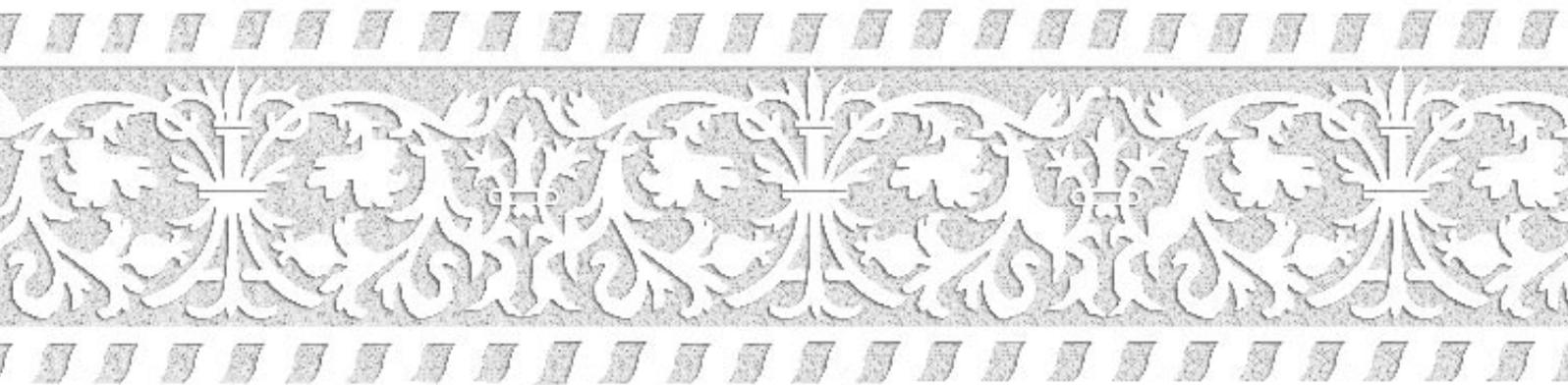


AS SUPERFÍCIES ARQUITECTÓNICAS DE ÉVORA.  
O ESGRAFITO: CONTRIBUTOS PARA A SUA SALVAGUARDA

SOFIA MARIA MENDES BARBOSA COSTA SALEMA GUILHERME

ORIENTADOR: PROFESSOR ARQUITECTO JOSÉ AGUIAR





## AGRADECIMENTOS

Só foi possível realizar este trabalho com o auxílio de pessoas e entidades a quem recorri e que, a todas quero agradecer. Correndo o risco de injustamente esquecer alguém, gostaria de agradecer sinceramente:

- ao Professor Arquitecto José Aguiar, pela confiança, estímulo, apreciação crítica e orientação com que acompanhou o tema desta dissertação de mestrado;
- à Fundação Eugénio de Almeida pela ajuda financeira que deu a esta pesquisa concedendo-me uma bolsa de estudos;
- ao Instituto Português do Património Arquitectónico pela concessão de três meses de equiparação a bolseiro, a tempo parcial, para a redacção final desta tese;
- à Junta Nacional de Investigação Científica e Tecnológica pela concessão de uma bolsa de estudos no âmbito do Programa PRAXIS XXI, que antecedeu e motivou a temática deste estudo;
- ao ICCROM que possibilitou a frequência, em 1996, do primeiro curso piloto “*The Examination and Conservation of Architectural Surfaces Course – ASC*”, organizado em colaboração com o BDA, o qual me despertou o interesse pelo estudo dos esgrafitos;
- ao Professor Arquitecto Virgolino Jorge, coordenador do 5º Mestrado de Recuperação do Património Arquitectónico e Paisagístico;
- à Margarida pela amizade, disponibilidade e entusiasmo que acompanhou esta pesquisa;
- à Susana pelo apoio na procura de imagens no Arquivo Fotográfico;
- à Patrícia, Isabel, Júlia, Ana e Ana Luísa pela ajuda na edição das fotografias e no apoio gráfico de desenhos e de paginação;
- ao meu irmão Zé Pedro, pelo carinho com que me apoiou na construção da base de dados em suporte informático e, à minha irmã Teresa pela ajuda na revisão do texto;
- aos meus Pais pela sabedoria, pelo sentido de exigência que me transmitiram ao longo da vida, e pelo apoio constante durante o trabalho;
- aos meus filhos Inês, Manuel e Maria por me fazerem brincar e rir nas fases mais difíceis e desanimadoras desta investigação;
- ao meu marido, Pedro, pelo carinho, compreensão e ânimo que sempre me deu ao longo do Mestrado e aos seus Pais que tanto ajudaram a cuidar dos nossos filhos.





## ÍNDICE

1. INTRODUÇÃO .....	17
1.1 Estrutura da tese .....	17
1.2 A temática .....	18
1.3 Objectivos .....	20
2. FUNDAMENTAÇÃO .....	23
2.1 O esgrafito .....	23
2.1.1 Descrição genérica da origem da técnica e sua evolução histórica. Reflexos em Portugal .....	25
2.1.2 O conhecimento do esgrafito. Antecedentes e perspectiva actual no Alentejo.39	
2.1.3 Técnicas de execução do esgrafito: restituição por referências documentais.....	44
2.2 Intervenção no Património .....	49
2.2.1 Critérios, os precursores .....	50
2.2.2 O restauro moderno, teorias e conceitos .....	52
2.2.3 Em Portugal.....	56
2.2.4 Critérios de actuação da DGEMN .....	58
2.2.5 O papel da DGEMN no restauro das superfícies arquitectónicas .....	60
2.2.6 Os primeiros debates e questões contemporâneas em Portugal.....	62
2.2.7 O reconhecimento das superfícies arquitectónicas. Como intervir hoje .....	66
3. METODOLOGIA .....	69
3.1 As opções metodológicas .....	69
3.2 Instrumento e técnicas .....	69
3.3 O processo em campo .....	74
3.4 A descrição e interpretação. O estudo do edifício como fonte documental .....	74
3.5 Estudo de outras fontes documentais. Recolha de dados fotográficos e gráficos .....	75
3.6 As fichas de inventário.....	76
3.7 A construção da base de dados .....	77



4. O ESGRAFITO .....	79
4.1 A incidência geográfica do esgrafito na região de Évora .....	79
4.2 O esgrafito em Évora .....	87
4.3 As técnicas e os materiais identificadas .....	93
4.4 Formas de alteração dos esgrafitos.....	105
4.5 As superfícies arquitectónicas e a imagem urbana. O esgrafito.....	110
4.6 As superfícies arquitectónicas e o os instrumentos de planeamento e gestão.....	111
5. PROPOSTA DE INTERVENÇÃO. RECOMENDAÇÕES .....	115
5.1 Conservação um acto cultural. Princípios de base.....	115
5.2 O problema da remoção das camadas de pintura.....	116
5.3 Para uma metodologia de intervenção, Conservar ou restaurar? .....	119
6. PERSPECTIVAS EM ABERTO .....	123
7. NOTAS.....	127
8. BIBLIOGRAFIA .....	139
9. ANEXOS .....	153
9.1 Anexo I - Inventário dos esgrafitos em suporte informático	
9.2 Anexo II - Mapas	
Mapa I - Localização cartográfica dos esgrafitos inventariados	
Mapa II - Fachadas com ornatos realizados com argamassa de cal	
9.3 Anexo III - Fichas do Inventário dos esgrafitos (relatório impresso)	



**ABREVIATURAS UTILIZADAS**

BDA – Österreichisches Bundesdenkmalamt.

CME – Câmara Municipal de Évora.

CMP – Câmara Municipal de Porto.

CRAT – Centro Regional de Artes Tradicionais.

CRUARB – Comissariado para a Recuperação Urbana da Ribeira e do Baredo.

DGEMN – Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais.

DREMS – Direcção Regional dos Edifícios e Monumentos do Sul.

FCG – Fundação Calouste Gulbenkian.

ICCROM – International Center for Conservation and Restoration of Objects of Museums.

ICOMOS – International Council on Monuments and Sites.

IPM – Instituto Português de Museus.

IPPAR – Instituto Português do Património Arquitectónico e Arqueológico.

MC - Ministério da Cultura.

PDM – Plano Director Municipal.

PGU – Plano Geral de Urbanização.

POC - Programa Operacional da Cultura.

PORA - Programa Operacional Regional do Alentejo.

RMEU – Regulamento Municipal das Edificações Urbanas.

UNESCO - United Nations Educational Scientific and Cultural.





## ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 001 - Grafito (incisão sobre reboco) - Gladiador no Coliseu de Roma .....	22
Figura 002 - Grafito (incisão sobre reboco) - um acto de vandalismo .....	22
Figura 003 - Esgrafito. Mondovì, Piemonte .....	22
Figura 004 - Esgrafito. Santa Clara do Sabugueiro .....	22
Figura 005 - Esgrafito - Mondovì, Piemonte.....	24
Figura 006 - Esgrafito - Mondovì, Piemonte.....	24
Figura 007- Fachada esgrafitada em Mondovì, Piemonte .....	24
Figura 008 - Esgrafito. Igreja de S. João Baptista, Amieira do Tejo .....	24
Figura 009 - Esgrafito. Igreja de S. João Baptista, Amieira do Tejo .....	24
Figura 010 - Esgrafito - Roma (Via della Maschera d’Oro) .....	26
Figura 011 - Esgrafito - Roma (Via della Maschera d’Oro) .....	26
Figura 012 - Esgrafito - Mondovì, Piemonte.....	26
Figura 013 - Fachada esgrafitada em Roma. (Via della Maschera d’Oro) .....	28
Figura 014 - Fachada esgrafitada em Roma (Via della Fossa) .....	28
Figura 015 - Fachada esgrafitada em Roma (projecto de Polidoro de Caravaggio para o Palazzo Gaddi) .....	28
Figura 016 - Fachada esgrafitada em Roma - utilização dos frisos para reduzir a verticalidade da fachada (projecto de Polidoro de Caravaggio e Maturino Fiorentino para o Palazzo Milesi na Via della Maschera d’Oro) .....	30
Figura 017 - Esgrafito - Roma. (Via della Maschera d’Oro) .....	30
Figura 018 - Esgrafitos - Maison Cauchie.....	32
Figura 019 - Esgrafiador utilizado na Maison Cauchie .....	32
Figura 020 - Desenho - Ermida de São Brás .....	34
Figura 021 - Desenho - Ermida de São Brás .....	34
Figura 022 - Esgrafito - Ermida de São Brás .....	34
Figura 023 - Esgrafito - Mihrab na Igreja Matriz em Mértola .....	34
Figura 024 - Esgrafito - Capela de N. S. do Rosário, na “catedral” de Idanha-a-Velha.....	34
Figura 025 - Esgrafito - Capela de N. S. da Redonda, Alpalhão.....	34
Figura 026 - Capela de N. S. da Redonda, Alpalhão .....	34
Figura 027 - Tecto da Igreja de S. João Baptista, Amieira do Tejo .....	36
Figura 028 - Esgrafito - Igreja de S. João Baptista. ....	36



Figura 029 - Capela de N. S. das Salvas ou Salas, Sines.....	36
Figura 030 - Esgrafito - Montemor-o-Novo .....	38
Figura 031 - Pintura actual sobre esgrafito com inversão do efeito claro-escuro - Terreiro de São João, Montemor-o-Novo .....	38
Figura 032 - Pintura actual sobre esgrafito com inversão do efeito claro-escuro - Largo do Terreirinho, Montemor-o-Novo .....	38
Figura 033 - Praça Lima de Brito, Arraiolos.....	38
Figura 034 - Casa dos Arcos, Arraiolos .....	38
Figura 035 - Esgrafito - Moura .....	38
Figura 036 - Esgrafito - Moura .....	38
Figura 037 - Decoração exterior em esgrafito e azulejo - Santa Clara de Sabugueiro .....	78
Figura 038 - Santa Clara do Sabugueiro .....	78
Figura 039 - Fonte da Rainha - Quinta da Amoreira da Torre, Montemor-o-Novo .....	78
Figura 040 - Paço da Sempre Noiva, Arraiolos .....	80
Figura 041 - São Bento de Castris.....	80
Figura 042 - Santa Clara do Sabugueiro .....	80
Figura 043 - Igreja Matriz de Juromenha.....	80
Figura 044 - Casa da Inquisição, Monsaraz.....	80
Figura 045 - Santa Clara de Sabugueiro .....	80
Figura 046 - Igreja Matriz de Juromenha.....	80
Figura 047 - Pormenor da porta de entrada do Convento de N. S. da Assunção do Castelo, Moura.....	80
Figura 048 - Convento dos Capuchos, Vila Viçosa .....	82
Figura 049 - Templete - Paço Ducal, Vila Viçosa (pormenor) .....	82
Figura 050 - Templete - Paço Ducal, Vila Viçosa .....	82
Figura 051 - Ermida de S. Brás (finais do séc. XIX).....	84
Figura 052 - Ermida de S. Brás .....	84
Figura 053 - Ermida de S. Brás .....	84
Figura 054 - Ermida de S. Brás .....	84
Figura 055 - São Bento de Cástris.....	84
Figura 056 - Templete - Pátio dos Tanques - Convento de São Bento de Castris.....	84
Figura 057 - Convento de Santo António, Viana do Alentejo.....	84



Figura 058 - Rua da Moeda.....	86
Figura 059 - Rua Manuel do Olival.....	86
Figura 060- Rua Vasco da Gama .....	86
Figura 061 - Aqueduto de Água de Prata.....	86
Figura 062 - Rua de Avis - "Joaquim Calhau" .....	86
Figura 063 - Travessa das Donzelas - "SA POTES CORDOVIL" .....	86
Figura 064 - Rua Fria - "MPeixe" .....	86
Figura 065 - Rua do Fradique, 7 .....	88
Figura 066 - Rua do Cicioso, 31 .....	88
Figura 067 - Rua 3 Senhores, 3 .....	88
Figura 068 - Rua de Avis, 172 .....	88
Figura 069 - Rua Serpa Pinto .....	88
Figura 070 - Rua 5 de Outubro .....	88
Figura 071 - Travessa da Fábrica, 9.....	88
Figura 072 - Rua Miguel Bombarda, 59 .....	88
Figura 073 - Rua Miguel Bombarda, 59 .....	88
Figura 074 - Desenho - Esgrafito da Rua Miguel Bombarda, 59 .....	88
Figura 075 - Rua Gabriel Vítor Monteiro Pereira .....	88
Figura 076 - Palácio dos Condes de Soure.....	88
Figura 077 - Desenho - Rua Gabriel Vítor Monteiro Pereira .....	88
Figura 078 - Desenho - Rua dos 3 Senhores,10 .....	88
Figura 079 - Rua dos 3 Senhores,10.....	88
Figura 080 - Esgrafito - Isola di San Giulio, Itália .....	88
Figura 081 - Travessa das Donzelas, 2.....	90
Figura 082 - Rua Mendo Estevens, 33 .....	90
Figura 083 - Rua da Corredoura .....	90
Figura 084 - Praça do Sertório .....	90
Figura 085 - Rua de Avis, 88 .....	90
Figura 086 - Esgrafito da Rua 5 de Outubro, 42.....	90
Figura 087 - Esgrafito da Rua Vasco da Gama,18.....	90
Figura 088 - Esgrafito do Palácio dos Condes de Bastos .....	92
Figura 089 - Esgrafito da Rua Fria .....	92



Figura 090 - Esgrafito do Largo Marquês de Marialva.....	92
Figura 091 - Rua do Menino Jesus, 17.....	92
Figura 092 - Rua dos 3 Senhores, 10.....	92
Figura 093 - Brasão da Sé de Elvas (pormenor) .....	94
Figura 094 - Brasão da Sé de Elvas (pormenor) .....	94
Figura 095 - Moldura em esgrafito monocromático - Capela de São João Baptista, Amieira do Tejo .....	94
Figura 096 - Capela de São João Baptista, Amieira do Tejo.....	94
Figura 097 - Argamassa de cor cinzenta. Ermida de São Brás.....	94
Figura 098 - Argamassa de cor cinzenta. Fonte da Rainha, Quinta da Amoreira da Torre..	94
Figura 099 - Argamassa de cor cinzenta. Largo Luís de Camões .....	94
Figura 100 - Argamassa de cor cinzenta - Rua da República/Pr. do Giraldo.....	96
Figura 101 - Imitação de cantaria em pedra - Rua Mendo Estevens, 60.....	96
Figura 102 - Imitação de cantaria em pedra - Rua Sequeiro, 14 .....	96
Figura 103 - Imitação de cantaria em pedra - Casa Garcia Resende - Rua S Manços.....	96
Figura 104 - Castelo de Mourão.....	96
Figura 105 - Imitação de cantaria em pedra - Convento Novo, Évora .....	98
Figura 106 - Convento Novo, Évora.....	98
Figura 107 - Rua Lopo Serrão.....	98
Figura 108 - Esgrafito com fundo de argamassada de coloração vermelha - Igreja de Benavila, Avis.....	98
Figura 109- Rua Cândido dos Reis, 45 .....	98
Figura 110 - Esgrafito em pormenor .....	98
Figura 111 - Capela de São João Baptista - Amieira do Tejo .....	98
Figura 112 - Capela de São João Baptista, Amieira do Tejo.....	98
Figura 113 - Capela de São João Baptista, Amieira do Tejo.....	100
Figura 114 - Pintura a imitar esgrafitos - Largo da N. S. da Pobreza .....	100
Figura 115 - Esgrafitos e pintura mural a imitar azulejos - Rua 5 de Outubro.....	100
Figura 116 - Pintura a imitar azulejo - Rua das Fontes .....	100
Figura 117 - Contorno escuro - Mondovì, Piemonte.....	100
Figura 118 - Contorno escuro - Sé de Elvas .....	100
Figura 119 - Contorno escuro - Sé de Elvas .....	100



Figura 120 - Travessa do Fragoso e Rua de Avis .....	102
Figura 121 - Rua das Torres e Rua do Cano.....	102
Figura 122 - Ermida de São Brás e Largo dos Duques de Cadaval.....	102
Figura 123 - Rua Gabriel Víctor do Monte Pereira .....	102
Figura 124 - Palácio dos Condes de Soure .....	102
Figura 125 - Palácio dos Condes de Bastos.....	102
Figura 126 - Largo Marquês de Marialva - Paço dos Bispos Inquisitores .....	102
Figura 127 - Casa e esgrafito - Rua Mendo Estevens, 23 .....	102
Figura 128 - Praça do Sertório .....	102
Figura 129 - Casa da Praça do Sertório .....	102
Figura 130 - Largo do Marquês de Marialva .....	104
Figura 131 - Pinturas sucessivas sobre esgrafito - Rua Vasco da Gama, 18 .....	104
Figura 132 - Pinturas sucessivas sobre esgrafito - Fundo amarelo no lado direito e branco no lado esquerdo - Largo do Marquês de Marialva.....	104
Figura 133 - O mesmo esgrafito pintado com inversão do efeito claro-escuro no lado esquerdo - Rua de Avis e na Travessa do Fragoso .....	104
Figura 134 - Esgrafito antes da pintura - Rua 5 de Outubro, 44 .....	104
Figura 135 - Esgrafito após intervenção inadequada -Rua 5 de Outubro, 44 .....	104
Figura 136 - Largo do Marquês de Marialva .....	106
Figura 137 - Rua das Fontes, 41 .....	106
Figura 138 - Esgrafito pintado de branco - Rua João de Deus 47 .....	106
Figura 139 - Esgrafitos pintados de branco - Rua do Mercadores .....	106
Figura 140 - Esgrafito pintado de branco - Rua João de Deus 104.....	106
Figura 141 - Rua Alexandre Herculano - Pátio .....	106
Figura 142 - Castelo de Campo Maior.....	108
Figura 143 - Rua Fradique .....	108
Figura 144 - Rua Vasco da Gama, 1 .....	108
Figura 145 - Palácio dos Condes de Soure .....	108
Figura 146 - Rua Fria.....	108
Figura 147 - Palácio dos Condes de Soure .....	108
Figura 148 - Rua dos 3 Senhores, 3.....	108
Figura 149 - Mapa de localização dos esgrafitos inventariados e das fachadas com omatos realizadas com argamassa de cal (Ver Anexo II) .....	112





## RESUMO

Aparentemente originário de Itália, mas denotando influências mudéjares, o esgrafito aparece em Évora nos finais do século XV e atinge o seu esplendor, como elemento de valorização do espaço urbano pela decoração das fachadas, nos séculos XVIII e XIX. A cidade intramuros de Évora é um local privilegiado para o estudo arquitectónico, estético e técnico do esgrafito.

A elaboração de um inventário, suportado numa base de dados informática, dos 99 esgrafitos visíveis ao nível da rua na cidade intramuros, com a caracterização detalhada, contextualização cartográfica e registo fotográfico, permitiu, para além do estudo sistematizado da técnica, do reconhecimento do património, do modo como tem sido (des)valorizado e do seu estado de conservação actual, uma primeira descrição das opções para a sua salvaguarda e preservação.

## ABSTRACT

Architectural surfaces in Évora. Sgraffito: a contribution to its preservation.

Apparently originated in Italy but denoting "mudejar" influences, sgraffito appears in Évora towards the end of the XV century and reaches its splendor, as an element of adding value to the urban space, decorating and embellishing façades, during the XVIII and XIX centuries. The historical city of Évora is a privileged place to study the architectural, the aesthetics and the technique of the sgraffito.

A data based inventory of the 99 sgraffito visible at the street level in the historical city, with its own detailed description, together with site information and photographs, enabled, besides a systematic study of the technique, the recognition of this heritage, the way in which it has been (under)valued and its state of conservation, the draft of a first set of options for its preservation.



O primeiro impacto com um edifício histórico é sempre emocional!



## 1. INTRODUÇÃO

No âmbito das superfícies arquitectónicas, o esgrafito tem sido muitas vezes esquecido e, por vezes, até confundido, com outras técnicas decorativas. No entanto, a sua importância no panorama arquitectónico português, nomeadamente no Sul do país, justifica a pertinência do seu estudo aprofundado.

### 1.1 Estrutura da tese

O aspecto mais relevante desta tese, não só pela natureza fotográfica, gráfica, cartográfica e documental, mas também pela criação de um *corpus* sobre o esgrafito em Évora, é o inventário, tão completo quanto possível, dos exemplares existentes e visíveis na cidade intramuros. Esta informação está organizada e estruturada numa base de dados relacional, em suporte informático, que se anexa a este trabalho (anexo I). Apesar da impressão das fichas do inventário limitar a pesquisa, a compreensão e a relação entre os diferentes tipos de informação, foi incluída uma cópia das fichas. As fichas impressas estão organizadas por ordem alfabética do nome da rua e por ordem ascendente do número de polícia (anexo III).

Esta tese está organizada em seis capítulos:

1. Na "Introdução" apresenta-se a temática da investigação, justifica-se a sua pertinência ao nível da preservação das superfícies arquitectónicas e delimita-se o campo da investigação. Em seguida enunciam-se os objectivos da investigação e fundamenta-se a necessidade de construir o inventário.
2. A "Fundamentação" está estruturada em duas secções. Na primeira secção, descreve-se o conceito de esgrafito, a sua origem e evolução histórica, a técnica de execução e o conhecimento existente sobre o esgrafito em Évora. Na segunda secção, faz-se um percurso da teoria, da história, dos princípios e das normas sobre a conservação do património cultural, com especial enfoque nas superfícies arquitectónicas, fazendo paralelos entre o nível internacional e Portugal.
3. Na "Metodologia" expõem-se e justificam-se as opções metodológicas em função dos objectivos da investigação. Descreve-se o processo de inventariação e justifica-se a escolha dos instrumentos utilizados na recolha de dados.
4. No "Esgrafito" expõem-se os resultados do inventário. Primeiro, descreve-se o panorama dos esgrafitos na região de Évora. Depois, apresentam-se e caracterizam-se os casos inventariados, sob diferentes vertentes: as técnicas, os materiais e as formas de alteração. Posteriormente, dá-se a conhecer um levantamento exploratório sobre as



superfícies arquitectónicas, que permite contextualizar cartograficamente os esgrafitos inventariados e enumeram-se as formas de protecção legal deste património.

5. Na "Proposta de Intervenção" define-se e sistematiza-se um conjunto de princípios e recomendações que poderão permitir não só determinar as bases metodológicas adequadas à qualificação das intervenções sobre os esgrafitos, mas, também, definir estratégias para a salvaguarda e preservação deste património urbano.
6. Nas "Perspectivas em Aberto" delineiam-se novos temas, questões e desafios para trabalhos futuros que poderão ajudar a conhecer e, conseqüentemente, a valorizar o património dos esgrafitos e das superfícies arquitectónicas executadas com argamassas de cal.

A fim de facilitar a leitura do texto, evitando a referência constante à base de dados anexa, reproduzem-se nalgumas páginas pares fotografias, imagens, desenhos e mapas de alguns exemplos dentro e fora de Évora.

## 1.2 A temática

As superfícies arquitectónicas são parte integrante da arquitectura, constituindo a fase última e mais visível de uma obra. A escolha – ao nível de textura, cor, ausência ou proeminência de elementos decorativos – reflectem uma relação directa com todo o edifício e, simultaneamente, são a expressão mais perceptível em termos de imagem urbana<sup>2</sup>, pelo que cada vez mais, o conhecimento e a identificação dessas superfícies é fundamental para o entendimento dos edifícios antigos e para a definição da imagem urbana.

Dentro da vasta área temática das superfícies arquitectónicas, onde estão incluídos, entre outros, os revestimentos pétreos e azulejares, a investigação centra-se nos revestimentos executados com argamassas tradicionais, designadamente os que utilizam a técnica decorativa de esgrafitar. No esgrafito, a função estética e decorativa sobressaem em relação à função construtiva, constituindo deste modo uma excelente manifestação da técnica e da arte da utilização de argamassas (rebocos).

Infelizmente, a conservação de rebocos ou revestimentos, decorados ou não, não constitui uma prática comum, em Portugal. Frequentemente, estas superfícies são, ainda hoje, totalmente destruídas em projectos, ditos de recuperação, que não consideram o seu valor testemunhal assim como toda a informação que as superfícies, mesmo não decoradas, podem fornecer.

De facto, a aptidão documental que um monumento, um edifício, ou seu próprio revestimento têm, em transmitir a história e a cultura de uma ou várias épocas, tem sido,



muitas vezes, subestimada. Um revestimento original tem a capacidade de fornecer, através da observação e da análise de materiais, dados sobre a arte, a arquitectura, a construção, as técnicas, as ferramentas e o sistema de produção, assim como sobre a sua própria história e sobre o lugar onde se ergueu. “Este aspecto cognitivo de um [revestimento] é sem dúvida o melhor documento de si mesmo.”<sup>3</sup>

Os revestimentos, nomeadamente, os rebocos, os barramentos, as pinturas, os esgrafitos, funcionam como “camadas de sacrifício”, ou seja, têm um papel construtivo fundamental. Para além da sua importância expressiva ou estética, funcionam como uma capa, que protege o imóvel e que é, frequentemente, reparada ou renovada, garantindo a continuidade e a durabilidade da estrutura arquitectónica do edifício ao longo dos tempos. Anteriormente, as reparações não incluíam a remoção total dos rebocos. Picavam-se, apenas, as áreas degradadas dos rebocos, recobrando os anteriores acabamentos. Estas camadas de reparação eram compatíveis e repetíveis.<sup>4</sup> A compatibilidade, a reversibilidade e/ou a repetibilidade são conceitos actuais à luz do pensamento teórico e prático da conservação e restauro, que hoje se quer (re)aplicar.

De facto, o reconhecimento das superfícies arquitectónicas, como uma dimensão importante do património construído e como partes integrantes e indissociáveis da autenticidade material dos edifícios históricos, tem um desenvolvimento recente na prática disciplinar da conservação.

A preocupação crescente de conservação dos revestimentos arquitectónicos originais, por forma a permitir a adequada leitura e compreensão do monumento, sob o ponto de vista histórico, estético, e ainda como testemunho da evolução tecnológica, está progressivamente a alterar a filosofia existente de intervenção: da sistemática substituição ou renovação de rebocos para uma posição antagónica de conservar e/ou restaurar estes revestimentos. A título de exemplo, no panorama nacional, regista-se a recuperação dos rebocos no Palácio Nacional de Sintra<sup>5</sup>, a conservação dos rebocos históricos em Idanha a Velha<sup>6</sup> ou a acção precursora e exemplar da Câmara Municipal de Évora ao promover o restauro da fachada com esgrafitos na rua 5 de Outubro<sup>7</sup>.

A razão da escolha da cidade de Évora, intramuros, como área de estudo, deve-se ao facto de ser representativa em número e características peculiares de técnicas de utilização das argamassas de cal nos revestimentos exteriores, nomeadamente nos esgrafitados. A esta escolha não foram naturalmente alheios o facto da autora residir na cidade de Évora, e de que a recolha e registo dos esgrafitos seria realizada apenas pela autora, o que obrigou a limitar a pesquisa a uma área restrita, a cidade intramuros e, a restringi-la a uma só técnica - o esgrafito.

Os esgrafitos de Évora, embora pouco conhecidos e insuficientemente estudados, são valores fundamentais para a estética urbana e um recurso valioso para um novo tipo de turismo cultural.



### 1.3 Objectivos

Qualquer intervenção num bem patrimonial inclui tarefas que directa ou indirectamente têm como objectivo prolongar a vida desse objecto, através da manutenção da sua integridade física, cultural e funcional.

A conservação preventiva ou indirecta compreende uma série de operações de análise e conhecimento, assim como, um conjunto de operações de monitorização e gestão desse bem patrimonial, sem contudo intervir directamente sobre esse objecto<sup>8</sup>. Neste âmbito da conservação preventiva, o objectivo principal desta dissertação é conhecer os esgrafitos localizados nas superfícies exteriores (fachadas) da cidade de Évora através da concepção e construção de um inventário deste património.

O registo de um bem patrimonial, num inventário ou a sua inclusão num catálogo, é uma das primeiras tarefas no âmbito da conservação preventiva que permite o conhecimento desse património e pressupõe o seu reconhecimento como objecto que exige tutela e protecção<sup>9</sup>. Segundo Ignácio González-Varas<sup>10</sup> o inventário é um dos instrumentos de tutela que implica a identificação, o registo e o conhecimento do objecto.

Considerando que qualquer intervenção no património se baseia no conhecimento, é necessário conhecer para conservar. Assim, o levantamento, o registo, a classificação, a descrição e a inventariação dos esgrafitos constituem um primeiro passo para a sua preservação, que poderá constituir-se como um imprescindível instrumento de trabalho. De acordo com os princípios afirmados internacionalmente para a salvaguarda do património cultural, designadamente na Carta de Atenas<sup>11</sup>, a constituição e conservação de registos e de arquivos sobre património, assim como a disponibilidade e acessibilidade desse conhecimento, através da publicação dos inventários, são os principais meios para permitir a identificação e o reconhecimento dos valores patrimoniais.

No processo de inventariação dos esgrafitos foi realizada uma análise visual (macroscópica) com o objectivo, ainda, de diagnosticar as principais anomalias que afectam o estado de conservação desse património, de forma a permitir planear um conjunto de medidas preventivas ou de monitorização desses objectos.

A intervenção directa sobre o bem patrimonial, independentemente de se tratar de uma acção de conservação ou de restauro, deverá ser sempre considerada como uma medida excepcional e extraordinária, ao contrário das medidas periódicas de controlo e manutenção do objecto. Neste sentido o objectivo complementar da presente investigação é a definição de uma estratégia de preservação e salvaguarda deste património.



O interesse científico da concepção e construção de um inventário sobre o património dos esgrafitos em Évora é também fundamental para a definição de uma estratégia global de salvaguarda da imagem urbana de Évora, enquadrada num conceito de gestão integrada deste património. Espera-se que este trabalho possa ser uma contribuição para a autarquia, na gestão deste património específico, o qual poderá ser integrado, na gestão urbanística, de quase vinte anos, do Centro Histórico de Évora, depois de ter sido classificado como Património Mundial em 1986, pela UNESCO.





foto: Carlos Salema

Figura 001 - Grafito (incisão sobre reboco) - Gladiador no Coliseu de Roma



foto: Sofia Salema

Figura 002 - Grafito (incisão sobre reboco) - um acto de vandalismo



foto: Sofia Salema

Figura 003 - Esgrafito. Mondovi, Piemonte



foto: Sofia Salema

Figura 004 - Esgrafito. Santa Clara do Sabugueiro

## 2. FUNDAMENTAÇÃO

Este capítulo está estruturado em duas secções, que servem de fundamentos a este trabalho. Na primeira secção, descreve-se o conceito de esgrafito, a sua origem e evolução histórica, a técnica de execução e o conhecimento existente sobre o esgrafito em Évora. Na segunda secção, descreve-se a teoria, história, princípios e normas sobre a conservação do património cultural, com especial enfoque nas superfícies arquitectónicas, fazendo paralelos entre o nível internacional e Portugal.

### 2.1 O esgrafito

Os termos esgrafitos e grafito são muitas vezes utilizados para designar a mesma técnica decorativa<sup>12</sup>. É pois necessário começar por clarificar o significado destes dois vocábulos porque em termos técnicos e artísticos são soluções decorativas distintas.

A palavra *grafito* deriva do nome grego “graphos” que significa escrever, desenhar, inscrever, incisão (em latim “graffitum”, no singular, e “graffitti”, no plural). São, pois, correctamente designados como grafitos (ou graffitti) os desenhos surgidos, na década de 80 nas fachadas no Bairro Alto, em Lisboa. São também grafitos alguns desenhos ou inscrições executados com uma lâmina ou um ponteiro que realiza uma incisão ou um sulco sobre a superfície de um reboco que ainda não ganhou presa. O grafito está associado à grafia, enquanto técnica de gravação com um estilete, como a grafia incisa sobre as tabuletas de cera.

O termo *esgrafito* provém da palavra latina “exgraffiare” e significa arranhar, esgravatar, esgrafiar (em italiano “sgraffito”). José Aguiar<sup>13</sup>, reforça esta ideia de esgravatar, recorrendo a origem do prefixo “es” que na língua portuguesa exprime a ideia de separação, afastamento, extracção, que por sua vez provém do latim “ex” - “para fora”.

Assim, deve-se aplicar a palavra *esgrafito* à técnica decorativa mural que recorre à incisão com um estilete metálico ou outra ponta aguçada para fazer as linhas de um ornato, removendo, posteriormente, a camada superficial da argamassa enquanto esta está macia de forma a mostrar a coloração da argamassa subjacente. O termo *esgrafito* é, também, usado na cerâmica, enquanto técnica ornamental que, através de uma lâmina, desenha motivos decorativos removendo partes da superfície engobadas<sup>14</sup>, ficando o desenho com a coloração base do barro.

No contexto deste estudo, utiliza-se a palavra *esgrafito* para a técnica decorativa mural *“baseada na sobreposição de diferentes camadas de argamassa de cal, com cores diferentes. sobre a camada mais recente é desenhado um motivo. Posteriormente, são removidas através de uma lâmina ou estilete partes desta última capa enquanto não fez*

Figura 001

Figura 002

Figura 003

Figura 004





foto: Sofia Salema

Figura 005 - Esgrafito - Mondovi, Piemonte



foto: Sofia Salema

Figura 006 - Esgrafito - Mondovi, Piemonte



foto: Sofia Salema

Figura 007- Fachada esgrafitada em Mondovi, Piemonte



foto: Sofia Salema

Figura 008 - Esgrafito. Igreja de S. João Baptista, Amieira do Tejo



foto: Sofia Salema

Figura 009 - Esgrafito. Igreja de S. João Baptista, Amieira do Tejo

*presa (endureceu), de modo a mostrar a camada anterior. O resultado é um jogo plástico, entre dois ou mais planos paralelos, muito expressivo de [chiaroscuro] claro-escuro e de texturas (baixo-relevo)”<sup>15</sup>.*

Segundo Sofia Salema<sup>16</sup>, no esgrafito, usualmente “o primeiro plano, a camada de argamassa mais superficial, é de coloração branca e textura fina, no(s) plano(s) subjacente(s) e consoante a complexidade decorativa, utiliza-se uma argamassa com uma textura mais áspera e colorida, de coloração acinzentada (adição de carvão ou palha cozida), de cor avermelhada (com tijolo partido), ou de coloração amarela/parda (através do emprego de diferentes tipos de areia).”

Figura 005  
Figura 006  
Figura 007

A decoração no esgrafito é geralmente executada em *negativo*, pois remove-se o fundo pelos limites do desenho o qual aparece a branco sobre um fundo mais escuro e colorido. Esta técnica decorativa exige talento ao nível da capacidade de desenhar e pintar, mas também, requer do artista mestria e domínio na arte de rebocar, tanto ao nível dos materiais e da preparação das argamassas como ainda da sua aplicação.

Figura 008  
Figura 009

### 2.1.1 Descrição genérica da origem da técnica e sua evolução histórica. Reflexos em Portugal

A origem do esgrafito enquanto técnica decorativa é difusa entrosando, por vezes, com a origem do grafito. O grafito surge<sup>17</sup>, primordialmente, em épocas pré-históricas, com a gravação de sinais simbólicos, cenas tribais ou animais numa rocha, por meio de uma ponta de sílex. Mais tarde, no caso de civilizações evoluídas, como a mesopotâmia e a egípcia, manteve-se enquanto técnica de incisão em paredes rebocadas. Os egípcios promoveram uma vasta divulgação do grafito epigráfico, utilizado na tumularia, com sinais simbólicos e escritos nas lápides. O grafito estendeu-se, também, à ornamentação figurativa em colunas, obeliscos e em paredes de vastas dimensões.

O cromatismo do grafito destaca-se, sobretudo, pelos efeitos de claro-escuro obtidos pelas sombras, resultantes dos sulcos mais ou menos profundos. Esta técnica é recorrente, com várias formas, em quase todas as civilizações dos Andes ao Mar Egeu.

Segundo Bruno Gandola<sup>18</sup>, o esgrafito é inicialmente aplicado com duas cores com um efeito similar ao usado actualmente na cerâmica. Esta técnica preconiza a imersão do vaso ou do artefacto numa terra líquida de cor contrastante à do fabrico e a remoção desta camada por meio de estiletos metálicos, de osso ou de marfim. O desenvolvimento desta decoração incisa sobre cerâmica produziu belas obras artísticas, na arte grega, com figuras elegantes obtidas através de um sulco único e cujas linhas definem minuciosamente as pregas dos trajos, os bordados, a joalheria, as armaduras com elmos e o calçado.





foto: Sofia Salema

Figura 010 - Esgrafito - Roma (Via della Maschera d'Oro)



foto: Marco Zerbini

Figura 011 - Esgrafito - Roma (Via della Maschera d'Oro)



foto: Sofia Salema

Figura 012 - Esgrafito - Mondovì, Piemonte



Alguns autores<sup>19</sup> referem a utilização do esgrafito enquanto técnica mural na antiguidade clássica. George Bankart<sup>20</sup> menciona a redescoberta do esgrafito durante as escavações arqueológicas das Termas de Tito. Nos vestígios postos a descoberto era visível, nas fachadas exteriores dos edifícios, a utilização de um reboco preto que, ainda fresco, era coberto com uma argamassa branca de cal, na qual era desenhado um motivo decorativo, através da utilização de cartões. Posteriormente, era cortado o contorno do desenho e removida parte da argamassa branca de modo a mostrar a coloração negra subjacente. O autor refere, ainda, que com o objectivo de dar mais contraste, no final do trabalho, era colorida a argamassa de fundo com uma aguada de cor escura.

Durante a Idade Média, além da utilização do grafito tanto na epigrafia como na cerâmica, o esgrafito mural reaparece adquirindo uma função em termos arquitectónicos, nomeadamente como elemento de composição a branco e negro<sup>21</sup>, como por exemplo no norte de África e no sul da Europa<sup>22</sup>. Em Espanha, conhece-se um exemplo da época califal, que está exposto no museu arqueológico de Granada<sup>23</sup>. A partir do século XIV, existem inúmeros exemplos de esgrafitos que testemunham a sua difusão na Toscana nomeadamente em Florença, Prato e Pistoia<sup>24</sup>.

Num estudo sobre as argamassas históricas e sobre os esgrafitos de Florença, P. Giovannini<sup>25</sup>, refere os exemplos mais antigos desta técnica decorativa datados de:

1. Meados do século XIII, na Igreja de Santa Cruz, onde foi descoberto um fragmento desta decoração, realizado com uma só camada de argamassa. Depois de afagada com a colher era raspada a superfície por forma a mostrar uma textura que simultaneamente era, também, mais escura e opaca por ter sido menos pressionada.
2. Terceiro quartel do século XIV, na Casa Davanzati, cujo estado de conservação do esgrafito confirma a qualidade intrínseca da argamassa. A propósito deste facto o autor recorda uma frase de Christel Thiem (que elaborou um inventário dos esgrafitos em Florença) "its conservation for longer than five centuries could not be imagined without a tested technique"<sup>26</sup>.

Outros exemplos famosos (em Florença) são o palácio Ridolfi, do início do século XVI e Palácio Morelli, aproximadamente do mesmo período.

Paulo Favre<sup>27</sup> relembra, também, que o artista mais famoso nas decorações a esgrafito, em Florença, foi Andrea di Cosimo Feltrini que decorou a fachada palácio Lanfredini (1515) e a do palácio Sertini (1515-1520) que são caracterizados por uma decoração densa de *putti*, mascarões, grinaldas, folhagem, vasos e animais.

Maria Errico<sup>28</sup> menciona que as regiões da Toscana e da Lombardia foram intérpretes das decorações esgrafitadas, imitando alvenaria de tijolo ou pedra, conferindo aos edifícios uma imagem cuidada e rica, que se manifestam numa concepção típica dos modelos

Figura 010  
Figura 011  
Figura 012





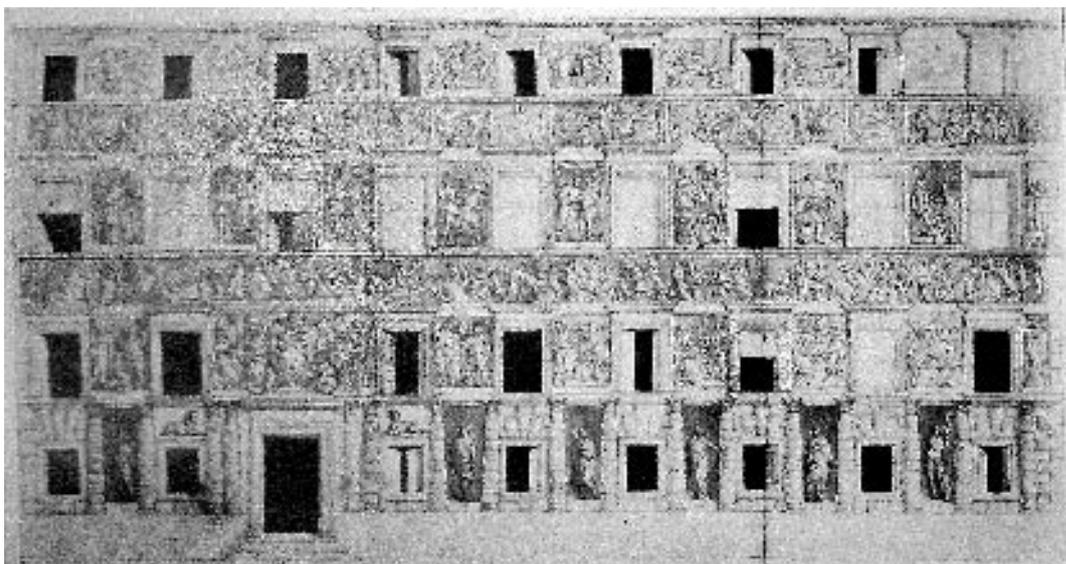
foto: Sofia Salema

Figura 013 - Fachada esgrafitada em Roma. (Via della Maschera d'Oro)



foto: Sofia Salema

Figura 014 - Fachada esgrafitada em Roma (Via della Fossa)



do arqto de Maria Enrico, Stella Finazzi e Irene Ciglio

Figura 015 - Fachada esgrafitada em Roma (projecto de Polidoro de Caravaggio para o Palazzo Gaddi)



de composição arquitectónica Toscana, baseada no controlo geométrico e sensível ao gosto da bicromia. A autora relembra que, frequentemente, os materiais empregues nas construções eram reutilizados, não permitindo a produção de uma alvenaria regular e uniforme. Neste sentido, impunha-se a necessidade de cobrir a alvenaria com um reboco que funcionava como uma "superfície de sacrifício". A protecção da estrutura para preservar o material da degradação era uma prática muito recorrente na antiguidade. À função decorativa do reboco "junta-se a função protectora numa relação reciprocamente estimulante"<sup>29</sup>.

É sobretudo, no Renascimento, em Itália, que se deu o mais intenso ressurgimento dos grafitos e esgrafitos murais, atingindo o apogeu em Roma enquanto "moda" de decoração de fachadas durante o século XVI. Maria Errico<sup>30</sup> reafirma que este tipo de decoração da superfície exterior dos edifícios não nasceu em Roma e que a sua origem é bastante antiga a qual foi desenvolvida por mestres de outra origem étnica. No século XV, esta técnica reaparece introduzida pelas mãos de mestres Toscanos que afluíram a Roma durante o pontificado *Medici*.

Figura 013  
Figura 014

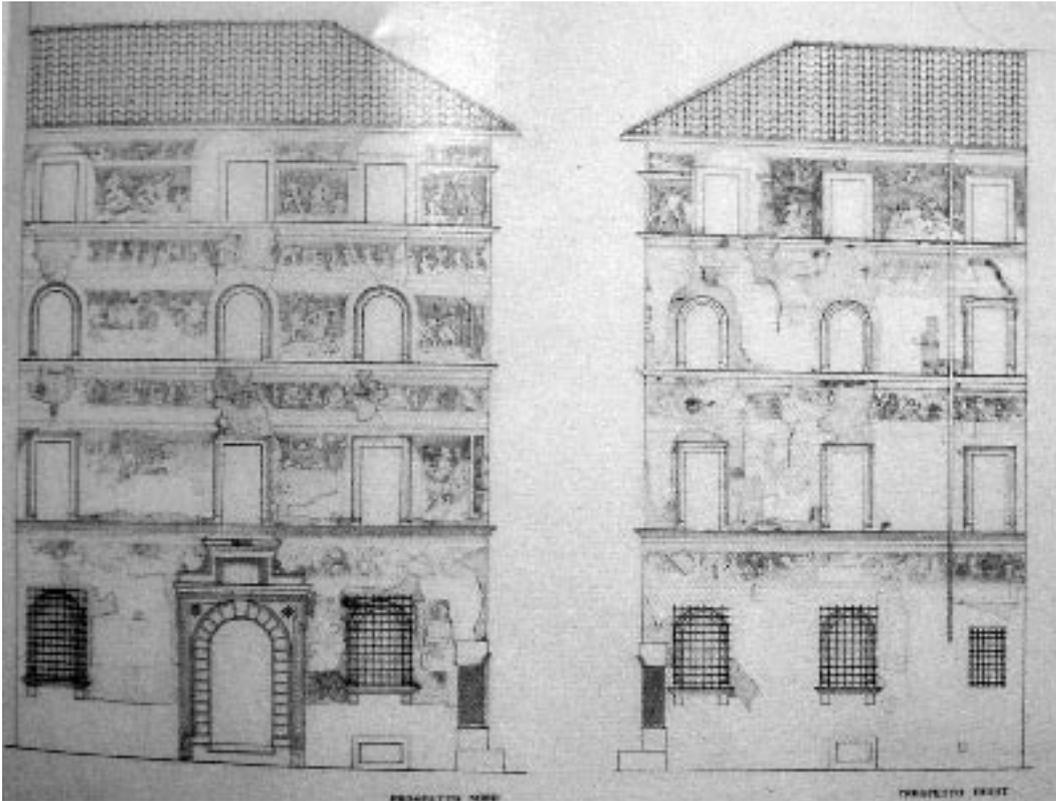
No estudo sobre as fachadas pintadas e esgrafitadas em Roma no século XV e XVI<sup>31</sup>, Maria Errico<sup>32</sup> confirma que as decorações esgrafitadas começaram a ser realizadas em Roma, com intensidade típica de uma "moda" no final do século XV, atingindo o auge na segunda e terceira década do século XVI.

Sobre este fenómeno decorativo, alguns autores<sup>33</sup> referem o facto do contexto social e cultural no qual se desenvolve o uso desta técnica ser diferente do de Florença. Em Roma, contribuíram, ainda, alguns aspectos de carácter económico. De facto, a sociedade romana naquela época era caracterizada por um "dinamismo social excepcional" e por um "liberalismo intelectual" sobretudo durante os pontificados de Leão X e de Clemente VII, durante os quais chegaram a Roma muitos comerciantes, prelados e famílias da alta finança da Toscana, que se tornaram nos maiores mecenas/encomendadores da produção artística daquele tempo. Este impulso inovador favoreceu, sobretudo, a ascensão de uma classe média urbana, que se caracteriza por afirmar o seu estatuto através da habitação.

Maria Errico<sup>34</sup> menciona, ainda, que a ausência de documentação histórica não permite conhecer qual o custo de tal decoração mas, a extraordinária expansão do fenómeno faz supor uma certa economia de meios no plano executivo. A fim de confirmar esta ideia, a autora dá como exemplo a actividade de Polidoro de Caravaggio que, com Maturino Fiorentino, realizou aproximadamente 40 fachadas em quatro anos de actividade, o que perfaz uma média de dez fachadas por ano. Tal rapidez, segundo a autora, não se deve só à qualidade artística do executante mas também à própria técnica do esgrafito. Menciona, ainda, que em Roma a decoração das fachadas é realizada sobretudo em edifícios já existentes (velhos), sendo bastante raro encontrar exemplos em que a concepção dos ornamentos em esgrafito seja contemporânea do projecto do edifício.

Figura 015





do artigo de Maria Erica, Stella Finozzi e Irene Ciglio

Figura 016 - Fachada esgrafitada em Roma - utilização dos frisos para reduzir a verticalidade da fachada (projecto de Polidoro de Caravaggio e Maturino Fiorentino para o Palazzo Milesi na Via della Maschera d'Oro)



foto: Sofia Salema

Figura 017 - Esgraffito - Roma. (Via della Maschera d'Oro)

No estudo acima mencionado, Maria Errico<sup>35</sup> confirma que naquela época a técnica atingiu resultados figurativos complexos e refinados. Mesmos os ornamentos geométricos começaram a ser realizados de modo mais livre e fantasioso, superando os modelos reais através da invenção de novas formas, como no pátio de *Burcardo*, onde se encontra uma singular reinterpretação do motivo geométrico de ponta de diamante, ou do uso descontextualizado de certos padrões decorativos, como no pátio do palácio *Ricci*, onde o esgrafito imita um revestimento de embutidos em mármore que relembra as formas adoptadas em pavimentos antigos. A autora afirma, ainda, que é frequente nos edifícios romanos encontrar decorações de motivo dito de ponta de diamante, com a intenção de reproduzir o revestimento em pedra de forma prismática. A maior parte dos motivos decorativos tinham inspiração clássica, ou baseavam-se nas virtudes pessoais do mecenas/ encomendador, na tradição do lugar onde estava localizado o edifício ou ainda na sua utilização. O uso frequente de alguns motivos deixa supor o uso repetido de alguns cartões de base, prevendo na execução pequenas variantes.

Maria Errico finaliza o seu estudo, mencionando que as partes decoradas nos edifícios romanos se sobrepõem ao suporte arquitectónico, com a intenção explícita de corrigir as proporções da fachada, através da variação dos seus valores dimensionais e, relembra Golzio e Zander<sup>36</sup> que afirmam que a regra de base é mais ou menos sempre a mesma:

1. Reduzir a verticalidade das fachadas estreitas com introdução de faixas horizontais constituídas por frisos;
2. Enfatizar os vãos simples com ricas cornijas /cimalhas para os tornar mais amplos.

Figura 016

Estes recursos têm, em síntese, o efeito de modificar a “escala aparente” de fachada fazendo-a parecer maior.

Em Itália, conhecem-se muitos dos nomes dos artistas, como G. Vasari, Perin del Vago, Polidoro del Caravaggio, Maturino Fiorentino, Peruzzi, Zuccari, que, no século XVI, difundiram pela Itália o esgrafito no estilo a “*grottesche*”, com as faixas do reboco classizante em rodapé e painéis, além de máscaras e elementos vegetais, esquemas de putti dançantes de influência donateliana, grupos com musas e divindades mitológicas, cariátides, panóplias de escudos e troféus, bustos e medalhões de homens ilustres. Iconograficamente, Paulo Favre<sup>37</sup> refere que a decoração esgrafitada é bastante complexa devido à actividade de George Vasari e de Bernardino Poccetti, dando como exemplo o Palácio *Ramirez de Montalvo* onde ambos trabalharam, o Palácio *dei Cavalieri*, em Pisa, (1562-1564) e o Palácio *della Bianca Capello* (1570).

Figura 017

A influência italiana neste campo artístico espalha-se pela Europa. Na sua estadia em Génova, Peter Paul Rubens<sup>38</sup> recolheu esboços e desenhos de uma grande quantidade de fachadas pintadas e esgrafitadas que compilou no volume “os palácios de Génova”, com o objectivo de valorizar esta técnica na Europa.





foto: PG

Figura 018 - Esgrafitos - Maison Cauchie



foto: PG

Figura 019 - Esgrafiador utilizado na Maison Cauchie

Em Espanha são visíveis inúmeros exemplos de esgrafitos em Granada e Segóvia, relacionados com a arte islâmica, os quais apresentam repetição de um motivo geométrico que cobre a totalidade do paramento. Nestes exemplos o trabalho dos esgrafiadores é mais anónimo, conhecendo-se escassíssimas referências ao ofício. Aqui, o esgrafitado, enquanto decoração, de aspiração modesta, emoldurando apenas elementos construtivos, é uma manifestação mudejar, embora a sua origem seja questionada. Afirma-se, num estudo sobre os esgrafitos segovianos<sup>39</sup>, que a transição entre a decoração em moldura para um procedimento de multiplicação da superfície ornamental, ou padronagem, através da utilização do relevo como motivo de ornamento mural, é um conceito mudejar de decoração.

Em Barcelona, surge um novo pólo na arte dos esgrafitos. São do princípio do século XVII os primeiros edifícios esgrafitados, de influência estilística e técnica Italiana. É uma decoração mural, essencialmente burguesa, que evita os motivos religiosos e utiliza geralmente os temas mitológicos, decorativos ou, por vezes, alusivos ao ofício do proprietário. Esta técnica, importada de Itália, realizada inicialmente por pintores, alcançou importância como elemento ornamental, confirmada, no documento do concelho da cidade que, em 1650<sup>40</sup>, define as agrupações dos diferentes ofícios, distinguindo a função do esgrafiador e indicando as suas competências. Por se tratar duma técnica elaborada e bastante qualificada, que atinge expressões plásticas de grande complexidade, conhecem-se hoje os nomes dos vários mestres esgrafiadores.

Na primeira metade do século XX o esgrafito, juntamente com outras artes da cal e do estuque, foi utilizado na decoração exterior, seguindo as tendências formais da *arte deco*. Num estudo sobre os esgrafitos nos inícios do século XX em Melilla, António Bravo Nieto<sup>41</sup> faz uma breve interpretação comparativa sobre o esgrafito enquanto elemento e técnica decorativa na arquitectura modernista e na *arte deco*.

Salienta-se, ainda, a *Maison Cauchie* de Paul Cauchie, em Bruxelas, construída em 1905, considerada uma jóia da *art nouveau* cuja fachada e muitas paredes interiores estão revestidas esgrafitos. Como esta decoração foi concebida em conjunto com o projecto arquitectónico a sua integração é perfeita na arquitectura. De temática essencialmente figurativa, onde predomina a figura feminina, sobressai a qualidade do traço visível nos drapeados da roupa, nas linhas do rosto, na forma como os cabelos estão arranjados, nas flores. Estes traços são sulcos realizados na argamassa, ainda húmida, com um instrumento que, para além de fazer uma incisão, remove simultaneamente partes da argamassa por forma a mostrar o tom escuro da argamassa subjacente, razão pela qual esta decoração é designada por esgrafitos e não grafitos.

Figura 018  
Figura 019





Figura 020 - Desenho - Ermida de São Brás

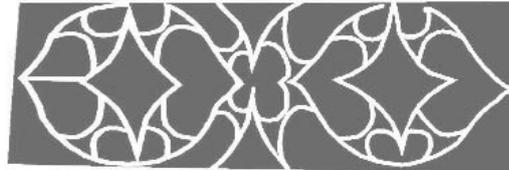


Figura 021 - Desenho - Ermida de São Brás



Figura 022 - Esgrafito - Ermida de São Brás

foto: Sofia Salema



Figura 023 - Esgrafito - Mihrab na Igreja Matriz em Mértola

foto: Sofia Salema



Figura 024 - Esgrafito - Capela de N. S. do Rosário, na "catedral" de Idanha-a-Velha

foto: Sofia Salema

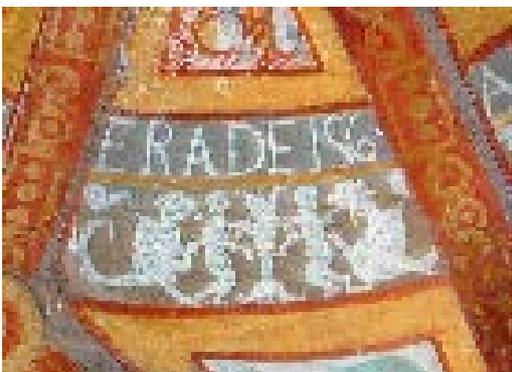


Figura 025 - Esgrafito - Capela de N. S. da Redonda, Alpalhão

foto: Margarida Botto



Figura 026 - Capela de N. S. da Redonda, Alpalhão

foto: Margarida Botto

Em Portugal, são escassos os estudos aprofundados sobre este tipo de decoração<sup>42</sup>, situação agravada pelo facto de ser difícil datar com exactidão os exemplos da arte de esgrafiar. Referenciam-se, no entanto, alguns testemunhos, exemplos ou referências da utilização desta técnica, em Portugal, por forma a demonstrar a sua permanência ao longo dos tempos.

Constituindo, de alguma forma, caso raro nos esgrafitos portugueses, surge um dos testemunhos mais remotos, na ermida de S. Brás, em Évora, cuja datação é atribuída, com alguma segurança, aos finais do século XV, pelo historiador Paulo Pereira<sup>43</sup>. A decoração em esgrafito aparece, no cimo dos paramentos exteriores e dos contrafortes da galilé, com dois motivos, o espinhado e os círculos tangentes, ambos sob fundo acinzentado. Sobre a cal é, ainda, perceptível uma decoração geométrica em relevo, possivelmente esgrafitada, de motivo axadrezado no cimo do paramento exterior norte.

*Figura 020*  
*Figura 021*  
*Figura 022*

A partir do século XVI são já numerosas as referências, assim como os testemunhos de revestimentos esgrafitados, em Portugal. Durante muitos séculos entaipado, o Mihrab<sup>44</sup> foi posto a descoberto, em 1953, durante as obras realizadas pela DGEMN na Igreja Matriz de Mértola. Na parede que antecede a área poligonal do Mihrab é visível uma decoração com flores de quatro pétalas esgrafitada, que se estendia e revestia toda a superfície mural que envolve o altar mor e o sacrário quinhentista. Este está, também, decorado com o mesmo motivo, esculpido em baixo relevo na pedra. A preservação deste esgrafito, de fundo cor de areia e motivo floral branco, executado no século XVI, (após 1535), dever-se-á, sobretudo, ao facto de só ter sido visível durante um curto período de tempo, pois foi entaipado após a transferência do altar-mor para a parede nordeste da igreja em meados do século XVI.<sup>45</sup> Manteve-se emparedado, no interior da Igreja, durante séculos, até 1953, altura em que é posto a descoberto durante as obras de restauro promovidas pela DGEMN. Foi recentemente objecto de uma intervenção urgente de conservação, promovida pelo IPPAR.

*Figura 023*

Na chamada "Catedral" de Idanha-a-Velha, foi recentemente restaurado um esgrafito, com motivos geométricos que emolduram a datação e a decoração mais figurativa, com temas zoomórficos, cruciformes e cabeças de anjo. Este esgrafito, datado de 1593, decora a zona superior da parede sobre a cobertura em concha da Capela de Nossa Senhora do Rosário.

*Figura 024*

Com algumas semelhanças no programa iconográfico, assim como na técnica de esgrafitar, (ambas com a argamassa cor de areia como fundo), surge uma decoração esgrafitada em conjunto com uma decoração pictórica, na capela-mor da Capela de Nossa Senhora da Redonda, em Alpalhão. Os esgrafitos, datados de 1564, circunscrevem-se a um anel circular bem demarcado na abóbada, com temas de animais fantásticos, querubins, figuras, meio humanas meio vegetais, e enrolamentos.

*Figura 025*  
*Figura 026*





foto: Sofia Salema

Figura 027 - Tecto da Igreja de S. João Baptista, Amieira do Tejo



foto: Sofia Salema

Figura 028 - Esgrafito - Igreja de S. João Baptista.



foto: Sofia Salema

Figura 029 - Capela de N. S. das Salvas ou Salas, Sines



Na Igreja de S. João Baptista, junto ao Castelo, na Amieira, é visível um notável e invulgar revestimento esgrafitado a branco e negro, de estilo maneirista, inspirada em modelos eruditos, que reveste o tecto em abóbada, dividido em caixotões todos decorados por grotescos. Nestes esgrafitos *“a temática vegetalista prevalece, embora também possamos encontrar figuras antropomórficas e animais, formando em certos pontos desenhos de grande complexidade, apesar do ar ingénuo que caracteriza as representações no seu todo.”*<sup>46</sup> O programa iconográfico desta capela foi objecto de uma análise comparativa com a Capela de Nossa Senhora da Redonda e com a Matriz do Crato por João Salgado Santos<sup>47</sup>. As semelhanças entre os esgrafitos da Amieira e os da Matriz do Crato são evidentes: a mesma hierarquia do espaço e modo de distribuição iconográfica, a cor branca e negra da decoração e a existência de figuras idênticas. Estas figuras híbridas (meio humanas, meio vegetais) também estão presentes na capela de Nossa Senhora da Redonda, pelo que se pressupõe que estas composições tenham recorrido às mesmas gravuras, *“o que reforça a teoria da circulação de desenhos entre os vários focos de produção artística”*<sup>48</sup>. As figuras de grotescos presentes na Amieira foram sempre utilizadas ao longo dos tempos, pelo que é difícil datá-las de forma conclusiva. Patrícia Monteiro afirma que serão provavelmente já dos finais do século XVI ou inícios do XVII.

Figura 027  
Figura 028

Em Sines, na Capela de Nossa Senhora das Salvas ou Salas, - reconstruída por Vasco da Gama, mas concluída após a sua morte em 1529, conforme inscrição sobre o portal - foi recentemente descoberta uma interessante decoração esgrafitada a branco e cor de areia nas nervuras da abóbada da capela mor, junto à ousia,<sup>49</sup> durante o restauro do retábulo em talha dourada, dos finais do século XVII. Os esgrafitos apresentam motivos de losangos, semicírculos e outras formas geométricas que acompanham as nervuras da abóbada. Os paralelismos entre a tipologia e a técnica decorativa desta Ermida e a de São Braz em Évora, assim como o facto da decoração esgrafitada ter sido destruída com a colocação do retábulo, faz-nos pressupor que os esgrafitos sejam contemporâneos da conclusão da capela, nos finais do século XVI. Esta decoração, à semelhança do que acontece em tantos outros edifícios do mesmo período, fazia parte de um programa comunicacional da arquitectura que incluía, também, pinturas murais. Durante as sondagens arqueológicas, incluídas numa intervenção promovida pelo IPPAR, foram encontrados vestígios de fragmentos de reboco com pintura mural removidos do seu suporte original, tendo sido possível reconstruir alguns dos motivos geométricos pintados.

Figura 029

No “tratado” da pintura portuguesa do século XVII, a Arte da Pintura<sup>50</sup>, Filipe Nunes, a propósito da definição da pintura a fresco, descreve a técnica de execução do esgrafito. A Arte da Pintura é um pouco uma excepção para a época porque, tendo um objectivo didáctico e destinado à formação, descreve elementos e fundamentos úteis para bem pintar, o que certamente a terá tornado muito lida e vendida na época<sup>51</sup>. É, pois, possível deduzir que a sua vasta divulgação assim como os inúmeros exemplos, que com um olhar





Figura 030 - Esgrafito - Montemor-o-Novo



Figura 033 - Praça Lima de Brito, Arraiolos



Figura 031 - Pintura actual sobre esgrafito com inversão do efeito claro-escuro - Terreiro de São João, Montemor-o-Novo



Figura 034 - Casa dos Arcos, Arraiolos



Figura 035 - Esgrafito - Moura



Figura 032 - Pintura actual sobre esgrafito com inversão do efeito claro-escuro - Largo do Terreirinho, Montemor-o-Novo



Figura 036 - Esgrafito - Moura

atento se podem encontrar, em conventos e Igrejas, pressupõem a difusão desta técnica decorativa durante o século XVII, assumindo protagonismo enquanto decoração mural e/ou de superfície.

A partir do barroco, com a popularização dos esgrafitos, entre outros tipos de decoração exterior, multiplicam-se as hipóteses temáticas no sentido figurativo do termo<sup>52</sup> assim como de enquadramento arquitectónico.

Durante os séculos XVIII e XIX, no *"auge da cultura urbana, a técnica de esgrafiar é utilizada, de forma popular ou erudita, por forma a explorar todas as suas potencialidades comunicacionais, para exprimir uma intenção estética urbana de apresentação visual e comunicação arquitectónica"*<sup>53</sup>. Ainda, hoje, são visíveis alguns exemplos em Évora, Moura, ou em Montemor-o-Novo, onde infelizmente os esgrafitos são menos conhecidos e valorizados. A cultura urbana, nesta época, *"integrou, assimilou, adaptou naturalmente elementos decorativos, técnicas e práticas de construção de outras épocas anteriores, (re)aplicando e (re)interpretando desenhos já utilizados anteriormente."*<sup>54</sup>

Resumindo, pode concluir-se, face aos inúmeros exemplos observados, que o uso desta técnica permaneceu, nomeadamente no Alentejo, ininterruptamente até aos inícios do século XX apesar das vicissitudes deste tipo de revestimento que, por natureza, funciona como uma camada sacrificial. A utilização de argamassas vermelhas, pretas ou cor de areia, o recurso a modelos mais eruditos ou populares, assim como a diversidade da execução técnica do esgrafito, não permitem, de forma geral, determinar a sua origem.

Referem-se, no subcapítulo seguinte, opiniões de alguns autores que se debruçaram, sobre os esgrafitos em Portugal, em particular no Alentejo.

### 2.1.2 O conhecimento do esgrafito. Antecedentes e perspectiva actual no Alentejo

No domínio da investigação bibliográfica, sobre o tema esgrafitos, o panorama existente é pouco optimista. A cidade de Évora é, possivelmente, a única onde o estudo do esgrafito mereceu algumas referências.

Na recolha bibliográfica para este trabalho, encontraram-se alguns autores que se debruçaram sobre o esgrafito sem, no entanto, lhe prestarem mais do que a atenção devida a um "sub produto" artístico. João Barreira<sup>55</sup>, em 1908, menciona a importância do esgrafito para a imagem urbana de Évora desta forma *"(...) à sombra dos beirões, usavam-se os frisos de esgrafitos, de que ainda restam exemplares datados dos meados do século XVII"*.<sup>56</sup> Em nota de rodapé, o autor esclarece que *"os esgrafitos obtinham-se collocando sobre a superfície caiada uma folha de metal com um ornato em aberto, e raspando em seguida a cal por meio de um garfo de ferro. A cor cinzenta do barro ficava assim*

Figura 030

Figura 031

Figura 032

Figura 033

Figura 034

Figura 035

Figura 036



a descoberto constituindo o fundo do desenho. Este também se obtinha cinzento sobre fundo branco, arrancando-se na folha de metal a recortar, em vez do fundo, o ornato.<sup>157</sup>

Num texto produzido, tal como o anterior, para a Exposição Nacional do Rio de Janeiro (1908), Joaquim Vasconcellos<sup>58</sup> refere-se ao esgrafito como uma técnica importada “da Itália talvez no século XV, mantendo ainda hoje motivos tradicionais de uma elegância e distinção raras, em Évora e Beja, mas já esquecido em Coimbra, onde teve e tem bellissimos exemplares históricos – o esgrafito nacionalizou-se, a ponto de ser um encanto de toda a vida eborense, até na casa apenas remediada. É uma das formas mais expressivas e mais económicas da decoração portuguesa exterior, ainda hoje.”<sup>59</sup>

Virgílio Correia, em 1937<sup>60</sup> faz uma pequena reflexão sobre os esgrafitos. Depois de uma breve descrição sobre a técnica dos esgrafitos, menciona a facilidade e a economia deste tipo de decoração, muito utilizada nas regiões calcárias do centro e sul do país, referindo alguns exemplos na região artística de Coimbra. Virgílio Correia coloca ainda a hipótese do esgrafito ter sido importado da Itália durante o século XV, embora depois se tenha popularizado entre nós “com motivos duma simplicidade rudimentar e pouco variada”<sup>61</sup>, tendo coexistido em paralelo a técnica erudita e a popular. Este autor afirma ainda, a propósito dos exemplos de esgrafitos, que as duas cores branco e vermelho que se encontram “com frequência nos velhos “esgrafitos” representam decerto a primitiva bicromia importada de Itália”<sup>62</sup>.

Mais tarde, num estudo sobre a arqueologia árabe em Portugal, Correia de Campos<sup>63</sup> dedica um capítulo aos esgrafitos e à influência da tradição árabe. O autor pretende comprovar que este tipo de decoração mural é de origem árabe, através da confirmação da existência de esgrafitos em construções desse período que foram objectos dos seus estudos e observações arqueológicas. Esta tese contraria a colocada por Virgílio Correia<sup>64</sup> que afirma que a técnica foi importada de Itália<sup>65</sup>. Fundamenta parcialmente a sua tese em Torres Balbás<sup>66</sup> que afirma “que o esgrafito nasceu primeiramente da disposição artística das argamassas das alvenarias”,<sup>67</sup> não pondo de parte, no entanto, que esta poderia facilmente ter a influência italiana e a origem árabe. Correia de Campos conclui, então, que o esgrafito só poderá ter origem árabe porque “se encontram esgrafitos nas regiões mais montanhosas e inacessíveis do interior marroquino, onde nunca chegou a influência europeia.”<sup>68</sup> Correia de Campos identifica, em Portugal, alguns esgrafitos do período de ocupação árabe que chegaram até aos nossos dias. Descreve e dá exemplos, começando pelas formas mais simples de esgrafito, como o “reboco cintado das argamassas na alvenaria”<sup>69</sup>, que embeleza as paredes, e que é muito frequente nos monumentos árabes. Identifica, de seguida, outros exemplos mais complexos e “de maior originalidade [que] se encontraram em dois dos mais importantes monumentos árabes do país. O primeiro e mais antigo é o da mesquita-fortaleza de Tomar, impropriamente designada de charola (...) o segundo dos monumentos árabes referidos é a mesquita fortaleza de S. Braz em Évora”<sup>70</sup>.



Posteriormente, refere alguns dos esgrafitos existentes na cidade de Évora como os da Igreja de S. Francisco, os da Sempre Noiva e os de um edifício na Rua Vasco da Gama, podendo “conjecturar da sua enorme propagação pelo país, especialmente pelo Sul”<sup>71</sup>. Não nos cabe, aqui, analisar as afirmações de Correia de Campos, no domínio da arqueologia ou da datação de alguns monumentos. No entanto, considera-se pertinente sublinhar a sua abordagem, de alguma forma pioneira, ao estudo dos esgrafitos, na tentativa de identificar a origem desta técnica, na datação de alguns exemplos, introduzindo aspectos da metodologia arqueológica que hoje urge reforçar, assim como no reconhecimento dos inúmeros exemplos de esgrafitos existentes no sul de Portugal.

No Alentejo, e especificamente em Évora, muito se deve à dedicação de Túlio Espanca que, neste como noutros campos da história de arte, constitui uma referência quanto à identificação e divulgação de muitas das técnicas de decoração de superfícies arquitectónicas com cal, designadamente os esgrafitos e os estuques. Túlio Espanca faz um breve enquadramento histórico, no primeiro capítulo do Inventário Artístico, intitulado “Evolução da arte na cidade de Évora”, onde designa o esgrafito como “uma das técnicas artesanais que, desde os alvares do quinhentismo se manteve ligada à arquitectura manuelina e à decoração técnica mudéjar” e caracteriza-o como um “ornato geométrico-naturalista do cornijamento e frisos de beirais de edifícios religiosos e civis” e tendo uma “feição original mas de influências italianas”<sup>72</sup>.

Já na década de 90, Mónica Braga e Alexandra Charrua<sup>73</sup>, com o objectivo de redescobrir Évora sob outro olhar, organizaram duas exposições<sup>74</sup> sobre os estuques e esgrafitos (exteriores) e publicaram um pequeno guia, muito interessante, que inclui, também, um roteiro com quatro percursos definidos no mapa da cidade, onde estão sinalizados e localizados exemplos de esgrafitos e de estuques. Neste guia, depois de um prefácio de Florido de Vasconcelos e de uma introdução sobre a cidade de Évora de Raul Rasga, é referida a dificuldade da pesquisa no que diz respeito aos executores, técnicas, materiais, fontes e origem, dos estuques e dos esgrafitos. As autoras traçam ainda uma breve evolução histórica destas duas técnicas, desde a época dos romanos até ao século XX. Levantam hipóteses de datação através da análise dos elementos identificados e do seu paralelo com elementos semelhantes da iconografia artística.

Do extenso trabalho de investigação de José Aguiar sobre a conservação de superfícies arquitectónicas, tanto em trabalhos de carácter mais genérico, como em estudos temáticos, destaca-se a sua dissertação de doutoramento, que dedica um capítulo aos esgrafitos e grafitos<sup>75</sup>. Depois de esclarecer, em termos de técnica, a diferença entre o esgrafito e o grafito, o autor traça um panorama sobre a origem e a evolução desta técnica decorativa. Para José Aguiar, embora existam vários vestígios arqueológicos que testemunham a divulgação do esgrafito na antiguidade clássica, é “sobretudo em Itália, no renascimento, que se deu o mais intenso ressurgimento dos grafitos e esgrafitos. No fim da



primeira metade do século XVI, a influência italiana neste campo artístico espalha-se pelo Norte da Europa<sup>76</sup>. Posteriormente, durante o revivalismo, em Itália, ressurgem novamente os esgrafitos, que adquirem uma nova intensidade figurativa, que se populariza no auge das artes decorativas, nos finais do século XIX. O autor refere que, em Espanha, é possível observar alguns exemplos de esgrafitos, relacionados com a arte islâmica, utilizando a repetição de um motivo geométrico que cobre a totalidade do paramento, em Granada e Segóvia. Na Catalunha, aparece um novo pólo na arte dos esgrafitos, de influência estilística e técnica Italiana, com um carácter mais burguês e cosmopolita. O autor, posteriormente, descreve a expressão desta arte em Portugal, referindo que *"entre os mais antigos esgrafitos que ainda hoje existem, encontram-se alguns exemplos dos finais do século XV, com influência das artes decorativas de inspiração islâmica, e respectiva repercussão na estética Manuelina"*.<sup>77</sup> A partir do barroco, com a popularização dos esgrafitos, assim como dos estuques exteriores e dos grafitos, surgem novas hipóteses temáticas, assim como de enquadramento arquitectónico. Por fim, o autor descreve a técnica de execução dos esgrafitos com referência às práticas históricas descritas em tratados ou manuais.

Muito se deve a José Aguiar no tocante à investigação, divulgação, promoção e incentivo de estudos sobre revestimentos com tecnologias de cal. Surgiram, recentemente, novos olhares sobre os esgrafitos nalgumas teses de mestrado orientadas por este investigador. Paula Cristina Mira<sup>78</sup>, no levantamento e caracterização dos revestimentos, englobado numa análise morfológica e arquitectónica do edificado na área intra muros do castelo de Moura, constatou a existência de algumas decorações esgrafitadas, na parede da entrada principal do convento. Faz uma breve interpretação sobre a origem desta técnica com base no motivo geométrico do ornato, seguida de uma descrição da técnica de execução utilizada.

Eduarda Maria Vieira, na sua tese de mestrado<sup>79</sup>, considera que os revestimentos têm uma importância expressiva e estética relevante, participam activamente na composição arquitectónica, para além de funcionarem como "camadas de sacrifício", que protegem o imóvel e garantem a continuidade e durabilidade da estrutura arquitectónica ao longo dos tempos. Confirma as referências históricas às técnicas dos revestimentos com tecnologias de cal, a distinção entre esgrafitos e grafito, a origem desta técnica de esgrafitar e o seu modo de execução.

Recentemente, no âmbito do 3º Encontro sobre Conservação e Reabilitação de Edifícios, Sofia Salema<sup>80</sup> apresentou uma comunicação sobre os esgrafitos em Évora<sup>81</sup>. Nesta comunicação é dado a conhecer o valor patrimonial destes rebocos decorados, procurando enfatizar a necessidade de salvaguardar a sua autenticidade material, por forma a permitir a adequada leitura e compreensão do edifício sob o ponto de vista histórico, estético e testemunho da evolução tecnológica.



No âmbito do mestrado de Recuperação do Património Arquitectónico e Paisagístico da Universidade de Évora, encontramos, ainda, algumas referências ao esgrafitos. Margarida Donas Botto<sup>82</sup> referencia algumas técnicas decorativas paralelas à pintura mural que surgem, nuns casos, com a intenção de se articularem com a pintura ou, como no caso dos esgrafitos, de substituírem a própria pintura. A autora refere a grande divulgação nesta técnica de esgrafitar no sul do país, e faz um breve apontamento sobre a sua técnica e origem. Afirma a propósito desta *“origem ainda difusa mas parecendo entrosar influências italianas com motivos claramente islâmicos – elementos naturalistas estilizados, geométricos, espinhados”*<sup>83</sup>.

Ana Lúcia Barbosa<sup>84</sup> no seu trabalho sobre o Mosteiro de Nossa Senhora da Saudação, descreve *“o tecto da nave da Igreja, executado em alvenaria de estuque esgrafitado”* o qual *“apresenta motivos geométricos com base em figuras octogonais semelhantes ao padrão dos azulejos da nave. Nas molduras que rematam as cornijas das paredes de topo aparece uma decoração zoomórfica, em paralelo com a decoração central em círculo, de simbologia solar. A técnica de revestimento a estuque esgrafitado constitui uma arte específica de Montemor-o-Novo desde o século XVI até ao século XVIII”*<sup>85</sup>.

Relativamente as práticas de conservação e restauro aplicadas aos esgrafitos em Portugal, e mais especificamente em Évora, encontraram-se apenas algumas referências. José Miguel Cordovil<sup>86</sup> deu apoio técnico, com métodos e práticas mais rigorosas, à intervenção de restauro nas superfícies arquitectónicas exteriores decoradas com esgrafitos, do edifício, sede da Região de Turismo, na Rua de Avis, que se realizou em 1993/94. Infelizmente não deixou nada publicado sobre esta intervenção nem sobre a sua investigação e saberes sobre os esgrafitos.

Recentemente, em revistas da especialidade, José Aguiar<sup>87</sup> apresenta a obra exemplar do restauro das superfícies arquitectónicas na Rua 5 de Outubro. A Câmara Municipal de Évora, através do arquitecto Nuno Lopes, tendo conhecimento da intenção do proprietário (a Mundial Confiança) de realizar obras na fachada deste edifício contrapôs a possibilidade de se realizar uma intervenção de restauro exemplar. Aceite a alternativa pelo dono de obra, os trabalhos de conservação decorreram durante a primavera do ano 2000, sobre a responsabilidade da restauradora Ana Sofia Lopes, tendo com base uma proposta técnica e de consultoria de José Aguiar e Irene Frazão.

Resumindo, o conhecimento sistemático e aprofundado da extensão dos esgrafitos existentes no nosso país, ou mais especificamente no Alentejo, enquanto recurso decorativo dentro do quadro da sua especificidade técnica, estilística e iconográfica e ao longo de toda a sua história, ainda está por fazer, apesar de alguns esforços nesse sentido e da existência de alguns trabalhos que, sem pretensão de inventariar o acervo existente, constituem referências ou indicadores da quantidade e qualidade do esgrafitos em Évora.



### 2.1.3 Técnicas de execução do esgrafito: restituição por referências documentais

Embora a origem do esgrafito seja bastante mais remota do que o Renascimento Italiano, pressupondo-se diferenças nas técnicas de execução ao longo dos tempos, a primeira referência histórica escrita sobre a técnica de esgrafitar<sup>88</sup> é de Giorgio Vasari (1511-1574) que descreve e confirma a sua utilização em Florença e em Roma, durante os séculos XV e XVI.

A reutilização do reboco de origem vitruviana é retomada pela cultura arquitectónica do renascimento. A (re)descoberta da obra de Vitruvius influenciará o tratadismo arquitectónico até ao século XIX, encontrando-se nos *Dez livros de arquitectura de Vitruvius* a sua primeira referência. Como relembra Forcellino<sup>89</sup> os arquitectos do Renascimento apresentam uma particular sensibilidade na utilização de certos materiais. Os rebocos assumem grande importância porque, além de permitirem dar unidade a uma fachada, possibilitam a decoração do edifício. Para dar ênfase a este aspecto, o autor cita a obra de Leon Battista Alberti, nomeadamente *De Re Aedificatoria* (1443-45) e *Descriptio urbis Romae* (1434).

Giorgio Vasari<sup>90</sup>, no século XVI, descreve exhaustivamente a sucessão das diferentes fases operativas da técnica dos esgrafitos para ornamentação de superfícies exteriores. Como refere, o esgrafito oferece vantagens tanto na rapidez de execução como na maior resistência à água da chuva, comparado com outras técnicas de pintura, como o *chiaroscuro*. Vasari refere a execução do esgrafito em duas camadas. Na primeira argamassa de cal e areia, é adicionada palha queimada que lhe dá uma coloração escura, acinzentada. Posteriormente sobre esta aplica-se uma caiação: "*pigliano la calcina mescolata con la rena ordinariamente, e con paglia abbruciata la tingono d'uno scuro che venga in un mezzo colore che trae in argentino, e verso lo scuro un poco più che tinta di mezzo, e con questa intonacano la facciata. E fatto ciò e pulita col bianco della calce di trevertino, l'imbiancano tutta*"<sup>91</sup>. Posteriormente, sobre esta camada branca e lisa desenha-se o ornamento com o auxílio de cartões (moldes). O desenho é marcado pelo processo de estresido, em que o desenho é previamente feito em cartão e seus contornos picotados com a agulha. É, então, aplicado sobre o reboco, barramento ou caiação ainda húmido e, com uma boneca ou um trapo bem apertado cheio de carvão pó, bate-se, sobre o picotado, de modo que, ao retirar o papel, fique na parede recentemente rebocada um ponteadado escuro com os limites do desenho. De seguida realiza-se o corte do limite do desenho com um estilete, ou com um esgrafidor, de forma a mostrar a argamassa colorida subjacente: "*et imbiancata ci spolverano su i cartoni, o vero disegnano quel che ci vogliono fare.*" *E di poi agravando col ferro, vanno dintornando e tratteggiando la calce, la quale essendo sotto di corpo nero, mostra tutti i graffi del ferro come segni di disegno.*"<sup>92</sup>

Vasari, refere que o contraste de claro-escuro pode ser enfatizado retocando o fundo do ornato (a argamassa colorida) com uma aguada de tom escuro. Sublinha, ainda, que no



caso de decorações com grotescos e motivos vegetais pode ser acentuado o efeito de relevo através do sombreamento do desenho com uma aguada de tom escuro. *"E si suole ne' campi di quegli radere il bianco e poi avere una tinta d' acquerello scuretto molto acquidinoso, e di quello dare per gli scuri, come si de sse a una carta; il che di lontano fa un bellissimo vedere; ma il campo, se ci e grottesche o fogliami, si sbattimenta, cioe ombreggia con quello acquarello."*<sup>93</sup>

Esta descrição, nomeadamente a coloração da argamassa de base, foi confirmada num estudo sobre os esgrafitos em Roma<sup>94</sup>, através das análises laboratoriais efectuadas a algumas amostras de rebocos, assim como nas secções estratigráficas onde são claramente visíveis os fragmentos de carvão e palha queimada que servia para pigmentar a camada/ argamassa de base da decoração.

No que diz respeito à camada mais superficial, branca, Vasari descreve, outro método utilizado para os grotescos, em que aplica sobre o reboco colorido e seco uma argamassa de "tempera a base de cal e cola misturada com água". Posteriormente grava-se com uma ponta aguçada que penetra até ao fundo escuro, removendo parte desta camada branca.

As análises laboratoriais realizadas durante o restauro da fachada do Palácio *della Bianca Capello* (1570), cuja decoração é atribuída a Bernardino Poccetti, confirmaram que esta camada branca era um reboco constituído por areia, cal e gesso: *"una vera e propria malta costituita dal 30% di calce, 15% di gesso, e per il rimanente da sabbia sottile"*<sup>95</sup>. Também José Aguiar<sup>96</sup> a propósito da descrição de Vasari sobre a técnica dos esgrafitos, refere a aplicação de uma barramento de cal branca de travertino.

Face ao exposto e aos exemplos observados, parece confirmar-se a existência pequenas variações na técnica de execução do esgrafito, não esquecendo, porém, que estas podem, também, ser o resultado de dúvidas quanto ao significado rigoroso dos termos utilizados por Vasari.

Paralelamente à utilização do esgrafito a duas cores (branco e preto), encontram-se alterações cromáticas, na coloração da argamassa de fundo escuro, substituindo-se, por vezes, a palha queimada por tijolo cozido (coloração do fundo avermelhada). Maria Errico<sup>97</sup> refere que esta variante não aparece nos esgrafitos em Roma. Surge, porém, em Florença onde o graffito continuou a ser aplicado durante o século XVI e parte do XVII. Aqui são experimentadas outras possibilidades expressivas. Existem nesta cidade exemplos de esgrafitos policromos com fundos amarelos, verdes, vermelhos e azuis, com é o caso do *Corridoio vasariano del Giardino di Boboli* (1589) onde os grotescos a branco se destacam de um fundo verde e os painéis figurativos de um fundo vermelho. A autora coloca a hipótese da alteração da cor de fundo ter sido motivada pela existência de inúmeros pátios onde a falta da luz associada à cor cinzenta do reboco criava um ambiente oprimido.



Surgem, ainda, algumas soluções desenvolvidas através da combinação de estilos e técnicas, como no Palácio Pepi, também em Florença, onde os esgrafitos aparecem sobre um fundo policromático pintado com a técnica de fresco. Em Portugal, nomeadamente em Évora, a técnica do esgrafito surge associada com outras técnicas decorativas como os "estuques" exteriores e a pintura mural.

Vasari, quando compara a técnica do esgrafito com a do *chiaroscuro*, afirma que a decoração *chiaroscuro* era conseguida, geralmente, através da subdivisão em "jornata", enquanto o graffito era mais inerente ao sistema de "pontata". Este último método baseava-se na aplicação em faixas horizontais de reboco, tão compridas quanto a superfície a decorar, pressupondo uma grande rapidez de execução que o carácter repetitivo dos frisos esgrafitados permitiam.

Em Portugal, a primeira referência escrita sobre esta técnica é de Filipe Nunes em *Arte da Pintura*<sup>98</sup>, no início do século XVII. A propósito da pintura a fresco, o autor descreve a técnica de execução do esgrafito desta forma: "*também costumão fazer a fresco de rascunho em paredes, figuras & lacarias & tudo o que querem como se vê em muitas quintas, & fazem deste modo. Guarnecem a parede de cal com preto, & depois de seca & feita toda preta dão lhe outra mão de cal acolher, ao modo de estuque, & quando se quer ir secando, ou logo em fresco vão abrindo o debuxo com hum prego, ou estilo duro, & vão rascunhando o que querem, fazendo o rascunho amiudado os efeitos como quem rascunha, & fica então aparecendo o debuxo em preto do preto que estava por baixo*"<sup>99</sup>. Nesta data, em Portugal, os livros sobre arte e/ou técnicas eram praticamente inexistentes, estando estas documentadas em livros estrangeiros e transmitidas por tradição oral. A edição desta obra teve um objectivo didáctico destinado à formação, tendo se tornado numa obra muito lida e vendida na época<sup>100</sup>. Embora Filipe Nunes não nomeie a técnica que descreve, como esgrafito, o texto torna-a facilmente identificável com este. Pode pois concluir-se que esta obra é uma importante referência histórica, relativamente antiga, sobre a técnica e a prática de tal decoração mural, constituindo mesmo uma fonte primária.

José Aguiar refere André Félibien que no final do século XVII (1674) descreve de forma precisa a técnica de esgrafitar: "*il y a encore une autre maniere de peindre de Blanc & Noir: mais Qui ne fait qu'à Fraisque, & Qui se conserve à l'air; les italiens la nomment Sgraffitto, Qui veut dire Esgratigné, parce qu'en effet ce n'est proprement qu'un Dessein esgratiné, qui se fait de la maniere que je vais dire. On détrempe du mortier de chaux & sable à l'ordinaire, auquel on donne une Couleur noirastre, en y mesclant de la paille brullé. De ce mortier on fait un enduit bien uny, que l'on couvre d'une couche de blanc de Chaux, on d'un enduit bien blanc & bien poly: après cel on ponce les Cartons dessus pour desseigner ce que l'on veut, & le graver ensuite avec un fer pointu, lequel découvrant l'Enduit ou blanc de chaux qui cache le premier enduit composé de Noir; fait que l'ouvrage paroist comme desseigné à pume & avec du noir. Lorqu'il est achevé on passe sur tout blanc qui sert de*



*fond une teinte d'eau un peu obscure, pour détacher davantage les figure, & faire qu'elles parissent comme celles qu'on lave sur de papier. Mais si l'on ne represente que quelques Grottesques ou Feuillages, on se contente d'ombre seulement un peu le fond avec cette eau, auprès des contours qui doivent porter ombre."*<sup>101</sup>

Em 1898, em Portugal, Liberato Telles<sup>102</sup>, cita Filipe Nunes, a propósito da pintura a fresco sobre fundo de argamassa. Descreve pormenorizadamente a técnica decorativa no que diz respeito as argamassas utilizadas, à cal e à forma de a extinguir, e aos pigmentos que podem ser utilizados. Liberato define a técnica de esgrafitar embora não a denomine como tal.

Já no século XX, João Segurado<sup>103</sup> atesta, nos seus manuais de construção, a importância do tipo e da diversidade das ferramentas, na qualidade, especificidade e beleza dos acabamentos, para além dos factores como materiais utilizados e a forma e processo de execução. João Segurado descreve, ainda, de forma pormenorizada, todas as etapas necessárias à execução do esgrafito,<sup>104</sup> nomeadamente no que diz respeito à composição das argamassas, aos aditivos utilizados para a coloração das mesmas, ao processo de transposição dos desenhos para a parede, ao corte e às ferramentas utilizadas. O autor nomeia este processo como grafito (graffito) ou sgraffio, não fazendo a distinção entre os dois termos.

Mais recentemente, numa perspectiva de reaprender os saberes, têm surgido, alguns manuais ou guias práticos entre os quais o trabalho de Ignacio Gárate Rojas sobre as artes da cal<sup>105</sup>, o qual dedica alguns capítulos à descrição dos materiais que compõem as argamassas (rebocos e barramentos) e às diversas técnicas de trabalhar e aplicar essas argamassas, dando um especial destaque à técnica de esgrafitar. Salienta-se, ainda, o *Guía práctica de la Cal y el Estuco*<sup>106</sup>, no qual participaram inúmeros investigadores e profissionais, onde se descreve de forma clara e ilustrada os materiais e as técnicas relacionadas com a arte da cal e do estuque, nomeadamente os esgrafitos.

Nesta perspectiva, em Portugal, sublinha-se com apreço o trabalho pioneiro de levantamento de informação disponível referente às técnicas de pintura dos fingidos de pedra e madeira em supotres de gesso, cal ou madeira, realizado por José Aguiar, Martha Tavares e Isabel Mendença, para o CENFIC,<sup>107</sup> que incluí um capítulo sobre a execução prática de esgrafitos, utilizando neste caso, a descrição do estucador Oriol Garcia I Conosa durante o I SIPAC.<sup>108</sup>

Com base nos documentos acima mencionados sobre a técnica base de execução dos esgrafitos, complementada com algumas explicações de José Aguiar<sup>109</sup> e de Sofia Salema<sup>110</sup> descrevem-se, em seguida, embora existam algumas variantes ou combinações com outras técnicas decorativas, as várias etapas para a execução dos esgrafitos.



Como em qualquer processo de decoração mural, o suporte tem uma grande importância. Assim, a parede deve ter resistência adequada, ser executada com o mesmo material e estar absolutamente plana, para evitar diferentes espessuras do reboco.

A técnica base, consiste na aplicação de um emboço<sup>111</sup> (com 1 a 1,5 cm de espessura) aplicado com impulso, apertando-o com a colher mas deixando-o suficientemente rugoso/áspero para permitir a aderência da próxima camada. Neste emboço deve ser utilizada uma argamassa de cal (cal aérea hidratada em pasta depois de peneirada) e areia grossa (limpa, lavada e seca) ao traço<sup>112</sup> de 1:4 ou 1:3,5, devendo ser um pouco fluída por forma a escorregar sobre a colher. Sugere-se que seja aplicado a uma distância de 50 cm.

A segunda camada – uma argamassa composta de areia mais fina - pode ser colorida com a adição de pigmentos (classicamente utilizar-se-ia carvão ou palha queimada para a coloração acinzentada, ou tijolo partido para a cor avermelhada) ou através do emprego de diferentes tipos de areia, como a areia amarela. O pigmento deve ser resistente à alcalinidade da cal. Esta argamassa pode ser doseada com o traço 1:3, utilizando areia de 5-8 mm (dependendo do efeito desejado). A argamassa, que não deve ultrapassar os 5 mm de espessura, estará mais seca que a anterior e deverá ser estendida com o esparavel<sup>113</sup> apertando para obter uma aderência entre as camadas. A aplicação das diferentes camadas de reboco deverá ser efectuada enquanto a camada anterior ainda estiver húmida mas já se tenha sido iniciado o processo da cura/presa.

De acordo com a complexidade do esgrafito poderão ser utilizadas diversas camadas de reboco com diferentes colorações. Como recomendação geral, deverá ser, gradualmente, reduzida a espessura da última camada assim como, a granulometria da areia. Em muitos casos, esta última camada realiza-se em duas etapas, sobrepondo uma aplicação de pasta de cal sobre outra idêntica. Noutros, utiliza-se uma argamassa de pasta de cal e pó de pedra (de mármore ou de pedra calcária), também designado por “filer”, nalguma literatura estrangeira. Esta camada era aplicada como as anteriores, ou seja, distendidas com a talocha, com uma espessura entre os 3 e os 5 mm que, depois, era apertada com a colher, adquirindo um acabamento muito liso (por vezes, passava-se um pano húmido quando a argamassa começava a “puxar” para evitar uma fissuração excessiva). É esta a superfície que se esgrafia/esgravata. Nos esgrafitos clássicos a coloração desta argamassa é a mais clara, designada pelos espanhóis por “blanqueo”<sup>114</sup>.

A operação de esgrafiar deve ser rápida, devendo as ferramentas e utensílios estar devidamente preparados. O desenho deverá ser traçado pelo processo de estresido<sup>115</sup>. Em seguida realiza-se o corte pelo contorno do desenho com um estilete, ou com um esgrafador, ou, ainda, com uma navalha afiada. O corte deverá ser oblíquo ao plano, formando um ângulo obtuso para evitar depósitos de água. Posteriormente retira-se a camada superficial do reboco de forma a aparecerem as diferentes colorações das várias



camadas, utilizando um esgrafiador ou uma espátula e um pincel seco para limpar as poeiras. O trabalho deverá ser executado com grande rigor e cuidado, pois os traços não podem ser emendados ou apagados.

Mais recentemente, há notícias de mestres artesãos que utilizam o molde desenhado em papel vegetal, aplicando-o sobre a superfície, delimitando com uma agulha os contornos do desenho directamente sobre ela. Embora seja mais rápido o processo de repetição, a leitura torna-se mais confusa se o desenho for complicado e complexo.

Quando se pretende repetir os desenhos em grande extensão, por exemplo na padronagem de uma superfície, é preferível a utilização do molde negativo em chapa metálica ou de zinco.

Aconselha-se que os trabalhos sejam executados durante a época temperada e húmida (no Outono e na Primavera), evitando as geadas de Inverno e, a secagem muito rápida no tempo quente. Caso se efectue durante o Verão a superfície deverá ser coberta com panos húmidos e o paramento sombreado para minimizar o efeito da secagem excessivamente rápida, provocada pelo calor.

Uma vez que a secagem muito rápida da argamassa pode provocar a sua fendilhação, antes de iniciar qualquer trabalho de aplicação de argamassa, dever-se-á humedecer o paramento por forma a que a parede não absorva a água da argamassa.

Sendo o esgrafito uma técnica decorativa realizada com a argamassa húmida, enquanto não fez presa (carbonatou) é, muitas vezes, classificado como uma *técnica a fresco*. O reboco tem, então, que ser aplicado progressivamente à medida que se desenvolve a decoração da parede. A decoração tem de ser planeada em secções, e como tal surgem dois tipos de divisão ou de junção entre os rebocos, conforme a técnica, e, sobretudo, consoante a rapidez do trabalho realizado a fresco. Quando o trabalho é rápido, a decoração pode ser executada sobre a superfície fresca, ao longo de toda a extensão correspondente a um nível na estrutura de andaimes. Neste caso as junções visíveis, após a execução, que se designam por "*pontata*", correspondem aos limites horizontais entre os diferentes níveis. Quando o ritmo do trabalho é mais lento exigindo uma divisão da "*pontata*" de acordo com o(s) dia(s) de trabalho(s), aparece um novo tipo de junção superficial cujo limite recebe o nome de "*giornata*".

## 2.2 Intervenção no Património

"A história da teoria da conservação é um instrumento fundamental, não como meio de balizar intervenções concretas actuais, mas como sustentáculo das modernas correntes de pensamento sobre o assunto."<sup>116</sup> Neste sentido, apresenta-se, uma síntese da história da ideologia patrimonial, em torno dos problemas da conservação do património cultural, tanto



historicamente como no momento actual. Esta reflexão é o resultado de uma compilação crítica de informação, por vezes dispersa, sobre esta problemática, nomeadamente no contexto português. De facto, o conhecimento histórico das metodologias de intervenções no património constitui um suporte de base teórica excelente, indispensável para qualquer projecto de restauro e/ou conservação.

Embora o tema do fresco na pintura mural seja demasiadamente específico e complexo para ser incluído neste trabalho, uma vez que se trata de um revestimento artístico e arquitectónico por excelência, e que constituiu uma excepção na preocupação pela conservação das superfícies arquitectónicas, abordar-se-á sob a forma de um apontamento, porque se coloca a hipótese de que a prática do seu restauro possa de alguma forma ter influenciado a preservação dos restantes revestimentos decorativos, nomeadamente o esgrafito em Portugal.

### 2.2.1 Critérios, os precursores

O século XIX é um período importante para o património histórico porque o restauro constitui-se como disciplina científica com um corpo teórico próprio<sup>117</sup>. O restauro deixa de ser um acontecimento excepcional, para surgir como uma prática profissional sistemática e fundamentada. Também durante este século as políticas de salvaguarda deixam de ser assumidas com o carácter esporádico, para emergirem como uma responsabilidade social e institucional<sup>118</sup>.

O restauro estilístico foi uma tendência dominante durante este período. A teoria e o programa de restauro da unidade formal de estilo por forma a (re)estabelecer a forma pristina elaborada pelo arquitecto Eugène Viollet-le-Duc (1814-1879) é um ponto de referência indispensável para compreender as filosofias de intervenção e a história do restauro, embora a sua teoria tenha sido tantas vezes questionada e criticada. A Teoria da “não intervenção” de John Ruskin, formulada em Inglaterra em 1850, teve eco enquanto resposta aos excessos e falsificações que produzia o restauro estilístico difundido pela Europa.

Durante o século XIX, apareceram na Europa outras teorias alternativas ao restauro estilístico. Em Roma, a escola do *restauro arqueológico* definia uma metodologia rigorosa para as intervenções em monumentos arqueológicos, iniciando uma tradição disciplinar que não foi interrompida até à actualidade<sup>119</sup>.

Durante as últimas décadas deste século e, como reacção aos excessos produzidos pelo restauro estilístico, surge o “método histórico-analítico”<sup>120</sup> que se opõe frontalmente à especulação inventiva, admitindo reintegrações baseadas na veracidade da documentação histórica<sup>121</sup>. O *restauro histórico* proposto por Luca Beltrami (1854-1933)<sup>122</sup>

baseia-se em critérios específicos e únicos para cada intervenção. Esta é a contribuição mais importante deste método, fixando os limites deontológicos do restauro na individualidade de cada monumento, princípio este que se mantém actual até aos dias de hoje.

As propostas de Beltrami dão origem à famosa prática do *com'era* e *dov'era*<sup>123</sup>, isto é, a reconstrução deliberada produzindo cópias, historicamente documentadas de monumentos ou cidades destruídas. O caso mais pragmático destas teorias foi o da reconstrução de uma cópia da Torre de S. Marcos, em Veneza, que ruiu em 14 de Julho de 1902<sup>124</sup>, embora durante a reconstrução se tenha optado por soluções modernas de reforço estrutural em betão armado, permitindo um aligeiramento da estrutura e do próprio peso da Torre.

Enquadrado igualmente dentro do *método histórico*, Alfredo Andrade (1839-1915)<sup>125</sup>, desenvolve, em Itália, inúmeras investigações analíticas e filológicas, cheias de detalhes construtivos que servem de suporte às suas intervenções<sup>126</sup>. Estes critérios filológicos e analíticos que se reconhecem nas suas obras permitem considerá-lo como um dos pioneiros do *restauro filológico*<sup>127</sup>.

O final do século XIX e o início do século XX foi um período, particularmente, importante para a história das ideias da conservação e para a definição e atribuição de valores qualitativos aos monumentos. Representativo deste pensamento é a contribuição teórica de Aloïs Riegl (1858-1905)<sup>128</sup>. De acordo com Françoise Choay<sup>129</sup> esta é a primeira definição do monumento de acordo com uma teoria de valores.

No âmbito específico do restauro pictórico, durante o século XIX, não se evoluiu ao nível do pensamento teórico, tendo o restauro permanecido ligado à prática manual de atelier. No entanto é, em Itália, nesta época, que surgem alguns contributos para a teoria do restauro. Numa primeira fase, aparecem os restauros românticos, caracterizados pelo gosto à patina<sup>130</sup>, e por uma interpretação subjectiva da arte, feita pelo restaurador, que tem a liberdade de fazer repintes, corrigir erros, e reintegrar lacunas no estilo do autor original. Num segundo período, o conceito documental do texto pictórico é assimilado, de acordo com as teorias de Camillo Boito e Gustavo Giovannoni, de que é representante Givan Battista Cavalcaselle, que considera que a obra de arte é um testemunho histórico e como tal deve ser obrigatoriamente conservada na sua autenticidade. Cavalcaselle contribuiu para afirmar o método filológico no campo do restauro pictórico. Defende que a conservação e a recuperação do documento não deve ter nenhuma alteração formal, e como tal poderá exhibir lacunas como prova de rigor e autenticidade (mantendo-as num estrato interior, colorindo-as com uma cor neutra e focalizando a intervenção na conservação rigorosa dos materiais originais). Este tipo de intervenções seguindo a metodologia filológica convive com o restauro amador e com o restauro romântico até a elaboração teórica de Cesare Brandi, nomeadamente a carta de restauro de 1972.

### 2.2.2 O restauro moderno, teorias e conceitos

Qualquer abordagem actual à problemática das teorias e conceitos do restauro moderno tem como ponto de referência obrigatório os pensadores italianos. A teoria de Camillo Boito (1836-1914) ocupa uma posição intermédia e de síntese entre duas filosofias opostas (Viollet-le-Duc e John Ruskin). As suas ideias influenciaram decididamente o pensamento italiano e internacional durante o século XX, sendo considerado por alguns autores<sup>131</sup> como pioneiro das teorias modernas do restauro. A sua proposta constituiu a base da doutrina do "restauro científico" que tem, como primeiro axioma, a relevância da instância histórica e a salvaguarda da autenticidade documental da obra de arte. A tese de Camilo Boito consagra a concepção do monumento como uma obra arquitectónica e histórica<sup>132</sup>, exclui as falsificações, respeita os acrescentos, introduz a diferença entre o antigo e o novo, propõe um conjunto de intervenções mínimas de restauro, contido dentro dos limites da estrita conservação do monumento / documento.

Gustavo Giovannoni (1873-1947) é a personagem que reúne o pensamento sobre o *restauro científico* em Itália durante a primeira metade do século XX, no seguimento das teorias de Boito. A sua doutrina é pautada pelo rigor e coerência, exaltando o valor documental e histórico em detrimento do aspecto formal da obra. Pode sintetizar-se a actividade de Giovannoni em três aspectos: a contribuição teórica para a doutrina denominada *restauro científico*; a sua participação decisiva na redacção da Carta de Atenas de 1931 e na Carta de Restauro de 1932<sup>133</sup>; e a actividade como restaurador urbanista, tendo estendido a sua acção até à envolvente do monumento.<sup>134</sup>

A Carta de Atenas é o primeiro documento internacional que define um conjunto de princípios e normas aplicáveis à conservação e restauro de monumentos. Este documento traduz as conclusões da Conferência Internacional sobre a Protecção e Conservação de Monumentos de Arte e de História, realizada em Atenas entre os dias 21 e 30 Outubro de 1931, onde estiveram representados 20 países<sup>135</sup>. Os princípios definidos neste documento podem ser considerados como a expressão internacional da doutrina do *restauro científico*. Ignacio González Varas, ao analisar os contributos deste documento, destaca, pela sua importância, os seguintes aspectos<sup>136</sup>: a cooperação internacional e a colaboração profissional; a preferência por acções de conservação e manutenção em detrimento do restauro em estilo; a definição de princípios e técnicas de restauro; o respeito pela envolvente do monumento, e a necessidade do conhecimento sobre o património histórico e a promoção da educação patrimonial.

Quando parecia existir um consenso sobre a forma de intervir no património arquitectónico com as contribuições de Camilo Boito e Gustavo Giovannoni, surgem novas circunstâncias históricas, como as destruições provocadas pela Segunda Guerra Mundial as quais obrigaram a um período intenso de reconstrução<sup>137</sup>. Num quadro estritamente mais

disciplinar, o pensamento estético e idealista de Benedetto Croce, influencia o conceito de *restauo*. Estes factos contribuíram para o reequacionamento dos princípios teóricos e metodológicos do *restauo*, sem contudo, renunciar aos conceitos propostos pelo *restauo científico*<sup>138</sup>. Nesta revisão de postulados o valor *documental e histórico* do monumento, mantido como prioritário pelo *método filológico*, perde importância face ao *valor artístico* da obra de arte, valor este, que se pretendeu salvar durante a fase de reconstrução do pós-guerra. Esta revisão, que define as bases do *restauo crítico*, foi dirigida essencialmente por Roberto Pane, Cesare Brandi, Renato Bonelli e Giulio Carlo Argan<sup>139</sup> “protagonistas de uma nova escola de pensamento da qual resultou (quase directamente) uma nova carta internacional de *restauo*, ainda hoje válida – a carta de Veneza de 1964 – e uma nova carta italiana, a *Carta del Restauo de 1972*.”<sup>140</sup>

Neste contexto, Cesare Brandi (1906-86) é uma figura de grande destaque, à frente do *Istituto Centrale del Restauo (ICR)*, em Roma, do qual foi director desde sua fundação até 1960. Coordena o *restauo* de inúmeras obras de arte e monumentos destruídos durante a II Guerra Mundial. Paralelamente, associando as suas pesquisas teóricas no campo da estética e filosofia, com as práticas e experiências desenvolvidas no âmbito do ICR, Brandi desenvolve a *Teoria del Restauo*. Este texto constitui um documento fundamental na reflexão moderna sobre a conservação, definindo as coordenadas teóricas do *restauo crítico*. Segundo José Aguiar, esta “nova abordagem sustenta-se num processo de análise crítica, na qual se defende a potenciação das razões históricas e, sobretudo, se procura garantir a transmissão da comunicação estética inerente a qualquer obra arquitectónica, ou qualquer obra de arte.”<sup>141</sup>

Brandi define o *restauo* como “*el momento metodológico del reconocimiento de la obra de arte, en su consistencia física y en su doble polaridad estética e histórica, en orden a su trasmisión al futuro*”<sup>142</sup>, isto é, condiciona o primeiro acto do *restauo* ao reconhecimento e à identificação da obra de arte enquanto tal, dando prioridade à instância estética relativamente à instância histórica. Brandi reconhece e defende o carácter científico do *restauo*, considera que este requer competência histórica e técnica, e critica as teorias precedentes que preconizavam a manutenção dos monumentos apenas como documentos históricos, relegando a um segundo plano sua imagem figurativa.

Do conceito de *restauo* de Brandi extraem-se dois axiomas:

- 2) “*se restaura solo la matéria de la arte*”<sup>143</sup>. De acordo com esta ideia justificam-se as críticas às restaurações baseadas em suposições sobre o “estado original” da obra, condenadas a serem meras recriações fantasiosas, que deturpam a fruição da verdadeira obra de arte.
- 3) “*la restauración debe dirigirse al restablecimiento de la unidade potencial de la obra de arte, siempre que esto sea posible sin cometer una falsificación artística*”



*o una falsificación histórica, y sin borrar huella alguna del transcurso de la obra de arte a través del tiempo.*"<sup>144</sup> Este conceito de restaurar a unidade potencial da obra é distinto do conceito de *unidade estilística*, porque não se deve alterar a veracidade do monumento, seja através de uma falsificação artística, seja de uma falsificação histórica.

O que deve guiar a intervenção é, portanto, um juízo crítico de valor, ideia já presente no pensamento de Alois Riegl e que aparece, também, na *Carta de Veneza* (1964). Segundo esta carta, o julgamento do valor dos elementos em causa e a decisão quanto ao que pode ser eliminado não podem depender somente do autor do projecto. Daí a afirmação de que o restauro é um processo colectivo, que não pode depender do gosto ou do arbítrio de um único indivíduo, antes deve ser sustentado por profundos conhecimentos, seja do ponto de vista da técnica, seja do ponto de vista humanístico, relacionado com os domínios da história, da estética e da filosofia, sem os quais não se pode assegurar a legitimidade das escolhas efectuadas nos procedimentos de restauro<sup>145</sup>.

Brandi define, ainda, como princípios de intervenção mais dois aspectos fundamentais: a integração deverá ser sempre e facilmente reconhecível, mas sem que, por isto, se venha a infringir a própria unidade que se visa a reconstruir, e qualquer intervenção de restauro não deverá tornar impossível mas, antes, facilitar as eventuais intervenções futuras. Com estes pontos, mantém-se, como já havia sido proposto por Boito ou Giovannoni, a regra da reversibilidade e distinguibilidade das intervenções contemporâneas nos monumentos do passado, datando o restauro como acto histórico indissociável da época presente que o produziu. Tanto no texto de Brandi, como nas recomendações da Carta de Veneza, fica clara a extensão dos procedimentos de restauro para a envolvente da obra, como forma de garantir a sua adequada conservação física e também a sua leitura como obra de arte.

A actualidade do pensamento de Brandi reside no princípio de que o restauro é um acto crítico-cultural do presente e, portanto, condicionado pelos valores do presente; valores que não se podem menosprezar nem se eximir à responsabilidade que o acto de restauro traz em si, tanto para sua própria geração quanto para as seguintes<sup>146</sup>.

Dentro deste novo contexto, e estando a comunidade científica empenhada em encontrar consensos sobre a conservação do património, baseando-se na experiência acumulada<sup>147</sup>, realizou-se, em 1964, o II Congresso Internacional de Arquitectos e Técnicos dos Monumentos Históricos, que decorreu, em Veneza, entre os dias 25 e 31 de Maio. Organizado com o apoio da UNESCO, do Conselho da Europa e do ICOM, teve a participação de 61 países de todo o mundo, e deu lugar à fundação, durante este encontro, do ICOMOS. A *Carta de Veneza sobre a Conservação e Restauro de Monumentos e Sítios* surge como resolução final deste congresso. A influência deste documento ultrapassou o domínio quase europeu da

anterior carta de Atenas, e reflectiu-se na elaboração de um grande número de legislação de carácter nacional ou regional para a protecção e salvaguarda do património.

Relativamente à sua doutrina neste congresso, de 1964, mantém os princípios do *restauração científica* permitindo transmitir a autenticidade patrimonial e actualizando alguns preceitos e metodologias comprovadas nos últimos anos pelo *restauração crítica*<sup>48</sup>. Ainda, hoje, os princípios definidos neste documento internacional são na sua generalidade válidos e reconhecidos pela comunidade científica.

Ignacio González-Varas<sup>49</sup>, numa análise da Carta, destaca os seguintes aspectos:

1. a inclusão dos valores de conjunto, como património urbano e/ou paisagístico no conceito de monumento a preservar. Esta noção aplica-se não só às grandes obras mas também às mais modestas.
2. com o objectivo de "salvaguardar quer a obra de arte, quer o testemunho histórico" (artigo 3º)<sup>50</sup> com a colaboração de todas as ciências e técnicas que possam contribuir para o estudo e preservação do património (artigo 2º). Este documento distingue os conceitos de conservação e restauro. A conservação impõe uma "manutenção permanente" (artigo 4º) do monumento, cuja afectação a uma função útil à sociedade "não pode, nem deve alterar a disposição e a decoração dos edifícios" (artigo 5º) e que a conservação do "monumento implica a conservação de uma zona envolvente à sua escala" (artigo 6º). Isto significa que o "monumento é inseparável da História", e do meio onde está inserido (artigo 7º), assim como da sua pintura, escultura ou decoração "não se podem separar dele" (artigo 8º). O restauro por sua vez é definido como "uma operação altamente especializada que deve ter um carácter excepcional" e tem como objectivo preservar "os valores estéticos e históricos" baseando-se "no respeito pelos materiais originais e por documentos autênticos" (artigo 9º). Como assinala o autor<sup>51</sup>, este documento reúne equilibradamente o respeito pela instância histórica e pela instância estética. Relativamente aos procedimentos técnicos, recomenda a utilização de materiais e técnicas modernas para os casos onde "as técnicas tradicionais se revelem inadequadas" e desde que a sua "eficácia tenha sido comprovada por dados científicos e garantida pela experiência" (artigo 10º). Afirma, ainda, que "devem ser respeitados os contributos válidos das diferentes épocas de construção", no entanto a instância estética poderá prevalecer, se através de uma análise crítica, se remover elementos com pouco interesse e que tornem visíveis valores históricos, arqueológicos ou estéticos (artigo 11º). Neste sentido, qualquer construção de obra nova "que se reconheça indispensável, por razões estéticas ou técnicas, deverá harmonizar-se arquitectonicamente com o existente e deixar clara a sua contemporaneidade" (artigo 9º). Neste documento sublinha-se, ainda, como prioritário o respeito pela *autenticidade* do monumento, neste sentido "os elementos destinados a substituir as partes inexistentes de uma edificação devem integrar-se



*harmoniosamente no conjunto, distinguindo-se sempre das partes originais, a fim de que o restauro não falseie o significado artístico ou histórico do monumento" (artigo 12º).*

Embora a Carta de Veneza estabeleça os princípios, ainda hoje aceites pela maioria da comunidade científica e técnica e, recentemente, se tenham desenvolvido concepções dinâmicas do património, têm surgido críticas sobre a abrangência da sua aplicação. Alguns autores<sup>152</sup> consideram-na como demasiado "eurocêntrica" e excessivamente centralizada na preservação dos "monumentos de pedra", desvalorizando a natureza precária de alguns monumentos, como por exemplo, os templos budistas no Japão, que são preservados através de constantes manutenções, que incluem a substituição dos elementos de madeira. Estas e outras críticas constituíram motivo de reflexão profunda sobre o conceito de autenticidade durante uma conferência realizada no Japão, em Nara, em 1994 entre os dias 1 e 5 de Novembro. Segundo José Aguiar,<sup>153</sup> "no Documento de Nara, fica definitivamente assumido o princípio da diversidade cultural na confrontação dos valores patrimoniais, num momento em que a política/cultura do património ganha uma abrangência universal. A avaliação da autenticidade desenha-se mais flexível (...) passando a depender dos diferentes contextos técnico-culturais de cada país. A principal consequência deste documento foi uma abertura substancial na interpretação de doutrinas que se pretendiam de carácter universal, como a veiculada pela Carta de Veneza, sobretudo no processo da sua transposição para as diferentes realidades locais. Compreende-se a universalidade do tema "conservação", mas passa a aceitar-se, muito pragmaticamente, que os meios de conservar a autenticidade patrimonial dependerão sempre do maior ou menor grau de auto consciência da própria especificidade cultural das sociedades às quais os monumentos pertencem."

### **2.2.3 Em Portugal**

Em Portugal, como noutros países europeus, a consciência da presença de um património cultural e a necessidade da sua salvaguarda, estabeleceu-se durante o século XIX, num período de afirmação do movimento romântico<sup>154</sup>. Alexandre Herculano e Almeida Garrett são as figuras responsáveis por este reconhecimento, assim como alguns dos seus contemporâneos como o príncipe-consorte D. Fernando II.

O romantismo, enquanto estilo pátrio arquitectónico, adopta o período medieval coevo como a fundação da pátria. Este pressuposto induziu a prática do restauro estilístico, na tentativa de desobstruir as construções medievais consideradas originais, demolindo ou colocando as obras de fases posteriores dessas construções nos museus. Os monumentos são vistos numa perspectiva monumental, celebrativa e representativo de acontecimentos históricos, valorizados no movimento romântico. Fruto desta nova ideologia nascem



os primeiros estaleiros de restauro, em meados de oitocentos, baseados em critérios de recriação arquitectónica: o Mosteiro do Jerónimos (1842) dirigido por Valentim José Correia, Rambois, Cinatti e posteriormente por Possidónio da Silva que concebeu um plano de restauro inovador e de grande qualidade no qual incorporou a fotografia e o modelo tridimensional do edifício; o Mosteiro da Batalha (1840) dirigido por Mouzinho de Albuquerque; a Sé da Guarda (1899) por Rosendo Carvalheira Augusto; o Templo Romano em Évora (1869) por Filipe Simões (e Cinatti); a Sé de Lisboa (1863) por Augusto Fuschini; a Sé de Coimbra (1893) por António Augusto Gonçalves; o Castelo de Leiria por Ernesto Korrodi. Alguns destes trabalhos prolongam-se até às primeiras décadas do século XX. Algumas destas obras foram realizadas por iniciativa de instituições locais e associações privadas, como é o caso da intervenção de limpeza e desobstrução do açougue que funcionava no Templo Romano de Évora.

Para Jorge Custódio<sup>155</sup> a teoria do restauro estilístico ganha audiência no final no século influenciando Rosendo Carvalheira, Korrodi e Fuschini. Segundo Paulo Pereira<sup>156</sup>, as metodologias e critérios vioulet-le-duquianos predominam nestes obras que, por sua vez, inspiraram as intervenções no património desde 1930 até cerca de 1960.

Em Évora, a consciência patrimonial surge em paralelo com o que se passa em Portugal. As reacções iniciais foram essencialmente de protesto contra as demolições arbitrárias dos edifícios religiosos e contra o mau gosto das substituições realizadas<sup>157</sup>. Os imóveis são restaurados com a mesma lógica tradicional, no sentido de manter a edificação. Excepcionalmente são realizadas as obras de desobstrução do Templo Romano e as obras de restauro na Igreja de S. Francisco nas últimas décadas de oitocentos.

Chamando a atenção para os perigos do restauro integral, surgem algumas vozes discordantes Ramalho Ortigão, Eça de Queiroz<sup>158</sup>, Luciano Cordeiro, Sousa Viterbo e o Conde de Sabugosa.

Com ideias claras e definidas, Gabriel Pereira merece destaque particular. Influenciado pela teoria de Camillo Boito, cujos textos conheceu através de Alfredo Andrade<sup>159</sup>, procura distinguir entre restauro e conservação, estabelece uma relação directa entre o restauro e as teorias de Viollet-le-Duc, não poupa críticas a este último e às intervenções que pôs em prática. No artigo *Restaurar e Conservar* explica "*Restaurar um edifício não é conservá-lo, repará-lo ou refazê-lo; é estabelecê-lo num estado completo que é possível que nunca tenha existido. E foi esta a teoria que o arquitecto [Viollet le Du] pôs em prática. Mas isso (...) é ridículo, mesmo supor perguntas como esta: como fazia Miguel Angelo? Ou Botaca?*"<sup>160</sup>. Gabriel Pereira mostra-se, pelo contrário, favorável às ideias de Camillo Boito, caracterizadas pela perspectiva de conservação mais respeitadora da integridade dos monumentos "*Camillo Boito, a meu ver expõe bem esta importantíssima questão de restaurar e conservar. O cúmulo da habilidade destes sábios. Diz ele, consiste em fazer que o novo pareça antigo, de modo que o antigo e o novo se confundam*"<sup>161</sup>." Gabriel



Pereira compara os *“monumentos, quadros, etc., aos velhos pergaminhos; não quero rasuras, emendas, interpolações de sábios astutos; quero o texto tão ingénuo e sincero como a antiguidade o legou, com as suas falhas, lacunas, estragos, manchas e dobras. Tratar de o salvar, impedir a continuação, o progresso da ruína. E, quando for indispensável algum concerto ou arranjo, que este salte à vista.”*<sup>162</sup> O seu pensamento expresso neste artigo constitui um óptima referência nas teorias modernas da conservação e restauro dos monumentos em Portugal e nomeadamente em Évora. Infelizmente a sua publicação na Arte Portuguesa em 1895 não teve mais consequências.

#### 2.2.4 Critérios de actuação da DGEMN

Em 1929, é criada a DGEMN<sup>163</sup> com o objectivo de reunir num único organismo os serviços de obras de edifícios e monumentos nacionais. A DGEMN nunca elaborou um corpo teórico que definisse princípios concretos de intervenção nos monumentos. No entanto, fez publicar algumas regras de acção, que, por vezes, expressavam conteúdos contraditórios.

Para compreender os critérios praticados, verificar as propostas de intervenção e determinar a filosofia de actuação subjacente é necessário analisar os diversos processos de restauro. A colecção dos Boletins editados pela DGEMN constitui um bom instrumento de investigação. Os Boletins são, segundo Maria João B. Neto,<sup>164</sup> publicações de carácter propagandista, que pretendem divulgar a grande obra do regime. São constituídas por uma monografia histórica, seguida da descrição das obras realizadas e, por último, da documentação gráfica e fotográfica que relatavam a situação antes e depois da actuação da DGEMN.

Esta iniciativa, que pode parecer inovadora no panorama nacional, é decorrente de um princípio metodológico expresso por Eugène Viollet-le-Duc<sup>165</sup>. Com efeito, o pensamento desenvolvido por Viollet-le-Duc, apesar de muito baseado na unidade de estilo, permite sintetizar algumas implicações metodológicas que resultam em conceitos, muitos actuais, para as modernas teorias de conservação. Para Viollet-le-Duc, antes de qualquer trabalho de restauro era fundamental compreender as características e a época de construção de cada parte do monumento, por forma a descrever e registar essa observação numa memória descritiva e em peças gráficas.

Para os responsáveis da DGEMN a iniciativa da publicação destes Boletins representa uma sequência natural de trabalho, e confirma que as intervenções foram realizadas segundo critérios tidos como seguros e correctos. Tem que se analisar esta atitude enquadrada na *“política propagandista do Estado Novo, cujos valores culturais encontravam no restauro dos monumentos um campo de expressão por excelência”*<sup>166</sup>.

Neste contexto, salvo algumas excepções, os boletins não justificam os critérios adoptados, a notícia histórica não inclui uma investigação documental, nem uma análise arqueológica e/ou artística e a descrição dos trabalhos realizados é bastante esquemática.



No Boletim nº 1 é publicado um texto do Director-Geral, Henrique Gomes da Silva, que tinha sido apresentado no I Congresso da União Nacional em Maio de 1934, intitulado "Monumentos Nacionais; orientação técnica a seguir no seu restauro"<sup>167</sup>. Este documento constitui uma orientação técnica e filosófica sobre as intervenções que o Estado Novo iria realizar nos monumentos, conferindo-lhes a "a pureza da sua traça primitiva"<sup>168</sup>, procurando refazê-los dos "atentados (...) cometidos nos séculos XVII e XVIII"<sup>169</sup>. Ao longo do texto o autor estabelece a comparação entre seis intervenções, consideradas exemplares, sublinhando a diferença entre os critérios seguidos antes e depois da criação da DGEMN. Do ponto de vista metodológico, segundo o engenheiro Gomes da Silva, deverá proceder-se, "antes do início de quaisquer trabalhos, a um exame minucioso do estado do monumento e das possibilidades de restauração"<sup>170</sup> por forma a que as intervenções se realizem em bases sólidas, que não ofereçam qualquer dúvida.

Nas conclusões expressas, quanto aos critérios a seguir pela DGEMN, Gomes da Silva afirma:

1. Importa restaurar e conservar, com verdadeira devoção patriótica, os nossos monumentos nacionais (...) par que eles possam influir na educação das gerações futuras<sup>171</sup>;
2. O restauro deve integrar o monumento da sua beleza primitiva, expurgando-o de excrescências e reparando as mutilações sofridas;
3. Serão mantidas as construções de valor artístico de um estilo diferente desde que o seu valor artístico assim o justifique.

O segundo critério apresentado por Gomes da Silva reflecte, ainda, um dos princípios da escola francesa de Viollet-le-Duc, já ultrapassada teoricamente na Europa. O último constitui uma norma aceite pelas teorias modernas de restauro, colocando-se, contudo, a questão da avaliação destas excrescências.

No Boletim nº 24<sup>172</sup> é publicado, em 1941, um texto intitulado "reintegração dos monumentos" que é de alguma forma uma resposta de Henrique Gomes da Silva ao texto crítico que Raul Lino publicara no IX Boletim da Academia de Belas Artes<sup>173</sup>. Raul Lino defende uma intervenção sensata que privilegia a autenticidade, a poesia, e o pitoresco. O seu pensamento está baseado no equilíbrio das teorias de Camillo Boito.

Em 1948, a DGEMN publica uma brochura a propósito da exposição sobre os 15 anos de Obras Públicas (1932-1947) do Estado Novo. No texto introdutório intitulado "Monumento Nacionais" existe alguma contradição teórica relativamente às orientações do engenheiro Gomes da Silva. Neste texto não se utiliza a palavra restauro, surgindo, ao invés, o termo de conservação, por oposição à reintegração, classificada como noção perigosa. Ao longo do texto, desenvolvem-se ideias de conteúdo teórico e filosófico, perfeitamente enquadradas nas teorias modernas do restauro. Para Domingos Bucho este texto é da autoria de Raul Lino<sup>174</sup>.



Ao nível dos critérios de intervenção da DGEMN, destaca-se, dentro uma prática dominada pela unidade de estilo (restauro integral), Raul Lino que critica a prática da reintegração estilística e propõe novas alternativas. Contudo, a sua atitude não teve repercussões imediatas. Só a partir dos anos 50 se inicia uma lenta mudança de orientação nas práticas de intervenção da DGEMN. Esta mudança foi provocada pela evolução dos estudos da história de arte ao nível nacional, pela aproximação e colaboração entre a DGEMN e outras instituições da cultura com competência para a protecção das obras de Arte<sup>175</sup>, assim como pela representação de técnicos portugueses em questões internacionais de defesa do património arquitectónico, tal como a participação portuguesa na redacção final da carta de Veneza<sup>176</sup>. Esta carta mantém-se actual à luz do pensamento teórico sobre o restauro e conservação, sendo considerado uma peça fundamental para as filosofias recentes de intervenção.

### 2.2.5 O papel da DGEMN no restauro das superfícies arquitectónicas

Para analisar o papel da DGEMN no restauro das superfícies arquitectónicas há que distinguir as superfícies decoradas com valor artístico, nomeadamente a pintura a fresco e o esgrafitado dos restantes rebocos.

A história da redescoberta do fresco como técnica decorativa tradicionalmente usada para revestimento de paredes e tectos é, em Portugal, relativamente recente<sup>177</sup>, destacando-se o trabalho pioneiro, intitulado "A pintura a fresco em Portugal nos séculos XV e XVI",<sup>178</sup> de Vergílio Correia publicado em 1921. A pintura mural encontrava-se em grande parte desaparecida, deteriorada ou oculta por intervenções posteriores e praticamente ignorada enquanto elemento identificativo ou de referência historiográfica. Esta situação inverte-se com as contribuições e esforços precursores de Vergílio Correia e com as primeiras acções de restauro e divulgação deste importante acervo pela DGEMN.<sup>179</sup>

Os dois Boletins<sup>180</sup> publicados, em 1937 e 1961, dedicados à pintura mural, atestam o interesse desta actividade artística, no que diz respeito ao seu valor iconográfico e histórico bem como aos problemas que se levantam no seu restauro.

Salienta-se que as intervenções de restauro da pintura mural realizadas pela DGEMN resultaram das obras levadas a cabo em monumentos, maioritariamente em edifícios românicos, cuja acção, orientada no sentido do restauro da arquitectura medieval, teve consequências ao nível da pintura mural tais como a necessidade de preservar os exemplos visíveis bem como aqueles que surgiam no decurso da intervenção. *"O ciclo das restaurações empreendidas pela direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais veio trazer para o estudo do fresco em Portugal, dois elementos de capital importância: as pinturas murais*

*da Capela da Glória, da Sé de Braga e as da Igreja de Bravães. Independentemente da acção restauradora, mas em consequência dela foram desvendados dois conjuntos picturais notabilíssimos*<sup>181</sup>.

Como reflexo de uma filosofia de intervenção que valoriza os elementos considerados identificativos da nacionalidade<sup>182</sup> a maioria das intervenções de restauro de frescos situou-se no Norte do país, zona onde a arquitectura românica atingiu maior expressão “ *o que fica dito(...) mostra que perdido o sentido da utilidade e o interesse das decorações parietais pictóricas, substituídas pelos revestimentos entalhados ou esmaltados, os frescos haviam caídos no mais completo desprestígio. Acompanhavam na decadência a arquitectura medieval, menosprezada, deturpada ou mascarada, do século XVI em diante*”<sup>183</sup>. Segundo Margarida Donas Botto<sup>184</sup> esta situação explica o reconhecimento tardio da pintura mural do sul do país, que só recentemente foi alvo de estudos e acções de conservação. Os únicos exemplos meridionais referidos nos Boletins acima mencionados (Boletim nº 106, Dezembro 1961) são os frescos do edifício dos antigos Paços do Concelho de Monsaraz denominado o “Bom e o Mau Juiz” e os frescos da capela de S. João Baptista, junto à Muralha, também em Monsaraz<sup>185</sup>.

Relativamente à metodologia de intervenção, a DGEMN procedeu “*com critério idêntico àquele que a norteia nos restantes trabalhos. Se se pode, com vantagem para o monumento e para as próprias pinturas conservar in- loco a decoração parietal, ainda que posterior, tanto melhor; mas se a manutenção envolve risco de dano para a obra, ou circunstâncias especiais indicam a intervenção do especialista, não se hesita em removê-las*”<sup>186</sup>.

Hoje, adopta-se o conceito de conservação do património integrado, pelo que a extracção de uma pintura mural só se realiza em casos extremos e depois de verificadas todas as hipóteses para conservar no local. Da leitura atenta do boletim pode constatar-se que existiam, na época, poucas técnicas e tecnologias de restauro, nomeadamente para combater a humidade, “*os frescos nestas condições têm de ser retirados, tornando-se impossível muitas vezes a sua recolocação*”<sup>187</sup>. No caso ainda, de existir sobreposição decorativa optava-se pela remoção das composições superiores porque as “*pinturas sotopostas são mais antigas*”<sup>188</sup>. Os frescos removidos, depois de colocados sobre novo suporte e restaurados, eram colocados em Museus<sup>189</sup>. Este tipo de situação passava-se, também, na Europa, nomeadamente na Catalunha<sup>190</sup> e em Itália.

A prática de remoção dos frescos, mesmo executada por técnicos experientes, implica sempre a destruição parcial do suporte, no caso do stacco a masello, das argamassas, no caso do stacco, ou da camada pictórica, o strappo, que é cortado e arrancado. Embora existisse desde 1911, uma comissão de inventariação e beneficiação das pinturas primitivas, a sua acção resumia-se a pequenas intervenções terapêuticas em pintura em tábuas, realizadas em Lisboa, na Academia de Belas Artes, por dois técnicos. Face à dimensão das intervenções na pintura mural foi necessário um intercâmbio técnico com



Itália, tendo se deslocado a Portugal Cecconi Principe, para realizar tais campanhas de restauro, nomeadamente de remoção das pinturas. Nos trabalhos de restauro executados pelo italiano estagiou um aprendiz português que continuou os restauros depois deste técnico se ter ido embora, “substituindo com vantagem de material e preço a colaboração estrangeira<sup>191</sup>”.

Face ao exposto, considera-se pertinente sublinhar esta acção de colaboração internacional, própria do pensamento e filosofia contemporânea de preservação do património, entre a DGEMN e outras instituições com competência e tutela na salvaguarda das obras de arte. Embora esta cooperação possa ser interpretada como uma acção pontual, coloca-se a hipótese de que este relacionamento, ainda que embrionário, se tenha mantido. De facto, o Boletim posterior, dedicado aos frescos, menciona uma nova técnica de restauro, presumivelmente importada, para a protecção da pintura mural ou qualquer outro tipo de arte decorativa, que deverá ser aplicada antes de se realizar qualquer intervenção.

Relativamente ao restauro dos esgrafitos, não há qualquer registo de ter sido utilizadas as práticas de restauro aplicadas à pintura mural, nomeadamente a remoção do suporte, que é bastante difícil e dispendiosa, devido à própria natureza do esgrafito e a consolidação através de groutings, que pode alterar a coloração das argamassas. Porém, estes revestimentos foram mantidos por uma contínua prática de utilização dos materiais tradicionais. Note-se que o cimento só começa a ser utilizado, nas sistemáticas intervenções de manutenção, nos anos 50 porque era um ligante caro.

As restantes superfícies arquitectónicas, monocromáticas e sem figuração, eram ignoradas, ou ainda destruídas, na procura arqueológica de elementos arquitectónicos primitivos, ou porque eram considerados excrescências pelo que “picar-se-ia o estuque e ressurgia por fim, intacta, a unidade arquitectural da primeira Igreja<sup>192</sup>”.

## 2.2.6 Os primeiros debates e questões contemporâneas em Portugal

Depois de formuladas as grandes teorias sobre o restauro durante o século XIX e na primeira metade do século XX, a segunda metade do século XX, aparentemente restringiu-se à proclamação de declarações e princípios, conhecidos como cartas e recomendações internacionais<sup>193</sup>. Nas últimas décadas do século XX, assiste-se de novo, a um processo de autocritica e de reformulação disciplinar, através de um debate polarizado, e por vezes radicalizado, na continuação e reafirmação desta teorias e no ressurgir de novas. “Nunca como no momento actual o conceito definido pela palavra restauro é interpretado e posto e prática segundo princípios e modalidades tão diversa, sendo difícil fazer a definição inequívoca<sup>194</sup>”.

De uma forma global, pode dizer-se que hoje existem quatro linhas no pensamento teórico sobre a conservação e restauro: 1) permanece a tradição *científico-filológica*; 2) surge a doutrina da *conservação integral*, 3) mantêm-se a continuidade do *restauro crítico*, e 4) e desperta a cultura da manutenção.

O corpus teórico metodológico do *restauro científico* formulado por Boito e Giovannoni, permanece(u) actual ao longo de todo o século XX. Segundo Ignacio González-Varas<sup>195</sup> pode afirmar-se que esta teoria é o pensamento que, devido à clareza e equilíbrio de princípios, gozou de um consenso mais generalizado. Depois das reformulações do *restauro crítico*, nos anos sessenta, a Carta Italiana do Restauro de 1972 reforça a tradição filológica, com a proibição expressas de eliminar os traços do passado da obra de arte ao longo dos tempos.

A escola florentina encabeçada por Piero Sanpaolesi define uma posição coincidente nalguns pontos com a doutrina da *conservação integral* que surge a partir dos anos setenta, no círculo de influência da escola lombarda, que retoma os princípios de Ruskin. O ponto-chave desta doutrina é a estrita conservação da autenticidade da matéria, retardando ou interrompendo o processo natural da degradação através da aplicação de métodos científicos<sup>196</sup>. Marco Dezzi Bardeschi, enquanto figura principal desta tese, defende a autenticidade do objecto cultural, condena as falsificações e propõe uma cultura da manutenção, com acção de prevenção dos processos de decaimento. Esta doutrina tem como primeiro axioma que o objecto cultural é autêntico não só quando é original mas também quando conserva os sinais do tempo e da história, garantindo desta forma a sua individualidade assim como o seu carácter de objecto único<sup>197</sup>. Paralelamente à *conservação integral* surge o *pan conservacionismo* que estende o conceito da conservação a todos os objectos testemunhos históricos da actividade humana. Independentemente das suas diferenças o *restauro científico e filológico* e a *conservação integral* partilham do mesmo conceito teórico de conservação e criticam o *restauro crítico*.

Depois de formulados princípios do *restauro crítico* estes mantiveram a sua validade até aos nossos dias. A actualidade destes princípios reaparece num grupo de novos pensadores teóricos entre os quais se destaca Renato Bonelli que responde directamente às críticas apresentadas pelos seguidores da *conservação integral*. Bonelli fundamenta a actualidade do método crítico e justifica novamente os seus princípios basilares ao reafirmar a autonomia do valor figurativo da obra de arte e ao defender a necessidade de um juízo crítico de valor.

Por outro lado, Paolo Marconi<sup>198</sup> defende uma prática de manutenção, admite o restauro como forma de reprodução da obra de arte, porque independentemente da conservação da matéria original pretende-se manter a sua expressão e o seu significado cultural. Estas acções de manutenção devem, porém, ser executadas com tecnologias tradicionais pré-industriais. Esta perspectiva que salienta na fábrica construtiva, nas técnicas de execução e

de elaboração, na manualidade e no artefacto é uma das contribuições mais destacadas de Marconi. As diferenças entre esta doutrina e a da conservação integral são inúmeras. Em termos de objectivos, a cultura de manutenção refuta a ideia da degradação do tempo, como dado a conservar. Em termos metodológicos, rejeita, ainda, a utilização de técnicas e produtos químicos modernos e propõe o uso das técnicas tradicionais para a manutenção<sup>199</sup>. Com este princípio Marconi afasta-se também, da tradição filológica, cujas bases foram lançadas por Camilo Boito, da Cartas de Atenas (1931) e da Carta Italiana do Restauro (1972), que promovem a utilização de novos materiais da indústria química e das modernas técnicas de consolidação, privilegiando a diversidade de materiais e a modernidade da técnica de restauro.

Segundo Paulo Pereira<sup>200</sup>, em Portugal, até aos anos 60, mantiveram-se os critérios tradicionalistas de intervenção no património. A partir da década de 50, os arquitectos mais novos, com uma visão moderna e influenciados pelo CIAM, desenvolveram um importante trabalho: o inquérito à arquitectura regional (publicado com o título de arquitectura popular portuguesa). O inquérito demonstrou a inexistência de um modelo de casa portuguesa e evidenciou a coexistência de diferentes soluções funcionais, formais e construtiva da habitação. Mas o país rural e a *preto e branco*, retratado no inquérito, iria alterar-se, rapidamente, a partir dos anos 60 com a guerra de Africa e com o fenómeno da emigração, que primeiro levou à desertificação das povoações e depois à remessa de divisas pelos emigrantes e à aplicação das suas poupanças em habitações nessas povoações. A revolução de 25 de Abril de 1974 e a consequente democratização vieram acelerar o processo de mudança. Posteriormente, o acesso a fundos da comunidade europeia, associados à industrialização e à desafectação das actividades agrícolas, alterou a paisagem do país a *preto e branco* para o país a *cores*. Com esta mudança muda também o contexto patrimonial.

O património arquitectónico só volta a ser noticia nos anos oitenta<sup>201</sup>, devido à polémica intervenção das Amoreiras e ao "restauro" da Casa do Bicos<sup>202</sup>, que optou por reconstruir os dois andares em falta, reproduzindo a superfície arquitectónica dos silhares em *ponta de diamante*. Se, por um lado, marcava a diferença com a tradição da DGEMN, por outro, não tinha em consideração os preceitos da Carta de Veneza, que preconizada o *restauro crítico* na distinção da obra nova mas, também não os ignorava, quando proponha reutilização para evitar a perda do monumento<sup>203</sup>.

Na década seguinte, o projecto de valorização de Sagres (de João Carreira) suscitou uma polémica sem precedentes, agora numa perspectiva doutrinária. O projecto optou por integrar as construções inventadas pelo Estado Novo, formalizando e reinterpretando com a construção de três corpos novos (de linguagem contemporânea) a correnteza de casas, existentes antes da intervenção da DGEMN. A polémica instaurou-se e, "pela primeira vez, patrimonialistas, arquitectos e ambientalistas encontravam-se profundamente divididos"<sup>204</sup> tendo sido, inclusivamente, defendido a demolição das novas construções. A obra ficou

suspensa durante dois anos, tendo o IPPAR assumido a solução de terminar a obra nova, tendo em consideração todo o historial do processo. No entanto, surgiram novas críticas, relativas à reutilização dos monumentos e à compatibilização com a necessidade de construir obra nova. Como afirma Paulo Pereira nunca mais se poderá falar de património arquitectónico sem se referir ao “*síndrome de Sagres*”<sup>205</sup>.

No tempo que medeia entre estes dois acontecimentos polémicos existe o do ciclo das pousadas de iniciativa estatal. Mas, nestes casos, os critérios adoptados foram os da interpretação estrita da Carta de Veneza. Tratou-se de integrar, harmoniosamente, obra nova e obra antiga, uma vez que os programas hoteleiros eram quase sempre incompatíveis com a realidade física das pré-existências. O acrescento de obra nova necessário tornou-se muitas vezes problemático e os resultados nem sempre foram positivos

Entretanto, a conservação urbana (dos centros históricos) foi “também ganhando acuidade e profundidade metodológica”<sup>206</sup> nos trabalhos desenvolvidos na Ribeira e no Barredo, no Porto, logo após 1974. Guimarães, é um dos exemplos com muitos resultados positivos. O Gabinete do Centro Histórico, iniciou, nos anos 70, um processo, que ainda decorre, de preservação urbana, valorizando os espaços públicos e privilegiando o tratamento dos edifícios de acompanhamento. Nesta operação, articularam-se os critérios do restauro, da reabilitação e reutilização e da integração de obra nova, geridos sob o olhar de uma equipa multidisciplinar. Outros centros históricos foram objecto de intervenções integradas como, por exemplo, o Porto (CRUARB<sup>207</sup>) e Évora, e mais recentemente Sintra, Lisboa (Chiado) e Santarém, muitas vezes na sequência de candidaturas desses centros urbanos a Património da Humanidade.

De modo geral, durante os anos 90, assiste-se a uma reserva relativamente às propostas de reutilização e introdução de obra nova. Surgem projectos que podem ser considerados exemplares em termos de restauro, pois optam, frequentemente por vezes por soluções integradas de restituição, respeitando as exigências históricas do edifício original.

Hoje, ensaiam-se novos princípios, “*que partem do pressuposto que todos os métodos precedentes encontram-se afinal activos e são passíveis de ser adoptados, cabendo ao monumento, através do seu estudo, determinar a intervenção possível e eventualmente ideal.*”<sup>208</sup> Assim, ganha forma a tese do *restauro objectivo* defendida por Antoni González Gomes-Navarro, director do Servei del Patrimoni Arquitectònic de la Diputació de Barcelona. Javier Rivera resume o método de Antoni da seguinte forma: “1) *quanto ao valor de conservação como documento histórico do monumento: procedendo à indagação das suas características de maneira a garantir sempre a manutenção para o futuro de toda a informação que proporciona, juntando-lhe a necessidade de traduzir e transpor, por meio da conservação, a compreensão e significado do monumento, para o que, se necessário for, se terá, inclusivamente, que transformar para tornar mais evidente ou*

*compreensível a sua imagem. 2) quanto ao seu valor arquitectónico, deverá manter-se a herança do criador do monumento bem como da sociedade que o viu surgir e, quando tal for necessário, efectuar adaptações a novos usos; a eleição destas readaptações deve analisar-se a partir da óptica da adequada tipologia; mas também da sua capacidade em manter vivo o monumento – que é o objectivo principal.”<sup>209</sup>*

Em Portugal, Fernando Henriques considera que “a posterior rejeição dos valores então defendidos [pelo Estado Novo] para as intervenções no património e o não preenchimento por qualquer outra corrente provocou um vazio que tem perdurado até ao presente, do qual resultou a tendência para reduzir as intervenções a meros aspectos de natureza técnica.”<sup>210</sup> Contudo, na(s) última(s) década(s), a reflexão teórica sobre a conservação e restauro, em Portugal, conheceu uma actualização e renovação de princípios, conceitos e metodologias, algumas baseadas nas teorias italianas. Têm surgido, timidamente, reflexões críticas e abordagens teórico-práticas de reconhecido valor como a intervenção no claustro dos Jerónimos, onde foi aplicada uma patine artificial, que permitirá uma transição gradual entre o antes, o durante e o depois da intervenção. O recente aparecimento de uma praxis de conservação e restauro, qualificada e rigorosa, em paralelo com a crescente formação de técnicos especializados e profissionais dedicados à conservação, testemunham o interesse na preservação e salvaguarda do património cultural em Portugal no final do milénio.

### **2.2.7 O reconhecimento das superfícies arquitectónicas. Como intervir hoje**

Em Portugal, o reconhecimento da importância das superfícies (revestimentos) arquitectónicas como uma dimensão do património construído, associado à autenticidade material dos edifícios históricos, tem um desenvolvimento recente, na prática da conservação do património arquitectónico e urbano e ao nível dos currículos de formação e ensino .

No panorama internacional, nomeadamente na Áustria, na Itália, em França e na Grã-Bretanha este reconhecimento tem cerca de duas décadas e tem-se concretizado em programas de estudo aplicados a casos concretos de preservação de revestimentos antigos.

Estas experiências permitiram mostrar vantagens, ao nível da práxis e ao nível económico, tendo como consequência a promoção de algumas políticas de preservação sistemática dos revestimentos originais. São exemplos a obrigação legal dos planos de cor para os centros históricos, em Itália, e a exigência da utilização de soluções e materiais antigos, como a cal, na conservação dos centros históricos de Viena, Wachau e Salzburg.

Relativamente à formação especializada em conservação das superfícies arquitectónicas,

só em 1996, surgiu o primeiro curso piloto organizado pelo ICCROM<sup>211</sup> (Internacional Centre for the Study of the Preservation and Restoration of Cultural Property) em colaboração com o BDA Österreichisches Bundesdenkmalamt. O ASC (the Examination and Conservation of Architectural Surfaces Course), com a duração de 8 semanas intensivas, constitui um excelente instrumento de formação e aperfeiçoamento. Em Portugal, embora não exista nenhum curso tão específico, regista-se como positiva a inclusão desta área nas disciplinas de conservação do património, em algumas licenciaturas e mestrados.

Em 1964, a carta de Veneza introduziu os princípios modernos de conservação, nomeadamente os monumentos serem considerados uma herança comum a todos e ser um dever preservar a autenticidade das estratificações históricas.

O princípio teórico das cartas internacionais de conservação do património cultural foi estabelecer que o valor universal do património depende da sua autenticidade. Para que um objecto seja elegível pela UNESCO como Património Mundial tem que cumprir o princípio da autenticidade. Este conceito é um pilar fundamental na Carta de Veneza.

Face ao processo de destruição dos revestimentos arquitectónicos, do esquecimento das práticas de reparação e manutenção, e consequentemente da importante perda do património e da compreensão da sua história tecnológica da construção, pode concluir-se, das recentes recomendações e estudos, provenientes de centros de excelência na conservação, como o ICCROM<sup>212</sup>, baseadas nos princípios enunciados pelas cartas internacionais de conservação e restauro, que é necessária uma política de manutenção e reparação onde o uso dos materiais tradicionais deve ser encorajado. Devem ser desenvolvidos esforços para preservar as superfícies arquitectónicas, evitando a substituição e reconstrução de rebocos e a utilização de tecnologias modernas. Estas só devem ser equacionadas quando as técnicas tradicionais falham.

Considerando que o impacto de um edifício histórico em quem o vê é, em primeiro lugar, emocional, e que este é influenciado pela aparência do revestimento do edifício e tendo em conta que hoje já se não questiona a necessidade de preservar revestimentos arquitectónicos decorados (por exemplo, os azulejos), a pintura mural ou a pedra, importa, tal como o ICCROM recomenda, que as noções de *patine*, de autenticidade material e de preservação dos diferentes layers sejam aplicadas aos rebocos monocromáticos não decorados, devendo as práticas e técnicas metodológicas do restauro das pinturas murais ser utilizadas na conservação dos revestimentos arquitectónicos e os materiais empregues ser compatíveis com os materiais originais<sup>213</sup>. Deve ser incentivado o uso de materiais tradicionais e fomentada a política de reparação e manutenção, apoiando a formação qualificada de operários. Nestas recomendações consideram-se as vantagens estéticas e económicas neste tipo de intervenção e salienta-se, a importância de um trabalho de equipa transdisciplinar no restauro e conservação.



Por fim, o ICCROM aconselha, a melhorar os instrumentos de gestão patrimonial e de promover a educação patrimonial.



### 3. METODOLOGIA

Neste capítulo apresentam-se e justificam-se as opções metodológicas em função dos objectivos enunciados. Descreve-se o processo de inventariação e justifica-se a escolha dos instrumentos utilizados na recolha de dados.

#### 3.1 As opções metodológicas

As opções metodológicas foram determinadas pelo objecto, âmbito e natureza deste estudo. O seu objecto é estudar e conhecer os esgrafitos exteriores de Évora de forma a contribuir para a sua salvaguarda. Baseamo-nos no pressuposto de que qualquer intervenção no património se fundamenta no conhecimento e que, portanto, é necessário conhecer para conservar.

A recolha bibliográfica permitiu referenciar poucos casos, alguns deles já desaparecidos, com esgrafitos. As referências eram meras indicações de localização sem qualquer descrição e análise. Verificou-se, ainda, que nessas referências havia, por vezes, alguma indefinição terminológica na utilização nos termos esgrafito e grafito, frequentemente, confundindo-as com trabalhos de estuque.

Há, pois, necessidade de um conhecimento mais extensivo, abrangendo a totalidade dos esgrafitos visíveis do exterior, ao nível dos arruamentos da cidade intramuros de Évora. Há, também, a necessidade de descrever e analisar caso a caso esse mesmo universo, circunscrevendo espacialmente o campo de análise à cidade intra muros. Optou-se, pois, por construir um instrumento, o inventário, capaz de recolher, produzir e organizar a informação sobre todos os casos existentes, visíveis do exterior, na cidade de Évora.

#### 3.2 Instrumento e técnicas

As palavras inventário<sup>214</sup> e catálogo<sup>215</sup> são frequentemente utilizadas como sinónimos. No entanto, para Ignacio González-Varas são considerados *"como dois instrumentos de tutela que implicam níveis distintos de identificação, registo e conhecimento do objecto"*<sup>216</sup>. Segundo o mesmo autor, os inventários são instrumentos de carácter mais sumário, que fazem uma listagem completa, e que se centram na identificação e descrição do objecto, como forma básica de conhecimento. O catálogo soma a estes requisitos uma classificação histórica-artística ou cultural do objecto, exigindo uma investigação mais profunda<sup>217</sup>.

No domínio da arquivística, o inventário é, pela ordem hierárquica dos níveis de classificação, o instrumento de pesquisa que se segue ao guia. O catálogo é o instrumento que dará continuidade à descrição da série iniciada com o inventário. "Neste sentido, a descrição



sistemática de unidades documentais (por meios de catálogos) só deve se impor quando a totalidade do acervo já estiver devidamente descrita em inventários.<sup>1218</sup>

Na legislação nacional, nomeadamente na Lei 107/2001 de 8 de Setembro, que estabelece as bases da política e do regime de protecção e valorização do património cultural é o termo inventário (artigo 6º) que surge como princípio fundamental da política patrimonial, enquanto forma de protecção dos bens culturais. Este documento define *“por inventariação o levantamento sistemático, actualizado e tendencialmente exaustivo dos bens culturais (...) com vista à respectiva identificação”* (artigo 19º).

Nos documentos internacionais, nomeadamente na Carta de Atenas, pode-se ler que *“cada estado, ou as instituições criadas ou reconhecidas com competência para esse fim, publique um inventário dos monumentos históricos nacionais acompanhados de fotografias e de descrições”*<sup>219</sup>. Posteriormente, em 1975, na declaração de Amesterdão, reforça-se a ideia da necessidade de inventários enquanto instrumentos da gestão qualitativa do espaço urbano *“O planeamento urbano e o ordenamento do território devem integrar objectivos de conservação do património arquitectónico (...) A fim de tornar possível esta integração, é conveniente adaptar o inventário dos edifícios, dos conjuntos e dos sítios de valor arquitectónico, de forma a incluir a delimitação de zonas periféricas de protecção. É desejável que esses inventários sejam largamente difundidos, nomeadamente junto das autoridades regionais e locais, bem como dos responsáveis pelo ordenamento do território e pelo planeamento urbano, a fim de chamar atenção destes responsáveis para os edifícios e para as áreas que merecem protecção. Tal inventário fornecerá uma base de trabalho realista à conservação, constituindo um elemento qualitativo fundamental para a gestão dos espaços.”*<sup>220</sup> Em 1985, o Conselho da Europa, na *“Convenção para a Salvaguarda do Património Arquitectónico da Europa”*, retoma as preocupações e princípios já expressos anteriormente, assim, com o objectivo *“de identificar com precisão os monumentos, conjuntos arquitectónicos e sítios susceptíveis de serem protegidos, as Partes comprometem-se a manter o respectivo inventário e, em caso de ameaça dos referidos bens, a preparar, com a possível brevidade, documentação adequada.”*<sup>221</sup>

Não existindo, em Portugal, uma definição terminológica rigorosa dos instrumentos de registo dos bens patrimoniais, utiliza-se neste trabalho a palavra inventário para o conjunto de acções como o registo, a identificação, a descrição, a caracterização, a datação, a documentação e a classificação do esgrafito, enquanto uma das principais técnicas decorativas de revestimento exterior, com argamassa, em Évora.

Perante a ausência de um modelo de catalogação ou inventariação, foi necessário conceber o inventário e definir tipos e níveis de classificação e modelos de verificação para a inclusão dos bens inventariados num catálogo.

O processo de construção do inventário seguiu várias fases operacionais diferentes, relacionadas entre si, mas não necessariamente sequenciais. A primeira consistiu na

preparação do trabalho de campo, através da pesquisa bibliográfica, o que permitiu fazer uma listagem dos esgrafitos existentes.

A recente reedição do Inventário Artístico de Portugal<sup>222</sup>, em suporte digital, constituiu uma boa ferramenta de trabalho porque, através da pesquisa livre por palavras-chave, permitiu a criação de uma primeira listagem de trabalho dos esgrafitos e da sua localização. Embora, durante a pesquisa, se tenha-se constatado que Luís Keil, nalgumas situações se refere ao esgrafito como “decorações”<sup>223</sup>, dificultando a busca por palavras-chave, a elaboração de uma lista de trabalho identificativa dos esgrafitos, ainda que não constituindo um inventário, permitiu planear todo o trabalho de campo, confirmar a existência e localização dos esgrafitos, ocasionalmente o seu estado de conservação, e definir um período de tempo referente a sua datação, etc.

A recolha de Mónica Couceiro Braga e de Alexandra Sofia Charrua<sup>224</sup> sobre os estuques e esgrafitos (exteriores), em Évora, foi editada numa pequena publicação muito interessante a qual inclui, também, um roteiro com quatro percursos definidos no mapa da cidade de Évora, onde estão sinalizados exemplos de esgrafitos e de estuques. Este guia, não pretendendo constituir-se como um corpus dos estuques e esgrafitos de Évora, permitiu alargar a nossa listagem de trabalho sobre a localização dos esgrafitos. É acompanhado, também, de diversas ilustrações que possibilitaram verificar o estado de conservação e as alterações sofridas ao longo dos últimos 10 anos, constituindo deste modo um bom instrumento de pesquisa.

Embora as referências sejam sumárias, e por vezes, exista indefinição terminológica na utilização das palavras esgrafito e grafito, e confusão entre os trabalhos de massa e de estuque e os esgrafitos, foi possível elaborar uma lista com a localização dos esgrafitos existentes. Tornou-se, porém, necessário confirmar e validar a existência desses esgrafitos.

Em campo, numa segunda fase, para validar a listagem produzida e complementá-la com novos casos, a pesquisa sobre os esgrafitos foi articulada em três grandes grupos de tarefas:

- 2) o levantamento incluindo a recolha fotográfica, o registo cartográfico, a identificação, a descrição, a análise e a interpretação dos casos observados;
- 3) a recolha de dados históricos, para permitir a datação das decorações, a iconografia, o autor, a propriedade original, os restauros e transformações e,
- 4) o registo sobre o estado de conservação.

Foram incluídos no inventário todos os esgrafitos visíveis, do espaço exterior intramuros da cidade de Évora. Este *corpus* compreendeu, ainda, decorações em baixo-relevo, semelhantes aos esgrafitos, cobertas com películas de tinta ou de cal, perceptíveis ou legíveis do espaço público.



A falta de documentação bibliográfica e/ou arquivística obrigou a proceder à recolha de informação através da observação directa *in loco*, validada constantemente por verificações e comparações. Este processo, não linear, obedeceu, também, a critérios e técnicas de classificação e catalogação: a localização, o tamanho, a cor, etc. A identificação, a interpretação e a classificação exigiram, ainda, operações de análise, comparação com outros esgrafitos, apoiada por documentação bibliográfica e documental. Estas tarefas, embora fossem realizadas em fases distintas, estiveram sempre interligados pela articulação de material e informação.

Uma das técnicas escolhidas para a recolha e registo da informação foi a observação directa baseada no exame visual *in loco*. A observação directa tem potencialidades neste tipo de investigação porque o próprio investigador tem os quadros teóricos de referência sobre o objecto em estudo, o que lhe permite uma análise aprofundada e crítica. Exige, no entanto, um cuidado de distanciamento crítico, por parte do investigador, por forma a obviar enviesamentos na análise. Neste sentido, considera-se que a validade da observação poderia ser complementada através dos recursos às seguintes técnicas ou instrumentos:

1. Levantamento fotográfico, de todos os casos. Foram utilizadas uma máquina fotográfica digital *sony DSC-P1* de 3,3 mega pixels. e uma máquina reflex *Nikon F80* com uma teleobjectiva de 300mm para conseguir reproduzir o objecto numa escala maior, recolhendo dados complementares à investigação. A recolha de dados foi feita de forma sistemática ao longo do percurso. No entanto, alguns factores condicionaram ocasionalmente a fotografia de exteriores, designadamente: o tipo de iluminação, durante o dia; a direcção, intensidade e temperatura de cor dependentes da hora; o ângulo de visão relacionado com a posição e o equipamento. Em certos casos, foi necessário percorrer de novo o percurso a diferentes horas e/ou com equipamento fotográfico diferentes para que a própria fotografia pudesse ser, também, documentação técnica. Um outro aspecto importante do recurso à fotografia foi esta ser um excelente complemento informativo e de peritagem no campo do diagnóstico de anomalias. Os esgrafitos foram fotografados primeiro no contexto geral do imóvel e posteriormente pormenorizados;
2. O registo através do desenho elaborado pelo investigador de pormenores considerados relevantes em cada um dos casos. O apontamento gráfico em papel semi-transparente (papel vegetal) permitiu, de uma forma mais imediata, verificar se os motivos são idênticos, simétricos e/ou ainda, fazer a breve análise geométrica e formal do motivo decorativo;
3. A observação detalhada e ampliada através da utilização de um binóculo e de uma lupa. O binóculo permite confirmar o detalhe e qualidade da técnica de execução do esgrafito, designadamente na definição do motivo decorativo, na técnica de corte, no tipo de argamassa, ora no fundo ora no motivo, e na identificação estratigráfica

das cores e pigmentos visíveis nas superfícies do imóvel. A lupa foi utilizada quando foi possível a aproximação dos motivos esgrafitados para verificar as situações acima descritas assim como analisar o tipo de ligantes e agregados utilizados nas argamassas;

4. A marcação cartográfica do percurso de levantamento e da localização dos casos de estudo. O percurso foi realizado, a pé, seguindo o mapa da cidade à escala 1/1000, marcando o sentido do percurso, a hora e o estado do tempo. O esgrafito depois de identificado foi cartografado, assinalando a sua localização.
5. O diário de campo onde se descreveu cada um dos casos, à medida que se processava o trabalho. Neste diário apontaram-se as observações realizadas sobre elementos e características dos edifícios, com decorações esgrafitadas para se compreenderem os conceitos estéticos de apresentação da fachada, aquando da execução dos esgrafitos. Os níveis estratigráficos, ao nível das superfícies arquitectónicas visíveis ou perceptíveis, e suas colorações, o tipo e desenho da serralharia das guardas das janelas, a forma da cantaria de pedra e o próprio desenho da molduras dos vãos foram sempre assinalados neste guião, para uma mais correcta interpretação dos conceitos estéticos de apresentação, da classificação e datação. Dada a dificuldade em atribuir uma datação, com segurança, a comparação de elementos decorativos, como, a serralharia com exemplos datados constituiu uma boa ferramenta de trabalho. Este processo comparativo foi auxiliado pela fotografia e pelo registo gráfico realizado pelo investigador. No diário de campo registaram-se, ainda, hipóteses de estudo sobre a datação, a utilização de moldes idênticos no caso de semelhança dos motivos decorativos em esgrafitos distintos, confrontando, muitas vezes, os registos gráficos em papel vegetal que, de uma forma rápida, permitiam confirmar tais hipóteses.
6. O levantamento métrico e topográfico, auxiliado por uma estação total (TPS) *Leica pcr 1105*. A utilização de uma estação total de teodolito motorizada permitiu, além da medição convencional de ângulos horizontais e verticais, medir também a distância. Assim, foi possível obter as coordenadas de qualquer ponto de um esgrafito. Apesar deste equipamento medir em coordenadas polares (Hr, Vt e D), o próprio teodolito converte as coordenadas dos pontos medidos para coordenadas rectangulares (X, Y e Z), permitindo executar o levantamento gráfico rigoroso do motivo ornamental, quando era impossível realizar o levantamento recorrendo aos métodos tradicionais do levantamento métrico e arquitectónico, por questões de inacessibilidade. Com este tipo de levantamento foi fácil verificar e/ou confirmar algumas das hipóteses que surgiram durante o trabalho de campo, designadamente quando ocorreram casos de motivos ornamentais iguais, foi possível confirmar as mesmas dimensões, e a utilização do mesmo molde. Os levantamentos do ornato do cavalo alado existente no Palácio Costa-Patalins (Condes de Soure, hoje esquadra da Polícia) e na Rua Gabriel Victor do Monte Pereira nº20 e nº22 foram realizados por este processo.



### 3.3 O processo em campo

O levantamento dos esgrafitos, em Évora, foi realizado durante os períodos de Junho a Julho de 2001 e de Setembro de 2002 a Março de 2003. Percorreu-se o espaço público, ao nível da rua, diversas vezes, no mínimo duas, a diferentes horas do dia, por causa dos ângulos de incidência do sol. Para confirmar a observação anterior, foi repetido o percurso (a diferentes horas do dia), durante o mês de Janeiro de 2005,

A observação inicial foi realizada, durante os meses secos de Junho e Julho. Posteriormente foi feita uma nova observação entre Setembro e Março, por vezes em dias de sol, e, por vezes, em dias parcialmente encobertos, após chuvadas intensas. O facto da superfície estar molhada permite uma percepção das decorações e das colorações anteriores cobertas pela presente superfície (reboco, barramento e/ou caiação).

A observação e o registo sistemático e uniformizado numa ficha de inventário sobre os esgrafitos exigiram várias fases de execução. Numa primeira fase, houve uma observação global de cada um dos casos e cartografou-se em mapa a sua localização. Posteriormente identificaram-se características e categorias. Um de carácter permanente para todos os casos, como a cor, localização e motivo do esgrafito. Outras de carácter específico, como os níveis estratigráficos, a técnica de execução, os conceitos de apresentação estéticos.

Após este trabalho de identificação, inventariação e classificação, procedeu-se a uma leitura crítica e construiu-se um guião de observação que permitiu ao investigador registar de forma sistemática todos os parâmetros e permitiu, também, a interpretação correcta dos conceitos de apresentação estéticos do edifício e a comparação e discussão de dados.

Procedeu-se, então, a uma nova observação *in loco* para aferir, rectificar e validar os vários registos e classificações das fichas individuais. Durante esta nova observação, procurou-se que o registo dos dados não se tornasse numa operação relativamente mecânica devido à pré definição de categorias do guião, para não perder informação sobre a riqueza e diversidade das técnicas de execução deste tipo de decoração esgrafitada.

### 3.4 A descrição e interpretação. O estudo do edifício como fonte documental

A descrição e interpretação de cada um dos casos registados no guião de observação foi um processo longo e simultaneamente de investigação aprofundada. Questões como: a datação da construção e/ou da decoração; os conceitos de apresentação estéticos e, o respectivo guião fundamentaram-se numa recolha extensa de documentação bibliográfica e foram validadas pelo constante confronto entre os dados e a interpretação original, feita pela autora.

De acordo com o exposto anteriormente, o carácter cognitivo de um edifício é o melhor documento de si mesmo<sup>225</sup>. Neste sentido a análise estratigráfica<sup>226</sup> (realizada apenas através da observação cuidadosa) da sua materialidade forneceu-nos informações úteis para o conhecimento histórico do mesmo. Durante, o trabalho de campo, esta leitura dos paramentos da fachada do edifício foram observados e registados os seguintes aspectos: a fábrica construtiva, os revestimentos, incluindo as *patines*, as unidades estratigráficas murais e relações estratigráficas, as outras artes aplicadas (serralharia, pintura mural, e/ou trabalhos de massa e estuque), assim como a envolvente, lesões e patologias.

Um dos aspectos mais significativos neste tipo de análise são as características da construção, nomeadamente na definição das técnicas de construção, no tipo de andaimes, no tipo de ferramentas ou no estudo complementar dos materiais utilizados, procurando não só as diferentes técnicas de produção como ainda a sua proveniência.

O resultado desta análise foi registado em esboços e apontamentos gráficos e fotográficos. Infelizmente, devido à natureza desta investigação, não foi possível fazê-lo em documentação gráfica rigorosa (tipo levantamento fotogramétrico). As conclusões desta análise reflectem-se na descrição e interpretação de cada um dos casos, isto é, no conhecimento dos exemplos registados.

### 3.5 Estudo de outras fontes documentais. Recolha de dados fotográficos e gráficos

A Carta de Veneza define que o “restauro deverá ser sempre precedido e acompanhado de um estudo arqueológico e histórico do monumento.”<sup>227</sup> Este estudo deve ser fruto de uma investigação científica que apoiará o projecto de intervenção. Neste sentido o termo “estudo arqueológico” utilizado na Carta de Veneza significa mais a exigência de uma investigação científica sobre o monumento do que a determinação das técnicas e procedimentos para o realizar.

Para o presente estudo dos esgrafitos, no âmbito da história dos revestimentos da cidade de Évora, com excepção da documentação histórica, deu-se especial dedicação à recolha de informação fotográfica e aos dados sobre antigos projectos de restauro e/ou conservação.

Neste sentido, a fotografia, cada vez mais assume maior valor documental, face às alterações sucessivas ao nível da imagem urbana nomeadamente dos revestimentos e colorações das fachadas. Foi consultado o Arquivo Fotográfico da Câmara Municipal de Évora que possui um importante acervo fotográfico, (estimado em cerca de 200 000 espécies), construído ao longo dos últimos 20 anos, que representa, hoje, um testemunho importante dos últimos anos da história local. Foi examinado o arquivo corrente e as seguintes colecções: David Freitas, António Passaporte, grupo Pró-Évora e Pereira e Prostres com o intuito de verificar as



seguintes situações: a existência de esgrafitos que hoje já não são perceptíveis ao nível dos arruamentos; a datação do esgrafitos, uma vez que as fotografias do espólio do arquivo estão geralmente datadas, as colorações e apresentação do imóvel anteriores à actual e, o estado de conservação.

A pesquisa de dados sobre projectos anteriores teve como objectivo recolher informação sobre a estrutura, estado de conservação, colorações antecedentes, tipos de argamassas, fotografias e/ou desenhos, entre outros. Neste sentido foi consultado o arquivo de obras da câmara municipal, o arquivo da DGEMN e o do IPPAR<sup>228</sup>. A impossibilidade de analisar todos os projectos existentes nestes arquivos obrigou-nos a examinar os processos onde, em trabalho de campo, se tinha verificado a existência de decorações esgrafitadas. Sempre que possíveis foram consultados os processos administrativos, os fotográficos, os de obras e de desenhos, e inspeccionado *in loco* o edifício/monumento para conferir a execução e realização dessas intervenções.

### 3.6 As fichas de inventário

Em cada uma das fichas apresentam-se três domínios de caracterização: mapa cartográfico, levantamento fotográfico, que inclui muitas vezes, uma representação gráfica e texto descritivo. Este último inclui os seguintes campos: nº da ficha, localização, freguesia; posição topográfica esgrafito, tipo, cor e motivos decorativos; descrição e enquadramento na fachada do imóvel; leitura dos conceitos de apresentação; datação; estado de conservação; tipo de protecção legal e referências bibliográficas. No campo da descrição e da leitura, apresenta-se o relato da observação *in loco* e a interpretação do investigador sobre conceitos, formas e meios de apresentação visual e de comunicação arquitectónica do imóvel à data provável da execução dos esgrafitos ou das superfícies decoradas. No campo estado de conservação, faz-se uma apreciação avaliativa e eventualmente descrevem-se os materiais utilizados que poderão prejudicar as condições de conservação. No campo bibliográfico, referem-se as poucas referências sobre o caso do esgrafito em estudo que, em muitos casos, se resumem a uma simples listagem de localização.

Sendo um trabalho de campo de alguma forma inovador e sem documentação concreta relativa a cada um dos casos, o estudo e a descrição de cada esgrafito e o seu respectivo contexto foram sofrendo reformulações resultantes da evolução do próprio trabalho. Este processo permitiu ir enriquecendo cada uma das fichas devido à visão de conjunto que se ia conceptualizando.

A execução/redacção final destas fichas foi o resultado de um processo de validação constante que se concretizou, também, pelo confronto dos dados e da interpretação original, com a do guião de observação.

### 3.7 A construção da base de dados

A criação de uma sistema de gestão de bases de dados justifica-se pela quantidade de informação que precisava de estar organizada e estruturada. A opção de conceber uma base de dados relacional para além de armazenar e organizar a informação, permitiu a criação de relações entre tipos de informação distintos. Embora, individualmente estes grupos de tipos de informação tenham um objectivo específico, a construção de relações entre os dados possibilita uma maior compreensão da informação. A organização da informação permite, também, a elaboração de relatórios temáticos sobre os esgrafitos, nomeadamente sobre a sua localização, estado de conservação, motivo do ornato, datação, entre outros.

A base de dados criada, apesar de não se constituir como um sistema de informação geográfica (SIG), isto é, uma base de dados informatizada, de base cartográfica, onde é permanentemente canalizada toda a informação (geográfica, descritiva e gráfica), devido aos elevados custos do *software* deste tipo, constitui um passo fundamental para a implementação de um qualquer sistema de gestão patrimonial. A passagem dos dados para uma base cartográfica poderá ser facilmente conseguida com a articulação de ambas as base de dados.

O sistema criado estrutura informação de diversas fontes - texto, fotografia, desenhos técnicos e cartografia. Esta base de dados poderá ser um óptimo instrumento de gestão patrimonial, mesmo ao nível urbanístico, com objectivo da salvaguarda da técnica de esgrafitar. Considera-se, ainda, que a criação da base de dados poderá permitir uma actuação preventiva programada e hierarquizada de salvaguarda dos esgrafitos inventariados.



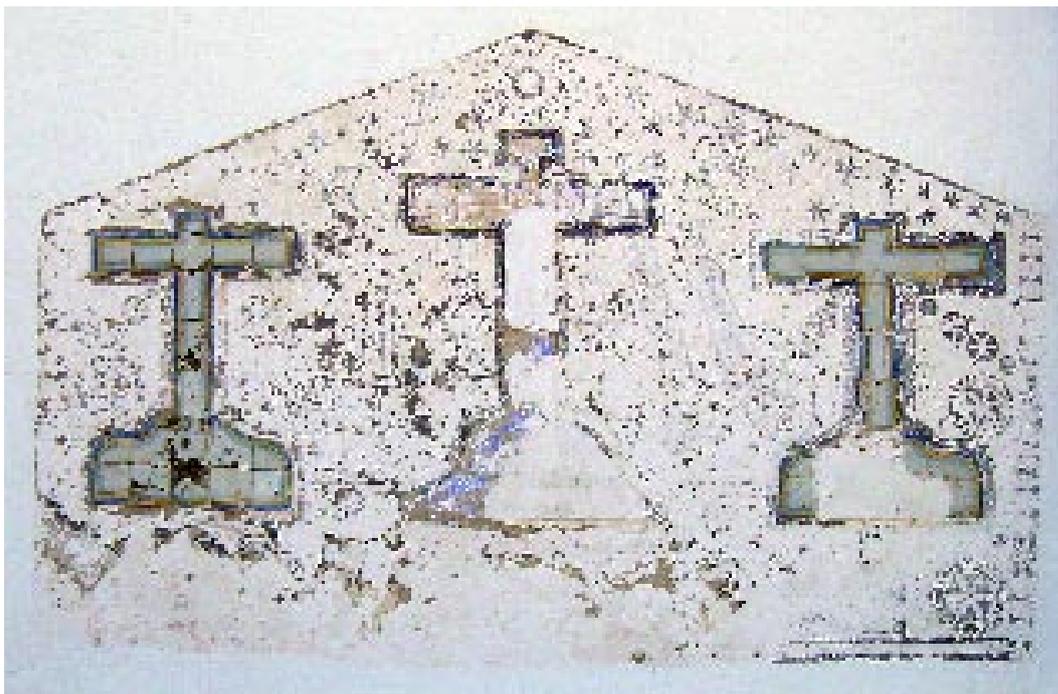


foto: Sofia Salema

Figura 037 - Decoração exterior em esgrafito e azulejo - Santa Clara de Sabugueiro



foto: Margarida Bento



foto: Sofia Salema

Figura 038 - Santa Clara do Sabugueiro

Figura 039 - Fonte da Rainha - Quinta da Amoreira da Torre, Montemor-o-Novo

## 4. O ESGRAFITO

### 4.1 A incidência geográfica do esgrafito na região de Évora

O facto que serem escassos os estudos aprofundados sobre este tipo de decoração, associada a falta da documentação arquivística sobre superfícies arquitectónicas, levou-nos, no segundo capítulo, a apresentar uma breve panorâmica dos esgrafitos existentes em Portugal, para demonstrar a permanência da utilização desta técnica. A diversidade geográfica dos exemplos então apresentados demonstra o sucesso da utilização dos esgrafitos no território nacional, com incidência na região sul, tanto em versões eruditas como em composições populares.

Neste sub-capítulo dos resultados, pretende-se, reforçar a caracterização e justificar os casos existentes e inventariados na cidade intramuros — o objecto do presente estudo — comparando-os com exemplos de esgrafitos localizados e seleccionados na área de influência da diocese e/ou do distrito de Évora embora, por vezes, se mencionem referências ou paralelismos com zonas mais distantes, ou com casos em Évora extramuros.

Embora Évora tenha sido das poucas cidades que já mereceu algumas menções sobre o cultural dos seus esgrafito, conforme já se assinalou, a utilização desta técnica não é exclusiva deste ou de outros centros urbanos.

De facto encontram-se esgrafitos em lugares periféricos a qualquer centro urbano, como por exemplo, na Igreja de Santa Clara de Sabugueiro, no concelho de Arraiolos, onde foi recentemente posta a descoberto uma decoração exterior em esgrafito e azulejo. No interior, o tecto da nave, em abóbada de berço, dividida em caixotões, está *“revestida de pinturas estilisticamente atribuíveis à segunda metade do século XVII, de cariz populista, mas denotando conhecimento dos modelos eruditos que circulavam através de gravura”*<sup>229</sup>

A intencionalidade da pintura e do seu programa comunicacional, datado do século XVII, assim como a forma como a decoração esgrafitada envolve as três cruces, em azulejo azul e amarelo, datados também do século XVII, faz pressupor que esta decoração seja mais ou menos contemporânea dessa intencionalidade. O esgrafito, cujo motivo interpreta de forma geométrica as pétalas de uma flor e se conjuga com uma composição de círculos, foi realizado em duas camadas: um reboco de coloração negra e um barramento branco com cerca de 3 a 4 mm, com inerte muito fino e com acabamento liso.

Na arquitectura civil, também em meio rural, mas mais próximo da cidade de Évora, nos jardins da Quinta da Amoreira da Torre (perto de Montemor-o-Novo), existe um curioso testemunho arquitectónico designado por Fonte da Rainha. De planta triangular, formando um templete de três colonelos, de estilo gótico-manuelino, atribuível ao mestre Francisco

Figura 037  
Figura 038

Figura 039





Figura 040 - Paço da Sempre Noiva, Arraiolos



Figura 041 - São Bento de Castris



Figura 042 - Santa Clara do Sabugueiro



Figura 043 - Igreja Matriz de Juromenha



Figura 044 - Casa da Inquisição, Monsaraz



Figura 046 - Igreja Matriz de Juromenha



Figura 045 - Santa Clara de Sabugueiro



Figura 047 - Pormenor da porta de entrada do Convento de N. S. da Assunção do Castelo, Moura

de Arruda, revestido por interessantes esgrafitos a branco e preto. Túlio Espanca<sup>230</sup> data-os do século XVI. O programa decorativo acompanha e valoriza a forma arquitectónica, e os motivos recorrem a elementos naturalistas, geométricos e simbólicos. Estão, também, esgrafitadas as cruces de Cristo, Avis e Santiago, “talvez como representação alegórica das dignidades dos donatários do solar rural, que beneficiavam de comendas das mesmas ordens militares”<sup>231</sup>. Estes esgrafitos foram objecto de uma intervenção de restauro nos anos 90 realizada pela firma Mural da História, que incluiu a reintegração de algumas lacunas.

Ainda em área agrícola, no Paço da Sempre Noiva, perto de Arraiolos, é visível, na fachada posterior, uma decoração em esgrafito em largas barras com motivo de folhagem estilizada, de fundo cor de areia e motivo a branco, que acompanha e ornamenta as chaminés, vãos e cornija. Em 1997, durante uma visita ao monumento foi possível reconhecer os esgrafitos, entre outras técnicas de simulação de alvenaria. Esta fachada apresentava, ainda, uma grande informação histórica da técnica e tecnologia da feitura de rebocos e deste tipo de decorações com argamassas de cal.

*Figura 040*

De facto, para além da cidade de Évora, que mereceu algumas referências pela utilização desta técnica de esgrafitar, existem outros núcleos urbanos que, pela quantidade dos esgrafitos ou ainda pela especificidade ou qualidade artística, merecem ser destacados como é o caso de Montemor-o-novo, Moura, Juromenha, Monsaraz, Crato e Vila Viçosa.

Em Montemor-o-Novo e Moura a decoração das fachadas com esgrafitos assume um protagonismo à escala urbana, semelhante ao de Évora. Este fenómeno urbano encontra paralelo em decorações esgrafitadas em edifícios religiosos, como no Convento da Saudação em Montemor-o-Novo, ou na parede da entrada principal do convento, na área intramuros do castelo de Moura, geralmente executadas antes da “moda” decorativa com impacto na imagem urbana.

Noutros núcleos urbanos mais pequenos, encontram-se inúmeros exemplos de edifícios com pequenos apontamentos decorativos em esgrafito, geralmente, num friso ou sobre um vão. Muitos são de expressão popular e revestem-se de notável importância como testemunhos culturais pois, frequentemente, são fruto de interpretações, desenvolvimentos e melhorias locais de temas mais eruditos, como os grotescos, comuns a outras formas expressivas como na pintura. Embora, nestes casos de expressão popular, a temática vegetalista prevaleça, são recorrentes, também, os temas geométricos, como, o motivo que interpreta as pétalas de uma flor, visível na arquitectura religiosa em S. Bento de Castris, S. Clara do Sabugueiro, ou Juromenha. Menos vulgar é, com pequenas variações, a composição geométrica de círculos que se observa, ora na arquitectura civil, como no friso da Casa da Inquisição, em Monsaraz, recentemente restaurada, ora em edifícios religiosos, como em S. Clara do Sabugueiro, na Igreja Matriz de Juromenha ou no Convento de N. S. da Assunção do Castelo, em Moura. Estes temas foram sempre utilizados, tanto em versões eruditas como populares, no decorrer do tempo, não se mostrando característicos

*Figura 041*  
*Figura 042*  
*Figura 043*

*Figura 044*  
*Figura 045*  
*Figura 046*  
*Figura 047*





Foto: Margarida Boito

Figura 048 - Convento dos Capuchos, Vila Viçosa



Foto: Sofia Salema

Figura 049 - Templete - Paço Ducal, Vila Viçosa (pormenor)



Foto: Sofia Salema

Figura 050 - Templete - Paço Ducal, Vila Viçosa



de um período ou corrente artística particular. Neste sentido, o estudo aprofundado dos motivos decorativos, mesmo dos geométricos, revela-se fundamental para compreender e caracterizar o universo dos esgrafitos.

A Igreja Matriz do Crato constitui um caso interessante, não só pelo complexo programa iconográfico, como também porque terá servido de modelo ao tecto esgrafitado da Capela de S. João Baptista, na Amieira<sup>232</sup>. O tecto de caixotões da Capela-mor está decorado por grotescos a branco e preto, em bastante mau estado de conservação - esgrafitos de inspiração flamenga e maneirista, que representam grifos, cartela, tondi, santos e ramagens com enrolamentos. Os caixotões da zona central apresentam os elementos de maior importância simbólica como a cruz de Malta, uma rosa e o símbolo do cordeiro místico (referente a S. João Batista, patrono daquela Ordem).

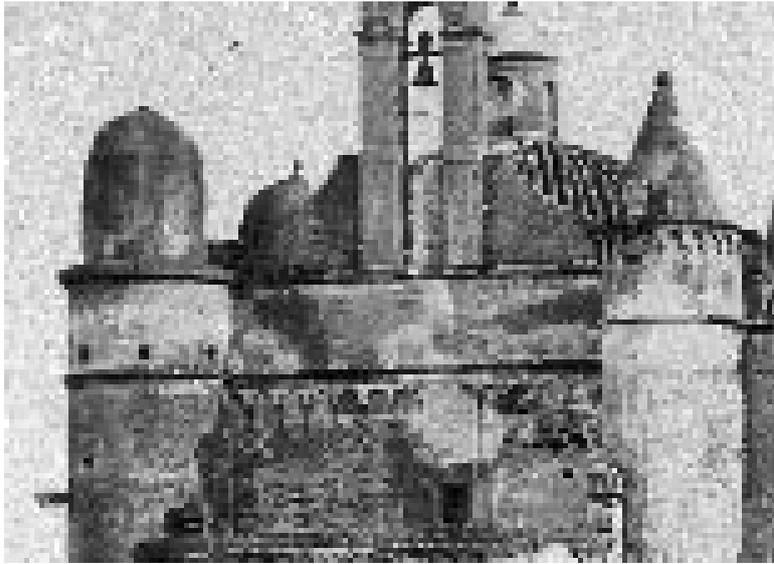
Vila Viçosa é destacada por alguns historiadores porque possui "um dos mais ricos acervos de pintura mural a fresco e têmpera que se encontram na paisagem artística portuguesa"<sup>233</sup> onde o ambiente cultural e artístico difundido pelo Paço Ducal, durante o século XVII e XVIII "traduziram um espírito de renovação e de afirmação da Corte ducal enquanto espaço de vivência humanística e de identificação nacional"<sup>234</sup>. Este ambiente, que se inicia no século XVI e tem o seu auge nos séculos seguintes, pode justificar a qualidade artística e técnica do esgrafito que decoram um pequeno templete existente nos jardins do Palácio, ou os do claustro do Convento dos Capuchos. A cúpula da pequena construção existente no jardim está dividida em duas linhas de caixotões dispostos em círculo, decorados com esgrafitos renascentistas. Os caixotões laterais situados no arranque da cúpula têm figuras aparentemente simétricas de perfil, emolduradas num círculo. Os caixotões centrais mostram os anjos com atributos. Cromaticamente toda a composição clássica tem uma intencionalidade. Os esgrafitos no interior dos caixotões foram realizados a branco e preto: a argamassa de fundo de cor escura e o motivo decorativo a branco (onde é visível, também, um tom de marfim<sup>235</sup>). As molduras dos caixotões apresentam dois tipos de acabamentos, um branco e outro de cor de marfim ligeiramente rosado. As paredes rebocadas, fingindo alvenaria aparelhada, mantêm a argamassa de cor de areia. Emoldurando um óculo na parede, aparece um esgrafito de motivo vegetalista de fundo avermelhado. Esta intencionalidade associada à qualidade técnica de execução e ao programa iconográfico e comunicacional faz deste caso um exemplo de referência.

Figura 048

Figura 049  
Figura 050

Sendo o esgrafito um revestimento e, como tal, uma camada sacrificial, com duração limitada, periodicamente renovada, é difícil encontrar no exterior os exemplos mais antigos. Um dos testemunhos mais remotos, já referido, é o que se encontra na ermida de S. Brás, em Évora, cuja datação é atribuída<sup>236</sup> aos finais do século XV, quando terminou em 1490 a sua construção. No cimo dos paramentos exteriores e dos contrafortes da galilé é visível uma decoração em esgrafito, com dois motivos geométricos, o espinhado e os círculos tangentes, ambos sob fundo acinzentado. Na fachada lateral Norte é ainda visível, sobre





Colecção Pereira Proites - Arquivo Fotográfico CME

Figura 051 - Ermida de S. Brás (finais do séc. XIX)



foto: Sofia Salema

Figura 052 - Ermida de S. Brás



foto: Sofia Salema

Figura 053 - Ermida de S. Brás



foto: Sofia Salema

Figura 054 - Ermida de S. Brás



foto: Sofia Salema

Figura 055 - São Bento de Cástris



foto: Sofia Salema

Figura 056 - Templete - Pátio dos Tanques - Convento de São Bento de Castris



foto: Sofia Salema

Figura 057 - Convento de Santo António, Viana do Alentejo

uma camada de caiação, uma decoração em relevo, presumivelmente em esgrafito, de motivo geométrico: um xadrez com o quadrado ora cheio ora vazio. Este motivo pode-se, também, observar nas fotografias do século XIX da Ermida.

*Figura 051*  
*Figura 052*  
*Figura 053*  
*Figura 054*

O modelo arquitectónico da Ermida de São Braz, em Évora, influenciou fortemente a tradição construtiva do Sul, nomeadamente, as pequenas Igrejas do período manuelino. Esta tipologia de planta rectangular de nave única e capela mor de testeira recta, mais estreita e separada do corpo principal por um arco triunfal bem marcado, cujas paredes exteriores são ritmadas por contrafortes escalonados, rematados por pináculos cónicos, é recorrente até aos finais do segundo terço de quinhentos, servindo de arquétipo, com algumas alterações, a inúmeros edifícios. Neste sentido, foi interessante constatar, que, na capela de Nossa Senhora das Represas, no Alvito, cuja tipologia obedece a este modelo arquitectónico, é visível, sobre as várias camadas de caiações, uma decoração em relevo, aparentemente esgrafitada, de motivo geométrico, tipo xadrez, onde surgem alternadamente rectângulos cheios e vazios, semelhante à existente na fachada da Ermida de São Braz. Este paralelismo faz-nos pressupor que não só era recorrente o modelo tipológico da Ermida de Évora, como também os seus formulários decorativos.

Este tema geométrico com formas rectangulares, ora cheias ora vazias, aparece recorrentemente em decorações esgrafitadas tanto em superfície, como em cunhais, simulando alvenaria em pedra aparelhada, (Juromenha). Embora seja frequente encontrar revestimentos, simulando e/ou fingindo materiais mais nobres, como a pedra aparelhada, o mármore ou o tijolo, este tipo de motivo poderá ultrapassar o objectivo inicial e transformar-se num tema decorativo semelhante aos revestimentos azulejares.

Outro caso digno de referência, também em Évora, é o esgrafito seiscentista (1687), presente na decoração de uma capela, no segundo piso do claustro do Convento de S. Bento de Castris, que surge juntamente com uma pintura fresquista, assim como a decoração de um templete existente no pátio dos tanques, cuja cúpula está coberta de esgrafito. Existem algumas semelhanças entre esta decoração e a da cúpula da Igreja do Convento de S. António, em Viana de Alentejo, embora em escalas e técnicas diferentes, na hierarquização do espaço e na utilização dos mesmos motivos florais inscritos no rectângulo. Em ambos os casos, a decoração enfatiza e valoriza o espaço arquitectónico.

*Figura 055*  
*Figura 056*  
*Figura 057*

A heterogeneidade dos exemplos apresentados, tanto em edifícios mais modestos, como nos de maior significado arquitectónico, nos de carácter religioso, tanto da periferia como dos centros urbanos, demonstra a constância na utilização desta técnica de esgrafiar, justificada pela sua eficácia decorativa, durabilidade e relativa acessibilidade quando comparada com outras artes decorativas. No entanto, só um estudo mais aprofundado permitiria confirmar a hipótese de existência de uma área de influência da cidade de Évora assim como a sua dimensão e extensão.





foto: Sofia Salema

Figura 058 - Rua da Moeda



foto: Sofia Salema

Figura 060 - Rua Vasco da Gama

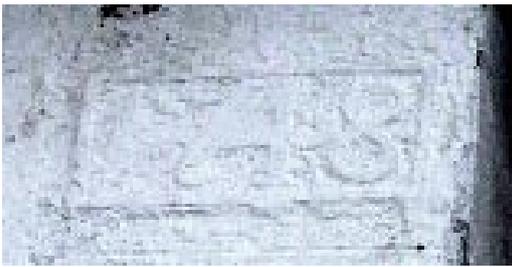


foto: Sofia Salema

Figura 059 - Rua Manuel do Olival

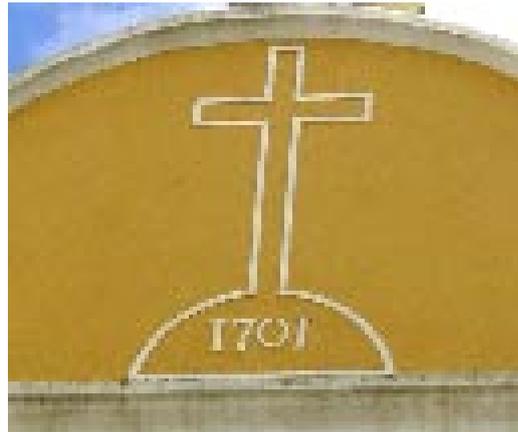


foto: Sofia Salema

Figura 061 - Aqueduto de Água de Prata



foto: Sofia Salema

Figura 064 - Rua Fria - "MPeixe"



foto: Sofia Salema

Figura 062 - Rua de Avis - "Joaquim Calhau"



foto: Sofia Salema

Figura 063 - Travessa das Donzelas - "SA POTES CORDOVIL"



## 4.2 O esgrafito em Évora

A pesquisa desenvolvida permitiu inventariar, no espaço intramuros de Évora, 99 edifícios com decorações realizadas em esgrafitos. Foram incluídos todos os esgrafitos visíveis, do espaço exterior, assim como as decorações em baixo-relevo, aparentemente realizadas na técnica de esgrafitar, cobertas com películas de tinta ou de cal, mas que são perceptíveis ou legíveis do espaço público.

Embora, nos edifícios religiosos, o campo iconográfico fosse muito mais vasto e distinto do que o dos restantes edifícios urbanos, optou-se por não os excluir, na fase de trabalho de campo, porque a possível existência de estudos sobre o monumento poderia ajudar a compreender o universo dos esgrafitos em Évora deste inventário. O levantamento confirmou a existência de dois pequenos registos esgrafitados na Sé de Évora e vestígios de ter sido utilizada a técnica de esgrafitar na Igreja de S. Francisco. No entanto, face à pouca expressividade dos esgrafitos na Sé de Évora e à substituição recente dos revestimentos na Igreja de S. Francisco, optou-se por não incluir os edifícios religiosos no inventário.

A ausência de estudos específicos sobre os esgrafitos em Portugal, associada à dificuldade em datar com segurança um reboco ou um esgrafito, realça os casos em que tal é possível, permitindo de algum modo delinear um quadro da evolução do esgrafito em Évora. Os registos em esgrafito, de datas, como o da Rua da Moeda (1826) ou de desenho mais requintado o da Rua Manuel do Olival (1748) confirmam a utilização desta arte, nesse tempo.

Figura 058  
Figura 059

Outro caso que merece ser destacado é o esgrafito seiscentista (1673) muito repintado, na residência dos Bispos Inquisidores, perto da Sé. A datação surge ao centro de um friso também esgrafitado, de motivo floral localizado, sobre a verga de uma janela com cantarias de granito. Sobre este friso, de forma rectangular, existe uma cimalha de reboco moldado. Todo o edifício é decorado com um friso esgrafitado, na cimalha, com o mesmo motivo de *rincaux*, que continua nos alçados no Largo Marques de Marialva, estes em pior estado de conservação. O friso é, no entanto, interrompido pontualmente por um outro tema também em esgrafito. Em toda a extensão do edifício são visíveis cunhais e guarnecimentos de vãos, simulando alvenaria, que aparentemente fazem parte do mesmo programa comunicacional dos finais do século XVII.

Figura 060

No Aqueduto da Água da Prata, na fonte aberta em 1701 no Largo Chão das Covas, pode-se observar o registo na técnica de esgrafitar da data, assim como na outra face da fonte, das armas do Rei de Portugal, D. João V, da esfera armilar e da cruz da Ordem de Cristo.

Figura 061

Como já se referiu, em Évora, o trabalho dos esgrafitadores é mais anónimo, conhecendo-se escassíssimas referências ao ofício, tanto ao nível do encomendador como do executante.





foto: Sofia Salema

Figura 065 - Rua do Fradique, 7



foto: Sofia Salema

Figura 066 - Rua do Cicioso, 31



foto: Sofia Salema

Figura 067 - Rua 3 Senhores, 3



foto: Sofia Salema

Figura 068 - Rua de Avis, 172



foto: Sofia Salema

Figura 069 - Rua Serpa Pinto



foto: Sofia Salema

Figura 070 - Rua 5 de Outubro



foto: Sofia Salema

Figura 071 - Travessa da Fábrica, 9



foto: Sofia Salema

Figura 072 - Rua Miguel Bombarda, 59

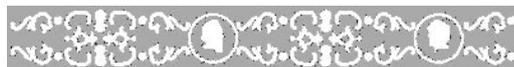


Figura 074 - Desenho - Esgrafito da Rua Miguel Bombarda, 59



foto: Sofia Salema

Figura 073 - Rua Miguel Bombarda, 59



foto: Sofia Salema

Figura 075 - Rua Gabriel Vítor Monteiro Pereira



foto: Sofia Salema

Figura 076 - Palácio dos Condes de Soure



Figura 077 - Desenho - Rua Gabriel Vítor Monteiro Pereira



Figura 078 - Desenho - Rua dos 3 Senhores, 10



foto: Sofia Salema

Figura 079 - Rua dos 3 Senhores, 10



foto: Marco Zerbattini

Figura 080 - Esgrafito - Isola di San Giulio, Itália



Foi com grande satisfação que se registaram os seguintes casos:

1. na Rua de Avis, o único exemplo onde o esgrafito é utilizado como um padrão que cobre toda a superfície da fachada (no edifício da Região do Turismo), característico do século XIX, com menção, provavelmente, ao promotor da obra de nome "Joaquim Calhau";
2. na Travessa das Donzelas, também fazendo referência a duas famílias tradicionais, existe um esgrafito com motivos fito e zoomórficos (representando o leão/urso e o cão) numa composição com brasões onde está inscrito "SA POTES CORDOVIL";
3. na Rua Fria, é visível na torre cilíndrica rematada por um cone, decorada com uma larga barra esgrafitada, com motivos de grinaldas renascentistas, da casa do teólogo Diogo Conforte Correia, neste caso com referência ao executante com a assinatura de "MPeixe".

Figura 062

Figura 063

Figura 064

A falta de conhecimentos sobre o "ofício" poderia talvez ser colmatada através de um longuíssimo trabalho de consulta dos arquivos, nomeadamente da Igreja. No entanto não é possível excluir que esta tentativa fosse em vão, devido à especificidade das superfícies esgrafitadas. Na Igreja de S. Francisco *"havia referências completas sobre os guarnecimentos numa das campanhas de obras datada do século XVI, embora sem mencionar algum tipo específico de decoração, com indicação do Mestre de obras responsável: o Mestre Eborense Martim Lourenço."*<sup>237</sup> No exterior desta Igreja, antes das recentes obras de reparação dos rebocos exteriores, onde se optou por utilizar uma técnica mista de pintura e grafito, com marcação a estilete da estereotomia para a reparação dos rebocos fingidos, eram visíveis alguns testemunhos de decorações esgrafitadas, sobre fundo cor de areia, no cimo dos paramentos exteriores, do lado sul e na torre. No entanto, a dificuldade de datar estas decorações, associado ao facto destas terem sido constantemente renovadas, torna difícil relacionar o Mestre de obras com os rebocos e decorações presentes.

Na sua maioria, cerca de 87,5% dos motivos decorativos são de temática vegetalista, recorrendo numa menor escala a composições geométricas. As únicas excepções são o motivo figurativo e os temas zoomórficos, de cavalos alados ou de peixes que terminam em enrolamentos vegetalistas, que assimilam e utilizam os modelos eruditos, divulgados em gravuras que circulavam, com alguma abundância, em Portugal, a partir no século XVI. Tais são os casos dos rostos humanos inscritos em círculos na Rua Miguel Bombarda, do motivo dos cavalos, no Palácio dos Condes de Soure e na Rua Gabriel Vítor Monteiro Pereira, do peixe na Rua dos Três Senhores, ou dos cães na Travessa das Donzelas. Outras composições de expressão popular utilizam também, alguns símbolos ou formas de animais como os papagaios e as catatuas, presentes no friso esgrafitado da Rua Mendo Esteves 33, o caso da cobra na Rua da Corredoura ou, ainda, a representação da vida e das tarefas no campo, na Praça do Sertório.

Figura 065

Figura 066

Figura 067

Figura 068

Figura 069

Figura 070

Figura 071

Figura 072

Figura 073

Figura 074

Figura 075

Figura 076

Figura 077

Figura 078

Figura 079

Figura 080

Figura 081

Figura 082

Figura 083

Figura 084



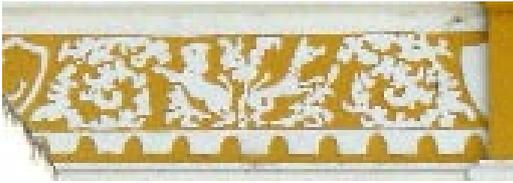


foto: Sofia Salema

Figura 081 - Travessa das Donzelas, 2



foto: Sofia Salema

Figura 082 - Rua Mendo Estevens, 33



foto: Sofia Salema

Figura 083 - Rua da Corredoura



foto: Sofia Salema

Figura 084 - Praça do Sertório

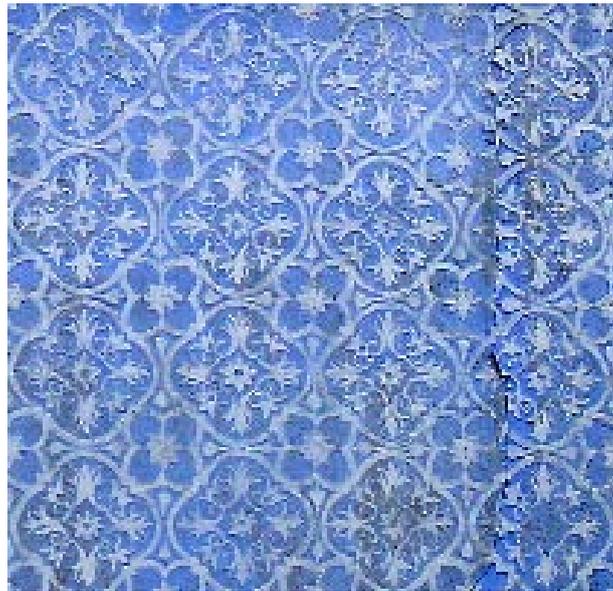


foto: Sofia Salema

Figura 085 - Rua de Avis, 88



foto: Sofia Salema

Figura 086 - Esgrafito da Rua 5 de Outubro, 42



foto: Sofia Salema

Figura 087 - Esgrafito da Rua Vasco da Gama, 18

A oportunidade de estudar um grande número de casos, distribuídos por um período cronológico bastante amplo, permitiu reconhecer alguns elementos caracterizadores da evolução do esgrafito, nomeadamente a forma de aplicação e o tipo de motivo. Um dos aspectos mais constantes, em Évora, é o facto das decorações em esgrafito, no exterior, traduzirem uma concepção típica dos modelos de composição clássica da arquitectura, visível no emolduramento da fachada (soco, cimalha, e pilastras) e dos vãos. Frequentemente, estes são, também, rematados por pequenas cimalthas, onde o esgrafito surge normalmente em friso sobre as janelas ou sob o beirado. A única excepção é o edifício da Região de Turismo, com características decorativas do século XIX, onde há alteração do conceito de decoração em moldura para uma concepção de multiplicação da superfície ornamental.

*Figura 085*

Ao analisar os esgrafitos actuais numa fachada em Évora, pode observar-se a frequência da utilização dos mesmos cânones. A regra de base é, aproximadamente, sempre idêntica: aumentar a importância e o significado arquitectónico e enfatizar os vãos com ricas cornijas /cimalthas para ressaltar o valor arquitectónico. Estes recursos têm em síntese o efeito de modificar a "escala arquitectónica" da fachada fazendo-a parecer mais rica.

No âmbito deste conceito decorativo de moldura, é perceptível uma variação dimensional dos esgrafitos, ao longo dos tempos. Tal facto poderá não ser casual, pois nota-se o engrandecimento progressivo dos motivos ornamentais, talvez seguindo a tendência dos modelos reais que simulam. Pode-se observar este fenómeno quando se comparam os esgrafitos do século XIX, que abundam na cidade de Évora, com o existente no Paço dos Bispos Inquisidores, do século XVII, de dimensões mais reduzidas.

*Figura 086  
Figura 087*

Existem excepções, designadamente, nos testemunhos do século XV e XVI, como por exemplo o friso da Ermida de S. Braz (fora do recinto fortificado) ou o friso de motivo "rincaux" do Palácio dos Condes de Bastos, datados de meados do século XVI por Túlio Espanca, ou, ainda, o friso esgrafitado, de motivo semelhante, existente na Rua Fria e no Largo Marquês de Marialva no Paço dos Bispos Inquisidores. Esta excepção poderá estar relacionada com o facto de se tratarem de obras com referências a modelos mais eruditos, ou de esgrafitos refeitos em épocas mais recentes.

*Figura 088  
Figura 089  
Figura 090*

O desenvolvimento da cidade de Évora é marcado por dois períodos distintos. O primeiro, durante a estadia nesta cidade da corte de D. Manuel, a qual originou um fortíssimo surto construtivo e renovador, que permaneceu durante várias décadas e que estimulou o aparecimento de inúmeros artistas, construtores e arquitectos, que contribuíram para este fenómeno de florescimento. O segundo, no século XIX, quando a cidade sofre de novo um forte processo de transformação urbana, que, de alguma forma é responsável pela actual morfologia da cidade. Estes períodos, que correspondem a tempos áureos na cultura da cidade, apresentam, de um modo geral, maior dimensão do motivo ornamental em esgrafito. A este facto não será alheio o número de artistas na cidade, assim como





foto: Sofia Salema

Figura 088 - Esgrafito do Palácio dos Condes de Bastos



foto: Sofia Salema

Figura 089 - Esgrafito da Rua Fria



foto: Sofia Salema

Figura 090 - Esgrafito do Largo Marquês de Marialva



foto: Isabel

Figura 091 - Rua do Menino Jesus, 17



foto: Sofia Salema

Figura 092 - Rua dos 3 Senhores, 10

a utilização de modelos de referência mais eruditos. É perceptível uma tendência em aumentar o motivo decorativo.

Se, por um lado, aparecem esgrafitos com alusão a modelos eruditos, por outro, aparentemente diferente, as decorações em esgrafito de expressão popular revestem-se de importância notável como testemunhos culturais. Algumas vezes são o resultado de interpretações de temas comuns a outras formas expressivas.

De uma forma global, em Évora, tanto na cidade intramuros como na região, os esgrafitos aparentemente aparecem nos finais do século XV. Adquirem consistência numa gramática decorativa eminentemente geométrica, em diagonais, círculos e quadrados em jogos de claro-escuro, como se observam na Ermida de S. Braz e na Quinta da Amoreira da Torre. Posteriormente, sofrendo influências da gramática decorativa manuelina,<sup>238</sup> o corpus decorativo do esgrafito inclui, também, elementos renascentistas de influência italiana e francesa, visíveis em exemplos como Vila Viçosa, Amieira, Crato, Elvas ou Nossa Senhora da Redonda ou em motivos "rinçaux", como na Rua Fria, Palácio dos Condes de Bastos ou Largo Marquês de Marialva. Durante o século XVII a técnica de esgrafiar atinge um grande desenvolvimento, visível em muitos monumentos, geralmente conventos ou Igrejas, onde o esgrafito assume protagonismo, enquanto decoração mural e/ou de superfície, como Vila Viçosa, S. Bento de Castris, ou Convento da Saudação, Montemor-o-Novo. Durante os séculos XVIII e XIX, no auge da cultura urbana, a técnica de esgrafiar é (re)utilizada, de forma popular ou erudita, por forma a explorar todas as suas potencialidades comunicacionais e estéticas, para exprimir uma intenção estética urbana de apresentação visual e comunicação arquitectónica. Esta cultura urbana integrou, assimilou e adaptou elementos decorativos, técnicas e práticas de construção de épocas anteriores, (re)aplicando e (re)interpretando desenhos já utilizados, como o motivo dos cavalos alados no Palácio dos Condes de Soure e na Rua Vítor Pereira do Monte, da flor de lis na Rua do Menino Jesus, do motivo de peixe com enrolamentos na Rua dos Três Senhores.

Figura 022

Figura 039

Figura 048

Figura 050

Figura 027

Figura 119

Figura 025

Figura 088

Figura 089

Figura 090

Figura 056

Figura 123

Figura 124

Figura 091

Figura 092

### 4.3 As técnicas e os materiais identificadas

Na sua maioria os esgrafitos inventariados localizam-se em cimalhas e janelas, não permitindo uma observação macroscópica devido à sua inacessibilidade. Mesmo assim, à medida que se identificavam e registavam novos casos tornavam-se perceptíveis diferenças nas técnicas de execução. Apresenta-se, de seguida, uma descrição das técnicas e dos materiais identificados fazendo paralelismos entre a bibliografia consultada e os casos inventariados e/ou outros exemplos mais acessíveis, existentes na região.

Alguns autores<sup>239</sup> referem que a técnica original do esgrafito, utilizada no século XIII, em Itália, era mais simples do que a adoptada mais tarde, durante o renascimento. Originalmente, o esgrafito era executado com uma única camada de argamassa, cujo efeito decorativo





foto: Sofia Salema

Figura 093 - Brasão da Sé de Elvas (pormenor)



foto: Sofia Salema

Figura 094 - Brasão da Sé de Elvas (pormenor)



foto: Sofia Salema

Figura 095 - Moldura em esgrafito monocromático - Capela de São João Baptista, Amieira do Tejo



foto: Sofia Salema

Figura 096 - Capela de São João Baptista, Amieira do Tejo



foto: Sofia Salema

Figura 097 - Argamassa de cor cinzenta. Ermida de São Brás



foto: Sofia Salema

Figura 098 - Argamassa de cor cinzenta. Fonte da Rainha, Quinta da Amoreira da Torre



foto: Sofia Salema

Figura 099 - Argamassa de cor cinzenta. Largo Luís de Camões

era monocromático e não bicromático. Durante uma intervenção de conservação dos esgrafitos quinhentistas na Sé de Elvas<sup>240</sup> foi posto a descoberto parte de um brasão, em esgrafito aparentemente monocromático, executado com uma só camada de argamassa. Estratigraficamente é visível que, sobre o salpico e emboco, foi aplicado um reboco de cal sem pigmentos adicionados, cujo acabamento é afagado. Sobre esta superfície lisa foi, com extrema habilidade, traçado com um instrumento aguçado, os riscos do desenho e raspada a argamassa, dando textura. Esta decoração explora as ligeiras diferenças de tom, conseguidas entre o reboco texturado e o reboco liso, afagado e com uma tonalidade mais branca. Quando se afaga um reboco, as partículas mais finas da cal, utilizada como ligante da argamassa, depositam-se na superfície tornando-a mais clara.

Figura 093  
Figura 094

Na Capela de S. João Batista, junto ao Castelo na Amieira do Tejo, no tecto em abóbada dividido em caixotões, decorados a esgrafito branco e preto, surge na moldura que divide e enquadra cada um dos caixotões uma decoração muito simples, que contorna as arestas, em esgrafito monocromático, de uma só camada cor de areia. Em Évora, a inacessibilidade dos exemplos não permitiu assinalar nenhum caso de esgrafito com uma só camada de argamassa. No entanto, é provável que uma observação mais próxima (macroscópica) com meios de elevação, permitisse confirmar este facto, tal como nos casos de Ameira e Elvas.

Figura 095  
Figura 096

A pesquisa bibliográfica permitiu averiguar que os primeiros documentos, que descrevem a técnica de execução do esgrafito, referem a coloração acinzentada da argamassa de fundo, pigmentada com adição de carvão ou palha queimada. Em Évora, os exemplos mais remotos como a Ermida de S. Braz e a Fonte da Rainha na Quinta da Amoreira da Torre, testemunham o uso desta coloração. No entanto o número de casos na cidade intramuros é reduzido, correspondendo a menos de 4% dos edifícios inventariados. É provável que este tipo de decorações esgrafitadas, com o fundo escuro, fosse largamente superior aos quatro testemunhos que hoje se podem observar, devido à perda e renovação dessas superfícies. Acresce que o aspecto original de 81% dos esgrafitos inventariados, está oculto debaixo de camadas de pintura, não sendo, por vezes, visível o tipo ou coloração da argamassa de fundo. Dois destes casos encontram-se no Largo Luís de Camões, onde num dos edifícios a decoração esgrafitada revela qualidade do traço, complexidade do desenho, habilidade e destreza manual do executante e aptidão na aplicação das argamassas, visível na camada superficial, constituída por um barramento tipo estuque e na utilização da argamassa de fundo pigmentada. Estas características, assim como o formulário decorativo utilizado, demonstram um conhecimento dos modelos e técnicas eruditas, embora a temática seja simples e não recorra a elementos figurativos, frequentes em Barcelona e em Itália. Na intervenção de conservação dos esgrafitos na Capela de S. João Baptista na Amieira<sup>241</sup>, foi possível constar, ao nível da observação visual, a existência de carvão na argamassa de cor escura utilizada como fundo da decoração.

Figura 097  
Figura 098

Figura 099





foto: Sofia Salema

Figura 100 - Argamassa de cor cinzenta -  
Rua da República/Pr. do Giraldo



foto: Sofia Salema

Figura 103 - Imitação de cantaria em pedra -  
Casa Garcia Resende - Rua S Manços



foto: Sofia Salema

Figura 101 - Imitação de cantaria em pedra -  
Rua Mendo Estevens, 60



foto: Sofia Salema

Figura 104 - Castelo de Mourão



foto: Sofia Salema

Figura 102 - Imitação de cantaria em pedra - Rua Sequeiro, 14

Um outro exemplo, do esgrafito a branco e preto é o vestígio visível na cimalha de um edifício na Praça do Giraldo. A morfologia e imagem desta praça, cujos edifícios apresentam características relativamente homogéneas, ultrapassam o símbolo de lugar central na cidade e evidenciam um carácter quase único no contexto nacional. A imagem desta praça, de origem medieval, encontra-se marcada por dois períodos distintos, o século XV e XVI e o século XIX, coincidentes com épocas áureas da cidade. O segundo período, que corresponde à transformação da praça em espaço público urbano, é marcado pela “introdução e multiplicação de elementos e técnicas decorativas”<sup>242</sup>, conferindo uma nova estética à praça, presente na valorização individual dos edifícios. Helena Mourato, no seu estudo da imagem urbana da Praça do Giraldo, não identificou nenhum exemplo de esgrafitos. No entanto, cita Florido de Vasconcelos que, num artigo publicado em 1966, refere que alguns edifícios apresentavam “na cimalha junto do beiral, os característicos frisos de esgrafitos, que se harmonizam perfeitamente com os estuques das fachadas”<sup>243</sup>. A identificação de um vestígio de uma decoração esgrafitada de fundo escuro e motivo vegetalista nesta praça, onde predominam a decoração das fachadas com trabalhos de estuque e de fingidos de vincado sabor erudito, no primeiro edifício da Rua da Republica, vem confirmar a afirmação de Florido de Vasconcelos e evidenciar o valor do esgrafito, enquanto técnica decorativa aplicada no espaço nobre da cidade, em conjugação com outras artes como a do estuque. Este pequeno vestígio foi assinalado por Alexandra Charrua durante a intervenção de recuperação da imagem urbana da Praça do Grilado, promovida pela Câmara Municipal, em Maio de 2002, cujo projecto foi realizado por José Aguiar.

Figura 100

Paralelamente à utilização do esgrafito bicromático (branco e preto), o caso mais frequente em Évora (100% dos esgrafitos inventariados que ainda, mantêm a superfície original) é o esgrafito que utiliza como fundo da decoração uma argamassa de cal, sem a adição de pigmento, cuja a coloração é obtida através da selecção dos agregados (areias). A preferência pela utilização da cor de areia no fundo pode, talvez, ser justificada na origem desta técnica, assim como de outras técnicas de revestimento e acabamento das superfícies arquitectónicas, que surgem da necessidade de imitar materiais mais nobres.

José Aguiar<sup>244</sup> sublinha que os gregos e os romanos aplicavam argamassas simulando o mesmo material de suporte para garantir maior longevidade. Em Portugal, é frequente, encontrar revestimentos simulando cantaria, em todo o tipo de arquitecturas, desde a mais monumental à mais modesta. A selecção cuidadosa dos agregados (areia) na argamassa de revestimento permite uma melhor simulação do material que se quer reproduzir. Neste sentido a utilização de agregados locais permite através da cor e da vibração da argamassa fingir a cantaria empregue nesse local.

Figura 101  
Figura 102  
Figura 103

A título exemplificativo, na torre do Castelo de Mourão, é visível um friso em esgrafito sugerindo um enrolamento em diagonal. O corpo da torre apresenta ainda um revestimento

Figura 104





foto: Sofia Salema

Figura 105 - Imitação de cantaria em pedra - Convento Novo, Évora



foto: Sofia Salema

Figura 107 - Rua Lopo Serrão



foto: Sofia Salema

Figura 106 - Convento Novo, Évora



foto: Sofia Salema

Figura 108 - Esgrafito com fundo de argamassada de coloração vermelha - Igreja de Benavila, Avis



foto: Sofia Salema

Figura 109- Rua Cândido dos Reis, 45



foto: Sofia Salema

Figura 110 - Esgrafito em pormenor



foto: Sofia Salema

Figura 111 - Capela de São João Baptista - Amieira do Tejo



foto: Sofia Salema

Figura 112 - Capela de São João Baptista, Amieira do Tejo



fingindo alvenaria, no prolongamento lateral da alvenaria de pedra aparelhada presente nos cunhais. Em Évora muitos dos edifícios inventariados mostram testemunhos ou vestígios de acabamentos e revestimentos simulando cantaria em pedra.

Figura 105  
Figura 106

O uso frequente da utilização do esgrafito a duas cores (branco e areia) poderá, também, ser justificado pela simplificação da técnica. Esta variante permite reduzir umas das fases de execução do esgrafito: a aplicação da argamassa pigmentada, que em última instância possibilita a aplicação do barramento directamente sobre o emboço. Levanta-se, assim, a hipótese que esta variante seja uma evolução da técnica do esgrafito de uma só camada, utilizada no século XIII em Itália, e visível na antiga de Sé de Elvas e na Capela de S. João Baptista. Este facto deveria ser confirmado através análises estratigráficas.

A alteração da coloração da argamassa de fundo escuro, substituindo a palha queimada por tijolo cozido (coloração do fundo avermelhada), que Virgílio Correia, afirma ser representativa da primitiva bicromia importada de Itália, não aparece nos esgrafitos, em Évora. Assinala-se, todavia, o vestígio nesta cidade de um friso esgrafitado que se encontra pintado, na Rua Lopo Serão. Esta decoração surge a meio piso, entre o primeiro e o segundo andar, localizado possivelmente na cimalha antes da ampliação do edifício. Embora o esgrafito esteja coberto com várias camadas de tinta, é visível uma coloração rosa. Não foi possível confirmar se se trata da coloração base da argamassa. O único exemplo de esgrafito com aplicação da argamassa de fundo vermelho que se assinalou foi uma inscrição, com a data de 1696, na fachada principal da Igreja de Benavila, também designada por Capela de Nossa Senhora de entre Águas, em Avis. Este raro exemplar exterior já apresenta alguma degradação, com lacunas de material. O facto de estar datado, assim como o de ser um dos raros exemplos de utilização de tijolo moído na coloração da argamassa, merecia que fosse objecto de um estudo e de uma intervenção de conservação. Regista-se, ainda, o esgrafito de fundo verde na Rua Cândido dos Reis, 45. Embora o esgrafito esteja pintado, a fachada foi objecto de uma intervenção recente de restauro da superfície arquitectónica, pelo que se pressupõe que esta cor seja original.

Figura 107

Figura 108

Figura 109

No que diz respeito à camada de superfície, verifica-se que existem algumas alterações à técnica de esgrafitar, alterações estas já abordadas durante a recolha bibliográfica. Em Évora podem agrupar-se os esgrafitos<sup>245</sup> onde são visíveis as superfícies originais, relativamente ao tipo de acabamento da camada mais superficial, em dois grandes grupos. No primeiro é aplicado um barramento/argamassa com uma espessura aproximada entre 3 e os 5mm, que utiliza um inerte muito fino, tipo pó de pedra. Esta argamassa tem um acabamento muito liso e uma tonalidade branca em toda a sua espessura, sugerindo, por vezes, uma cor de marfim (branco cortado). No segundo grupo, a superfície que se esgrafia é constituída por um barramento de pouca espessura, ou até mesmo uma caiação com algum corpo. Em muitos destes casos é visível um corte do contorno do desenho com menos perfeição.

Figura 110

Figura 111

Figura 112





foto: Sofia Salema

Figura 113 - Capela de São João Baptista, Amieira do Tejo



foto: Sofia Salema

Figura 114 - Pintura a imitar esgrafitos - Largo da N. S. da Pobreza



foto: Sofia Salema

Figura 116 - Pintura a imitar azulejo - Rua das Fontes



foto: Sofia Salema

Figura 115 - Esgrafitos e pintura mural a imitar azulejos - Rua 5 de Outubro



foto: Sofia Salema

Figura 118 - Contorno escuro - Sé de Elvas



foto: Sofia Salema

Figura 117 - Contorno escuro - Mondovi, Piemonte



foto: Sofia Salema

Figura 119 - Contorno escuro - Sé de Elvas



Numa observação *in loco* dos esgrafitos na Capela de S. João Baptista foi possível verificar a aplicação de uma caiação como camada superficial do esgrafito. Curiosamente os vestígios mais originais testemunham a utilização de uma caiação com uma tonalidade de marfim (areia). Esta coloração, aparentemente não referida em nenhum documento, tem uma interpretação coerente no conjunto arquitectónico e decorativo da abóbada da capela. Esta abóbada é dividida em 12 caixotões, cujo interior está decorado com esgrafitos de fundo escuro. As nervuras de perfil quadrangular apresentam um esgrafito monocromático cor de areia, cuja forma adquire um aspecto rugoso no interior e liso ao longo das arestas, como é comum nos trabalhos em pedra lavrada, imitando o trabalho da bujarda.

Figura 113

Neste último caso, o jogo de sombras e de contraste, conseguida através do baixo-relevo, é menos acentuado e, num caso extremo, deixa de ser esgrafito e passa a ser pintura. Na cimalha de um edifício, no largo da Nossa Senhora da Pobreza, pode observar-se uma decoração pintada a branco e preto, simulado um esgrafito branco e preto.

Figura 114

Um aspecto a assinalar, no primeiro grupo, é a aparência da camada superficial ser semelhante à do estuque. A utilização do gesso nesta camada foi confirmada por meio de análises laboratoriais, realizadas durante o restauro da fachada do Palácio *della Bianca Capello*, em Itália. A utilização do gesso foi também, recentemente, comprovada da mesma forma, nos rebocos existentes no Mihrab, em Mértola.

Surgem, também, inúmeras soluções desenvolvidas através da combinação do esgrafito com outras técnicas decorativas, como os trabalhos de massa ou de estuques exteriores que marcam as janelas e cimalthas de inúmeros edifícios em Évora. Nuns casos, os esgrafitos aparecem em paralelo com revestimentos fingindo alvenaria aparelhada, como na Sé de Évora, entre tantos outros mais simples, como os barramentos das ombreiras e vergas das janelas. Noutros casos, ainda, o esgrafito é utilizado em conjunto com a pintura mural num conceito global de decoração da fachada, como é o caso da Rua 5 de Outubro, recentemente restaurada, e o da Rua das Fontes cujos vestígios existentes mostravam uma pintura fingindo azulejo.

Figura 115

Figura 116

Vasari refere que nas decorações esgrafitadas o efeito de relevo pode ser acentuado, através do sombreamento, com uma aguada de tom escuro. Esta técnica pode ser observada em esgrafitos em Piemonte onde são visíveis inúmeros exemplos, cuja valorização da decoração é enfatizada através de um risco escuro, pintado, que contorna e sublinha certos pormenores do desenho.

Figura 117

Nas paredes de uma pequena divisão, junto ao coro alto da Igreja de Nossa Senhora da Assunção, antiga Sé de Elvas, existe uma curiosa decoração, renascentista, esgrafitada, com figuras estilizadas e edículos concheados e abóbada com motivos florais, onde é possível observar um curioso contorno mais escuro das figuras. Conjuntamente com este risco surge um ponteadado escuro nos limites do desenho. Numa primeira análise podia interpretar-se

Figura 118

Figura 119





Figura 120 - Travessa do Fragoso e Rua de Avis



Figura 121 - Rua das Torres e Rua do Cano



Figura 122 - Ermida de São Brás e Largo dos Duques de Cadaval



Figura 123 - Rua Gabriel Victor do Monte Pereira



Figura 125 - Palácio dos Condes de Bastos



Figura 124 - Palácio dos Condes de Soure



Figura 126 - Largo Marquês de Marialva - Paço dos Bispos Inquisidores



Figura 128 - Praça do Sertório



Figura 127 - Casa e esgrafito - Rua Mendo Estevens, 23



Figura 129 - Casa da Praça do Sertório

como uma obra não terminada, onde era visível, sobre a decoração, o ponteadado resultante da transferência do desenho do ornato para a superfície, pelo processo de estresido. No entanto, uma observação mais atenta da forma como estes riscos mais escuros enfatizam todo o desenho do ornato, dando mais relevo e contraste ao esgrafito, cuja diferença entre o plano de fundo e o de superfície neste caso é muito reduzido, leva a crer que este contorno escuro seja mais uma opção técnica e estilística, análoga aos exemplos observados em Mondovì, Piemonte, representativos das descrições de Vasari.

Ao analisar os temas decorativos existentes nas fachadas esgrafitadas, em Évora, a frequência de alguns motivos, faz supor o uso repetido de moldes, podendo ou não existir pequenas variantes. Na Rua de Avis e na Travessa do Fragoso, na Rua do Cano e na Rua dos Torres, no Palácio dos Condes de Bastos e na Rua Fria ou no Largo dos Duques de Cadaval e na Ermida de S. Braz é possível observar o mesmo decorativo com algumas diferenças na restante gramática adoptada na fachada. Esta hipótese foi confirmada, pelo levantamento métrico e topográfico do ornato dos cavalos alados utilizado no Palácio dos Condes de Soure (edifício do Governo Civil e da Polícia) e na Rua Gabriel Victor do Monte Pereira e do motivo "rincaux" existente no palácio dos Condes de Bastos e na Rua Fria. O facto de ambos os motivos decorativos apresentarem as mesmas dimensões confirma a hipótese da utilização de moldes ou cartões base.

Figura 120

Figura 121

Figura 122

Figura 123

Figura 124

Figura 088

Figura 089

Por último, ao nível da execução do esgrafito, assinala-se com interesse a transposição entre os diferentes planos (ora verticais ora horizontais) com a manutenção da qualidade ao nível da técnica de execução do ornato, naturalista e geométrico, com fundo cor de areia, no Palácio dos Condes de Bastos. Quando se observa o modo como o motivo decorativo contorna as vergas das janelas, numa mudança de plano perfeita, percebe-se como neste exemplar existe o domínio da arte de esgrafiar. Pelas razões opostas assinala-se o caso do Paço dos Bispos Inquisidores, onde o executante não resolveu correctamente o desenho no ponto de encontro entre os moldes.

Figura 125

Figura 126

A análise de uma casuística tão ampla permitiu constatar que a qualidade técnica nem sempre é proporcional à qualidade estilística ou à natureza do edifício a que se destina. Encontram-se decorações esgrafitadas com uma composição de grande elegância e algum conhecimento dos modelos e gramáticas eruditas, aparentemente desfasadas face a uma localização pouco acessível, como a Igreja de S. João Baptista, ou em edifícios arquitectónicos menos importantes, como na Rua Mendo Estevens 23, onde surge um motivo vegetalista esgrafitado com qualidade técnica de execução, ou ainda, em edifícios de carácter popular, como na Rua Manuel do Olival, onde é perceptível uma datação de 1748 esgrafitada, assim como uma cimalha, de desenho muito cuidado. Noutros casos, as decorações em esgrafito de expressão popular, nem sempre associadas a uma execução mais grosseira, surgem em edifícios com algum significado arquitectónico como por exemplo na Praça do Sertório ou na Rua da Corredoura, num apontamento sobre o muro.

Figura 127

Figura 059

Figura 128

Figura 129

Figura 083





foto: Sofia Salema

Figura 130 - Largo do Marquês de Marialva



foto: Sofia Salema

Figura 131 - Pinturas sucessivas sobre esgrafito - Rua Vasco da Gama, 18



foto: Sofia Salema

Figura 132 - Pinturas sucessivas sobre esgrafito - Fundo amarelo no lado direito e branco no lado esquerdo - Largo do Marquês de Marialva



foto: Sofia Salema

Figura 133 - O mesmo esgrafito pintado com inversão do efeito claro-escuro no lado esquerdo - Rua de Avis e na Travessa do Fragoso



foto: Sofia Salema

Figura 134 - Esgrafito antes da pintura - Rua 5 de Outubro, 44



foto: Sofia Salema

Figura 135 - Esgrafito após intervenção inadequada - Rua 5 de Outubro, 44



#### 4.4 Formas de alteração dos esgrafitos

As alterações dos esgrafito exteriorizam-se através de alterações de cor, aspecto, textura, composição mineral ou química, entre outras, manifestando anomalias características da formas de alteração e/ou degradação das argamassas e rebocos.

Os esgrafitos, enquanto revestimento e/ou acabamento exterior dos edifícios, estão duplamente expostos. Por um lado, são naturalmente mais vulneráveis às variações climáticas, às acções de lixiviação provocadas pelo escoamento de águas pluviais, à poluição, aos actos de vandalismo e à acumulação de sujidades e poeiras – frequentemente transportadas pelo vento<sup>246</sup>. Por outro, são a face mais visível do edifício, sendo conseqüentemente, mais sujeitos às acções do homem, em reparações e/ou alterações da apresentação estética do edifício.

Uma das características que mais se destacou durante a pesquisa desenvolvida foi o facto de ser difícil encontrar um esgrafito, na cidade intramuros de Évora, que não tenha sido pintado, isto é, que mantenha o aspecto original. Nos esgrafitos, e em geral nas superfícies arquitectónicas com reboco à vista não pigmentado, há valores da matéria que não podem ser descorados, pois são intrínsecos à natureza destes revestimentos murais. É importante enfatizar, a este propósito, que os valores da autenticidade material adquirem maior peso nas superfícies arquitectónicas com reboco à vista, como são os esgrafito, as juntas de alvenaria à vista, os estuques exteriores ou "estucos". Nestes casos o valor da matéria assume um papel ainda mais importante na valorização do edifício ou conjunto urbano.

Tal como se referiu no capítulo da fundamentação teórica, em Portugal até aos anos 60, em caso de degradação dos esgrafitos, as soluções comuns eram, refazê-los utilizando as antigas técnicas ainda em uso ou, com vantagem económica, pintá-los de modo a manter e reforçar os motivos decorativos. A opção da pintura mantém-se, até aos dias de hoje, assumindo uma particular importância nos edifícios urbanos em Évora. A preferência constante pela pintura e repintura alterou esta prática tornando-a uma tarefa empírica de improvisação, perdendo-se, progressivamente, os princípios de uma intervenção de conservação do património.

No Largo do Marquês de Marialva, no antigo Paço dos Bispos Inquisidores, o friso de esgrafitos foi tantas vezes pintado que se perderam todo o relevo e os contornos do ornato. O mesmo friso, sob a cimalha, numa parte do edifício está pintado com o desenho a branco e fundo amarelo, noutra parte está pintado de modo inverso, isto é fundo branco e motivo amarelo. Além da pintura, a alteração da cor de fundo para branco é uma subversão da técnica de esgrafitar, em que um fundo mais escuro dá relevo e volume ao ornato. Esta situação não é única, existindo um caso semelhante na Rua de Avis e na Travessa do Frágoso, onde

*Figura 130*

*Figura 131*

*Figura 132*

*Figura 133*





Figura 136 - Largo do Marquês de Marialva



Figura 137 - Rua das Fontes, 41



Figura 139 - Esgrafitos pintados de branco - Rua do Mercadores



Figura 138 - Esgrafito pintado de branco - Rua João de Deus 47



Figura 140 - Esgrafito pintado de branco - Rua João de Deus 104



Figura 141 - Rua Alexandre Herculano - Pátio

o mesmo esgrafito foi pintado de cinzento no fundo e branco no motivo e de modo inverso no edifício contíguo.

Actualmente, verifica-se um desconhecimento, que muitas vezes se sobrepõem a um estado de ignorância sobre as superfícies decoradas, nomeadamente sobre o esgrafito, que resulta em intervenções de conservação ou de "recuperação" inadequadas, que causam uma perda dos testemunhos e valores dos edifícios históricos. Na Rua 5 de Outubro uma fachada foi recentemente objecto de uma intervenção que optou pela pintura total, incluindo os esgrafitos e os fingidos de pedra, existentes nas cantarias dos vãos, ignorando os valores patrimoniais dessa fachada.

Figura 134  
Figura 135

Na maioria dos casos os esgrafitos, assim como toda a superfície arquitectónica, foram sujeitos a tantas acções de pintura que hoje é pouco perceptível a decoração da fachada, nomeadamente a qualidade dos rebocos que simulavam outros materiais mais nobres, o jogo cromático nos esgrafitos, a diferença entre o plano de fundo e o do ornato, os modos de dar mais ênfase à decoração, a qualidade do traço, que em última instância deturpam e invertem a imagem do edifício e/ou do conjunto urbano, e tem transformado a cidade de Évora numa cidade branca e ocre. Noutros casos, opta-se pela pintura total do esgrafito com a mesma cor, anulando todo o jogo decorativo. Por vezes este conceito é adoptado parcialmente, como por exemplo nas pilastras do Paço dos Bispos Inquisidores.

Figura 136

Na Rua das Fontes era perceptível, sob inúmeras camadas de tinta e de cal, um revestimento pintado fingindo azulejo branco e azul. Esta decoração era complementada com um friso esgrafitado, de ornamento muito singelo, fundo cor de areia e as cantarias, soco e pilastras de argamassa fingindo a pedra. A decoração da fachada, em menor escala, era semelhante à existente na rua 5 de Outubro que foi objecto de acção única e pioneira de conservação desses revestimentos decorativos, conforme se referiu. Recentemente o edifício foi objecto de acção de recuperação e toda a fachada pintada de branco com molduras de cor ocre.

Figura 137

O grande número de casos de esgrafitos pintados torna difícil avaliar o estado de conservação das argamassas e barramentos originais subjacentes às pinturas e as características de aderência do esgrafito ao suporte, assim como a extensão das lacunas ou de outras formas de decaimento da decoração.

Perante a dimensão deste fenómeno é necessário equacionar essa alteração, tanto ao nível urbano e da sua implicação na imagem da cidade, como ao nível do objecto, nomeadamente da conservação face ao recobrimento com tinta, com a consequente perda de expressividade do ornato, a alteração cromática e a perda de autenticidade material.

Figura 138  
Figura 139  
Figura 140

Nos escassos casos de esgrafitos que mantêm a superfície original foram observados algumas formas de degradação, ou alteração, que podem ser consideradas como indicadores da

Figura 141





Figura 142 - Castelo de Campo Maior

foto: Sofia Salema



Figura 143 - Rua Fradique

foto: Sofia Salema



Figura 144 - Rua Vasco da Gama, 1

foto: Sofia Salema



Figura 145 - Palácio dos Condes de Soure

foto: Sofia Salema



Figura 146 - Rua Fria

foto: Sofia Salema



Figura 147 - Palácio dos Condes de Soure

foto: Sofia Salema



Figura 148 - Rua dos 3 Senhores, 3

foto: Sofia Salema

interacção entre o reboco e o ambiente. Contudo, nem todas as anomalias são resultado de condicionantes ambientais agressivas, como por exemplo a *patine*.

A *patine* é um termo francês que caracteriza a modificação superficial do material, não implicando qualquer processo de degradação ou decaimento. Actualmente, o conceito de *patine* é utilizado para descrever o processo de degradação de envelhecimento natural do material ao longo do tempo.

A acumulação de material de origem diversa (como o pó ou o fumo) na superfície da pedra, apresenta, normalmente uma escassa coesão e uma baixa aderência ao suporte. Contudo, os depósitos orgânicos, em especial os excrementos de pombos adquirem especial relevância no decaimento dos rebocos devido às suas características ácidas, nocivas para as argamassas.

Relativamente ao estado de conservação dos esgrafitos inventariados, o fenómeno mais problemático quer pelo grau de alteração do material, quer pelo significado, porque interfere na sua leitura, é a falta de coesão das argamassas, com perda da matéria original, por arenização ou destacamento das argamassas e/ou barramentos. Este fenómeno, de destacamento e de perda de coesão e consequentemente de arenização, está normalmente associado à circulação de água e à presença de sais. Neste sentido, é possível observar a existência de infiltrações de água pelas coberturas. Nalguns casos, é, também, visível a presença de sais (eflorescências) que se depositam nas argamassas, algumas de reparação, com cimento e/ou cal hidráulica.

Figura 142

Figura 143  
Figura 144  
Figura 145

Numa observação atenta é possível verificar que alguns esgrafitos apresentam uma coloração ligeiramente enegrecida, devido à presença de colonização ocupação biológica, idêntica ao bolor, associada a presença de água.

Figura 146  
Figura 147

Um outro aspecto que se sublinha é o desastroso número de apêndices infraestruturais, cabos, tubagens e acessórios aéreos (fixos às fachadas) por vezes por cima dos esgrafitos. Felizmente, nas ruas abrangidas pelo programa ÉVORACOM, que se encontrava enquadrado no programa PROCOM com o objectivo de preservar a imagem urbana, a situação foi corrigida por recurso a tubagem enterrada.

Figura 148

Por fim, no domínio da conservação e em termos metodológicos, sublinha-se a importância da identificação dos processos de alteração, através do registo, da representação gráfica e fotográfica das formas de degradação e da observação ao nível macroscópico do objecto. Infelizmente, a inacessibilidade dos esgrafitos e a inexistência de um levantamento gráfico das decorações limitou as possibilidades de documentar e cartografar as diferentes patologias, caso a caso. O trabalho desenvolvido permitiu, sim, definir um conjunto de normas e recomendações para a adoptar na estratégia de intervenção, tratamento ou prevenção e, descrever as soluções a adoptar de manutenção destas superfícies arquitectónicas.



#### 4.5 As superfícies arquitectónicas e a imagem urbana. O esgrafito

De modo a visualizar o número de fachadas com ornatos realizados com argamassa de cal, tais como esgrafitos, trabalhos de massa e/ou estuques exteriores, também designados por “estucos”<sup>247</sup>, assim como para compreender a sua localização na topografia urbana elaborou-se um mapa (incluído no anexo II) onde foram cartografados os diversos exemplos, mais ou menos decorados. A decisão de realizar este levantamento exploratório permitiu chegar à conclusão de que todos os esgrafitos inventariados, estão localizados, nas áreas e nos eixos com significado urbano.

O mapa permite, também, observar a incidência geográfica, ao longo da cidade das superfícies decoradas e constatar de que modo este tipo de decoração ultrapassa o conceito da ornamentação de um edifício e se transforma numa concepção urbana.

O mapa apresenta uma imagem desconhecida da cidade de Évora, na qual poucos são os lugares que não têm ou tiveram<sup>248</sup> esta nota característica de decoração e de cor. As zonas onde este fenómeno é mais intenso aparecem nos eixos viários principais que mantêm, ainda hoje, a sua função de acessibilidade e de comércio. Partem da Praça do Giraldo, Rua 5 de Outubro, Rua da República, Rua do Raimundo e Rua Serpa Pinto, estendo-se até às Portas da Lagoa pela Rua João de Deus, Rua Elias Garcia e Rua Cândido dos Reis, ou até às portas de Moura pela Rua Miguel Bombarda. Existem outras ruas, também, decoradas como a Rua de Avis ou, com menor intensidade, as ruas que partem do largo das Portas de Moura.

A associação desta imagem cartográfica, com o facto de que a maioria dos esgrafito inventariados são contemporâneos com os conceitos de comunicação arquitectónica e apresentação visual e estética do século XVIII e XIX, permite confirmar a utilização desta técnica decorativa durante o processo de grande transformação urbana, sofrido por Évora durante esse período<sup>249</sup>. De facto “o modo de habitar era considerado no século XIX uma das melhores formas de exteriorização de riqueza e *status* adquiridos”<sup>250</sup>. A partir de meados deste século muitas casas nobres são sujeitas a alterações profundas, com renovação do mobiliário e dos espaços interiores. Exteriormente o ecletismo marca essas transformações, “ainda hoje reconhecíveis pelo romantismo dos espaços e pelas ampliações verticais rematadas com platibandas e “fingidos””<sup>251</sup>.

A imagem medieval da cidade fica marcada pelas reformas do século XIX, período que corresponde à introdução do conceito de espaço público urbano. Neste sentido as fachadas dos edifícios sofrem grandes alterações, onde são introduzidos novos conceitos de apresentação estética. Esta cultura urbana opta pela gramática e pelas técnicas decorativas de épocas anteriores. Os fingidos, os esgrafitos, os “estucos”, as pinturas e naturalmente a cor alteram a imagem da cidade.



Quando se observa este mapa facilmente se compreende o aspecto deste fenómeno cultural urbano que vê, na decoração das fachadas, a transposição permanente do gosto, tipicamente romântico de valorizar o espaço urbano.

#### 4.6 As superfícies arquitectónicas e o os instrumentos de planeamento e gestão

Figura 149

O município de Évora investiu no planeamento, sendo de destacar a sua acção pioneira, em termos nacionais, ao elaborar o primeiro PDM (Plano Director Municipal) e o primeiro Plano Estratégico.

O primeiro Plano Director Municipal foi iniciado em 1978 tendo adquirido plena eficácia em 1985,<sup>252</sup> cinco anos após a sua conclusão. Na versão publicada em 1985, por terem sido excluídos os Planos Gerais de Urbanização<sup>253</sup> que, conjuntamente com o PDM, haviam sido apresentados, aquando da sua ratificação, não entraram em vigor as regras para uma gestão urbanística das áreas urbanas do concelho. Só com a primeira alteração ao PDM, em 1993, são integradas as disposições referentes aos aglomerados urbanos que, todavia, já se encontravam definidas e regulamentadas, desde 17 de Janeiro de 1991, quando entrou em vigor o Regulamento Municipal de Edificações Urbanas (RMEU).

Relativamente à cidade intramuros, o RMEU, ainda antes da publicação do PGU<sup>254</sup>, inventaria os imóveis segundo algumas categorias designadamente: Monumentos Nacionais (A1); Imóveis de Interesse Público (A2); Valores Concelhios (A3); Edifício com elementos arquitectónicos interiores ou exteriores de qualidade (B1); edifício com elementos arquitectónicos interiores de qualidade mas com a fachada adulterada (B2); edifício com a fachada de interesse (C1), e edifício com alguns elementos na fachada com interesse (C2). Estas disposições são semelhantes às do PGU.

O regime legal do Património Cultural encontra-se definido na Lei 107/2001 de 8 de Setembro. No entanto, a classificação de bens, para efeito da sua submissão ao regime jurídico do património cultural, continua a estar regulamentada em diplomas legais que precederam a Lei 107/2001, nomeadamente o Decreto 20:985 de 7/3/32 e a Lei 159/99 de 14 de Setembro. Da análise conjugada destes dois tipos de diplomas extraem-se três tipos de classificação de bens imóveis à luz do seu valor cultural (categorias estas utilizadas pelo regulamento do plano de Évora): monumento nacional, imóvel de interesse público e imóvel de interesse municipal.

De acordo com a Lei 107/2001, num imóvel classificado, qualquer obra de conservação, consolidação, modificação, reintegração, restauro, demolição ou alienação carece de parecer vinculativo do Instituto Português do Património Arquitectónico (antigo IPPC)<sup>255</sup>.





Figura 149 - Mapa com a localização dos esgrafitos inventariados e das fachadas com ornatos realizadas com argamassa de cal (Ver Anexo II)

O regulamento do Plano Director Municipal define relativamente às categorias inventariadas, o tipo de obra permitida: nos imóveis A1 e A2 só são autorizadas obras de conservação e restauro; nos edifícios A3 e B1 serão autorizadas obras de conservação, restauro e adaptação; nas construções B2 serão autorizados os mesmos tipos de obras que a categoria anterior, podendo ser prevista a alteração da fachada desde que a intervenção não altere significativamente o traçado anterior; nas fachadas C1 são permitidas obras de conservação, restauro e adaptação e remodelação com preservação integral da fachada, nas fachadas C2 são autorizadas as obras descritas para a categoria anterior permitindo-se a alteração da fachada desde que não resulte transformação significativa do traçado anterior.

Através da leitura destes artigos do regulamento poder-se-ia concluir que a protecção e preservação das superfícies arquitectónicas, decoradas ou não, estariam salvaguardadas em termos legislativo e normativo. Se o edifício apresentar condições de ruína, o artigo seguinte, prescreve, no caso das fachadas C1 e C2, a sua demolição e posterior reconstrução integral da fachada. Este conceito, mesmo com mais de 20 anos de existência, não tem suporte teórico, ignorando completamente os valores de autenticidade do edifício, expressos em recomendações internacionais como a Carta de Veneza (1964), a Carta Europeia do Património Arquitectónico (1975), a Carta Internacional sobre a Salvaguarda das Cidades Históricas (1987), a Carta Internacional sobre o Turismo Cultural (1999), a Carta de Cracóvia (2000) ou a Recomendação sobre a Salvaguarda dos Conjuntos e da sua função na vida contemporânea (1976) ou o documento de Nara sobre a Autenticidade do Património Cultural (1994).

Relativamente ao tipo de obras permitidas o regulamento define os conceitos de conservação, manutenção, preservação, restauro, e reabilitação com interpretações pouco precisas do ponto vista técnico e teórico.

O regulamento do Plano impõe, ainda, a utilização de rebocos bastardos de cimento, cal e areia; proíbe a utilização de rebocos a imitar o tijolo ou a cantaria, e aconselha a utilização da cor branca conjugada com a cor azul, cinzento ou ocre. Estas condicionantes, hoje sem suporte ou fundamento teórico ou científico, mantêm-se no último Plano Geral de Urbanização aprovado pela edilidade em 2000.

Recorda-se que o Centro Histórico de Évora foi inscrito na lista do património mundial em 1986, a nível nacional é o segundo sítio (centro histórico) classificado, posteriormente a Angra do Heroísmo em 1983). No processo de candidatura encontra-se, de novo, o sistema de classificação de imóveis e fachadas descrito no PDM.

Infelizmente as sucessivas alterações do PDM e do PGU mantêm até hoje esta classificação das fachadas (sem qualquer alteração) que tem por base o Inventário Artístico de Évora de Túlio Espanca (classificações segundo critérios basicamente históricos) e não promoveu

a inventariação e/ou levantamento sistemático das fachadas e dos seus elementos decorativos: os esgrafitos, os "estucos", as pinturas, entre outros, com cimalthas, beirados de telha vidrada, cantarias, desenho de portas. Será que se pretende preservar o centro histórico classificado como Património Mundial através da manutenção das fachadas do seu parque edificado, impondo o regulamento a sua reconstrução mimética, ignorando completamente os valores de autenticidade do edifício enquanto um todo (onde não poderão ser ignorados os aspectos construtivos, morfológicos, tipológicos, fundiários, entre outros) ?

Embora cerca de 80% dos esgrafitos inventariados estejam abrangidos por algum tipo de protecção legal, tal facto, não impede, o refazer dos motivos decorativos, nem a destruição da sua autenticidade material ou até mesmo física.

Recentemente, a situação parece estar a ser lentamente alterada, embora muitas vezes dependendo de opções políticas da edilidade. Iniciativas como: o levantamento fotogramétrico das fachadas (em curso); o projecto, ainda em fase embrionária, com o financiamento do Fundo do Turismo para apoiar intervenções de restauro e conservação das superfícies arquitectónicas, pretendendo repetir o caso da rua 5 de Outubro; a substituição dos apêndices infraestruturais, cabos, tubagens e acessórios aéreos (fixos às fachadas) por tubagem enterrada com o objectivo de preservar a imagem urbana (trabalho já iniciado nas ruas incluídas no programa do ÉVORACOM enquadrado no programa PROCOM; e a continuação do programa casa caiada, são de louvar, mas não têm sido suficientes para contribuir para a salvaguarda e preservação deste património.

## 5. PROPOSTA DE INTERVENÇÃO. RECOMENDAÇÕES

Este capítulo tem como objectivo definir e sistematizar um conjunto de princípios e recomendações que permitem não só determinar as bases metodológicas adequadas à qualificação das intervenções sobre os esgrafitos em Évora, mas, também, apresentar estratégias para a salvaguarda e preservação deste património, com particular significado urbano. A definição de princípios e linhas de actuação assume particular significado na área da conservação dos esgrafitos. Estes princípios devem constituir-se como orientações e não como regras, porque em conservação, cada caso é um caso, com o seu valor único, a exigir decisões e soluções específicas.

### 5.1 Conservação um acto cultural. Princípios de base

A conservação do património é um acto cultural, que depende da ponderação de vários valores. "O contexto cultural advém de dois aspectos distintos e complementares: o objecto da conservação e o contexto cultural, em sentido lato, no qual se desenvolve a actividade da conservação."<sup>256</sup>

Fernando Henriques, em 1994, num encontro sobre conservação, reforça a importância desta ideia com a seguinte frase "a conservação do património é uma actividade cultural com implicações técnicas e não uma actividade técnica com implicações culturais"<sup>257</sup>.

Um outro conceito fundamental, defendido pela maioria das doutrinas, é o da "intervenção mínima". De facto, qualquer acção sobre o património, por mais cuidadosa, introduz lesões nos materiais originais, que determinam uma perda de autenticidade. As tarefas e trabalhos, que integram uma intervenção de conservação directa sobre o objecto, devem ser limitadas ao mínimo e serem compatíveis com os objectivos propostos. De um modo geral, qualquer intervenção tem como finalidade prolongar a vida do objecto, através da interrupção ou da redução da intensidade dos processos de alteração intervenientes e da redução da probabilidade de surgirem novas manifestações.

Fernando Henriques<sup>258</sup> sintetiza ainda outros princípios básicos, designadamente o da reversibilidade, que significa que os materiais e soluções utilizados, devem poder ser retirados, sem introduzir danos na matéria original. No caso de não ser possível removê-los, dever-se-á optar pela escolha de materiais e soluções que não comprometam a possibilidade de repetir o tratamento. Este princípio designa-se por re-aplicabilidade.

No caso dos esgrafitos, os princípios são semelhantes aos utilizados na pintura mural, assim como aos da conservação arquitectónica. Consequentemente, o objectivo de uma

intervenção nos esgrafitos é interromper ou restringir o processo de degradação, sem perder o valor do documento histórico nem danificar as características de apresentação e de comunicação estética do edifício.

Deste objectivo decorre o princípio base da salvaguarda do valor da autenticidade material<sup>259</sup> dos esgrafitos. A remoção das camadas de pintura que encobrem e alteram os esgrafitos adquire maior importância, enquanto suporte de uma intervenção de conservação.

No esgrafitos a autenticidade da matéria tem como pressuposto o respeito pelo valor histórico do revestimento, da sua estratificação, do seu aspecto estético, assim como do valor do testemunho tecnológico, referente ao modo de produção e de execução do esgrafito.

## 5.2 O problema da remoção das camadas de pintura

Reforçando conceito de que qualquer acção no património se baseia no conhecimento, o facto dos esgrafitos estarem todos pintados, adquire um papel ainda mais importante, não só porque, se desconhece a qualidade desse universo, mas também porque é urgente alterar esta "moda" de pintura dos esgrafitos e valorizar a autenticidade da matéria e, conseqüentemente, da técnica dos esgrafitos. Como conservar os esgrafitos pintados e, portanto, alterados? A resposta a esta questão, nem sempre é evidente, exigindo a ponderação de diversos factores antes de qualquer decisão.

O facto dos esgrafitos estarem cobertos com tinta e/ou cal, não permite conhecer a sua extensão, qualidade e estado de conservação. Os esgrafitos podem estar irremediavelmente degradados, muitas vezes até picados, para melhorar a adesão da nova argamassa/barramento, mas, a pintura pode, também, ter ajudado a preservar a superfície original.

O universo dos esgrafitos pintados inclui dois grandes grupos: os esgrafitos que, ainda, garantem a sua função decorativa, mantendo-se o motivo, embora pintado (cerca de 44,6%), e os esgrafitos cobertos na totalidade com camada de pintura monocromática (36,4%), tratados como uma superfície sem decoração. Neste último caso, durante o trabalho de campo, foram classificados como *pintura sobre esgrafito* todas as decorações em baixo-relevo que utilizam o jogo de planos paralelos, tendo sido excluídos os trabalhos de modelagem com argamassas cujo resultado são elementos não planimétricos, mas sim, tridimensionais, tipos os trabalhos de estuque.

As camadas de pintura escondem a superfície e a textura original do esgrafito o que resulta, geralmente, numa falta de detalhe na decoração porque fazem desaparecer as linhas de incisão e de corte, assim como a textura da argamassa e alguns detalhes do desenho



do motivo decorativo. Muitas vezes a tridimensionalidade do esgrafito é anulada com a aplicação de um reboco ou barramento, só sendo perceptível em condições únicas de iluminação, ou devido à degradação desse barramento/reboco, como por exemplo na Rua 5 de Outubro.

Em ambos os casos o problema da remoção das camadas de pintura deve ser sempre equacionada.

A possibilidade de ter acompanhado a intervenção de conservação dos esgrafitos na Igreja de Nossa Senhora da Conceição, antiga Sé de Elvas, permitiu-me contextualizar, através da apresentação do estudo de caso, alguns dos princípios e recomendações aqui expressos.

Em Elvas, com excepção do friso, toda a decoração da abóbada esgrafitada estava coberta com várias camadas de cal e pontualmente de tinta, embora fossem perceptíveis, os motivos florais e a forma de concha, no topo da abóbada. A remoção da cal tornava-se necessária não só para o estudo dos esgrafitos como para a apresentação e musealização da sala.

Durante a operação de remoção verificou-se que alguns detalhes dos códigos de apresentação não tinham qualquer leitura, pois tinham sido anulados com a espessura das camadas de pintura. São exemplo as molduras dos caixotões decoradas com esgrafitos que simulavam alvenaria.

Constatou-se, também, que a apresentação dos esgrafitos tinha outros princípios cromáticos. Tanto as molduras dos caixotões como as cimalkas do friso não eram pintadas de branco mas mantinham a coloração de uma argamassa, não pigmentada, cuja coloração de areia é conseguida pela selecção dos agregados. Num dos topos da abóbada a tarefa de remover a cal pôs a descoberto um brasão em esgrafito, aparentemente monocromático, executado com uma só camada de argamassa, onde eram visíveis as linhas de corte da argamassa, realizadas com grande destreza manual e aptidão técnica.

Embora o objectivo desta intervenção fosse expor os esgrafitos, na sua forma e aparência original, não foi possível aplicar este conceito a toda a extensão da decoração. De facto, alguns factores introduziam problemas de leitura. Entre estes, salientam-se a existência de grandes lacunas, preenchidas muitas vezes com argamassas de cimento e a dureza das películas de cal e de cimento, que cobriam alguns dos esgrafitos com uma película esbranquiçada ou acinzentada que alterava completamente toda a intenção cromática e expressiva da decoração, cuja acção mecânica de remoção introduziria perdas significativas da autenticidade material da superfície.

Assim, optou-se por deixar os motivos decorativos do friso e das flores na abóbada visíveis na sua aparência original — cor de areia e branco — fazendo pequenos retoques



e reintegrações cromáticas nas lacunas para que estas não interferissem na leitura decorativa da sala. Quanto ao motivo do brasão, decidiu-se cobri-lo novamente com cal, depois de ter sido realizado o levantamento gráfico e o registo fotográfico, devido às grandes lacunas que apresentava e que não permitiam a leitura do motivo decorativo que, por sua vez, já apresentava pouca expressividade. As molduras e os trabalhos de modelação foram também caiados, com cal parda, para permitir uma leitura mais clara dos motivos esgrafitados. Foi deixada uma pequena área, que estava em melhor estado de conservação, com o seu jogo cromático original, permitindo não só uma leitura como uma interpretação mais consentânea a com a intencionalidade do artista que a executou.

Em Évora, a intervenção pioneira realizada durante o ano de 1999/2000, nos esgrafitos na Rua 5 de Outubro<sup>260</sup>, optou pela reintegração das lacunas. Atrás de inúmeras camadas de cal e até de tinta estava uma fachada, decorada em pintura fingindo azulejo, com o cunhal e o friso junto ao beirado decorado com esgrafitos. A decoração, essencialmente de padrão repetido, tinha uma coerência característica do século XIX, mas apresentava algumas lacunas que foram reintegradas ou refeitas, utilizando técnicas e materiais tradicionais, com a preocupação de não criar um falso histórico.

Reconstruir e retocar as lacunas, com o objectivo de restabelecer o aspecto original do esgrafito tem tido sucesso como princípio de conservação aceite nas várias teorias de intervenção no património. Esta opção pode, porém, contrariar o conceito conservacionista de "intervenção mínima" que defende a aplicação de um reboco, garantindo a sua função protectora, mas sem refazer a sua decoração.

Na praxis da conservação e restauro da pintura foram dedicados muitos estudos à apresentação da pintura degradada, na forma como os problemas estéticos, nomeadamente as lacunas, são resolvidos. Embora os princípios teóricos possam variar duma posição minimalista para o extremo oposto ou vice-versa, as soluções estéticas para resolver os problemas das lacunas na pintura estão globalmente definidas e muito experimentadas.

A transposição destas soluções para os esgrafitos não é todavia simples. A grande diferença é a tridimensionalidade do esgrafito, porque a decoração ultrapassa a superfície "pintada". No esgrafito, a argamassa de fundo é a superfície mais importante. É aquela que foi cortada, segundo as linhas do desenho e esgravatada em certas áreas. Sendo o esgrafito uma técnica decorativa, com características do baixo-relevo, mas que mantém as qualidades intrínsecas de uma superfície pintada, talvez necessite do contributo desta duas áreas do conhecimento para a determinação de soluções e técnicas de conservação e restauro.



### 5.3 Para uma metodologia de intervenção, Conservar ou restaurar?

Estabelecidos os princípios conceptuais é possível, em função deles, definir os procedimentos próprios da disciplina de conservação e restauro, necessários para alcançar os objectivos.<sup>261</sup> Estes procedimentos, segundo Antoni González<sup>262</sup>, correspondem a quatro etapas essenciais: o conhecimento, a reflexão, a intervenção e a conservação preventiva.

O conhecimento e a compreensão prévia do objecto de intervenção são fundamentais para planear qualquer actuação, quer no âmbito de um edifício, quer no contexto urbano. A indispensabilidade de conhecer à priori o objecto é aceite por unanimidade por toda a comunidade científica e pelos profissionais. Nos esgrafitos, este estudo deve incluir uma análise, histórica (documental), material (arquitectónica) e estética (imagem e significado), tão exaustiva quanto possível.

Segundo Antoni González “la reflexión es la que hace que la información se convierta en autentico conocimiento”<sup>263</sup>. A reflexão inclui uma avaliação dos valores intrínsecos do objecto, assim como a fase de planeamento e programação da intervenção. A fase da *intervenção* compreende o *projecto de conservação* e a intervenção propriamente dita que, por sua vez, deve ser devidamente acompanhada, fiscalizada e se possível participada. E, por fim, a conservação preventiva abrange a gestão, a divulgação, a prevenção e a manutenção.

No caso particular dos esgrafitos o trabalho de conservação e restauro (a intervenção) assume algumas características particulares, face à necessidade de articular diferentes exigências. Por um lado, satisfazer a instância conservativa do testemunho cultural, com todas as implicações que isso comporta. Por outro, a manutenção do objecto ou parte deste, de modo a que possa continuar a desenvolver a sua função, com o benefício para a conservação geral do objecto. E por último, a necessidade de produzir intervenções não deturpadas em relação à imagem do edifício e do espaço urbano em que se insere<sup>264</sup>.

Deve esgrafito ser tratado como uma pintura mural, com valor artístico, ou como um reboco *histórico* ordinário? A resposta à questão se o não é evidente. Mesmo que a actual cultura da conservação e restauro assuma como adquirida a condição *sine qua non* de conservar a matéria, como testemunho cultural, surgem conflitos entre exigências contrárias na prática conservativa, como por exemplo, conservar os estratos do reboco e a sua *patine* e manter a sua função protectora.

Em Évora, a resposta a esta questão passa, essencialmente, por análise e planeamento urbano. A dimensão dos fenómenos de alteração e subversão da técnica dos esgrafitos e dos conceitos estéticos de apresentação urbana nesta cidade é vasta e preocupante, devido, essencialmente, à alteração sem critério e à “falta de continuidade dos elementos decorativos nas fachadas dos edifícios, que constitui uma mutilação da arquitectura”<sup>265</sup>.



Facilmente se encontram aspectos a favor da reconstrução dos esgrafitos e da opção por uma intervenção estética.

Um outro argumento a favor da reconstrução é o facto de que em alguns esgrafitos, o desenho sob luz rasante fica perfeitamente visível. Este facto está relacionado com a repetida pintura dos esgrafitos ou com os problemas do envelhecimento do esgrafito, nomeadamente da perda de expressão da superfície branca, tornando a decoração ilegível perante circunstâncias normais de luz.

Existem argumentos contra a reconstrução, que se aproxima muitas vezes da falsificação, mas, também, contra as acções de retoque porque, usualmente, não são reversíveis. Embora sejam poucas as intervenções de conservação de esgrafitos publicadas, tanto ao nível nacional como internacional, com afirma Wolfgang Baatz "nobody was renounced to make retouchings"<sup>266</sup>.

Quando a leitura de um esgrafito resulta parcialmente comprometida devido à existência de lacunas, deve-se, primeiro, assumir uma atitude conservativa, respeitando a obra, tanto como a expressão de um processo criativo de um dado momento histórico cultural, como enquanto documento material que acarreta a *patine* e os sinais do tempo. Só depois será lícito conduzir uma acção de restauro, que além de conservar a obra, restitui à estrutura decorativa uma *clareza de leitura*.

Nestes casos, em que seja correcto produzir integrações, estas devem cumprir os seguintes requisitos: a opção da integração deve ser o resultado de uma escolha crítica do projectista baseado numa sólida pesquisa histórica, material e estética; a integração deve ser reversível e, a integração deve ser reconhecida por um especialista a uma distância relativamente próxima. Embora, a acção tenha como objectivo a restituição de uma identidade formal, que possibilite uma leitura adequada, deve permitir a identificação do restauro e nunca assumir a conotação de uma integração mimética.

À luz do saber actual, já não é justificável aceitar intervenções que optem pelo refazer de novo, ou por soluções de retoque e reintegrações falsificantes que, na grande maioria dos casos, são imputáveis sobretudo, à inexperiência e ao improviso, tanto operativo como de projecto. Em Évora, mesmo após a intervenção exemplar na rua 5 de Outubro, continua-se a assistir a acções inadequadas, sobretudo de alteração dos esgrafitos, atribuíveis, em particular, às seguintes razões: 1) falta de gosto do dono de obra; 2) falta de formação profissional específica dos operadores e projectistas; 3) sobre valorização dos valores económicos relativamente aos valores da obra enquanto testemunho cultural; 4) não valorização dos esgrafitos, e 5) à insensibilidade dos intervenientes neste tipo de património.



Quando não é ignorada, a problemática da conservação e do restauro dos esgrafito não tem qualquer concepção de base. Neste sentido, recorda-se<sup>267</sup>, que qualquer acção sobre os esgrafitos deve ser planeada e sustentada numa análise visual: Devem ser escolhidas opções e soluções flexíveis que se adaptem às condições reais da intervenção, mantendo o mesmo resultado. Por último os operadores devem ser sensibilizados, co-responsabilizando-os e consciencializando-os sobre o valor patrimonial dos esgrafitos.

Este problema deve ser, antes de mais, abordado através da sensibilização de todos os intervenientes e das pessoas em geral, pois o êxito das intervenções sobre esgrafitos dependem não só do conhecimento prévio do objecto e da profundidade desse estudo (projecto de conservação) mas também, da cultura dos operadores, dos projectistas e dos urbanistas. Consequentemente, para uma crescente qualificação das intervenções nos esgrafitos, é fundamental não só sensibilizar os vários agentes mas, também, exigir a qualificação de profissionais para as executarem.

Perante os resultados do inventário, reforça-se a ideia de que uma acção de conservação dos esgrafitos deve ser uma proposta integrada, devendo constituir-se como um todo e não apenas como um somatório das diversas intervenções pontuais. Em Évora, o fenómeno da decoração em esgrafito tem essencialmente uma escala urbana e o seu valor é de conjunto, embora, possam ser assinalados alguns exemplares dignos de uma classificação qualitativa individual. Analogamente ao que acontece noutras áreas da conservação e do restauro, também, para os esgrafitos é altura de ter uma atitude mais responsável, nomeadamente ao nível do planeamento e da gestão urbanística desta cidade.

Parece oportuno e prioritário, face à escala urbana do fenómeno das superfícies ornamentadas com cal (estucos, esgrafitos, trabalhos de moldagem, fingidos) implementar, a curto prazo, um plano de gestão e monitorização dos esgrafitos, assim como de todas as outras técnicas, semelhante a um plano de cor. Neste caso, o inventário do esgrafitos e, em particular, a base de dados em suporte informático, constituirão um óptimo instrumento de trabalho e apoio técnico e administrativo na gestão urbanística, no planeamento da cidade e na monitorização dos esgrafitos. Perante a velocidade de alteração e perda deste património seria aconselhável, também, definir e implementar algumas medidas preventivas que parem o processo de alteração, nomeadamente proibindo a pintura dos esgrafitos e sugerindo a aplicação de medidas de consolidação dos rebocos, como água de cal, até ser possível uma intervenção de conservação e restauro. O valor patrimonial dos esgrafitos, a importância destes, na imagem da cidade histórica, assim como, a inevitável mais valia que, a sua preservação, traz para o Turismo cultural, justificam, ainda, a criação de um Programa de Salvaguarda das Superfícies Arquitectónicas, nomeadamente para as realizadas com argamassas de cal. Este programa podia ter apoios financeiros públicos, semi-públicos, ou até mesmo privados (através do mecenato).



Relembra-se que o maior perigo é a acção destrutiva do homem, onde a inadequada protecção legal assume grande importância. É pois indispensável, numa cidade como Évora, classificada Património da Humanidade, que se adoptem medidas, tanto ao nível local como nacional, de protecção e salvaguarda dos esgrafitos, como a classificação.

Por último sublinha-se, ainda, a importância de que todas as acções de conservação dos esgrafitos, assim como do património em geral, devam satisfazer o princípio da documentação sistemática, registando o levantamento e diagnóstico do estado de conservação antes da intervenção; todas as acções e tarefas executadas durante a intervenção e o desenvolvimento e monitorização dos trabalhos realizados após a intervenção. Esta documentação deverá incluir relatórios escritos, descritivos e justificativos, desenhos e fotografias. *"Esta [documentação] é uma tarefa imprescindível à própria conservação, na medida em que a documentação assim produzida permitirá informar intervenções futuras; será ainda um instrumento de avaliação determinante para o cumprimento do objectivo essencial de melhoria constante; permitirá, finalmente, a compilação de fontes de investigação e transmissão de conhecimento de inegável valor".*<sup>268</sup>

## 6. PERSPECTIVAS EM ABERTO

O inventário realizado permitiu conhecer melhor os esgrafitos e avaliar o seu valor absoluto e relativo, quando incluídos no património das superfícies arquitectónicas urbanas. Só a partir deste conhecimento é possível a identificação, a relação afectiva, o usufruto e a defesa activa deste património.

Foi assim possível concluir que, em Évora, a imagem urbana de brancura foi sendo alterada por uma "ocre-mania" de pintar e emoldurar fachadas e vãos, que ultimamente se transformou numa "moda", mais *erudita*, por assimilação acrítica da intervenção realizada na Praça do Giraldo, de pintar vulgarmente de cor creme/beje os fingidos de pedra. Subsistem, no entanto, inúmeros elementos decorativos coevos, contemporâneos dos conceitos de comunicação arquitectónica e de apresentação visual e estética de outras épocas, com particular significado do século XVIII e XIX, que devem ser valorizados.

A investigação desenvolvida e os resultados apresentados mostram o valor deste património, aparentemente desconhecido e/ou desvalorizado. Aceitando que só conhecendo é possível preservar e salvaguardar os esgrafitos, qualquer contributo para o seu conhecimento é necessário e imprescindível. Esta procura deve prosseguir, pois continuamente se abrem novos desafios que podem ser remetidos para trabalhos futuros:

1. Conhecer, registar e classificar todas as técnicas de ornamentação que utilizam argamassas de cal. Numa primeira fase, estas tarefas deveriam incidir sobre as superfícies urbanas da cidade de Évora, aprofundando o levantamento cartográfico exploratório iniciado e estendendo-o aos espaços interiores, para se compreender o contexto da sua utilização. A utilização da base de dados sobre os esgrafitos aumentaria, exponencialmente, as possibilidades de estruturar e organizar a informação;
2. Elaborar um estudo documental, arquitectónico e estético, aprofundado, com vista a uma intervenção de conservação e restauro, do pequeno núcleo no Largo de Camões, dado o número de casos inventariados, a qualidade técnica e a diversidade de motivos decorativos. Outros casos, mais pontuais, com motivos decorativos mais eruditos merecem, uma investigação específica, como na Rua Fria, no Palácio Condes Bastos, na Ermida de S. Braz, no Palácio Costa-Patalim, no Paço dos Bispos Inquisidores;
3. Analisar e compreender a importância dos esgrafitos de expressão popular, que muitas vezes são o resultado de interpretações locais de temas comuns a outras formas expressivas, como o mobiliário, a azulejaria ou a pintura;



4. Investigar a origem do esgrafito em Portugal, nomeadamente compreender se predomina a influência Italiana ou a Islâmica e como se articulam entre si estas duas tendências;
5. Identificar as razões da utilização quase exclusiva, em Évora, da argamassa de fundo na cor natural, sem a adição de qualquer pigmentação a não ser a selecção cuidadosa dos inertes. Embora os vestígios mais antigos, como os da Ermida de S. Braz e os da Quinta da Amoreira da Torre, sejam a branco e negro;
6. Ultrapassar o limite geográfico da cidade de Évora e estudar alguns esgrafitos com grande significado arquitectónico, qualidade artística e técnica, como os de Nossa Senhora da Redonda, Matriz do Crato e Convento de Capuchos em Vila Viçosa.
7. definir e ensaiar quais os modelos e instrumentos de gestão e de protecção deste património com vista à implementação de um programa de salvaguarda da imagem urbana que permitisse melhorar a leitura estética e histórica da cidade de Évora.

Reconhecida a extensão e o valor deste património e, constatada a velocidade de alteração e destruição, parece pertinente sugerir à edilidade a adopção deste inventário e, em particular o seu suporte informático, como instrumento técnico e administrativo de apoio à gestão urbanística, permitindo, uma actuação preventiva, programada e hierarquizada de salvaguarda deste património arquitectónico.

Uma última questão em aberto, que excede, o contexto deste trabalho, é a concepção e a implementação de um programa de formação e promoção – “*saber ver para proteger*” – com o objectivo de sensibilizar os operadores, projectistas urbanistas e o público em geral para o valor e para a situação de risco deste património.

*Olhar não é fácil. Só vemos o que conhecemos, o que adjectivamos.*<sup>269</sup>



## 7. NOTAS

<sup>1</sup> Bernard Feilden, *Conservation of historic Buildings*, 1994, p.1.

<sup>2</sup> Idem, *Ibidem*, 1994, p.1, sintetiza o valor patrimonial específico dos revestimentos originais, na seguinte afirmação "O primeiro impacto com um edifício histórico é sempre emocional" Sobre o problema da conservação da imagem e da identidade urbana cfr. José Aguiar, Estudos cromáticos nas intervenções de conservação em centros históricos. Bases para a sua aplicação à realidade portuguesa, tese de doutoramento, 1999, ou numa versão condensada e corrigida da tese, Cor e Cidade histórica. Estudos cromáticos e conservação do património, 2002.

<sup>3</sup> Antoni González Moreno-Navarro, *La Restauración Monumental (método SCCM de restauración monumental)*, 1999, p. 17. O autor nas páginas seguintes define o conjunto de aspectos essenciais à análise de um monumento relativamente a três componentes, o documento, a arquitectura e o significado.

<sup>4</sup> Sobre o conceito de camada de sacrifício importa destacar o trabalho pioneiro de Fernando Henriques, Algumas reflexões sobre a conservação do património histórico edificado em Portugal. In 2º ENCORE, *Encontro sobre Conservação e Reabilitação de Edifícios*, 1994, p. 67-78.

<sup>5</sup> A obra de recuperação e restauro de fachadas e coberturas 1995-97 promovida pelo IPPAR, teve a colaboração técnico-científica do LNEC.

<sup>6</sup> A Obra de intervenção na Sé Catedral de Idanha-a-Velha foi promovida pelo IPPAR (DRC). O projecto foi coordenado pelos arquitectos Alexandre Alves Costa e Sérgio Fernandez, e a obra foi realizada pela firma InSitu como subempreitada da Edicon. Esta intervenção teve ainda, a colaboração técnico-científica os arquitectos José Aguiar e Irene Frazão.

<sup>7</sup> Este projecto de conservação teve com base uma proposta técnica e a consultoria de José Aguiar e Irene Frazão e os trabalhos de conservação foram da responsabilidade da restauradora Ana Sofia Lopes.

<sup>8</sup> Sobre a conservação preventiva veja-se a síntese de Ignacio González-Varas, *Conservación de Bienes Culturales, Teoría, historia, principios y normas*, 1999, p. 77-85.

<sup>9</sup> Ignacio González-Varas, *Ibidem*, p. 541.

<sup>10</sup> Idem, *Ibidem*, p. 77.

<sup>11</sup> De 21 a 30 Outubro de 1931, realizou-se, em Atenas, uma Conferência Internacional sobre a Protecção e Conservação de Monumentos de Arte e de História, promovida pelo Serviço Internacional dos Museus (antecessor do actual ICOM) da Comissão Internacional para a Cooperação Intelectual dependente da Sociedade das Nações (antecessora da actual Organização das Nações Unidas (ONU criada em 1945)). A carta de Atenas é o primeiro documento internacional normativo que apresenta um conjunto de princípios e normas para a conservação e restauro de monumentos. Os princípios expostos neste texto podem ser considerados como a expressão internacional da doutrina do restauro científico defendida nos inícios do século XX por Gustavo Giovannoni, como continuação e actualização da de Camillo Boito. Do ponto de vista jurídico ou normativo, as cartas são textos de recomendações no entanto a sua aprovação pela Sociedade das Nações permitiu a sua divulgação em todos os estados membros, servindo de matriz para diferentes legislações de salvaguarda do património arquitectónico. Os participantes da conferência de Atenas estavam conscientes da importância da conservação preventiva. Neste sentido fomentaram a elaboração de inventários e arquivos sobre o patrimonial histórico como instrumentos para o conhecimento. (cfr. Ignacio González –Varas, *Op.cit.*, p. 466-469 e Flávio Lopes e Miguel Brito Correia, *Património arquitectónico e arqueológico, cartas, recomendações e convenções internacionais*, 2004, p. 13-22).



<sup>12</sup> João Segurado, por exemplo no seu livro, *Acabamentos das Construções, s/d*, afirma na página 192 "o graffito ou sgraffito é o nome que dão os italianos a um processo de decoração das paredes exteriores e mesmo interiores, e de que tiram belos efeitos ornamentais", não fazendo a distinção entre estas duas técnicas. Mesmo em artigos escritos em italiano é, também, comum, utilizar estes dois termos para definir a mesma técnica, por exemplo Marco Zarbinatti, *Intonaci a calce e ornamentazioni a graffito in Malte a vista com sabbie locali nella conservazione degli edifici storici*, 2000, p. 1.1.3.2 afirma "È stato scelto di inserir la definizione di graffito (o sgraffito) data da Giorgio Vasari (...)".

<sup>13</sup> José Aguiar, *Cor e Cidade histórica. Estudos cromáticos e conservação do património*, 2002, p. 248.

<sup>14</sup> Engobe é a operação em que se cobre uma peça cerâmica com uma camada geralmente ferrosa de coloração diferente da cor natural do barro.

<sup>15</sup> Esta definição foi utilizada anteriormente por Sofia Salema, *A Salvaguarda das superfícies arquitectónicas. O exemplo dos esgrafitos em Évora*. In 3º *ENCORE, Encontro sobre Conservação e Reabilitação de Edifícios*, 2003, p. 194.

<sup>16</sup> *Idem, Ibidem*, passim

<sup>17</sup> Bruno Gandola, *La decorazione a graffito*. In *Arkos: scienza e restauro*, 1991, p. 20.

<sup>18</sup> *Idem, Ibidem*, passim.

<sup>19</sup> José Aguiar, *Op. cit.*, p. 250.

<sup>20</sup> Gorge Bankart, *The art of the plaster*, 1980, p. 27.

<sup>21</sup> Paule Favre, *facciate a graffito in Itália Centrale e in Engadina (Svizzera)*. In *Le facciate a sgraffito in europa e il restauro della facciata del palazzo Racani-Aroni in Spoleto*, 2000, p. 51.

<sup>22</sup> José Aguiar, *Estudos cromáticos nas intervenções de conservação em centros históricos. Bases para a sua aplicação à realidade portuguesa*, 1999, p. 339.

<sup>23</sup> Ignacio Gárate Rojas, *Artes de la Cal*, 1994, p. 159.

<sup>24</sup> Paulo Favre, *Op. cit.*, p. 53.

<sup>25</sup> P. Giovannini, *Florentine plasters and sgraffiti from the 13th century: materials, tools and execution technique*. In *Science and technology for cultural heritage*, 1993, p. 27-42.

<sup>26</sup> *Idem, Ibidem*, p. 32.

<sup>27</sup> Paulo Favre, *Op.cit.*, p. 53.

<sup>28</sup> Maria Errico, *La "moda" di decorare le facciate a Roma: origini del fenomeno, iconografia e tecniche esecutive*. In *Bollettino d' arte*, 1985, p. 57.

<sup>29</sup> *Idem, Ibidem*, passim, tradução livre.

<sup>30</sup> *Idem, Ibidem*, passim

<sup>31</sup> Maria Errico, Stella Sandra Finozzi e Irene Giglio, *Ricognizione e schedatura della facciata affrescate e graffite a Roma nei secoli XV e XVI*. In *Bollettino d' arte*, 1985 p. 53-134.

<sup>32</sup> Maria Errico, *Op. cit.*, p. 58.

<sup>33</sup> Paulo Favre, *Op. cit.*, p. 54-55 e Maria Errico, *Op. cit.*, p. 57.

<sup>34</sup> Maria Errico, *Op.cit.*, p. 57.

<sup>35</sup> *Idem, Ibidem*, p. 58.

<sup>36</sup> V. Golzio e G. Zander, *L'arte in Roma nel secolo XV, Bologna*, 1968, p. 172-173 citado por Maria Errico, *Op.cit.*, p. 57.

<sup>37</sup> Paulo Favre, *Op.cit.*, p. 53.



- <sup>38</sup> Peter Paul Rubens (1577-1640) é considerado um dos mais importantes pintores flamengos do século XVII.
- <sup>39</sup> Veja-se o estudo de Alcántara, F., Peñalosa y Contreras, L. F., e Bernal, G, *Los esgrafiados segovianos*, 1971
- <sup>40</sup> Ignacio Gárate Rojas, *Op.cit.*, p. 161.
- <sup>41</sup> António Bravo Nieto, El estuco esgrafiado, colores y formas en la arquitectura Melillense de la primeira mitad del siglo XX. In *Boletín de arte*, 1999, p. 593-614.
- <sup>42</sup> sobre o estado do conhecimento do esgrafito no Alentejo, veja-se o sub-capítulo seguinte.
- <sup>43</sup> Paulo Pereira, As grande edificações 1450-1530 – o problema do mudejarismo. In *História de Arte Portuguesa*, 1995, p. 41.
- <sup>44</sup> "O Mihrab da mesquita de Mértola é uma peça única no contexto da arte islâmica em Portugal e que, de forma quase miraculosa, chegou até aos nossos dias. (...) Este elemento orientador da prece muçulmana exhibe uma decoração em estuque (...) constituída por três arcos cegos polilobados rematados por uma cornija". Santiago Macias e Cláudio Torres, a Mesquita de Mértola. In *Mértola mesquita/igreja matriz*, 2002, p. 27-28.
- <sup>45</sup> Joaquim Manuel Ferreira Boiça e Maria Fátima Rombouts de Barros, a Igreja Matriz de Mértola. In *Mértola mesquita/igreja matriz* 2002, p. 66-67.
- <sup>46</sup> Patrícia Alexandra Monteiro, A Capela de S. João Batista do Castelo de Amieira do Tejo, estudo integrado na monografia sobre o Castelo de Amieira do Tejo, coord. Pedro Cid, 2004, p. 17.
- <sup>47</sup> João Salgado Santos, *O elogio do Fantástico na Pintura de Grotresco em Portugal 1521-1656*, tese de mestrado, 1996, citado por Patrícia Alexandra Monteiro, *Ibidem*, p. 20.
- <sup>48</sup> Patrícia Alexandra Monteiro, *Ibidem*, p. 17.
- <sup>49</sup> Estes esgrafitos, cuja argamassa apresentava falta de coesão (arenização), foram submetidos, há cerca de três anos, a uma pré consolidação com água de cal. Esta operação mostrou resultados satisfatórios durante a execução e posteriormente nas fases de monitorização. Esta obra foi promovida pela Direcção Regional de Évora do IPPAR, (tendo a autora desta comunicação sido uma das técnicas responsáveis do IPPAR).
- <sup>50</sup> Filipe Nunes, *Arte da Pintura, Symetria e Prespectiva (1615)*, fac-símile da edição de 1615, com texto introdutório de Leontina Ventura, Editorial Paisagem, 1982.
- <sup>51</sup> Idem, *Ibidem*, p. 21 e 25, 26.
- <sup>52</sup> José Aguiar, *Cor e Cidade histórica. Estudos cromáticos e conservação do património*, 2002, p. 253.
- <sup>53</sup> Sofia Salema, *Op.cit.*, p. 199.
- <sup>54</sup> Idem, *Ibidem*, *passim*.
- <sup>55</sup> João Barreira, A Habitação em Portugal. In *Notas sobre Portugal, Exposição Nacional do Rio de Janeiro em 1908*, 1909, p. 147-178.
- <sup>56</sup> Idem, *Ibidem*, p. 167-168.
- <sup>57</sup> Idem, *Ibidem*, p. 166-167.
- <sup>58</sup> Joaquim de Vasconcelos, Arte Decorativa Portuguesa. In *Notas sobre Portugal, Exposição Nacional do Rio de Janeiro em 1908*, 1909, p. 179-208.
- <sup>59</sup> Idem, *Ibidem*, p. 184.
- <sup>60</sup> Virgílio Correia, *Etnografia Artística. Notas de Etnografia Portuguesas e Italiana*, 1937.
- <sup>61</sup> Idem, *Ibidem*, p. 23.
- <sup>62</sup> Idem, *Ibidem*, p. 25.
- <sup>63</sup> Correia de Campos, *Arqueologia Árabe em Portugal*, 1965.



- <sup>64</sup> Virgílio Correia, *Etnografia Artística*, 1937.
- <sup>65</sup> Correia de Campos, *Op. cit.*, p. 127.
- <sup>66</sup> Leopoldo Torres Balbás, *Ars Hispaniae (arte Almohada, Arte Nazari, Arte Mudéjar)*, 4º Volume citado por Correia de Campos, *Ibidem*, p. 125.
- <sup>67</sup> Correia de Campos, *Ibidem*, p. 129.
- <sup>68</sup> Idem, *Ibidem*, *passim*.
- <sup>69</sup> Idem, *Ibidem*, p. 131.
- <sup>70</sup> Idem, *Ibidem*, p. 132-133.
- <sup>71</sup> Idem, *Ibidem*, p. 138.
- <sup>72</sup> Túlio Espanca, *Inventario Artístico de Portugal*, Concelho de Évora, 1966, pág. XVIII.
- <sup>73</sup> Mónica Couceiro Braga e de Alexandra Sofia Charrua Estuques e Esgrafitos de Évora, 1992.
- <sup>74</sup> apresentadas em Évora e na Sociedade Nacional de Belas Artes (SNBA).
- <sup>75</sup> José Aguiar, *Estudos cromáticos nas intervenções de conservação em centros históricos. Bases para a sua aplicação à realidade portuguesa*, tese de doutoramento, 1999, p. 336-350 numa versão condensada e corrigida da tese, *Cor e Cidade histórica. Estudos cromáticos e conservação do património*, 2002, p. 248-257.
- <sup>76</sup> José Aguiar, *Estudos cromáticos nas intervenções de conservação em centros históricos. Bases para a sua aplicação à realidade portuguesa*, tese de doutoramento, 1999, p. 339.
- <sup>77</sup> Idem, *Ibidem*, p. 343.
- <sup>78</sup> Paula Cristina Rodrigues Conceição Conduto Costa Mira, *Contributo para a conservação do património urbano de moura. Análise morfológica e imagem urbana no espaço intra muros do Castelo e no Bairro da Mouraria*, tese de mestrado, 1999.
- <sup>79</sup> Eduarda Maria Martins Moreira da Silva Vieira, *Técnicas tradicionais de fíngidos e de estuques no Norte de Portugal. Contributo para o seu Estudo e Conservação*, tese de mestrado, 2002.
- <sup>80</sup> Sofia Salema, *Op. cit.*, p. 193-200.
- <sup>81</sup> A comunicação apresentada teve com base a pesquisa desenvolvida no âmbito dos trabalhos de investigação para a elaboração da presente dissertação.
- <sup>82</sup> Margarida Donas Botto, *Elementos para o estudo da pintura mural em Évora durante o período moderno: evolução, técnicas e problemas de conservação*, tese de mestrado, 1998.
- <sup>83</sup> Idem, *Ibidem*, p. 67-68.
- <sup>84</sup> Ana Lúcia Rosado da Silva Barbosa, *Mosteiro de Nossa Senhora da Saudação de Montemor-o-Novo. Contributos para uma proposta de recuperação*, tese de mestrado, 1998.
- <sup>85</sup> Idem, *Ibidem*, 1998, p. 69.
- <sup>86</sup> José Miguel Cordovil frequentou em 1979 o curso de pintura mural da ICCROM.
- <sup>87</sup> Relativamente à obra de conservação do revestimentos exteriores na Rua 5 de Outubro cfr., José Aguiar Algumas questões sobre cor e cidade histórica, Évora, exemplar e pioneira. In *Centros Históricos* nº6, Jan/Mar 2001, p. 20-23 e Salvaguarda de revestimentos arquitectónicos e o problema da sua "apresentação". In *Pedra & Cal*, nº 9, Jan/Fev/Mar 2001, p. 20-23 e nº 10 Abril/Maio/Junho de 2001, p. 28-30.
- <sup>88</sup> Angela Mazzé, *La decorazione murale. Stucchi affreschi graffiti nella trattatistica (I sec. a. C. – XIX sec.)*, 1998, p. 137-148.

- <sup>89</sup> A. Forcellino, *Intonaci e coloriture nel Cinquecento e Seicento*. In *Bolletino d'Arte*, 47, Roma, 1988 citado por Paulo Favre, *Op.cit.*, p. 52.
- <sup>90</sup> Giorgio Vasari, (1511-1574) foi pintor e arquitecto, tendo trabalhado em Florença e Roma. Apesar de ter sido um dos líderes do movimento renascentista em Itália, é normalmente lembrado por sua realização de *Vida dos Artistas* (*Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani*, título original). Trata-se de uma rica obra bibliográfica que até hoje é considerada uma das maiores fontes de informação sobre a Renascença Italiana. A sua primeira publicação foi em 1550, sendo posteriormente revisada e ampliada em 1568.
- <sup>91</sup> Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, architettori*, Firenze, 1878-1885, transcrito por Marco Zerbinatti, *Intonaci a calce e ornamentazioni a graffito*. In *Malte a vista com sabbie locali nella conservazione degli edifici storici*, 2000, p. 1.1.3.2. e por Angela Mazzé, *Op. cit.*, p. 140. Jane Lamb traduz para inglês esta descrição de Vasari em "Scratching the surface": *An introduction to Sgraffito and its Conservation in England*. In *Journal of architectural conservation*, 1999, p. 47.
- <sup>92</sup> Idem, *Ibidem*, passim.
- <sup>93</sup> Idem, *Ibidem*, passim.
- <sup>94</sup> Maria Errico, Stella Sandra Finozzi e Irene Giglio, *Op.cit.*, p. 53-134.
- <sup>95</sup> P. Giovannini, *Op. cit.*, p. 34-35.
- <sup>96</sup> José Aguiar, *Cor e Cidade histórica. Estudos cromáticos e conservação do património*, 2002, p. 254.
- <sup>97</sup> Maria Errico, *Op.cit.*, p. 58.
- <sup>98</sup> Filipe Nunes, *Arte da Pintura, Symetria e Prespectiva* (1615), fac-silime da edição de 1615, com texto introdutório de Leontina Ventura, 1982.
- <sup>99</sup> Idem, *Ibidem*, p. 114.
- <sup>100</sup> Idem, *Ibidem*, p. 21 e 25, 26.
- <sup>101</sup> André Félibien, *Des principes de l'architecture de la sculpture, de la peinture et des autres arts qui en dependent. Avec un dictionnaire des termes propres à chacun de ces arts*, 1690, p. 422-423 citado por José Aguiar, *Op. cit.*, p. 254-256.
- <sup>102</sup> Francisco Liberato Telles de Castro Silva, *Pintura Simples, a decoração na construção civil*, 1898, p. 80-89.
- <sup>103</sup> João Emílio dos Santos Segurado, *Op. cit.*, s.d.d.
- <sup>104</sup> Idem, *Ibidem*, p. 192-194.
- <sup>105</sup> Ignacio Gárate Rojas, *Op.cit.*
- <sup>106</sup> Coordenação de Mónica Martín Sisí, Oriol Garcia y Conesa, Francisco Azconegui Morán, *Guía Práctica de la cal y el Estuque*, 1998.
- <sup>107</sup> José Aguiar, Martha Tavares e Isabel Mendonça, *Fingidos de madeira e pedra. Breve historial, técnicas de execução, de restauro e de conservação*, 1998.
- <sup>108</sup> Durante o I SIPAC – Talher de los revestimientos, realizado em Santiago de Compostela, em 19 de Setembro de 1997, o estucador Oriol Garcia Conosa deu uma aula/conferência sobre *Técnicas específicas: esgrafitados y estuco sal fuego sobre morteros de cal*.
- <sup>109</sup> José Aguiar, *Op. cit.*, p. 254-257.
- <sup>110</sup> Sofia Salema, *Op. cit.*, p. 193-200.
- <sup>111</sup> Emboço é a designação utilizada para a primeira camada de argamassa que reveste de modo sensivelmente plana uma parede.



<sup>112</sup> Chama-se traço de uma argamassa à percentagem, normalmente em volume, que entram na sua composição os elementos sólidos. Assim quando nos referimos que uma argamassa de cal tem o traço 1: 2 sabemos que para um dado volume de cal se adicionaram dois volumes iguais de areia.

<sup>113</sup> O esparavel é um quadrado de madeira com cerca de 40 cm de lado, com um cabo redondo perpendicular no meio do quadrado.

<sup>114</sup> Ignacio Gárate Rojas, *Op.cit.* p. 165.

<sup>115</sup> João Segurado, *Op.cit.*, p. 162 e 193

<sup>116</sup> Fernando Henriques, A conservação do património: teoria e prática. In 3º ENCORE, *Encontro sobre Conservação e Reabilitação de Edifícios*, 2003, p. 15.

<sup>117</sup> Para as referências aos diversos métodos de restauro estão disponíveis alguns estudos muito completos nomeadamente o de J. Jokilehto, *A history of architectural conservation, The contribution of English, French, German and Italian thought towards and internacional approach to the conservation of cultural property*, 1986, o de Maria Piera Sette, *Il restauro in architettura, quadro storico*, 2001 e o de Ignacio González-Varas, *Op. cit.* Utilizamos, ainda, uma das mais notáveis sínteses sobre a matéria da autoria do historiador Javier Rivera, *Restauracion arquitectónica desde los origenes hasta nuestros dias. Conceptos, teoria e historia*. In *Teoria e Historia de la Restauracion, vol I do Master de Restauracion y Rehabilitacion del Patrimonio (MRRP)*, 1997. Iremos recorrer a estes estudos diversas vezes no decurso deste capítulo.

<sup>118</sup> Antes do século XIX já existia restauro, no entanto, este estava limitado a círculos eruditos e geralmente, a sua prática estava inserida no domínio na manualidade artesanal. Do mesmo modo, foram produzidas, anteriormente, medidas jurídicas para protecção do património histórico, geralmente realizados por reis ou pelo pontífice.

<sup>119</sup> Ignacio González-Varas, *Op cit.*, p. 193.

<sup>120</sup> *Idem, Ibidem*, p. 193.

<sup>121</sup> No plano teórico os princípios sobre os quais assenta este método são sérios e rigorosos, isto é o reconhecimento do monumento como um documento cujas distintas fases construtivas devem ser respeitadas e onde as reconstruções se devem apoiar em provas objectivas. No entanto a pratica desta teoria foi por vezes desastrosa, fundamentalmente porque não havia capacidade critica suficiente para interpretar as fontes. Cf Javier Rivera, *Op cit.*, p. 137.

<sup>122</sup> Luca Beltrami, discípulo de Camilo Boito, foi influenciado pelo restauro em França tanto ao nível teórico como prático.

<sup>123</sup> José Aguiar, *Op cit.*, p. 45.

<sup>124</sup> No dia 14 de Julho de 1902, o *campanile* de S. Marcos em Veneza, datado do século XII, colapsou. Perante tal catástrofe sucedeu-se um grande debate sobre as várias hipóteses: a da não construção aceitando a destruição; a da reconstrução com *dov'era*; a reedificação num estilo mais parecido com os restantes edifícios da Praça, ou o fazer uma torre noutra sitio, mantendo a memoria do destruição. A tese da reconstrução *com'era e dov'era* venceu, e o *campanile*, um *falso histórico*, foi reconstruído com um aspecto idêntico ao anterior, utilizando todas a documentação existente científica, histórica e gráfica sobre o monumento. O projecto-base foi elaborado, mas não concluído por Luca Beltrami, durante a reconstrução optou-se por utilizar instrumentos, técnicas e materiais modernos, como por exemplo as argamassas de cimento ou o betão armado permitindo erguer uma torre com menos 2 mil toneladas que a anterior. Sobre a reconstrução do *campanile* cf. Ignacio González-Varas, *Op. cit.*, p. 219-222; José Aguiar, *Op cit.*, p. 43-44 e Javier Rivera, *Op. cit.*, p. 137-138.

<sup>125</sup> Alfredo Andrade (1839-1915) de origem portuguesa pertencia a uma família burguesa de comerciantes com intercâmbios com Génova. O gosto pelas artes leva-o a frequentar um curso em Roma, onde demonstrou grandes aptidões. Em 1885 foi nomeado delegado para a Conservação dos Monumentos nas regiões de Piemonte e Liguria e em 1904 foi membro da Comissão Central de Antiguidades e Belas-Artes que era o organismo máximo de carácter consultivo em Itália. Uma obra muito conhecida foi a construção do burgo medieval em Turim. Sobre a sua actividade foi organizada uma exposição e publicado um catálogo correspondente Lucília Verdelho da Costa, Alfredo de Andrade (1839-1915) da pintura à intervenção no património, 1997.

<sup>126</sup> Ignacio González-Varas, *Op. cit.*, p. 223.

<sup>127</sup> José Aguiar, *Op. cit.*, p. 47.

<sup>128</sup> Idem, *Ibidem*, p. 47-48. O austríaco Alois Riegl (1858-1905) enquanto presidente da Comissão Austríaca dos Monumentos Históricos foi encarregado, em 1902, de preparar a nova legislação para a salvaguarda do património. Como reflexão introdutória pública um ano mais tarde *O Culto Moderno dos Monumentos* contendo uma análise crítica sobre a noção de monumento.

<sup>129</sup> Françoise Choay, *A Alegoria do Património*, 2000, p. 139.

<sup>130</sup> podemos constar em alguns tratados por exemplo de o Bedotti que aconselhavam a utilizar uma mistura de fuligem e cinzas para patinar o quadro ou passar com essência de terbentina para esbater as cores.

<sup>131</sup> Ignacio González-Varas, *Op. cit.*, p. 227. Neste sentido incluímos a doutrina de Boito neste sub título. Contudo alguns autores, designadamente Jukka Jokilehto, *Op. cit.*, p. 200-203, enquadra a suas teorias no *restauro filológico* posicionando-as entre as duas filosofias de Viollet-le-Duc e de John Ruskin.

<sup>132</sup> Javie Rivera, *Op. cit.*, p. 152.

<sup>133</sup> A Carta de Restauro Italiana é um exemplo da repercussão do modelo de conservação introduzido pela Carta de Atenas. Giovannoni (responsável pela redacção de ambas as cartas) conseguiu introduzir em Itália, durante o processo de estruturação das políticas de conservação, os princípios desse documento internacional, assim como, toda uma visão teórica sobre a prática do restauro. cf José Aguiar, *Op. cit.*, p. 51-53.

<sup>134</sup> Ignacio González-Varas, *Op. cit.*, p. 236.

<sup>135</sup> A aprovação deste documento pela Sociedade das Nações permitiu, também, a sua divulgação em todos os estados membros, servindo de matriz para diferentes legislações de salvaguarda do património arquitectónico.

<sup>136</sup> Veja a análise deste documento elaborada por Ignacio González-Varas, *Op. cit.*, p. 467-469.

<sup>137</sup> A magnitude das destruições provocadas pela guerra, tanto ao nível quantitativo como qualitativo, mostraram a inaplicabilidade, de uma forma geral, dos princípios do método filológico, que fora aceite internacionalmente através da Carta de Atenas.

<sup>138</sup> Ignacio González-Varas, *Op. cit.*, p. 255.

<sup>139</sup> Estes protagonistas contribuíram para a renovação teórica e metodológica do restauro. Roberto Pane e Renato Bonelli são as primeiras vozes críticas a assinalar a rigidez da Carta de Restauro de 1932 logo após a Guerra, definindo as bases do *restauro crítico*. Bonelli publica alguns textos pioneiros que abrangem a teoria e metodologia da arte, da arquitectura assim como, da conservação e restauro. Segundo Brandi, a novidade do discurso de Giulio Carlo Argan, era a concepção do restauro como leitura crítica da obra. Argan, em 1938, lançou a ideia de criar um *gabinetto centrale del restauro*, com o objectivo de desenvolver critérios de intervenção, assim como, métodos e praticas de conservação. Em Roma, em 1939, foi criado um Instituto Central Nacional de Conservação de Obras de Arte, sob a



direcção de Cesare Brandi. Brandi pode ser considerado como o autor da mais extensa obra teórica sobre o restauro, a publicação em 1963 da *Teoría del Restauo* é um texto fundamental e ainda muito actual, para a formulação teórica da conservação enquanto disciplina.

<sup>140</sup> José Aguiar, *Op. cit.*, p. 57.

<sup>141</sup> José Aguiar, *Op. cit.*, p. 58.

<sup>142</sup> Cesare Brandi, *Teoría de la Restauración*, 1999, p. 15.

<sup>143</sup> Idem, *Ibidem*, p. 16

<sup>144</sup> Idem, *Ibidem*, p. 17

<sup>145</sup> A. Cláudia Reis e Cunha, A actualidade do pensamento de Cesare Brandi, [em linha], 2004 .

<sup>146</sup> Idem, *Ibidem*.

<sup>147</sup> Flávio Lopes e Miguel Brito Correia, *Op. cit.*, p. 27.

<sup>148</sup> Ignacio González-Varas, *Op. cit.*, p. 469.

<sup>149</sup> Idem, *Ibidem*, p. 469-472.

<sup>150</sup> Utilizamos a tradução da Carta de Veneza publicada por Flávio Lopes e Miguel Brito Correia, *Op. cit.*, p. 103-107.

<sup>151</sup> González-Varas, *Op.cit.*, 1999, p. 471.

<sup>152</sup> José Aguiar, *Op.cit.*, p. 66.

<sup>153</sup> Idem, *Ibidem*, p. 77.

<sup>154</sup> Para o conhecimento da ideologia patrimonial, em Portugal cfr., Jorge Custódio, Salvaguarda do património – Antecedentes Históricos. In *Dar Futuro ao Passado*, 1993, p. 33-71.

<sup>155</sup> Idem, *Ibidem*, p. 52

<sup>156</sup> Paulo Pereira, Acerca das Intervenções no Património Edificado. Alguma História. In *Intervenções no Património*, 1997, p. 14.

<sup>157</sup> Maria da Conceição Fernandes, Os "restauros" e a memória da Cidade de Évora, dissertação de Mestrado, 1998, p. 176.

<sup>158</sup> Eça de Queiroz foi director do jornal o *Distrito de Évora* em 1867 e critica a obra das ruínas fingidas.

<sup>159</sup> COSTA, Lucília Verdelho da, *Alfredo de Andrade (1839-1915) da pintura à intervenção no património*, 1997, p. 544.

<sup>160</sup> Gabriel Pereira, *Restaurar e Conservar*, Estudos Diversos, s/d., p. 57.

<sup>161</sup> Idem, *Ibidem*, passim.

<sup>162</sup> Idem, *Ibidem*, passim.

<sup>163</sup> A Direcção Geral Edifícios e Monumentos Nacionais foi criada pelo decreto nº 16791 de 30 de Abril de 1929 integrada no então Ministério do Comércio e Comunicações.

<sup>164</sup> Maria João Baptista Neto, a Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais e a intervenção no Património Arquitectónico em Portugal. 1929-1999. In *Caminhos do Património*, 1999, p. 32.

<sup>165</sup> Maria João Baptista Neto, *A Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais e a intervenção no Património Arquitectónico em Portugal. 1929-1960*, dissertação de doutoramento, 1995 p. 434.

<sup>166</sup> Idem, *Ibidem*, passim.

<sup>167</sup> Henrique Gomes da Silva, Monumentos Nacionais; orientação técnica a seguir no seu restauro. In *Boletim Monumentos da Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais*, 1935, p. 9-20.

<sup>168</sup> Idem, *Ibidem*, p. 9.

<sup>169</sup> Idem, *Ibidem*, passim.

<sup>170</sup> Idem, *Ibidem*, p. 19.

<sup>171</sup> Idem, *Ibidem*, p. 19-20.

<sup>172</sup> *Boletim Monumentos* da Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, *Igreja da Atalaia*, 1941, p. I-XIV.

<sup>173</sup> Cfr. Maria João Baptista Neto, *Op. cit.*, p. 440-481 e, Domingos Almeida Bucho, *Herança Cultural e Práticas do Restauro Arquitectónico em Portugal durante o Estado Novo*, 2000, p. 167-172.

<sup>174</sup> Domingos Almeida Bucho, *Ibidem*, p. 172

<sup>175</sup> É conhecido a amizade entre o Professor de História de Arte, Mário Tavares Chicó, Director do Museu de Évora e o director e arquitecto Humberto Reis.

<sup>176</sup> Entre 25 a 31 de Maio de 1964, realizou-se em Veneza o segundo Congresso Internacional dos Arquitectos e dos Técnicos dos Monumentos Históricos com o objectivo de elaborar uma carta internacional sobre a conservação e restauro dos monumentos.

<sup>177</sup> Maria Margarida Donas Botto, *Op. cit.*, p. 13.

<sup>178</sup> Vergílio Correia, *A pintura a fresco em Portugal nos séculos XV e XVI*, 1921.

<sup>179</sup>, Maria Margarida Donas Botto, *Op. cit.*, p. 16-17.

<sup>180</sup> *Boletim Monumentos* da Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, *Frescos*, 1937 e *Boletim Monumentos* da Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, *Frescos*, 1961.

<sup>181</sup> Vergílio Correia, *Boletim Monumentos* da Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, *Frescos*, 1937, p. 17-18.

<sup>182</sup> Por todo o país os castelos são alvo de intensas campanhas de obras que procuram restituir a sua fisionomia medieval dos tempos da Reconquista, para analisar os restauros realizados no alto Alentejo cf. Domingos José Caldeira Almeida Bucho, *Op. cit.*

<sup>183</sup> Vergílio Correia, *Op.cit.*, p. 18.

<sup>184</sup> Maria Margarida Donas Botto, *Op.cit.*, p. 17.

<sup>185</sup> Durante a década de 1960 os frescos em Monsaraz são objecto de diversas intervenções de carácter preventivo, nomeadamente na reparação e isolamento das coberturas e na ventilação dos espaços onde se encontram.

<sup>186</sup> *Boletim Monumentos* da DGEMN, *Frescos*, nº10, Dezembro de 1937, p. 23.

<sup>187</sup> Idem, *Ibidem*, *passim*.

<sup>188</sup> Idem, *Ibidem*, *passim*.

<sup>189</sup> foram colocados no Museu Alberto Sampaio, em Braga, os frescos das Igrejas de Travanca, Outeiro Seco, Bravães e Fonte da Arcada, tendo permanecido no interior da Igreja, embora em painéis os frescos de Algosinho, Mogadouro, Serzedelo e Guimarães.

<sup>190</sup> Na Catalunha a remoção dos frescos foi motivada pelo perigo destes conjuntos notórios murais serem roubados e exportados para fora do país.

<sup>191</sup> *Boletim Monumentos* da DGEMN, *Frescos*, nº10, Dezembro de 1937, p. 22.

<sup>192</sup> a intervenção da DGEMN na Sé do Porto, Henrique Gomes da Silva, *Op. cit.*, p. 16.

<sup>193</sup> Javie Rivera, *Op. cit.*, p. 151.

<sup>194</sup> Ignacio González-Varas, *Op. cit.*, p. 278. (tradução livre).

<sup>195</sup> Idem, *Ibidem*, p. 278. (tradução livre).

<sup>196</sup> Idem, *Ibidem*, p. 280.

<sup>197</sup> Idem, *Ibidem*, *passim*.



<sup>198</sup> Paolo Marconi exerce uma actividade crítica enquanto docente na Universidade de Roma e na Escola Arqueológica Italiana de Atenas, publicando importantes textos e monografias. Foi um dos principais redactores da *Carta Italiana de Restauro* de 1987.

<sup>199</sup> Ignacio González-Varas, *Op. cit.*, p. 284.

<sup>200</sup> Paulo Pereira faz uma síntese sobre a história ideológica patrimonial em Portugal em *Acerca das Intervenções no Património Edificado*. Alguma História in *Intervenções no Património*, 1997, p. 13-25.

<sup>201</sup> Em 1980 foi criado o Instituto Português do Património Cultural (IPPC) antecessor do actual IPPAR, organismo que tutela a aplicação das leis relativas à protecção e salvaguarda do património.

<sup>202</sup> Em 1983 a casa doa Bicos foi objecto de intervenção da autoria dos arquitectos Daniel Santa-Rita e Manuel Vicente, o edifício quinhentista tinha uma fachada decorada com silhares ponta de diamante visíveis nos primeiros dois dos quatro andares. Este edifício estava bastante documentado.

<sup>203</sup> Paulo Pereira, *Op. cit.*, p. 19.

<sup>204</sup> *Idem, Ibidem*, p. 20.

<sup>205</sup> *Idem, Ibidem*, passim.

<sup>206</sup> *Idem, Ibidem*, p. 21.

<sup>207</sup> Comissariado para a Recuperação Urbana da Ribeira e do Baredo.

<sup>208</sup> *Idem, Ibidem*, p. 22.

<sup>209</sup> Javier Rivera, *Op. cit.*, p. 157-158. Tradução de Paulo Pereira, *Op. cit.*, p. 22.

<sup>210</sup> Fernando Henriques, *Op. cit.*, p. 7.

<sup>211</sup> O ICCROM é o centro de formação internacional mais antigo, é reconhecido por estados membros da UNESCO, por profissionais e instituições internacionais como um centro pedagógico de referência e excelência no campo da conservação do património. Este reconhecimento deve-se, também, às recomendações políticas no âmbito da conservação, mas sobretudo à investigação teórico experimental.

<sup>212</sup> ICCROM/BDA, the conservation of historical plaster facades, recommendations of ICCROM/BDA, course on the conservation and examination of architectural surfaces (ASC 96) Mauerbach, 1996.

<sup>213</sup> a experiência nos últimos anos tem mostrado que a cal é um óptimo ligante na argamassa.

<sup>214</sup> A palavra *inventário* deriva da palavra latim tardio *inventarium* que significa lista, que por sua vez deriva da *invenire* cujo significado é encontrar.

<sup>215</sup> A palavra *catálogo* deriva da palavra latim tardio *catalogum* que por sua vez provem da palavra grega *katálogos* que significa enumeração ou lista.

<sup>216</sup> Ignacio González-Varas, *Op. cit.*, p. 77.

<sup>217</sup> sobre o inventario e catálogo Ignacio González-Varas, *Op.cit.*, p. 77-85 e 538-542.

<sup>218</sup> Fausto Couto Sobrinho, *Como descrever documentos de arquivo*, 2002, p. 36.

<sup>219</sup> Carta de Atenas, ponto 1 da alínea c) do artigo VII, tradução de Flávio Lopes e Miguel Brito Correia, *Op.cit.*, p. 46.

<sup>220</sup> Declaração de Amesterdão, tradução de Flávio Lopes e Miguel Brito Correia, *Op.cit.*, p. 163-164.

<sup>221</sup> Convenção para a Salvaguarda do Património arquitectónico da Europa, tradução de Flávio Lopes e Miguel Brito Correia, *Op.cit.*, p. 206.

<sup>222</sup> *Inventário Artístico de Portugal, Évora*, co-edição de ANBA e IPPAR, 2000 (Versão em CD Rom, não paginada, produzida por CITI e coordenada por ANBA, António Valdemar, Fernando Gaspar e Vítor Serrão e IPPAR, Luís Calado, Paulo Pereira e Teresa Marques).

- <sup>223</sup> *Inventário Artístico de Portugal, Distrito de Portalegre*, co-edição de ANBA e IPPAR, 2000 (Versão em CD Rom, não paginada, produzida por CITI e coordenada por ANBA, António Valdemar, Fernando Gaspar e Vítor Serrão e IPPAR, Luís Calado, Paulo Pereira e Teresa Marques).
- <sup>224</sup> Mónica Couceiro Braga e Alexandra Sofia Charrua, *Op.cit.*
- <sup>225</sup> Antoni González Moreno-Navarro, *Op. cit.*, p. 17 e 42.
- <sup>226</sup> sobre o "face reading" veja-se Maria Magalhães Ramalho, *Arqueologia da Arquitectura. O método arqueológico aplicado ao estudo e intervenção em património arquitectónico*. In *Património estudos*, nº 3, 2002, p. 19-29.
- <sup>227</sup> Flávio Lopes, Miguel Brito Correia, *Op. cit.*, p. 105.
- <sup>228</sup> A DGEEM (integrada no Ministério das Obras Públicas, criada em 1929) e o IPPAR (que teve a sua génese no IPPC) são os dois organismos com competência na conservação e restauro do património arquitectónico português.
- <sup>229</sup> Margarida Donas Botto, *Op.cit.*, p. 52.
- <sup>230</sup> Túlio Espanca, *Inventário Artístico de Portugal, Distrito de Évora*, co-edição de ANBA e IPPAR, 2000 (Versão em CD Rom, não paginada).
- <sup>231</sup> *Idem, Ibidem.*
- <sup>232</sup> Veja-se o estudo de Patrícia Alexandra Monteiro, *Op. cit.*, p. 17.
- <sup>233</sup> Vítor Serrão, *A pintura Fresquista à sombra do Mecenato Ducal*. In *Monumentos*, p. 15.
- <sup>234</sup> Margarida Donas Botto, *Op. cit.*, p. 29.
- <sup>235</sup> Nalguns esgrafitos foi possível observar um tom de marfim (de areia) na argamassa e/ou barramento final, com iremos referir no sub capítulo intitulado "As técnicas e os materiais identificadas."
- <sup>236</sup> Paulo Pereira, *As grande edificações 1450-1530 – o problema do mudejarismo*. In *História de Arte Portuguesa*, 1995, p. 41 e seguintes.
- <sup>237</sup> Mónica Couceiro Braga e Alexandra Sofia Charrua, *Op. cit.*, p. 10.
- <sup>238</sup> *Idem, Ibidem*, p. 14.
- <sup>239</sup> Maria Errico, *Op. cit.*, p. 57-58.
- <sup>240</sup> A intervenção de conservação dos esgrafitos na Sé Elvas adjudicada à conservadora Maria João Cruz foi promovida pelo IPPAR (DRE) no âmbito programa global de intervenção e valorização do Monumento integrado numa candidatura ao POC.
- <sup>241</sup> A intervenção de conservação dos esgrafitos na capela de S. João Baptista do Castelo da Amieira do Tejo adjudicada à conservadora Ana Sofia Lopes promovida pelo IPPAR (DRE) no âmbito programa global de intervenção e valorização do Monumento integrado numa candidatura ao PORA.
- <sup>242</sup> Helena Mourato, *Salvaguarda da imagem urbana de natureza histórica de Évora. A praça do Giraldo*, tese de mestrado, 2001, p. 128.
- <sup>243</sup> Florido de Vasconcelos, *considerações sobre o estuque decorativo* in *Boletim do Museu nacional de Arte Antiga*, nº2, vol. V. Lisboa, 1966, p. 41, citado por Helena Mourato, *Ibidem*, p. 93
- <sup>244</sup> José Aguiar, *Op. cit.*, p. 175-183.
- <sup>245</sup> Neste grupo só podem ser incluídos os esgrafitos que não estejam cobertos com películas de cal ou tinta e onde seja possível ver as suas superfícies originais.
- <sup>246</sup> Margarida Donas Botto, *Op.cit.*, p. 72
- <sup>247</sup> José Aguiar, refere que "em algumas regiões de Portugal, como é o caso do Alentejo, além das técnicas decorativas dos estuques exteriores, ou "estucos", consistindo na aplicação, nas fachadas e paramentos exteriores,



de pormenores decorativos feitos com argamassas de cal, de pó de pedra e de areia, muitas vezes pintados com cores contrastantes." *Em Estudos cromáticos nas intervenções de conservação em centros históricos. Bases para a sua aplicação à realidade portuguesa*, tese de doutoramento, 1999, p. 252.

<sup>248</sup> Foram incluídos neste mapa os casos de superfícies pintadas ou esgrafitadas que foram cobertas com tinta desde que, ainda, seja visível um testemunho.

<sup>249</sup> A propósito da transformação da cidade de Évora durante o século XIX e XX veja Maria da Conceição Fernandes, *Os "restauros" e a memória da cidade de Évora (1836-1986)*, tese de mestrado, 1998 e Évora, memória e "restauros". In *Évora história e imaginário*, 1997, p. 67-76.

<sup>250</sup> Idem, Évora, memória e "restauros". In *Évora história e imaginário*, 1997, p. 70.

<sup>251</sup> Idem, *Ibidem*, passim

<sup>252</sup> O plano foi publicado no Diário da República, através da Portaria nº 5 de 2 de Janeiro de 1985.

<sup>253</sup> Pode-se ler no preâmbulo do regulamento do PDM que "são excluídos da ratificação os planos gerais de urbanização apresentados pelo Município de Évora, conjuntamente com o PDM, para o interior dos perímetros urbanos por este definidos"

<sup>254</sup> O PGU foi aprovado a 3 de Dezembro de 1991.

<sup>255</sup> Com a publicação da Lei 159/99 de 14/9/99 os imóveis classificados como valor concelhio não necessitam de autorização prévia do IPPAR.

<sup>256</sup> Vasco Moreira Rato, Conservação do património histórico edificado. Sistematização de princípios gerais. In 3º *ENCORE, Encontro sobre Conservação e Reabilitação de Edifícios*, 2003, p. 181.

<sup>257</sup> Fernando Henriques, Algumas reflexões sobre a conservação do património histórico edificado em Portugal. In 2º *ENCORE, Encontro sobre Conservação e Reabilitação de Edifícios*, 1994, p. 70.

<sup>258</sup> Fernando Henriques, A conservação do património: teoria e prática. In 3º *ENCORE, Encontro sobre Conservação e Reabilitação de Edifícios*, 2003, p. 7-19.

<sup>259</sup> O conceito de autenticidade é aceite, unanimemente, na comunidade científica e tem tradução nos documentos internacionais de protecção do património

<sup>260</sup> José Aguiar Algumas questões sobre cor e cidade histórica, Évora, exemplar e pioneira. In *Centros Históricos* nº6, Jan/Mar 2001, p. 20-23 e Salvaguarda de revestimentos arquitectónicos e o problema da sua "apresentação". In *Pedra & Cal*, Revista do Grémio das Empresas de Conservação e Restauro do Património Arquitectónico, nº 9, Jan/Fev/Mar 2001, p. 20-23 e nº 10 Abril/Maio/Junho de 2001, p. 28-30.

<sup>261</sup> Antoni González Moreno-Navarro, *Op. Cit.*, p. 38.

<sup>262</sup> Idem, *Ibidem*, passim.

<sup>263</sup> Idem, *Ibidem*, p. 54.

<sup>264</sup> Marco Zerbinatti, *Op. cit.*, p. 1.1.3.2.

<sup>265</sup> Mora, P., Mora, L., e Philippot, P. Conservation of wall Paintings. Butterworths, 1980 citado por Wolfgang Baatz, Some Basic consideration on conservation and restoration of sgraffito Fassades, p. 204. Tradução livre.

<sup>266</sup> Wolfgang Baatz, Some Basic consideration on conservation and restoration of sgraffito Fassades, p. 204

<sup>267</sup> Marco Zerbinatti, *Op. cit.*, p. 1.1.3.3.

<sup>268</sup> Vasco Moreira Rato, *Op. cit.*, p. 180-181.

<sup>269</sup> José Aguiar, *Em Estudos cromáticos nas intervenções de conservação em centros históricos. Bases para a sua aplicação à realidade portuguesa*, tese de doutoramento, 1999, p.1 a propósito de uma das lições essenciais que

## 8. BIBLIOGRAFIA

AGUIAR, José - Algumas questões sobre cor e cidade histórica. Évora, exemplar e pioneira. In *Centros Históricos, Revista da Associação Portuguesa dos Municípios com Centro Histórico*. N.º 6, Jan/Mar, (2001), p. 20-23.

AGUIAR, José – *Alguns problemas de estudo e de projecto cromático, em intervenções de conservação do património urbano*. Corlenec2. Texto policopiado.

AGUIAR, José – *Alguns problemas nos estudos cromáticos, em intervenções de conservação do património urbano*. In *Seminário A Cor e a Conservação de Superfícies Arquitectónicas*, 2 e 3 de Dezembro, LNEC, 1999.

AGUIAR, José - *Cor e cidade histórica, estudos cromáticos e conservação do património*. Porto : Publicações FAUP, 2002. ISBN 972-9483-47-7.

AGUIAR, José - *Estudos cromáticos nas intervenções de conservação em centros históricos*, Bases para a sua aplicação à realidade portuguesa. Évora : Universidade de Évora, 1999. Tese de Doutoramento.

AGUIAR, José - Salvaguarda de revestimentos arquitectónicos e o problema da sua "apresentação". In *Pedra & Cal, Revista do Grémio das Empresas de Conservação e Restauro do Património Arquitectónico*. N.º 9, Jan/Fev/Mar, (2001), p. 20-23.

AGUIAR, José - Salvaguarda de revestimentos arquitectónicos e o problema da sua "apresentação". In *Pedra & Cal, Revista do Grémio das Empresas de Conservação e Restauro do Património Arquitectónico*. N.º 10, Abr/Mai/Jun, (2001), p. 28-30.

AGUIAR, José - Salvaguarda dos antigos acabamentos exteriores em intervenções de conservação e reabilitação em centros históricos. In *Regionalização e identidades locais – Preservação e valorização dos centros históricos*. Actas do IV Encontro Nacional de Municípios com Centro Histórico. Oeiras : Edições Cosmos, 1997. ISBN 972-762-061-2.

AGUIAR, José - Salvaguardar os antigos revestimentos e acabamentos exteriores em intervenções de conservação em centros históricos. In *Diálogos de Edificação, Técnicas Tradicionais de Restauro*. Porto : CRAT, 1998. ISBN 972-9419-38-8.

AGUIAR, José – *Sobre a cor escondida das cidades históricas e o caso particular do Palácio de Queluz*. In *Cadernos Edifícios*. Lisboa : LNEC. N.º 2, Outubro, (2002), p. 7-25. ISBN 972-49-1929-3.

AGUIAR, José; TAVARES, Martha; MENDONÇA, Isabel - *Fingidos de madeira e pedra. Breve historial, técnicas de execução, de restauro e de conservação*. Lisboa : CENFIC, 1998.

ALCÁNTARA, F.; PEÑALOSA y Contreras, L. F.; BERNAL, G. - *Los esgrafiados segovianos*. Segóvia : Cámara Oficial de la Propiedad Urbana de la provincia de Segóvia, 1971.



ALMEIDA, Nuno Proença de – *Uma Intervenção de Conservação do Património Arquitectónico em Itália: consolidação de rebocos de interesse histórico-artístico*. In *Jornal Arquitectos*. N.º 136/137, Junho/Julho, (1994). p. 34-37. ISSN 0870-1504-0.

ALVES, Ivone; RAMOS, Margarida Maria Ortigão; Garcia, Maria Madalena – *Dicionário de Terminologia Arquivística*. Lisboa : Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro, 1993. ISBN 972-565-146-4.

APPLETON, João - *Edifícios antigos, contribuição para o estudo do seu comportamento e das acções de reabilitação a empreender*. Lisboa : LNEC, 1991.

APPLETON, João - *Tecnologias de Reabilitação em Edifícios Antigos, dos Conventos às Pousadas*. In *Jornal Arquitectos*. N.º147, Maio, (1995), p. 44-53.

ASHURST, Jonh & Nicola - *Mortars, Plasters & Renders, Practical Building Conservation, English Heritage Technical Handbok*. Vol. 3. England : Gower Technical Press, Ld, 1989.

ATTI DEL CONVEGNO DI STUDI BRESSANONE, 24-27 Giugno, 1985. Padova : Progetto Editore.

BAATZ, Wolfgang - *Some Basic consideration(s) on the conservation and restoration of sgraffito fassades*. In *Fifth international restorer seminar*. Vol. 1, 1985, p. 201-205. ISBN 9630168642.

BALDINI, Umberto – *Teoría de la restauración y unidad metodológica*. Vol. I. Madrid : Editorial Nerea, 1997. ISBN 84-89569-09-6.

BANKART, George - *The art of the plasterer*. Shaftesbury : Donhead Publishing, 2002, p. 37-44. ISBN 1-873394-51-9.

BARBOSA, Ana Lúcia Rosado da Silva - *Mosteiro de Nossa Senhora da Saudação de Montemor-o-Novo. Contributos para uma proposta de recuperação*. Évora : Universidade de Évora, 1998. Dissertação de Mestrado.

BARREIRA, João – *A Habitação em Portugal*. In *Notas sobre Portugal, Exposição Nacional do Rio de Janeiro em 1908*. Vol. II. Lisboa : Imprensa Nacional, 1909.

BELLINI, Amedeo – *De la restauración a la conservación; de la estética a la ética*. In *LOGGIA, Arquitectura & Restauración*. Valencia : Servicio de Publicaciones, U.P.V.. Ano III, n.º 9, p. 10-15. ISSN 1136-758-X.

BELLUSCHI, Riccardo – *Como, dal 1901 un centro di formazione teorico-pratico per il personale impiegato nel restauro delle facciate*. In *I Piani di recupero nei Centri Storici. Atti del Covegno e Mostra*. 12-14 Novembro, Roma, 1987 –. Milano : BE-MA, 1988, p. 207-211.

BIERMANN, Veronica, [et al.] – *Teoria da Arquitectura, do Renascimento aos nossos dias*. Itália : Taschen, 2003. ISBN 3-8228-2693-6.

BOIÇA, Joaquim Manuel Ferreira; BARROS, Maria Fátima Rombout de - A Igreja Matriz de Mértola. In *Mértola mesquita/Igreja Matriz*. Mértola : Campo Arqueológico de Mértola, 2002. ISBN 972-9375-18-6.

*Boletim Monumentos : Frescos*. Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais. N.º 106, Dezembro, (1961).

*Boletim Monumentos : Igreja da Atalaia*. Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais. N.º 24, Junho, (1941), p. I-XIV.

BORRELLI, Licia Vlad – Sul carattere di autenticità di alcuni sgraffiti. In *Bollettino dell'Istituto centrale del restauro*. N.º 13, (1953).

BOTTICELLI, Guido – *Tecnica e restauro delle pitture murali*. Firenze : Edizioni Polistampa, 1980. p. 11-21; 44-45.

BOTTO, Maria Margarida Ferreira da Cunha Donas - *Elementos para o estudo da pintura mural em Évora durante o período moderno: evolução, técnicas e problemas de conservação*. Évora : Universidade de Évora, 1998. Dissertação de Mestrado.

BRAGA, Mónica Couceiro; CHARRUA, Alexandra Sofia - *Estuques e Esgrafitos de Évora*. DGEMN, 1992.

BRANCO, J. Paz - *Manual do Pedreiro*. Lisboa : LNEC, 1981.

BRANDI, Cesare - *Teoría de La Restauración*. Madrid : Alianza Editorial, 1999. ISBN 84-206-7939-9.

BRAVO Nieto, Antonio – El estuco esgrafiado: colores y formas en la arquitectura melillense de la primera mitad del siglo XX. In *Boletín de arte*. N.º 20, (1999), p.593-614. ISSN 0211-8483.

BUCHO, Domingos Almeida - *Herança Cultural e Práticas do Restauro Arquitectónico em Portugal durante o Estado Novo*. Évora : Universidade de Évora, 2000. Tese de Doutoramento.

CABRITA, António Reis; AGUIAR, José; APPLETON, João – *Manual de apoio à reabilitação dos edifícios do Bairro Alto*. Lisboa : Câmara Municipal de Lisboa / Laboratório Nacional de Engenharia Civil, 1992. ISBN 972-95834-0-4.

CAMPOS, Correia de - *Arqueologia Árabe em Portugal*. Lisboa : Edição do autor, 1965.

CARBONARA, Giovanni – Tendencias actuales de la Restauración en Italia. In *LOGGIA, Arquitectura & Restauración*. Valencia : Servicio de Publicaciones, U.P.V.. Año II, n.º 6, p. 12-23. ISSN 1136-758-X.

*Cartas e Convenções Internacionais*. Lisboa : MC/IPPAR, 1996.

CHOAY, Françoise - *A Alegoria do Património*. Lisboa : Edições 70, 2000. ISBN 972-44-1037-4.



CLEMENTI, Filippo – Graffiti nella ornamentazione edilizia di Roma nel rinascimento. In *Capitolium*. Year 1942.

CONFERENCE OF THE WALL PAINTINGS SECTION OF THE UNITED KINGDOM INSTITUTE FOR CONSERVATION OF HISTORIC AND ARTISTIC WORKS, 22 February, The British Museum of London, 1997 – *The Analysis of Pigments and Plasters – its relevance to current wall painting and stone conservation practice* : Post-Prints. London : The United Kingdom Institute for Conservation of Historic and Artistic Works, 1998.

*Conservation of Plasterwork*, Historic Scotland, Technical Advice Note 2. Edinburgh : Historic Scotland, 1994. ISBN 0 9517989 5 2.

*Conventions and Recommendations of Unesco concerning the protection of the cultural heritage*. Geneva : United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization, 1983. ISBN 92-3-102101-X.

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

CORREIA, Virgílio - *Etnografia Artística. Notas de Etnografia Portuguesa e Italiana*. Porto : Edição da Renascença Portuguesa, 1937.

CORREIA, Virgílio – Frescos. In *Boletim Monumentos*. Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais. N.º 10, Dezembro, (1937), p. 17-18.

COSTA, Lucília Verdelho - *Alfredo de Andrade (1839-1915), da pintura à intervenção no património*. Lisboa : Edições Vega, 1997.

CUNHA, Cláudia dos Reis e – A atualidade do pensamento de Cesare Brandi. [Consult. 13 Maio 2005]. Disponível na <http://www.vitruvius.com.br/resenhas/textos/texto098.asp>

CUSTÓDIO, Jorge - Salvaguarda do Património – Antecedentes Históricos. In *Dar Futuro ao Passado*. Lisboa : MC/IPPAR, 1993.

DECRETO-LEI n.º 107/2001. D.R. I-A Série. 209 (2001-09-08).

DECRETO-LEI n.º 159/99. D.R. I-A Série. 215 (99-09-14).

DECRETO-LEI n.º 19/2000. D.R. I-A Série. 184 (2000-08-10).

ECO, Umberto – *Como se faz uma tese em ciências humanas*. Lisboa : Editorial Presença, 1991. ISBN 972-23-1351-7.

ENCONTRO SOBRE CONSERVAÇÃO E REABILITAÇÃO DE EDIFÍCIOS, 26 a 30 de Maio, Lisboa / LNEC, 2003 – 3º ENCORE : Actas, vol. I. Lisboa : LNEC, 2003. ISBN 972-49-1960-9.

ENCONTRO SOBRE CONSERVAÇÃO E REABILITAÇÃO DE EDIFÍCIOS, 27 de Junho a 1 de Julho, Lisboa / LNEC, 1994 – 2º ENCORE : Comunicações, vol. I. Lisboa : LNEC, 1994. ISBN 972-49-1614-6.

ERRICO, Maria - La "moda" di decorare le facciate a Roma: origini del fenomeno, iconografia e tecniche esecutive. In *Bollettino d' arte*. (1985). p. 57-59. ISBN 0931-9854.

ERRICO, Maria; FINOZZI, Stella Sandra; GIGLIO, Irene - Ricognizione e schedatura delle facciate affrescate e graffite a Roma nei secoli XV e XVI. In *Bollettino d' arte*. (1985). p. 53-134. ISBN 0931-9854.

ESPANCA, Túlio - *Inventario Artístico de Portugal, Concelho de Évora*. Vol. 7. Lisboa : ANBA, 1966.

ESPUGA, J.; BERASATEGUI, D.; GIBERT, V. - *Esgrafiats. Teoria i pràctica*. Barcelona : Edicions UPC, 2000. ISBN 84-8301-324-X.

FALCÃO, José António; PEREIRA, Ricardo Estevam – A Ermida de Nossa Senhora das Salas. In *Da Ocidental Praia Lusitana, Vasco da Gama e o Seu Tempo*. Lisboa : Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses e Administração do Porto de Sines, 1998. p. 83; 85; 88; 94. ISBN 972-8325-73-8.

FAVRE, Paule - Facciate a graffito in Itália Centrale e in Engadina (Svizzera). In *Le facciate a sgraffito in europa e il restauro della facciata del Palazzo Racani-Arroni in Spoleto*, 23 de Setembro, Spoleto, 2000 - Atti della giornata di studio. Spoleto : Centro italiano di studi sull'alto Medioevo, 2000. ISBN 88-7988-333-X.

FEILDEN, Bernard - *Conservation of historic Buildings*. Oxford : Butterworth-Heinemann, 1994.

FEILDEN, Bernard M.; JOKILEHTO, Jukka – *Management Guidelines for World Cultural Heritage Sites*. Rome : R.D.E. Editrice, 1993. ISBN 92-9077-110-X.

FERNANDES, Maria da Conceição L. A. - Évora, memória e "restauros". In *Évora história e imaginário*. Évora : Ataegina, 1997.

FERNANDES, Maria da Conceição L. A. - *Os "restauros" e a memória da cidade de Évora (1836-1986)*. Évora : Universidade de Évora, 1998. Dissertação de Mestrado.

FERRER Morales, Ascención – *La Pintura Mural, su soporte, conservación, restauración y las técnicas modernas*. Sevilla : Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones, 1995. ISBN 84-472-0215-1.

FONSECA, Pedro Quirino - *Cal D. Fradique, uma herança milenar*. Lisboa : Gabinete Comercial Gráfico, 1996.

FRAZÃO, Irene - A Pintura Mural. In *Dar Futuro ao Passado*. Lisboa : MC/IPPAR, 1993, p. 280-285.

FRAZÃO, Irene - Técnica do fresco e frescos destacados, Notas. In *A colecção de pintura do Museu de Alberto Sampaio, séculos XVI-XVIII*. Lisboa : MC/IPM, 1996. p. 69-71.



- GANDOLA, Bruno - La decorazione a graffito. In *Arkos: scienza e restauro*. 1991.
- GÁRATE Rojas, Ignacio - *Artes de la Cal*. Madrid : Ediciones de La Universidad de Alcalá de Henares / MC, 1994. ISBN 84-7483-966-1.
- GÁRATE Rojas, Ignacio - *Artes de los Yesos. Yesarías y Estucos*. Madrid : Editorial Munilla-Lería, 1999. ISBN 84-89150-25-7.
- GARCÍA Ros, Vicente – Congelar el pasado o construir desde la historia? In *LOGGIA, Arquitectura & Restauración*. Valencia : Servicio de Publicaciones, U.P.V.. Año I, n.º 2, p. 6-9. ISSN 1136-758-X.
- GASPAROLI, Paolo – *La conservazione dei dipinti murali affreschi, dipinti a secco, graffiti – Prescrizioni per esecuzione, controlli, collaudo*. Firenze : Alinea Editrice, s.r.l., 1999. ISBN 88-8125-306-2.
- GASPAR-TÉBAR, Demetrio – Evolución de los materiales de construcción (cales, yesos y cementos) a través de la historia. In *TALLERES'98: Materia y Conservación*. Santiago de Compostela, 1998.
- GETTENS, Rutherford J.; STOUT, George L. – *Painting Materials, A short encyclopaedia*. New York : Dover Publications, Inc., 1966. ISBN 0-486-21597-0.
- GIOVANNINI, P. - Florentine plasters and sgraffiti from the 13th century: materials, tools and execution technique. In *Science and technology for cultural heritage*. 1993. p. 27-42.
- GNOLI, Umberto – Facciate graffite e dipinte in Roma. In *Il vasari*. 1936-37/1938.
- GONÇALVES, Teresa – Pesquisa de mercado sobre revestimentos para paredes sujeitas à acção de sais solúveis. In *Cadernos Edifícios*. Lisboa : LNEC. N.º 2, Outubro, (2002), p. 175-190. ISBN 972-49-1929-3.
- GONÇALVES, Teresa Diaz – Rebocos, Barramentos, pinturas a cal e outras pinturas para edifícios antigos. In *Seminário A Cor e a Conservação de Superfícies Arquitectónicas*, 2 e 3 de Dezembro, LNEC, 1999.
- GONZÁLEZ Moreno-Navarro, Antoni – Globalización y monumentos. In *Quaderns Científics I Tècnics de Restauració Monumental*, 13 (I Biennal de la Restauració Monumental). Barcelona : Diputació de Barcelona, 2002, p. 7-22. ISBN 84-7794-883-6.
- GONZÁLEZ Moreno-Navarro, Antoni - *La Restauració Monumental (Mètode SCCM de restauració monumental)*. Vol. 1. Barcelona : Diputació de Barcelona, Àrea de Cooperació, Servei del Patrimoni Arquitectònic Local, 1999. ISBN 84-7794-628-0.
- GONZÁLEZ Moreno-Navarro, Antoni - *La Restauració Objectiva (Mètode SCCM de restauració monumental)*. Vol. 2. Barcelona : Diputació de Barcelona, Àrea de Cooperació, Servei del Patrimoni Arquitectònic Local, 1999. ISBN 84-7794-630-2.



GONZÁLEZ Moreno-Navarro, José Luis – Los estudios científico-técnicos en el proceso de restauración monumental. Estado de la cuestión. In *Quaderns Científics I Tècnics de Restauració Monumental*, 13 (I Biennial de la Restauració Monumental). Barcelona : Diputació de Barcelona, 2002, p. 131-139. ISBN 84-7794-883-6.

GONZÁLEZ, Pere de Manuel – El monumento como documento histórico. Intervención en la cartuja de Escaladei. In *Quaderns Científics I Tècnics de Restauració Monumental*, 13 (I Biennial de la Restauració Monumental). Barcelona : Diputació de Barcelona, 2002, p. 67-77. ISBN 84-7794-883-6.

GONZÁLEZ-VARAS, Ignácio - *Conservación de Bienes Culturales, Teoría, historia, principios y normas*. Madrid : Ediciones Cátedra, S.A., 1999. ISBN 84-376-1721-9.

*Guia de Portugal – Vol. II, Estremadura, Alentejo, Algarve*. Coimbra : Fundação Calouste Gulbenkian, 1991. ISBN 972-31-0545-4.

HENNAUT, Eric, [et al.] – *Les sgraffites à Bruxelles*. Bruxelles : Fondation Roi Baudoin, 1994. ISBN 2-87212-133-1.

HENRIQUES, Fernando - *A Conservação do Património Histórico Edificado*. Memória n.º 775. Lisboa : LNEC, 1991. ISSN 0369-1179.

HENRIQUES, Fernando - A conservação do património: teoria e prática. In 3º *ENCORE, Encontro sobre Conservação e Reabilitação de Edifícios*. Vol. I. Lisboa : LNEC, 2003, p. 7-19. ISBN 972-49-1960-9.

HENRIQUES, Fernando - Algumas reflexões sobre a conservação do património histórico edificado em Portugal. In 2º *ENCORE, Encontro sobre Conservação e Reabilitação de Edifícios*. Vol. I. Lisboa : LNEC, 1994, p. 70. ISBN 972-49-1614-6.

HENRIQUES, Fernando – Conservação dos revestimentos exteriores do Palácio Nacional de Sintra. In *Cadernos Edifícios*. Lisboa : LNEC. N.º 2, Outubro, (2002), p. 27-37. ISBN 972-49-1929-3.

HENRIQUES, Fernando – Conservação dos revestimentos exteriores do Palácio Nacional de Sintra. In *Seminário A Cor e a Conservação de Superfícies Arquitectónicas*, 2 e 3 de Dezembro, LNEC, 1999.

HENRIQUES, Fernando; CHAROLA, A. Elena – Fundamentos teóricos da intervenção na Torre de Belém. In *Torre de Belém, intervenção de conservação exterior*. Lisboa : IPPAR-MC, 2000. ISBN 972-8087-70-5.

HENRIQUES, Fernando; VILHENA, António – *Caracterização de Argamassas de Reboco para Edifícios Antigos*. Relatório 254/95 – Núcleo de Comportamento das Construções. Lisboa : LNEC, 1995.



HODGES, Henry - *Artifacts, An introduction to early materials and technology*. London : Duckworth, 1989. ISBN 0-7156-2316-8.

*Inventário Artístico de Portugal, Évora. Versão em CD-ROM. Vol. I. Lisboa : co-edição de ANBA e MC/IPPAR, 2000.*

*Inventário Artístico de Portugal, Leiria, Santarém, Portalegre e Beja. Versão em CD-ROM. Vol. III. Lisboa : co-edição de ANBA e MC/IPPAR, 2000.*

JIMÉNEZ, Alfonso – Enmiendas parciales a la teoría del restauro, (I) Imágenes y palabras. In *LOGGIA, Arquitectura & Restauración*. Valencia : Servicio de Publicaciones, U.P.V.. Ano II, nº 4, p. 12-29. ISSN 1136-758-X.

JIMÉNEZ, Alfonso – Enmiendas parciales a la teoría del restauro, (II) Valor y valores. In *LOGGIA, Arquitectura & Restauración*. Valencia : Servicio de Publicaciones, U.P.V.. Ano II, nº 5, p. 12-29. ISSN 1136-758-X.

JOKILEHTO, Jukka - *A history of architectural conservation*. Oxford : Butterworth-Heinemann, 2004. ISBN 0-7506-5511-9.

*La Maison Cauchie, Entre rêve et réalité*. Bruxelles : Edition Maison Cauchie, s/d.

LAMB, Jane – Scratching the surface: an introduction to sgraffito and its conservation in England. In *Journal of architectural conservation*. Vol. 5, nº 1, (1999), p. 43-58. ISSN 1355-6207.

LANGE, Bente – *The Colours of Rome*. Rome : The Danish Architectural Press and The Royal Danish Academy of Fine Arts School of Architecture Publishers, 1995. ISBN 87-7407-156-4.

LE FACCIATE A SGRAFFITO IN EUROPA E IL RESTAURO DELLA FACCIATA DEL PALAZZO RACANI-ARRONI IN SPOLETO, 23 de Setembro, Spoleto, 2000 – *Atti della giornata di studio*. Spoleto : Centro italiano di studi sull'alto Medioevo, 2000. ISBN 88-7988-333-X.

*Legislação Nacional*. Lisboa : MC/IPPAA, 1996.

LEITÃO, Luiz Augusto - *Curso elementar de construções*. Lisboa : Imprensa Nacional, 1896.

LIBERATO, Francisco Telles de Castro Silva - *Pintura Simples, a decoração na construção civil*. Tomo I. Lisboa : Typographia do Commercio, 1898.

LOPES, Flávio; CORREIA, Miguel Brito - *Património arquitectónico e arqueológico, cartas, recomendações e convenções internacionais*. Lisboa : Livros Horizonte, 2004. p. 13-22. ISBN 972-24-1307-4.

LOSOS, Ludvik – *Historical mortars and plasters*. Sntl. Technical Digest. Vol. 10, nº 9, 1968.

MACIAS, Santiago; TORRES, Cláudio - A Mesquita de Mértola. In *Mértola Mesquita/Igreja Matriz*. Mértola : Campo Arqueológico de Mértola, 2002. ISBN 972-9375-18-6.



MALDONADO Ramos, Luis – Técnicas fotográficas y electromagnéticas aplicadas a la intervención arquitectónica. In *Tratado de Rehabilitación, Metodología de la restauración y de la rehabilitación*. Madrid : Editorial Munilla-Lería. Tomo 2, (1999), p. 151-163. ISBN 84-89150-33-8.

MALDONADO Ramos, Luis – Toma de datos en patología constructiva. In *Tratado de Rehabilitación, Metodología de la restauración y de la rehabilitación*. Madrid : Editorial Munilla-Lería. Tomo 2, (1999), p. 137-149. ISBN 84-89150-33-8.

MARCONI, Paolo – La restauración arquitectónica en Italia, hoy. In LOGGIA, *Arquitectura & Restauración*. Valencia : Servicio de Publicaciones, U.P.V.. Año I, n.º 3, p. 8-15. ISSN 1136-758-X.

MARGALHA, Maria Gorreti – Conservação de acabamentos e revestimentos em edifícios históricos. In *Seminário A Memória dos Processos Construtivos*, 3 de Dezembro, Direcção Regional de Faro do IPPAR, EST da Universidade do Algarve, 1998.

MARGALHA, Maria Gorreti - *O uso da Cal nas argamassas no Alentejo*. Évora : Universidade de Évora, 1997. Dissertação de Mestrado.

MARGALHA, Maria Gorreti - O uso da cal nas argamassas tradicionais. In *Arquivo de Beja*. Vol. V, série II, p.101-129.

MARGALHA, Maria Gorreti - Revestimentos em alvenarias antigas. In *Monumentos*. Lisboa : DGEMN. N.º13, Setembro, (2000), p.145 –149. ISSN 0872-8747.

MARGALHA, Maria Gorreti – Sobre o uso da cal aérea no Alentejo. In *Seminário A Cor e a Conservação de Superfícies Arquitectónicas*, 2 e 3 de Dezembro, LNEC, 1999.

MAZZÉ, Angela - *La decorazione murale. Stucchi affreschi graffiti nella trattatistica (I sec. a. C. – XIX sec.)*. Palermo : ILA Palma, 1998. p. 139-148. ISBN 88-770-497-66.

MIRA, Paula Cristina Rodrigues Conceição Conduto Costa - *Contributo para a conservação do património urbano de Moura. Análise morfotipológica e imagem urbana no espaço intra muros do Castelo e no Bairro da Mouraria*. Évora : Universidade de Évora, 1999. Dissertação de Mestrado.

MONJARDINO, Álvaro, [et al.] – Direito do Património Cultural, Comunicações. In *Curso realizado no Instituto Nacional de Administração*, 3 a 12 de Abril, Lisboa, 1995. Lisboa : Instituto Nacional de Administração, 1996. ISBN 972-9222-12-6.

MONTEIRO, Patrícia Alexandra - *A Capela de S. João Batista do Castelo de Amieira do Tejo*, estudo integrado na monografia sobre o Castelo de Amieira do Tejo. 2004.

MORA, Paolo; MORA, Laura; PHILIPOT, Paul – *La Conservazione delle Pitture Murali*. Bologna : Editrice Compositori, 2001. ISBN 88-7794-279-7.



MOTTA, Cândido da – Viseu, um Núcleo Histórico em Degradação, Comunicações, Actas, Conclusões. In *1ªs Jornadas Luso-Brasileiras do Património*, 12 a 16 de Março, Lisboa, 1984. Lisboa : Fundação Calouste Gulbenkian, 1984.

MOURATO, Helena - *Salvaguarda da Imagem Urbana de Natureza Histórica em Évora. A Praça do Giraldo*. Évora : Universidade de Évora, 2001. Dissertação de Mestrado.

MURAL DA HISTÓRIA - O restauro das pinturas murais a escadaria monumental. In *Monumentos*. Lisboa : DGEMN. N.º6, Março, (1997), p. 22-25. ISSN 0872-8747.

NETO, Maria João Baptista - *A Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais e a intervenção no Património Arquitectónico em Portugal. 1929-1960*. Lisboa : Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1995. Tese de Doutoramento.

NETO, Maria João Baptista – *A Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais e a intervenção no Património Arquitectónico em Portugal: 1929-1999*. In *Caminhos do Património*. Lisboa : DGEMN/Livros Horizonte, 1999. ISBN 972-97638-2-8.

NIETO, António Bravo - El estuco esgrafiado, colores y formas en la arquitectura Melillense de la primeira mitad del siglo XX. In *Boletín de arte*. (1999), p. 593-614.

NOGUERA Giménez, Juan Francisco – *La conservación activa del patrimonio arquitectónico*. In *LOGGIA, Arquitectura & Restauración*. Valencia : Servicio de Publicaciones, U.P.V.. Ano V, n.º 13, p. 10-31. ISSN 1136-758-X.

NOGUERA, Juan Francisco – *Restaurar, es todavía posible?* In *LOGGIA, Arquitectura & Restauración*. Valencia : Servicio de Publicaciones, U.P.V.. Ano I, n.º 1, p. 6-15. ISSN 1136-758-X.

NUNES, Filipe - *Arte da Pintura, Symetria e Prespectiva (1615)*. Porto : Editorial Paisagem, 1982.

*O que é: A protecção do património mundial, cultural e natural*. Lisboa : Comissão Nacional da Unesco, 1992.

OLIVEIRA, Teresa – *Teses e dissertações. Recomendações para a elaboração e estruturação de trabalhos científicos*. Lisboa : Editora RH, 2002. ISBN 972-98823-2-0.

PEREIRA, Gabriel - *Restaurar e Conservar*. In *Estudos Diversos*, p. 57.

PEREIRA, Alexandre; POUPA, Carlos – *Como escrever uma tese, monografia ou livro científico usando o Word*. Lisboa : Edições Sílabo, 2003. ISBN 972-618-290-5.

PEREIRA, Paulo - *Acerca das Intervenções no Património Edificado. Alguma História*. In *Intervenções no Património, 1995-2000*. Lisboa : MC/IPPAR, 1997.

PEREIRA, Paulo - As grandes edificações 1450-1530 – o problema do mudejarismo. In *História de Arte Portuguesa*. Vol. 2. Lisboa : Edição Círculo de Leitores, 1995. ISBN 972-42-1184-3.

PEREIRA, Paulo - O Património como Problema e como Ideologia. In *Intervenções no Património 1995-2000*. Lisboa : MC/IPPAR, 1997.

PORTAS, Nuno – Pasado, Presente y Futuro de las Ciudades Patrimonio de la Humanidad. In *Urbanismo y Conservación de Ciudades Patrimonio de la Humanidad*. Cáceres, 1993.

*Preparation and Use of Lime Mortars*, Historic Scotland, Technical Advice Note 1. Edinburgh : Historic Scotland, 1995. ISBN 0 9517989 3 6.

QUIVY, Raymond; CAMPENHOUDT, Luc Van – *Manual de Investigação em Ciências Sociais*. Lisboa : Gradiva, 1998. ISBN 972-662-275-1.

RAMALHO, Maria Magalhães - Arqueologia da Arquitectura. O método arqueológico aplicado ao estudo e intervenção em património arquitectónico. In *Património Estudos*. N.º 3, (2002), p. 19-29. ISSN 1645-2453.

RATO, Vasco Moreira - Conservação do património histórico edificado. Sistematização de princípios gerais. In *3º ENCORE, Encontro sobre Conservação e Reabilitação de Edifícios*. Vol. I. Lisboa : LNEC, 2003, p. 181. ISBN 972-49-1960-9.

RIBEIRO, Orlando – *Portugal, o Mediterrâneo e o Atlântico*. Lisboa : Edições João Sá da Costa, 1993. ISBN 972-9230-39-0.

*Riscos de um Século, Memórias da Evolução Urbana de Évora*. Évora : Câmara Municipal de Évora / Arquivo Fotográfico Municipal, 2001. ISBN 972-8509-17-0.

RIVERA, Javier - Restauración Arquitectónica desde los orígenes hasta nuestros días. Conceptos, teoría e historia. In *Teoría e Historia de la Restauración*. Vol. I do Master de Restauración y Rehabilitación del Patrimonio (MRRP), Instituto Español de Arquitectura - Universidad de Alcalá. Madrid : Editorial Munilla-Lería, 1997. ISBN 84-89150-15-X.

RODRIGUES, Dalila - A pintura mural na região do Norte. Exemplos dos séculos XV e XVI. In *A colecção de pintura do Museu de Alberto Sampaio, séculos XVI-XVIII*. Lisboa : MC/IPM, 1996.

SALEMA, Sofia - A salvaguarda das superfícies arquitectónicas. O exemplo do esgrafito em Évora. In *3º Encontro sobre Conservação e Reabilitação de Edifícios*. Vol. 1. Lisboa : LNEC, 2003, p. 193-200. ISBN 972-49-1960-9.

SANTOS, Reynaldo dos – *Oito Séculos de Arte Portuguesa, História e Espírito*. Vol. II e III. Lisboa : Editorial Notícias, s/d.



SCARZELLA, Paolo – Terminologia, Seminario con dimostrazioni pratiche e di laboratorio. In *Seminario Malte a Vista con Sabbie Locali nella Conservazione degli Edifici Storici*, 6-7-8 Luglio, Torino, 2000 -. Torino : Politecnico di Torino, Dipartimento di Ingegneria dei Sistemi Edilizi e Territoriali, 2000.

SCARZELLA, Paolo; NATALE, Pietro – *Terre Coloranti Naturali e Tinte Murali a Base di Terre*. Torino : Stamperia Artistica Nazionale, 1989.

SEGURADO, João Emílio dos Santos - *Acabamentos das Construções. Estuques e Pinturas*. Lisboa : Livraria Bertrand, s.d.

SEGURADO, João Emílio dos Santos - *Acabamentos das Construções*. Lisboa : Livraria Bertrand, s/d.

SEGURADO, João Emílio dos Santos - *Alvenaria, Cantaria e Betão*. Lisboa : Livraria Bertrand, s/d.

SEGURADO, João Emílio dos Santos - *Materiais de Construção*. Lisboa : Livraria Bertrand, s/d.

SERRÃO, Vítor - A pintura Fresquista à sombra do Mecenato Ducal. In *Monumentos*. Lisboa. N.º 6, Março, (1997). ISSN 0872-8747.

SETTE, Maria Piera – *Il Restauro in Architettura. Quadro storico*. Torino : UTET Libreria, 2005. ISBN 88-7750-699-7.

SILVA, Henrique Gomes da - Igreja de Leça do Bailio, orientação técnica a seguir no seu restauro. In *Boletim Monumentos da Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais*. Nº1, Setembro, (1935).

SILVEIRA, Paulo; VEIGA, Rosário; BRITO, Jorge de – Fingidos por pintura em estuques antigos. In *Cadernos Edifícios*. Lisboa : LNEC. N.º 2, Outubro, (2002), p. 57-68. ISBN 972-49-1929-3.

SISÍ Martín, Mónica; ORIOL, Garcia; AZCONEGUI Morán Conesa, Francisco - *Guía Práctica de la Cal y el Estuco*. León : Editorial de los Oficios,1998. ISBN 84-930427-0-6.

SOBRINHO, Fausto Couto - *Como descrever documentos de arquivo*. 2002. [Consult. 12 Março 2005]. Disponível na <http://www.saesp.sp.gov.br/cf6.pdf>

TAYLOR, J. B. - *Rebocos e acabamentos*. Mem Martins : Edições CETOP, 1991. ISBN 972-641-157-2

*Techniques et pratique de la chaux*, Ecole D`Avignon. Paris : Éditions Eyrolles, 1992. ISBN 2-212-07216-3.

TEIXEIRA, Marília Pimentel – *Elaboração de Relatórios*. Lisboa : Escher, Fim de Século Edições Lda., 1991.

TORRACA Giorgio - *Porous Building Materials, material science for architectural conservation*. ICCROM, 1988.

TORRACA, Giorgio - Lime technology in architecture conservation. In *Proceedings of the Historic Scotland International Lime Conference, Lime News*. Scotland. Vol. 4, n.º1, (1980).

VASCONCELOS, Florido – *Estuques decorativos do Norte de Portugal*. Porto : FCG – CRAT, 1991.

VASCONCELOS, Florido – *Os estuques do Porto*. Porto : CMP, s/d.

VASCONCELOS, Joaquim de - Arte Decorativa Portuguesa. In *Notas sobre Portugal, Exposição Nacional do Rio de Janeiro em 1908*. Vol. II. Lisboa : Imprensa Nacional, 1909, p. 179-208.

VEIGA, Rosário; CARVALHO, Fernanda – Abordagem à renovação de revestimentos com base em Cal, requisitos, critérios de selecção e casos de estudo. In *Seminário A Cor e a Conservação de Superfícies Arquitectónicas*, 2 e 3 de Dezembro, LNEC, 1999.

VEIGA, Rosário; CARVALHO, Fernanda – Argamassas de reboco para paredes de edifícios antigos: requisitos e características a respeitar. In *Cadernos Edifícios*. Lisboa : LNEC. N.º 2, Outubro, (2002), p. 39-55. ISBN 972-49-1929-3.

VEIGA, Rosário; CARVALHO, Fernanda - Argamassas de revestimento na reabilitação do património urbano. In *2º ENCORE, Encontro sobre Conservação e Reabilitação de Edifícios*. Vol. I. Lisboa : LNEC, 1994, p.195-206. ISBN 972-49-1614-6.

VIEIRA, Eduarda Maria Martins Moreira da Silva - *Técnicas tradicionais de fingidos e de estuques no Norte de Portugal. Contributo para o seu Estudo e Conservação*. Évora : Universidade de Évora, 2002. Dissertação de Mestrado.

VITRUVIO, Marco Lucio - *Los diez libros de Arquitectura*. Trad. de José Luis Oliver Domingo. Madrid : Alianza Editorial, 1995. ISBN 84-206-7133-9.

WINGATE, Michael – *Small-scale lime-burning. A practical introduction*. London : Intermediate Technology Publications, 1985. ISBN 0-946688-01-X.

ZERBINATTI, Marco – Intonaci a calce e ornamentazioni a graffito, Relazioni di ricerca e atti del Seminario. In *Seminario Malte a Vista con Sabbie Locali nella Conservazione degli Edifici Storici*, 6-7-8 Luglio, Torino, 2000. Torino : Politecnico di Torino, Dipartimento di Ingegneria dei Sistemi Edilizi e Territoriali, 2000.





## 9. ANEXOS

### 9.1 Anexo I - Inventário dos esgrafitos em suporte informático

Requisitos mínimos:

- Microsoft Access 2000 ou superior,
- Processador Pentium III com 128 MB de memória Ram e
- Monitor com resolução mínima de 800x600 e 16K cores.

Instruções:

- Copiar o ficheiro "esgrafito.mdb" para o disco local.
- Abrir o ficheiro.
- No ecrã de abertura, pressionar o botão configurações internas.
- Indicar na localização da pasta de imagens, o caminho do directório no CD.





## 9.2 Anexo II - Mapas

Mapa I - Localização cartográfica dos esgrafitos inventariados

Mapa II - Fachadas com ornatos realizados com argamassa de cal





### 9.3 Anexo III - Fichas do Inventário dos esgrafitos (relatório impresso)

As fichas impressas estão organizadas por ordem alfabética do nome da rua, não incluindo a preposição “de” e a sua contracção e por ordem ascendente do número de polícia.

Existem 2 excepções:

- o edifício da Travessa do Fragoso, cuja fachada esgrafitada corresponde à fachada da Rua de Avis, foi incluída na sequência da Rua de Avis antes do número 102, 104 e 106.
- o edifício de gaveto da Rua de Burgos, que possui esgrafitos em ambas as fachadas, foi incluído na Rua 5 de Outubro, porque esta rua tem mais significado decorativo ao nível dos esgrafitos.

