.

- Bom poder adesivo.
- Fraca retenção ao endurecer.
- Propriedades mecânicas e de permeabilidade ao vapor de água idênticas às argamassas do original.
- Capacidade de suportar esforços mecânicos, absorvendo as tensões, sem as transmitir aos materiais originais.
- Possuir porosidade semelhante.
- Serem preenchimentos duradouros, mas de fácil remoção.
- A tonalidade não deve ser dissemelhante do original, facilitando a leitura da obra
- Os preenchimentos devem ser fáceis de identificar e de fácil leitura por qualquer conservador restaurador⁵²².
- O objectivo é repor a leitura da obra, conservando sempre o original.

Relativamente aos processos de reintegração das zonas de grandes lacunas, onde os estratos podem ser mais numerosos, podem ser mais complicados de uniformizar. Como em todas as reintegrações, o seu preenchimento não deve afectar a leitura global de todo o conjunto. O objectivo é devolver a unidade potencial e facilitar a leitura das pinturas, devem ser claros, precisos, sem haver geometrização das formas.

Não se pode perder a noção de todo o conjunto quando se trata de pintura mural, não se podem separar, mas sim tratar todo o conjunto - a pintura mural como parte integrante do conjunto arquitectónico (*Vide Tomo II, quadro 7*).

Os **processos de reintegração** consistem em devolver à obra o que lhe falta ao nível estético. Existem dois tipos de reintegração: reintegração

Solvent actino in Manual de Restauracion de Nicolaus; Andres Sánchez, Lola Gayo – “Seminário sobre Limpeza”, estudos do IRPA, 1994.

⁵²⁰ Substâncias de ph ácido, que podem provocar reacções químicas com determinadas substâncias.

⁵²¹ Empregam-se pois saponificam as substâncias gordas.

⁵²² Proposta internacional de P. Mora e P. Philippot.

matérica⁵²³ e reintegração cromática ou estética⁵²⁴. Todas estas intervenções devem estar previamente estudadas e documentadas. As técnicas empregues são variadas, mimética ou ilusionista, tom neutro⁵²⁵, abstracção cromática⁵²⁶, selecção cromática⁵²⁷, separação cromática⁵²⁸, sub tom⁵²⁹, selecção de ouro⁵³⁰, entre outras⁵³¹, tendo como critério a reversibilidade, os materiais mais usadas são as aguarelas⁵³², têmperas⁵³³, acrílicos⁵³⁴ e pigmentos aglutinados em verniz⁵³⁵ (*Vide Tomo II, quadro 7*).

As aplicações da camada de protecção⁵³⁶, oferecem uma protecção final e de grande importância no restauro de pintura. O princípio é utilizar o verniz⁵³⁷ utilizado originalmente, o que em muitas das vezes é difícil de identificar. Se se trata de um fresco, utilizam-se protecções mate, mas se for outra técnica saturada o seu aspecto é brilhante. Um dos erros é pensar que as

⁵²³ Preenchimentos de cor, que se utilizam quando as zonas perdidas são muito grandes, em caso de fendas, lacunas – são argamassas específicas com aditivos e pigmentos que restabelecem a textura original, como base de reintegração, acabamentos neutros. Só se representam contornos quando estes são claros e precisos, não entrando em aspectos com muita geometrização, pois chamam muita a atenção, Paolo Mora.

⁵²⁴ Processo destinado a restituir esteticamente, com o objectivo de facilitar a compreensão da mesma – harmonizando todo o conjunto pictórico, sem se entrar em invenções ou criações.

⁵²⁵ Joga com as texturas das argamassas, unificando e facilitando a leitura das obras.

⁵²⁶ Realiza-se uma abstracção de cores que rodeiam a lacuna, oferecendo uma cor neutra mediante pequenos traços diferentes de cores puras. A direcção das linhas não segue a direcção original, diferenciando-se do original, são utilizados traços cruzados tipo *tratteggio*, onde as cores se sobrepõem umas às outras, fundindo-se. Desenvolvida por Ornella Casazza e U. Baldini nos anos 70, a partir dos estudos de Cesare Brandi (Instituto de Restauro de Roma em 1945 e 1950); Rossi Scazanella – Problemas de restauracion; Baldini e Casazza; El crucifijo de Cimabue, Ministério da Cultura, Madrid, 1983.

⁵²⁷ Reconstrução da imagem com cores puras seleccionadas, imita a cor original, simulando o *rigatino*, com formas e pinceladas modelando o objecto representado.

⁵²⁸ *Vide*: Georges Seurat, fundador do neo-impressionismo, raciocina a pincelada impressionista mediante a técnica do pontilhismo, *rigatino*, *tratteggio*, trama *op. cit*: Ana Calvo – *Diccionario de conservacion y restauracion. Materiales técnicas y procedimientos*. Ediciones del Serdal. 1997.

⁵²⁹ Tom mais claro que o original.

⁵³⁰ Imita os aspectos do ouro.

⁵³¹ Sistemas de anacronismos, projecções, reconstruções diferenciadas.

⁵³² Capacidade de reversibilidade, pois permanece sempre solúvel, utiliza-se muito como base de cor.

⁵³³ Vantagem de ser fácil e eficaz, em relação às aguarelas.

⁵³⁴ Que podem ter alguns problemas de reversibilidade.

⁵³⁵ Maimeri trata-se de uma mistura comercial.

⁵³⁶ *Vide*: Belluci, R – *Impiego di emulsioni quali suppotanti disolvanti dei pinti*. Florence, 1982; Feller, Robert – *On pinture Varnishes and their solvent*. Edit. National Gallery of Washington, 1986; Massa Sciolone – *Los barnices para la restauracion*. Nardini Editore; Rene dela Rie – *Los barnices para la restauracion*, Museo san Pio V, Valência, 1994.

⁵³⁷ Vernizes sintéticos (não amarelecem com o tempo, fáceis de aplicar), naturais (oxidam facilmente. Aplicados com pincel, pulverização).

obras têm que ser envernizadas pelos seus fins meramente protectores. Nos vários processos de restauro a aplicação da camada de protecção – verniz - converteu-se como parte importante pois uniformizava e saturava a superfície (*Vide Tomo II, quadro 7*).



Capitulo IV
Caso de estudo. Aplicação prática

Foto: Vista geral das pinturas da abóbada da nave da igreja, antes das Intervenções de Conservação e Restauro de 1979. Fonte: www.monumentos.pt.

- | |
|--|
| <ol style="list-style-type: none">1. Programa de revitalização patrimonial2. Levantamento do Estado de Conservação das pinturas e relação com o edifício2.1. Intervenções Anteriores de Conservação e Restauro3. Proposta de tratamento de conservação e restauro das pinturas. |
|--|

1. Programa de revitalização patrimonial

Vila Viçosa e a sua região possuem, uma quantidade apreciável de conjuntos pictóricos que mostram e reforçam a vitalidade da arte Alentejana durante os séculos XVI a XVIII, cuja divulgação esperamos contribuir com o presente trabalho.

A divulgação e o estudo científico são os pontos de partida para o conhecimento e a salvaguarda e defesa do património, embora existam problemas de conservação a que o poder local não consegue dar resposta devido muitas vezes ao desconhecimento, fragilidade e debilidades apresentadas, pois só as autoridades que velam pelo Património Artístico podem ser responsáveis por esta salvaguarda, embora cada vez mais a responsabilidade tende a passar para o poder local que por sua vez não está preparado, nem dotado de meios para intervir.

O suporte arquitectónico é a base integrante da pintura mural condicionando toda a sua técnica e produção. O seu estudo está relacionado com o espaço, sua integração e relação com a arquitectura como condicionante e motivação à produção plástica, estando enquadrado pela época, valores culturais, encomendante, entre outros. Claro que a pintura mural é parte integrante do espaço em que se insere e neste sentido percebemos como as várias alterações externas, interna, intrínseca, extrínseca de um edifício estão amplamente ligados á pintura e ao seu estado de conservação.

Dentro do mundo da conservação e no recurso às ciências e aos meios auxiliares de diagnóstico e intervenção vai-nos permitir conhecer, identificar meios, tirar conclusões... Na identificação da pintura mural e especialmente na

sua técnica podemo-nos auxiliar de exames laboratoriais quando sentida a sua necessidade. O historiador de arte fornece um conjunto de dados materiais, documentais e arquivísticos que na sua relação estreita entre história, técnica e estilo, constituem elementos preciosos que poderão ser sustentados, confirmados e apoiados pelos exames técnicos, num processo dinâmico de estudo e análise.

As origens da ideia de restaurar estão ligadas às tomadas de consciência moderna da história que se desenvolveu por volta dos finais do século XVIII, onde o início da ideia revivalista é também um factor importante. O restauro no seu sentido mais lato, usado como equivalente de conservação ou preservação – pode ser entendida como a maneira moderna de manter um contacto vivo, autêntico, com os testemunhos culturais e significantes do passado, depois que a explosão da revolução Industrial e o desenvolvimento de uma consciência histórica puseram fim à continuidade tradicional da vida social, económica e cultural desde o início da civilização até ao fim do século XVIII.

A história moderna propôs o distanciamento como forma de análise, conduzindo a uma aproximação objectiva e científica do passado, mas esta quebra não assegura a continuidade viva que a tradição garantia, originando a nostalgia de um passado tipicamente romântico que associou historicismo e nacionalismo e conduziu a vários revivalismos.

A aproximação científica da arqueologia e o renascimento nacionalista está intimamente ligada à teoria de Viollet-le-Duc e no conjunto dos trabalhos de restauro no século XIX na Europa e de que ainda não se livraram completamente. Não se pode continuar a ligação com o passado pelo revivalismo e consequentemente pelas reconstruções, mas por uma aproximação que reconhecerá, por sua vez, o carácter único de cada verdadeira criação do passado e a distanciação que permite apreciá-lo no presente⁵³⁸

Ruskin foi o primeiro a exprimir completamente esta percepção moderna das consequências da ruptura com a continuidade da tradição introduzida pela consciência histórica – aquilo a que chamamos restauro é a pior forma de

⁵³⁸ Paolo el Laura Moro, *op. cit* , p.63.

destruição, que não permite recolher nenhum vestígio, destruição acompanhada de uma descrição falsa. Da mesma forma que é impossível reavivar os mortos, é impossível restaurar. Cada obra de arte, cada elemento de decoração, cada documento histórico é essencialmente único e não pode ser reproduzido sem ser falseado, pelo que sempre que um objecto ou uma construção necessitam de uma intervenção, ou conservação, dever-se-ia, actualmente poder reconhecê-lo como intervenção moderna e crítica. Numa conservação moderna permite-se distinguir o conservador restaurador de um artesão tradicional.⁵³⁹

A primeira operação em todo o processo de conservação consiste em determinar, com precisão, o objecto a preservar e num conjunto a sua importância tem de ser revelada, dado que os modos de classificação positivista dividem as diferentes artes segundo técnicas e a fraccionar a totalidade do monumento em diferentes partes. Como foi dito, a primeira operação em todo o processo consiste em determinar o objecto a preservar, ao que agora acrescentamos que a conservação é acima de tudo uma operação técnica sobre a matéria do objecto, em juízo crítico que procura identificar este objecto com as suas características próprias, pôr em evidencia os valores significativos particulares que distinguem a sua salvaguarda, fixando o objectivo e o quadro das operações técnicas que ela implica, mas também compreender o objecto como valor estético e histórico sem esquecer as modificações que possa ter sofrido pelas intervenções do homem ao longo da sua existência.

A arquitectura quando sujeita a um processo de conservação separa arbitrariamente a estrutura da decoração, o que leva a problemas de conservação da pintura mural e muitas vezes o seu desaparecimento. Todo o conjunto deverá ser tratado com a colaboração de especialistas que procurarão uma política comum, tratando cada fragmento do conjunto e tendo sempre presente a referencia ao conjunto no qual ele é integrante. Reconhecer que para a conservação o conjunto é importante, é necessário que o contexto do mesmo nessa pluralidade seja reconhecido. A relação do conjunto com a arquitectura envolvente exterior e todo o seu interior, a ideia da conservação *in*

⁵³⁹ Idem, p.97.

situ que de uma forma geral tenta preservar a totalidade do valor do conjunto e das partes e sua relação com o todo⁵⁴⁰

A pintura mural está completamente associada à arquitectura a sua moldura é a arquitectura, pelo que não se pode quebrar a relação entre os dois – dado que *ab initio*, a pintura foi prevista como parte integrante de um conjunto monumental, por isso separa-las é falsear essa aproximação e desvirtualizar as características próprias desmembrando a totalidade estética e histórica. A pintura só tem significado *in situ*, no local preciso onde foi concebida e que define as suas condições de leitura, enquanto que a arquitectura beneficia com a sua decoração e só mantendo esta unidade é que a pintura deve ser conservada. A conservação da pintura não pode ser isolada *per se* pois só com a simultaneidade da conservação da arquitectura, se resolvem as causas que estão na origem da degradação da pintura mural: as infiltrações, a humidade, as variações da temperatura e os movimentos e da estrutura arquitectónica⁵⁴¹. As problemáticas visíveis sobre as pinturas murais e o seu suporte são apenas o reflexo das suas causas e processo de alteração. As causas de alteração podem ser naturais, decorrentes da idade do edifício, do decaimento da sua estrutura arquitectónica e revestimento aplicados sobre a mesma. A humidade e as consequências que daí resultam, ao nível das patologias que aparecem nas paredes e pintura. Além da acção humana que pode ir desde a sua destruição, porque o gosto mudou, à sua cobertura com cal ou com tectos, ou com património móvel de imobilização temporária, como é frequente no nosso país com a colocação de retábulos em talha dourada ou azulejos sobrepostos às pinturas murais. No âmbito da acção humana, podemos ainda referir a poluição com os gases e partículas que promovem o ingresso de vapores para o interior e que facilitam a migração de sais e a formação de eflorescência, micro-fracturas e a criação de condições adequadas ao desenvolvimento de organismos diversos⁵⁴², que actuando sobre o edifício têm as suas consequências ao nível das camadas que compõem a pintura mural,

⁵⁴⁰ De acordo com Paolo et Laura Moro, *op. cit.*, p102.

⁵⁴¹ Quando as obras de restauro das estruturas não permitem reparar o que atrás enunciamos, algumas vezes, raramente, será necessário destacar a pintura transpondo-a para painéis. O destacamento é uma opção que só é tomada quando se justificar e em último recurso.

⁵⁴² Aires-Barros, Luís, *Alteração e alterabilidade das Rochas*, Instituto Nacional de Investigação Científica, Lisboa 1991, p.207.

originando outro grande destruidor, os sais, que transportados pela água, cristalizam na parede ou na pintura deteriorando ou degradando a obra.

Para o controle de humidade dos edifícios, é fundamental conhecer os fluxos térmicos e de matéria para determinar valores e conhecer a realidade, antes de actuar na conservação, averiguar os ciclos de variação destes parâmetros, quer diários, quer sazonais. É importante conhecer as zonas de evaporação das humidades, a temperatura ambiental e o tipo de porosidade da parede. Tal prática ainda não é uma realidade em Portugal, pois requer equipamentos e trabalhos continuados e cujos custos dificultam a possibilidade de se realizarem. Estas causas enunciadas conduzem à degradação da pintura mural ocasionando, por exemplo, perdas de coesão e aderência da camada pictórica e dos rebocos, podendo a película cromática encontrar-se em estado pulverulento e falta de coesão, ou em escamas, sendo esta última situação mais vulgar na pintura a seco ou tempera.

Conservar não só como objectivo de atenuar o estado deplorável de um imóvel: deve também implicar a garantia de manutenção periódica do edifício intervencionado. Até ao presente, esta dimensão da intervenção de conservação e restauro tem sido frequentemente esquecida e negligenciada. As consequências desta política são evidentes: tratamento de patologias ou medidas de restauro com prazo de validade curto, desperdiçando todo o esforço anteriormente envolvido.

Conservar gera por si só conhecimento, com efeito, se os exames e análises laboratoriais caracterizam as matérias e revelam aspectos por vezes insuspeitados, da produção de obras, não é menos certo que muito da tecnologia envolvida e do comportamento dos materiais se descobre e explica ou equaciona, durante uma intervenção atenta e competente. O conhecimento da natureza dos materiais e da estrutura de uma obra de arte é essencial ao correcto entendimento do processo artístico. Este conhecimento associado ao da deterioração é também necessário à adequada conservação dos objectos artísticos.

O exame atento á vista desarmada é o primeiro passo a dar no sentido de conhecer a obra – como foi construída ou executada e detectar as suas alterações. Esgotadas as possibilidades dos exames à vista desarmada,

podemos aprofundar o conhecimento da obra pela observação á lupa, ao microscópio, pois aquilo que os olhos podem ver em condições de luz normal é relativamente limitado, só nos é dada a observar a olho nú nos limites do espectro visível da radiação electromagnética (Vide Tomo II, quadro 5).

A revitalização patrimonial como programa total de conservação patrimonial, contemplando a vertente restauro (dimensão técnica, vertente manutenção – gestão), baseia-se na compreensão da verdade do edifício ou do objecto artístico intervencionado na sua essência, forma e função. Valorizado pelo estudo histórico e analítico descritivo que sustentam a intervenção de conservação e restauro e que permitem, posteriormente, uma adequação do património a fins culturais activos. Esta adequação assegura a manutenção necessária – por exemplo a exploração turística e cultural. Por outro lado projecta o núcleo patrimonial em causa a nível nacional ou internacional e permite uma reaproximação entre as gentes locais e o seu património.

Neste sentido devemos incrementar a ideia de desenvolvimento sustentável como componente fundamental do próprio crescimento de uma região, embora resulte da interacção de três vertentes fundamentais, nomeadamente: a ambiental, devendo-se prevenir a degradação do meio ambiente e promover a qualidade da mesmo; a económica, criando mecanismos de desenvolvimento e uma vertente social, onde existe equidade, justiça e uma sociedade justa e responsável – o património dotado de uma vida e dinâmica própria, necessita de um tratamento especial, nomeadamente o de usufruir o seu direito de inutilidade. Só quando estas três vertentes estão em consonância é que se torna possível aplicar o conceito. É fundamental haver uma responsabilidade dos agentes ligados ao poder político, devendo ser responsabilizados pela falta de zelo. As questões naturais e patrimoniais estão ligadas para uma distribuição justa de benefícios e de custos. É obrigatório que o património, ambiente e economia sejam integrados, sendo este ponto, o ponto-chave, para fomentar o desenvolvimento local, onde o património é oportunidade de recurso sustentável. O ordenamento do território devidamente estruturado em termos de ocupação e exploração racional da região alcança a

valorização e promove pólos dinamizadores e geradores de energia. As brochuras, panfletos e sites informativos com disponibilidade 3D e navegação virtual, entre outros, são fundamentais na divulgação patrimonial e cultural destas regiões, muitas vezes adormecidas e com tanto para oferecer.

É necessário conservar, restaurar mesmo a ruína, noção retomada de novo e que começa após a fúria da reutilização, reabilitação e readaptação, a todo o custo, que muitas vezes esquecia a ideia do direito dos monumentos envelhecerem tranquilamente sem intervenções excessivas nomeadamente cirurgias profundas e operações cosméticas.

A ruína é fundamental pois permite ainda a sua fruição e deve mesmo assim ser objecto de estudo, prazer, servir de elemento caracterizador de um sítio. Se não for recuperada deixará de existir, mesmo enquanto memória.

O objectivo fundamental deste trabalho de investigação e levantamento é o de contribuir para a preservação e valorização de um legado patrimonial bastante vasto e riquíssimo que Vila Viçosa reserva.

A preservação e protecção desta rica herança e reserva cultural começam obviamente, pela divulgação passo fundamental no desencadeamento das acções de defesa e valorização do património Cultural. Vila Viçosa possui uma quantidade apreciável de conjuntos pictóricos que mostram claramente a vitalidade da arte alentejana influenciada sem dúvida pela existência e presença da casa de Bragança na Vila, que sempre custeou e desenvolveu os aspectos artísticos. A divulgação e o estudo científico são certamente um ponto de partida para a salvaguarda deste património, não esquecendo também que os programas museológicos, culturais, permitem a vivência e a integração da sociedade, pois cada vez mais existe a procura turística pela autenticidade do monumento e da paisagem.

Não nos podemos esquecer que o abandono e a desafecção ao culto condenam irremediavelmente muitos imóveis religiosos, a indiferença e desconhecimento das instituições e particulares que muitas vezes permitem as intervenções de conservação e restauro inadequadas e que levam á destruição do que resta. É fundamental que haja um entendimento de que o património

deve ser conhecido, estudado, valorizado e preservado para poder ser usufruído e integrado na vivência quotidiana.

Toda a pintura foi feita para ser vista e claro que o único modo de as conservar e proteger é dar-lhes vida, fazer com que existam e que comuniquem novamente, embora tragam consigo algumas marcas do tempo, abertas à contemplação, ao estudo e ao juízo crítico, onde a pintura do século XVII se insere naturalmente no universo da cultura estética, literária e religiosa. Histórias, lendas, narrativas, composições e hagiografias, fruto da consequência directa de afirmação religiosa, que hoje conseguiram adquirir valor patrimonial que é necessário preservar, publicitar e promover. A pintura pode ter uma vertente erudita e palaciana, mas também assumir-se como expressão humilde, marginal às grandes correntes estéticas, sendo vincadamente popular.

Em suma, o Património cultural de um povo é ingrediente da sua identidade e da diversidade cultural. Pode tornar-se um importante factor de desenvolvimento sustentado, de promoção de bem-estar social. É fundamental implementar acções de conservação e restauro, implementar medidas educativas e administrativas, promoção da importância do património cultural e dos benefícios da sua preservação; promoção do turismo e de eventos culturais; fortalecimento das instituições ligadas ao património; divulgação de estudos e projectos multidisciplinares capazes de ampliar o retorno económico e social do investimento público.

A valorização do património arquitectónico tendo em vista a sua utilização turística – turismo cultural - é uma das formas mais eficazes para promover a sua salvaguarda e encontrar receitas para estimular o seu financiamento, permitindo atrair visitantes, revitalizando também as comunidades e economias locais, no entanto há que ter em conta que a exploração turística desenfreada pode desequilibrar esse monumento pelas intervenções desajustadas, muitas vezes irreversíveis, usos desadequados ou muito intensos... A união património, turismo é sem dúvida ditado por interesses que se não forem equilibrados poderão a longo prazo não se revelar duráveis nem frutuosa.

É ainda fundamental que exista mecenato e criação de benefícios fiscais de iniciativa á actividade mecenática, como chave para cativar recursos para a conservação e desenvolvimento do património cultural edificado.

2. Levantamento do Estado de Conservação das pinturas e relação com o edifício

A realização de fichas técnicas para registo e levantamento do estado de conservação das pinturas murais são um passo imprescindível em processos de conservação e restauro, querno momento da Intervenção quer para monitoriza r o estado de conservação. Realizam-se, em regra, antes da Intervenção, analisam todos os dados relacionados com a obra, alterações e propostas de tratamento, que serão imprescindíveis para uma correcta intervenção. Foi neste sentido que elaboramos uma ficha técnica específica para a pintura mural, pois facilita em muito o conhecimento, o levantamento do estado de conservação e a elaboração do projecto e execução do tratamento de conservação e restauro. Tentamos reunir nesta ficha todos os itens fundamentais que poderão ser necessários, numa ficha técnica tipo, inclusivé demonstramos a sua funcionalidade, na análise de cada um dos grupos de pinturas existentes no Convento de Nossa Senhora da Esperança (*Vide Tomo II, Fichas técnicas 1-4*)

A realização de exames é outro dos passos imprescindíveis na conservação e restauro do património. Dever-se-iam realizar antes da proposta de tratamento, onde se analisam todos os pormenores e constituintes encontrados na pintura. Os exames e análises permitem identificação demateriais constituintes e técnicas, produtos e causas de alteração, fornecendo um apoio fundamental na selecção de produtos e tratamentos a efectuar (*Vide Tomo II, quadros 5-6*).

Relativamente á recolha de amostras tivemos acesso a um estudo realizado por Maria Cordovil Pulido; *A obra ao negroVS A obra ao branco*⁵⁴³,

⁵⁴³ *Vide:* Garcia, Maria Cordovil Pulido; *A obra ao negroVS A obra ao branco*. Alteração do branco de chumbo na pintura mural portuguesa. Experiencias de Reconversão, Trabalho final

em que analisa a alteração de pigmentos à base de chumbo pela primeira vez em Portugal^{544 545}, nas pinturas do Coro-Baixo do Convento de Nossa Senhora da Esperança, que causaram um efeito de negativo na própria pintura. Pinturas em que as carnações estão particularmente alteradas traduzindo na pintura o efeito do seu negativo. Neste sentido ocorrem alterações puramente químicas, que pode ter origem num fenómeno biológico que se traduzem em alteração física e estética – modificação de cor. Todos os pigmentos que na sua constituição partem do chumbo⁵⁴⁶ estão seguramente relacionados com o desencadear destas variações.

Também se concluiu que os três pigmentos à base de chumbo (branco, amarelo e vermelho), quando colocados em contacto com o ataque biológico, em poucos dias se denotam um crescimento de microorganismos e consequente alteração para dióxido de chumbo. As causas das modificações nos diversos pigmentos de chumbo relacionados com o branco de chumbo,

de Estágio, Curso de Conservação e Restauro. Universidade Nova de Lisboa, sob orientação de José Artur Pestana, Lisboa, 2000.

⁵⁴⁴ Os tratados, numa perspectiva europeia, constituem um elemento precioso de informação sobre o estudo da técnica da pintura, no que respeita aos métodos e materiais utilizados por quanto, permitem comparações directas entre a informação teórica fornecida pelos mesmos registos e a observação prática em objectos de um mesmo período. Foram considerados onze documentos de diversas origens e épocas desde o século XII ao XVIII, com o objectivo de pesquisar quais os materiais e métodos usados na imitação dos tons de pele.

Autores que falaram do tema: Theophilus (séc XII); Cennini (1437); Paduan Manuscript (séc XVIII); Nunes (1615); Dionysius de Fourny (séc XVIII). Cennini refere várias vezes que o vermelho de chumbo e o vermelhão não devem ser usados em pintura mural, pois com o tempo enegrecem (Cennini, 1993, p.40-42 e 61). Nunes, ao descrever o bom fresco, menciona que a cal substitui o branco de chumbo. Os vários autores detêm-se na descrição das carnações sem focalizar a pintura mural – há uma concordância de resultados que se conseguem fazendo a combinação entre branco de chumbo e vermelhão. Colocamos muitas reticências ao facto dos nossos artistas contactarem com esta documentação, pois também a temática imposta foi a maior preocupação, mais do que pela forma – “Acrescenta-se a este rigoroso carácter oficial a estreita dependência do desejo do encomendante da obra, materializando nos rascunhos ou amostras fornecidas ao pintor, reforçando assim a dificuldade de expressão original e a consequente identificação dos criadores (Gonçalves, 1998, pp.29). A actividade do artista era de mero executante a quem não era exigido um grande empenho criativo

⁵⁴⁵ Vide: Garcia, Maria Cordovil Pulido; *A obra ao negro VS A obra ao branco*. Alteração do branco de chumbo na pintura mural portuguesa. Experiências de Reversão, Trabalho final de Estágio, Curso de Conservação e Restauro. Universidade Nova de Lisboa, sob orientação de José Artur Pestana, Lisboa, 2000.

⁵⁴⁶ O chumbo é um metal de cor azul acinzentada, pesado e dúctil. Tem ponto de fusão muito baixo, oxida facilmente, é incompatível com agentes oxidantes de hidrogénio ou ácido sulfúrico concentrado. Em termos de estabilidade química é menos estável que o ouro, a prata e o cobre e mais estável que o ferro ou o zinco.

estão relacionados com a alcalinidade do meio, com a humidade e pela presença de um agente oxidante.

Foram colhidas amostras algumas de algumas pinturas onde se observou essa alteração cromática original, nomeadamente no coro baixo do Convento de Nossa Senhora da Esperança – Rosto de um anjo e num Livro, entre outros locais e localidades. Esta análise envolveu várias fases de exame e micro análise á lupa binocular – para identificar os pigmentos e aglutinantes ao nível da sua composição química, conhecendo assim a história, origem e técnicas envolvidas e a sua utilização nas obras de arte (Vide Tomo II, figs. 676-677).

Nas pinturas apenas se apresenta a composição química das camadas cromáticas analisadas que confirmaram a presença da alteração do branco de chumbo. Na carnação do anjo encontraram-se duas camadas, nomeadamente a argamassa e cor castanha pela presença de grãos castanhos, brancos e pretos. Através da análise microquímica concluiu-se a existência de PbO_2 , branco de chumbo, carvão animal. No livro também foram encontradas duas camadas, a argamassa e uma cor. O surgimento da cor castanha, pela presença de grãos castanho, branco e vermelho. Através da análise microquímica concluiu-se a existência PbO_2 , branco de chumbo e vermelho.

A identificação de aglutinantes foi realizada por espectroscopia aos resíduos dos estratos aquosos das camadas cromáticas recolhidas com um bisturi por raspagem à superfície das pinturas e que corresponderam às amidas, componentes principais das proteínas solúveis em água (cola animal) e insolúveis em água (proteínas de ovo e caseína). No caso das amostras recolhidas no coro-baixo mostraram a presença de cola de pele – aglutinante, usado na técnica de pintura a seco.

Relativamente às pinturas em estudo não foram feitas novas amostragens para análises químicas⁵⁴⁷, uma vez que nesta fase é genérica de exame visual

⁵⁴⁷ Os métodos de exame e análise são o primeiro ponto a ser desenvolvido quando tratamos da conservação e restauro embora não limita a investigação tecnológica. Os vários tipos de exame são essenciais: Arqueológico, tecnológico e alterabilidade. O exame crítico arqueológico define a natureza, originalidade. A reconstrução do passado histórico resolve muitos dos problemas relacionados com a conservação. As informações relevantes á história, documentação, arquivos, gráficos, constituiu uma parte integrante. Resolve três questões. O estado original da pintura, várias alterações, ajuda na definição do tipo de tratamento a aplicar.

de todos os núcleos pintados em geral, não se mostraram fundamentais para o conhecimento preliminar das pinturas, materiais e patologias encontradas. A recolha de amostras deve ser orientada e reservada para dúvidas e questões concretas, pois são inúmeras as hipóteses possíveis a ter em conta sendo economicamente dispendiosas, para além de serem métodos destrutivos, por se ter de recolher uma amostra, embora pequena. Todos os exames foram elaborados ao nível da observação á vista desarmada, com auxílio de lupa, lâmpada ultravioleta⁵⁴⁸ (*Vide Tomo II, figs. 840-841*), luz rasante, captação e registo fotográfico^{549 550}.

O exame tecnológico revela a estrutura técnica do trabalho, identificando as alterações, deterioração dos materiais, modificações pelo homem, transformações e restauros.

⁵⁴⁸ A fluorescência produzida pela luz ultravioleta causa diferenciação de invisibilidade e luz. Vários médios e pigmentos são distinguidos. A fluorescência ultravioleta contém informações que combinadas com a observação, ajudam no diagnóstico.

Quando as cores desaparecem á luz visível consegue-se sempre alcançar o original mesmo quando existe ruína. Usa-se na identificação das várias técnicas e materiais usados. Identificam-se recentes repintes através da fluorescência branca.

⁵⁴⁹ As fotografias recolhidas foram captadas por uma objectiva de grande qualidade e pormenor, sendo posteriormente inseridas em programas informáticos que permitiram um melhor alcance ao nível dos pormenores. A fotografia é uma boa base documental e cada vez mais melhorada em termos de qualidade de alcance e captação.

⁵⁵⁰ Durante a recolha fotográfica tentamos experimentar um método denominado - fotogrametria terrestre que encontra uma enorme gama de aplicações, desde a arquitectura, ao apoio à conservação e restauro, pintura e a escultura, engenharias várias e controlo industrial. A utilização de métodos fotogramétricos é já uma recomendação do International Council of Monuments and Sites (ICOMOS) que em conjunto com a ISPRS (International Society of Photogrammetry and Remote Sensing têm feito um enorme esforço para a divulgação destas técnicas no estudo e conservação de prédios históricos e obras de arte. Em Portugal a divulgação das técnicas fotogramétricas junto da comunidade de conservação e restauro é incipiente, existindo contudo alguns trabalhos (Morgado, A. M., (1996). Automated procedures for orientation of digital images. PhD Thesis, University of London, Londres), (Carvalho, M., Morgado, A., Gonçalves, J. (2007). Avaliação do sistema topográfico e fotogramétrico terrestre da Topcon. Actas da V Conferência Nacional de Cartografia e Geodesia).

Para aplicação das técnicas fotogramétricas, as fotografias devem ser recolhidas com câmaras métricas ou semi-métricas, de modo a permitir a correcção das distorções geométricas presentes em qualquer fotografia. Esta deformação é derivada do sistema de lentes utilizado, da própria projecção que provoca deformação radial e ainda a deformação provocada pela configuração dos objectos quando representados no plano da fotografia. Existem várias possibilidades de utilização dos métodos de fotogrametria: a restituição fotogramétrica, a restituição monoscópica e a ortorectificação. A restituição fotogramétrica permite determinar as coordenadas tridimensionais dos objectos registados sobre o par estereoscópico; entende-se por par estereoscópico um par de imagens cobrindo uma determinada área e adquiridas em dois pontos de vista diferentes.

Não conseguimos infelizmente aplicar correctamente esta técnica inovadora, uma vez que a máquina usada não tinha flash nem objectiva para captar grandes distâncias e que devido à altura do edificio e á altura a que se encontram as pinturas foi difícil de conseguir boas fotografias para mostrar a sua aplicação. Este estudo aplicativo da técnica de fotogrametria foi elaborado com o apoio do departamento de engenharia e arquitectura do Instituto Superior Técnico, pela Eng. Ana Paula Falcão Flôr.

Demos bastante importância ao registo fotográfico (como podemos demonstrar no Tomo II, do presente trabalho) como método de exame e sistema de documentação para desenvolver o diagnóstico crítico, com o objectivo de conservar o mais possível na íntegra e reforçar a sua estrutura material ameaçada. Todas as fotografias recolhidas, referentes às pinturas, para além de auxiliarem o levantamento do estado de conservação, mapeamento de patologias e estudo da pintura, foram usadas e trabalhadas para serem aplicadas na modelação 3D do edifício da Igreja,⁵⁵¹ com o objectivo de podermos sugerir uma visita virtual às pinturas existentes, podendo assim estar acessíveis em todo o mundo e para todos, como meio de divulgação, conhecimento e projecção patrimonial.

Desta forma, foram simplesmente elaborados exames de superfície - *in situ* para determinar os materiais, técnicas, suas alterações, causas ao nível do suporte⁵⁵², da expressão artística⁵⁵³ e camada pictórica⁵⁵⁴. Todos os exames requereram um diagnóstico e uma meticulosa comparação com a cronologia das alterações.

Foi elaborado o mapeamento das patologias, que nos informa do estado geral de cada pintura, tendo rapidamente a noção das patologias mais incidentes, destacando-se a presença da humidade nomeadamente os efeitos que derivam desta e a presença de sujidades. Através desta análise tivemos um contacto mais directo com a pintura dando-nos a oportunidade de identificar os contornos das giornate e das incisões na elaboração da trasladação do esquema do desenho, sendo imprescindíveis para o estudo da técnica de pintura (*Vide Tomo II, figs. 699-733*).

As pinturas murais do convento da Esperança encontram-se de um modo geral aparentemente em regular estado de conservação, com alguns casos

⁵⁵¹ Foi efectuado o levantamento topográfico e arquitectónico da Igreja e transformado em 3D, cujo objectivo futuro poderá ser a sugestão para a visita e navegação virtual da Igreja (*Vide Tomo II, anexo, figs. 6-7*).

⁵⁵² Natureza, composição e estrutura do suporte; Estado da preservação, estabilidade; Causas de deterioração: infiltração; capilaridade; condensação.

⁵⁵³ Natureza; composição; estrutura; estado de preservação; alterações; determinação das causas de alteração.

⁵⁵⁴ Identificação dos materiais, componentes da técnica usada. Estes elementos influenciam a escolha do tratamento, incluindo exames de laboratório.

pontuais mostrando grandes fragilidades e necessidade de tratamento de conservação e restauro.

A textura, estrutura e a dureza da superfície mural encontra-se regular; com transparência própria da pintura a fresco, apresentando alguma opacidade em zonas de presença de humidade, de retoques a seco e repintes. Encontramos ao longo de todas as pinturas a presença de fissurações, com estrutura regular, próprios de uma secagem e envelhecimento normal dos materiais (*Vide tomo II, figs. 734-743*). Estas fissurações em pintura mural não revelam geralmente a perigosidade que têm na pintura de cavalete, por exemplo, podendo provocar destacamentos e perda da camada pictórica e é em regra provocada pela utilização de uma argamassa demasiadamente rica em cal ou que foi insuficientemente apertada com colher durante o processo de secagem. A presença desta fissuração, que lembra os *craquelets* da pintura de cavalete é marcada pela sujidade que se deposita nas fissuras, provocando um escurecimento e uma inadequada leitura.

A humidade é uma presença em todo o edifício, a sua causa manifesta-se através da presença da desagregação e perda de matéria, cristalização, incrustações e eflorescências salinas (*Vide Tomo II, figs. 618-639, 758-772*). Os depósitos de sujidades, escurecimentos – fungos? (*Vide Tomo II, figs. 766-770*), presença de sais (*Vide Tomo II, figs. 744-757, 772*), descolorações (*Vide Tomo II, figs. 758-762*), desgastes (*Vide Tomo II, figs. 763-765, 773-779, 807-822, 830-838*), fendas, lacunas e más manutenções causadas pelo homem, nomeadamente a presença de riscos e desgastes e más intervenções, são também uma constante (*Vide Tomo II, figs. 640-696, 773-784*). Com menor incidência, encontramos antigos preenchimentos e repintes de intervenções interiores (*Vide Tomo II, figs. 785-800, 802-805, 824-828*)

2.1. Intervenções Anteriores de Conservação e Restauro

O processo de 20/11/ 1926⁵⁵⁵ refere que a Câmara Municipal de Vila Viçosa solicitou a intervenção da Direcção Geral do Ensino Superior e das Belas Artes. Neste ano recuperou-se o telhado e consolidou-se a abóbada ao nível da estrutura e suporte, para se passar depois á intervenção das pinturas pois como refere documento de 1971⁵⁵⁶ elaborado pela DGEMN, as pinturas encontravam-se com várias fendas bem como com presença de escurecimentos devido a infiltrações de água. As cores da abóbada na nave da igreja encontravam-se mais vivas que as da cúpula do altar-mor, embora apresentassem manchas e humidades pontuais. Refere a brigada que as pinturas careciam de um tratamento de conservação, limpeza, remoção de fungos, consolidação e preenchimento com argamassa de cal nas zonas de fendas e das faltas. Onde se procederam posteriormente a intervenções de Conservação e Restauro por parte do Instituto José de Figueiredo com a limpeza de toda a superfície decorada com xilol e álcool e fixada com resina acrílica⁵⁵⁷. Reintegraram-se as fendas que foram (infelizmente segundo o relatório) preenchidas com cimento. Após estes tratamentos foi novamente fixada com ParaloidTM e xilol.

Na visita de inspecção de 4 de Outubro de 1971⁵⁵⁸, informa-se que a igreja se encontrava consolidada na abóbada e os revestimentos dos telhados consertados, segundo informações recolhidas no local.

Nos anos de 1971-74⁵⁵⁹ o Convento foi visitado por brigadas móveis do Instituto José de Figueiredo através do pedido solicitado pela Câmara Municipal de Vila Viçosa cujo documento de 25 de Setembro de 1973 ⁵⁶⁰ informava que as pinturas encontravam-se a desagregar-se da parede onde já existiam já faltas. A brigada que visitou o Convento no ano de 1973⁵⁶¹ refere a

⁵⁵⁵ Vide: Arquivo IPCR.

⁵⁵⁶ *Idem.*

⁵⁵⁷ Paraloid e xilol, concentração a 10%.

⁵⁵⁸ *Idem.*

⁵⁵⁹ *Idem.*

⁵⁶⁰ *Idem.*

⁵⁶¹ *Idem.*

necessidade de se fixar a pintura e preencher as faltas existentes. Nesta brigada não se efectuou nenhum tratamento devido ao andaime não se encontrar nas devidas condições de segurança para seu uso. Somente se elaborou o teste para fixação da pintura, concluindo-se que a resina acrílica, Paraloid™ era o mais adequado. O relatório refere às pinturas como técnica de pintura mista, a fresco com acabamentos a tempera - motivos ornamentais e cercaduras. Relativamente ao levantamento do estado de conservação, refere o relatório que a pintura encontrava-se bem consolidada. Existia a presença de craquelets, que na maioria não afectavam a consolidação nem a leitura do conjunto. Pontualmente a camada pictórica encontrava-se despigmentada devido a quedas de pintura por possíveis infiltrações de água e presença de humidade. Em todo o comprimento da abóbada devido ao tremor de terra de 1969, abriu-se uma fenda que provocou a queda de argamassa e de pintura, para além de diversas lacunas.

No tratamento efectuado, refere-se que procederam à remoção de sujidades e poeiras acumuladas, para uma melhor leitura. Todo o conjunto foi feito com white spirit, a consolidação pontual um betume celuloso com Polyfilla™; a fixação geral da camada pictórica com álcool polivinílico⁵⁶². Os preenchimentos das fendas foram tonalizados com tom neutro e completadas as ligações de desenho nas suas linhas gerais apenas para dar harmonia. O mesmo se fez em lacunas de menores dimensões. As tintas usadas foram a têmpera de caseína de marca ETA™. Finalmente aplicaram uma camada de protecção em spray de resina acrílica⁵⁶³, para obter unidade de cor. Os trabalhos de conservação e restauro foram elaborados por Carlos Alberto Nunes Ferreira, José Guerreiro, José Torrado, Fernando Pinheiro Louro⁵⁶⁴.

(Vide Tomo II, figs. 601-617).

⁵⁶² Gelvato™ a 5 % em álcool e água.

⁵⁶³ Paraloid™ e xilol a 4%.

⁵⁶⁴ *Idem.*

3. Proposta de tratamento de conservação e restauro das pinturas.

O conceito de estabilidade a longo prazo é de extrema importância na área da conservação. É fundamental ter-se a garantia de que tratamentos feitos hoje e com aparentes bons resultados não venham no futuro, a ser mais prejudiciais do que não se ter intervindo. Para tal é extremamente necessário um conhecimento da natureza química exacta dos produtos (degradação e sua transformação), após tratamento em pinturas murais. Devem ser adoptadas acções de controlo por forma a se obterem conhecimentos fidedignos e desta forma evitarem alterações químicas e efeitos de envelhecimento indesejáveis devido a procedimentos de conservação não apropriados ao caso⁵⁶⁵.

Em qualquer tratamento de conservação e restauro existem três parâmetros que devem ser sempre considerados: Princípio da Intervenção mínima⁵⁶⁶, reversibilidade⁵⁶⁷; compatibilidade⁵⁶⁸, durabilidade⁵⁶⁹, integridade⁵⁷⁰, acessibilidade⁵⁷¹ e Inocuidade do bem patrimonial.

A crescente deterioração que no último século, os materiais constituintes do património imóvel sofreram, junto com uma maior consciência sobre as necessidades de conservar o mesmo, produziram uma nova etapa na

⁵⁶⁵ A divulgação de um estudo é o fim do mesmo. Não tem sentido nenhum desencadear-se todo um trabalho de investigação – seja de que tipo for – se os seus resultados não forem dados a conhecer ao público.

⁵⁶⁶ É necessário agir com métodos e produtos experimentados de maneira a poder-se avaliar o seu impacto imediato e a longo prazo, sobre os materiais e constituintes do objecto.

⁵⁶⁷ Respeitar a obra no que se refere ao seu aspecto histórico e estético e à sua matéria original. O princípio da reversibilidade possibilita a remoção a 100% de tratamentos a longo prazo. Há intervenções em pintura mural que são reversíveis e onde a possibilidade de re-tratamento é muito importante.

⁵⁶⁸ Ainda que o conceito seja aceite não devemos esquecer que por vezes até os simples métodos de limpeza têm efeitos irreversíveis. Em muitos casos a natureza do próprio tratamento ou a sua interacção com o objectivo significam que a reversibilidade local é impossível. É o caso dos tratamentos de consolidação, que são impossíveis de remover (Pye et al, 1987, *op. cit.*, p.355-358). A compatibilidade implica que os materiais adicionais sejam da mesma natureza do material original, de modo a interagirem de forma positiva sob as condições ambientais depois do tratamento de conservação a curto, médio e longo prazo) garantindo assim a estabilidade do tratamento.

⁵⁶⁹ O carácter perceptível do objecto e a sua vulnerabilidade no decorrer do tempo fazem parte da sua essência, por estarem necessariamente associadas à sua materialidade. Uma conservação e um restauro conceituados integram ambos nesta noção.

⁵⁷⁰ Tem em conta a natureza insubstituível da obra, reconhecendo-lhe uma espécie de inviolabilidade.

⁵⁷¹ Na fonte potencial de novos conhecimentos não devem comprometer investigações futuras

Conservação e Restauro de monumentos. É uma etapa inicial a urgência em evitar a destruição de obras, mesmo com o desconhecimento das causas mecânicas involuntárias nos processos de alteração dos materiais fazem com que não seja aceitável a intervenção sem um conhecimento prévio dos materiais, alterações e degradação do próprio edifício. É fundamental um estudo prévio ao plano de restauro, clarificando os critérios a fim de se conseguirem tomar decisões em qualquer fase da Intervenção.

O projecto de Restauro deve conter todas as actuações que se irão realizar no decurso do mesmo. Os improvisos que deverão surgir durante o percurso da obra deverão ser reduzidos ao mínimo. São fundamentais estudos prévios de diagnóstico, onde se investigam as causas do aparecimento das patologias. Que irão ajudar na aplicação de medidas a implementar para estas serem corrigidas. O exame e descrição das alterações devem compreender uma observação detalhada e para isso é fundamental conhecer a natureza dos materiais.

As intervenções de conservação e de reabilitação do património edificado implicam um conhecimento profundo das soluções construtivas das características dos materiais empregues, dos terrenos de fundação e da compreensão dos mecanismos de deterioração. Numa intervenção a primeira fase é a avaliação das fundações, analisar os indícios de haver insuficiências nas fundações⁵⁷². Ao nível dos revestimentos de paredes a existência de argamassas em bom estado é importante para travar a decadência e impedir a degradação da alvenaria de pedra assente em argamassas de cal, incluindo o reboco de cal e areia sendo ainda distinta a proteger a estrutura de agressões e acções externas. É fundamental garantir o bom desempenho das estruturas das paredes, evitando intervenções descuidadas e a utilização de argamassas de cimento, usando apenas revestimentos de natureza semelhantes ao original, assegurando a compatibilidade química, física e mecânica entre os novos e antigos materiais. A caiação continuada aumenta a durabilidade e possibilita a posterior manutenção.

⁵⁷² As operações de reforço são extremamente delicadas, comportando riscos específicos durante a sua realização, os quais devem ser cautelosamente equacionados e resolvidos desde a fase de projecto.

Os processos de reabilitação de edifícios antigos são geralmente constituídos por um conjunto sucessivo de etapas, as quais deverão ter como objectivo único a reabilitação do bem em consonância com as teorias da conservação recomendadas pelo ICOMOS. A qualidade do projecto de reabilitação é determinante para o sucesso da intervenção, bem como a análise das anomalias dos edifícios, que constituem uma fase fundamental para a adequabilidade do projecto aos objectivos da reabilitação.

O projecto deve contemplar um programa de seguimento da evolução das intervenções realizadas e actuar imediatamente logo que surjam alterações. Devem-se extrair todos os conhecimentos possíveis – elaborar a história do edificio/ monumento, conhecer os materiais empregues na construção, sua distribuição no edifício, substituições, reparações e tratamentos realizados, vicissitudes históricas e catástrofes.

Na metodologia geral da intervenção deve estar compreendida a avaliação dos tratamentos a serem aplicados, determinando a idoneidade de qualquer tipo de técnica e produto de tratamento, nomeadamente a compatibilidade dos produtos e técnicas a serem empregues com os materiais originais; ainda a importância de testar a resistência dos diferentes produtos, a garantia da eficácia do tratamento; a resistência aos agentes de alteração que irão actuar após a obra concluída.

De acordo com as patologias apresentadas e suas causas, desenvolveremos algumas considerações que nos parecem importantes iniciando com o edifício. Depois de uma visita detalhada por todo o conjunto arquitectónico, verificou-se a necessidade de reparar a cobertura, nomeadamente através de acções de limpeza, substituição de barrotes de madeira podres e que estão a por em causa a estabilidade da cobertura, desinfestação e consolidação dos outros que estão em melhores condições. É imediatamente necessária a substituição de algumas telhas partidas, remoção e limpeza de ninhos, ervas e líquenes que se alastram em todo o telhado. Limpeza e preenchimento de fendas existentes na cobertura exterior da abóbada do corpo da igreja.

Em todo os edifícios encontram-se fendas nas paredes, que deverão ser revistas e preenchidas para evitar a infiltração de águas, assim como verificar os algerozes, nomeadamente a possível substituição e limpeza.

Na parte exterior do edifício encontramos muitas construções anexas prejudiciais, como galinheiros, que deverão ser deslocados e que estão a por em causa a parede Sul do coro-baixo, estando esta com curvatura, fendas e saís, em risco de perda da estrutura e da pouca pintura que ainda subsiste. Outras são construções e adaptações mal pensadas e projectadas que poderão futuramente colocar em causa o edifício, para além do abandono e de zelo de muitas dependências envolventes, completamente cheias de lixo e em risco de ruir. A Sala do capítulo, pertença de particulares e actual armazém, é uma dos, actuais, anexos que deveria de ser protegido pela autarquia e pela diocese de Évora, pois é um dos melhores exemplos de trabalho em massa ou estuque relevado, com elevado interesse patrimonial e que ainda subsiste, assim como os poços grande e pequeno, a nora, o aqueduto, a cerca, os tanques e fontes que ainda subsistem, pois correspondem e representam toda a vida e funcionalidade e que sem a presença destes, o Convento não subsistiria, uma vez que são parte integrante do conjunto.

O pátio de entrada para o convento também encontra-se em más condições, uma vez que é usado como quintal de uma casa anexa. Propomos um arranjo paisagístico da entrada e uma conversa com o proprietário da casa no sentido de também ele contribuir para a boa manutenção desse espaço.

No interior é basilar organizar os espaços, criar zonas adequadas de arrumação, pois nas pinturas do ante coro-baixo encontravam-se alfaias litúrgicas, entulho e lixo encostado, estando ainda mais a acelerar a sua destruição.

É importantíssimo rever a instalação eléctrica, pois existem inúmeras soluções desadequadas, fios e tomadas em cima de azulejos, pintura e dos retábulos em talha dourada que decoram igreja, perdendo-se a correcta leitura do conjunto, para além de terem a necessidade de fazerem furos para segurar os fios, que destroem o estado original do património azulejar.

No geral o interior do edifício necessita de uma arrumação, limpeza, preenchimento de fendas, desinfestação preventiva e curativa, ao nível da estrutura, superfície e elementos decorativos.

Ao nível geral das pinturas, estas carecem essencialmente de um tratamento de conservação, nomeadamente consolidação, fixação, limpeza, eliminação de intervenções antigas e adições prejudiciais e desadequadas, eliminação da presença de saís, preenchimento de lacunas. Estas são os tratamentos imprescindíveis ao bom estado do original que ainda subsiste. Relativamente aos tratamentos de Restauro marcados por uma intenção mais estética, podemos referir a limpeza, reconstrução de pormenores que sejam fundamentais para uma boa leitura das pinturas e reintegração pictórica em sub-tom ou através de preenchimentos tonalisados, criando melhor leitura e harmonia estética em todo o conjunto pictórico.

Após os trabalhos de conservação e restauro é fundamental realizar um relatório técnico com toda a documentação analisada e estudada, nomeadamente; análises químicas, estudos, tratamentos e documentação fotográfica relatando as várias intervenções, anexam-se as fichas técnicas de levantamento do estado de conservação inicialmente elaboradas. Este relatório é um ponto da situação preciso sobre os aspectos da conservação e materiais da obra na altura em que é produzido e é essencial para compreender o seu comportamento e evolução do ponto de vista conservativo no futuro.

A etapa fundamental a ter em conta, após o tratamento de conservação e restauro é a manutenção que deve incluir a revisão periódica e o controle dos factores de deterioração. As pinturas murais formam parte integrante de um monumento e deve-se fazer todo o possível por conserva-las no seu ambiente original.

A sua dependência da arquitectura condiciona os materiais, técnicas de execução e simultaneamente aspectos estéticos e iconográficos. O verdadeiro enquadramento é a própria arquitectura. Deve-se ter presente que a pintura é executada sobre um muro sendo simultaneamente o seu revestimento, o que cria imediatamente uma série de condicionantes de ordem física/ material, estética, histórica, entre elas a mais importante é a sua integração, a sua

função, conhecer o conceito da pintura mural, neste sentido e ainda no seguimento de um tema já referido anteriormente, sustentamos novamente a necessidade da divulgação, nomeadamente através de folhetos, pequena publicação de painéis informativos no exterior do monumento. Um factor de interesse suplementar e dinâmico seria promover visitas guiadas aquando das intervenções de conservação e restauro a serem executadas, a fim de fazer entender ao público das suas problemáticas e necessidades. Após os tratamentos, criar circuitos de visita, dirigidos aos vários públicos com guias treinados nos diversos aspectos historiográficos, artísticos e animação cultural. Circuitos esses ligados com outras pinturas existentes em Vila Viçosa, criar por exemplo uma Rota do Fresco em Vila Viçosa. São este tipo de actividades e funções que são possíveis de implementar e que são a chave para o conhecimento dos conjuntos murários, sem danificar ou desvalorizar, permitindo a utilização, a manutenção regular e neste sentido conseguimos alcançar a divulgação e valorização de um património que é de todos.

“É preciso valorizar para conservar”

(Minja Yang, responsável pela região Ásia – Pacífico do World Heritage Center da Unesco)

Conclusão

Neste Convento de Nossa Senhora da Esperança de Vila Viçosa, nunca se facilitou a entrada nele senão a gente muito principal e escolhida. Mantendo deste modo os procedimentos observados nas regras e estatutos do patriarca S. Francisco, que era grande pela sua pobreza, virtude e santidade. Isabel Cheirinha deixou umas casas a mulheres de boa vida para professarem a terceira regra de São Francisco. Foi desta história que nasceu uma interessante fundação. Desde o seu início verificou-se que foi um Convento especial tanto para as religiosas, fundadores, padroeiros, que de tudo fizeram para que houvesse uma crescente evolução, transformando-se num dos mais importantes Conventos de época nesta região, por estar protegido pela Casa de Bragança, mais especialmente pela duquesa D. Isabel de Lencastre.

Procurámos com esta dissertação por um lado analisar a evolução história e construtiva do Convento e a produção historiográfica iconográfica e artística das pinturas do Convento da Esperança, contribuindo para mais um avanço na investigação em pintura mural com a elaboração daquilo que julgamos ser importante; como a apresentação das técnicas de execução, a discussão de estudos específicos para a Conservação e Restauro dos suportes pictóricos murais, a apresentação de metodologias para a Conservação e Restauro e Intervenção em pintura mural, nomeadamente a análise e elaboração de uma proposta de Intervenção para as pinturas do Convento de Nossa Senhora da Esperança, terminando com a tentativa de sugerir alguns programas de revitalização patrimonial.

Por um lado, fica claro, em nosso entender, a necessidade de abordar os factos históricos do edifício no qual se inscrevem as pinturas com atenção igual aos potenciais encomendantes da mesma. A pintura mural tem esta enorme vantagem de permitir cruzar estes dois tipos de informação que resultam numa complementaridade enriquecedora ao nível dos conhecimentos históricos e artísticos.

As representações das pinturas murais do Convento da Esperança fazem-se de uma forma imediata, através de uma engenhosa solução. Na capela-mor os Santos e Santas reunidas ao centro pelo símbolo da Irmandade da Ordem

Terceira. Santos e Santas alternadas e divididas por anjos que orquestram e sustentam todo o conjunto decorativo através de uma decoração harmoniosa e arquitectónica, composta por sanefas, grinaldas de flores e anjos músicos em concerto celestial.

No corpo da Igreja a abóbada decorada com brutescos e litánias e divisas epigramáticas, onde o sentido iconográfico do programa esbate-se no entanto aos olhos do espectador, face ao dinamismo da decoração luxuriante do revestimento azulejar das paredes, resultando numa brilhante atitude e demonstração de horror ao vazio. Este género pictórico do brutesco em Portugal tornou-se autónomo, sobretudo na pintura a fresco, onde se envolvem cartelas, preenchem coberturas numa malha decorativa contínua. Caracterizada pela desenvoltura das volutas e florões de folhagem enrolada onde surgem grinaldas de flores, frutos e vegetação. Figuras alegóricas, meninos, símbolos religiosos, vasos floridos. Temática ornamental repetitiva, desenvolvida com sugestão tridimensional. A ideologia da contra-reforma adoptou aspectos mais cenográficos e decorativos, transformou-se numa moda que influenciou todo o país, quer em largas superfícies afrescadas, quer pintados nos trabalhos em massa ou estuque relevado, como podemos verificar na Igreja do Convento de Nossa Senhora da Esperança.

Muito do desaparecimento de muitos exemplares deve-se quer à ruína dos edifícios, quer á ignorância e desinteresse embora os trabalhos historiográficos existentes, onde a cronologia e iconologia da pintura são analisados numa nova perspectiva, aumentem o interesse por parte dos organismos públicos pelo estudo, restauro e conservação das pinturas murais portuguesas. A verdade é que o Estado Português começou a olhar com maior atenção o património fresquista nacional.

Nos últimos trinta anos, felizmente houve um grande desenvolvimento ao nível das intervenções de restauro e conservação do património artístico mundial, para além de um forte desenvolvimento ao nível da investigação científica aplicada à conservação e restauro e um elevado número de publicações de manuais, publicação de ensaios e artigos em revistas especializadas.

A conservação da pintura mural nos seus distintos suportes é uma problemática. O conservador restaurador deve estar actualizado, estudar os suportes antigos como os modernos, as técnicas pictóricas mais adequadas, conhecimentos interdisciplinares dos suportes murais, técnicas pictóricas e agentes de deterioração. O rigor profissional das intervenções que devem ser irreversíveis. É fundamental adoptar uma atitude cautelosa, mas crítica quando se introduzem novas técnicas ou produtos que não estejam estudados e cientificamente comprovados.

Uma vez realizado o tratamento de conservação e restauro do suporte, devemos manter um seguimento da sua evolução para evitar que se produzam os anteriores danos e que estes se misturem com os novos materiais. É imprescindível a publicação de novas investigações, onde devemos conhecer o resultado das experiências, para ajudar a evoluir o uso e o tratamento dos suportes pictóricos murais.

Os principais problemas de conservação observados são ainda o resultado directo do processo de desertificação e de êxodo rural, o abandono e a desertificação ao culto que condenam irremediavelmente muitos imóveis pela indiferença. É fundamental o entendimento de que o património deve ser usufruído e integrado na vivência quotidiana onde as pinturas estão a par de uma vertente erudita e palaciana e se assumem como expressão humilde marginal às grandes correntes estéticas. A tarefa é realizar e reunir condições óptimas para provocar o conhecimento e curiosidade e o gosto enquanto objecto de prazer, conhecimento e aprendizagem.

A conservação do património está sob a alçada de todos, cabendo aos especialistas a principal responsabilidade de estudar, alertar e propor planos adequados de conservação e de reabilitação. A reabilitação do património no sentido do seu uso – respeitador da função originária do elemento artístico em causa – é no nosso entender a solução ideal para a manutenção da sua conservação no futuro, por outro lado é um factor potenciador de aproximação entre os autóctones e património concreto, muitas vezes visto todos os dias mas sem nunca ser realmente descoberto. A questão coloca-se no respeito

pela autenticidade do uso e da função desse mesmo património, condicionante frequentemente descurada e desrespeitada.

Fontes e bibliografia

1. Fontes

Arquivos, Bibliotecas e outros afins

Arquivos Nacionais/ Torre do Tombo

Arquivo Distrital de Évora

Biblioteca Nacional

Biblioteca da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

Biblioteca da Universidade de Évora

Biblioteca Pública de Évora

Biblioteca da Ajuda

Biblioteca do Paço Ducal de Vila Viçosa

Fontes manuscritas

Arquivo da Santa Casa da Misericórdia de Vila Viçosa. Cópia dos Estatutos da ordem Terceira de S. Francisco erecta neta Vila Viçosa, nº26.

BAPTISTA, Soror Antónia; *Da fundação do Sto Convento de N. Sra da Esperança de Villa Viçosa e de algumas plantas que nele se criarão para o ceo dignas de memória*, 1657, Ms. Nº 1,234 F.G. da B. N. De Lisboa.

Tombos Mss. Do Convento de N. Sra da Esperança incluindo a escritura da fundação do convento doc.529. existente na biblioteca pública de Évora.

Fontes impressas

ALCIATO, Andrea, *Book of Emblems*, The memorial Web Edition in Latin and English, consultado em Janeiro de 2008, URL:<http://www.mun.ca>.

AGRESTI, Lívio (1505-1579), *Última Ceia*, Lombardia Beni Culturali, Direzione Generale Culture, Identità e Autonomie della lombardia, consultado em Janeiro de 2007, URL:<http://www.lombardiabeniculturali.it>.

ÁVILA, Santa Teresa de, *Camino de Perfeccion*, consultado em Fevereiro de 2008, URL:<http://www.santateresadeavila.com>.

- Bíblia Sagrada*, 4ª ed., Lisboa, Fátima- Difusora Bíblica, 2002.
- BELÉM, Cf. Fr. Jerónimo de, *Chonica Seráfica*, IV, 1758, P. 125- 337.
- BGUC (Manuscritos), Breve Tratado de Iluminação composto por hum Religioso da ordem de Cristo repartido em três partes, Mss. 344, s.d.
- LISBOA, Frei Marcos de, *Crónicas da Ordem dos Frades menores*, 1ª parte, (Lisboa, Officina de Pedro Crasbeeck, 1615), Porto, faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2001.
- NADAL, Jerónimo; *Evangelicae Historicae Imagines (1595)*, consultado em Fevereiro de 2008, [URL://www.catholic-resources.org](http://www.catholic-resources.org).
- NUNES, Philippe; *Arte da Pintura (1615)*, Porto, Editorial Paisagem, 1982.
- Oratório del Gonfalone*, Assocoazone Amici del Gonfalone, consulado em Fevereiro de 2008. [URL:http://www.oratoriogonfalone.it](http://www.oratoriogonfalone.it).
- RIBERA, Jusepe; *Martyrdom of Saint Bartholomew (1624) the University of Michigan Museum of Art, Nº 1957/1.33*, consultado em Fevereiro de 2008, [URL:http://www.si.umich.edu](http://www.si.umich.edu).
- SANTA MARIA, Frei Agostinho de; *Santuário Mariano e Histórico das Imagens milagrosas de Nossa Senhora*, t. VI, Lisboa, Officina de António Pedrozo Galram, Lisboa, 1718.

2. Bibliografia

Obras gerais e de consulta

- AA. VV. , *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*, vol XXIX, Lisboa – Rio de Janeiro, Editorial Enciclopédia, s.d.
- ATTWATER, Donald; *Dicionário de Santos*, Publicação Europa América, Mem MARTINS, 1965.
- ALMEIDA, Fortunato de; *História de Igreja em Portugal – Tomo*, Imprensa Académica, Coimbra, 1956.
- ANDRADE, António Alberto Banha de; *Dicionário de História da Igreja em Portugal*, 1º Volume, Editorial Resistência, Lisboa, 1980.
- DIAS, Pedro. *História da Arte em Portugal, Vol. IV, O Gótico*, Lisboa, Alfa.

Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea da Academia das Ciências de Lisboa, ed. ACL e Editorial Verbo, 2001.

DUCHET-SUCHAUX, Gaston; PASTOUREAU, Michel, *La Biblia Y los santos*, Alianza Editorial, Madrid, 1996.

ESPANCA, Túlio; *Inventário Artístico de Portugal, vol. IX, Distrito de Évora*. Concelho de Alandroal, Borba, Mourão, Portel, Redondo, Reguengos de Monsaraz, Viana do Alentejo e Vila viçosa, 2 tomos, Lisboa, Academia Nacional de Belas-Artes, 1978.

THESIDER, Jack; *Os símbolos e o seu significado*, Editorial Estampa.

Monografias, Livros e Artigos

AFONSO, Luís; *As pinturas murais do pórtico axial (séc. XV) da Sé de Braga*, Mínia, 3ª série, ano IV, 1996, pp.51-76.

AFONSO, Luís; *As pinturas murais da igreja do Convento de S. Francisco de Leiria*, in AA.VV: *Linha do Oeste*, Lisboa, Assório & Alvim, 1998, pp.249-256.

AFONSO, Luís; *A influência da espiritualidade e da estética mendicante nas pinturas murais da Igreja de São Francisco de Leiria*, III Colóquio sobre a História de Leiria e da sua região (29-30 de Novembro de 1996). Actas, Leiria, Câmara Municipal de Leiria, 1999.Vol.1, pp. 137-155.

AFONSO, Luís; *As pinturas da Igreja do Convento de S. Francisco de Leiria*, 2 Vols., Dissertação de mestrado em História da Arte apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 1999.

AFONSO, Luís; *Ornamento e ideologia. Análise da introdução do Grotesco na pintura mural quinhentista*, *Ordens Militares: Guerra, Religião, Poder e Cultura*. Actas do III Encontro sobre Ordens Militares, voo. 2, Palmela, Colibri/ Câmara Municipal de Palmela, 1999, pp.305-340.

AFONSO, Luís; *A Pintura Mural Portuguesa entre o Gótico Internacional e o Fim do Renascimento: Formas, Significados, Funções*. Dissertação de Doutoramento em História (História da Arte). Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras, Departamento de História, 2006.

- AFONSO, Luís; SERRÃO, Vítor – *Out of the stream. Studies in Medieval and Renaissance Mural Painting*, Cambridge Scholars Publishing, 2007.
- ALMEIDA, Fortunato de; *História da Igreja em Portugal*, Coimbra, 1910.
- ALMEIDA, Maria Amélia Fresco; RODRIGUES, Maria Jorge – *Uma pintura Mural Símbolo do Poder Local*, in *Vértice*, Lisboa, IIª série, nº 24, Março 1990.
- ALMEIDA, Otilia; *Breves notas sobre a atribuição a um mestre português, dos frescos do claustro degli Aranci, da Abadia Florentina*, sep. Do Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga, nº 1, vol.IV, 1958, pp. 33-42.
- ARASSE, D. e TÖNNESMANN, A., *La Renaissance maniériste*, (col. L'Univers des Formes), s.l., Éditions Gallimard, 1997.
- AZEVEDO, Cândido de; *Os frescos da Igreja de Serenancelhe*, Mundo da Arte, nº17, 1986, pp. 41-46.
- BARREIRA, João; *Decoração na Arquitectura, in Arte Portuguesa – Artes Decorativas* (dir. João Barreira) Lisboa, Ed. Excelsior. 1951.
- BALDINI; *Teoria del restauro e unita di metodologia*. Nardini, Ed. Firenze, 1978.
- BALDINI, Casazza; *El crucifijo de Cimabue*. Imp. C. Olivetti & C., Ministério de Cultura, Madrid, 1983.
- BELLUCI, R.; *Impiego di emulsione quali suppotanti disolvanti in operzioni dei pinti*. Florenze, 1982.
- BERGEON, Ségolène; *Science et patience oula restauration des peintures*. Editions de la Réunion des musées nationaux, Paris, 1990.
- BOSCHI, Caio César, *Os leigos e o Poder*, São Paulo, Editora Áica, 1986.
- BOTICELI, Guido; *Metodologia di restauro delle pitture murali*. Centro di Florencia, 1992.
- BOTTO, Maria Margarida; *Elementos para o Estudo da Pintura Mural em Évora Durante o período Moderno: Evolução, Técnicas e Problemas de Conservação*, 2 vols., Évora, Dissertação de Mestrado em Recuperação do Património Arquitectónico e Paisagístico apresentada à Universidade de Évora, pp. 1998.
- BOTTO, Maria Margarida; *Notícia da pintura mural quinhentista da antiga igreja paroquial de S. Jordão*, A cidade de Évora, 2ª série, nº3, 1999, pp.51-57.
- BRACHERT, Tomas; *La patina nel restauro delle opera d'arte*. Nardini, 1990.
- BRANCO, Fernando Castelo; *Problemática das Pinturas murais Restauradas*, separata de belas-Artes – nº 30, Lisboa, 1976.

BRANCO, Manuel; *Antiga Igreja e Convento das Maltesas / Igreja da Misericórdia*, Nº IPA 040704060013, consultado em Janeiro de 2007, URL: <http://www.monumentos.pt>.

BRANCO, Manuel; *Igreja e Convento de São Francisco*, Nº IPA 070406005 e 070406006 consultado em Janeiro de 2008, URL: <http://www.monumentos.pt>.

BRANDI, Cesare; *Teoria de la Restauracion*. Alianza Forma, 1977.

BRANDI, Cesare; *Teoria del Restauro*. Roma, 1963.

Brigadas de Pintura Mural, consultado em Dezembro de 2007, URL <http://www.ipcr.pt>.

CABRAL, Teresa Sarsfield; FRAZÃO, Irene; *Relatório de exame e tratamento, cadernos nº 2, O fresco do Antigo Tribunal de Monsaraz. Conservação e Restauro*, Lisboa, IPPAR, 1999, pp.15-46.

CADORNEGA, António de Oliveira de; *Descrição de Vila Viçosa*. Imprensa Nacional casa da Moeda.

CAETANO, Joaquim Inácio; *O Marão e as oficinas de pintura mural nos séculos XV e XVI*, comunicação apresentada ao Congresso Histórico Amaranate, 1998.

CAETANO, Joaquim Oliveira; *A Pintura Mural no Alentejo: Um Património a Descobrir e Preservar*, in *Aedificiorum*, Lisboa, Ano I, Julho, 1988.

CAETANO, Joaquim Oliveira; *O que Janus Via – Rumos e Cenários da Pintura Portuguesa (1535-1570)*, Tese de mestrado em História da Arte apresentada á Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 1996.

CAETANO, Joaquim Oliveira; *A Fundação do Convento das Chagas*, in *Monumentos 6*, Lisboa, DGEMN, Março 1997.

CAETANO, Joaquim Oliveira, FRANCO, Anísio Salazar e SERRÃO, Vítor; *A Pintura dos Séculos XVI e XVIII no Concelho de Cuba*, Cuba, Ed. Câmara Municipal de Cuba, 1992.

CAETANO, Joaquim Oliveira e CARVALHO e José Alberto Seabra; *Frescos Quinhentistas do Paço de S. Miguel*, Évora, ed. Fundação Eugénio de Almeida, 1990.

CAETANO, Joaquim Oliveira e SERRÃO, Victor; *A Pintura em Moura nos Séculos XVI, XVII e XVIII*, Moura, Ed. Câmara Municipal de Moura.

- CALVO, Manuel, Ana Maria; *Diccionario de conservación y restauracion. Materiales, técnicas y procedimientos*. Ediciones del Serbal, 1997.
- CARBONEL DE MASY, Manuel; *Conservación y restauración de monumentos. Piedra e cal y caliza*. Barcelona, 1995.
- CASAZZA, Ornella, *Il restauro picttorico, nell unita metodologia*. Nardini Editore, 1981.
- CENNINI, Cennino; *Tratado del Arte*. El libro del arte. Colección Fuentes del Arte nº 5. Editorial Akal, 1988.
- CENNINI, C. *Il libro dell'Arte*. Ed. de F. Frezzato. Vicenza: Neri Pozza Editore, 2003.
- CHASTEL, André; *La Grottesque*, Paris, Le Promeneur/ Quai Voltaire, 1988.
- CHICÓ, Mário Tavares, GUSMÃO, Artur Nobre de; FRANÇA, José-Augusto; *Dicionário de Pintura Universal*, Lisboa, Editorial Estúdios Cor, publicado em fascículos de Fevereiro de 1962 a Dezembro de 1964.
- CHIRICI, C.; *IL Problema del restauro*. Milano, 1973.
- Compêndio de Noticias de Vila Viçosa, 1892, pp. 354 – 57.
- CONTI, A; *La patina della pittura*, Ricerche di storia dell'arte, Urbino, nº 16, 1982.
- CORRADO, Maltese, *Las técnicas artísticas*. Manual Arte cátedra, 1995.
- CORREIA, Vergílio; *A pintura a Fresco em Portugal nos Séculos XV e XVI*, Lisboa, Imprensa Libânio da Silva, 1921.
- CORREIA, Vergílio; *Pintores Portugueses dos Séculos XV e XVI*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1928.
- CORREIA, Vergílio; *Frescos*. *Boletim da Direcção Geral de Edifícios e Monumentos Nacionais*, nº 10, Lisboa, Ministério das Obras Públicas e Comunicações, 1937.
- COSME, João dos Santos Ramalho, *O Alentejo a Oriente d'Odiana (1600-1640)*, Política, Sociedade, Economia e Cultura, Dissertação de mestrado apresentada á Faculdade de letras da Universidade de Lisboa, 1990.
- COUTO, João; *Problemas à volta da pintura a fresco*, vols. XVI-XVII, Bracara Augusta, Braga, 1964, pp.10-13.
- CUNHA, Mafalda Soares; *A Casa de Bragança 1560-1640*. Práticas senhoriais e redes clientelares, Lisboa, Ed. Presença, 2000.

- DACOS, Nicole; *La Découverte de la Domus Aurea et la Formation des Grottesques à la Renaissance*, London, The Warburg Institute – University of London, 1969.
- DIAZ MARTOS, Arturo; *Restauración del arte pictórico*. Arte Restauro. Madrid, 1975.
- DIONÍSIO, Santana; *Museu- Biblioteca de Vila Viçosa*, 1947, pp.167 – 75.
- DOERNER, Max; *Los materiales de pintura y su empleo en el arte*. Ed. Reverte, S:A., Barcelona, 1991.
- ESPANCA, Pe. Joaquim José da Rocha; *Memórias de Vila Viçosa*, 1892, pp 354 – 57.
- ESPANCA, Túlio, *Mosteiro de Vila Viçosa*, in *A cidade de Évora*, nºs 53 – 54, pp. 123- 147.
- FERNANDES, Maria Teresa Cabrita; *Pintura Mural em Portugal nos Finais da Idade Média, Princípios do Renascimento*, 2 vols., Dissertação de Mestrado em História da Arte apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 1984.
- FERNANDES, Maria Teresa Cabrita; *As pinturas murais de Meijinhos*, Oceanos, nº 18, 1994, pp. 121-124.
- FERNANDES, Paulo; *Os Frescos da Matriz de Algosinho*. Mogadouro, Trabalho académico apresentado à cadeira de História da Pintura em Portugal, 1997.
- FERRER MORALES, Ascensión; *La pintura mural, su soporte, conservación, restauración y las técnicas modernas*. Universidad de Sevilla, 1995.
- FELLER, Robert L; *On painting Varnishes and their solvent*. Edit. National Gallery of Washington, 1986.
- FELLER, Robert L; *Artists pigments: a handbook of their history and characteristics*. Vol.1. Cambridge – Washington: Cambridge University Press-national Gallery of Art, 1986.
- FIGUEIREDO, José de; *Arte Portuguesa Primitiva. O Pintor Nuno Gonçalves, 1459-1471*, Lisboa, 1910.
- FITZHUGH, Elisabeth West; *Artists pigments: a handbook of their history and characteristics*. Vol.3, Washington: Cambridge University Press – National Gallery of Art, 1997.

FRANCO, Henrique; *Pintura Mural do século XV na Igreja do extinto Convento de S. Francisco*, no Porto, Boletim da Academia Nacional de belas artes, XII, Lisboa, 1943, pp. 56-58.

FRANCO, Henrique; *A propósito de uma técnica da pintura a fresco tradicional no nosso país*. Boletim da Academia Nacional de Belas Artes, XVI, Lisboa, 1947, pp. 54-58.

FRAZÃO, Irene; *A pintura mural, in AAVV, Dar Futuro ao passado*, Lisboa, IPPAR, 1993, pp.280-285.

FRAZÃO, Irene; *Técnica do fresco e frescos destacados*, in AAVV., A Coleção de Pintura do museu de Alberto Sampaio. Séculos XVI-XVIII, Lisboa, Instituto Português de Museus, 1996, pp.69-71.

GARCIA, Maria Cordovil Pulido; *A obra ao negro Vs A obra ao branco. Alteração do branco de chumbo na pintura mural portuguesa. Experiências de Reconversão. Trabalho final de Estágio. Curso de Conservação e Restauro*. Universidade Nova de Lisboa. Faculdade de Ciências e Tecnologia – sob orientação de José Artur Pestana, Lisboa, Julho 2000.

GETTENS, J; STOUT, George L; *Painting Materials*, New York: Dover Publications, 1966.

GOMES, Saúl António; *Notícia sobre os frescos quatrocentistas de S. Francisco de Leiria, in Lusitânia Sacra*. Revista do Centro de Estudos de História Religiosa, 2ª série, tomos VIII-IX, 1997, 1997, pp.573-598.

GOMES, Saúl António; *Há 500 anos, em S. Francisco de Leiria...*, Cadernos ESAP, nºs 2-3, 1997, pp.133-148.

GOMES, Saúl António; *Vésperas Batalhinhas. Estudos de História e Arte*, Leiria, Magno, 1997.

GÓMEZ GONZÁLEZ, Maria Luísa; *Exame científico aplicado a la conservation de obras de arte*. Ministério de Cultura. ICRBC, 1994.

GONÇALVES, Catarina Valença; *A pintura mural da capela do Espírito Santo de Maçainhas de Belmonte: uma primeira abordagem*, Lusitânia Sacra, 2ª série, Tomo X, 1998, pp.247-361.

GONÇALVES, Catarina Valença; *A pintura Mural no concelho do Alvito. Séculos XVI a XVIII*, Alvito, Câmara Municipal do Alvito, 1999.

- GONÇALVES, Catarina Valença; *A pintura mural em Portugal – ao casos da Igreja de Santiago de Belmonte e da Capela do Espírito Santo de Maçainhas*, Tese de mestrado em Arte, Património e Restauro apresentada à faculdade de letras da Universidade de Lisboa, orientada pelo Professor Vitor Serrão, Lisboa, Março de 2001.
- GONÇALVES, José Pires; *O fresco dos paços da Audiência de Monsaraz*, sep. Do Boletim da Junta Distrital de Évora, nº 5, Évora, Junta Distrital de Évora, 1966, pp. 3-24.
- GRIMAL, Pierre; *Dictionnaire de la Mythologie Grecque et Romaine*, Paris, Presses Universitaires de France, 1951.
- GUIMARÃES, Alfredo; *Estudos do Museu de Alberto Sampaio*, vol. I, A Degolação de S. João Baptista, Porto, Litografia Nacional.
- GUSMÃO, Adriano de; *Os primitivos e a Renascença*, in Barreira, João (dir), *Arte Portuguesa*, Vol.II, Pinturas, Lisboa, Excelsior, 1948, pp.73-256
- GUSMÃO, Adriano de; *Pinturas identificadas em Vila Viçosa*, Fundação da Casa de Bragança, Lisboa, 1949.
- HARLEY, R. D.; *Artist pigments*, Ed. Butterworths, 1988.
- HENRIQUE, Jorge Gabriel; *A charola de Tomar. Estratégias de Conservação da Pintura Mural*, Dissertação de Mestrado em História de Arte. Património. Restauro sob orientação do Professor Doutor Vitor Serrão, Faculdade de letras de Lisboa, Universidade Clássica de Lisboa, Lisboa, 2000 (ba-20185-v).
- HOLANDA, Francisco de; *Da Pintura Antiga (1548)*. Editado por Angel González Garcia, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, Lisboa, 1984.
- HOLANDA, F. W. H., Dutch & Flemish Etchings, *Engravings and Woodcuts (1450-1700)*, vol. I, Amsterdam, Menno Hertzberger, s.d.
- HORTA, Graça; RIBEIRO, Isabel; AFONSO, Luís; *The Calvary of S. Francisco's church in Leiria: workshop practice in a portuguese late-gothic wall painting*, in AAVV, *Painting Techniques: History, materials and Studio Practice*. Contributions to the Dublin Congress (7-11 September 1998) Londres, International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works, 1998, pp. 65-69.

- HUIDOBRO, Concha e TOMÉ, Consuelo – *Artistas flamengos: el siglo de oro de Amberes*, in *Grabados Flamencos y Holandeses del siglo XVI – Obras escogidas de la Biblioteca Nacional*, Madrid, Ministerio de Cultura, 2004.
- LACERDA, Aarão de; *História da Arte em Portugal*, vol.I, Portucalense Editora, 1942, pp.536-547.
- KUBLER, George; *A Arquitectura Portuguesa Chã, Entre as Espciarias e os Diamantes (1521-1706)*, Lisboa, Veja Limitada, 1988.
- LALANDA, Maria Margarida S. N., *Clarissas* (Ordem de Santa Clara) in *Dicionário de História Religiosa de Portugal*, vol IV, Casais de Mem Martins, Círculos de Leitores e Centro de Estudos de História Religiosa da Universidade Católica Portuguesa, 2000.
- LAPA, Albino; *Vila Viçosa. História Artística e Monumental*, Lisboa, 1933.
- LAZARINI, Lorenza; LAURENCI TABASSO, Marisa; *La restauracion de la piedra.s.d.*
- LOCK EASTLAKE, Sir Charles; *Methods & materials of painting of the great school and masters*, 2 vol. Dover art Instruction and reference books. s.d.
- MACARRÓN, Ana Maria; *História de la Conservacion y restauracion*, Editorial Tecnos, 1995.
- MACARRÓN, Ana Maria; *História de la Conservacion en el siglo XX*. Editorial Tecnos.
- MARKL, Dagoberto; *A justiça de Deus e a justiça dos Homens*. Uma pintura de justiça em Monsaraz, cadernos,nº 2, O Fresco do Antigo Tribunal de Monsaraz. Conservação e Restauro, Lisboa, IPPAR, 1999, pp.7-13.
- MASSA, SCIOLONE; *Los barnices para la restauracion, los aglutinantes*. Nardini Editore.
- MASSCHELEIN, L.; *Los dissolvents*. IRPA, Bruselas, 1983.
- MASSCHELEIN, L; *Liants, vernis et adhesives ancieents*, 20 Ed, Ed Institut Royal du Patrimoine Artistique, Bruselas, 1983.
- MECO, José; *O Azulejo em Portugal*, Lisboa, Ed. Alfa, 1989.
- MONTEIRO, Manuel; *Dois Artistas inéditos do século de quinhentos II – O primeiro de Janeiro*, 1936.
- MORA, Paolo; MORA, Laura; PHILIPPOP, Paul; *Conservation de Pinturas murales* Editrice Compositori, Bolonia, 1977.

- MORA, Paolo; MORA, Laura; PHILIPPOP, Paul; *Conservation of Wall Paintings*, London, Butterworths, 1983.
- MOREL, Philippe, *Les Grottesques, les figures de l'imaginaire dans la peinture italienne de la fin de la Renaissance*, (col. Idées et Recherches), Paris, Flammarion, 1997.
- MOURA, Abel de; *Frescos Deslocados*. Catálogo da XX Exposição Temporária do Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, 1952.
- MOURA, Abel de; *Conservação de Frescos*, Boletim da direcção Geral de Edifícios e Monumentos Nacionais, nº106, Ministério das Obras públicas, 1961
- MOURA, Abel de e tal; *Estudo de técnica da pintura Portuguesa do séc XV*, sep. Do Boletim do Instituto de José de Figueiredo, Lisboa, Instituto José de Figueiredo.
- MOURA, Abel de; FERNANDES, Teresa Cabrita; SERRÃO, Vitor; *As Pinturas Murais do Santuário de São Cucufate (Vila de Frades – Vidigueira)* Coimbra, Instituto de Arqueologia da Faculdade de letras de Coimbra.
- MOURÃO, Cátia; *O Bom e o Mau Juiz. Frescos dos Antigos Paços da Audiência de Monsaraz*. A Cidade de Évora. Boletim de cultura da Câmara Municipal, 2ª série nº II , 1997, pp.297-321.
- NETO, Maria João Baptista; *A DGEMN e a Intervenção no Património Arquitectónico em Portugal (1929-1960)*, dissertação de Doutoramento em História da Arte apresentada à Faculdade de letras da Universidade de Lisboa, 2 vols policopiados, 1996.
- NICOLAUS, Knut; *Manual de Restauracion de Cuadros*. Ed. Könemann, 1998.
- N. S., Allen; *Polymers in conservation*. Cambridge. The Royal Society of Chemistry, 1992.
- PACHECO, Francisco; *Arte de la Pintura*, Cátedra, Madrid, 1649.
- PAMPLONA, Fernando de; *A pintura no século XV*, in Aarão de Lacerda (dir), *História da Arte em Portugal*, vol.II, Porto, Portucalense Editora, 1948, pp.177-205.
- PAMPLONA, Fernando de; *Um templo românico de Riba-Tâmega. A Igreja de Santo Isidro (Marco de canaveses). Reminiscências do culto fálico*. Revelação

- de fresco quinhentista, Boletim da Academia Nacional de Belas-Artes, 2ª série, nº 30, 1976, pp.31-35.
- PAMPLONA, Fernando de; *Vestígios de frescos quinhentistas da Igreja de S. Nicolau de Canaveses*, Boletim da Academia Nacional de Belas-Artes, 2ª série, nº 31, 1977, pp.35-44.
- PENTEADO, Pedro; *Confrarias Portuguesas da Época Moderna: problemas, Resultados e Tendências de Investigação, separata da Lusitânia Sacra*, Lisboa, 2ª série, nº7.
- PEREIRA, F. Alves; *Pinturas parietais em capelas mediévicicas (Estudo do Alto Minho, XVII)*, Archeologo Português, vol. XXI, 1916, pp.244-252.
- PEREIRA, Paulo; *A arquitectura (1250-1450)*, in Paulo (dir). História da Arte Portuguesa, voll, s.l., Círculo de Leitores, 1995, pp.335-433.
- RÉAU, Lois; *Iconographie de l'Art Chrétien, iconographie des sants*, tomo III, Paris, Presses Universitaires de France, 1958.
- RIE, Rene de la; *Aplicación de barnices en a pintura*. Curso impartido en Mayo de 1994, en el Museo San Pio V, Valência, 1994
- RODRIGUES, Dalila; *A pintura mural portuguesa na região Norte. Exemplos dos séculos XV e XVI*, in AAVV, A Coleção de Pintura do museu de Alberto Sampaio. Séculos XVI-XVIII, Lisboa, Instituto Português de Museus, 1996, pp.41-68.
- ROY, Ashok; *Artists pigments: a handbook of their history and characteristics*. Vol.2, Washigton: National Gallery of Art, 1993.
- SANTOS, João Miguel Salgado Lameiras Crisóstomo; *O Elogio do Fantástico na Pintura de Grotresco em Portugal, 1521-1656*, Dissertação de Mestrado em História da Arte, Instituto de História de Arte, faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 1996.
- SANTOS, Reinaldo dos; *Os primitivos Portugueses (1450-1550)*, Lisboa, 1940.
- SANTOS, Reinaldo dos; *Oito séculos de Arte Portuguesa*. História e Espírito, Vol.I, Lisboa, Empresa Nacional de Publicidade, s/d.
- SERRÃO, Vítor; *Um património artístico que ressurge*, História, n.27, 2000, pp.22-29.

- SERRÃO, Vítor; *O bispo D. Fernando de Meneses Coutinho, um mecenas do Renascimento da diocese de Lamego, Propaganda e Poder*. Congresso peninsular de História da Arte, Lisboa, Colibri, 2001, pp. 259-283.
- SERRÃO, Vítor; *A Pintura Fresquista à sombra do mecenato Ducal (1600-1640)*, in Monumentos nº6, Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, Lisboa, 1997, pp.38-43.
- SERRÃO, Vítor e DARCOS, Nicole; *Do grotesco ao Brutesco in Portugal e a Flandres*, Lisboa, Ed. Secretaria de estado da Cultura.
- SERRÃO, Vítor; *O parnaso pictórico: mitologia, fábula e elegoria moral nas decorações a fresco no paço de Vila Viçosa, sob mecenato dos Duques de Bragança (1550-1630)*, in Monumentos, nº 27, 2007.
- SERRÃO, Vítor; *Maniera, Mural painting and calligraphy: Giraldo Fernandes de Prado (c^a 1530-1592)*, in AFONSO, Luis (coord.) *Out of the Stream; new Perspectives in the study of Medieval and Early Modern mural painting*, Manchester, 2007, pp.115-140.
- SERRÃO, Vítor; *Mitologia e fausto na pintura a fresco em Vila Viçosa ao tempo do Duque D. teodósio II, 1568-1630*, in Actas das I^{as} Jornadas de História de Vila Viçosa, Câmara Municipal de Vila Viçosa, Junho de 2005.
- SERRÃO, Vítor; *História da Arte em Portugal – O Renascimento e o Maneirismo (1500-1620)*, Lisboa, Editorial Presença, 2002.
- SERRÃO, Vítor; *História da Arte em Portugal – O Barroco*, vol 4, Lisboa, Editorial Presença, 2003.
- SERRÃO, Vítor; *A Pintura Proto-Barroca em Portugal, 1612-1657*, vol. 1, Dissertação de Doutoramento em História de Arte apresentada á faculdade de letras da Universiadde de Coimbra, 1992.
- SILVA, José Custódio Vieira da; *Arte Gótica*, in Miranda, Adelaide e Slav, J. C. Vieira da, *História da Arte Portuguesa. Época Medieval*, Lisboa, Universidade Aberta, 1995, pp.111-192.
- SOARES, Ernesto; *A gravura Artística sobre metal (síntese histórica)* Lisboa, 1933, pp. 141-142.
- TEIXEIRA, José Carlos da Cruz; *A pintura portuguesa do renascimento. Ensaio de Caracterização*, 2 vols, Lisboa, Dissertação de Doutoramento em História da Arte apresentada à Universidade Nova de Lisboa.

TORRACA, G.; *Solubilidad y disolventes para los problemas de conservation*. ICROM. 1975.

VAENIUS, Otto, *Artcyclopedia*, consultado em Dezembro de 2007, URL: <http://www.artcyclopedia.com>.

VEEN, Otto Van (1556-1629), *Web Gallery of Arte*, consultado em Abril de 2007, URL: <http://www.wga.hu>.

VITERBO, Sousa; *Noticia de alguns Pintores Portuguezes e de outros que, sendo estrangeiros, exerceram a sua arte em Portugal*, 2ª série, Lisboa, Typographia da Academia Real das Sciencias, 1906.

VVAA; *Técnicas de Consolidacion en Pintura Mural*. Edit. Fundación Sta Maria la Real. Centro de Estudios del Románico, 1998.

VVAA; *Chemical in conservation: A guide to possible hazard & safe use*, 1990.

VVAA, *La Capilla Sixtina*. Una restauracion histórica. Edit. Nerea, 1992.

VVAA, *Prontuário y catálogo de produtos*. Conservación y restauracion y artística, 2001.

VVAA, *Il controllo del degrade biologico*, Nardini, Ed. Firenze.

VVAA, *Artists Pigments: A handbook of their history and characterstics*.s.d.

Principais “sites” consultados na World Wide Web

<http://www.elrestaurador.com>

<http://pintura.aut.org/>

<http://www.productosdeconservacion.com>

<http://www.agaragar.net>

<http://www.willard.co.uk>

<http://www.mtas.es/insht/ipc-snsnpn/spanish.htm>

<http://aic.stanford.edu/jaic/index.html>

<http://www.iespana.es/legislaciones/tratileonardodavinci.htm>

http://www.todoarquitectura.com/v2/base_resultados.asp?bus=vitruvio&Mostrar_Imagenes=1

<http://orto.igeo.pt>

<http://gecorpa.pt>

<http://ippar.pt>

<http://monumentos.pt>

<http://wikipédia.org>

<http://www.restauradores-sinfronteras.org/>