

FACULDADE DE ARQUITECTURA | UNIVERSIDADE TÉCNICA DE LISBOA  
DOUTORAMENTO EM ARQUITECTURA

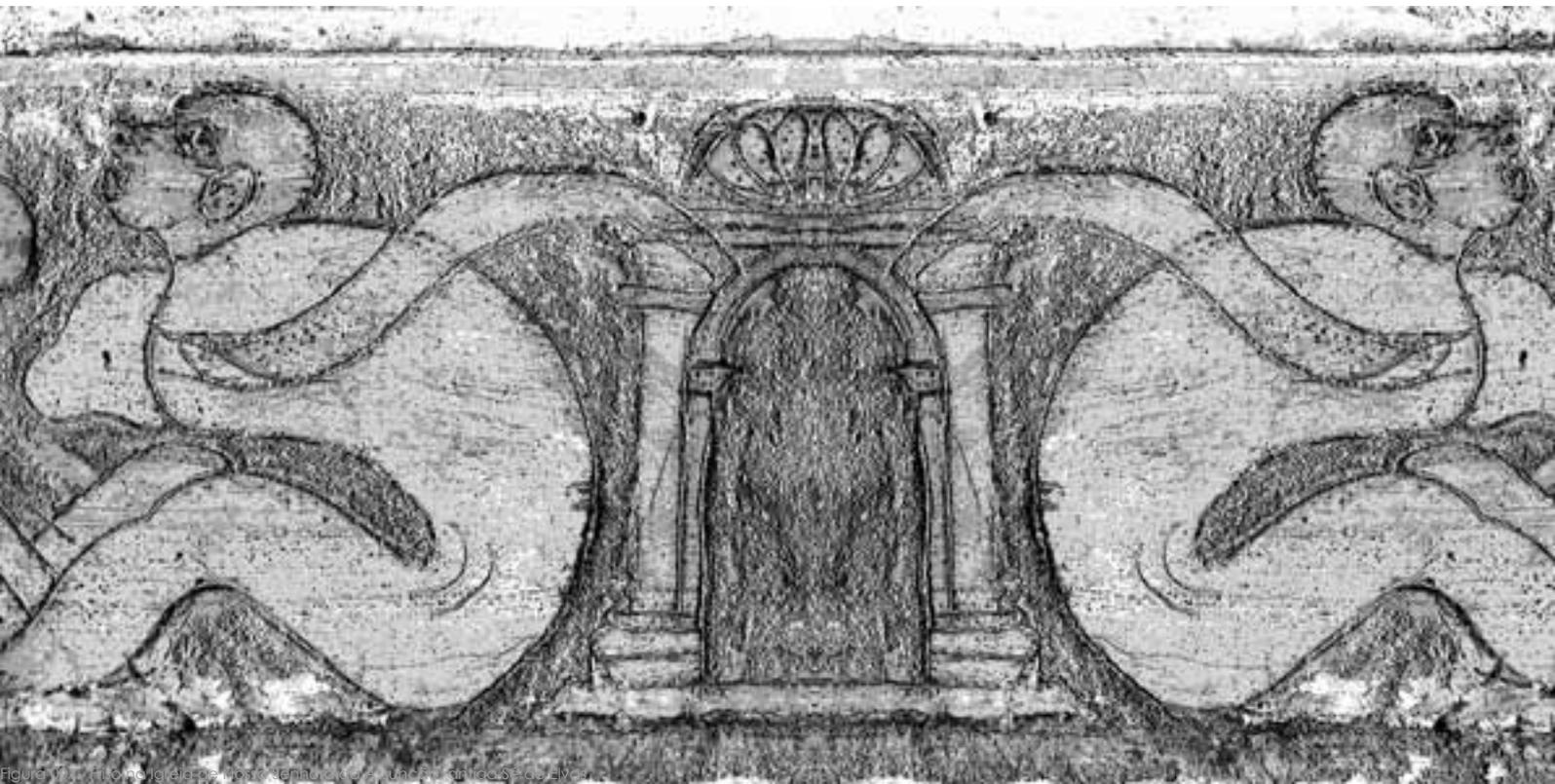
**O CORPUS DO ESGRAFITO NO ALENTEJO E A SUA CONSERVAÇÃO**  
**UMA LEITURA SOBRE O ORNAMENTO NA ARQUITECTURA**

SOFIA MARIA MENDES BARBOSA COSTA SALEMA GUILHERME

ORIENTADOR

PROFESSOR DOUTOR JOSÉ MANUEL AGUIAR PORTELA DA COSTA

FEVEREIRO 2012



A escrita desta tese não obedece ao novo Acordo Ortográfico

## RESUMO

Centra-se esta tese sobre o esgrafito no Alentejo analisado dentro da área científica da arquitectura, cruzando a problemática da conservação e restauro com a do ornamento na arquitectura.

Pretende-se definir o corpus do esgrafito no Alentejo, através do levantamento sistemático e da inventariação de todos os casos, conhecer as suas formas de expressão e particularidades, enquanto superfícies arquitectónicas, e compreender o seu contributo na arquitectura.

Desenha-se um percurso metodológico de pesquisa e análise documental e bibliográfica que suporta a análise, interpretação e reflexão crítica sobre os casos de esgrafitos inventariados e uma metodologia criteriosa para o processo de inventariação e levantamento arquitectónico dos esgrafitos nos aglomerados urbanos no Alentejo.

Constrói-se um inventário que permite conhecer o corpus do esgrafito no Alentejo e reconhecer a sua relação simbiótica com a arquitectura. O esgrafito tem uma forte manifestação nos núcleos urbano no Alentejo, sendo Évora a mais expressivo, e está preferencialmente, localizado em espaços importantes da estrutura urbana como largos e/ou praças e ruas principais e nas estruturas urbanas pouco consolidadas, e, em pequenos apontamentos, nas chaminés. É amplamente utilizado nos séculos XVI e XVII, em composições mais eruditas - de influência italiana onde predomina o esgrafito branco e negro - e, em versão mais populares, mas de grande expressão estética - como os revestimentos de imitação de alvenaria aparelhada em edifícios, religiosos, militares, civis e estruturas de lazer, tanto no interior como no exterior dos edifícios. Nos séculos XVIII e XIX, o esgrafito apresenta grande protagonismo, associando-se a outras técnicas ornamentais, com consequências urbanas visíveis em cidades alentejanas. A técnica predominante, é a do esgrafito de cor areia e branco, com um leque de tons relacionados com a variedade de colorações do inerte (areias). Também aparecem os esgrafitos de fundo negro conseguido pela adição do carvão ou palha queimada à argamassa, e em menor número, os de fundo vermelho, obtido com o pó de tijolo. Os motivos vegetalistas são os mais frequentes e, em menor escala, os geométricos. Grande parte dos esgrafitos já não apresenta o seu estado original. Várias camadas de tinta escondem a superfície mais ou menos ornamentada, alteram a textura e a cor original do esgrafito, anulam as linhas de incisão e de corte do desenho e ocultam os pormenores e detalhes do esquema compositivo.

Alerta-se para a urgência de estudos científicos futuros e recomendam-se políticas sustentadas no conhecimento científico para a preservação e salvaguarda dos esgrafitos.



## ABSTRACT

This thesis is about Alentejo's sgraffiti, studied from the scientific area of architecture, crossing the conservation and restorer problems with the ornament in architecture.

The corpus of the Alentejo's sgraffiti was defined through a systematic observation of all cases, the knowledge of its forms and peculiarities, as architectural surfaces, in an attempt to understand its contribution to architecture.

We defined a method to search, analyse and interpret sgraffiti and criteria to build the inventory of all sgraffiti in Alentejo urban regions.

We built an inventory that, besides describing all sgraffiti in Alentejo, enabled us to recognize its symbiotic relation with the architecture. Sgraffiti have a strong presence in Alentejo urban nucleus, with Évora standing out prominently. Preferably sgraffiti are located in the most important places of the urban structure, such as plazas and main streets and, in the lesser structured villages, on chimneys. It is often used in the XVI and XVII centuries, in erudite compositions of Italian influence where black and white sgraffiti predominate, and in more popular versions of great beauty, imitating cut stone in civil, religious and leisure buildings, both inside and outside. In the XVIII and XIX centuries, sgraffiti acquire a greater protagonism, associated to other ornamental techniques, with urban consequences in Alentejo's cities. The predominant technique is the sgraffiti in sand and white, with a pallet of tones derived from the various sand colours. There are also black background sgraffiti, obtained adding coal powder or burnt straw to the mortar and, in a lesser number, red background sgraffiti obtained with the addition of brick powder. Vegetable motifs are the most common, followed by geometric motifs. Most sgraffiti no longer look like they did originally. Many layers of paint hide the surface, modify the texture and the original colour, obliterate the drawing incision lines and mask the details.

We urge for the need of future scientific studies and recommend sustained policies to preserve and safeguard sgraffiti.



## 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 pela concessão de três meses de equiparação a bolseiro, a tempo parcial, para a redacção final desta tese;
- 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;
- 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;
- ao meu marido, Pedro, pelo carinho, compreensão e ânimo que sempre me deu ao longo do Mestrado;
- e aos meus filhos Inês, Manuel e Maria por me fazerem brincar e rir nas fases mais difíceis e desanimadoras desta investigação.

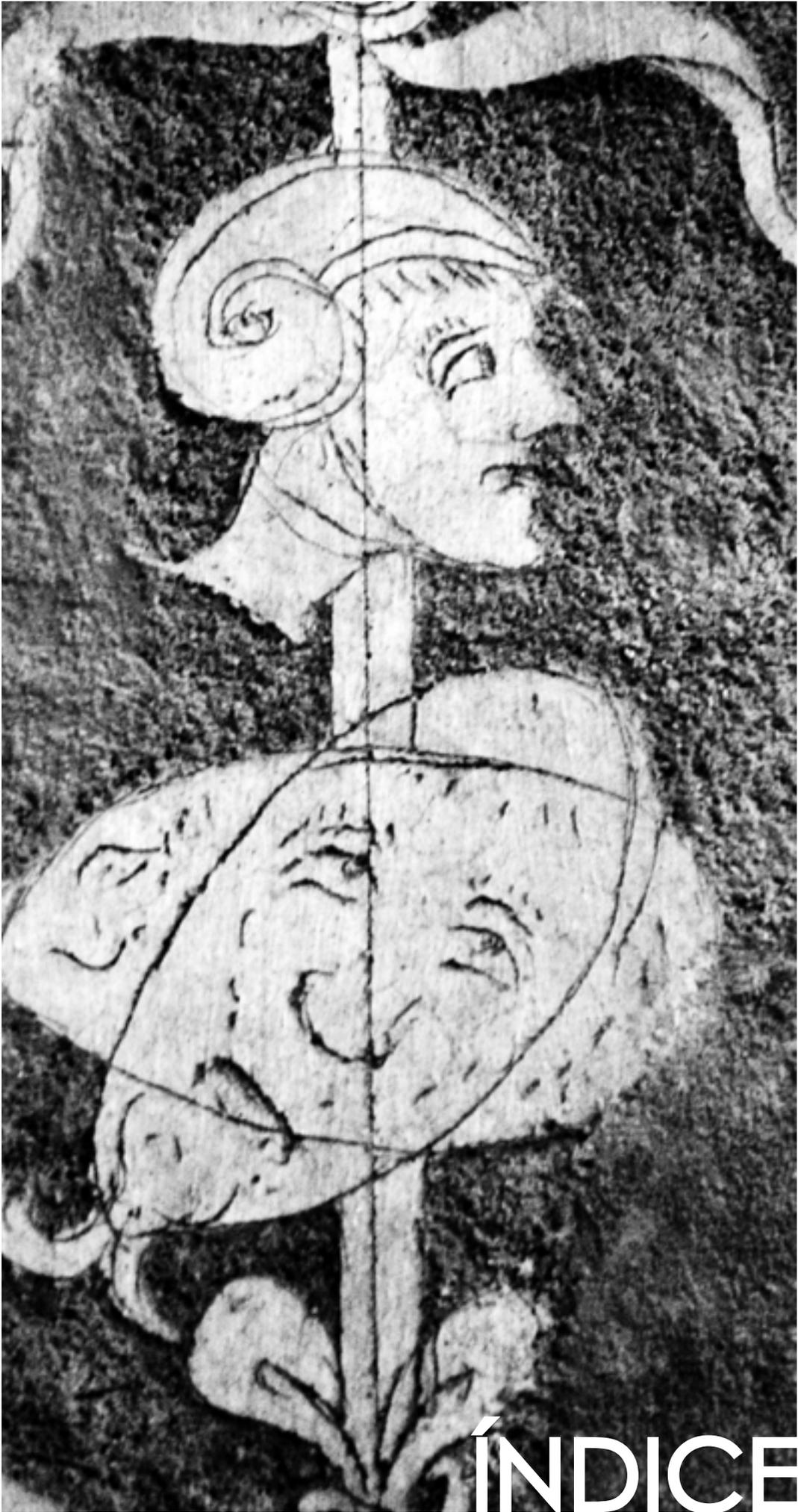


Figura 002. Convento de S Francisco, Portalegre

## ÍNDICE

1.	A PROBLEMÁTICA .....	19
1.1.	O tema de investigação .....	19
1.2.	O contexto do estudo .....	19
1.3.	Questões de investigação.....	27
1.4.	Estrutura do trabalho .....	28
2.	ENQUADRAMENTO TEÓRICO .....	31
2.1.	O esgrafito.....	31
2.1.1.	A origem do esgrafito. Primeiras aplicações .....	37
2.1.2.	O esgrafito e sua evolução histórica .....	41
2.1.2.1.	Antecedentes romanos e muçulmanos. ....	42
2.1.2.2.	O ressurgimento em Itália no século XVI .....	45
2.1.2.3.	Segóvia.....	50
2.1.2.4.	Barroco catalão .....	55
2.1.2.5.	Os séculos XIX e XX .....	57
2.1.2.6.	Novos rumos na actualidade, ruptura versus continuidade .....	61
2.1.3.	Técnicas de esgrafitar: taxonomia .....	64
2.1.4.	O conhecimento do esgrafito no Alentejo. Antecedentes e perspectiva actual.....	67
2.2.	O ornamento e a arquitectura .....	73
2.2.1.	Antecedentes: uma contribuição da pintura mural à arquitectura? .....	73
2.2.2.	O ornamento na criação artística .....	74
2.2.3.	O esgrafito como ornamento: o módulo e o padrão.....	76
2.2.4.	A produção industrial e ornamento .....	78
2.2.5.	O ornamento e o modernismo.....	80
2.2.6.	A importância das superfícies na leitura arquitectónica.....	81
2.3.	Como, porquê e o que conservar / restaurar? .....	82
2.3.1.	Os precursores da conservação e restauro .....	83
2.3.2.	O restauro moderno: teorias e conceitos .....	85
2.3.3.	Reflexões contemporâneas .....	90
2.3.4.	O reconhecimento das superfícies arquitectónicas. Como intervir hoje .....	94
3.	PROCESSO DE INVENTARIAÇÃO E LEVANTAMENTO ARQUITECTÓNICO DOS ESGRAFITOS NO ALENTEJO: METODOLOGIA .....	97
3.1.	Definição e delimitação do campo de estudo.....	97
3.2.	O levantamento arquitectónico: o processo .....	99

3.2.1.	Estudo prévio .....	100
3.2.2.	A prospecção ou fieldwalking .....	101
3.2.3.	Observação e o registo sistemático .....	102
3.3.	Tratamento de dados .....	105
3.3.1.	O inventário .....	105
3.3.2.	Processamento da informação: a base de dados .....	106
3.3.3.	As fichas de inventário.....	106
4.	O ESGRAFITO NO ALENTEJO .....	109
4.1.	Breve panorâmica dos esgrafitos existentes em Portugal.....	109
4.2.	A incidência geográfica do esgrafito no Alentejo.....	117
4.3.	Origem e evolução do esgrafito no Alentejo .....	123
4.3.1.	As primeiras manifestações e os revestimentos de imitação.....	123
4.3.2.	O esgrafito no século XVI e XVII.....	129
4.3.3.	O barroco e a valorização da ornamentação em contexto urbano .....	143
4.4.	O corpus do esgrafito.....	147
4.4.1.	Cor e esgrafito .....	147
4.4.2.	As técnicas inventariadas de esgrafitar .....	155
4.4.3.	O processo de transferir o desenho .....	161
4.4.4.	A contribuição do pintor ao esgrafito.....	165
4.4.5.	Os motivos e a ornamentação .....	169
4.5.	O esgrafito e a arquitectura .....	175
4.6.	A subversão da técnica.....	179
4.7.	Por quê e como conservar os esgrafitos?.....	185
5.	CONCLUSÕES .....	191
6.	NOTAS.....	195

## ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 001. Friso na Igreja de Nossa Senhora da Assunção, antiga Sé de Elvas .....	1
Figura 002. Convento de S Francisco, Portalegre.....	8
Figura 003. Capela de S. João Baptista, Amieira do Tejo.....	18
Figura 004. Rua 5 de Outubro, Évora.....	22
Figura 005. Rua 5 de Outubro, Évora.....	22
Figura 007. Rua 5 de Outubro, Évora.....	22
Figura 006. Rua 5 de Outubro, Évora.....	22
Figura 008. Rua 5 de Outubro, Évora.....	22
Figura 009. Convento de São Francisco, Almodôvar.....	30
Figura 010. Grafito, Coliseu de Roma .....	32
Figura 012. Torre da Barbacã, Serpa .....	32
Figura 013. Igreja de S. Clara do Sabugueiro, Arraiolos.....	32
Figura 011. Grafito na torre de menagem do castelo de Olivença .....	32
Figura 014. Palácio Ramirez de Montalvo, Florença .....	34
Figura 016. Palácio Bianca Cappello .....	34
Figura 015. Palácio Ramirez de Montalvo, Florença .....	34
Figura 017. Palácio em Florença.....	34
Figura 018. Fachada esgrafitada em Roma .....	44
Figura 020. Palazzo Gaddi, Roma, projecto de Polidoro de Caravaggio .....	44
Figura 022. Fachada esgrafitada em Roma .....	44
Figura 019. Fachada esgrafitada em Roma .....	44
Figura 021. Fachada esgrafitada em Roma .....	44
Figura 023. Fachada esgrafitada em Roma .....	44
Figura 024. Fachada esgrafitada, Praga .....	46
Figura 026. Fachada esgrafitada, Praga .....	46
Figura 028. Fachada esgrafitada, Praga .....	46
Figura 025. Fachada esgrafitada, Praga .....	46
Figura 027. Fachada esgrafitada, Praga .....	46
Figura 029. Fachada esgrafitada, Praga .....	46
Figura 030. Mondovì, Piemonte.....	48
Figura 031. Mondovì, Piemonte.....	48
Figura 032. Fachada esgrafita, Segóvia .....	52
Figura 033. Fachada esgrafita, Segóvia .....	52
Figura 034. Igreja de Sant Celoni, Barcelona .....	54
Figura 036. Casa del Gremi de Veleres, Barcelona.....	54

Figura 035. Casa dels Canonges, Barcelona .....	54
Figura 037. Casa del Gremi de Veleres, Barcelona.....	54
Figura 038. Colégio de Arquitectos, Barcelona .....	58
Figura 039. Herzog & De Meuron, Fábrica Ricola, .....	58
Figura 040. Herzog & De Meuron, Fábrica Ricola, Mulhouse.....	58
Figura 041. Herzog & DeMeuron, Eberswalde Bibliothek, Eingang .....	58
Figura 042. Castelo de Mourão .....	96
Figura 043. Caderno de registos de campo .....	98
Figura 044. Caderno de registos de campo .....	98
Figura 045. Base de Dados - Ecrân de Abertura.....	104
Figura 046. Base de Dados - Consulta.....	104
Figura 049. Base de Dados - Ficha de Inventário .....	104
Figura 047. Base de Dados - Consulta.....	104
Figura 048. Base de Dados - Consulta.....	104
Figura 050. Quinta da Amoreira da Torre, Montemor-o-novo .....	108
Figura 051. Moldura de vão esgrafitado em Montesinho .....	110
Figura 053. Cimalha esgrafitada em Coimbra.....	110
Figura 054. Esgrafito em Idanha-a-Velha, na chamada "Catedral" .....	110
Figura 055. Convento de Cristo, Tomar.....	110
Figura 052. Moldura de vão esgrafitado em Vilarinho.....	110
Figura 056. Oratorio de S. Jeronimo na Quinta de Nossa Senhora da Piedade, na Póvoa de Santa Iria, Vila Franca de Xira.....	110
Figura 057. Palacio da Penha Longa, Sintra.....	112
Figura 058. Capela de Nossa Senhora das Salvas ou Salas, Sines.....	112
Figura 059. Palácio de Estói, Algarve .....	112
Figura 060. Salão Afonso Brás. Palácio Anchieta, Vitória do Espírito Santo, Brasil .....	112
Figura 061. Esgrafito embutido, Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Velha Goa, Índia ...	114
Figura 062. Capela de Nossa Senhora do Monte, Velha Goa, Índia.....	114
Figura 063. Templo Indu, Índia.....	114
Figura 064. localização dos esgrafitos e superficies decoradas em Évora.....	116
Figura 065. Rua de Évora 83, Igrejinha, Arraiolos .....	118
Figura 067. Rua dos Mercadores, Avis.....	118
Figura 066. Rua da Marigalha, Sousel .....	118
Figura 068. Rua dos Mercadores, Avis.....	118
Figura 069. Igreja S Francisco, Alcáçovas.....	120
Figura 071. Igreja da Misericórdia, Alcáçovas .....	120
Figura 070. Igreja Matriz de Vila Nova da Baronia, Alvito .....	120

Figura 072. Igreja de S. Geraldo, Alcaçovas .....	120
Figura 073. Castelo de Moura .....	122
Figura 074. Castelo de Serpa .....	122
Figura 076. Castelo de Mourão.....	122
Figura 075. Torre do Castelo de Serpa .....	122
Figura 077. Castelo de Mourão.....	124
Figura 078. Castelo de Mourão.....	124
Figura 079. Tratamento de junta, Sé de Évora .....	126
Figura 081. Igreja do Convento de S. Francisco, Portalegre .....	126
Figura 080. Tratamento de junta, Sé de Évora .....	126
Figura 082. Igreja do Espírito Santo, Arronhes.....	128
Figura 084. Revestimentos de imitação de alvenaria sobre alvenaria aparelhada, Sé de Évora .....	128
Figura 083. Revestimento de imitação da alvenaria na Sé de Évora.....	128
Figura 085. Ermida de S. Brás, Évora .....	130
Figura 086. Paço Sempre Noiva, Arraiolos .....	130
Figura 088. Casa da Sempre Noiva, Arraiolos .....	130
Figura 087. Convento de S. Bento de Castris, Évora .....	130
Figura 089. Quinta da Amoreira da Torre, Montemor-o-Novo .....	130
Figura 090. Igreja de Nossa Senhora da Redonda, Alpalhão.....	132
Figura 092. Capela de S João Baptista, Amieira do Tejo.....	132
Figura 094. Igreja Matriz do Crato.....	132
Figura 091. Igreja de Nossa Senhora da Redonda, Alpalhão.....	132
Figura 093. Convento de S Francisco, Portalegre.....	132
Figura 095. Igreja Matriz do Crato.....	134
Figura 097. Capela de S João Baptista, Amieira do Tejo.....	134
Figura 098. Paço Ducal de Vila Viçosa .....	134
Figura 096. Igreja Matriz do Crato.....	134
Figura 099. Paço Ducal de Vila Viçosa .....	136
Figura 101. Paço Ducal de Vila Viçosa .....	136
Figura 103. Igreja Matriz de Mértola .....	136
Figura 100. Templete no jardim do Palácio de Vila Viçosa .....	136
Figura 102. Templete no jardim do Palácio de Vila Viçosa .....	136
Figura 104. Igreja de S. Cruz, Almodôvar .....	136
Figura 105. Igreja de S. Cruz, Almodôvar .....	138
Figura 107. Convento da Saudação, Montemor .....	138
Figura 106. Igreja de S. Cruz, Almodôvar .....	138

Figura 108. Igreja do Convento da Saudação, Montemor-o-novo .....	138
Figura 110. Convento de S. Francisco, Montemor-o-novo .....	140
Figura 112. Convento de Nossa Senhora da Estrela, Marvão .....	140
Figura 109. Convento dos Capuchos, Vila Viçosa .....	140
Figura 113. Convento dos Capuchos, Vila Viçosa .....	140
Figura 111. Convento de S. Bento de Castris, Évora .....	140
Figura 114. Convento de Rio Mourinho, Montemor-o-novo .....	142
Figura 116. Rua de Avis, Évora.....	142
Figura 115. Convento de S. Francisco dos Capuchos, Portel .....	142
Figura 117. Rua 5 de Outubro, Évora.....	142
Figura 118. Praça Cândido dos Reis, Montemor-o-novo .....	144
Figura 120. Rua da Amêndoa, Sousel .....	144
Figura 122. Rua 9 de Abril, Moura .....	144
Figura 119. Terreirinho, Montemor-o-novo .....	144
Figura 121. Rua da Amêndoa, Sousel .....	144
Figura 123. Rua Conselheiro Fernando Sousa, Mora .....	144
Figura 124. Quinta da Amoreira da Torre, Montemor-o-novo .....	146
Figura 125. Igreja de Nossa Senhora da Esperança, Castelo de Vide .....	146
Figura 126. Templete no jardim do Paço de Vila Viçosa.....	148
Figura 128. Igreja de Benavila ou capela de Nossa Senhora de entre Águas, Aviz.....	148
Figura 129. Igreja Paroquial de Vale de Vargos, Serpa .....	148
Figura 127. Castelo de Mourão .....	148
Figura 130. Igreja Paroquial de Vale de Vargos, Serpa .....	148
Figura 131. Moldura de vão esgrafitada e revestimento pintado e grafitado para imitar a portada, Castelo de Ouguela.....	150
Figura 134. Igreja de Nossa Senhora da Assunção, antiga Sé de Elvas, Projecto de conservação de Sofia Salema .....	150
Figura 132. Igreja de Nossa Senhora do Loreto, Juromenha.....	150
Figura 133. Largo Luis de Camões, Évora .....	150
Figura 135. Igreja de Nossa Senhora da Assunção, antiga Sé de Elvas .....	152
Figura 136. Igreja de Nossa Senhora da Assunção, antiga Sé de Elvas .....	152
Figura 137. Pormenor do esgrafito na Porta da Deveza, Portalegre .....	152
Figura 138. Mondovì, Piemonte.....	152
Figura 139. Igreja Matriz de Safara, Moura .....	154
Figura 141. Capela de S. António, Portel .....	154
Figura 142. Capela de S. António, Portel .....	154
Figura 140. Igreja Matriz de Safara, Moura .....	154

Figura 143. Igreja de Nossa Senhora da Assunção, antiga Sé de Elvas .....	154
Figura 144. Igreja de Nossa Senhora da Assunção, antiga Sé de Elvas .....	156
Figura 145. Capela de S. João Baptista, Amieira do Tejo.....	156
Figura 147. Capela de S. João Baptista, Amieira do Tejo.....	156
Figura 146. Capela de S. João Baptista, Amieira do Tejo.....	156
Figura 148. Capela de S. João Baptista, Amieira do Tejo.....	156
Figura 149. Igreja Matriz do Crato.....	158
Figura 151. Coruchéu da torre sineira da igreja e convento das Chagas, Vila Viçosa.....	158
Figura 150. Capela de S João Baptista, Amieira do Tejo.....	158
Figura 152. Coruchéu da torre sineira da igreja e convento das Chagas, Vila Viçosa.....	158
Figura 153. Igreja de S Cruz, Almodôvar .....	160
Figura 154. Igreja de S Cruz, Almodôvar .....	160
Figura 156. Igreja de Nossa Senhora da Assunção, Elvas.....	160
Figura 155. Igreja de S Cruz, Almodôvar .....	160
Figura 157. Rua de Avis, Évora.....	162
Figura 158. Igreja de S. Cruz, Almodôvar .....	162
Figura 159. Palácio dos Condes de Soures, Évora.....	162
Figura 160. Rua Gabriel Vitor do Monte Pereira, Évora .....	162
Figura 161. Igreja de Nossa Senhora da Esperança, Castelo de Vide .....	164
Figura 163. Rua de Avis, Évora.....	164
Figura 164. Rua Fria, Évora .....	164
Figura 162. Convento de Cristo, Tomar.....	164
Figura 165. Palácio Condes de Bastos, Évora .....	166
Figura 166. Igreja de S Cruz, Almodôvar .....	168
Figura 167. Igreja do Espírito Santo, Arronhes.....	168
Figura 169. Figura antropomórfica na Igreja de Nossa Senhora da Redonda, Alpalhão..	168
Figura 168. Igreja do Espírito Santo, Arronhes.....	168
Figura 170. Igreja Matriz do Crato.....	168
Figura 171. Brasão na Igreja de Santa Cruz, Almodôvar .....	170
Figura 173. Rua de Évora, Portel .....	170
Figura 175. Rua Dona Dores Leal, Reguengos .....	170
Figura 172. Dragão na Igreja de Nossa Senhora da Redonda, Alpalhão.....	170
Figura 174. Friso com figuras de pássaros, Rua doCardeal, Vidigueira .....	170
Figura 176. Cobra, Rua da Corredoura, Évora .....	170
Figura 177. Convento da Saudação, Montemor-o-novo.....	172
Figura 179. Castelo de Campo Maior .....	172
Figura 181. Igreja de S. Francisco de Assis, Juromenha .....	172

Figura 178. Igreja de Santa Clara do Sabugueiro, Arraiolos.....	172
Figura 180. Igreja de S. Brás, Belver.....	172
Figura 182. Casa da Inquisição. Monsaraz .....	172
Figura 183. Porta de S. Pedro; Elvas .....	174
Figura 185. Capela do Espírito Santo, Marvão .....	174
Figura 184. Rua S. Francisco, Alter-do-chão .....	174
Figura 186. Igreja de Nossa Senhora do Loreto, Juromenha.....	174
Figura 187. Igreja Espírito Santo, Arronches .....	176
Figura 188. Rua Manuel do Olival, Évora (1748).....	176
Figura 190. Igreja de Santa Cruz, Almodóvar.....	176
Figura 192. Ermida Nossa Senhora do Pilar, Gavião .....	176
Figura 189. Rua Fria, S. Marcos do Campo .....	176
Figura 191. Largo D. Afonso III, Garvão, Ourique .....	176
Figura 193. Representação de balaustrada na Avenida da República, Vendas Novas... 176	
Figura 194. Ermida de S. Brás, Évora .....	178
Figura 195. Ermida de S. Brás, Évora .....	178
Figura 197. Capela de Nossa Senhora da Represa, Vila Ruiva.....	178
Figura 196. Capela de Nossa Senhora da Represa, Vila Ruiva.....	178
Figura 198. Rua 5 de Outubro, Moura .....	180
Figura 199. Terreiro de São João de Deus, Montemor-o-novo .....	180
Figura 200. Inversão de cores no mesmo esgrafito por não reconhecimento do motivo, Largo Marquês de Marialva, Évora.....	180
Figura 201. Largo Luís de Camões, Évora .....	184
Figura 202. Recuperação de rebocos esgrafitados em Segovia, o padrão do esgrafito novo não é coincidente com o antigo.....	184
Figura 203. Rua de Avis, Évora.....	190
Figura 204. Igreja Santa Clara, Sabugueiro, Arraiolos .....	194
Figura 205. Igreja de S. Cruz, Almodôvar .....	224





Figura 003. Capela de S. João Baptista, Amieira do Tejo

## 1. A PROBLEMÁTICA

### 1.1 O tema de investigação

O título desta tese remete-nos para o tema do esgrafito no Alentejo, estudado, analisado e interpretado dentro da área científica da arquitectura. A especificidade do tema, pelo seu quase desconhecimento na cultura e na academia, exigiu que o seu estudo tivesse contornos noutras áreas do conhecimento como a história da arquitectura, a construção - materiais e técnicas - e a conservação e restauro do património nas vertentes da sua história, teoria, gestão e praxis.

O tema cruza duas problemáticas de investigação. Uma, teórico-prática, relacionada com a doutrina da conservação<sup>1</sup> do património arquitectónico, no qual o conhecimento do corpus do esgrafito no Alentejo e a compreensão dos fenómenos que o descaracterizam e o desvalorizam irão permitir definir estratégias e políticas para a sua conservação. A outra de natureza mais teórica, desenvolvida no interior na disciplina da arquitectura, onde se confrontam questões sobre a integração, o valor e a indissociabilidade do ornamento, neste caso do esgrafito, dentro da composição e/ou concepção arquitectónica.

Em arquitectura, debruçarmo-nos sobre tema do esgrafito, tantas vezes associado a uma arte decorativa ou simplesmente a um *ornamento*<sup>2</sup> é colocarmo-nos no centro de uma polémica, ainda acesa, surgida na primeira década do século XX envolvendo artesãos, arquitectos, artistas, *designers*, críticos, teóricos e historiadores de arte.

Ainda hoje, as ideias e o pensamento sobre o ornamento estão profundamente relacionados e influenciados pelo movimento moderno. O ornamento era (e continua a ser) visto como um elemento típico dos estilos históricos e, como tal, um inimigo a ser combatido. A condenação do ornamento ultrapassou em muito as considerações estéticas, e agregou, também, questões económicas, sociais, éticas e políticas.

Contudo, recentemente, tanto no contexto académico como arquitectónico (teórico e prático) surgem, iniciativas interessadas em estudar e debater ideias sobre o ornamento na arquitectura e sobre a sua (re)utilização.

### 1.2 O contexto do estudo

O reconhecimento da superfície arquitectónica, designadamente o reboco, decorado ou não, como é o esgrafito, como uma dimensão importante do património construído

e como elemento integrante e intrínseco da autenticidade material do edifício, tem um desenvolvimento relativamente recente e, diríamos, pontual, na prática disciplinar da conservação, em Portugal.

Durante as últimas décadas, temos assistido a um crescente consciencialização da necessidade do conservar a superfície arquitectónica não só como parte integrante da arquitectura e indissociável da autenticidade material do edifício, mas também, porque esta permite uma adequada leitura e compreensão do edifício, tanto sob o ponto de vista arquitectónico, histórico, estético, como também tecnológico e constitutivo.

Confirmando esta tendência, o primeiro curso piloto de formação especializada em conservação das superfícies arquitectónicas - ASC (the Examination and Conservation of Architectural Surfaces Course), surgiu, apenas, em 1996, na Áustria. Com a duração de 8 semanas intensivas, este curso bianual, organizado pelo ICCROM<sup>3</sup> (Internacional Centre for the Study of the Preservation and Restoration of Cultural Property) em colaboração com o BDA Österreichisches Bundesdenkmalamt, constitui um excelente instrumento de formação e aperfeiçoamento<sup>4</sup>.

Em Portugal, embora não exista nenhum curso tão específico, registamos, actualmente, a mesma tendência com a inclusão desta área nas disciplinas de conservação do património, em muitas licenciaturas, mestrados integrados, pós-graduações e cursos de doutoramento. No âmbito destes cursos surgiram algumas dissertações que testemunham a preocupação crescente pela salvaguarda dos revestimentos executados com cal e que procuram restituir e/ou avaliar a possibilidade de reintroduzir as práticas e os saberes construtivos tradicionais.

Importa sublinhar, também, as inúmeras iniciativas, encontros, seminários, congressos e/ou debates, muito participados, sobre a conservação dos revestimentos de cal focando, algumas vezes, o caso dos esgrafitos. Muitas destas acções surgem em paralelo com workshops que promovem a reutilização das técnicas e materiais tradicionais de construção. Neste contexto, destaca-se a actuação pioneira de alguns GTL's, como o de Mértola e o de Guimarães, que incentivaram o interesse deste tema em inúmeros agentes que actuam sobre o património. Mais recentemente, podemos destacar algumas acções levadas, por exemplo, em Albufeira, na Aldeia de Paderne, onde, através do projecto MITR<sup>5</sup>, foram desenvolvidas acções de sensibilização e promoção da (re)utilização das técnicas de construção tradicional como: Da Natureza Nascem as Casas - um contributo para a educação patrimonial, o 1º Curso de Qualificação Inicial Nível II de Pedreiro Restaurador ou, ainda, A Semana do Património – Aperfeiçoamento em Técnicas de Construção Tradicional entre outros.

Em Portugal, embora, nas últimas décadas tenhamos assistido a uma crescente preocupação pela conservação dos revestimentos arquitectónicos originais, designadamente os revestimentos decorados, a alteração da prática generalizada de substituição geral do reboco, vulgarmente designada por “picar até ao osso”, tem sido difícil de implementar. Felizmente, em ambientes mais eruditos têm-se optado por uma posição antagónica de conservar e/ou restaurar estes revestimentos.

No panorama nacional<sup>6</sup>, a título exemplar, registamos e a recuperação dos rebocos no Palácio Nacional de Sintra, (1995-97)<sup>7</sup>, a conservação dos rebocos históricos em Idanha-a-Velha<sup>8</sup>, o restauro da fachada com esgrafitos na rua 5 de Outubro em Évora (2000)<sup>9</sup> o restauro das superfícies decoradas (muitas em estuque) no Palácio de Estói e respectivos jardins (2007-09),<sup>10</sup> o restauro da fachada em marmorite de cal do LNEC (2006)<sup>11</sup> ou a conservação dos rebocos exteriores da Igreja de Nossa Senhora da Assunção, a antiga Sé de Elvas (2005-06)<sup>12</sup>.

No entanto, este reconhecimento não tem tido repercussões muito expressivas nos agentes que intervêm no património. Continuamos a assistir a acções inadequadas, de alteração dos revestimentos, em particular esgrafitos, atribuíveis: a) à falta de formação profissional específica dos operadores e projectistas; b) à sobrevalorização dos valores económicos relativamente aos valores da obra enquanto testemunho cultural; c) à não valorização dos esgrafitos e, d) à insensibilidade dos intervenientes neste tipo de património. Tanto em intervenções promovidas por particulares, com também, infelizmente, desenvolvidas por instituições com responsabilidade pela tutela ou gestão do património, surgem actuações inaceitáveis à luz do saber actual, imputáveis, sobretudo, à inexperiência e ao imprevisto, tanto operativo como de projecto, e no caso de privados, à ausência de fiscalização.

Ilustramos, de seguida, alguns exemplos desta ausência de reconhecimento crítico. Em 2001/02, a antiga DGEMN, realizou obras de conservação na Igreja Matriz de Safara, que incluíram a pintura/caiação da fachada. As fachadas da igreja maneirista estão ornamentadas com trabalhos de *estucos* e esgrafitos de grande qualidade. Hoje, após realizada a obra supra citada, já não é possível observar os vestígios ornamentais que eram visíveis nas fotografias anteriores a 2000<sup>13</sup>.

Em 2006<sup>14</sup>, com o pretexto de assinalar as comemorações dos 20 anos da classificação de Évora como Património da Humanidade, a autarquia promoveu uma intervenção de pintura das fachadas. Nesta intervenção a autarquia optou pela utilização de tintas plásticas, justificando a sua decisão com razões económicas, de rapidez e de facilidade de trabalho, contrariando, o que era defendido em estudos anteriores, promovidos pela própria autarquia, que defendiam a reutilização das técnicas tradicionais de caiação.

Figura 004

Figura 005

Figura 006



Figura 004. Rua 5 de Outubro, Évora



Figura 005. Rua 5 de Outubro, Évora



Figura 006. Rua 5 de Outubro, Évora



Figura 007. Rua 5 de Outubro, Évora



Figura 008. Rua 5 de Outubro, Évora

Nessa data, foram destruídos (cobertos com tinta sem critério crítico) vestígios (alguns com certa representatividade) de cores, barramentos, fingidos, esgrafitos e stuccos. Em 2008, a autarquia, embora, tenha tomado algumas diligências para implementar um projecto e/ou programa de recuperação de alguns elementos decorativos existentes nas fachadas do Centro Histórico<sup>15</sup>, este, ainda, não teve qualquer consequências para além de algumas reuniões de preparação.

Figura 007

Figura 008

Recentemente, em 2011, numa intervenção na Torre do Relógio em Monsaraz,<sup>16</sup> a Direcção Regional de Cultura do Alentejo promoveu uma obra onde foram picados acriticamente algumas áreas de reboco esgrafitado. Também, no Castelo da Amieira do Tejo, no interior da Torre, foram cobertos com tinta/cal vestígios de grafitos e pinturas murais existentes.

Este não reconhecimento do esgrafitos, também, teve consequência ao nível científico, tanto na história de arte, como na arquitectura, onde o olhar atento sobre as superfícies arquitectónicas tem sido muitas vezes esquecido e, por vezes, no caso do esgrafito até confundido, com outras técnicas decorativas<sup>17</sup>.

Assim, não é de estranhar que o panorama seja pouco extenso sobre o tema esgrafitos. Évora<sup>18</sup> foi a única cidade portuguesa objecto de estudo específico sobre o esgrafito. Recentemente o Alentejo<sup>19</sup>, Coimbra<sup>20</sup> e a região de Montesinho<sup>21</sup> em Trás-os-Montes mereceram algumas referências.

A parcimónia de estudos e investigações científicas sobre os esgrafitos e sobre a sua relação enquanto ornamento na arquitectura, a ausência de regulamentação ou normas específicas para a protecção legal deste tipo de ornamentação e a constatação de que muitas intervenções sobre os esgrafitos os deturpam, ou até, os destroem, demonstram que o esgrafito, não é, ainda, totalmente reconhecido enquanto valor patrimonial e/ou arquitectónico. Embora, esta afirmação possa parecer excessiva, se tivermos em conta, as inúmeras acções, comunicações e algumas intervenções pioneiras e exemplares, que atestam a importância do valor patrimonial histórico, documental, artístico das superfícies arquitectónicas executadas com cal, como é o caso do esgrafito, ela é completamente verdadeira no que diz respeito ao reconhecimento generalizado do valor arquitectónico e patrimonial da técnica de esgrafitar que ultrapassa o conceito de "*objecto supérfluo*" ou de "*um desenho pintado na fachada*", que pode ser repintado ou até reproduzido. Esta ausência de reconhecimento traduz, não só uma falta de informação sobre a técnica de esgrafitar, mas também, uma carência sobre o modo de intervir nesse bem patrimonial. Relativamente a este último aspecto, consideramos que a questão pode ser generalizada a uma ausência de saber sobre como conservar, ou melhor, sobre a ética da conservação. Claro que, quando generalizamos, estamos a excluir deste grupo um número significativo

de técnicos, projectistas, conservadores, investigadores e eruditos que constituem o motor, ainda que embrionário, do reconhecimento patrimonial do valor das superfícies arquitectónicas executadas com cal (onde podemos incluir os esgrafitos) e promovem a reutilização das técnicas e saberes construtivos tradicionais. De facto 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>22</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>23</sup>.

Este contexto justifica a formulação do primeiro problema de investigação e a execução do primeiro objectivo deste estudo: o alargamento do estudo do esgrafito, realizado no âmbito de uma investigação anterior (circunscrita à cidade de Évora) através do levantamento exaustivo e sistemático da região do Alentejo.

Inscrito no contexto enunciado, foi-se avolumando, ao longo da pesquisa, um conjunto de inquietações relativas à questão sobre o valor do ornamento (esgrafito) e à sua integração, articulação e indissociabilidade na composição e/ou concepção arquitectónica.

O ornamento esteve sempre presente enquanto elemento participativo e indissociável da composição arquitectónica, ao longo de mais de 2500 anos da história da arquitectura, quer nos espaços interiores, quer em fachadas e volumes exteriores. Nesse período, o ornamento apresentou, para além de papel estético, um carácter simbólico e de identificação com o homem, assim como, se configurou, muitas vezes como um elemento de comunicação.

No entanto, na história da arquitectura no ocidente, o aparecimento do movimento moderno, é reconhecido como um momento de ruptura com as formas precedentes. O princípio e a consolidação do movimento moderno estiveram associados à reflexão sobre o ornamento - este foi, num debate muito caloroso, condenado, rejeitado e expurgado enquanto elemento que participa da composição e concepção arquitectónica. Parafraseando Marco Moraes de Sá “o ascetismo formal inaugurado com o Modernismo não só desqualificou o ornamento como condenou veementemente o seu uso”. A intensidade desse debate teve entusiasmo idêntico ao que, actualmente, dedicamos aos temas da ecologia<sup>25</sup>.

Ainda hoje, no meio académico da arquitectura, é comum citar, neste debate anti-ornamental, duas ou três afirmações como “o ornamento é crime” de Adolfo Loos e “é preciso parar de ornamentar” e a “forma segue a função” de Louis Sullivan.

Embora, o debate anti-ornamento, hoje, pareça, ainda, estar imerso nas ideias do movimento moderno, que persistem nos valores contemporâneos da arquitectura, o ornamento parece merecer uma atenção renovada, nos últimos anos. Recentemente, alguns investigadores<sup>26</sup> defendem a pertinência de uma releitura da reacção ao ornamento no século passado. Paim defende que Louis Sullivan (considerado um dos arquitectos pioneiros da arquitectura moderna) "privilegiou o ornamento tanto nos seus projectos quanto nos seus escritos"<sup>27</sup>. Embora, umas das afirmações mais conhecida de Sullivan, já citada anteriormente, seja "é preciso parar de ornamentar" - extraída do seu texto, escrito em 1892, *O ornamento na arquitectura* - sugira a supressão, ainda, que temporária do ornamento, esta proposta, segundo Paim, não visou eliminar o ornamento da vida moderna mas sim, evitar a sua banalização<sup>28</sup>.

Para Paim "*Adolfo Loos condenou a migração aleatória dos ornamentos sobre os objectos e sobre a arquitectura, visando a estimular principalmente a investigação das linguagens plásticas inerentes aos diversos materiais. A beleza moderna deveria resultar de uma ornamentação sem ornamentos*"<sup>29</sup>. Também, Tiziana refere que Adolfo Loos não deveria ser interpretado como alguém que condena o ornamento, mas que reprova o seu uso excessivo, veja-se por exemplo *Michaelerplatz* em Viena, onde as colunas na fachada são um símbolo evidente da tentativa de anular os elementos supérfluos, mas que, ainda, assim pertencem a uma categoria ornamental<sup>30</sup>.

Nos anos 1960 e 1970 os debates em semiótica e comunicação de massas estremeceram um dos principais postulados do modernismo: a proibição de utilizar qualquer ornamento aplicado à construção. Após ter sido aceite pela comunidade a necessidade de significação na arquitectura, o debate sobre o ornamento tornou-se um assunto discutido no âmbito da disciplina de *design* /arquitectura, embora esta necessidade ainda seja questionada por muitos arquitectos. O resgate pós-modernista da ornamentação é exactamente o retorno irónico à *fantasmagoria*<sup>31</sup>, designação utilizada por Paim que "*deixou em segundo plano o princípio modernista supremo da verdade dos materiais para resgatar procedimentos decorativos de superfície que brincam com a possibilidade de iludir mais do que realmente iludem*"<sup>32</sup>.

Depois do ornamento ter sido glorificado no barroco, recusado e evitado durante o movimento moderno, reinterpretado com alguma ingenuidade pelo movimento pós-moderno<sup>33</sup>, à luz da perspectiva contemporânea, nomeadamente nos últimos anos, o ornamento, merece uma atenção renovada, estética e visualmente evidente, mas relativamente, tímida no debate público.

Curiosamente, durante a inauguração da biblioteca da escola politécnica de Eberswalde, em 1999, Pierre de Meuron admitiu o seu interesse no ornamento como crítica ao ascetismo formal modernista.<sup>34</sup>

Em 2002/03 foi organizado pelo CCA (Canadian Centre for Architecture) a exposição *Herzog & de Meuron: archaeology of the mind* cujo curator foi Philip Ursprung que editou a publicação *Herzog and de Meuron: A Natural History*. Neste livro, Carrie Asman<sup>35</sup> refere que o trabalho recente de Herzog & de Meuron sucede a Gottfried Semper não através de uma influência mimética, mas através da reformulação radical das ideias de Semper que ultrapassam os seus próprios meios de produção. Para a autora<sup>36</sup> o trabalho dos arquitectos suíços começa onde os trabalhos teóricos de Semper ficaram. Através da realocização do ornamento no seu lugar na superfície | fronteira Herzog & de Meuron conseguem reequacionar a complexa relação entre superfície e espaço. Existem inúmeros exemplos do seu trabalho onde está presente a relação entre a superfície e espaço e entre arquitectura e arte, como a igreja ortodoxa em Zurique, as duas bibliotecas na universidade de Jussieu, em Paris, a adega Dominus na Califórnia, a biblioteca da escola politécnica de Eberswalde. Para Carrie<sup>37</sup> a análise dos textos teóricos de Semper permitem-nos ter outra perspectiva sobre a decoração que envolve as paredes da fábrica da Ricola e Warehouse em Mulhouse-Brunstatt.

Em 2008, 100 anos após Adolf Loos ter escrito o ensaio *Ornamento e Crime*, os curadores Oliver Domeisen e Francesca Ferguson organizaram a exposição *Re-Sampling ornament* no museu suíço de arquitectura, em Basel. Sob um olhar revelador, a exposição demonstra, com uma série de obras contemporâneas, como o ornamento ultrapassa o conceito decorativo (associado muitas vezes ao desenvolvimento tecnológico dos processos de construção e manufacturação) para fazer parte integrante do edifício e da sua concepção. Em muitas dessas obras, o ornamento é interpretado no diálogo entre a arte e a arquitectura. Na mesma linha, também surgiram textos<sup>38</sup>, que abordam a questão do ornamento na arquitectura um pouco esquecido pela cultura *anti-ornamento* modernista. Esta exposição pode ser considerada como um dos acontecimentos de referência neste reemergir do ornamento como um novo paradigma.

Neste contexto, justifica-se, portanto, a formulação de uma segunda problemática - a análise do debate sobre o ornamento e as propostas para a sua reutilização. Mais do que descrever os factos históricos ocorridos que terão conduzido à produção de tais discursos, interessa-nos compreender como é que, e porque é que, hoje, a relação recíproca entre o ornamento (o esgrafito) e a arquitectura volta a (ou pode) ser repensada e reinterpretada.

Perante o não reconhecimento do esgrafito por inúmeros agentes que intervêm no património, desmistificar o carácter "secundário" do esgrafito enquanto elemento, apenas, acessório ou *decorativo/ornamental* à composição arquitectónica tornou-se o nosso ponto de partida.

Das duas problemáticas descritas advêm e justificam as questões de investigação que, de seguida, se enunciam.

### 1.3 Questões de investigação

Com este trabalho pretendemos, numa primeira fase, definir o corpus do esgrafito no Alentejo, através do levantamento sistemático de todos os casos. O conhecimento das suas formas de expressão e particularidades, enquanto superfícies arquitectónicas, tem, não só, como pretensão teórico-prática de estabelecer a sua salvaguarda e preservação, mas também, de compreender o seu contributo na arquitectura do Alentejo. Optou-se, também, por olhar e interpretar o esgrafito não como, um elemento exterior ao edifício, mas como, parte integrante deste. Esta perspectiva de análise baseia-se e está no seguimento das conclusões de uma investigação realizada em Évora<sup>39</sup> - que demonstrou que a incidência geográfica do esgrafito na cidade, em conjunto com os trabalhos de massa e os *estucos*<sup>40</sup>, ultrapassa o conceito da ornamentação do edifício e transforma-se numa concepção urbana da cidade – e evidencia a pertinência de compreender e conhecer o esgrafito num contexto geográfico mais alargado do Alentejo.

A segunda fase foi a de compreender e verificar como o esgrafito é (ou era) conceptualizado, enquanto, elemento integrante e indissociável da composição arquitectónica e/ou enquanto elemento estruturante da imagem urbana de outras cidades históricas. Desmistificar o carácter "secundário" do esgrafito que não é reconhecido como um bem patrimonial, por inúmeros agentes que intervêm no património, nem por muitos arquitectos que o consideram um elemento, acessório e/ou decorativo da composição arquitectónica, tornou-se o ponto de partida desta investigação.

A análise levantou as seguintes questões:

- Qual o contexto e a extensão da utilização do esgrafito no Alentejo? Qual o seu mapa de distribuição geográfica? Qual a origem do esgrafito? Terá influências eruditas ou vernaculares? Como se articulam entre si estas duas tendências? Qual o quadro geral das soluções formais, materiais e tecnológicas destas soluções de revestimento exterior? Quais os saberes mobilizados?

- Numa análise diacrónica, qual o contexto do esgrafito? Será que existe, ou existiu, uma escola de expressão regional?
- O facto do esgrafito ultrapassar o conceito de ornamentação de um edifício e se transformar numa concepção urbana é restrito à cidade de Évora ou estende-se a outros núcleos urbanos?
- Quais os *quadros de risco* do esgrafito enquanto património cultural? E arquitectónico?
- Qual o lugar do ornamento/esgrafito na superfície arquitectónica? Qual é a sua relação com a arquitectura? O esgrafito é crime? O ornamento/esgrafito faz parte integrante da arquitectura ou é um elemento supérfluo?
- Será que o esgrafito poderá ser reutilizado na arquitectura moderna/contemporânea?

A resposta a estas questões exigiu um percurso metodológico adequado à natureza das duas problemáticas: uma pesquisa e análise documental e bibliográfica, que se constitui como enquadramento teórico do tema, uma metodologia criteriosa para o processo de inventariação e levantamento arquitectónico dos esgrafitos nos aglomerados urbanos no Alentejo.

#### 1.4 Estrutura do trabalho

Este trabalho está organizado em cinco capítulos:

Neste primeiro capítulo – *a problemática* – apresentamos o tema da investigação e o contexto do estudo e enunciamos um conjunto de problemas pertinentes e a fundamentar a relevância da nossa investigação. Em seguida, apresentamos as questões da investigação que advêm do tema e do contexto de estudo.

No segundo capítulo – *enquadramento teórico* – procedemos a uma pesquisa documental e empírica, organizada em função das perguntas de investigação. Este capítulo está organizado em três secções.

Na primeira secção, centramo-nos no esgrafito: na sua definição, na pesquisa da sua origem e na sua evolução histórica, desde os seus antecedentes romanos e muçulmanos até à sua na actualidade. Ainda sobre o esgrafito, identificamos as várias técnicas de esgrafitar e apresentamos o estado da arte sobre o esgrafito no Alentejo.

Na segunda secção abordamos a relação entre o ornamento e a arquitectura. Para melhor reconhecer o seu significado e compreender o porquê da sua negação pela arquitectura

moderna, expomos algumas reflexões sobre esta problemática, focando, alguns momentos que podem ter influenciado a relação entre o esgrafito e a arquitectura tais como: a contribuição da pintura à arquitectura; o ornamento na criação artística; o esgrafito enquanto módulo e padrão; a produção industrial e a consequência sobre o ornamento; o ornamento no modernismo e a importância das superfícies na leitura arquitectónica.

Na terceira secção focamo-nos sobre a questão *como, porquê e o que* conservar. Neste contexto, apresentamos uma síntese sobre os precursores da conservação e restauro e sobre as teorias e conceitos do restauro moderno. Terminamos esta síntese com algumas reflexões que subscrevemos, defendendo uma *teoria do restauro contemporânea* e sublinhamos a necessidade de reconhecer que as superfícies arquitectónicas devem ser lidas, interpretadas e compreendidas com benefício directo para os edifícios históricos e para a imagem urbana.

No terceiro capítulo – *processo de inventariação e levantamento arquitectónico dos esgrafitos no Alentejo: metodologia* – definimos e delimitamos o campo de estudo, descrevemos o processo e a metodologia tanto do levantamento arquitectónico - tendo como ponto de partida o estudo prévio, a prospecção ou *fieldwalking*, a observação e o registo sistemático - como do tratamento dos dados - como construímos o inventário e a base de dados e quais os critérios que presidiram às fichas de inventário.

No quarto capítulo – *o esgrafito* – apresentamos e analisamos os resultados obtidos à luz da problemática enunciada e das questões de investigação. Depois de expormos uma panorâmica dos esgrafitos existentes em Portugal apresentamos a incidência geográfica do esgrafito no Alentejo, identificamos a origem e evolução do esgrafito nesta região e apresentamos o seu corpus. Finalmente, com base nos dados recolhidos, expomos uma reflexão sobre o esgrafito na arquitectura e sobre a subversão da sua técnica.

No quinto capítulo – *conclusões* – apresentamos uma síntese dos resultados e levantamos hipóteses para investigações futuras e pistas para a promoção do *saber ver o esgrafito*.



Figura 009. Convento de São Francisco, Almodôvar

## 2. ENQUADRAMENTO TEÓRICO

Apresenta-se neste capítulo a pesquisa documental e a análise exaustiva das referências teóricas e empíricas sobre o esgrafito e os problemas que se levantam em seu redor.

Organizámos cada subcapítulo de forma a fundamentar e responder às questões da investigação e a levantar outras

### 2.1 O esgrafito

Os termos esgrafitos e grafito são muitas vezes utilizados para designar a mesma técnica decorativa<sup>41</sup> ainda que o significado destes dois vocábulos, em termos técnicos e artísticos, sejam distintos.

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 grafitti) 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 produz 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 em tabuletas de cera.

Figura 010

Figura 011

Figura 012

O termo *esgrafito* (em italiano "sgraffito") provém do latim "exgraffiare" e significa arranhar, esgravatar, esgrafiar. José Aguiar<sup>42</sup> reforça esta ideia de esgravatar, recorrendo a origem do prefixo "es", do latim "ex" - "para fora", e que na língua portuguesa exprime a ideia de separação, afastamento, extracção. Esta técnica é, também, conhecida como: *esgrafiado (castelhano); sgrafitti ou egratigne (italiano); sgrafitti (francês) esgrafiat ou escarpat (catalão)*. Rafael Ruiz Alonso<sup>43</sup>, menciona, ainda, a *palavra aplantillado* com outra etimologia, diferente da palavra mãe latina, que associa ao facto de, em muitos esgrafitos, os ornatos serem executados com moldes (*plantillas*). O autor refere, ainda, com uma explicação semelhante a palavra *xysta | emparillados* que surgem em Pírgi, na ilha de Chios, na Grécia.

Figura 013

Deve aplicar-se o termo 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 ainda está macia, de forma a mostrar a coloração da argamassa subjacente.

O termo esgrafito é, também, usado na cerâmica e na escultura. Na cerâmica, enquanto técnica ornamental que, através de uma lâmina, desenha motivos decorativos removendo



Figura 010. Grafito, Coliseu de Roma



Figura 011. Grafito na torre de menagem do castelo de Olivença



Figura 012. Torre da Barbacã, Serpa



Figura 013. Igreja de S. Clara do Sabugueiro, Arraiolos

partes da superfície engobadas<sup>44</sup>, ficando o desenho com a coloração base do barro. Na escultura policromada, o esgrafito é utilizado enquanto técnica de estofamento ou estofados<sup>45</sup> que consiste em remover com um estilete a camada superior de tinta (a têmpera) deixando visível a camada subjacente, geralmente o douramento (ouro ou outra folha metálica). O efeito é conseguido não só pela diferença entre as cores das diferentes camadas, mas também, pelo contraste entre o brilho do ouro e a cor mate da têmpera.

Neste trabalho, utilizamos a palavra esgrafito para a técnica decorativa mural “baseada na sobreposição de diferentes camadas de argamassa de cal, com cores diferentes, em que sobre a camada mais recente é desenhado um motivo. Posteriormente, são removidas com uma lâmina ou estilete partes da última camada enquanto não fez presa (endurece), de modo a mostrar a camada inferior. O resultado é um jogo plástico, entre dois ou mais planos paralelos, muito expressivo de [*chiaroscuro*] claro-escuro e de texturas (baixo-relevo)”<sup>46</sup>.

Segundo Sofia Salema<sup>47</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 ornamental, 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).”

No esgrafito, os ornatos, são geralmente executados *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 ornamental 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.

Embora a origem do esgrafito seja bastante mais remota do que o Renascimento Italiano, como iremos demonstrar de seguida, pressupondo-se diferenças nas técnicas de execução ao longo dos tempos, a primeira referência histórica escrita que encontramos sobre a técnica de esgrafitar<sup>48</sup> é de Giorgio Vasari (1511-1574) que descreve exaustivamente a sucessão das diferentes fases operativas da técnica dos esgrafitos para ornamentação de superfícies exteriores, confirmando a sua utilização em Florença e em Roma, durante os séculos XV e XVI<sup>49</sup>.

Figura 014

Figura 015

Vasari<sup>50</sup> refere que o esgrafito oferece vantagens tanto na rapidez de execução como na maior resistência à chuva, comparado com outras técnicas de pintura, como o *chiaroscuro*. O autor descreve que na primeira argamassa de cal e areia, é adicionada palha queimada que lhe dá uma coloração escura, acinzentada. Posteriormente sobre



Figura 014. Palácio Ramirez de Montalvo, Florença



Figura 015. Palácio Ramirez de Montalvo, Florença



Figura 016. Palácio Bianca Cappello



Figura 017. Palácio em Florença

esta aplica-se uma caiação: “pigliano la calcina mescolata can 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>51</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 pó de carvão, 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>52</sup>

Vasari, quando compara a técnica do esgrafito com a do *chiaroscuro*, afirma que a decoração *chiaroscuro* era conseguida, geralmente, através da subdivisão em *giornata*, enquanto o graffito era mais inerente ao sistema de *puntata*. 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 permitia.

O autor mencionado 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>53</sup>

Esta descrição, em particular a coloração da argamassa de base, foi confirmada num estudo sobre os esgrafitos em Roma<sup>54</sup>, através de 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, também, 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 própria malta costituita dal 30% di calce, 15% di gesso, e per il rimanente da sabbia sottile*”<sup>55</sup>. Também José Aguiar<sup>56</sup> a propósito da descrição de Vasari sobre a técnica dos esgrafitos, refere a aplicação de um barramento de cal branca de travertino.

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>57</sup> refere que esta variante na execução 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. 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. Maria Errico<sup>58</sup> 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 nos esgrafitos “originais” criava um ambiente oprimido.

Em Portugal, a primeira referência escrita sobre a execução do esgrafito é de Filipe Nunes em *Arte da Pintura*<sup>59</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>60</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>61</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 de execução e a prática de tal decoração mural, constituindo mesmo uma fonte primária.<sup>62</sup>

Em 1898, em Portugal, Liberato Telles<sup>63</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.

Posteriormente já no século XX, João Segurado<sup>64</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>65</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.

Embora possa haver algumas dúvidas em relação ao significado dos termos utilizados pelos autores mencionados anteriormente as descrições apresentadas parecem confirmar a existência de variações na execução da técnica do esgrafito. Essas variações detectadas podem, também, ter suscitado imprecisões de outros autores quando nomeiam a técnica do esgrafito. Iremos, de seguida, descrever e classificar as várias técnicas de esgrafitar existentes.

### **2.1.1 A origem do esgrafito. Primeiras aplicações**

A origem do esgrafito é difusa entrosando-se, por vezes, com a origem do grafito, ou até mesmo para alguns autores, com a do desenho. Há várias teses, nem sempre confirmadas, sobre a origem do esgrafito.

Ramón Nonat Comas, citado em muitos estudos sobre esgrafitos em Espanha, no seu estudo sobre os esgrafitos de Barcelona<sup>66</sup> formula a hipótese do esgrafito ser uma técnica muito antiga, cuja génese está na origem de todas as artes. Esta ideia é nos explicada com a análise desta questão "¿Qué es el esgrafitado considerado materialmente? Um dibujo grabado en una superficie."<sup>67</sup> É através da análise da palavra gravar enquanto inscrição

ou incisão com um objecto pontiagudo sobre um material que implica, necessariamente um desperdício de material, que é removido nesse processo, que nos leva a concluir que a origem do esgrafito é muito antiga, e se situa próximo da génese das artes em geral.

O autor, também, nos fala da lenda de Plínio, o Velho no seu livro de História Natural, que atribui a *Dibutade*, uma jovem de Corinto, a invenção do desenho. Perante a iminente viagem do namorado, *Dibutade* contorna no muro, com uma vareta de carvão, a sombra do amado. Antecipando à futura nostalgia, prevendo o inevitável esquecimento, a jovem inaugura, nessa escrita das sombras, o acto de desenhar. A lenda não fica por aqui. O pai de Dibutante (oleiro de profissão) aplicou argila sobre o traço, obtendo um modelo (um retrato) que cozeu ao fogo, juntamente com os seus potes. Apesar desta lenda nos contar um pouco da história da Grécia, ela poderia ser aplicada e contada sobre qualquer outro povo ou civilização mais antiga. De facto o desenho é muito anterior a civilização helénica, existindo inúmeros vestígios em épocas pré-históricas, como a gravação de sinais simbólicos, cenas tribais ou animais numa rocha, por meio de uma ponta de sílex.

Esta hipótese sobre a origem do esgrafito, de Ramón Nonat Comas, é contudo contrariada pelo arquitecto Jaume Espuga Bellafont na sua tese de doutoramento sobre o estuque e os esgrafitos<sup>68</sup>, em que afirma que “embora a técnica de esgrafitar utilize a ideia base de desenho gravado, não podemos, contudo afirmar que uma gravura em madeira é, um esgrafito”. O autor utiliza a seguinte comparação para demonstrar a sua teoria “*de la mateixa manera que de la disposició de pedres al voltant d'un Dolmen, neix el principi d'un mur de contenció, el qual no té res a veure amb lá técnica de la terra-armada, encarar que la ideia base sigui la mateixa*”<sup>69</sup>

Outros autores, como Sofia Salema<sup>70</sup>, na sua tese de mestrado, distinguem a técnica do grafito da do esgrafito para que deste modo, ainda que de forma exploratória, e apesar de existirem semelhanças entre o grafito e esgrafito de uma só camada, se possam delinear caminhos distintos para a origem das diferentes técnicas.

José Aguiar<sup>71</sup>, quando se debruça sobre esta problemática, refere que os inúmeros vestígios arqueológicos conhecidos comprovam a divulgação destas duas técnicas, o esgrafito e o grafito, na Antiguidade clássica.

De facto, encontramos inúmeros vestígios de grafitos, em épocas pré-históricas e mais tarde, no caso de civilizações evoluídas, como a mesopotâmia e a egípcia, reencontramos a mesma técnica enquanto desenho ou texto marcado sobre uma superfície com um objecto pontiagudo que risca e produz um sulco escavado nessa superfície. Os egípcios desenvolveram o grafito epigráfico, utilizaram-no na tumulária, com sinais simbólicos e

escritos nas lápides, mas também, na ornamentação figurativa de colunas, obeliscos e paredes.

O grafito é utilizado em quase todas as civilizações dos Andes ao Mar Egeu. O facto do objecto pontiagudo, utilizado nesta técnica, quando realiza o sulco mais ou menos profundo na superfície de suporte produzir um desperdício de material que é removido durante o processo de execução do grafito, torna esta técnica semelhante à do esgrafito. Quando se analisam ambas as técnicas e se dá relevo ao facto do grafito produzir algum desperdício de material, as técnicas passam a ser muito semelhantes nomeadamente no que diz respeito às suas origens. Salientamos que esta é a interpretação que dá o historiador Ramon Nonat Comas quando refere “¿Qué se entiende por esgrafiado? El trozo o rasgao abierto en una superficie de material más o menos duro, como por ejemplo, piedra, madera, yeso ou metal, com la fuerza de un instrumento punzante y cortante según los casos”<sup>72</sup>

Se por outro lado, dermos mais relevância ao facto de que, no caso do esgrafito a remoção da camada superficial da argamassa, enquanto esta está fresca, tem como objectivo mostrar a coloração da argamassa subjacente de modo a tirar partido dos efeitos cromáticos ou de claro-escuro obtidos, então as técnicas tem percursos evolutivos distintos. Por um lado define-se o grafito como uma técnica antiga (pré-histórica) e o esgrafito como algo mais recente, cujos primeiros vestígios são romanos.

Bruno Gandola<sup>73</sup> considera, no entanto, que o esgrafito, com duas cores, é anterior aos romanos porque fora aplicado inicialmente na cerâmica pré-romana. Segundo este autor, esta técnica constava da imersão do vaso ou do artefacto em cerâmica numa terra líquida de cor contrastante à do fabrico do objecto. Posteriormente removia-se esta camada por meio de estiletos metálicos, de osso ou de marfim. Esta decoração incisiva na cerâmica “produziu belos objectos artísticos, na arte grega, com figuras elegantes obtidas através de um sulco único e cujas linhas definem minuciosamente as pregas dos trajes, os bordados, a joalheria, as armaduras com elmos e o calçado”<sup>74</sup>.

A problemática sobre a origem e especificidade do esgrafito alarga-se e levantam-se outras hipóteses: sendo o esgrafito, uma técnica decorativa de grande simplicidade, não poderá existir mais do que uma única origem?

Leopoldo Torres Balbás<sup>75</sup> relaciona os trabalhos de “yesarias” muçulmanas com o conceito de “yesaría” que se desenvolveu na Pérsia Sassânida<sup>76</sup>. De facto os trabalhos realizados em gesso, quer na Pérsia, quer posteriormente pelos muçulmanos, quando não eram produzidos em moldes, eram manufacturados a fresco. Neste último caso, o gesso é cortado a bisel formalizando a decoração em relevo que se destaca do pano de fundo. As semelhanças

entre esta técnica e a do esgrafito de duas camadas são evidentes, embora os resultados sejam distintos, uma vez que a utilização do gesso permite a execução de trabalhos muito mais complexos.

A existência de tais semelhanças permite levantar outra hipótese para a origem dos esgrafitos como uma técnica que evolui a partir do processo de execução dos estuques “andaluzes” também designados por “yesarias”<sup>77</sup> realizadas a fresco e “in situ”. Curiosamente um dos esgrafitos hispânico-muçulmano (em duas camadas) mais remoto foi posto a descoberto na Medina de Elvira (Granada). Sobre o vestígio de uma parede rebocada a estuque, onde se conservavam decorações geométricas com linhas, quadrados e círculos, era visível, em certas áreas, que a camada superficial de gesso, colorido de vermelho escuro, tinha sido levantada para destacar a decoração sobre o fundo branco. Esta hipótese é levantada por Rafael Ruiz Alonso<sup>78</sup> quando refere que surgem esgrafitos de duas camadas perfeitamente definidos em épocas anteriores às grandes manifestações esgrafitadas Segovianas.

Em Espanha, a análise da origem do esgrafito indica dois ramos de evolução. Por um lado, para os historiadores catalães, o esgrafito é uma invenção italiana introduzida em Espanha (Barcelona) durante o século XVII pelo frei pintor Joaquín Juncosa que aprendeu a técnica em Roma. Para outro lado, para outro grupo de historiadores, como Rafael Ruiz Alonso, o esgrafito surge em Espanha durante a Idade Média, sendo visível em inúmeros exemplares nas províncias de Segóvia y Ávila no âmbito da “arte mudéjar”<sup>79</sup>

Outra hipótese colocada tradicionalmente pelos estudiosos do esgrafito Segoviano é a de que o esgrafito é o resultado da evolução do trabalho de junta na alvenaria de pedra ou de tijolo. Este trabalho de junta que define uma porção de argamassa que envolve a alvenaria (com aspectos distintos ora saliente, ora liso ou reentrante) é designado em castelhano por “*rejuntado, encintado o tendel*”<sup>80</sup>. A função desta argamassa é essencialmente funcional, de protecção contra a entrada de água. No entanto, quando a junta é realizada em relevo aparece a uma preocupação ornamental / estética ligada à questão funcional de isolamento das paredes.<sup>81</sup>

Os vestígios encontrados na Igreja da Santíssima Trindade, em Segóvia e em certas zonas do *Alcázar*, da Casa de Segóvia e da Torre de Hércules, testemunham a utilização desta técnica de “cintado” anterior à segunda metade do século XI. O facto de que, nalguns casos, como por exemplo, na Igreja de São Justo esta técnica surgir nas paredes interiores do templo confirma a hipótese de que este cintado não tenha só uma função protectora, mas tenha também uma intensão ornamental<sup>82</sup>. Outro aspecto, que nos permite chegar à mesma conclusão, é o facto de que, em muitas destas juntas, é aplicado no reboco

um pedaço de escória quando a argamassa está fresca. Esta aplicação diminui o risco de fissuração do reboco da junta. Visualmente existem inúmeras semelhanças entre esta técnica e os primeiros esgrafitos segovianos onde aparece, também, a aplicação deste fragmento de escória.

A partir desta hipótese do esgrafito ter a sua origem no tratamento da junta, facilmente podemos imaginar que este poderá ter evoluído segundo duas técnicas distintas: para o esgrafito de uma só camada ou para o esgrafito de duas camadas.

Facilmente se depreende que a argamassa de refechamento das juntas vá cobrindo a alvenaria por completo, deixando por rebocar apenas as pedras mais salientes. Depois o aplicador raspava parcialmente o reboco, deixando lisas as zonas de junta (com contornos mais ou menos regulares). Esta técnica de esgrafito de uma só camada permite a simulação de alvenaria.

Por outro lado, o encintado da alvenaria poderá ter evoluído para o aumento progressivo da espessura saliente da junta. Este trabalho vai regularizando a junta e rapidamente se transforma num esgrafito a duas camadas, cortados a bisel tal como as “yesarias” hispano-muçulmanas.

Esta hipótese de que o esgrafito é a evolução do tratamento de junta saliente na alvenaria é, também, questionada, ainda, que de modo exploratório, por Correia de Campos, em Portugal, que, inspirado nas teorias de Torre Balbas, pretende comprovar que este tipo de decoração mural é de origem árabe. Quando dá exemplos, começa pelas formas mais simples de esgrafito, como o “*reboco cintado das argamassas na alvenaria*”<sup>63</sup> que embeleza as paredes, e que é muito frequente nos monumentos árabes.

Jaume Espuga Bellafont não questiona o facto de existirem vestígios da utilização da técnica de esgrafitar anteriores, mas, sublinha que é no século XV que o esgrafito arquitectónico é entendido enquanto arte. É sobretudo, no Renascimento, em Itália, que se deu o mais intenso ressurgimento dos esgrafitos murais, atingindo o apogeu em Roma enquanto “moda” de decoração de fachadas durante o século XVI.

### 2.1.2 O esgrafito e sua evolução histórica

Passaremos a uma revisão da literatura sobre o esgrafito no panorama europeu, desde a antiguidade até à actualidade, focando dois casos: Segóvia e Barcelona - representativos de ramos evolutivos diferentes – e fazendo paralelos com o que se passa na Itália.

Posteriormente faremos uma revisão da literatura sobre o conhecimento específico do esgrafito em Portugal e no Alentejo.

### 2.1.2.1 Antecedentes romanos e muçulmanos.

Os vestígios mais antigos da utilização da técnica de esgrafito enquanto técnica decorativa arquitectónica remontam à época romana. Rafael Ruiz Alonso<sup>84</sup> refere um exemplar de um esgrafito, posto a descoberto, em Mérida; debaixo de um reboco romano pintado, ficou visível uma decoração geométrica esgrafitada de círculos inscritos em quadrados, assim como outros jogos geométricos entre losangos, rectângulos e quartos de círculo.

George Bankart<sup>85</sup> menciona a “redescoberta” do esgrafito durante as escavações arqueológicas das Termas de Tito. Nos vestígios, postos a descoberto, ficou 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.

No período romano do imperador Augusto, Roma passa a ser a capital do mundo, trazendo a si inúmeros artistas e artesãos que, segundo Jaume Espuga Bellafont, deixam mais vestígios na arquitectura, do que na construção<sup>86</sup>. Ainda, segundo o mesmo autor, verifica-se uma crescente aceitação da ornamentação integrada na arquitectura que era não só, exigida pela sociedade romana, como aceite pela comunidade intelectual<sup>87</sup>. Esta decoração arquitectónica colhe influências de outras civilizações anteriores, como as da Síria, do Egipto e da Grécia.

A referência histórica “De Architectura” escrita por Marcos Vitruvius (aproximadamente no ano 40 a.C.) confirma a preocupação na escolha dos materiais, modos de preparação e aplicação das argamassas de cal em revestimentos. Mencionamos este documento histórico porque, mais do que a explicação detalhada sobre a preparação e execução das argamassas, interessa-nos explorar as possibilidades de expressão artística que se podem articular com este tipo revestimentos feitos com argamassa de cal.

De facto, encontram-se inúmeros vestígios que comprovam a utilização de revestimentos realizados com argamassas de cal em quase todos os sítios arqueológicos com ocupação romana. Muitas vezes, o revestimento de coloração branca (*opus albarium*) servia de suporte à pintura decorativa, realizada, por vezes, na técnica de fresco.

Embora o tema do fresco e/ou da pintura mural seja demasiadamente específico e complexo para ser incluído como um subcapítulo deste trabalho, foi abordado pontualmente, porque colocamos a hipótese de ser neste campo da pintura mural, onde na decoração arquitectónica aparecem os fingidos e simulações de outros materiais, que (re)aparece ainda que de forma pontual o esgrafito. Não foi possível comprovar esta hipótese. No entanto, face à profícua utilização das argamassas de cal pelos romanos, acreditamos, como Torres Balbás<sup>88</sup> que *o esgrafito nasceu da predisposição artística das argamassas*<sup>89</sup>.

Tendo consciência que o esgrafito é uma decoração feita em argamassa de cal e como tal sujeita a renovação, quer por questões de manutenção, quer de alteração de uso ou gostos, é difícil encontrar vestígios muito remotos. Face aos poucos vestígios encontrados não podemos deixar de colocar a hipótese de que a técnica do esgrafito não era muito divulgada enquanto técnica decorativa mural.

Descritos os vestígios romanos, temos de dar um salto temporal para encontrar novas manifestações no mundo islâmico.

- Em Espanha, Ignácio Gárate Roja<sup>90</sup>, refere um exemplo da época califal, que está exposto no museu arqueológico de Granada e Torre Balbas<sup>91</sup> menciona um esgrafito hispânico-muçulmano (em duas camadas), do século XI, na Medina de Elvira (Granada).
- *António Viñayo González*<sup>92</sup> refere que na primitiva construção da Basílica de Santo Isidoro de Leão, foram descobertos vestígios (anteriores à segunda metade do século XI) de alvenaria encintada, com efeito decorativo muito semelhante ao esgrafito. Da mesma época Rafael Ruiz Alonso<sup>93</sup> classifica os vestígios que apareceram na Igreja da Santíssima Trindade em Segóvia, também, em alvenaria encintada.
- Aceitando, como Rafael Ruiz Alonso,<sup>94</sup> a teoria de Torre Balbas de que a técnica de esgrafiar é uma evolução das técnicas de "yesarias" sassânidas. Recordamos os trabalhos em estuque, muitas vezes policromado, cheios de mestria em Alhambra ou até mesmo no Alcázar de Sevilha.

Embora alguns autores, como Paule Favre e Jaume Espuga Bellafont<sup>95</sup>, mencionem que o esgrafito mural reaparece na Idade Média, adquirindo uma função em termos arquitectónicos, nomeadamente como elemento de composição a branco e negro<sup>96</sup> não são mencionados exemplos. José Aguiar, também, refere a existência, nesta época de esgrafitos do norte de África e do sul da Europa<sup>97</sup>.



Figura 018. Fachada esgrafitada em Roma



Figura 019. Fachada esgrafitada em Roma

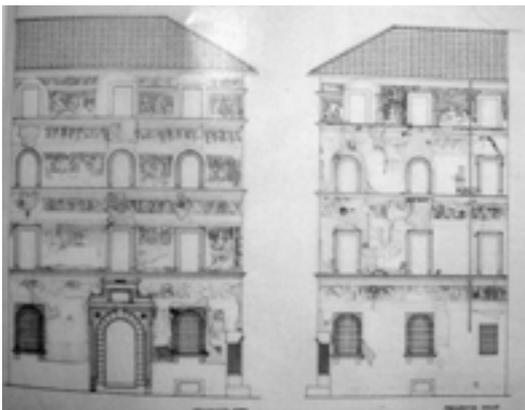


Figura 020. Palazzo Gaddi, Roma, projecto de Polidoro de Caravaggio



Figura 021. Fachada esgrafitada em Roma



Figura 022. Fachada esgrafitada em Roma



Figura 023. Fachada esgrafitada em Roma

Num estudo sobre as fachadas romanas, Gnoli<sup>98</sup>, embora desconheça quando começou a ser aplicado o esgrafito na ornamentação das fachadas, refere os vestígios do século XII, dando como exemplo “La casa del rione Ponte sarà stata decorata a sgraffito in riqudri bianchi e neri”<sup>99</sup>. O autor menciona, ainda, os vestígios em esgrafito, de motivo geométrico, que simula silhares aparelhados ou ponta de diamante<sup>100</sup>.

Num ensaio sobre as argamassas históricas e sobre os esgrafitos de Florença, P. Giovannini<sup>101</sup>, refere a Igreja de Santa Cruz e a Casa Davanzati como os exemplos mais antigos da técnica de esgrafitar. Na Igreja de Santa Cruz, foi descoberto um fragmento, datado de meados do século XIII, realizado com uma só camada de argamassa. Um pouco mais tarde, do terceiro quartel do século XIV, na Casa Davanzati, ainda, é visível uma decoração esgrafitada em relativo bom estado de conservação, que confirma a qualidade intrínseca da argamassa.

### 2.1.2.2 O ressurgimento em Itália no século XVI

É sobretudo, no Renascimento, em Itália, que se deu o mais intenso ressurgimento dos gráfitos e esgrafitos murais, atingindo o apogeu em Roma enquanto “moda” de decoração de fachadas durante o século XVI. Os primeiros exemplos da aplicação da técnica de esgrafitar, surgem, a partir do século XIV, na região da Toscana em cidades como Florença, Prato e Pistoia,<sup>102</sup> que testemunham a sua utilização, divulgação e consolidação em Itália nos séculos seguintes.

A Toscana assim como a Lombardia, como refere Maria Errico<sup>103</sup>, foram regiões embrionárias das ornamentações em esgrafito, imitando alvenaria de tijolo ou pedra, que conferia aos edifícios uma imagem cuidada e rica, e que se manifestava numa concepção típica dos modelos arquitectónicos da 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 nova função decorativa do reboco “junta-se a função protectora numa relação reciprocamente estimulante”<sup>104</sup>.

Segundo Rafael Ruiz Alonso<sup>105</sup>, a ornamentação das fachadas vai abandonando a imitação dos silhares para adoptar um novo conceito decorativo mais figurativo, como a utilização de *putti*, cupidos, grinaldas, grotescos, medalhões, jarros com flores.



Figura 024. Fachada esgrafitada, Praga



Figura 025. Fachada esgrafitada, Praga



Figura 026. Fachada esgrafitada, Praga



Figura 027. Fachada esgrafitada, Praga



Figura 028. Fachada esgrafitada, Praga



Figura 029. Fachada esgrafitada, Praga

No estudo sobre as fachadas pintadas e esgrafitadas em Roma no século XV e XVI<sup>106</sup>, Maria Errico<sup>107</sup> refere que este tipo de ornamentação da superfície exterior não nasceu em Roma e que a sua origem, para além de ser bastante antiga, foi desenvolvida por mestres de outra origem étnica. Neste estudo, Maria Errico, confirma que os esgrafitos começaram a ser realizados em Roma, com intensidade típica de uma “moda” no final do século XV, atingindo o auge na segunda e terceira década do século XVI. A autora<sup>108</sup> levanta a hipótese que o esgrafito tenha reaparecido introduzida pelas mãos de mestres Toscanos que afluíram a Roma durante o pontificado *Medici*.

Sobre este fenómeno ornamental, alguns autores,<sup>109</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, também, aspectos de carácter económico. 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.

Para Ramón Comas<sup>110</sup>, o ressurgimento do esgrafito está associado, também, à reutilização do reboco de origem vitruviana, que é retomado pela cultura arquitectónica do renascimento e ao florescimento da pintura mural a fresco<sup>111</sup> (com grandes mestres como Miguel Ângelo, Rafael Sanzio de Urbino ou Leonardo da Vinci) cujo desenho era realizado através de um estilete – esgrafiador – e muitas vezes transferido para a parede, convenientemente preparada, pelo processo de estresido. Na sua investigação o autor<sup>112</sup> cita algumas hipóteses lançadas por outros investigadores para mencionar quem terá reintroduzido esta técnica. Para alguns terá sido um discípulo de Rafael para outros terá sido Piero di Cosimo. No entanto para Ramón Comas terá sido Polidoro de Caravaggio que aplicou pela primeira vez o esgrafito na ornamentação de fachadas exteriores.

Maria Errico<sup>113</sup> levanta a hipótese que a extraordinária expansão do fenómeno de ornamentação das fachadas com esgrafitos se deva a uma certa economia de meios no plano executivo, embora, a ausência de documentação histórica não permita conhecer qual o custo de tal decoração. 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



Figura 030. Mondovì, Piemonte



Figura 031. Mondovì, Piemonte

O CORPUS DO ESGRAFITO NO ALENTEJO E A SUA CONSERVAÇÃO.

(velhos), sendo bastante raro encontrar exemplos em que a concepção dos ornamentos em esgrafito seja contemporânea do projecto do edifício.

No estudo acima mencionado, Maria Errico<sup>114</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 ou tinham inspiração clássica, ou baseavam-se nas virtudes pessoais do mecenas/encomendador, ou ainda 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-se pequenas variantes na execução.

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>115</sup> que afirmam que a regra de base é, mais ou menos, sempre a mesma:

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

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 “*grotesche*”, 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, Paule Favre<sup>116</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).

Paule Favre<sup>117</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) caracterizados por uma decoração densa de *putti*, mascarões, grinaldas, folhagem, vasos e animais.

Na sua estadia em Génova, Peter Paul Rubens<sup>118</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. A influência italiana neste campo artístico espalha-se pela Europa e hoje podemos encontrar esgrafitos, de influência italiana em Praga, e outras cidades Checas, Frankfurt, Viena, Londres, Zurique, Lucerna, Copenhaga ou Barcelona.

Em Itália, na renascença, a reaplicação dos esgrafitos, cuja técnica já era conhecida e fora aplicada em situações pontuais, ganha um estatuto cultural, potenciado pela apropriação da aplicação da técnica pelos artistas renascentistas, assumindo, assim, uma identidade própria

Parece haver alguma evidência da forte influência italiana, na Europa do Norte. Em Espanha esta influência parece ser predominante na região da Catalunha. Noutras regiões, como Segóvia, um pólo importante da utilização do esgrafito, com representatividade europeia e mundial, a influência do esgrafito é essencialmente muçulmana.

Em seguida, descreve-se a evolução, até à actualidade, de dois casos representativos dos dois ramos principais de evolução: Segóvia de influência muçulmana e a Catalunha de influência da renascença italiana.

### 2.1.2.3 Segóvia

Na província de Segóvia,, surgem alguns dos exemplos mais remotos datados do século XI, de alvenaria encintada, com efeito decorativo muito semelhante ao esgrafito.

Para Luis Filipe Peñalosa y Contreras<sup>119</sup>, o primitivo procedimento desta técnica, o encintado, surge da necessidade prática de refechar as juntas numa alvenaria de pedra irregular, de modo a evitar as infiltrações de água para o interior das estruturas. Para o autor, a intenção só deixa de ser técnica, para se transformar numa opção artística/estética, no momento em que é aplicado um pedaço de escória na argamassa, muitas vezes, nos pontos de tangência<sup>120</sup>.

Estas primeiras experiências da técnica de esgrafitar permitem traçar o quadro evolutivo da técnica do *encintado* para a do esgrafitado. Neste campo, para Rafael Ruiz Alonso<sup>121</sup> é necessário estudar as superfícies arquitectónicas do *Alcázar*, onde são visíveis inúmeros vestígios destes dois tipos de técnicas.

Neste processo evolutivo, as formas irregulares poligonais que resultam do procedimento de refechar as juntas numa alvenaria irregular, evoluem para círculos e elipses tangentes e/ou círculos sobrepostos que numa primeira fase se adaptam à alvenaria mas que progressivamente a vão cobrindo, deixando o motivo decorativo mais livre permitindo adoptar os ornatos seguidos pelos movimentos artísticos da época<sup>122</sup>.

São aplicados em simultâneo o esgrafito de uma e de duas camadas, com uma particularidade, no do de duas camadas, as formas em relevo receberem um cuidadoso polimento da aresta em bisele<sup>123</sup>.

Para Rafael Ruiz Alonso, depois das experiências técnicas dos séculos XII, XIII e XIV, o esgrafito segoviano, atinge no século seguinte, um período de consolidação com o seu auge, tanto do ponto de vista ornamental como decorativo, quando é introduzida na técnica, o molde. O molde permite a sistematização da decoração através da simetria do mesmo desenho ao longo de toda a fachada. Curiosamente, a par da uso do molde, continuam a ser utilizados os ornatos traçados à mão livre (como a Alcáçova de Segóvia ou o Torreão de Lozoya) e os que executados com ajuda da régua e do compasso (como o Castelo de Cuéllar). Surgem, também, edifícios onde na mesma fachada são utilizadas as diferentes técnicas<sup>124</sup>.

Para Luis Filipe Peñalosa y Contreras<sup>125</sup> a transição permitida pelo molde entre a decoração em moldura para um procedimento de multiplicação da superfície ornamental, ou padronagem, pela utilização do relevo como motivo de ornamento mural, é um conceito mudejar de decoração. Embora, a origem do esgrafito segoviano seja questionada, este autor considera que ela está relacionada com a arte islâmica. Também, Aurora Puente Robles<sup>126</sup> defende, que esta técnica, assim como o gosto pela decoração geométrica, são uma herança muçulmana. De facto, foi a cultura islâmica que desenvolveu o princípio da multiplicação e simetria plana, em que o desenho é o resultado de inúmeras repetições de um motivo/ornato formando padrões de repetição. Estes padrões de repetição segovianos (os que preenchem a superfície na totalidade designam-se por mosaicos, padrões ou papel de parede e os que formam um padrão em faixas por frisos) foram estudados geometricamente do ponto de vista da sua simetria, por Maria Ángeles Mayor<sup>127</sup> no seu doutoramento. Esta autora identificou, nos esgrafitos segovianos, os 7 grupos de frisos e 11 dos 17 grupos de padrões ou papel de parede.



Figura 032. Fachada esgraffita, Segóvia



Figura 033. Fachada esgraffita, Segóvia

O CORPUS DO ESGRAFITO NO ALENTEJO E A SUA CONSERVAÇÃO.

Para Rafael Rui Alonso<sup>28</sup> o século XV é bastante enriquecedor do ponto de vista da ornamentação. A par dos motivos circulares surgem, também, os que imitam a alvenaria de tijolo e/ou pedra com composições complexas de elementos arredondados ou ovalados. Os motivos da gota, lágrima, bolha executados, anteriormente, à mão livre, são agora utilizados de modo mais complexo e tirando partido da conjugação com o motivo que lhe está contíguo, como por exemplo a *Casa de los Picos*. Este procedimento contribui para uma alteração da técnica de esgrafitar de duas camadas com maior relevo do ornato.

Neste período, surgem, também, os motivos de vórtices (padrão que resulta do movimento circular ou espiral em torno de um centro de rotação) e o de flores de quatro pétalas (formadas pelo cruzamento de quatro círculos). Estes motivos, que surgem, por exemplo, na Torre de Arias Dávila, têm uma grande aceitação e são utilizados ao longo do tempo em inúmeras fachadas<sup>29</sup>.

Rafael Ruiz Alonso<sup>30</sup>, menciona, ainda, o curioso facto de que o esgrafito é utilizado na decoração exterior de inúmeros edifícios, de natureza defensiva, como por exemplo, o *Alcázar*, a Torre da Casa dos Bicos, a Torreão de *Lozoya*, a Torre de *Árias Dávila*, o Castelo de *Pedraza*, o Castelo da *Coca*, entre muito outros, o que leva o autor a colocar a hipótese de que o esgrafito poderia ter a função de marcar o sentido de ostentação e poder no edifício, reforçando o poderio militar.

A influência do renascimento italiano, também, se faz sentir em Segóvia. Com o esgrafitado com acabamento a cal e com a figura humana que aparece pela primeira vez, (pátio do Torreão de *Lozoya* ou no Arco das *Canongías* com um friso com efígies inscritas em medalhões<sup>31</sup>. Segundo Rafael Alonso<sup>32</sup>, são utilizados, também, os grotescos, os seres fantásticos homens-vegetais e animais monstruosos, alguns muito comuns ao renascimento como os peixes enrolados ou os dragões com cauda de sereia. Contudo são os motivos vegetalistas, como gavinhas, folhas de acanto, flores, jarros, cornucópias, e rosetas, os utilizados na maioria dos edifícios<sup>33</sup>.

Em Espanha, o barroco traz uma grande alteração estética no esgrafito. São conhecidos os esgrafitos da Catalunha que reaplicam a técnica e a estética do esgrafitado italiano. Contudo, em Segóvia, em plena época do Barroco (e nas decorações esgrafitadas da Catalunha, Valência, parte de Aragão, Múrcia e Balneares) o esgrafito retoma os motivos medievais. Um pouco como acontece na Andaluzia que durante os séculos XVII e XVIII mantém a utilização dos motivos decorativos mudéjares e muçulmanos. No entanto, para Rafael Ruiz Alonso<sup>34</sup> este período é muito importante para o esgrafito segoviano porque a técnica é aceite pela arquitectura e pelo artesão. Se até esta data o esgrafito era utilizado em palácios, castelos, e/ou templos, a partir deste momento a sua aplicação estende-



Figura 034. Igreja de Sant Celoni, Barcelona



Figura 035. Casa dels Canonges, Barcelona



Figura 036. Casa del Gremi de Veleres, Barcelona



Figura 037. Casa del Gremi de Veleres, Barcelona

se à arquitectura comum, garantido a sobrevivência do esgrafito em Segóvia e na sua província.

Para Luis Filipe Peñalosa y Contreras, outra característica do esgrafito segoviano é a de que o seu trabalho é mais anónimo, conhecendo-se escassíssimas referências ao ofício.

#### 2.1.2.4 Barroco catalão

Em Barcelona, surge, um novo pólo com grande protagonismo na arte dos esgrafitos. São do princípio do século XVII os primeiros edifícios esgrafitados de influência estilística Italiana. Esta técnica, importada de Itália, é realizada inicialmente por pintores. Entretanto ganha relevo como elemento ornamental, cujo *modus operandi* é distinto do do pintor, surgindo, assim, o ofício de esgrafiador<sup>135</sup>. Ramón Comas<sup>136</sup> menciona o documento do concelho da cidade que, em 1650, define não só as associações dos diferentes ofícios, como também, os distingue e define as suas competências. Nesta lista surge, pela primeira vez, o ofício de esgrafiador integrado na corporação dos *estofadores, douradores, esgrafiadores, encarnadores*<sup>137</sup>. Podemos pressupor que a associação destes ofícios fosse por causa da semelhança entre a técnica de estofamento, anteriormente referida, e a de esgrafiar.

Muitos investigadores, como Ramón Comas, Carme Bosch Carrera ou Marià Casas i Hierro<sup>138</sup> falam de Joaquim Juncosa i Domadell como o homem que importou esta técnica de Itália. Nascido, em 1631, em Cornudella, Joaquim Juncosa é filho de um pintor e sobrinho de um sacerdote que também pintava. Podemos pressupor que estes dois familiares tenham despertado nele o gosto artístico. Com 28 anos, Joaquim, ingressa no mosteiro cartuxo (d' Scala Dei) e vai para Roma terminar os seus estudos em pintura. Segundo Carme Bosch Carrera o reconhecimento da autoria de Joaquim Juncosa de muitas pinturas e, muito provavelmente, de alguns esgrafitos existentes nos mosteiros cartuxos deste priorado (cujo limite vai de Valldemossa a Mallorca e de Montalegre a Sant Fost de Campsentelles) ajudaram a traçar um mapa geográfico da sua influência que pode ser considerada como um eixo central na escola artística d'Scala Dei<sup>139</sup>.

Na Catalunha e em Segóvia, o esgrafito é utilizado, enquanto, técnica mural, de ornamentação de fachadas. Noutras províncias, como Valência e Aragão o esgrafito está associado à ornamentação dos espaços interiores, em ermidas, igrejas, conventos e santuários.

Curiosamente, Ramón Comas<sup>140</sup> refere que, à semelhança do que sucede em Segóvia embora com origens e percursos distintos, o esgrafito foi utilizado primeiro para simular silhares e só depois surge com os temas figurativos. Para fundamentar esta hipótese, o autor

relembra que o surto de pessoas que chegava à cidade no século XVII e o consequente ritmo de alteração que tal surto fomentava na cidade, poderia provocar uma *ruptura de stock* da pedra aparelhada, pelo que o esgrafito poderá ter sido utilizado para simular alvenaria aparelhada. Posteriormente, segundo o mesmo autor<sup>141</sup>, talvez, por causa da monotonia que apresentava a fachada esgrafitada simulando alvenaria, surge a forma de trapezoidal (rombóide) nos silhares almofadados que vão, sucessivamente, sofrendo alterações compositivas e ornamentais. Segundo o mesmo autor<sup>142</sup> estes primeiros exemplos de esgrafitos simulando a alvenaria podem ser considerados um ensaio técnico do esgrafito ornamental.

Embora, na Catalunha, o esgrafito, tenha surgido, inicialmente, no espaço interior de igrejas,<sup>143</sup> contrariamente ao que sucede noutras regiões espanholas, mesmo numa época bastante religiosa, o esgrafito ornamental, não é usado em espaços interiores, nem com temas religiosos, mas é utilizado, com entusiasmo, em fachadas, essencialmente burguesas, que optam, geralmente, pelos temas mitológicos, pitorescos, decorativos ou alusivos ao ofício do proprietário<sup>144</sup>. Alberto Ferrer Orts menciona que nas fachadas são utilizados os repertórios ornamentais de inspiração renascentista e as suas composições baseadas em grotescos, aplicados de modo livre e reiterado<sup>145</sup>.

Durante o século posterior, em especial, a partir do reinado D. Carlos III, que coincide com o desenvolvimento económico da cidade de Barcelona, o esgrafito assume grande importância na ornamentação das novas fachadas barrocas e rococós (fruto de uma renovação do casario medieval de acordo com os novos gostos<sup>146</sup>) e estende a sua influência a muitos aglomerados urbanos das províncias da Catalunha como Barcelona<sup>147</sup>, Tarragona, Lérida e Girona. Em Barcelona são inúmeras as fachadas esgrafitadas, como as Casas *del Gremi dels Veles* (1763) e a *del Gremi de Revenedors* (ca 1781), ou os exemplos nas Ruas de *Flassaders*, de *Carabassa*, *dels Arcs*, de *N'Arai*, *del Pi*.

Esta ornamentação barroca e/ou rococó, segundo Carme Bosch i Carrera<sup>148</sup> embora tenha por base um esquema clássico, é utilizada de modo exagerado, para provocar a ilusão visual nos observadores. As fachadas são ornamentadas com motivos florais (cestos, jarros ou vasos com flores e composições com folhas de acanto), grinaldas, cupidos ou *putis* segurando flores. Surgem, também, a figura humana, muitas vezes vestida com trajes romanos, os relógios de sol e elementos arquitectónicos, como colunas, balaustradas, pilastras e silhares. Mas, um dos motivos que mais se destaca nas fachadas barrocas é o vaso/jarra com flores que surge como único elemento decorativo na fachada, atingindo grande protagonismo e dimensão. Segundo Espuga<sup>149</sup> o motivo central, geralmente, é enfatizado, através do emolduramento com fitas e grinaldas, que muitas vezes atingem

uma significativa expressão artística. Esta qualidade implica não só uma habilidade artística, como, também, um domínio da técnica por parte do executor.

Por se tratar duma técnica elaborada e qualificada, com expressões plásticas de grande complexidade, conhecem-se hoje os nomes dos vários mestres esgrafidores. Ramón Conas apresenta uma lista com o levantamento exaustivo dos esgrafidores que trabalhavam em Barcelona no século XVIII. No entanto, o esgrafidor não era o único ofício envolvido no processo de esgrafitar: o artista, também, colaborava na concepção e/ou no tema, fazendo desenhos que eram reproduzidos em moldes e, como tal, podiam ser reaplicados mais do que uma vez.

Alguns investigadores, como Ramón Comas<sup>150</sup> referem que a partir de 1790 o esgrafito deixou de ser utilizado na ornamentação das fachadas durante cerca de 60 anos. No levantamento, realizado por Ramón Comas<sup>151</sup> no início do século XX, este constatou, que existiam poucos exemplos desta técnica depois desta data. Durante estes anos ensaiam-se outras técnicas de ornamentação, como a pintura mural, que aparentemente era mais frágil que o esgrafito.

#### 2.1.2.5 Os séculos XIX e XX

O século XIX é marcado por diferentes correntes e manifestações arquitectónicas vulgarmente denominadas de ecletismo. Segundo Marcos Moraes de Sá podemos incluir "neste contexto o movimento romântico e as primeiras manifestações de revivalismo [não clássico], assim como a mistura de diferentes estilos ou referências formais históricas na mesma composição".<sup>152</sup>

O autor levanta a hipótese de que neste período o ornamento arquitectónico tenha tido a sua maior expressão no contexto da arquitectura ocidental. No caso do esgrafito, para Rafael Ruiz Alonso, este período é caracterizado por um grande desenvolvimento técnico e ornamental que permitiu à técnica do esgrafito a evolução para conceitos mais pictóricos, como o esgrafito raspado, o embutido ou o esgrafito de várias camadas de cores diferentes. O autor refere que os esgrafitos do Museu Thorvaldsen em Copenhaga são provavelmente os exemplares de maior qualidade e perícia técnica<sup>153</sup>. Estes painéis esgrafitados foram executados pelo artista Joergen Sonne e retratam episódios da vida do artista (Albert) Bertel Thorvaldsen, com cenas da sua chegada ao porto de Copenhaga, em Setembro de 1838, depois de ter estado em Roma mais de 40 anos e ilustram algumas das suas obras de arte. Neste caso, a técnica utilizada foi/é a do esgrafito embutido, que não é exclusiva da técnica de esgrafitar. No esgrafito embutido as argamassas coloridas são apertados contra



Figura 038. Colégio de Arquitectos, Barcelona



Figura 039. Herzog & De Meuron, Fábrica Rícola,



Figura 040. Herzog & De Meuron, Fábrica Rícola, Mulhouse



Figura 041. Herzog & DeMeuron, Eberswalde Bibliothek, Eingang

os vazios da camada de argamassa anterior, removidos previamente; o resultado é muito semelhante a uma pintura realizada com planos de cores<sup>154</sup>.

Dentro do espírito romântico, surgem os movimentos ecléticos de revivalismo medieval e mudéjar, com intensa relação com a natureza,<sup>155</sup> fortemente imersos, em conotações nacionalistas e/ou regionalistas. Durante este século, segundo Rafael Ruiz Alonso, o esgrafito em Segóvia assume grande protagonismo, adotando os modelos pré-existentes, normalmente medievais e mudéjares, aos quais adiciona novos motivos, sobretudo geométricos. A técnica, essencialmente, utilizada é a do esgrafito de uma e duas camadas, sendo raro o esgrafito com acabamento a cal<sup>156</sup>.

Curiosamente, o município de Segóvia, em 1855, dimanou uma postura municipal na qual obrigada a que todas as fachadas fossem rebocadas, devido ao avançado estado de degradação em que se encontravam. Alguns investigadores como Rafael Ruiz Alonso<sup>157</sup> admitem que esta obrigatoriedade de rebocar trouxe consigo a (re)aplicação do esgrafito. O resultado foi que o esgrafito se tornou no denominador comum da arquitectura popular segoviana. Para este autor, a característica que melhor define o esgrafito, em Segóvia, é a manutenção e subsistência da técnica ornamental medieval, ao longo dos tempos, até aos dias de hoje.

Sofia Salema refere que em Évora, também, durante no século XIX, o esgrafito, assim como outras técnicas de decorativas, assumem grande protagonismo urbano, que ultrapassam a escala arquitectónica do edifício<sup>158</sup>. Na sua maioria (cerca de 88%) os motivos ornamentais utilizados no esgrafito são de temática vegetalista, recorrendo em menor escala a composições geométricas<sup>159</sup>. Podemos questionar se a preponderância da utilização dos motivos vegetalistas estaria relacionada com o modo como era compreendida, durante este período, as leis que regulam a distribuição das formas na natureza, que por sua vez expressavam a *verdade*.

Marcos Moraes de Sá refere que na *“arquitectura eclética propriamente dita, aquela que mistura formas de diferentes períodos, o importante é a imitação, mas não a fidelidade e sim a fantasia e recriação. À primeira vista isto pode parecer uma falta de compromisso com a verdade formal e histórica, mas o compromisso neste caso é com o ato de representar e de evocar, de atender à demanda burguesa por quantidade e acumulação como instrumento de afirmação social, de retratar a expressão da individualidade do proprietário por meio do inédito e do exótico e, simultaneamente, de usar referências do passado como forma de criar símbolos de tradição para uma classe em ascensão social e ainda desenraizada culturalmente”*<sup>160</sup>.

A Catalunha, durante este período, volta a assumir-se como epicentro da técnica do esgrafito. O esgrafito é adoptado pelos movimentos artísticos tão ligados à decoração como o eclectismo, o historicismo e o neoclássico. Segundo Carme Bosch i Carrera<sup>161</sup>, o movimento neoclássico, trás outro tipo de ornamentação esgrafitada às fachadas barceloneses. Utilizam-se formas mais estilizadas, predominando, a linha recta e, habitualmente divide-se a superfície mural de maneira simétrica e regular desenhando-se os ornamentos dentro de painéis, colocados em medalhões circulares, com decorações de folhas de palmeira, de acanto e louro.

Neste período histórico, podemos, também, observar que a técnica do esgrafito é difundida em cidades e regiões sem grande tradição nesta arte, como Londres, Bruxelas, Canárias, Galiza surgindo por vezes de forma isolada e pontual.

Em Bruxelas, por exemplo, a Maison Cauchie de Paul Cauchie, construída em 1905, é considerada uma jóia da *art nouveau* cuja fachada e muitas paredes interiores estão revestidas com esgrafitos. Como esta decoração foi concebida em conjunto com o projecto arquitectónico a sua integração na arquitectura é perfeita. 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. Os traços são sulcos realizados na argamassa, ainda húmida, com um instrumento que, para além de fazer uma incisão, remove simultaneamente partes da argamassa de forma a mostrar o tom escuro da argamassa subjacente.

Segundo, Carme Bosch i Carrera, é essencialmente, no período de transição para o século XX que encontramos uma revitalização da utilização da técnica de esgrafitar em Barcelona<sup>162</sup>, relacionada com o movimento modernista (1876 – 1917). A autora menciona que os arquitectos modernistas, como Josep Puig i Cadafalch (que projectou a casa Amatller i Macaya) e Jeroni Granell Joaquim Bassegoda i Lluís Domènech i Montaner, têm um interesse especial em reaplicar nos novos edifícios os antigos ofícios que foram caindo em desuso. É, neste sentido, que reaparece a aplicação da cerâmica e do vidro, assim como do esgrafito, que se apropria de novos das formas sinuosas, ondulantes e do estilo floral, embora com uma composição muito diferente dos esgrafitos do século XVII e XVIII<sup>163</sup>.

São, também, conhecidos artistas convidados a colaborar nas composições esgrafitadas como Gabriel Planella, Josep Pla, El Vigatà ou Nicolau Trave<sup>164</sup>.

Num estudo sobre os esgrafitos nos inícios do século XX, António Bravo Nieto<sup>165</sup> conclui sobre a importância do esgrafito, essencialmente dirigido à criação de efeitos de beleza, na arquitectura modernista e na construção da imagem da cidade de Melilla<sup>166</sup>.

Na Catalunha, durante o noucentisme<sup>167</sup> continuou-se a utilizar o esgrafito na ornamentação de fachadas, alterando, contudo, as novas formas criativas do modernismo. Este movimento adopta um programa cultural à margem da vanguarda internacional e retoma, segundo Carme Bosch i Carrera, os ideias classicistas reutilizando as formas tradicionais<sup>168</sup>. Arquitectos como Ramon Llull i Baixeras e Josep Goday com o qual colaborou o artista Francesc Canyellas i Balagueró na ornamentação de fachadas, optam, segundo a autora<sup>169</sup>, por conceber edifícios com uma estrutura clássica que é ornamentada com esgrafitos cujos motivos se baseiam nos ornamentos tradicionais e nas formas barrocas iniciais que se mantêm ao longo dos tempos.

Depois dessa época o esgrafito cai em desuso, com excepção da cidade de Martorell<sup>170</sup> onde a tradição perdura na ornamentação das fachadas.

#### **2.1.2.6 Novos rumos na actualidade, ruptura versus continuidade**

Como escreveu Marcos Sá Moraes “ *na história da arquitetura no ocidente existe um momento de ruptura com as formas precedentes: o surgimento da arquitetura moderna. Esta ruptura se dá especialmente no sentido do ornamento, na sua condenação e expurgo como elemento que participe da composição arquitectónica. Embora inúmeras características diferenciem a arquitectura moderna dos estilos anteriores, a anulação do ornamento é uma das singularidades e especificidades desta diferenciação*”<sup>171</sup>

A figura mais emblemática deste movimento ascetismo de ruptura é Adolfo Loos que publicou inúmeros artigos, dos quais se destaca um intitulado “Ornamento e crime”<sup>172</sup> publicado em 1908.

Neste texto, Loos denuncia o ornamento e, fazendo analogias à pele tatuada, podemos pressupor que Loos condenava a utilização do grafito e do esgrafito. Para melhor compreendermos se Loos condenava a aplicação do esgrafito gostaríamos de analisar e contrapor estas duas ideias. Embora, Loos reconhecesse como legítimo o impulso artístico,<sup>173</sup> a tatuagem era considerada como uma agressão à pele, porque de modo doloroso e irreversível, gravava padrões e desenhos estereotipados<sup>174</sup>. Assim o verdadeiro crime da tatuagem era o facto de ter sido negada à pele a sua condição de revestimento natural do corpo<sup>175</sup>. Poderemos comparar a tatuagem com o esgrafito? Será que a utilização desta técnica nega a condição de revestimento natural do reboco?

Curiosamente, alguns autores, como Paim, que refere é “*surpreendente que Loos não considerasse o revestimento um procedimento ornamental, embora tenha sido amplamente utilizado no passado – como, por exemplo, entre os antigos romanos. Loos*

*introduziu essa ideia (tão questionável quanto moderna) segundo a qual há determinadas formas de acabamento que trazem beleza e conforto para a arquitetura e não devem ser classificados entre os ornamentos – a positividade dos materiais não pode ser confundida com a negatividade dos ornamentos.”<sup>176</sup>*

Neste contexto, antiornamental e de repúdio, a superfície arquitectónica moderna torna-se abstracta e sem ornamentação e como tal podemos pressupor que o esgrafito deixa de ser utilizado e passa a ser interpretado como algo negativo, *rejeitado*, conceito utilizado por Marcos Moraes de Sá<sup>177</sup>.

Embora a Catalunha, tenha sido um pólo de referência na aplicação do esgrafito até ao século XX, mesmo em contexto modernista, conforme já referimos anteriormente, gostaríamos de salientar, que é nesta conjuntura antiornamental, que é aplicada pela primeira vez em Espanha uma nova técnica de esgrafitar, designada por *aerografiado* ou *naturbetong*, no edifício do Colégio Oficial do Arquitectos da Catalunha e Balneares, com desenhos de Pablo Ruiz Picasso. Esta obra, que para alguns autores<sup>178</sup> marca o apogeu desta técnica na Catalunha, tem o mérito de ter introduzido em Espanha, esta técnica de esgrafitar, neste contexto, antiornamental. A inclusão dos murais de Picasso foi uma decisão do arquitecto Xavier Busquets, para decorar os 57,35 m lineares de fachada cega que envolve a sala de assembleia. Foi o próprio Picasso que preferiu que os desenhos fossem gravados com um jacto de areia em betão armado. O trabalho foi executado pelo norueguês Carl Nesjar.

Recentemente, e segundo alguns críticos de arquitectura, como Ben Pell,<sup>179</sup> a superfície arquitectónica é de novo reinterpretada como um lugar arquitectónico de grande potencialidade expressiva. É neste contexto que, nos já nos finais século XX, assistimos aos trabalhos de Herzog & de Meuron que reutilizam e/ou reinventam o esgrafito utilizando tecnologias contemporâneas. Segundo Jonathan Hill,<sup>180</sup> a primeira vez que propõem uma solução onde é (re)aplicado o esgrafito, é no concurso de arquitectura para umas casas e hotel em Sils-Cuncas no cimo do vale Engadine em Graubunden junto ao teleférico que sobe para a montanha de Furtschellas, onde ganharam o primeiro prémio. A solução que apresentaram, previa uma serie de edifícios rectangulares cuja fachada era esgrafitada com frases. Infelizmente a população rejeitou a proposta e a solução não foi executada.

Em 1993 Jacques Herzog e Pierre de Meuron construíram a fábrica da Ricola na Europa em Mulhouse. Duas fachadas do edifício são construídas, em toda a sua altura, em painéis de policarbonato permeável à luz, formalizando uma superfície lisa. No entanto estes painéis são serigrafados / esgrafitados com um motivo decorativo de uma folha fotografada por Karl Blossfeld, (dos anos 1920) repetido inúmeras vezes. Jonathan Hill<sup>181</sup> menciona que

Herzog & de Meuron optam pela reinvenção do esgrafio porque privilegiam o conceito subjacente a esta técnica que é a ausência de matéria. A água da chuva que cai sobre a superfície da fachada da fábrica vai favorecendo o aparecimento de fungos e líquenes lembrando de algum modo a patina dos tempos sobre o esgrafito.

Em 1994, Herzog & de Meuron desenharam a Eberswalde Polytechnic Library e convidaram o fotógrafo Thomas Ruff's para colaborar no desenho da fachada. A aplicação da imagem ao betão é uma técnica mista de esgrafito e grafito. Sobre este processo, Jonathan Hill cita Gerhard Mack, que a descreve deste modo: "*as fotografias são transferidas para um filme plástico especial através do processo do silk-screen, usando um retardador em vez de tinta. Posteriormente o filme é colocado nos moldes que então são cheios com o betão. A quantidade de retardador controla o nível até onde a superfície do betão ganha presa. Quando o painel de betão é removido do molde, a superfície é lavada e escovada com cuidado. A superfície (layer) de betão que está em contacto com o retardador mantém-se líquida (não ganha presa), saindo com água da lavagem e deixando uma superfície rugosa, mais escura, que expõem os inertes do betão*"<sup>182</sup>.

Jonathan Hill<sup>183</sup> menciona que nesta fachada Herzog & de Meuron ornamentam o seu edifício com fotografias tendo como intenção questionar a arquitectura e a fotografia. Segundo o autor<sup>184</sup> os arquitectos desejam que se conheça a sua arquitectura não através de boas fotografias, mas sim através da vivencia do espaço "*one to one experience*" – afirmando, que só assim, a arquitectura tem uma hipótese de sobreviver. Embora Herzog & de Meuron enfatizem a experiência tangível de conhecer o edifício, segundo, Jonathan Hill,<sup>185</sup> a materialização é um fim em si mesmo e a imaterialidade mental do processo de compreensão tem sempre prioridade na concepção do edifício.

Recentemente, podemos verificar que se começam a empregar materiais preparados industrialmente, como produtos cimentícios e argamassas de monocamada com a cor já incorporada, como no café restaurante *Allium* em Barcelona, onde o arquitecto Pepe Cortes integrou nas paredes interiores esgrafitos do artista Javier Errando Mariscal.

Em Portugal utilizando uma técnica de gravação em pedra em baixo-relevo, com o sulco pintado, cujo efeito é muito semelhante ao esgrafito, o arquitecto Siza Vieira, aplica um ornamento no terraço da adega de Campo Maior, cujo tema é dedicado ao café.

O reaparecimento do esgrafito (mesmo utilizando novas tecnologias) acompanha a multiplicidade expressiva que tem sido recentemente explorada na superfície arquitectónica, em particular nas últimas décadas do século XX. Segundo Ben Pell o ornamento, ou melhor "*the articulation of the surface – its material conditions of assembly and detailing, and its representational capacities as a site of cultural expression – has appeared at the epicentre*

*of this split, and today presents new opportunities to reconcile questions of technique and expression of culturally motivated content through contemporary approaches to architecture production.*"<sup>186</sup>

### 2.1.3 Técnicas de esgrafitar: taxonomia

O conhecimento sobre a arte de esgrafitar, que se foi acumulando ao longo do tempo e do espaço, permite compreender e identificar as suas várias técnicas. Rafael Ruiz Alonso<sup>187</sup> na sua tese de doutoramento sobre os esgrafitos de Segóvia, sistematiza e classifica os seguintes processos de esgrafitar:

O esgrafito de uma só camada é o processo mais simples da técnica de esgrafitar. A sua execução consiste na aplicação de uma só camada de reboco, cujo acabamento é afagado (liso). Rafael Ruiz Alonso<sup>188</sup> designa este reboco por *enlucido, brunido ou intónaco* (devido às semelhanças com a técnica da pintura a fresco). Posteriormente, após o reboco ter ganho alguma presa, desenha-se o motivo decorativo com uma lâmina, raspando-se a superfície do reboco. O resultado é uma decoração esgrafitada quase sem relevo e monocromática, que explora as ligeiras diferenças de tom e cor conseguidas entre o reboco texturado e o reboco liso, afagado e com uma tonalidade mais branca.

Embora não seja adicionado qualquer pigmento à argamassa, é possível observar, para além da diferença de texturas, uma ligeira diferença de tom e cor - a área raspada fica mais escura do que a afagada. Este facto deve-se à própria técnica de execução do reboco, quando é apertado<sup>189</sup> a acção da colher, provoca a ascensão à superfície, por capilaridade, da água e dos inertes finos da argamassa. Estes inertes (designadamente a cal) depositam-se na zona mais superficial do reboco, tornando-a mais clara do que o interior do reboco.

Outros autores, como Florença, P. Giovannini<sup>190</sup>, num estudo sobre as argamassas históricas e sobre os esgrafitos em Florença, referem que, na Igreja de Santa Cruz, foi descoberto um fragmento, datado dos meados do século XIII. Esta decoração esgrafitada está realizada com uma só camada de argamassa. Maria Errico<sup>191</sup> menciona, também, que durante o século XIII, em Itália, era utilizada uma técnica de esgrafitar, mais simples do que a adoptada durante o renascimento, que empregava uma única camada de argamassa e cujo efeito decorativo era monocromático e não bicromático. Sofia Salema<sup>192</sup> menciona que, durante a intervenção de conservação dos esgrafitos quinhentistas na Sé de Elvas,<sup>193</sup> foi posto a descoberto parte de um brasão, em esgrafito executado com uma só camada de argamassa. A autora levanta ainda a hipótese<sup>194</sup> de que esta técnica de uma só camada,

sendo rápida e de mais fácil aplicação, tenha sido aplicada em áreas decorativas de menor importância. Este processo surge muitas vezes associado a composições em esgrafito com duas camadas, como, por exemplo, as molduras de cor na Capela de S. João Baptista, em cor de areia.

O esgrafito de duas camadas é a técnica mais recorrente e mais descrita nos tratados de construção /decoração. Rafael Ruiz Alonso<sup>195</sup> identifica:

Sobre um reboco (emboco) bem humedecido aplica-se uma primeira camada cujo acabamento deve ser rugoso. Esta primeira camada é de cor escura visto que isto torna o trabalho mais limpo. No momento em que a primeira camada começa a ganhar consistência, embora mantendo alguma humidade, aplica-se uma segunda camada de cor mais clara, em certos casos da mesma cor. Esta variante apresenta uma dificuldade na altura de esgrafitar, porque ambos os rebocos estão frescos. Se o executante não for muito hábil, pode esgravatar em excesso, removendo também a camada colorida;

A segunda variante tenta dar resposta a esta dificuldade, pelo que se aplica a primeira camada do mesmo modo, mas espera-se até ao dia seguinte para aplicar a segunda camada e esgrafitar. Esta interrupção tem um inconveniente que pode prejudicar o resultado final, já que se pode ter formado uma película de carbonato de cálcio (calcite) que impede um bom trabalho, pelo que se recomenda uma raspagem superficial antes de continuar. Passadas horas a primeira camada já tem dureza suficiente para impedir que os instrumentos danifiquem o reboco. Os seguidores desta técnica encontram outro inconveniente: ao aplicar a segunda camada, quando a primeira ganhou alguma presa na zona rugosa de contacto, misturam-se as cores das duas camadas, pelo que o resultado não é de todo satisfatório esteticamente porque a cor de fundo não vai obter uma homogeneidade desejada, estando salpicada de manchas provenientes da camada superior;

A terceira variante pressupõe a resolução dos problemas levantados anteriormente. Trata-se na realidade de um esgrafito de três camadas embora o seu aspecto seja de um esgrafito de duas camadas. A primeira camada aplica-se como se descreveu anteriormente, esperando pelo dia seguinte para continuar o trabalho. Sobre esta camada, que já tem alguma dureza, aplica-se uma segunda camada pouco espessa da mesma cor que protege a camada inferior da cor da camada final de reboco. Quando esta camada tem a consistência requerida aplica-se a última camada. Quando esta camada tem a consistência requerida aplica-se a última camada. Quando se esgravata, remove-se a argamassa até a superfície da última camada: o reboco intermédio nunca fica à vista.

A sua função é essencialmente garantir uma superfície de protecção que permita uma execução mais perfeita do trabalho.

O esgrafito de várias camadas e esgrafito raspado; Geralmente no esgrafito são utilizadas duas cores, no entanto, podem aplicar-se tantas camadas de reboco colorido quantas as cores que queremos utilizar. Raspam-se, depois, a(s) camada(s) superficial(is), até que surja a cor que se deseja. Nesta técnica alguns autores<sup>196</sup> aconselham que todas as camadas tenham a mesma espessura, até ao limite máximo de 3 cm no conjunto de todas as camadas coloridas. Rafael Ruiz Alonso<sup>197</sup> refere que é possível usar argamassas coloridas ou simplesmente cal pigmentada. Deverá haver especial cuidado na aderência entre as diferentes camadas de argamassa coloridas. Para tal, raspa-se ligeiramente e de forma uniforme a superfície de cada camada colorida antes de aplicar nova argamassa de forma a remover a película superficial, garantindo que todas as camadas estão bem compactadas e aderentes entre si. Aconselha-se também que o motivo decorativo seja realizado, utilizando apenas planos de cores sem efeitos matizados. Os efeitos de sombra podem ser obtidos através de um riscado inciso ou com a ajuda da pintura.

O esgrafito com acabamento a cal: trata-se, segundo todos os indícios, de uma técnica de origem italiana que se expandiu por toda a Europa durante o renascimento. De facto, Vasari foi o primeiro a descrevê-la. O esgrafito com acabamento a cal é de facto um esgrafito de duas camadas, onde a última camada de reboco é substituída por uma simples caiçã.

Esta técnica tem a vantagem de permitir um trabalho com desenhos mais ricos em detalhe, porque a última camada é muito fina e não contém inerte (areia), o que permite conseguir efeitos de uma gravura com efeitos de luz e sombra com a utilização de linhas paralelas (incisas) que dão a sensação de volume. A execução desta técnica deve ser muito rápida. Alguns aplicadores referem que a camada de cal se desprende facilmente.

O esgrafito embutido: também conhecido em Espanha<sup>198</sup> por "*faraceado* ou *bocadillo*", não é um termo restrito à técnica de esgrafitar. O processo começa com a aplicação de uma camada de argamassa sobre a qual se desenha um motivo decorativo, removendo partes dessa argamassa até ao emboco. Este procedimento é idêntico aos descritos anteriormente para o esgrafito. Os vazios são, posteriormente, cheios com uma argamassa de cor diferente que é bem apertada contra reboco anterior. Quando as argamassas tiverem presa suficiente raspa-se toda a superfície, que fica rugosa, mostrando os motivos decorativos e as diferentes cores de argamassa que se encontram no mesmo plano. Rafael Ruiz Alonso<sup>199</sup> desconhece o motivo porque este tipo de procedimento não é frequentemente utilizado em Espanha pois considera que é a variante com mais

possibilidades decorativas aliada a uma execução mais simples e pouco problemática. O exemplo que este autor refere como de melhor qualidade e perícia técnica é o do Museu Thorvaldsen em Copenhaga, já referido anteriormente.

O esgrafitado aerografiado, também designado por naturbetong é um moderno sistema de esgrafitar. Esta técnica concebida pelo arquitecto norueguês Erling Viksjo foi posta em prática pelo seu colaborador Carl Nesjar. A primeira aplicação foi realizada num edifício governamental em Oslo. Posteriormente foi utilizada no Colégio Oficial de Arquitectos da Catalunha e Baleares onde foi utilizado um desenho de Picasso. O trabalho é realizado sobre um reboco de betão que contém, a uma certa profundidade, uma camada de inertes de cor diferente. Com um jacto de areia esgravata-se o betão até descobrir a superfície da pedra; a técnica é semelhante ao esgrafito mas utilizam-se matérias e ferramentas modernas e/ou industriais. Segundo Rafael Ruiz Alonso<sup>200</sup> esta técnica tem algumas vantagens: por um lado oferece um nível de resistência melhor do que as argamassas de cal e, por outro, permite a prefabricação. A qualidade de acabamento é muito boa, semelhante a um desenho a lápis sobre papel.

Recentemente, utilizam-se materiais preparados industrialmente à base de cimento muitas vezes com a cor já incorporada. Esta alteração dos materiais tradicionais não tem, pelo menos por enquanto, consequências na definição ou designação das várias técnicas de esgrafitar.

Observamos, frequentemente, a utilização, numa mesma fachada, de várias técnicas ornamentais, como a pintura mural, os fingidos e os estucos. Por vezes, estas técnicas são utilizadas em simultâneo, sendo difícil distingui-las, como na igreja Matriz de Safara e capela de S. António, em Portel, ou os fingidos na igreja do Espírito Santo em Arronches e no convento de S. Francisco em Portalegre.

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

A literatura sobre o esgrafito em Portugal, e mais especificamente no Alentejo, é muito parca. Alguns autores, que referem o esgrafito, não lhe prestam muita atenção e consideram-no um "sub produto" artístico. No âmbito da Exposição Nacional do Rio de Janeiro, em 1908, João Barreira<sup>201</sup> menciona a importância do esgrafito para a imagem urbana de Évora e Joaquim Vasconcellos<sup>202</sup> refere-se ao esgrafito como uma técnica importada "da Itália talvez no século XV."<sup>203</sup> Posteriormente, em 1937, Virgílio Correia,<sup>204</sup> apresenta uma pequena reflexão sobre os esgrafitos, onde refere a facilidade e a economia deste tipo de decoração, muito utilizada nas regiões calcárias do centro e sul do país, e menciona 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>205</sup> tendo coexistido em paralelo a técnica erudita e a popular. Este autor afirma, também, a propósito dos exemplos de esgrafitos, as duas cores - branco e vermelho - que se encontram “com frequência nos velhos “esgrafitos” representam decerto a primitiva bicromia importada de Itália”<sup>206</sup>.

Mais tarde, num estudo sobre a arqueologia árabe em Portugal, Correia de Campos<sup>207</sup> dedica um capítulo aos esgrafitos e à influência da tradição árabe. O autor pretende provar, que os esgrafitos são de origem árabe, através da confirmação da existência de esgrafitos em construções desse período. A sua tese contraria a de Virgílio Correia<sup>208</sup> e fundamenta-se, parcialmente, na tese em Torres Balbás<sup>209</sup> que afirma que “o *esgrafito nasceu primeiramente da disposição artística das argamassas das alvenarias*”,<sup>210</sup> não pondo de parte, no entanto, que poderia facilmente ter a influência italiana e a origem árabe. Correia de Campos reforça a sua tese na observação da origem árabe no facto de que “*se encontram esgrafitos nas regiões mais montanhosas e inacessíveis do interior marroquino, onde nunca chegou a influência europeia.*”<sup>211</sup> Correia de Campos descreve e dá exemplos, começando pelas formas mais simples de esgrafito, como o “*reboco cintado das argamassas na alvenaria*”<sup>212</sup>, 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>213</sup>. Posteriormente, refere os exemplos da Igreja de S. Francisco, da Sempre Noiva e de um edifício na Rua Vasco da Gama, em Évora, podendo “*conjecturar da sua enorme propagação pelo país, especialmente pelo Sul*”<sup>214</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, na introdução de 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, no século XX que, neste como noutros campos da história de arte, constitui uma referência quanto à identificação e divulgação das técnicas de decoração de superfícies arquitectónicas com cal, designadamente os esgrafitos e os estuques. Túlio Espanca

faz um breve enquadramento histórico do esgrafito, 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>215</sup>.

Já na década de 90, Mónica Braga e Alexandra Charrua<sup>216</sup>, com o objectivo de redescobrir Évora sob outro olhar, organizaram duas exposições<sup>217</sup> sobre os estuques e esgrafitos (exteriores) e publicaram um pequeno guia, muito interessante, que inclui um roteiro com quatro percursos definidos no mapa da cidade, onde estão sinalizados 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 traçada uma breve evolução histórica destas duas técnicas, desde a época dos romanos até ao século XX.

Posteriormente estas duas investigadoras, no âmbito de uma bolsa de estudos atribuída pelo serviço de Belas-Artes da Gulbenkian, realizaram um levantamento das argamassas decorativas nos núcleos urbanos dos distritos de Portalegre e de Évora. Contudo, só passada mais de uma década, é que, em 2009<sup>218</sup>, foram publicados alguns dos resultados da investigação desenvolvida, entre 1996 e 1998, onde se apresenta uma listagem dos registos mais significativos das técnicas de estuques exteriores, esgrafitos, grafito, pintura decorativa e de fingidos e técnicas de acabamentos específicos em argamassa<sup>219</sup>.

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>220</sup>. O autor 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>221</sup>.

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>222</sup>, no levantamento e caracterização dos revestimentos na área intramuros do castelo de Moura, constatou a existência de algumas decorações esgrafitadas, na parede da entrada principal do convento. Eduarda Maria Vieira, na sua tese de mestrado<sup>223</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".

Sofia Salema tem-se dedicado, nos últimos anos, ao estudo do esgrafito. Na sua tese de mestrado<sup>224</sup> apresenta um levantamento exaustivo, acompanhado da análise e do registo cartográfico, fotográfico e documental dos 99 casos inventariados de esgrafitos existentes nas fachadas da cidade intramuros de Évora. Dos resultados apresentados, sublinhamos a importância do esgrafito na imagem urbana da cidade de Évora, onde juntamente com outras técnicas como o estuque, ultrapassa a sua relação íntima com a arquitectura de uma fachada para se transformar num conceito ornamental urbano. Na sua tese e em alguns artigos que publicou posteriormente, Sofia Salema<sup>225</sup> salienta a importância de reconhecer o valor patrimonial da técnica como um dos primeiros passos necessários para a sua salvaguarda e alerta para a situação de risco em que o esgrafito se encontra, nomeadamente pelas pinturas acrílicas do esgrafito numa subversão total da técnica.

Mais recentemente, Sofia Salema apresentou comunicações<sup>226</sup> e publicou artigos<sup>227</sup> onde identifica, descreve, caracteriza e ilustra muitos dos casos mais significativos da técnica de esgrafito no Alentejo que inventariou durante o levantamento arquitectónico que se apresenta nos capítulos do inventários e dos resultados.

Fernando Gonçalves Mariano<sup>228</sup> em 2007 apresentou uma tese de mestrado sobre o esgrafito no território português nos séculos XVI e XVII. Embora não faça a distinção entre o esgrafito e o grafito, Fernando Mariano, apresenta uma resenha histórica da técnica de esgrafitar, baseada na tratadística. Procurando compreender a origem do esgrafito em Portugal descreve alguns exemplos da cultura islâmica e africana e apresenta paralelos com Itália (Roma, Milão e Florença) e Espanha. Sem pretensão de apresentar um inventário do esgrafito, Fernando Mariano, enumera bastantes esgrafitos existentes em Portugal, e apresenta uma análise comparativa de dois casos recentemente intervencionados: a igreja de S. João Baptista, na Amieira do Tejo e a Igreja do Espírito Santo em Arronches.

No âmbito do mestrado de Recuperação do Património Arquitectónico e Paisagístico da Universidade de Évora, encontramos, ainda, referências ao esgrafitos em:

Margarida Donas Botto<sup>229</sup> que 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.

Ana Lúcia Barbosa<sup>230</sup> que no seu trabalho sobre o Mosteiro de Nossa Senhora da Saudação, identifica os esgrafitos no tecto da nave da igreja, mencionando que o "*estuque esgrafitado constitui uma arte específica de Montemor-o-Novo desde o século XVI até ao século XVIII*"<sup>231</sup>.

Relativamente às práticas de conservação e restauro aplicadas aos esgrafitos em Portugal, encontraram-se poucas referências bibliográficas. A colecção dos Boletins editados pela DGEMN<sup>232</sup> pode constituir um bom instrumento de investigação, embora não haja nenhuma referência directa ao restauro de esgrafitos. Contudo, os dois Boletins<sup>233</sup> publicados, em 1937 e 1961, dedicados à pintura mural, não só atestam o interesse desta técnica artística, no que diz respeito ao seu valor iconográfico e histórico, como também, revelam uma acção, ainda que embrionária, de colaboração internacional para a resolução de problemas que se levantavam no restauro das pinturas murais. Sofia Salema, em estudo anterior, refere que “relativamente ao restauro dos esgrafitos, não há qualquer registo de ter sido utilizadas as práticas de restauro aplicadas à pintura mural. Podemos verificar através das fotografias do arquivo da antiga DGEMN, que os esgrafitos que foram geralmente mantidos por uma contínua prática de utilização dos materiais tradicionais”<sup>234</sup> e, muitas vezes até, foram refeitos. Este facto confirma a manutenção do “saber-fazer”, com domínio da técnica e dos materiais pelos operários da construção civil.

José Miguel Cordovil<sup>235</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 têm sido publicadas, em revistas da especialidade, intervenções exemplares de restauro das superfícies arquitectónicas. José Aguiar<sup>236</sup> apresentou a intervenção, de algum modo pioneira, de 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.

A intervenção de conservação e restauro dos esgrafitos e pinturas murais do Castelo de Amieira do Tejo, promovida pela Direcção Regional de Évora, do antigo IPPAR e realizada pela conservadora Ana Sofia Lopes, foi publicada.<sup>237</sup> Nestes artigos, apresenta-se o diagnóstico do estado de conservação das pinturas e esgrafitos e descrevem-se as acções de conservação e restauro realizadas e expõem-se os resultados dos ensaios laboratoriais obtidos sobre os rebocos deste monumento.

Sofia Salema, descreveu a intervenção realizada na Igreja de Nossa Senhora da Assunção, antiga Sé de Elvas<sup>238</sup>, onde foram restaurados rebocos históricos, fingindo alvenaria executados com técnicas muito similares ao esgrafito. Também, na antiga Sé de Elvas, os esgrafitos quinhentistas, foram objecto de uma acção de conservação da responsabilidade da conservadora Maria João Cruz.<sup>239</sup> Esta acção permitiu um melhor conhecimento desta curiosa decoração renascentista, com figuras estilizadas e edículos concheados e abóbada com motivos florais, onde é possível observar um curioso contorno mais escuro das figuras. Durante a intervenção foi posto a descoberto parte de um brasão, em esgrafito aparentemente monocromático, executado com uma só camada de argamassa.

Recentemente foram, objecto de intervenção, algumas igrejas, como a Sé de Faro, a Igreja de S. Francisco, em Portalegre<sup>240</sup> a igreja do Espírito Santo, em Arronches<sup>241</sup> e o Claustro de S. Bárbara, no Convento de Cristo, em Tomar, todas sob a responsabilidade da empresa InSitu. Nestes monumentos eram visíveis, muitas vezes sobre camadas de caiações, vestígios de revestimentos decorativos anteriores, alguns executados com a técnica de esgrafito. Depois de um diagnóstico do estado de conservação e da extensão dos revestimentos, optou-se pela conservação, restauro e apresentação dos revestimentos, muitos deles esgrafitados, ou com técnicas ornamentais muito similares de fingimento de alvenaria com junta saliente.

Foram ainda sujeitos a acções de conservação e restauro os esgrafitos do pequeno templete existente nos jardins do Palácio de Vila Viçosa sob a responsabilidade da empresa Mural da História (conservador José Pestana) no ano de 2002. Recentemente, sob a responsabilidade do mesmo conservador, foi realizada uma intervenção de conservação e restauro dos esgrafitos exteriores que decoram o coruchéu da torre sineira do convento das Chagas, em Vila Viçosa. Os esgrafitos, dificilmente perceptíveis porque estavam cobertos por várias camadas de cal,<sup>242</sup> foram postos a descoberto em Junho de 2010. Estes esgrafitos, a branco e negro com uma composição geométrica axadrezada, embora sem grande valor artístico, são dignos de referência porque são os únicos exemplares, inventariados, executados na técnica de esgrafito embutido, além de que demonstram a relação muito próxima entre o ornamento (neste caso o esgrafito) e a arquitectura.

Nas últimas décadas, porém, têm surgido várias comunicações e artigos científicos ou de divulgação das artes da cal muitos inicialmente impulsionados e dirigidos por José Aguiar. Felizmente, a divulgação das obras de conservação e restauro de revestimentos históricos, designadamente esgrafitos tem surgido, ainda que timidamente, nos últimos anos.

## 2.2 O ornamento e a arquitectura

O ornamento esteve sempre presente na composição arquitectónica, no entanto, recentemente, foi negado e rejeitado pela arquitectura moderna. Quando presente o “ornamento apresentou, além de um papel estético, um carácter simbólico e de identificação com o homem configurando-se, em muitos casos, como um elemento de comunicação.”<sup>243</sup>

Para melhor reconhecermos o significado do ornamento dentro da composição arquitectónica e compreender a sua negação pela a arquitectura moderna, expomos de seguida, sem qualquer pretensão de apresentar a história do ornamento na arquitectura, algumas reflexões sobre esta problemática, focando, designadamente, alguns momentos que podem ter influenciado a relação entre o esgrafito e a arquitectura.

### 2.2.1 Antecedentes: uma contribuição da pintura mural à arquitectura?

Embora o tema da pintura mural seja demasiadamente específico e complexo para ser abordado como um subcapítulo desta investigação, abordámo-lo pontualmente, porque, como defende Jaume Espuga Bellafont<sup>244</sup>, colocámos a hipótese de que a pintura mural possa ter contribuído para intensificar a relação entre a arquitectura e o ornamento.

No palácio de Knossos, assim como, noutros exemplos na Grécia pré-helénica, podemos observar o modo como as pinturas murais ornamentam as paredes e como constituem, segundo Jaume Espuga Bellafont, um exemplo de uma colaboração, ainda que embrionária, entre a pintura e a arquitectura. Este autor refere, também, os relevos de estuque policromado como um sinal desta relação com a arquitectura<sup>245</sup> e acrescenta que as paredes de alvenaria são, geralmente, rebocadas e incorporam pouco a pouco, tanto as técnicas de pintura (onde surge, também, a cor), como as de composição<sup>246</sup>.

De facto, na arte grega, tanto no período pré-helénico como na época helenista, a pintura decorativa foi utilizada tanto sobre a escultura como na arquitectura. Embora, durante muitos anos, este facto tenha estado afastado da história de arte, dada a escassez de vestígios, hoje sabemos que boa parte, senão a totalidade da escultura, recebia pigmentação, e que grande parte da arquitectura era igualmente colorida, o que provocou uma revisão radical na apreciação moderna da arte grega antiga<sup>247</sup>.

Mais tarde, na Roma imperial, a pintura mural é, segundo Jaume Espuga Bellafont, interpretada como algo indispensável à ornamentação dos espaços interiores, participando na arquitectura e constituindo-se como complemento desta.<sup>248</sup>

São escassos os vestígios de pintura romana que chegaram aos dias de hoje, embora o seu estudo seja um campo em constante progresso, face à multiplicação das escavações arqueológicas e ao aperfeiçoamento dos métodos analíticos que nos prometem obter mais dados<sup>249</sup>. Boa parte da pintura decorativa romana que é conhecida foi preservada pelas cinzas e pela lava endurecida do vulcão Vesúvio que entrou em erupção no ano 70 d.C. soterrando Pompeia e Herculano.

No início, a pintura mural romana caracteriza-se pela imitação do efeito da cantaria, com aplicação de cores vivas sobre reboco dividido em áreas quadrangulares em relevo, simulando blocos de pedra decorativa com suas cores e texturas<sup>250</sup>. A eficiência visual deste tipo de decoração está dependente do relevo de superfície, pelo que consideramos que estas simulações se enquadram mais no domínio da ornamentação arquitectónica do que na pintura propriamente dita.

Com o passar do tempo, surgem os frisos decorados com padrões florais, arabescos, figuras humanas, e outros elementos arquitectónicos, como colunas e cornijas simuladas. Posteriormente surgem, também, as ilusões em *trompe l'oeil* que se tornam mais eficazes, multiplicando-se os fingidos e simulações de elementos arquitectónicos - colonatas, arquitraves, balaustradas, molduras, janelas, frisos - que aparecem, conjuntamente com padrões geométricos mais minuciosos e complicados.

Os exemplos apresentados demonstram por um lado, a relação, ainda que insipiente, da complementaridade entre a pintura e a arquitectura e, por outro lado permitem-nos assinalar uma separação entre a pintura e a arquitectura que seguem discursos independentes, colaborando, por vezes, entre si.

## 2.2.2 O ornamento na criação artística

Na história de arte, quando falamos da relação entre o do ornamento e a arquitectura, facilmente nos lembramos da experiência inesquecível de percorrer os salões e os pátios ornamentados, em Alambra. O facto da religião muçulmana proibir a representação de imagens humanas estimulou a imaginação e a criatividade dos artifices e/ou artistas, e estes exploraram os padrões e as formas abstractas, criando ornamentações rendilhadas, conhecidas por arabescos.

Segundo Gombrich, mesmo fora do domínio islâmico (que se estendeu desde a Pérsia, à Mesopotâmia, ao Egipto, ao Norte de Africa e até à Península Ibérica) o mundo familiarizou-se com esses padrões decorativos através dos tapetes orientais<sup>251</sup>. Esta relação

do ornamento com a arquitectura, mas também com a tapeçaria, com a cerâmica e até com a caligrafia é muito intensa no mundo oriental.

Por outro lado, no mundo ocidental, embora o ornamento esteja presente na arquitectura há mais de 2500 anos, para alguns autores, como Marco Moraes de Sá, é, durante, o renascimento que o ornamento é apreendido e reconhecido como parte integrante da composição arquitectónica e é utilizado para conferir harmonia, proporção e beleza aos edifícios.<sup>252</sup> Para este autor, no renascimento *"os ornamentos desempenham um papel fundamental na definição de um sistema de relações entre as partes, que embora restritivo com o objectivo de permitir o domínio completo da técnica compositiva, era aberto a uma infinidade de soluções e à possibilidade da expressão de uma individualidade criativa."*<sup>253</sup>

Como refere Moraes de Sá, a arquitectura do renascimento nasce do exercício projectual, onde o desenho e a redescoberta dos princípios compositivos clássicos assumem grande protagonismo<sup>254</sup>. O autor salienta, ainda, o facto dos primeiros edifícios renascentistas serem uma materialização de um desenho e, como tal, apresentarem um carácter eminentemente gráfico<sup>255</sup>.

É neste contexto de renascimento da cultura clássica e dos seus ideais que a obra de Vitruvius é redescoberta. Como relembra Forcellino<sup>256</sup> esta obra influencia os arquitectos do Renascimento, que apresentam uma particular sensibilidade na reutilização dos rebocos de origem vitruviana. Estes rebocos ganham um grande protagonismo, para além de permitirem dar unidade às fachadas e possibilitarem a ornamentação do edifício. A sensibilidade e criatividade dos arquitectos promovem o florescimento da pintura mural a fresco e ao aparecimento do grotesco<sup>257</sup> e o esgrafito.

O termo grotesco derivado do italiano *grotesco* (de *grotta*, "gruta" ou "cova") é inspirado nas decorações murais da Roma antiga, que foram postas a descoberto durante as escavações feitas em 1480. Sob restos das termas de Trajano e de Tito, descobriram-se as ruínas do Domus Aurea (o palácio do imperador romano Nero, 58-64 aC). Nestas ruínas foram descobertos alguns vestígios de uma ornamentação - pintada, desenhada e/ou esculpida - totalmente insólita em relação à imagem que então existia do classicismo romano.

Os artistas do renascimento viram nos frescos de Fabullus, nas paredes do Domus Aurea, um novo vocabulário a ser adaptado. Surge, assim, o grotesco que, de modo geral, se caracteriza pela criação de universos fantásticos - repletos de seres humanos e não-humanos, fundidos e deformados - pelo apelo à fantasia e ao mundo dos sonhos e pela fabricação de outras formas de realidade. Albert Ferrer Orts refere que Rafael, Giovanni da Undi e sua equipa assimilam estas técnicas de fresco e de estuque e integram-nas como

ornamento na arquitectura. Mais tarde, Guilio Romano funde estas duas técnicas e Serlio promove, através de tratados, o seu corpo teórico<sup>258</sup>.

Segundo Rudolf Berliner<sup>259</sup>, um dos aspectos mais significativos da ornamentação é funcionar como um sector artístico independente, com as suas regras próprias mas, influenciando, ao mesmo tempo, as outras artes. O autor refere, ainda, que embora a ornamentação tivesse um carácter de anonimato, nenhum artista se considerava diminuído pelo facto de copiar modelos, e/ou destes serem o resultado do cruzamento de modelos e influências entre desenhadores e gravadores. Os ornatos grotescos produzidos, primeiro em moldes e depois, em estampas, têm uma grande difusão por toda a Europa, influenciando não só a pintura e o esgrafito, mas também, segundo Albert Ferrer Orts, as artes têxteis e a ourivesaria<sup>260</sup>. Segundo este autor, a intensa divulgação dos modelos ornamentais deve-se ao esforço dos editores que são simultaneamente gravadores sobre cobre, muitos deles pintores que não conseguiam se tornarem independentes.<sup>261</sup>

Segundo Albert Ferrer Orts, os países que marcam a história do ornamento são a Itália, durante os séculos XVI e XVII e, a França, no século seguinte, graças, à importância adquirida pela gravura - imprensa - nos países baixos e na Alemanha<sup>262</sup>. Segundo o mesmo autor, não há dúvida que a capacidade de divulgação criada pela imprensa, associada ao entusiasmo dos artistas renascentistas pelo grotesco, teve uma repercussão inquestionável na criação artística ocidental, com consequências directas no esgrafito.

### 2.2.3 O esgrafito como ornamento: o módulo e o padrão

Muitos dos ornamentos utilizados em fachadas ou superfícies arquitectónicas, designadamente nos esgrafitos são conseguidos através de um motivo/módulo que, repetido, origina a criação de um padrão ou de um friso, que pode ser estudado do ponto de vista das simetrias e das transformações geométricas<sup>263</sup>. Num estudo sobre as simetrias na ornamentação arquitectónica, acima mencionado, Maria Ángeles identificou, nos esgrafitos segovianos, os 7 grupos de frisos e 11 grupos de padrões, também designados por papel de parede

Poderá esta noção de grupo de simetria introduzir alguma ordem neste aparente e inesgotável universo de padrões?

Em matemática, ou em geometria, padrão significa a repetição, segundo uma determinada ordem, de uma figura inicial designada por motivo, ou módulo. Embora, possamos observar inúmeras aplicações de padrões finitos designadamente em fachadas esgrafitadas ou de azulejos, é fácil imaginar que muitos desses padrões se estendem infinitamente.

Curiosamente a teoria matemática da simetria desenvolvida a partir dos inícios do século XX permitiu identificar e classificar todas as combinações de movimentos geométricos com um motivo para desenhar um padrão plano e identificou sete possibilidades de constituir um friso plano (7 grupos algébricos) e, dezassete, as de construir um padrão (17 grupos denominados grupos cristalógrafos planos<sup>264</sup>). Cada grupo é identificado de acordo com a sua transformação isométrica - operação(ões) geométrica(s) - associadas à translação, à rotação, à reflexão e à reflexão deslizante do motivo/ornato<sup>265</sup>.

A ideia de estudar os ornamentos de outras civilizações aplicando a teoria matemática da simetria, identificando os diferentes grupos de simetria foi desenvolvida por George Polya, em 1924<sup>266</sup>. Mais tarde em 1944, a matemática alemã Edith Muller publica um estudo sistemático sobre a arte árabe em Alambra, utilizando a teoria dos grupos de simetria dos padrões e a correspondente classificação.<sup>267</sup> No entanto, só em 1987 é que um matemático conseguiu documentar e comprovar a existência dos dezassete tipos de padrões planos distintos presentes nos ornamentos de Alambra<sup>268</sup>. Também em Espanha, uns anos mais tarde foram identificados, em Aragão, os 17 grupos planos num conjunto de construções mudejares<sup>269</sup>. A identificação destes 17 grupos nas decorações muçulmanas é um legado notável, que comprova que os antigos artesãos tinham o conhecimento necessário para aplicar, numa ornamentação, todas as possibilidades de simetria para criar padrões através da repetição de um motivo. Este facto tem sido sublinhado por inúmeros matemáticos.<sup>270</sup> Alguns investigadores, como Rodney Bassanezi e Maria Salett Faria formularam a hipótese de que a matemática dos ornamentos de um povo, ou de uma civilização, está relacionado com o seu desenvolvimento cultural<sup>271</sup>.

Em Segóvia, Maria Ángeles identificou, nas fachadas esgrafitadas, os 7 grupos de frisos e 11 dos 17 grupos de padrões ou papel de parede. Esta identificação é de grande importância para o conhecimento do esgrafito segoviano. De facto, a autora, refere a riqueza deste universo de padrões esgrafitados, mas sublinha o risco de desaparecimento de alguns dos grupos de frisos e/ou padrões. Esse risco é acentuado em casos onde já só podemos encontrar escassos exemplos desse grupo, muitos em mau estado de conservação. Outro aspecto que a autora sublinha é o facto de que muitas fachadas esgrafitadas, do centro histórico de Segóvia, terem sido objecto de reabilitação encorajadas pelo próprio município. Infelizmente, nessas intervenções é frequente optar pela remoção, com substituição do padrão e/ou do motivo<sup>272</sup>. Constatamos esta situação, ao visitar a cidade histórica de Segóvia onde observamos que, por vezes, embora o motivo seja muito semelhante ao existente, o resultado do padrão é bastante distinto. Outras vezes, opta-se pela manutenção de uma janela no novo reboco esgrafitado, deixando visível um vestígio do antigo esgrafito, em que o motivo é completamente diferente.

Maria Angeles alerta para esta situação preocupante que pode pôr em risco a diversidade, a riqueza e a identidade de um património classificado como património da humanidade em 1985<sup>273</sup>.

Um outro aspecto, que a autora sublinha, no conhecimento de simetria dos padrões e frisos de Segóvia, é a possibilidade de reconstruir um padrão, em casos de superfícies muito degradadas, através do estudo geométrico dos vestígios visíveis.<sup>274</sup>

Uma procura na internet sobre a simetria dos ornamentos em Portugal, permitiu-nos encontrar algumas referências bibliográficas, que se debruçam sobre o estudo de casos concretos como os mosaicos romanos ou os padrões de azulejo. No entanto, muitos desses estudos têm como objectivo principal promover e incentivar o estudo da matemática e não se debruçam sobre os problemas da conservação das superfícies cobertas de padrões. É relativamente frequente, observar erros na (re)aplicação de azulejos, em superfícies já intervencionadas, por desconhecimento das operações geométricas a que o motivo foi sujeito para criar o padrão. Não foi, no entanto, possível encontrar, qualquer referência desta preocupação na área científica da conservação<sup>275</sup>.

No estudo sobre o esgrafito na cidade de Évora, Sofia Selma<sup>276</sup>, salienta que um dos aspectos mais constante é o facto das decorações em esgrafito surgirem normalmente em friso sobre as janelas, sob o beirado ou em pilastras. 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, aparecendo o padrão. Curiosamente o padrão aplicado nessa fachada é o grupo mais frequente em Segóvia.

#### 2.2.4 A produção industrial e ornamento

Os métodos industriais de produção transformaram radicalmente a presença do ornamento, que deixa de ser concebido e produzido por arquitectos, artistas e artesãos utilizando materiais e técnicas, aperfeiçoados, lentamente, ao longo dos tempos, para passar a ser produzido, pela indústria, em série e em grande escala – transformando-se em *mercadoria*. Esta alteração tem como consequência, segundo Paim,<sup>277</sup> o facto de o ornamento deixar de estar vinculado ao conjunto artístico ao qual pertencia e deixar de estar relacionado com os materiais que lhe serviam de suporte. Os ornamentos "mercadorias" podem, assim, ser aplicados e combinados com outros, provenientes de outras épocas e culturas distintas. Paim<sup>278</sup> reforça esta ideia da descontextualização e desmaterialização do ornamento enquanto imagem "*fantasmática*" utilizando o conceito de Walter Benjamin.

Embora os repertórios de ornamento fossem utilizados desde o século XVI, é nesta época, que são amplamente divulgados, como um conjunto diversificado, de imagens, de diferentes culturas, disponíveis para serem *copiadas* tanto para modelar e ornamentar uma fachada, como, uma porcelana. Com a disponibilidade de um enorme repertório de formas arquitectónicas, a actividade artística do período vem ao encontro da ideia da quantidade e da exuberância como símbolos de riqueza. Parafraseado Marcos Moraes de Sá o "ornamento apresenta-se com um elemento fundamental para evocar, simular, caracterizar e fazer a alusão a um período histórico específico"<sup>279</sup> e é neste contexto que a "arquitectura é entendida e apreciada"<sup>280</sup>. Mas, ainda, segundo o mesmo autor o ornamento não acessório, faz "parte integrante da composição, seja no sentido formal, seja no sentido simbólico."<sup>281</sup>

É neste contexto, da existência de um grande repertório de imagens, passíveis de ser copiáveis, que surge uma discussão sobre a industrialização e a arte, no qual se questiona o valor do ornamento na arquitectura. Segundo Marcos Moraes de Sá "*neste período já se manifestava a necessidade da sua supressão, mas o debate se concentrava especialmente nos valores simbólicos representados pelos ornamentos e na sua relação com a composição com o todo*"<sup>282</sup>.

Um precursor deste movimento é John Ruskin que defende o carácter artesanal e não uniforme do ornamento. Segundo Paim<sup>283</sup> as suas ideias foram decisivas para o aparecimento do movimento de artes e ofícios e do art nouveau, para a reforma do *design* industrial (ainda que Ruskin não acreditasse que este pudesse ser totalmente reformado), para a definição da trajectória de William Morris e para a fomentação e criação de oficinas artesanais em diversos países europeus.

Neste contexto de contraposição ao eclectismo surge a resposta formal da arquitectura moderna. Uma das suas características é a rejeição do ornamento, o qual se torna objecto de um intenso debate. Após séculos de "uso ininterrupto do ornamento, pela primeira vez havia um sentido radicalmente antiornamental na história da arquitetura do mundo ocidental."<sup>284</sup> Neste debate antiornamental são, frequentemente, citadas algumas frases como *ornamento é crime* de Adolf Loos ou *é preciso parar de ornamentar*, de Louis Sullivan, já citadas. Recentemente, surgem autores como Gilberto Paim, que questionam o facto de, se desprezar, muitas vezes, o contexto crítico e estético dessas afirmações. Gilberto Paim defende que Louis Sullivan propunha a "suspensão temporária do ornamento como ascese indispensável para a reavaliação de suas verdadeiras possibilidades e o favorecimento da sua plena expressão"<sup>285</sup> e que Adolf Loos "condenou a migração aleatória dos ornamentos sobre os objectos e sobre a arquitetura, visando estimular principalmente a investigação

das linguagens inerentes aos diversos materiais."<sup>286</sup> A beleza moderna como diria Loos deveria resultar de uma *ornamentação sem ornamentos*<sup>287</sup>.

### 2.2.5 O ornamento e o modernismo

Se o ornamento esteve sempre presente na composição arquitectónica, porque foi rejeitado na arquitectura moderna? Se a presença do ornamento foi efectiva, na arquitectura, ao longo de séculos, permitindo-o caracterizar como um valor arquetípico<sup>288</sup>, então o ornamento deve estar presente, ou momentaneamente ausente, na arquitectura moderna?. Se o ornamento não desapareceu, poderá a sua presença estar escondida temporariamente?

Com base nestas premissas Marco Moraes de Sá procura compreender o que é o ornamento moderno, partindo do princípio que o ornamento foi reformulado. A primeira hipótese levantada pelo autor é que o ornamento foi substituído pelo uso intencional de certos materiais, especialmente os de revestimento. Estes novos materiais são explorados de modo a potencializar a sua força expressiva e plástica, partindo das suas características e não subordinados ao ornamento ou ao sistema construtivo como o eram anteriormente. Segundo o autor, uma vez que o ornamento "já havia adquirido um carácter arquetípico, o que teria ocorrido seria apenas uma mudança no seu significado, ou seja, o ornamento teria passado a ser denominado e apresentado sob novas formas"<sup>289</sup>

A segunda hipótese de Marco Moraes de Sá é que o ornamento se transformou na própria obra arquitectónica. O autor refere que "*a força arquetípica do ornamento seria tão intensa que, ao se resolver abolir o ornamento, ele teria deixado de ser parte da composição para passar a ser o todo, a ser a composição inteira, a obra passaria assim a ser um grande ornamento*"<sup>290</sup>. O autor reforça esta ideia fazendo uma comparação com a lei física da acção – reacção, à presença excessiva e exuberante do ornamento durante o ecletismo contra o qual se contrapôs a necessidade da sua eliminação "*a forte acção da imagem arquetípica do ornamento, presente no inconsciente coletivo ocidental, emergiu de um modo subliminar no processo de criação da arquitectura, transformando a obra em ornamento ou, para não ferir as susceptibilidades modernistas, a obra em objecto*"<sup>291</sup>. Durante o período eclético, o excesso de ornamentos e a sua utilização indiscriminada prejudicariam, por vezes, a própria composição arquitectónica em termos de estrutura formal mas, também, volumétrica. A ideia era que se o projecto não era bom então ornamentava-se. É neste sentido, que Louis Sullivan<sup>292</sup> propõe a suspensão temporária do ornamento para que seja possível analisar e reavaliar a essência da composição arquitectónica.

A terceira hipótese, levantada por Marco Moraes de Sá, que não contraria as hipóteses anteriores e até pode de algum modo justificar a essência do processo anti-ornamental, prende-se com a interpretação da arquitectura como suporte e como imagem. Se analisarmos a história da arquitectura até aos finais do século XIX podemos considerar os edifícios tanto como elementos simbólicos, mas, também, como suportes adequados para imagens e representações simbólicas do homem. Segundo o autor *"a eliminação do ornamento na arquitectura moderna seria explicada assim pela perda de sentido em se manter a arquitectura como suporte de imagens de carácter coletivo, quando já se haviam criado muitos outros suportes mais eficazes para tal."*<sup>293</sup>

As hipóteses descritas procuram, ainda que de uma forma embrionária, compreender o que é o ornamento moderno e sublinhar a necessidade de estudar esta problemática para melhor entender e avaliar as possibilidades actuais e contemporâneas do ornamento na arquitectura.

#### **2.2.6 A importância das superfícies na leitura arquitectónica**

Parece-nos inquestionável a afirmação de que "o primeiro impacto com um edifício histórico é sempre emocional".<sup>294</sup> De facto as superfícies arquitectónicas como parte integrante da arquitectura constituem a última fase e a mais visível de uma obra. A escolha – ao nível de textura, cor, ausência ou proeminência de ornamentos – reflectem uma relação directa com todo o edifício e, simultaneamente são a expressão mais perceptível em termos de imagem arquitectónica e urbana do edifício<sup>295</sup>.

Infelizmente, mesmo em intervenções recentes, constatamos ao nível das superfícies arquitectónicas inúmeras deturpações da imagem e da apresentação do edifício histórico, resultado de interpretação incorrecta, ou mesmo acrítica, dos vestígios existentes e visíveis, e/ou do uso inadequado de materiais, que contribuem não só para descaracterização do valor histórico, estético e/ou simbólico das superfícies arquitectónicas, como também aceleram sua degradação devido a problemas de compatibilidade com os sistemas tradicionais de construção.

Contrariando esta tendência surgem apelos que defendem a aptidão documental que um monumento, um edifício, ou o seu próprio revestimento têm, em transmitir a história e a cultura de uma ou de várias épocas e que tem sido, muitas vezes, subestimada. De facto, um revestimento original tem a capacidade de fornecer, através do estudo 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>296</sup>

Tradicionalmente a investigação em arquitectura utiliza as fontes escritas, gráficas ou iconográficas para o estudo histórico dos edifícios. Frequentemente, também, recorre à comparação com modelos bem documentados e datados que permitem fazer paralelismos. No entanto, tem-se vindo a impor nas últimas décadas, uma nova disciplina do conhecimento, designada por arqueologia da arquitectura, que propõe que sejam “os próprios edifícios a contar a sua história e a história dos estaleiros de construção a que estiveram ligados”<sup>297</sup> Nos finais dos anos 70, assiste-se, em Itália, ao desenvolvimento desta nova disciplina científica, que tem a arquitectura como objecto de estudo e que utiliza metodologias da arqueologia. Embora com origem na arqueologia medieval, a arqueologia da arquitectura tem-se afirmado como um método válido para o estudo de qualquer construção, articulando com outras áreas do saber como a história ou a geologia<sup>298</sup> Para Luis Caballero Zoreda a arqueologia da arquitectura deve ser entendida como “uma leitura stratigráfica da construção”<sup>299</sup>

Como refere Maria Ramalho, “um dos factores mais significativos neste tipo de metodologia é o estudo dos materiais utilizados em determinada construção, procurando não só a sua proveniência, como as diferentes técnicas de produção utilizadas”<sup>300</sup>

Subscrevendo Maria Ramalho “a arqueologia da arquitectura revela-se, assim, um instrumento eficaz e essencial para a investigação da realidade construída”<sup>301</sup> e atrever-nos-íamos a acrescentar que, como qualquer documento, é necessário reconhecer que as suas superfícies arquitectónicas devem ser lidas, interpretadas e compreendidas com benefício directo para os edifícios históricos e para a imagem urbana.

### **2.3 Como, porquê e o que conservar / restaurar?**

“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>302</sup>

Neste sentido, parece-nos pertinente apresentar, no contexto desta fundamentação, uma síntese da história da ideologia patrimonial, onde focamos e reflectimos essencialmente, no âmbito dos problemas da conservação do património arquitectónico, o caso da conservação das superfícies. Esta síntese foi o resultado de uma compilação crítica da informação sobre esta problemática, que por vezes se encontrava dispersa. Esta síntese,

em parte, já apresentado no âmbito da nossa investigação anterior<sup>303</sup>, foi actualizada e revista de acordo com os contributos actuais que subscrevem e defendem uma *teoria do restauro contemporânea*<sup>304</sup>.

O conceito de património permanece em constante evolução mantendo-se acesa, nas últimas décadas, a discussão em torno de algumas questões como a autenticidade, a diversidade cultural, a importância do contexto, a atribuição de significado e de valor, a participação, a democratização do património e os impactos da globalização. A questão *dos valores* tem estado presente em muitos debates na sociedade contemporânea, onde se questiona a primazia do *valor de verdade*. Também, no campo científico da conservação e restauro, se torna pertinente este debate em torno dos valores e significados. É neste contexto que alguns autores, como Salvador Muñoz Viñas<sup>305</sup>, defendem uma teoria contemporânea do restauro, que adopta outro tipo de valores, entre os quais os simbólicos, mas, também, os religiosos, identitários, económicos, turísticos, pessoais, sentimentais, etc.

Neste sentido, parece-nos importante abordar, no contexto desta fundamentação, algumas destas questões, que tem, ou podem ter, consequências na prática da conservação e restauro dos esgrafitos.

### 2.3.1 Os precursores da conservação e restauro

O século XIX foi um período importante para o património histórico porque o restauro se constituiu como uma disciplina científica com um corpo teórico próprio<sup>306</sup>. O restauro deixa de ser um acontecimento excepcional, para surgir como uma prática profissional sistemática e fundamentada. Durante este século, também, as políticas de salvaguarda deixam de ser assumidas com o carácter esporádico, para emergirem como uma responsabilidade social e institucional<sup>307</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. Por outro lado, a teoria da "não intervenção" de John Ruskin, formulada em Inglaterra em 1850, teve eco, enquanto resposta aos excessos e falsificações produzidas pelo restauro estilístico difundido pela Europa.

Durante este século, 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>308</sup>.

Durante as últimas décadas deste século e, como reacção aos excessos do restauro estilístico, surge o “método histórico-analítico”<sup>309</sup> que se opõe frontalmente à especulação inventiva, admitindo apenas reintegrações baseadas na veracidade da documentação histórica<sup>310</sup>. O *restauro histórico* proposto por Luca Beltrami (1854-1933)<sup>311</sup> baseia-se em critérios específicos e únicos para cada intervenção. Esta é a contribuição mais importante deste método que fixa os limites deontológicos do restauro na individualidade de cada monumento, princípio 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>312</sup>, isto é, a reconstrução deliberada que produz *cópias*, historicamente documentadas, de monumentos ou cidades destruídas. O caso mais pragmático destas teorias foi a reconstrução de uma *cópia* da Torre de S. Marcos, em Veneza, que ruiu em 14 de Julho de 1902<sup>313</sup>, embora, durante a reconstrução, se tenha optado por soluções modernas de reforço estrutural em betão armado, o que permitiu um aligeiramento da estrutura e do próprio peso da Torre.

Enquadrado, no *método histórico*, Alfredo Andrade (1839-1915)<sup>314</sup>, desenvolve, em Itália, inúmeras investigações analíticas e filológicas, cheias de detalhes construtivos, que servem de suporte às suas intervenções<sup>315</sup>. Estes critérios filológicos e analíticos, reconhecíveis nas suas obras permitem considerá-lo como um dos pioneiros do *restauro filológico*<sup>316</sup>.

O final do século XIX e o início do século XX foram, particularmente, importantes para a história das ideias da conservação e para a definição e atribuição de valores qualitativos aos monumentos. Representativa deste pensamento é a contribuição teórica de Aloïs Riegl (1858-1905)<sup>317</sup>. De acordo com Françoise Choay<sup>318</sup> esta é a primeira definição de monumento de acordo com uma teoria de valores.

No âmbito específico do restauro pictórico<sup>319</sup>, 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 pela patina<sup>320</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 Giavannoni, de que é representante Givan Battista Cavalcaselle, que considera a obra de arte como um testemunho histórico que, 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 exibir 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 intervenção 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.

### 2.3.2 O restauro moderno: teorias e conceitos

Qualquer abordagem 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>321</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>322</sup>, exclui as falsificações, respeita os acrescentos, introduz a diferença entre o antigo e o novo e 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 Giavannoni 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>323</sup> e a actividade como restaurador urbanista, estendendo a sua acção até à envolvente do monumento.<sup>324</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>325</sup>. Os princípios definidos neste documento podem ser considerados como a expressão internacional da doutrina do *restauro científico*.

Ignacio González Varas, ao analisar estes contributos destaca, pela sua importância, os seguintes aspectos<sup>326</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 que obrigam a um período intenso de reconstrução<sup>327</sup>. Num quadro estritamente mais disciplinar, o pensamento estético e idealista de Benedetto Croce influencia o conceito de *restauro*. Estes factos contribuíram para o reequacionamento dos princípios teóricos e metodológicos do restauro, sem contudo, renunciar aos conceitos propostos pelo *restauro científico*<sup>328</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 *restauro crítico*, foi dirigida essencialmente por Roberto Pane, Cesare Brandi, Renato Bonelli e Giulio Carlo Argan<sup>329</sup> "protagonistas de uma nova escola de pensamento da qual resultou (quase directamente) uma nova carta internacional de restauro, ainda hoje citada inúmeras vezes – a *carta de Veneza de 1964* – e uma nova carta italiana, a *Carta del Restauro de 1972*."<sup>330</sup>

Neste contexto, Cesare Brandi (1906-86) é uma figura de grande destaque, à frente do *Istituto Centrale del Restauro* (ICR), em Roma, do qual foi director desde sua fundação até 1960. Coordena o restauro de inúmeras obras de arte e monumentos destruídos durante a II Guerra Mundial. Paralelamente, associando as suas pesquisas teóricas no campo da estética e da filosofia, com as práticas e experiências desenvolvidas no âmbito do ICR, Brandi publica a *Teoria del Restauro*. Este texto constitui um documento fundamental na reflexão moderna sobre a conservação, definindo as coordenadas teóricas do *restauro 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>331</sup> .

Brandi define o restauro 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>332</sup>, isto é, condiciona o primeiro acto do restauro 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 restauro, considera que este requer competência histórica, técnica e crítica as teorias precedentes que preconizavam a manutenção dos monumentos apenas como documentos históricos, relegando para um segundo plano sua imagem figurativa.

Do conceito de restauro de Brandi extraem-se dois axiomas:

*“se restaura solo la matéria de la arte”*<sup>333</sup>. Justificam-se, assim, 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.

*“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>334</sup>

O 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 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, relacionados 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>335</sup>.

Brandi ainda, acrescenta, como princípios de intervenção, dois aspectos fundamentais: a integração deverá ser sempre facilmente reconhecível, sem que, por isto, se venha a infringir a própria unidade que se visa reconstruir, e a intervenção de restauro não deverá tornar impossível mas, sim facilitar, eventuais intervenções futuras. Com estes princípios 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 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 eximem à responsabilidade que o acto de restauro traz em si, tanto para sua própria geração quanto para as seguintes<sup>336</sup>.

Dentro deste novo contexto, e estando a comunidade científica empenhada em encontrar consensos sobre a conservação do património, com base na experiência acumulada<sup>337</sup>, realizou-se, em 1964, o II Congresso Internacional de Arquitectos e Técnicos dos Monumentos Históricos, que decorreu, em Veneza, entre 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 muita legislação de carácter nacional ou regional para a protecção e salvaguarda do património.

Relativamente à doutrina, este congresso, mantém os princípios do *restauro científico* permitindo transmitir a autenticidade patrimonial e actualizando alguns preceitos e metodologias comprovadas nos últimos anos pelo *restauro crítico*<sup>338</sup>. Ainda, hoje, os princípios definidos neste documento internacional são, na sua generalidade, válidos e reconhecidos pela comunidade científica.

Ignacio González-Varas<sup>339</sup>, numa análise da Carta, destaca os seguintes aspectos:

- 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.
- Com o objectivo de "salvaguardar quer a obra de arte, quer o testemunho histórico" (artigo 3º)<sup>340</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 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>341</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 removerem elementos com pouco interesse e que tornem visíveis valores históricos, arqueológicos ou estéticos (artigo 11º). Neste sentido, qualquer 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>342</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>343</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.”*

### 2.3.3 Reflexões contemporâneas

Quando, no século XX, surgem os primeiros documentos internacionais<sup>344</sup> no âmbito da salvaguarda e conservação do património, procura-se estabelecer princípios e directrizes de intervenção comuns entre diversos países. Muitas vezes, estes documentos não encontram eco nas políticas culturais de cada país, pois nem todos apresentam uma adesão conceptual uniforme a estes princípios nem esta é temporalmente coincidente nos vários países. Apresentámos anteriormente, de forma sucinta, algumas ideias e conceitos definidos nas cartas e recomendações internacionais, sendo perceptível, o carácter evolutivo do próprio conceito de património<sup>345</sup> que se foi tornando mais abrangente, tanto ao nível de âmbito, como de objectivos de aplicação, contemplando um maior e mais diversificado conjunto de categorias de bens, materiais e imateriais, tangíveis e intangíveis.

Algumas questões, como o reconhecimento da diversidade cultural<sup>346</sup>, o papel do(s) significado(s) e/ou valor(es) na classificação de um bem como património cultural e o conceito de autenticidade nas práticas de intervenção entre outros, muito embora tenham surgido anteriormente, intensificaram-se durante a primeira década deste século, provocando a necessidade de redireccionar os objectivos da conservação e restauro do património cultural.

Este redireccionamento provocou que, não só, fossem discutidas as formas *tradicionais* de protecção e preservação dos bens patrimoniais, relacionadas com as decisões sobre *como conservar*, mas, também, que fossem abordados e estudados os processos que estão na génese da valorização do património, nomeadamente os que se encontram relacionados com as decisões sobre *o que conservar* e *porquê conservar*.

O universo e a definição dos objectos a conservar/restaurar, têm sofrido transformações ao longo dos tempos. Depois de se ocupar de antiguidades, obras de arte, objectos históricos, objectos historiográficos, bens culturais, bens culturais intangíveis, surge segundo Bonsanti, uma *revolução copernicana*<sup>347</sup>, porque a importância de conservar um determinado bem deixa de estar dependente das características intrínsecas desse objecto, para passar a residir na forma como os sujeitos se reconhecem este mesmo objecto.

O denominador comum a todos os objectos da conservação e restauro é o seu carácter simbólico<sup>348</sup>, segundo Salvador Muñoz. Para este autor, está implícito, na teoria contemporânea do restauro, a ideia de que, na maioria dos casos, não se restauram

objectos artísticos apenas pelos seus valores puramente estéticos ou artísticos, mas sim, porque estes tem alguma capacidade simbólica, cultural ou sentimental<sup>349</sup>.

É neste contexto que surgem alguns textos de referência, como o publicado pelo *Getty Conservation Institute*<sup>350</sup> com o objectivo de clarificar o papel que a conservação do património desempenha no contexto da sociedade contemporânea. Centrando a sua análise nos processos subjacentes à valorização dos bens patrimoniais, este documento analisa como os significados ou valores associados aos bens são determinantes para as decisões sobre *o que conservar, porquê conservar e como conservar*, e como estes significados e/ou valores podem ser integrados nas intervenções sobre o património futuras.

Embora, já no início do século XX, pudéssemos encontrar em Alois Riegl, em *Der Moderne Denkmalkultus* (o culto moderno dos monumentos, publicado em 1903) a identificação do significado e/ou valor, como característica fundamental de um bem patrimonial, ou posteriormente, este conceito fosse veiculado pela carta de Veneza, de 1964, só na última década do século XX é que se inicia este reconhecimento, designadamente na Europa, aceitando as implicações desta asserção e transferindo, definitivamente, a origem do significado dos objectos para os sujeitos<sup>351</sup>. Nalguns países, como na Austrália, que lida com culturas e sistemas de valores muito distintos, esta reflexão e reconhecimento iniciou-se mais cedo. Podemos destacar, por exemplo, os contributos da Carta de Burra, cuja primeira versão, de 1979, define que o “objectivo da conservação é preservar o(s) significado(s) e alerta para a necessidade de adaptar os princípios internacionais aos valores e às necessidades de cada grupo cultural”<sup>352</sup>. As versões posteriores deste documento vieram sublinhar a necessidade da participação dos vários grupos culturais não só na atribuição de valor e/ou significado aos bens conservar como, também, no próprio processo de tomada de decisão sobre como conservar.

Ao ampliar o campo dos significados e dos valores, com a introdução de valores económicos e sociais, isso não significa que os valores atribuídos tradicionalmente ao património cultural, como o histórico, o estético e o artístico, deixem de ser relevantes. Significa, isso sim, que nos encontramos num campo mais complexo de relações quando tomamos decisões sobre *como conservar, o que conservar e porquê conservar*.

Autores, como Salvador Muñoz Viñas, que reclama o aparecimento de uma (nova) teoria contemporânea do restauro<sup>353</sup> defende que o restauro trata “dos objectos que melhor simbolizam (descrevem, representam, caracterizam) uma cultura, uma identidade ou os sentimentos pessoais ou colectivos”<sup>354</sup>. Contrariamente às teorias clássicas da conservação e restauro que defendiam que a classificação de um determinado bem como património tinha como pressuposto as características intrínsecas do objecto, privilegiando os valores

históricos e/ou artísticos hoje, como sublinha Salvador “*el concepto de patrimonio ya no depende necesariamente de valores altoculturales predeterminados, sino de valores que pueden variar substancialmente en cada caso. Esta es una innovación fundamental, porque el patrimonio (los objetos de Restauración) deja de ser algo exterior a los grupos, algo que existe independientemente de la voluntad de los espectadores, sino que por contrario se reconocen como una construcción intelectual de la personas, fruto de una “elección”*”.<sup>355</sup>

No centro desta ideia está subjacente que o património é uma construção social, isto é o resultado de um processo social num lugar determinado e num tempo específico. Como consequência a cultura é um conjunto de processos e não um conjunto de coisas, objectos, colecções, edifícios ou sítios.

Salvador Munõz valoriza, ainda, o uso ou a função como um dos aspectos essenciais da teoria contemporânea do restauro. A maioria dos valores associados à nova teoria contemporânea são, em grande parte, valores de uso, determinados pela utilidade que cada objecto tem para cada sujeito<sup>356</sup>. Salvador Muñoz sublinha esta questão da função e do uso com a seguinte afirmação: “*De hecho, en la práctica totalidad de los casos se podría substituir ventajosamente el concepto de valor (...) por el concepto de función*”.<sup>357</sup> Neste sentido podemos concluir que um objecto pode cumprir diversas funções, entre as quais a função simbólica e histórica, para diferentes pessoas. Sublinhamos, que estas funções são determinadas pelo conjunto dos sujeitos e não por um único sujeito.

Outra das tendências contemporâneas relacionadas com o património cultural é a relativização da materialidade que se traduz na transferência da importância dos aspectos materiais para os imateriais do património. Um exemplo desta tendência, dado por Honório Nicholls Pereira, é a alteração do conceito de monumento para o de lugar, ou a tendência dos profissionais da conservação para realizarem, preferencialmente, acções indirectas em vez de intervenções directas sobre o objecto<sup>358</sup>. Este facto, não significa que a materialidade perdeu importância, mas antes que são sublinhados outros aspectos imateriais, focados na preservação dos significados e dos valores. Esta relativização da materialidade, já referida por Brandi na sua afirmação que a matéria deve ser preservada, enquanto veículo de manifestação da imagem<sup>359</sup> é uma tendência de reconhecimento e valorização da necessidade de preservar os valores, os significados e a comunicação.

Uma das consequências inerentes ao facto de recair sobre os sujeitos os objectivos da conservação e restauro é a democratização dos processos desenvolvidos na identificação e classificação de bens como património. Ana Pinho, corroborando com esta tendência, sublinha que “*a identificação do património cultural e a definição dos valores a proteger*

*deixa de repousar nas mãos dos especialistas e peritos da matéria – apesar de estes continuarem a ser uma referência, em, especial no que respeita aos valores histórico e artístico - passando a ter de levar em conta as interpretações e os significados atribuídos por outros grupos, incluindo as culturas minoritárias e locais*<sup>360</sup>. Neste sentido as decisões sobre o património passam a ser reconhecidas como um processo complexo de negociação onde todos os interessados trazem os seus valores e significados.

No âmbito deste conceito alargado de património, e conseqüentemente de conservação e restauro, é necessário definir quadros de referência que, para além de promoverem a compreensão e reconhecimento destes conceitos, também, constituirão um instrumento de apoio e informação à decisão no âmbito da gestão do património cultural. O documento do *Getty Conservation Institute* afirma que deveriam ser implementadas e desenvolvidas metodologias de planeamento para a obtenção de mais valor assim como processos de avaliação do significado cultural de modo que esta informação pudesse ser integrada efectivamente na prática da conservação<sup>361</sup>.

O reconhecimento de que a conservação é um processo social tem como consequência a introdução de um sistema que relaciona as apreciações de valoração e valorização de um bem com as tomadas de decisão sobre esse bem.

Depois de descrever exhaustivamente o que entende por conservação e restauro, explicitando a natureza dos objectos da conservação, Salvador Muñoz, apresenta as consequências éticas da conservação e restauro. Esta ética está fundamentada na ideia de *benefício público* (usando a expressão promulgada pela reunião de Vantaa).<sup>362</sup>

Para Salvador Muñoz, o facto dos objectos da conservação desenvolverem funções muito diversificadas, tangíveis ou não, pode produzir conflitos entre os sujeitos afectados nos processo de conservação, porque o privilegiar uma função significa na maioria dos casos limitar outras. Como a importância de cada função varia de pessoa para pessoa, a decisão, eticamente correcta, sobre quaisquer acções a desenvolver num bem cultural, não se pode basear na prioridade dada por um indivíduo, quer ele seja o restaurador, o químico, o proprietário, o político, o historiador de arte ou o arquitecto. Será eticamente mais correcto (e funcionalmente melhor) tentar melhorar o mais honesta e equilibradamente possível, as eficácias que esse objecto tem, para todos os utilizadores e, para cada um em particular, isto é há que se pautar pela noção de benefício público.<sup>363</sup>

Esta nova teoria defende a implementação de uma relação dialéctica e não impositiva entre as ideias do conservador, do responsável, do dono de obra, do político ou de qualquer pessoa que tenha alguma relação sobre o acto de conservar ou por ele seja afectada.

Não se propõe uma ética baseada na confrontação onde o mais poderoso triunfa, mas uma ética baseada na negociação, no equilíbrio, na discussão, no diálogo e no consenso.

Nas conclusões do documento do *Getty Conservation Institute* é referido que "today heritage is seen as the source of important benefits to society, including stability, understanding, tolerance, recognition of and respect for cultural differences, and economic development."<sup>364</sup>

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

Face ao processo de destruição dos revestimentos arquitectónicos, do esquecimento das práticas de reparação e manutenção, e conseqüentemente da importante perda do património e da compreensão da sua história tecnológica da construção, surgiu em 1996, o primeiro curso piloto organizado pelo ICCROM<sup>365</sup> em colaboração com o BDA - o ASC: The Examination and Conservation of Architectural Surfaces Course.

No âmbito deste curso foram emanadas algumas recomendações, que partiram do pressuposto que a aparência do revestimento do edifício influencia a sua leitura e comunicação. Entre estas o ICCROM recomenda, a manutenção das noções de *patine*, de autenticidade material e de preservação dos diferentes layers sejam não só aplicados á superfícies ornamentadas como, também 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. 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.

Estas preocupações, também, podem ser observadas nalguns dos princípios enunciados pelas cartas internacionais de conservação e restauro, nomeadamente: no que respeita ao incentivo das políticas de manutenção e reparação, com a utilização de materiais tradicionais, ou no encorajamento para preservar as superfícies arquitectónicas, evitando a substituição e reconstrução de rebocos.

Sublinhamos, que esta preocupação específica de manter as superfícies arquitectónicas como parte integrante da arquitectura, já se encontra expressa, na Carta de Cracóvia de 2000, onde é mencionado que: *“a decoração arquitectónica, as esculturas e os elementos artísticos que fazem parte integrante do património construído, devem ser preservados mediante um projecto específico vinculado ao projecto de restauro.”*<sup>366</sup> Também é referida a necessidade do conservador que concebe e executa o trabalho ter conhecimentos e formação na área, *“para além da capacidade cultural, técnica e prática para interpretar os diferentes ensaios e nas áreas artísticas específicas. O “projecto de restauro” deve garantir uma relação correcta com o conjunto envolvente, incluindo o ambiente, a decoração e a escultura e respeitando as técnicas tradicionais da construção e a sua necessária integração como uma parte substancial do património construído”*<sup>367</sup>.

Ao nível da legislação nacional, sublinhamos a implementação de mecanismos de controlo prévio e de responsabilização em relação a todas as obras ou intervenções no património cultural (desde que classificado ou em vias de classificação). A publicação do decreto-lei 140/09 de 15 de Junho instaura os seguintes aspectos: a obrigatoriedade da existência de um relatório prévio elaborado por técnicos legalmente qualificados, o acompanhamento obrigatório das obras ou das intervenções e o dever de documentar, através da entrega de um relatório final para um registo e arquivo dos trabalhos realizados. Embora esta obrigatoriedade seja recente acreditamos que poderá ter consequências no reconhecimento da importância das superfícies arquitectónicas, designadamente para o esgrafito.



Figura 042. Castelo de Mourão

### 3. PROCESSO DE INVENTARIAÇÃO E LEVANTAMENTO ARQUITECTÓNICO DOS ESGRAFITOS NO ALENTEJO: METODOLOGIA

Após o enquadramento teórico, que se constituiu como metodologia de pesquisa documental e bibliográfica enquanto fundamento e resposta às questões de investigação, descreve-se e fundamenta-se, neste capítulo, o percurso metodológico de inventariação e levantamento arquitectónico dos esgrafitos nos aglomerados urbanos no Alentejo.

#### 3.1 Definição e delimitação do campo de estudo

Este trabalho centra-se no estudo do esgrafito na região do Alentejo, mais especificamente, nos distritos de Portalegre, Évora e Beja, pelos seguintes motivos:

- No domínio da investigação bibliográfica sobre o tema esgrafitos, o panorama existente em Portugal é parco. Alguns autores fazem referência à existência deste tipo de decoração no Alentejo e na cidade de Évora<sup>368</sup>, sem contudo, lhe prestarem mais do que a atenção devida a um subproduto artístico.
- Este *subproduto* foi, recentemente, objecto de investigação sistemática, na cidade intramuros de Évora<sup>369</sup>, com o registo e inventariação de 99 casos, para além de muitos outros casos identificados e dispersos pela região do Alentejo, que se torna serem estudados de modo sistemático.
- As características geológicas do Alentejo com significativos afloramentos calcárias e a acessibilidade a um dos ligantes mais antigos - a cal - que resulta da cozedura de calcários, permitindo a sua fácil utilização tanto na construção como na decoração local. A construção no sul de Portugal é caracterizada pelas paredes rebocadas e caiadas de branco, por vezes decoradas como barras de cores vivas<sup>370</sup>. Esta característica justifica a hipótese de que a existência de decorações realizada com técnicas de aplicação da cal, como o esgrafito, tenha mais expressão nesta região.

A relevância desta região como campo de estudo fundamenta-se em dados de investigação anterior, em algumas referências bibliográficas, e ainda nas características geológicas, culturais e construtivas da região.

Optou-se por delimitar o campo de estudo do esgrafito no Alentejo a três distritos, Beja, Évora e Portalegre, por razões que se prendem com a divisão administrativa do território. Hoje, a região do Alentejo<sup>371</sup> compreende integralmente os distritos de Portalegre, Évora

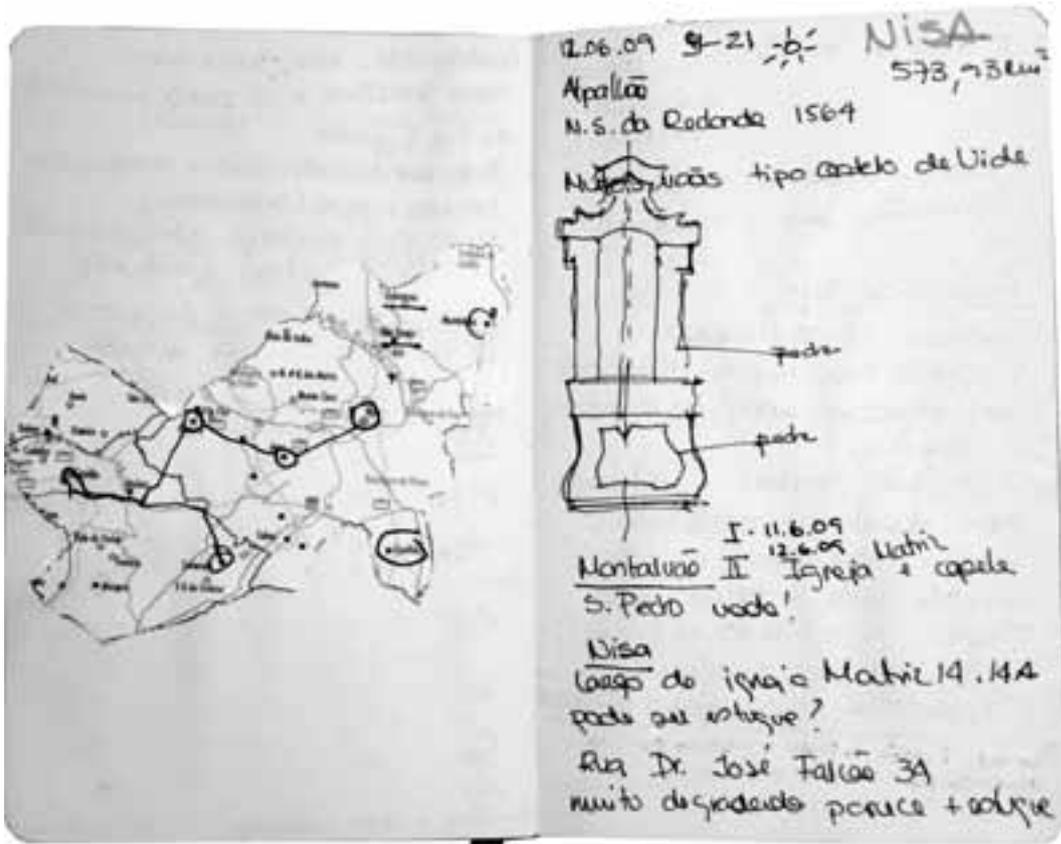


Figura 043. Caderno de registos de campo

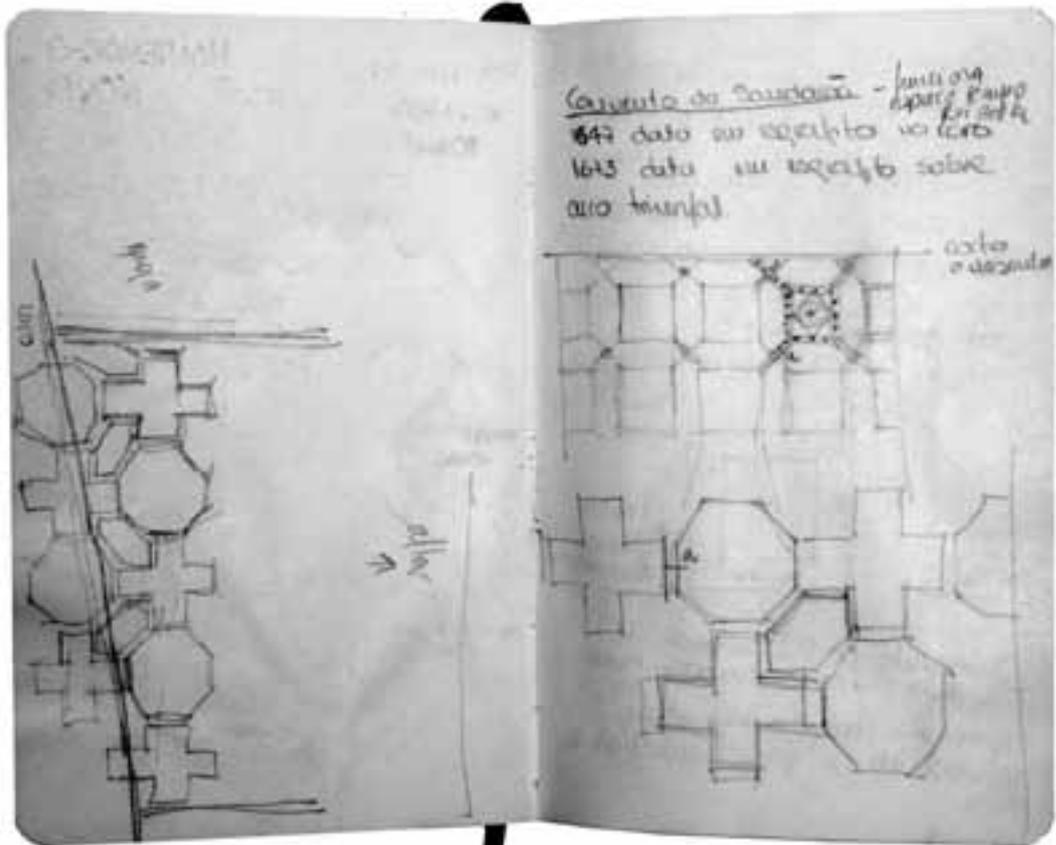


Figura 044. Caderno de registos de campo

e Beja, e as metades sul dos distritos de Santarém e Setúbal, sendo a maior região de Portugal, com uma área de 31 551,2 km<sup>2</sup> (33% do Continente). Esta divisão não coincide integralmente com as antigas unidades administrativas, como as comarcas e as províncias, implementadas, em Portugal, a partir do século XV. De facto estas unidades foram sofrendo algumas alterações nos seus limites, ao longo dos tempos mas, de um modo geral, o distrito de Beja, o de Évora, e parcialmente o de Portalegre, estiveram sempre incluídos na unidade administrativa do Alentejo. Reforçando este argumento temos a referência de que os esgrafitos surgem no Alentejo a partir do século XV tal como já referimos.

As características do ordenamento do território nos distritos Beja, Évora e Portalegre, aliás como toda a região do Alentejo, são de um povoamento fortemente concentrado, pelo que optamos por um levantamento arquitectónico dos esgrafitos de todos os aglomerados urbanos sedes de concelho e/ou freguesia, no total de 272 aglomerados urbanos<sup>372</sup>.

A esta escolha não foi naturalmente alheio, o facto, da autora residir na cidade de Évora, e da recolha e registo dos esgrafitos, ser realizada apenas pela autora, o que obrigou a limitar a pesquisa aos três distritos referidos.

### 3.2 O levantamento arquitectónico: o processo

Para construção do *corpus* do esgrafito, realizou-se um levantamento integral de todo o território, objecto de estudo – isto é todos os aglomerados urbanos sedes de freguesia e de concelho dos distritos de Beja, Portalegre e Évora, registando e inventariando sistematicamente todos os casos visíveis de esgrafitos. Estes três conselhos, em conjunto, apresentam uma área de 23,683 km<sup>2</sup>.

Foram registados todos os esgrafitos visíveis, do espaço exterior público, assim como os ornatos em baixo-relevo, planos, aparentemente realizadas na técnica de esgrafitar, cobertos com películas de tinta ou de cal, perceptíveis ou legíveis do espaço público.

Inventariamos, também, os esgrafitos existentes no interior das igrejas. Embora, nos edifícios religiosos, o campo iconográfico seja muito mais vasto e distinto do que o dos restantes edifícios urbanos, optamos por inclui-los no inventário, devido a sua representatividade, não só em número de casos, mas também, na relação com a arquitectura e na qualidade técnica, tanto ao nível da execução, como da qualidade artística do ornato ou da composição. Verificámos, ainda, que conseguíamos datar com alguma segurança, alguns destes esgrafitos, e que alguns correspondiam aos casos mais antigos. Para compreender

o esgrafito e a sua relação com espaço/arquitectura tornou-se fundamental entender e, como tal inventariar, o esgrafito quer no espaço interior, quer no espaço exterior.

Face à dimensão e escala deste território a técnica utilizada no levantamento arquitectónico foi a prospecção arqueológica<sup>373</sup> que permite a identificação de sítios em amplas extensões. Durante a acção de identificação do esgrafitos procurou-se não só localizar este tipo de ornamentação, mas também, reconhecer as suas formas de expressão e suas particularidades.

Todo o trabalho de campo de prospecção que a seguir, se descreve foi antecedido por um estudo prévio que incluiu, não só uma pesquisa bibliográfica e arquivística, mas, também, a análise da cartografia existente e da fotografia aérea.

### 3.2.1 Estudo prévio

A análise da documentação bibliográfica, arquivística, cartografia e fotografia constituiu o ponto de partida para a prospecção. Como se pode concluir da leitura do capítulo anterior as informações bibliográficas são parcas mas, mesmo assim, forneceram dados importantes sobre a localização e o número de decorações esgrafitadas, embora muitas delas fossem apenas referências sem descrição e/ou análise.

No início do trabalho foi, ainda, feita uma pesquisa por palavras/chaves relacionadas ou associadas ao esgrafito na internet. Esta tarefa incluiu, também, a procura nos inventários do património arquitectónico *on line* do arquivo da Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos (igespar e monumentos/ihru). A reedição do Inventário Artístico de Portugal<sup>374</sup>, em suporte digital, constituiu uma boa base de documentação porque, através da pesquisa livre por palavras-chave, ajudou a identificar uma listagem prévia da localização dos esgrafitos. Embora, durante a pesquisa, se tenha-se constatado que Luís Keil, nalgumas situações se refere ao esgrafito como "decorações"<sup>375</sup>, dificultando a busca por palavras-chave, a elaboração desta lista prévia, ainda que não constituindo um inventário, permitiu planear 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.

Elaborou-se uma lista, que se inclui nos anexos com a indicação e localização de 108 casos identificados como decorações esgrafitadas no Alentejo, das quais 95,4% (103 dos casos) estavam localizadas nos distritos objecto de estudo. Este dado justifica plenamente a opção da amostra estudada. Salientamos que, nesta primeira fase, não foram incluídos nesta lista os 99 casos de fachadas<sup>376</sup> com esgrafitos identificados no centro histórico de Évora, objecto de um estudo anterior.

A análise bibliográfica procurou ainda recolher dados complementares à localização, questões como a datação, a técnica, quem promoveu a execução, o executante, obras de conservação ou restauro.

Embora, no início deste trabalho, tenhamos tido conhecimento de que tinha sido realizada uma pesquisa, em 1995/96 sobre estuques e esgrafitos nos distritos de Évora e Portalegre por Mónica Braga e Alexandra Charrua, só em 2009, é que os resultados deste trabalho foram, parcialmente, publicados. A comparação dos resultados desta pesquisa com a nossa revelou uma elevada coincidência, embora, esta regista um maior número de casos.

Na tarefa de preparação do trabalho de campo, a observação da cartografia e/ou a análise da fotografia aérea foram utilizadas como instrumento de reconhecimento do território objecto de prospecção e construção do seu protocolo de execução. Procurou-se, na análise destes documentos gráficos e/ou fotogramas, reconhecer a génese das estruturas urbanas consolidadas com indícios/características de organizações de povoamento anteriores aos inícios do século XX, tais como núcleos históricos, aglomerações organizadas em torno ou em função de edifícios religiosos, civis ou militares. O princípio de que o esgrafito surge, prioritariamente, em contexto urbano, esteve na base da análise desenvolvida e justifica-se, conforme referido anteriormente, em estudos anteriores e na literatura revista.

Os casos isolados, fora do contexto urbano, foram identificados com base na literatura, em testemunhos da comunidade profissional e científica do património ou afins. Tais são os casos dos esgrafitos da Quinta da Amoreira da Torre, o Convento de Santa Cruz de Rio Mourinho em Montemor-o-Novo, a Torre das Águias em Brotas, Mora e a Igreja de Santa Cruz em Almodôvar.

Independentemente dos documentos escritos, o conhecimento do terreno foi fundamental para programar o trabalho de campo, porque a prospecção implica a identificação e o registo do esgrafitos através da observação directa do espaço urbano.

### **3.2.2 A prospecção ou fieldwalking**

Realizado o trabalho prévio, era indispensável confirmar e validar a informação *in situ*, e, verificar se haveria outros casos de modo a permitir um conhecimento mais extensivo. Havia, ainda, a necessidade de descrever e analisar individualmente cada caso.

Tratando-se de um contexto urbano a técnica de prospecção no terreno utilizada foi a do "fieldwalking." Percorremos a pé, de forma sistemática, todas as ruas, observando

atentamente as superfícies arquitectónicas, identificando e registando todos os esgrafitos ou vestígios encontradas nas fachadas. Em certos aglomerados urbanos, quando a topografia o permitia, foi, também, utilizada a bicicleta uma vez que velocidade reduzida, permitia a observação cuidadosa / um olhar atento sobre as superfícies arquitectónicas para identificar a existência de esgrafitos das superfícies.

O trajecto entre os diferentes os diferentes aglomerados urbanos foi realizado de automóvel que possibilitou a paragem em locais como ermidas, capela, conventos e/ou fontes onde poderiam existir (ou havia referências) a este tipo de decorações. Nesta tarefa foram percorridos 8.042 km (ver tabela incluída nos anexos).

Durante o trabalho de campo, verificamos que a análise da cartografia e/ou da fotografia aérea era um instrumento fundamental pois permitia, rapidamente, excluir zonas urbanas de formação recente (como os loteamentos urbanos recentes) onde não há vestígios ou indícios de decorações esgrafitadas. A constatação deste facto, permitiu reduzir o universo de estudo para 200 aglomerados urbanos nos quais estão incluídos todos os aglomerados urbanos sedes de concelho ou freguesia de matriz consolidada e anterior aos inícios do século XX.

O trabalho de prospecção e levantamento foi demorado (ao longo de muitos meses, durante os anos de 2008 e 2009) com preocupação constante para que decorresse com boas condições atmosféricas. Nalgumas situações, onde o valor artístico e/ou condições de observação, não foram favoráveis numa primeira observação, esta foi repetida.

### **3.2.3 Observação e o registo sistemático**

Durante o trabalho de campo validamos a listagem prévia produzida, e complementamo-la com novos casos no total de 344 edifícios - 411 esgrafitos (incluindo os 99 de Évora). O levantamento dos esgrafitos incluiu: recolha fotográfica, registo de localização, identificação, descrição, estado de conservação, análise e interpretação dos casos observados. Sempre que possível foram recolhidos dados históricos, que ajudassem a datar e/ou compreender a iconografia, o autor, a propriedade original, os restauros e as transformações.

Para a recolha e registo da informação utilizamos as seguintes técnicas e instrumentos:

- Máquina fotográfica digital *Konica Minolta (modelo DiMAGE Z3 com um zoom ótico 12x)* de 4,2 mega pixels e uma máquina reflex *Nikon F80* com uma das seguintes lentes de 100/300 mm, de 20/40mm ou de 35/70mm. A recolha de dados foi feita

de forma sistemática. Alguns factores condicionaram ocasionalmente a fotografia de exteriores: 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 repetir a tomada de fotografias 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;

- Registo através do desenho. 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, simétrica e formal do motivo decorativo;
- Observação detalhada e ampliada através da utilização de um binóculo para confirmar o detalhe e qualidade da técnica de execução;
- Marcação cartográfica do percurso realizado durante a prospecção na fotografia aérea e/ou no mapa do aglomerado urbano.
- Diário de campo onde se descreveu cada caso, à medida que se prosseguia o trabalho. Neste diário apontaram-se as observações realizadas sobre elementos e características das fachadas e/ou edifícios, que permitissem compreender os conceitos estéticos e de apresentação da fachada. Os níveis estratigráficos, ao nível das superfícies arquitectónicas visíveis ou perceptíveis, e suas colorações, o tipo e técnica de execução do esgrafito, assim como os dados que ajudassem na sua datação foram sempre assinalados neste guião.

Esta recolha inclui, não só os esgrafitos visíveis da rua mas, também, os ornatos em baixo-relevo, planos, cobertos com tinta ou cal, perceptíveis ou legíveis do espaço público, cujo aspecto fosse semelhante ao esgrafito.

Numa primeira fase do trabalho de campo, podemos verificar que continua a haver alguma indefinição terminológica na utilização nos termos esgrafito e grafito. Frequentemente, o esgrafito é confundido com outros trabalhos de estuque ou massa. Constatamos que muitos dos esgrafitos referenciados na nossa lista inicial, já não existiam ou, tinham desaparecido, ou, por vezes, não eram esgrafitos mas sim trabalhos realizados com outras técnicas decorativas.



Figura 045. Base de Dados - Ecrã de Abertura



Figura 046. Base de Dados - Consulta

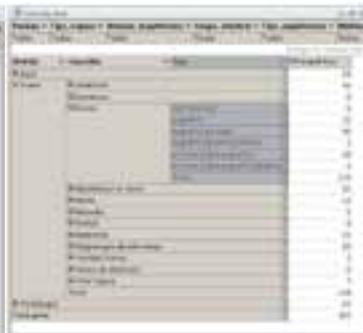


Figura 047. Base de Dados - Consulta



Figura 048. Base de Dados - Consulta

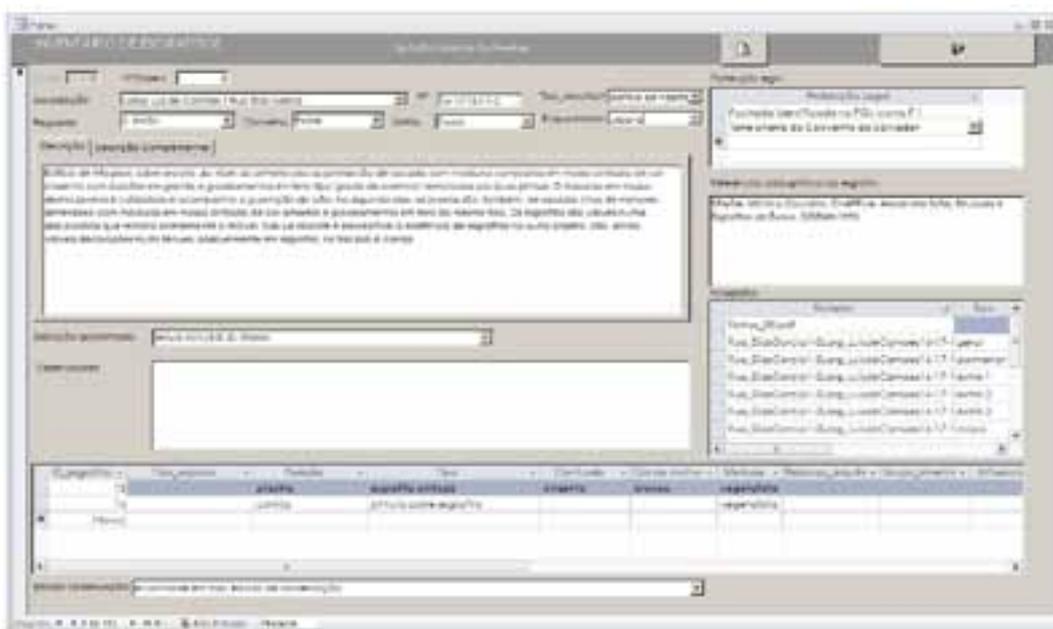


Figura 049. Base de Dados - Ficha de Inventário

### 3.3 Tratamento de dados

#### 3.3.1 O inventário

O inventário tem sido um instrumento utilizado para a protecção do património cultural. Talvez até tenha sido um dos mais antigos instrumentos em termos internacionais. Em França a inventariação dos bens patrimoniais teve início em 1837, existindo, hoje, cerca de 40 mil monumentos inscritos no Inventario dos monumentos históricos<sup>377</sup>.

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>378</sup>. Posteriormente, em 1975, na declaração de Amesterdão, reforça-se esta ideia da necessidade de inventariar enquanto instrumento de 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>379</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: *“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>380</sup>

Na legislação nacional, designadamente na Lei 107/2001 de 8 de Setembro que estabelece a Lei de Bases do Património Cultural, define-se que a protecção legal dos bens culturais assenta na inventariação e na classificação dos bens (artigo 16º). Este diploma define / estabelece, ainda, o inventário (artigo 6º) como um princípio fundamental da política patrimonial, enquanto forma de protecção dos bens culturais, definindo *“por inventariação o levantamento sistemático, actualizado e tendencialmente exaustivo dos bens culturais (...) com vista à respectiva identificação”* (artigo 19º).

Perante a ausência de um modelo de inventariação, concebemos o inventário tendo como referências os inventários do património arquitectónico elaborado pela antiga DGEMN (<http://www.monumentos.pt>) e o inventário produzido em investigação anteriores sobre o esgrafito em Évora.

### **3.3.2 Processamento da informação: a base de dados**

A quantidade de informação recolhida (aproximadamente 500 casos identificados numa primeira fase e mais de 10.000 fotografias) que precisava de ser reunida, armazenada, organizada e estruturada para poder ser processada justificou o desenvolvimento de um sistema de gestão de informação dos esgrafitos. Este sistema de gestão assenta numa base de dados em *Access* que se relaciona com um banco de imagens. Com base neste sistema de informação elaborado, numa investigação anterior, foi realizado um levantamento das necessidades de informação, desenharam-se novos formulários para os novos registos mais adaptados ao contexto do objecto de estudo e introduziram-se campos de classificação das fotografias para que a busca de dados pudesse não só ser quantitativa, mas também, visual.

Este sistema criado não constitui um sistema de informação geográfica (SIG)<sup>381</sup>, mas é primeiro um passo fundamental para a implementação de um sistema de gestão patrimonial, mesmo ao nível urbanístico, com objectivo de salvaguardar a técnica do esgrafito. De facto este sistema de informação associado a modelos preditivos começa a ter, ainda que de modo embrionário, um papel importante no suporte à tomada de decisões na gestão patrimonial, neste caso à arqueologia.<sup>382</sup>

Esta base de dados poderá permitir uma actuação preventiva programada e hierarquizada de salvaguarda dos esgrafitos inventariados.

### **3.3.3 As fichas de inventário**

Em cada uma das fichas apresentam-se três domínios de caracterização: um referente ao edifício onde identificámos os esgrafitos (número de ficha, localização, freguesia, concelho, distrito, enquadramento, tipo de arquitectura, descrição actual e complementar do edifício, e observações; outro sobre as características dos esgrafitos (datação, posição, tipo, motivo, cor de fundo, cor de motivo, relação com arquitectura, estado de conservação, protecção legal e referências bibliográficas) e, um terceiro domínio com o levantamento fotográfico dos esgrafitos.

Sendo este 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.

De acordo com o exposto anteriormente, o carácter cognitivo de um edifício é o melhor documento de si mesmo<sup>383</sup>. Neste sentido a análise estratigráfica<sup>384</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, da 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 da 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.

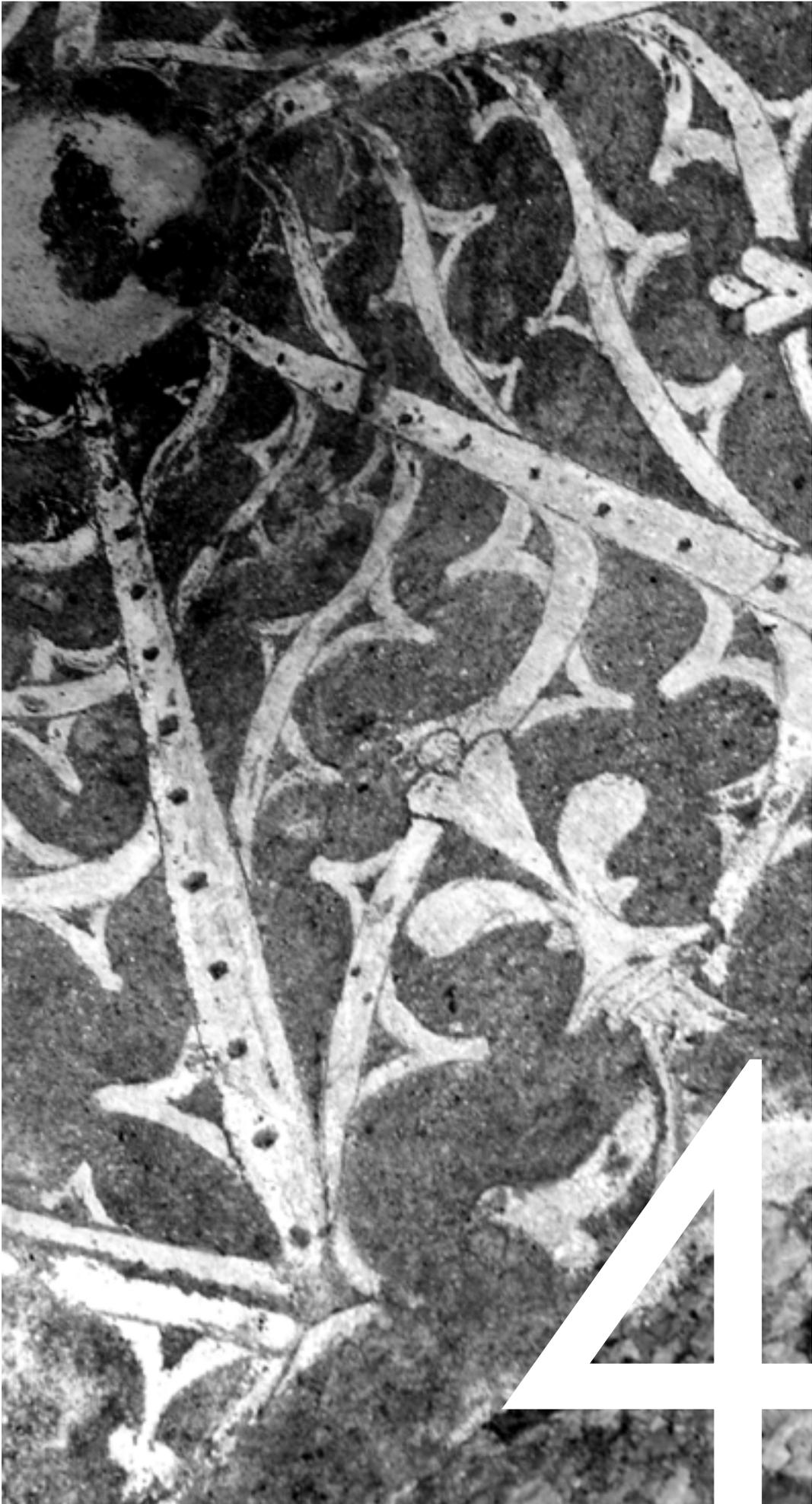


Figura 050. Quinta da Amoreira da Torre, Montemor-o-novo

#### 4. O ESGRAFITO NO ALENTEJO

A pesquisa documental e bibliográfica realizada e exposta no capítulo do enquadramento teórico e o trabalho empírico de levantamento sistemático dos esgrafitos no Alentejo permitem-nos apresentar, analisar e discutir os resultados obtidos à luz da problemática enunciada e das perguntas de investigação levantadas. Nalguns casos, foi necessário, realizar nova pesquisa bibliográfica para interpretar e fundamentar alguns dos resultados inventariados que não eram justificados, através da informação teórica, já realizada.

O levantamento sistemático de todos os esgrafitos do Alentejo está compilado na base de dados, com o registo de 344 de edifícios com esgrafitos, apresentada em suporte informático (em anexo) e que sugerimos que seja instalada para uma melhor compreensão da análise e discussão dos resultados que, em seguida, se apresenta.

Na ausência de estudos históricos e/ou artísticos específicos sobre os esgrafitos em Portugal e dada a dificuldade em datar um reboco, todas as datações agora apresentadas, nos casos onde não haja uma referência explícita, foram realizadas através de metodologias utilizadas pela história ou arqueologia da arquitectura, com a comparação estilística e artística com casos datáveis ou pela leitura estratigráfica das varias campanhas decorativas, validando esses dados com os cronológicos do edifício. O inventário do património arquitectónico e o artístico de Portugal<sup>385</sup> foram instrumentos de busca da informação cronológica sobre a construção e remodelação dos edifícios, designadamente conventos, igrejas, e ermidas. Embora, ainda tenhamos validado essa informação pelo confronto entre a nossa datação e a opinião apreciativa de uma investigadora de história de arte perita em pintura mural, não podemos excluir que venham a existir contradições com estudos monográficos futuros.

##### 4.1 Breve panorâmica dos esgrafitos existentes em Portugal

Os estudos sobre o esgrafito em Portugal são poucos e os autores, que se debruçaram sobre este assunto, fazem referência à existência do esgrafito no Alentejo, salientando os da cidade de Évora<sup>386</sup>. Pudemos porém pudemos constatar que existem esgrafitos noutras regiões do país, embora o Alentejo seja a região mais representativa em número de casos que chegaram até hoje. De facto de norte a sul do território nacional, mas também, no Brasil e em Goa, pudemos (re)descobrir alguns edifícios esgrafitados, que nos permitem apresentar uma panorâmica da extensão e utilização desta técnica ornamental em Portugal, tanto em versões eruditas como em composições populares.



Figura 051. Moldura de vão esgrafitado em Montesinho



Figura 052. Moldura de vão esgrafitado em Vilarinho



Figura 053. Cimalha esgrafitada em Coimbra



Figura 054. Esgrafito em Idanha-a-Velha, na chamada "Catedral"

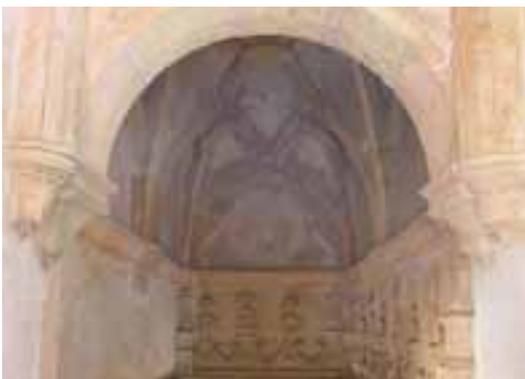


Figura 055. Convento de Cristo, Tamar



Figura 056. Oratório de S. Jeronimo na Quinta de Nossa Senhora da Piedade, na Póvoa de Santa Iria, Vila Franca de Xira

No Norte do país, numa zona caracterizada pela construção em granito, José Aguiar<sup>387</sup> redescobre uns esgrafitos que desenham e ornamentam as molduras de umas janelas numa composição popular e vernacular, em Montesinho e em Vilarinho, Trás-os-Montes.

Figura 051

Figura 052

No Centro do país, em Idanha-a-Velha, na chamada "Catedral", foi restaurado nos anos noventa, 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 054

Fernando Mariano<sup>388</sup> menciona, também, os esgrafitos do Santuário de Nossa Senhora de Sacaparte, em Alfaiates, Sabugal, na Guarda.

Numa breve prospecção em Coimbra, redescobrimos, facilmente, alguns esgrafitos, localizados especialmente em cimalthas, nalgumas fachadas urbanas da cidade. Já em 1937, Virgílio Correia<sup>389</sup>, mencionava a existência de esgrafitos nesta região, dando como exemplo o friso do palácio do final do século XVI, na Rua do Norte, confirmado por Correia de Campos em 1965<sup>390</sup>. Perto de Coimbra, estes autores mencionam a existência, numa cimalha na quinta de S. Piolho, de um esgrafito, com motivos eruditos e populares esgrafitada a vermelho e branco, com a data de 1606.<sup>391</sup>

Figura 053

No convento de Cristo, em Tomar, na escadaria de acesso ao claustro de Santa Bárbara aparece uma ornamentação esgrafitada na abóbada. Nos esgrafitos, aparentemente realizados em duas campanhas diferentes, aparecem os motivos figurativos no interior de círculos – *tondi*. Sublinhamos a qualidade técnica e artística destes esgrafitos.

Figura 055

Perto de Lisboa, Fernando Mariano<sup>392</sup> identifica os esgrafitos do Palácio e Quinta de Valfior, em S. Iria da Azóia, Loures, e o Oratório de S. Jerónimo na Quinta de Nossa Senhora da Piedade, na Póvoa de Santa Iria, Vila Franca de Xira. Esta pequena construção, manuelina, em mau estado de conservação, localizada no jardim da quinta, é uma estrutura de planta rectangular, composta por um alpendre, uma nave e uma capela-mor. As coberturas destes espaços são diferenciadas e a cúpula, que cobre o alpendre, é rematada por um tambor cego oitavado, decorado com esgrafitos que formalizam uma moldura com um florão central. Embora em mau estado de conservação, este esgrafito, aparentemente, utiliza argamassas de cores diferentes, fazendo uma composição, dentro do mesmo programa comunicacional, a branco e vermelho com pequenos apontamentos a negro. A utilização de argamassas de fundo de cores diferentes na mesma composição demonstra o domínio da técnica de esgrafitar e constitui um caso digno de referência.

Figura 056



Figura 057. Palácio da Penha Longa, Sintra



Figura 058. Capela de Nossa Senhora das Salvas ou Salas, Sines



Figura 059. Palácio de Estói, Algarve



Figura 060. Salão Afonso Brás. Palácio Anchieta, Vitória do Espírito Santo, Brasil

Em Sintra, nos jardins do Palácio da Penha Longa, também, podemos encontrar a Fonte de S. Gonçalo coberta com esgrafito, do século XVIII, de coloração vermelho e branco. Esta fonte foi intervencionada em 2008 pela empresa esgrafito mural<sup>393</sup>. Também no palácio nacional de Sintra, surgem alguns apontamentos decorativos esgrafitados de cor vermelha e branco.

Figura 057

No distrito de Setúbal, já no Alentejo, na Capela de Nossa Senhora das Salvas ou Salas, em Sines, - reconstruída por Vasco da Gama, mas concluída após a sua morte em 1529, conforme inscrição sobre o portal - foi descoberto, no final da década de 90, uma interessante decoração esgrafitada a branco e cor de areia nas nervuras da abóbada da capela-mor, junto à ousia,<sup>394</sup> durante o restauro do retábulo em talha dourada, dos finais do século XVII. Os esgrafitos, na cor areia e branco, 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 no século XVII e portanto ser anterior, 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<sup>395</sup>, 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 058

No Algarve, o palácio de Estói é caracterizado por uma arquitectura ecléctica, sendo para muitos autores a mais significativa manifestação do Romantismo no Algarve<sup>396</sup>. Construído durante o século XIX, apresenta uma mistura de estilos arquitectónicos desde o neoclássico à arte nova, passando pelo neo-rococó. A ornamentação do palácio e dos jardins é exuberante e podemos encontrar uma grande diversidade de técnicas decorativas, como: azulejos; estuques (moldados ou não); estucos<sup>397</sup>; fingidos (de alvenaria, madeira ou pedra); stucco-marmo (também designado por escaiola); stucco-lustro; pintura mural (tanto a fresco como a seco); baixos-relevos; estátuas e outras técnicas ornamentais. Curiosamente durante a visita que realizámos à obra de adaptação do palácio a pousada<sup>398</sup>, pudemos redescobrir num cimo de um muro uma voluta com vestígios de um esgrafito/grafito. Também pudemos observar, em Estoi, alguns edifícios urbanos com esgrafitos nas cimalkas, platibandas e pilastras.

Figura 059

No Brasil, em Vitória do Espírito Santo, durante as obras de restauro do Salão Afonso Brás, no Palácio Anchieta<sup>399</sup>, antigo convento dos Jesuítas, foi recentemente<sup>400</sup>, em 2009, posto a descoberto, um altar decorado com esgrafitos a branco e negro numa parede lateral, da

Figura 060



Figura 061. Esgrafito embutido, Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Velha Goa, Índia



Figura 062. Capela de Nossa Senhora do Monte, Velha Goa, Índia



Figura 063. Templo Indu, Índia

antiga Igreja de S. Tiago. As notícias divulgadas oficialmente<sup>401</sup> referem que os esgrafitos são seiscentistas e que são raros os edifícios com esgrafitos no Brasil.<sup>402</sup>

Em Velha Goa, José Pestana<sup>403</sup> redescobriu esgrafitos na Capela de Nossa Senhora do Monte, na Igreja de Nossa Senhora do Rosário, no Convento de Santa Mónica e no Paço Episcopal. Estes esgrafitos de coloração branca e vermelha são muito curiosos porque além de terem as cores invertidas (fundo branco e motivo vermelho) são executadas na técnica do esgrafito embutido. Conforme referimos anteriormente a execução desta técnica embutida inicia-se com a aplicação de uma argamassa colorida de vermelho sobre a qual se desenha, com uma lâmina ou estile, um motivo decorativo. Este procedimento é idêntico aos descritos anteriormente para o esgrafito. No entanto, José Pestana refere que, no caso da Capela de Nossa Senhora do Monte, a argamassa é colorida a fresco e não pigmentada<sup>404</sup>. Depois de se removerem partes dessa argamassa, é aplicada nos vazios, criados pela remoção, outra argamassa de cor diferente que é bem apertada contra reboco anterior. No final, a superfície deve ser bem limpa para evitar a criação de um véu branco sobre a argamassa vermelha. O resultado, muito expressivo, é muito semelhante a uma pintura realizada com planos de cores. Rafael Ruiz Alonso<sup>405</sup> desconhece por que é que esta técnica não teve uma grande divulgação em Espanha, embora reconheça que o esgrafito embutido tem mais possibilidades ornamentais e tem uma execução mais simples e pouco problemática. Em Portugal, só descobrimos um exemplo em Vila Viçosa executado nesta técnica embutida.

Figura 062

Figura 061

Um outro aspecto interessante destes esgrafitos é o facto de se localizarem na zona inferior das paredes ao contrário do que sucede nos esgrafitos inventariados que se localizam maioritariamente em cimalthas, tectos, frisos e/ou vergas de janelas. José Pestana levanta a hipótese de, na ausência de azulejaria, o clero em Goa (responsável pela evangelização e construção dos templos religiosos) utilizasse uma técnica ornamental local. Esta hipótese levanta outras questões sociais curiosas, relativas ao modo como o clero católico, durante o processo de evangelização, se relacionava com os artesãos locais.<sup>406</sup> José Pestana, também menciona a existência de esgrafitos na ornamentação dos espaços interiores e exteriores num templo Hindu, na Índia<sup>407</sup>.

Figura 063

Embora o número de casos apresentados seja suficientemente disperso e não seja relevante no contexto do território nacional podemos constatar que o esgrafito foi uma técnica que ultrapassou o âmbito regional, pois foi utilizada e divulgada em Portugal e foi levada para outros locais de influência portuguesa, como o Brasil. Como iremos demonstrar, de seguida, o uso do esgrafito, utilizando modelos mais eruditos ou populares, permaneceu, nomeadamente no Alentejo, ininterruptamente até aos inícios do século XX. Muitos destes esgrafitos foram redescobertos nas últimas décadas, pelo que a história do esgrafito em



Figura 064. localização dos esgrafitos e superfícies decoradas em Évora

Portugal, ainda é, relativamente, recente, à semelhança do que acontece com outras técnicas decorativas como a pintura a fresco.<sup>408</sup>

#### 4.2 A incidência geográfica do esgrafito no Alentejo

O levantamento realizado permitiu observar a incidência geográfica do esgrafito no Alentejo e verificar como é preponderante a sua incidência, no distrito de Évora, designadamente na cidade de Évora. Dos 344 edifícios com esgrafitos, mais de duas centenas estão localizados no distrito de Évora, 99 dos quais na cidade intramuros de Évora e só, aproximadamente, sete dezenas se encontram em cada um dos distritos de Portalegre e Beja.

O mapeamento dos casos inventariados apresenta uma imagem, até agora desconhecida, no panorama da arquitectura urbana no Alentejo. São poucos os lugares que não têm, ou não tiveram, este tipo de ornamentação. Durante o trabalho de campo pudemos observar, ainda, os inúmeros edifícios ornamentados com outras técnicas decorativas, como estuques, estucos, trabalhos de massa, fingidos, pintura ou até azulejos. Se associássemos a este inventário as outras manifestações das artes da cal e da azulejaria, iríamos ficar surpreendidos com a expressão dessa ornamentação na arquitectura.

Para além da cidade de Évora, que mereceu algumas referências e estudos, existem outros núcleos urbanos que, pela quantidade dos esgrafitos ou, ainda, pela especificidade, merecem ser destacados como Montemor-o-Novo, Sousel, Avis, Mora, Arraiolos, Redondo, Reguengos de Monsaraz, Moura, Serpa e Vidigueira. Nestes núcleos urbanos, a decoração das fachadas com esgrafitos assume um protagonismo à escala urbana, semelhante ao de Évora.

Curiosamente, os edifícios esgrafitados localizam-se, geralmente, em espaços com protagonismo urbano, como as ruas principais, os largos ou as praças, confirmando o fenómeno cultural, acima descrito, de valorização do espaço urbano, motivado por uma alteração social e cultural com consequências directas no *modo de habitar*.<sup>409</sup> Embora, não seja um factor constante, é muito, frequente, surgirem esgrafitos nas igrejas da Misericórdia ou em edifícios próximos destas igrejas. O motivo de atracção desta prática, pelas Misericórdias, Confrarias ou, pelas pessoas em geral, deve-se provavelmente ao baixo custo de produção desta técnica e o facto, de permitir criar cenografias fáceis e ilusórias tanto espaciais como arquitectónicas.

Figura 064

Noutros núcleos urbanos mais pequenos, encontram-se inúmeros exemplos de edifícios com pequenos apontamentos decorativos em esgrafito, geralmente, num friso, sobre um



Figura 065. Rua de Évora 83, Igrejinha, Arraiolos



Figura 066. Rua da Marigalha, Sousel



Figura 067. Rua dos Mercadores, Avis



Figura 068. Rua dos Mercadores, Avis

vão ou numa chaminé. Muitos são de expressão popular, como na Igrejainha, e revestem-se de notável importância como testemunhos culturais ou históricos.

Nesta pequena aldeia, cuja característica arquitectónica predominante é a presença de chaminés de resalto, aparecem, nas chaminés, inúmeros apontamentos, por vezes pintados, em estuco ou em esgrafito, com datas e/ou nomes. Um pouco por todo o Alentejo, as chaminés aparecem em resalto na fachada, geralmente, ao lado da porta. Com protagonismo na arquitectura, as chaminés assumem-se como um dos elementos essenciais da identidade da arquitectura alentejana vernacular. Para além da sua funcionalidade, as chaminés de resalto são consideradas por alguns autores como “*a peça de luxo*.”<sup>410</sup> O facto de encontrarmos elementos decorativos nas chaminés reforça a ideia de um sinal de luxo, demonstrando a preocupação em ornamentar o principal elemento arquitectónico das habitações, à semelhança do que sucede em ambiente urbano. Revela a necessidade do reconhecimento e da valorização da identidade dos seus habitantes.

Figura 065

Figura 066

Figura 067

Figura 068

Relativamente aos esgrafitos mais antigos, um dos aspectos mais constante é o esgrafito quinhentista, em Évora, aparecer, contrariamente aos distritos de Portalegre e de Beja, nas superfícies exteriores e, não no interior do espaço arquitectónico. O templete em Vila Viçosa é uma excepção neste contexto. O esgrafito quinhentista em Évora é utilizado, tanto em edifícios religiosos, como na arquitectura civil.

A cidade de Évora quinhentista é marcada por um grande desenvolvimento. A estadia na cidade da corte de D. Manuel originou um fortíssimo surto construtivo e renovador, que permaneceu durante várias décadas, e estimulou o aparecimento de inúmeros artistas, construtores e arquitectos, que contribuíram para este florescimento.

Embora os dados recolhidos não possibilitem tirar conclusões sobre a relação entre este surto de desenvolvimento da cidade e o aparecimento do esgrafito, permitem-nos, no entanto, constatar a existência de uma zona de influência em torno da cidade de Évora, mantida ao longo dos tempos, que se estende, com um número significativo de casos, desde Avis e Sousel, a norte, até Moura e Serpa, a sul.

Para além da zona de influência em termos regionais, pudemos encontrar este fenómeno, noutra escala, que designámos de contágio local, por exemplo, em Viana do Alentejo e Alvito. A proximidade entre os casos inventariados da ornamentação dos tectos da Igreja de S. Francisco (antiga de S. Sebastião), nas Alcáçovas, e da Igreja Matriz, de Vila Nova da Baronia permitiu-nos registar a semelhança do tipo de ornamentação, dos motivos e da técnica e suscitar a possibilidade de ter sido executada pelo mesmo mestre/artista.

Figura 069

Figura 070



Figura 069. Igreja S Francisco, Alcáçovas



Figura 070. Igreja Matriz de Vila Nova da Baronia, Alvito



Figura 071. Igreja da Misericórdia, Alcáçovas



Figura 072. Igreja de S. Geraldo, Alcáçovas

Ambas as igrejas sofreram obras recentes de recuperação e, embora hoje, a ornamentação visível do tecto da Igreja Matriz de Vila Nova da Baronía, seja realizada em pintura, ainda, são visíveis os traços da incisão no reboco e os vestígios da argamassa de fundo texturada produzidos, possivelmente, pelo esgrafiar. Mesmo que a técnica visível possa não ser a original, poderá corresponder a uma solução de manutenção do motivo ornamental.

A semelhança da técnica e do motivo ornamental foi registada, também, na Igreja da Misericórdia e na Igreja de S. Geraldo, em Alcáçovas. Aqui as abobadas dos tectos estão ornamentadas com uma composição baseada em círculos secantes que formalizam uma flor de quatro pétalas. No centro deste círculo é colocado, um outro, mais pequeno, que por sua vez, é dividido formando uma roseta de seis pétalas. A composição da Igreja da Misericórdia, com a introdução de um terceiro círculo concêntrico, é mais complexa.

Figura 071

Figura 072

A parecença destas ornamentações e a proximidade dos casos faz-nos pressupor a aceitação de um tipo de ornamentação de base geométrica nas abóbadas das igrejas, que influenciaram outras congéneres, independentemente de serem executadas pela mesma mão.

O esgrafito surge a partir dos finais do século XV no Alentejo associado, essencialmente à ornamentação dos espaços interiores religiosos, com composições que revestem a totalidade das abóbadas, fundindo-se com a arquitectura do espaço que os acolhe. Pontualmente, os esgrafitos, também, surgem em contexto exterior, ora restringindo a sua prática ao limite imposto por um friso ou moldura, ora integrando-se no espaço arquitectónico.

Só mais tarde, é que o esgrafito se vulgariza nas fachadas dos edifícios habitacionais com expressão urbana.

Outro traço curioso, é a maioria dos esgrafitos ter chegado até nós devido à falta de meios económicos ou ao recurso da caiação, quando o esgrafito já apresentava algum desgaste estético, temático e/ou material. A desertificação crescente do Alentejo ao longo do século XX, com o conseqüente esquecimento do património, ajudou, em muitos casos, a manter este acervo significativo. As vicissitudes sócio-económicas do Alentejo parecem justificar a especificidade única desta região no quadro do esgrafito em Portugal.



Figura 073. Castelo de Moura



Figura 074. Castelo de Serpa



Figura 075. Torre do Castelo de Serpa



Figura 076. Castelo de Mourão

### 4.3 Origem e evolução do esgrafito no Alentejo

#### 4.3.1 As primeiras manifestações e os revestimentos de imitação

Tentar definir a origem do esgrafito no Alentejo e traçar o quadro da sua evolução, não é uma tarefa fácil, devido, não só à ausência de estudos específicos sobre os esgrafitos em Portugal, mas também, pela dificuldade em datar com segurança um reboco ou um esgrafito. Assim, colocamos uma série de hipóteses e procuramos verificar a sua validade/ confirmação.

Fazendo um paralelo com Segóvia, colocamos a hipótese, de que o esgrafito seja o resultado da evolução do trabalho de junta na alvenaria de pedra. Durante a nossa pesquisa encontramos, nalgumas muralhas, como Moura, Mourão, Monsaraz, Portel, Serpa e Amieira, vestígios de um tratamento de junta em relevo semelhante às primeiras manifestações, do século XII, descobertas em Segóvia, onde é utilizada uma técnica muito semelhante ao esgrafito.

No Castelo de Moura, um dos melhores exemplos deste tipo de revestimento em fortificações, são visíveis tratamentos de junta saliente que envolve a alvenaria ordinária/ irregular formando ora círculos, ora quadrados. Embora, a função desta argamassa seja essencialmente funcional, isto é, de protecção da alvenaria, podemos, também, admitir que a intencionalidade dos círculos dispostos em filas horizontais sobrepostas tem uma função estética/ornamental.

Figura 073

Na Torre da Barbacã, em Serpa, nas superfícies postas recentemente a descoberto, através de uma escavação arqueológica, é visível uma solução idêntica de tratamento de juntas. Neste caso, a argamassa das juntas foi cortada formando rectângulos, onde é visível parte do aparelho construtivo, imitando uma alvenaria regular.

Figura 074

Figura 075

Na torre da Porta do Castelo de Mourão pudemos observar um tratamento de junta saliente. Neste caso, a argamassa foi, cobrindo a alvenaria, deixando zonas mais ou menos circulares por rebocar que correspondem às pedras mais salientes. Houve, no entanto, uma intenção estética / ornamental pois foram feitas umas incisões circulares (na técnica de grafito) no reboco que cobriu as pedras. O facto de surgir, por vezes, uma outra circunferência, concêntrica, com menor diâmetro, confirma, esta intenção ornamental, pois se se tratasse de um trabalho inacabado, não haveria necessidade, de desenhar a segunda circunferência.

Figura 076

Figura 078

A preocupação estética / ornamental que ultrapassa a função de protecção da argamassa e a semelhança visual entre esta técnica de tratamento de junta e o esgrafito



Figura 077. Castelo de Mourão



Figura 078. Castelo de Mourão

O CORPUS DO ESGRAFITO NO ALENTEJO E A SUA CONSERVAÇÃO.

fundamentam a hipótese de que o esgrafito tenha tido a sua origem na evolução desta arte de tratamento de junta.

É fácil imaginar que a argamassa possa ter coberto a alvenaria por completo e que, posteriormente, o reboco tenha sido raspado, parcialmente, para simular a alvenaria, deixando lisas as zonas de junta (com contornos mais ou menos regulares), dando origem à técnica esgrafitar de uma só camada. Por outro lado, também podemos supor que as construções de alvenaria ordinária, ou até de taipa, tenham sido rebocadas na totalidade, para cumprir uma função de protecção, à qual se associaram, rapidamente, características ornamentais, como a aplicação de revestimentos, que imitam a alvenaria regular, mais nobre. .

Figura 077

Figura 078

Saber quando começou a ser utilizado este tipo de revestimento e/ou tratamento de junta é difícil. Existem exemplos em Segóvia do século XII. No norte de Portugal, em igrejas românicas, é possível encontrar acabamentos cuidadosos da junta da pedra com o objectivo da alvenaria ficar à vista, a partir do século XIV. O Alentejo é caracterizado por um grande apogeu construtivo no século XV e XVI que teve consequências também nas fortificações. André Teixeira, num estudo sobre os revestimentos nos castelos portugueses<sup>411</sup> levanta algumas hipóteses para limitar uma baliza cronológica deste tipo de tratamento de junta. Comparando-os com outros revestimentos semelhantes, em fortificações portuguesas no norte de África, (Arzila), o autor limita este tipo de revestimento do século XV até meados do XVI<sup>412</sup>. O mesmo autor menciona, ainda, no caso de Moura, que este tipo de revestimento possa ser revelador de uma influência da arquitectura militar italiana<sup>413</sup>.

Independentemente dos casos acima descritos no Alentejo, serem contemporâneos do aparecimento do esgrafito nesta região, podemos pressupor que a técnica já era conhecida anteriormente, como demonstram algumas igreja nortenhas ou os exemplos em Segóvia. De facto, o reboco funciona como uma "camadas de sacrifício", que protege a estrutura e como tal é, frequentemente, reparada ou renovada, pelo que é difícil encontrar os revestimentos mais antigos, nomeadamente se houve campanhas construtivas posteriores de alguma dimensão.

Num estudo sobre a pintura a fresco nos séculos XV e XVI, Joaquim Inácio Caetano<sup>414</sup> conclui que, tanto em edifícios construídos em alvenaria regular (mesmo não rebocados e apenas com a junta tratada), como em construções de alvenaria ordinária, houve uma preocupação de reforçar a leitura da estereotomia do paramento, ora com o tratamento da junta saliente, ora com a aplicação de rebocos ou revestimentos que simulam a alvenaria regular. O autor levanta a hipótese de que esta preocupação, surgida com a construção dos edifícios românicos ou de transição para o gótico, não corresponda a uma

Figura 079

Figura 080

Figura 081



Figura 079. Tratamento de junta, Sé de Évora



Figura 080. Tratamento de junta, Sé de Évora

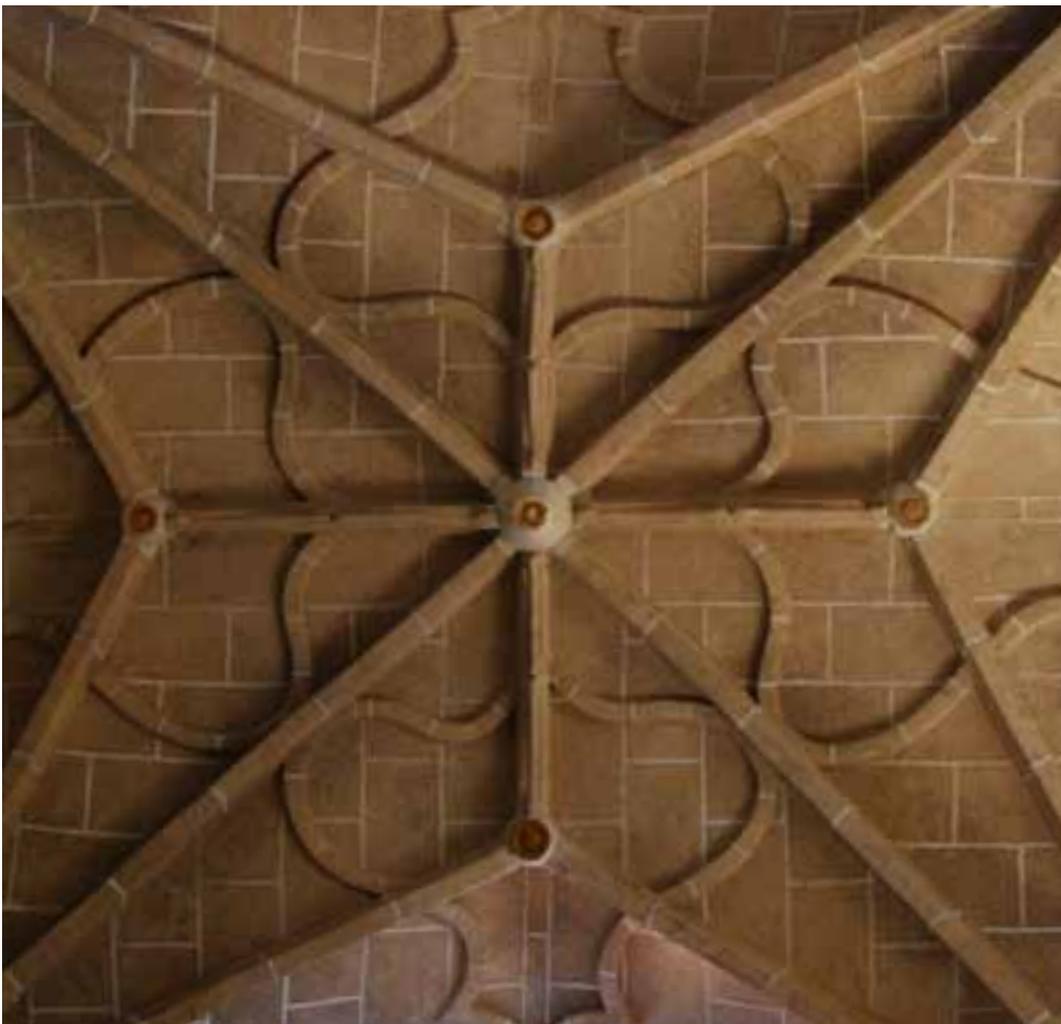


Figura 081. Igreja do Convento de S. Francisco, Portalegre

solução funcional mas sim, decorativa<sup>415</sup>. O mesmo autor verifica, através de uma série de exemplos datados, que esta prática era vulgar nos séculos XV e XVI, mas que deixa de ser aplicada no século XVIII.

Tanto no interior como no exterior das construções (neste último caso com menor frequência) encontramos rebocos que simulam a alvenaria de pedra regular. Embora, muitas destas argamassas possam não ser as originais, Joaquim Caetano<sup>416</sup> sublinha a seu interesse porque provavelmente correspondem a casos de manutenção de uma solução ornamental.

De facto, encontramos, em castelos ou fortificações, inúmeros exemplos de vestígios de revestimentos que simulam a alvenaria de pedra regular, como em Moura, Mourão, Monsaraz, Serpa, Amieira, Elvas, e Belver. O mesmo acontece em edifícios religiosos, tanto, no interior, como no exterior, como na Sé de Évora, na Igreja de S. Francisco em Évora, no Convento do Espinheiro, na Igreja do Espírito Santo, em Arronches, na antiga Sé de Elvas ou na Igreja do Convento de S. Francisco, em Portalegre, entre tantos outros. Esta "moda" de exaltar a estereotomia da pedra, também, é visível em edifícios civis como na casa Garcia de Resende, no palácio dos Duques de Cadaval, e na Torre das Águias, em Brotas.

Figura 073

Figura 076

Figura 083

Figura 081

Figura 082

Visualmente existem muitas semelhanças entre o tratamento de junta e os revestimentos que simulam a pedra, descritos anteriormente, e a técnica de esgrafitar. Joaquim Caetano descreve a técnica de execução deste tipo de revestimento que simula a alvenaria da seguinte forma: *"de uma maneira geral, a técnica de imitação da pedra faz-se por subtracção, do seguinte modo: a argamassa é aplicada no paramento, bem apertada de modo a deixar a superfície lisa e esbranquiçada pelo leite de cal que aflora à superfície. É então marcada e estereotomia do aparelho por incisão, definindo os blocos de pedra e respectivas juntas de determinada espessura. Posteriormente retira-se, por raspagem, uma fina camada desta argamassa, nas zonas correspondentes aos blocos de pedra. Usa-se habitualmente uma areia de grão médio e escura de modo a obter-se uma textura semelhante à da pedra bujardada. O resultado final, em termos de leitura, é muito semelhante ao do objecto a imitar - uma massa fina e clara nas juntas, num plano superior ao reboco raspado, a imitar a pedra, de tom mais escuro, criando assim um jogo de contrastes cromáticos e de diferenças de planos"*<sup>417</sup>

Embora, Joaquim Caetano, não a tenha assim apelidado, esta técnica de revestimento é chamada técnica de execução do esgrafito de uma só camada. Existem outro tipo de técnicas de simulação que, apesar de semelhantes ao esgrafito, não o são, como por exemplo, o reboco que simula a alvenaria na torre piramidal da antiga Sé de Elvas<sup>418</sup>.



Figura 082. Igreja do Espírito Santo, Arronhes

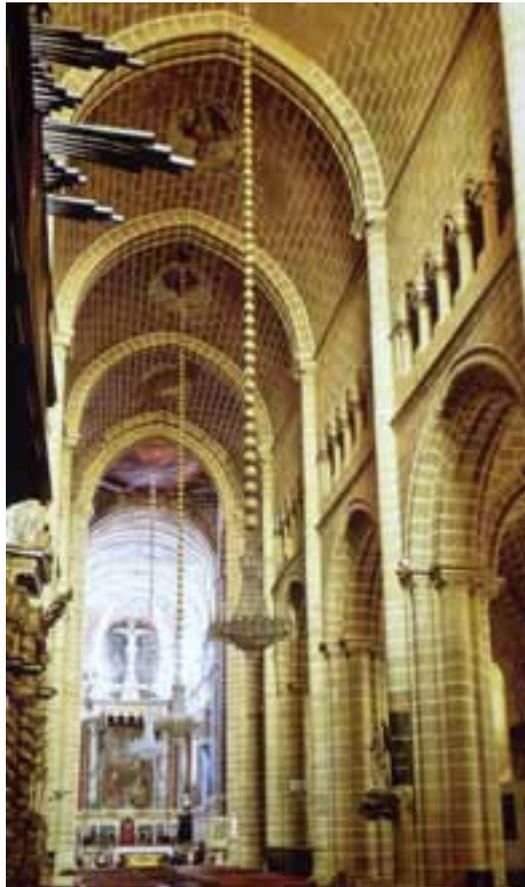


Figura 083. Revestimento de imitação da alvenaria na Sé de Évora



Figura 084. Revestimentos de imitação de alvenaria sobre alvenaria aparelhada, Sé de Évora

Um exemplo muito curioso, desta “moda” de imitar a estereotomia da pedra, que não é exclusivo de uma construção de alvenaria pobre, é o revestimento interior da Sé de Évora. Embora, construída em alvenaria de granito de blocos regulares, a igreja é revestida com um reboco que imita a alvenaria de pedra regular de dimensões semelhantes às do próprio aparelho construtivo. Este revestimento está presente no interior da Igreja pelo menos desde o século XVI<sup>419</sup>, sofrendo manutenções constantes que mantiveram a imagem, ao longo do tempo. A degradação visível de algumas pedras de granito utilizadas na construção da Igreja pode ter promovido a aplicação do revestimento<sup>420</sup> com intenção estética de homogeneizar a leitura do espaço.

Figura 083

Joaquim Caetano considera que *“quando, sobre um paramento de cantaria regular de granito, se aplica um revestimento a imitar essa situação, como no caso da Sé de Évora, é evidente que o fenómeno se transformou numa moda onde já não é importante o objecto representado, mas a própria capacidade de imitar”*<sup>421</sup> em si mesma - a moda é a própria imitação.

Figura 084

Este investigador considera que esta moda ultrapassou o âmbito local, *“impondo-se como gosto de uma época, acabando esta técnica por chegar mais longe que o facto em si mesmo, surgindo na pintura mural coeva os paramentos representados com esse modo de tratar as juntas ou revestimentos de simulação da alvenaria”*<sup>422</sup>. Ainda segundo o mesmo autor, este fenómeno não é exclusivamente português sendo possível encontrar inúmeros exemplos na Galiza, Castela e Leão, Castela-La Mancha, Catalunha, Extremadura e ainda em Itália, onde o tratamento das fachadas era objecto de especial cuidado.

Estas primeiras experiências nas artes da cal que permitem a imitação da alvenaria regular de pedra poderão permitir traçar e justificar o quadro evolutivo da técnica do *encintado* para a do esgrafitado. Estas duas técnicas mantiveram percursos distintos, mantendo-se ao longo dos tempos a técnica, mais ou menos elaborada, de tratamento de juntas e revestimentos de imitação de pedra a par da técnica dos esgrafito (também usada para imitar alvenaria).

#### 4.3.2 O esgrafito no século XVI e XVII

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>423</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

Figura 085



Figura 085. Ermida de S. Brás, Évora



Figura 086. Paço Sempre Noiva, Arraiolos



Figura 087. Convento de S. Bento de Castris, Évora



Figura 088. Casa da Sempre Noiva, Arraiolos



Figura 089. Quinta da Amoreira da Torre, Montemor-o-Novo

cal é, ainda, perceptível, na fachada norte, uma decoração geométrica em relevo de motivo axadrezado, possivelmente esgrafitada.

A partir do século XVI são já numerosas as referências, assim como os testemunhos de revestimentos esgrafitados, em Portugal. Na arquitectura civil, em meio rural, nos jardins da Quinta da Amoreira da Torre (perto de Montemor-o-Novo), existe um curioso testemunho arquitectónico designado por Fonte da Rainha<sup>424</sup> atribuível ao mestre Francisco de Arruda. De planta triangular, formando um templete de três colunelos, de estilo gótico-manuelino, revestido por interessantes esgrafitos a branco e preto, onde são identificáveis duas campanhas. Túlio Espanca<sup>425</sup> data-os mais antigos do século XVI. O programa decorativo acompanha e valoriza a forma arquitectónica, e os motivos recorrem a elementos geométricos e simbólicos nas superfícies exteriores da fonte e, no interior, a elementos naturalistas. 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>426</sup>.

Figura 089

No Convento de S. Bento de Castris, em Évora, no pátio dos tanques, pode ver-se uma cúpula do pequeno templete, ornamentada com esgrafitos. A cúpula está dividida em caixotões dispostos em círculo, decorados com esgrafitos de motivo geometrizado a branco e negro. A hierarquização do espaço e a utilização dos motivos florais inscritos em rectângulos, muito semelhantes aos da cúpula da Igreja do Convento de Jesus, em Viana de Alentejo, ou do tecto da sacristia da Igreja Espírito Santo, em Évora, permite-nos balizar esta obra entre o século XVI e a primeira metade do século XVII.

Figura 087

Outro caso curioso são os esgrafitos da fachada posterior da casa da Sempre Noiva, em Arraiolos/Évora. Construída na transição para o século XVI, aproveitando parte de uma edificação mais antiga, talvez do século XIV, é um edifício notável da arquitectura civil desse período. Na fachada posterior, caracterizada pela assimetria de linhas e volumes, sobressai um pequeno torreão circular de aspecto rude e quatro chaminés, uma delas - datada de 1612 - por Túlio Espanca.<sup>427</sup> Nesta fachada é visível, uma decoração em esgrafito em largas barras com motivo de folhagem estilizada, contrariamente, aos anteriores de fundo, de cor de areia e motivo branco, que acompanha e ornamenta parcialmente as chaminés, vãos e cornija. É, ainda, possível reconhecer outras técnicas de simulação de alvenaria, nos cunhais, parcialmente realizados em alvenaria de pedra regular, assim como uma significativa informação histórica da técnica e tecnologia da feitura de rebocos e deste tipo de decorações com argamassas de cal. Nesta fachada existe uma janela de arco trilobado executada em alvenaria, possivelmente, do século XV segundo Túlio Espanca.<sup>428</sup> O corpo, onde se localiza esta janela, é rematado por dois cunhais, um em pedra de alvenaria regular e outro rebocado, intencionalmente, com um revestimento que imita a

Figura 088

Figura 086



Figura 090. Igreja de Nossa Senhora da Redonda, Alpalhão



Figura 091. Igreja de Nossa Senhora da Redonda, Alpalhão



Figura 092. Capela de S João Baptista, Amieira do Tejo



Figura 093. Convento de S Francisco, Portalegre



Figura 094. Igreja Matriz do Crato

alvenaria. Noutra corpo contíguo, a barra de esgrafitos, contorna um pequeno vão e surge em três chaminés. O motivo vegetalista deste esgrafito, não tem características especiais que nos permitam datá-lo, mas podemos balizar cronologicamente a sua utilização entre a construção da casa e a da chaminé - entre o século XVI e XVII.

Utilizando modelos figurativos e grotescos surgem alguns esgrafitos em espaços interiores de templos religiosos, como na capela de Nossa Senhora da Redonda, em Alpalhão (datados de 1564), na Capela de Nossa Senhora do Rosário, em Idanha-a-Velha<sup>429</sup>, (datados de 1593), na Igreja de S. João Baptista<sup>430</sup>, na Amieira e na Matriz do Crato. Com excepção da Capela de Nossa Senhora da Redonda, nestes casos predomina a técnica do esgrafito a branco e negro, inspirada em modelos eruditos, embora na composição possam existir apontamentos esgrafitados na cor de areia e branco.

Figura 090

Figura 091

Figura 054

Figura 092

Figura 094

Também na igreja do Convento de São Francisco em Portalegre, o arco de acesso a uma das capelas laterais da nave está ornamentado com mascarões e lacarias. O esgrafito renascentista de fundo acinzentado revela grande qualidade, destreza de traço e uma composição complexa.

Figura 093

Nos exemplos, acima mencionados, os tectos em abóbada, divididos em caixotões, estão decorados por grotescos, figuras antropomórficas e animais, que se conjugam, por vezes em composições complexas, embora, mantenham um certo aspecto ingénuo. Curiosamente, pudemos encontrar semelhanças entre os esgrafitos da Amieira e os da Matriz do Crato.<sup>431</sup> Embora na Amieira se verifique *“uma interpretação técnica e artisticamente mais pobre, aparentemente resultante da apropriação, por parte de um artista local, dos processos e elementos decorativos mais eruditos”*<sup>432</sup>. Estas figuras híbridas (meio humanas, meio vegetais) também estão presentes na capela de Nossa Senhora da Redonda e na Capela de Nossa Senhora do Rosário, em Idanha-a-Velha, 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>433</sup>.

Figura 097

Figura 095

Figura 096

Figura 091

Figura 054

O ambiente cultural e artístico difundido pelo Paço Ducal de Vila Viçosa, a partir do século XVI, que tem o seu auge nos dois séculos seguintes, pode justificar, a qualidade artística e técnica dos esgrafitos que decoram um pequeno templete de planta circular, localizado nos terrenos conhecidos pela «horta» do Paço. A cúpula esférica da pequena construção está dividida em duas linhas de caixotões dispostos em círculo, com duas ordens de registo, decorados com esgrafitos renascentistas a branco e negro. No primeiro registo, nos caixotões situados no arranque da cúpula, surgem figuras aparentemente simétricas de perfil, emolduradas num círculo – *“tondi com figuras ao romano”*<sup>434</sup> Os caixotões centrais mostram os *putti* com instrumentos da Paixão de Cristo. Cromaticamente toda a composição

Figura 098

Figura 054



Figura 095. Igreja Matriz do Crato



Figura 096. Igreja Matriz do Crato



Figura 097. Capela de S João Baptista, Amieira do Tejo



Figura 098. Paço Ducal de Vila Viçosa

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. As molduras dos caixotões apresentam dois tipos de acabamentos, um branco e outro de cor de marfim ligeiramente rosado. As paredes rebocadas imitam alvenaria aparelhada de cor de areia e na parede existe um pequeno altar embutido, rematado na parte superior por uma vieira. Um esgrafito de motivo vegetalista de fundo avermelhado emoldura um óculo na parede. Esta intencionalidade, associada à qualidade técnica de execução e ao programa iconográfico e comunicacional, faz deste caso um exemplo de referência.

Figura 099

Figura 100

Figura 101

Figura 102

Sobre este conjunto decorativo de grande erudição, Joaquim Caetano sublinha a “encomenda da Casa de Bragança, reflectindo os conhecimentos de uma corte viajada e erudita conhecedora dos modelos renascentistas italianos<sup>435</sup>. Refere ainda, que *“Poderá corresponder à adaptação de uma atalaia, como é o caso das outras capelas existentes na Tapada Real, como Santo Eustáquio e S. Jerónimo que, conjuntamente com este templo, constituíam uma linha defensiva ou de observação.”*<sup>436</sup> No entanto o autor, salienta *“que a importância deste exemplo prende-se, não só com o valor da peça, mas também com o significado de tal encomenda”*. Porque terá sido utilizado um reboco imitando a pedra, existindo acesso a recursos financeiros e materiais (note-se que estamos na terra do mármore)? Acreditamos, como Joaquim Caetano, que a utilização de determinados materiais e técnicas, considerados pobres, nesta época, foi determinada pelo gosto e não por qualquer outro factor.<sup>437</sup>

Um outro exemplo, muito curioso, são os esgrafitos da Matriz de Mértola. Embora, contemporâneos dos exemplos acima descritos, ao contrário deles apresentam uma composição fortemente geométrica: uma flor de quatro pétalas inscritas numa circunferência, na cor de areia e branco. Entaipados durante séculos, é hoje visível na parede que antecede a área poligonal do Mihrab<sup>438</sup>, a ornamentação esgrafitada com flores cujas pétalas ao tocarem-se formam um x, que se estende pela superfície mural que envolve o altar-mor e o sacrário, quinhentista, esculpido em baixo-relevo na pedra e decorado com o mesmo motivo. Na parede oposta, é visível parte de uma decoração esgrafitada em quadrícula a imitar a alvenaria regular com o remate superior é em forma de vieira. Este esgrafito, executado no século XVI, (após 1535), esteve visível durante um curto período de tempo e foi entaipado após a transferência do altar-mor para a parede nordeste da igreja em meados do século XVI.<sup>439</sup> Manteve-se emparedado, no interior da Igreja até 1953, altura em que foi posto a descoberto, durante as obras de restauro promovidas pela DGEMN. Na década de 90 foi objecto de uma intervenção urgente de conservação, promovida pelo IPPAR.

Figura 103



Figura 099. Paço Ducal de Vila Viçosa



Figura 100. Templete no jardim do Palácio de Vila Viçosa



Figura 101. Paço Ducal de Vila Viçosa



Figura 102. Templete no jardim do Palácio de Vila Viçosa

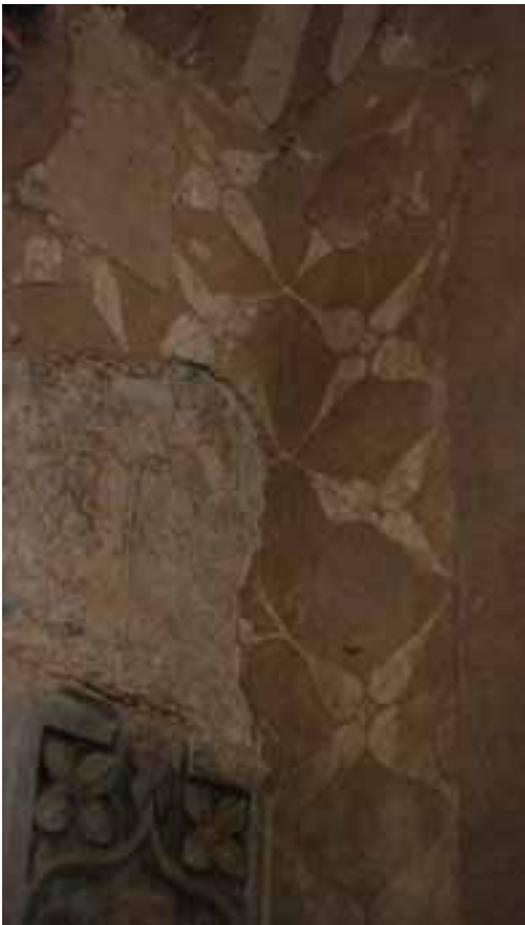


Figura 103. Igreja Matriz de Mértola

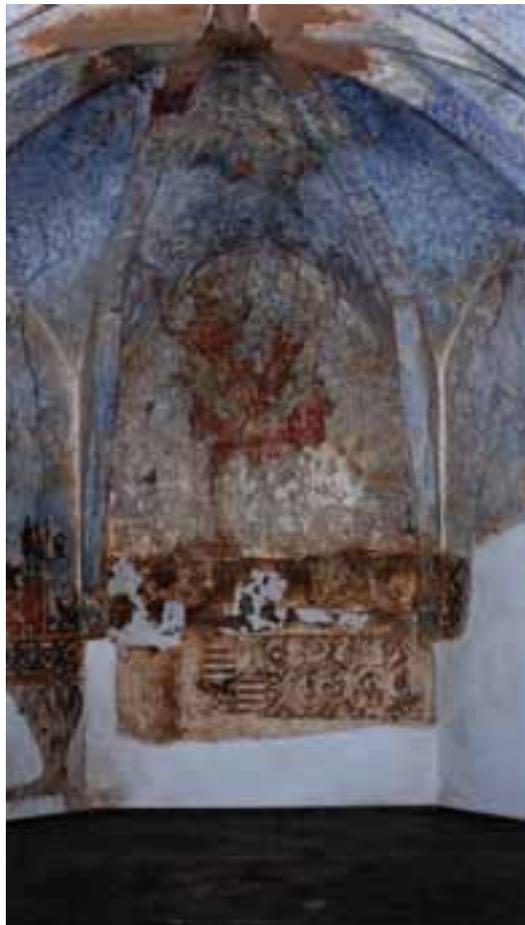


Figura 104. Igreja de S. Cruz, Almodôvar

Neste contexto sublinhamos, ainda, o caso da igreja das Salvas, em Sines, já mencionado, onde os esgrafitos surgem numa composição geométrica muito singela, na cor branco e areia.

Figura 058

Um outro caso, pouco estudado, são os esgrafitos da Igreja de Santa Cruz em Almodôvar, Não se conhece com exactidão a data de construção desta Igreja, erguida nos arredores da povoação de Santa Cruz, na proximidade de outros locais de culto, mas será legítimo situar a construção da obra no início do século XVI.<sup>440</sup> Na parede da capela-mor, a par dos vestígios de pintura mural, com faixas geométricas e vegetalista e um pequeno painel com a imagem de Santa Luzia e de Santa Apolónia, encontramos, no pano central da parede, a menos de um metro do chão, um curioso um esgrafito na cor de areia e branco. Nesta composição simétrica inacabada, com o brasão de D. Violante Henriques<sup>441</sup> ao centro e grotescos laterais, aparece uma figura feminina semelhante a uma sereia. Demonstra uma composição equilibrada e intrincada de enrolamentos e figuras, com grande qualidade de traço e de pormenorização de detalhes, como os cabelos esvoaçantes da figura femininas e as suas escamas.

Figura 104

Figura 153

Neste templo existem dois altares laterais, cujas pilastras e intradorsos dos arcos, têm uma decoração interessante em esgrafito. Contrariamente ao exemplo anterior, estes esgrafitos são pretos e brancos, dispostos em quadrícula e com ornatos de carácter vegetalista e ou carrancas/máscaras, de um aspecto mais ingénuo do que os anteriores. O facto do esgrafito de cor de areia estar inacabado, assim como as diferentes cores da argamassa de fundo e, mais que tudo, a qualidade do traço e o tipo de detalhes que envolvem a máscara e os olhos, leva-nos a admitir que estes dois esgrafitos possam corresponder a campanhas diferentes. De facto, nesta igreja, os esgrafitos, a par da pintura mural, fazem parte de um programa mais extenso de ornamentação, que merecia ser estudado.

Figura 105

Figura 106

Os casos descritos permitem-nos identificar dois grupos: os esgrafitos com modelos figurativos e os de composição geométrica. No grupo figurativo predomina a cor branca e negra, com modelos mais eruditos, de inspiração italiana<sup>442</sup>, embora por vezes demonstrem alguma ingenuidade, devida a reinterpretações locais ou regionais desses modelos eruditos. No outro grupo, o das composições geométricas, tanto surgem esgrafitos, na cor de areia como na cor negra/cinza, tanto em composições simples como mais complexas.

Não existindo, na tratadística, referências sobre a execução do esgrafito, sem adição de materiais colorantes na argamassa de fundo, por que razão surge, no Alentejo, o esgrafito com o fundo cor de areia que assume grande protagonismo nas centúrias seguintes? Giorgio Vasari,<sup>443</sup> no século XVI, menciona a adição de palha queimada para colorir a argamassa de fundo de cinzento/negro. Embora, na maioria dos esgrafitos inventariados

Figura 106



Figura 105. Igreja de S. Cruz, Almodôvar



Figura 106. Igreja de S. Cruz, Almodôvar



Figura 107. Convento da Saudação, Montemor



Figura 108. Igreja do Convento da Saudação, Montemor-o-novo

de influência italiana surja a cor cinzenta no fundo, aparecem excepções, como Santa Cruz, Almodôvar e antiga Sé de Elvas, que abordaremos seguidamente.

Figura 153

Figura 135

A preferência pela utilização da cor de areia no fundo pode, talvez, ser justificada pela origem e evolução da técnica de encintado e de revestimentos de imitação e pela exaltação do aparelho construtivo em pedra regular. A selecção cuidadosa dos agregados (areias) que constituem a argamassa de revestimento, pode permitir uma melhor simulação / imitação do material que se pretende reproduzir. A utilização de agregados locais permite através da cor e da vibração da argamassa fingir a cantaria empregue nesse local. 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 de 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.

Uma particularidade do esgrafito no século XVI, nas composições figurativas, é a aposta no efeito de conjunto e, não no pormenor do traço, por vezes de baixa qualidade. Esta ausência de mestria técnica é compensada pela opção por composições com grande expressão e indissociabilidade da arquitectura que revestem, muitas vezes na totalidade, os tectos - abóbadas ou cúpulas.

Serão de influência islâmica os ornamentos do grupo que recorre aos motivos geométricos? Os dados obtidos não nos permitem responder a esta questão de modo satisfatório. Tanto o motivo das espinhas de peixe, como os axadrezados ou as composições geométricas são motivos utilizados pela cultura ibero-muçulmana, embora nos traçados geométricos onde predominam a divisão e intersecção de círculos sejam, também, muito comuns no período gótico. Por outro lado, a aplicação e multiplicação de um motivo geométrico para formar um padrão ou uma superfície ornamental onde é introduzido o relevo, procedimento semelhante à ornamentação que surge nos tectos de alfarge ou nos azulejos, é claramente mudéjar<sup>444</sup>. Nos casos inventariados, as operações geométricas a que o motivo é sujeito para criar um padrão são reduzidas a dois grupos (um friso e um padrão) contrariamente ao que encontramos em Alambra ou Aragão, o que não permite justificar que quem executou estas ornamentações dominasse o conhecimento da simetria.

É também, nesta época, que ganham prestígio os *mestres de obras* mudéjares (de origem muçulmana ou não) como os *alarifes*<sup>445</sup> e os mestres de *alvanel* (aquele que trabalha com o tijolo, a cal, o gesso, ou a escaiola). Este tratamento plástico dos materiais, característico do mudejarismo, adquire aspectos de um fenómeno de moda, que marca a arquitectura

Figura 135



Figura 110. Convento de S. Francisco, Montemor-o-novo



Figura 111. Convento de S. Bento de Castris, Évora

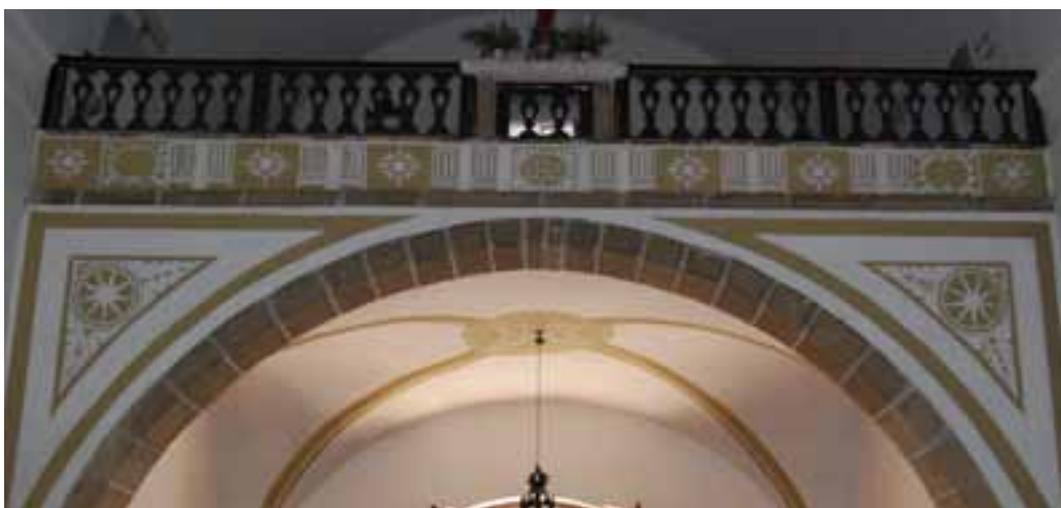


Figura 112. Convento de Nossa Senhora da Estrela, Marvão



Figura 113. Convento dos Capuchos, Vila Viçosa

portuguesa e que encontra nesta região um receptáculo conveniente ao aparecimento de técnicas decorativas executadas com cal como o esgrafito.

Na centúria seguinte, presumimos uma grande divulgação desta técnica decorativa, que assume protagonismo enquanto decoração mural e/ou de superfície, tanto em versões eruditas como vernaculares, tanto nos espaços interiores, como também, com forte presença no exterior dos edifícios, designadamente nas fachadas. Esta hipótese tem como fundamento o número de casos inventariados em Conventos: da Saudação ou de S. Francisco (com um apontamento datado de 1674 em esgrafito), em Montemor-o-novo, dos Capuchos, em Vila Viçosa, de Nossa Senhora da Estrela, em Marvão, de São Francisco (Igreja de Nossa Senhora da Esperança) em Castelo de Vide e de S. Bento de Castris, em Évora, também, com um apontamento em esgrafito datado de 1687 que surge juntamente com uma pintura fresquista numa capela, no segundo piso do claustro. Também neste período encontramos inúmeros esgrafitos noutros espaços religiosos como na igreja de Benavila, também designada por capela de Nossa Senhora de entre Águas, em Avis, (datado de 1696), na igreja paroquial de Vale de Vargos (também designada de S. Sebastião), na igreja de S. Francisco de Assis, em Juromenha, na igreja de S. Maria, em Marvão, igreja matriz de Vila Nova da Baronia, no Alvito,<sup>446</sup> na ermida de Nossa Senhora do Pilar, em Belver, na igreja matriz de Safara, em Moura, na igreja do Espírito Santo, em Arronches, na igreja de S. Francisco (antiga de S. Sebastião), Misericórdia ou S. Geraldo, em Alcáçovas.

Figura 107

Figura 108

Figura 110

Figura 112

Figura 111

Figura 128

Figura 129

Figura 130

Figura 069

Figura 070

Figura 071

Outros casos que merecem ser destacados são os esgrafitos seiscentistas que aparecem em edifícios civis, como o esgrafito muito repintado, da residência dos Bispos Inquisidores, em Évora, onde a datação de 1673 surge ao centro de um friso, também, esgrafitado sobre uma janela. Todo o edifício é decorado com um friso esgrafitado, na cimalha, com o mesmo motivo de *rincaux*, que aparece no Palácio dos Condes de Bastos ou na Rua Fria, em Évora.

Figura 159

Figura 164

Outro aspecto que reforça a ideia de difusão desta técnica decorativa durante este período é o facto de Filipe de Nunes no "tratado" de pintura portuguesa do século XVII - *Arte da Pintura*<sup>447</sup>, descrever cuidadosamente a técnica de execução do esgrafito a propósito da definição da pintura a fresco. Este tratado, como refere Leontina Ventura, terá tido um objectivo didáctico destinado à formação, uma vez que descreve elementos úteis para a arte de bem pintar, e como tal terá sido, certamente, muito difundido na época<sup>448</sup>.



Figura 114. Convento de Rio Mourinho, Montemor-o-Novo



Figura 115. Convento de S. Francisco dos Capuchos, Portel



Figura 116. Rua de Avis, Évora



Figura 117. Rua 5 de Outubro, Évora

### 4.3.3 O barroco e a valorização da ornamentação em contexto urbano

Com o barroco, os esgrafitos, entre outros tipos de decoração, como os estuques, estucos ou azulejos são intensamente utilizados quer no interior quer no exterior dos edifícios, tanto religiosos como civis. O horror ao vazio, tão típico neste período, explora as capacidades expressivas e de monumentalidade destas técnicas de ornamentação de superfícies, multiplicando-se, as hipóteses temáticas e de enquadramento arquitectónico.

Em muitos edifícios religiosos assistimos à utilização do esgrafito em fachadas associado sempre a um programa estético, como o Convento de Rio Mourinho, em Montemor-o-novo, o Convento de S. Francisco dos Capuchos da Piedade, em Portel, ou o Convento de S. Francisco em Almodôvar.

Figura 114

Figura 115

No entanto, no interior dos templos, predomina a utilização do azulejo e do estuque que preenchem, respectivamente, as paredes e os tectos na sua totalidade. Mas é também neste período que a talha dourada assume um protagonismo nacional pela à riqueza e expressividade dos seus programas decorativos. Também a pintura, a escultura e outras técnicas decorativas, como os fingidos, atravessam uma época de grande desenvolvimento. Muitas vezes estes novos programas decorativos são aplicados em edifícios existentes. O esgrafito surge neste contexto em articulação com as outras técnicas decorativas.

Os exemplos que inventariámos de frisos, cimalkhas, pilastras ou pequenos apontamentos com datas realizados em esgrafito demonstram uma certa vulgarização desta prática em superfícies arquitectónicas exteriores. Sendo difícil datar um esgrafito, quando recorre a utilização de motivos que foram utilizados ao longo dos tempos, como a flor de seis e de quatro pétalas, os registos de datas, em esgrafito, confirmam a utilização desta prática. Realçamos os casos datados que inventariámos no Redondo, Alvito, Viana do Alentejo, Arraiolos, Mora, Monforte ou Évora. Até mesmo em obras de promoção régia, como o aqueduto da Água da Prata, em Évora, pode observar-se, na fonte aberta no Largo Chão das Covas, o registo em esgrafito (já muito pintado e até refeito) da data de abertura em 1701, assim como das armas do Rei de Portugal, D. João V, da esfera armilar e da cruz da Ordem de Cristo.

É durante os séculos XVIII, XIX e alvares da centúria seguinte, no auge do fenómeno urbano, que o esgrafito é utilizado explorando todas as suas potencialidades expressivas e comunicacionais, tendo como referências tanto os modelos eruditos como as apropriações populares. Este fenómeno de ornamentação das fachadas encontra nas técnicas decorativas com argamassas de cal, onde incluímos o esgrafito, um óptimo meio para exprimir um gosto estético ecléctico-romântico e reafirmar posição social de quem promove a ornamentação do edifício.

Figura 116

Figura 117



Figura 118. Praça Cândido dos Reis, Montemor-o-novo



Figura 119. Terreirinho, Montemor-o-novo



Figura 120. Rua da Amêndoa, Sousel



Figura 121. Rua da Amêndoa, Sousel



Figura 122. Rua 9 de Abril, Moura



Figura 123. Rua Conselheiro Fernando Sousa, Moura

Os dados recolhidos permitiram-nos verificar que este fenómeno ultrapassa os limites da cidade de Évora, objecto de num estudo anterior<sup>449</sup>. Noutros núcleos urbanos como Montemor-o-Novo, Sousel, Avis, Mora, Arraiolos, Redondo, Reguengos de Monsaraz, Moura, Serpa e Vidigueira, a decoração das fachadas, com esgrafitos, assume um protagonismo à escala urbana, semelhante ao de Évora. Évora sofreu, durante este período um processo de transformação, que provocou alterações profundas no espaço urbano<sup>450</sup>. O esgrafito, como outras técnicas ornamentais, foi muito utilizado, nesse período, na renovação das fachadas, marcadas por um gosto eclético e romântico.

Num estudo exploratório anterior<sup>451</sup>, foram cartografadas todas as fachadas da cidade intramuros de Évora, decoradas com ornatos realizados com argamassa de cal, como esgrafitos, trabalhos de massa, fingidos, estuques e/ou *estucos*. O resultado foi surpreendente porque havia poucos locais que não estivessem sido cartografados. Este fenómeno decorativo era mais intenso nas praças e largos urbanos assim como nos eixos principais da cidade. Este facto, associado à maioria dos esgrafito inventariados serem do século XVIII e XIX, permitiu confirmar que esta técnica ornamental foi largamente utilizada em Évora. O mesmo se verifica, ainda que numa escala mais reduzida noutros aglomerados urbanos, o que nos permite concluir que esta decoração ultrapassa o conceito da ornamentação de um edifício e se transforma numa concepção urbana.

De facto “o modo de habitar era considerado no século XIX uma das melhores formas de exteriorização de riqueza e *status* adquiridos”<sup>452</sup>. Muitos edifícios sofrem alterações profundas, tanto nos espaços interiores como exteriormente “reconhecíveis pelo romantismo dos espaços e pelas ampliações verticais rematadas com platibandas e “fingidos””<sup>453</sup>.

Traduzindo uma concepção típica dos modelos de composição clássica da arquitectura, visível no emolduramento da fachada, a nova cultura urbana optou pela gramática e as técnicas ornamentais utilizadas em épocas anteriores, (re)aplicando e (re)interpretando desenhos já utilizados, como o motivo do cavalo alado no Palácio dos Condes de Soure e na Rua Vítor Pereira do Monte, o peixe com enrolamentos na Rua dos Três Senhores, ou o dragão na Rua Dona Dores Leal em Reguengos de Monsaraz. A ornamentação das fachadas com fingidos, esgrafitos, estucos, pinturas e cor revela um gosto, tipicamente romântico, de valorizar o espaço urbano, mas conseqüentemente, altera a imagem destas cidades e aglomerados urbanos.

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.



Figura 124. Quinta da Amoreira da Torre, Montemor-o-novo

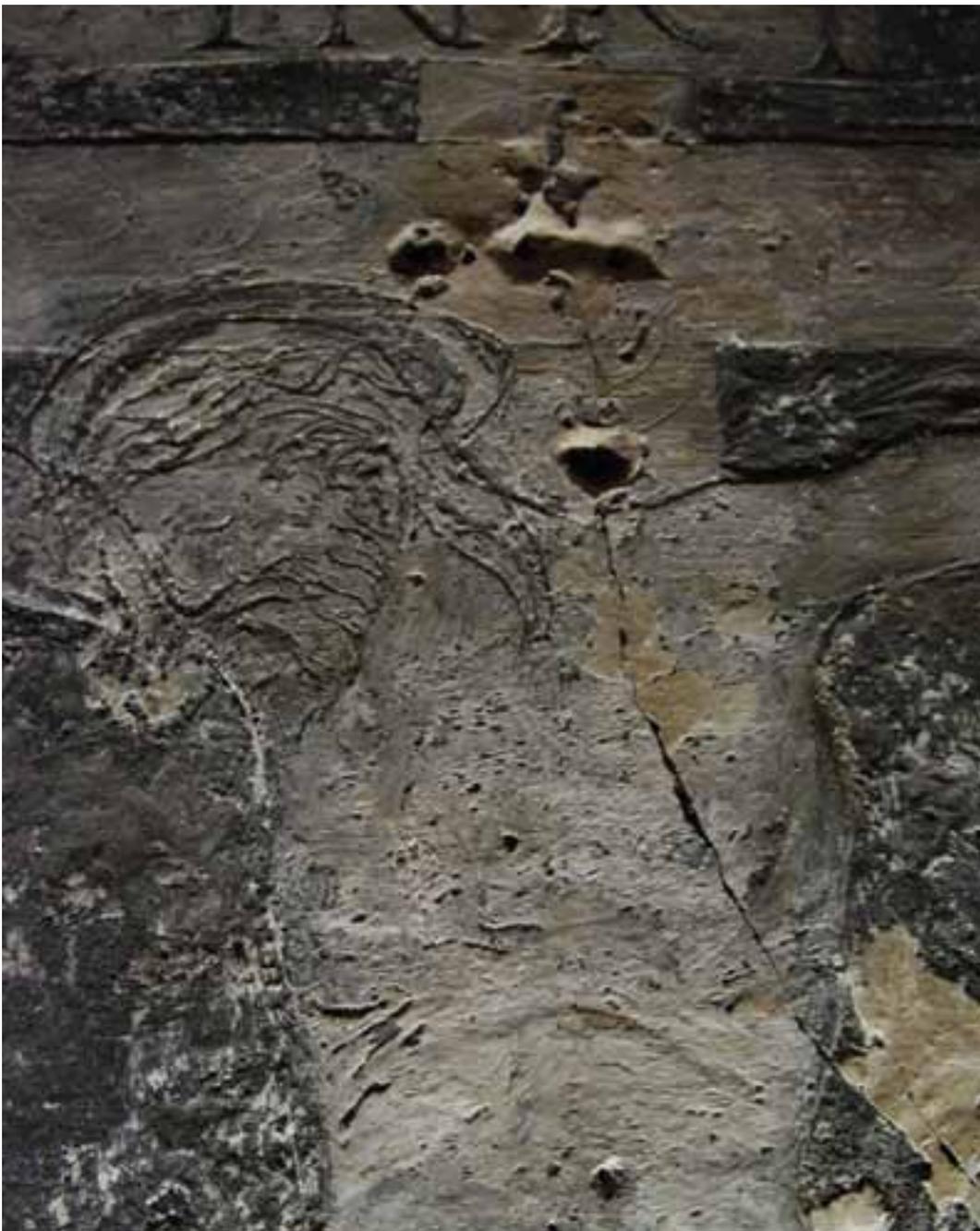


Figura 125. Igreja de Nossa Senhora da Esperança, Castelo de Vide

Resumindo, pode concluir-se, face aos exemplos inventariados que o uso desta técnica decorativa permaneceu no Alentejo, ininterruptamente até aos inícios do século XX apesar das vicissitudes a que este tipo de revestimento está sujeito. Por natureza o esgrafito enquanto revestimento, é uma camada sacrificial, com duração limitada. Como tal está sujeita a ser periodicamente renovada, pelo que podemos afirmar que muitos dos esgrafitos não chegaram até hoje.

#### **4.4 O corpus do esgrafito**

##### **4.4.1 Cor e esgrafito**

O estudo e análise de um grande número de casos, distribuídos por período cronológico amplo, permitiu reconhecer alguns elementos caracterizadores da evolução do esgrafito, nomeadamente a cor da argamassa de fundo.

Giorgio Vasari (1511-1574), que nos deixou o primeiro documento escrito sobre a técnica de esgrafitar<sup>454</sup> utilizada em Itália nos séculos XV e XVI, refere a coloração acinzentada da argamassa de fundo, pigmentada com adição de carvão ou palha queimada. De facto encontramos, nos exemplos mais remotos, do século XVI, a utilização predominante desta cor acinzentada no fundo, onde sobressai o motivo, geralmente figurativo, a branco. Exemplos como a ermida de S. Brás, a cúpula do templete existente no pátio dos tanques do Convento de S. Bento de Castris, ambos em Évora, a capela de S. João Baptista, na Amieira, a igreja matriz do Crato, a fonte da rainha na quinta da Amoreira da Torre, ou templete no Paço de Vila Viçosa testemunham o uso desta coloração. Posteriormente, a coloração acinzentada continua a ser utilizada, como por exemplo, na Igreja de Nossa Senhora da Esperança, em Castelo de Vide ou, num contexto mais urbano, e mais tardio, no Largo de Camões, em Évora.

Neste grupo de casos, e com excepção da Ermida de S. Brás, cujo esgrafito data, possivelmente, dos finais do quatrocentos, um aspecto que merece ser assinalado é o formulário decorativo utilizado que demonstra uma influência artística erudita, embora, por vezes, esta resulte de uma apropriação dos processos e/ou dos elementos decorativos mais eruditos, por um artista local, como sucede na capela de S. João Baptista. Embora existam diferenças qualitativas, estes esgrafitos revelam qualidade do traço, complexidade do desenho, habilidade e destreza manual do executante e aptidão na aplicação das argamassas. Estas características parecem confirmar que não só os modelos eruditos, divulgados em gravuras que circulavam com alguma abundância em Portugal a partir no



Figura 126. Templete no jardim do Paço de Vila Viçosa



Figura 127. Castelo de Mourão



Figura 128. Igreja de Benavila ou capela de Nossa Senhora de entre Águas, Aviz



Figura 129. Igreja Paroquial de Vale de Vargos, Serpa



Figura 130. Igreja Paroquial de Vale de Vargos, Serpa

século XVI, eram assimilados e utilizados mas, também, a técnica de execução clássica, utilizando argamassa de cor cinzenta era do conhecimento dos executantes.

A utilização do pó de tijolo cozido, para que a coloração da argamassa de fundo seja avermelhada, surge muito pontualmente. Durante a pesquisa desenvolvida não encontramos evidências de que esta fosse a cor da primitiva bicromia importada de Itália, como afirma Virgílio Correia, uma vez que não surge neste grupo de casos mais antigos. No templete dos jardins do paço de Vila Viçosa, a par da cúpula esgrafitada de fundo preto / cinzento e das paredes integralmente revestidas por um reboco de imitação da estereotomia da pedra (na cor de areia), aparece uma excepção: uma moldura em torno de um pequeno óculo esgrafitada de fundo vermelho. De facto, embora, Vasari não mencione a cor avermelhada da argamassa de fundo, Maria Errico<sup>455</sup> refere que em Florença, aparecem esgrafitos com fundos de outras cores, com é o caso do *Corridoio vasariano del Giardino di Boboli* (1589) já referido.

A forma pontual como esta ornamentação avermelhada aparece neste conjunto de grande erudição e de elegante estética, marcado por um programa figurativo complexo de esgrafitos de fundo negro, faz-nos pressupor que foram experimentados as potencialidades expressivas da técnica do esgrafito, tirando partido da coloração das argamassas e mantendo a cor cinzenta/negra nos esgrafitos de maior relevo. Como refere Joaquim Caetano, a erudição e o gosto requintado desta ornamentação, encomendada pela Casa de Bragança, reflecte os conhecimentos de uma corte viajada e erudita conhecedora dos modelos renascentistas italianos.<sup>456</sup>

Os outros exemplos que identificámos com o fundo avermelhado, mais tardios, mas, também, exteriores, foram: duas inscrições, na fachada principal da Igreja de Benavila, em Avis; vestígios de um brasão esgrafitado no castelo de Mourão; um altar na igreja de Vale de Vargo, em Serpa, e uma cimalha num edifício urbano na Vidigueira.

As inscrições na Igreja de Benavila, também designada por Capela de Nossa Senhora de entre Águas, apresentam alguma degradação, com lacunas de material. Numa das inscrições já só são visíveis algumas letras soltas, enquanto na outra é perfeitamente visível a data de 1696. Sendo difícil datar um reboco, estes esgrafitos, de fundo vermelho, mereciam ser objecto de estudo e de uma intervenção de conservação.

Outro caso, recentemente posto a descoberto na Igreja Paroquial de Vale de Vargo, em Serpa, é uma ornamentação esgrafitada de flores, possivelmente do século XVII, situada na fachada lateral, num pequeno oratório de alvenaria rematado por um frontão triangular. Também na fachada principal, à esquerda da porta, num pano rectangular de reboco caiado pouco saliente, rematado por uma base triangular truncada onde assenta uma



Figura 131. Moldura de vão esgrafitada e revestimento pintado e grafitado para imitar a portada, Castelo de Ouguela



Figura 132. Igreja de Nossa Senhora do Loreto, Juromenha



Figura 133. Largo Luis de Camões, Évora



Figura 134. Igreja de Nossa Senhora da Assunção, antiga Sé de Elvas, Projecto de conservação de Sofia Salema

cruz latina de pedra, são visíveis vestígios de uma decoração esgrafitada também de fundo vermelho, com o mesmo tipo de desenho geométrico de meios círculos. Nesta fachada são ainda perceptíveis, na parte superior, vestígios de um revestimento que formaliza uns rectângulos com uma moldura larga e riscada. O conjunto de vestígios ornamentais exteriores com características vernaculares nesta igreja, é relevante para a leitura da arquitectura e permite levantar uma série de hipóteses que exporemos de seguida.

Um dos resultados mais destacados da nossa pesquisa e que confirma a tendência já mencionada nos esgrafitos de Évora, é a predominância no Alentejo, da técnica do esgrafito com o fundo cor de areia. Nestas argamassas, sem adição de pigmento específico, a coloração é obtida através da selecção dos agregados (areias), ganhando, contudo, colorações que vão do amarelo ao acastanhado, passando pelo acinzentado e avermelhado, devido às diversas colorações das areias locais utilizadas nas argamassas.

Não sendo esta coloração mencionada na tratadística, podemos colocar a questão: por que é que a sua utilização é tão representativa no Alentejo? A preferência pela cor de areia pode, talvez, ser justificada pela origem desta técnica que, tal como outras técnicas de revestimento, procura imitar materiais mais nobres, como a pedra. No Alentejo, é frequente encontrar revestimentos, simulando cantaria, em todo o tipo de arquitecturas, da 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.

A utilização frequente do esgrafito nas cores branco e areia poderá, também, justificar-se 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, visível no brasão na antiga de Sé de Elvas, conforme passamos a descreveremos.

O esgrafito com o fundo cor de areia surge nos exemplos mais antigos, como o da matriz de Mértola, ou a igreja das Salvas, de motivo geometrizado, ou em composições figurativas como na Igreja de Santa Cruz em Almodôvar ou na antiga Sé de Elvas.

Na Igreja de Nossa Senhora da Assunção, antiga Sé de Elvas, numa pequena divisão, junto ao coro alto, existe uma curiosa decoração, renascentista, esgrafitada, em friso, com figuras estilizadas, animais fantásticos e edículas concheadas e, na abóboda, com motivos florais, com um contorno mais escuro das figuras. Embora se desconheça a razão deste contorno, podemos levantar a hipótese de que o escuro seja intencional, porque enfatiza o



Figura 135. Igreja de Nossa Senhora da Assunção, antiga Sé de Elvas



Figura 136. Igreja de Nossa Senhora da Assunção, antiga Sé de Elvas



Figura 137. Pormenor do esgrafito na Porta da Deveza, Portalegre



Figura 138. Mondovì, Piemonte

desenho do ornato, dando mais relevo e contraste ao esgrafito, cuja diferença entre planos é muito reduzida. Observamos um contorno mais escuro num motivo de flores executado, possivelmente, com um pincel, nos esgrafitos da porta da Deveza, em Portalegre. Esta opção técnica e estilística pode ser comparável aos exemplos observados em Mondovì, Piemonte, representativos das descrições de Vasari.

Outros casos dignos de referência em termos de cor são: a Igreja Matriz de Safara, em Moura e o templete nos jardins do paço de Vila Viçosa, que conjugam na mesma composição argamassas de cores diferentes com uma intencionalidade específica.

Na igreja Matriz de Safara, os esgrafitos surgem a par de trabalhos de estuque e de massa na ornamentação dos alçados. A igreja tardo-quinhentista é um óptimo exemplo da arquitectura erudita maneirista do Alentejo, cujo léxico transparece com clareza quer no traçado arquitectónico (que obedece ao modelo da igreja-salão) quer na excelente carga ornamental realizada, em argamassa de cal, com excepcional mestria. Os esgrafitos e os ornatos em estuco surgem em composições a branco e areia com pequenos apontamentos a preto – realizados com argamassa de cor negra. Esta intencionalidade adiciona valor a toda a composição e constitui um exemplo de como podem ser utilizadas na mesma composição esgrafitada mais de duas cores distintas para enfatizar a expressão ornamental.

O templete de Vila Viçosa merece ser de novo sublinhado pela intencionalidade cromática de toda a composição clássica, já descrito anteriormente, à qual se associa a qualidade técnica de execução e o programa iconográfico e comunicacional que fazem deste caso um exemplo de referência.

Na nossa investigação encontrámos, inúmeros esgrafitos coloridos pela aplicação de uma pintura que, na maioria dos casos, é uma tinta acrílica. Esta opção não nos parece ser original. A hipótese do esgrafito ser colorido através da aplicação de uma aguada pigmentada (água, água de cal ou leite de cal misturado com pigmentos) conforme descreve Vasari<sup>457</sup> ou Rafael Ruiz Alonso<sup>458</sup> foi levantada quando observámos a decoração da capela de S. António, em Portel. A impossibilidade de uma observação mais próxima não permitiu confirmar esta hipótese. O espaço no interior do templo é único e está coberto com uma cúpula hemisférica. As paredes são forradas de azulejos policromados, de tipologia pertencente à primeira metade do séc. XVII. Estuques, num friso, rematam superiormente as paredes. A cúpula está decorada com fingidos com pequenos apontamentos em embrechados e, aparentemente, em esgrafito, também. O esgrafito apresenta motivos florais onde é aplicada intencionalmente uma cor alaranjada. Será este um exemplo da articulação entre a técnica do esgrafito e a pintura mural? A confirmar-se esta hipótese,

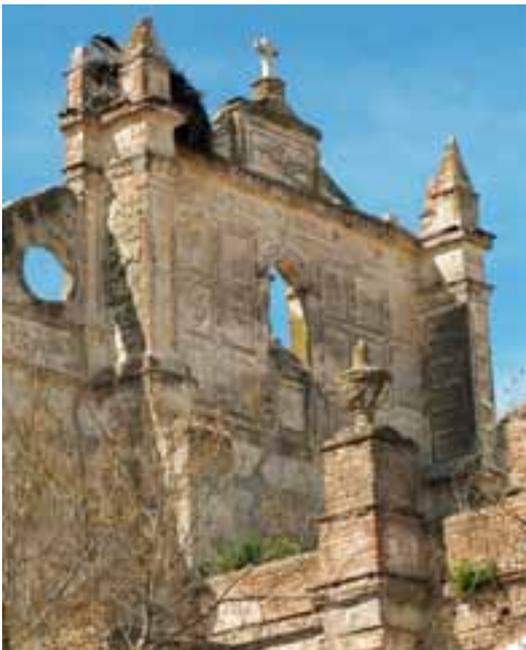


Figura 139. Igreja Matriz de Safara, Moura



Figura 140. Igreja Matriz de Safara, Moura



Figura 141. Capela de S. António, Portel



Figura 142. Capela de S. António, Portel



Figura 143. Igreja de Nossa Senhora da Assunção, antiga Sé de Elvas

trata-se de um caso onde se utilizam as duas técnicas em simultâneo, misturando-as no mesmo ornato. O facto de não termos identificado casos semelhantes sugere-nos que, a aplicação da pintura sobre o esgrafito, não seja uma evolução do procedimento de colorir com uma aguada. Mas sim, que o recurso à aplicação de novos materiais, como a tinta acrílica, seja uma subversão, relativamente recente, por desconhecimento do que é o esgrafito e do prejuízo que a utilização de materiais incompatíveis têm em termos de conservação desse bem.

Estes exemplos permitem-nos afirmar que a técnica predominante no Alentejo é a do esgrafito com o fundo cor de areia, apresentando inúmeras colorações dos inertes (areias). Encontrámos, ainda assim, bastantes esgrafitos que utilizam a argamassa de fundo de cor cinzenta / negra conseguida com a adição do carvão ou palha queimada à argamassa, designadamente nos casos mais remotos mas que se mantêm ao longo dos tempos. Em menor número, surgem os esgrafitos de fundo vermelho, conseguido com a adição de pó de tijolo à argamassa.

Em alguns casos dignos de referência no domínio desta técnica, surgem esgrafitos com argamassas de cores diferentes, em composições com mais de duas cores no mesmo programa comunicacional.

#### **4.4.2 As técnicas inventariadas de esgrafitar**

Na sua maioria os esgrafitos inventariados localizam-se em cimalhas e janelas ou, em menor número, em tectos abobados, inacessíveis a uma observação macroscópica. Mesmo assim, à medida que se identificavam e registavam novos casos tornavam-se perceptíveis diferenças, tanto nos processos como nas técnicas de execução. Apresentamos, de seguida, uma descrição dos processos e técnicas identificados fazendo paralelismos com a bibliografia consultada.

Alguns autores<sup>459</sup> referem que a técnica de execução dos esgrafitos, do século XIII, era mais simples do que a adoptada mais tarde, durante o renascimento. O esgrafito era executado com uma única camada de argamassa, cujo efeito decorativo era monocromático e não bicromático. Durante uma intervenção de conservação dos esgrafitos quinhentistas na Sé de Elvas<sup>460</sup> foi posto a descoberto parte de um brasão, em esgrafito, executado com uma só camada de argamassa. Estratigraficamente é visível que, sobre o salpico e emboco, foi aplicado um reboco de cal sem adição de pigmentos, cujo acabamento foi afagado. Sobre esta superfície lisa foram traçados com extrema habilidade e um instrumento aguçado, os riscos do desenho e raspada a argamassa, dando textura ao fundo do desenho. Esta



Figura 144. Igreja de Nossa Senhora da Assunção, antiga Sé de Elvas



Figura 145. Capela de S. João Baptista, Amieira do Tejo



Figura 146. Capela de S. João Baptista, Amieira do Tejo



Figura 147. Capela de S. João Baptista, Amieira do Tejo



Figura 148. Capela de S. João Baptista, Amieira do Tejo

técnica explora as ligeiras diferenças de tom entre o reboco texturado e o reboco liso, com uma tonalidade mais clara devido ao afagamento, que provoca uma migração para a superfície das partículas mais finas da cal.

Utilizando a técnica do esgrafito de uma só camada, surgem revestimentos que imitam a alvenaria regular, na Igreja do Espírito Santo, em Arronches, na igreja do convento de S. Francisco, em Portalegre e na Capela de S. João Batista, na Amieira, aqui em pequenos apontamentos, muito simples nas arestas das molduras que dividem, em caixotões, o tecto em abóbada. É provável que uma observação mais próxima (macroscópica), só possível com meios de elevação, permitisse confirmar a existência de mais casos realizados nesta técnica de uma só camada.

Segundo Marià Casas i Hierro<sup>461</sup> a técnica do esgrafito com acabamento a cal é a variante italiana durante o renascimento. A autora fundamenta a sua hipótese nas descrições de Vasari, que descreve esta prática como se fosse uma variante da pintura a fresco. Curiosamente o único caso que observámos realizado com acabamento a cal - onde a última camada é uma simples caição com leite de cal é o esgrafito de na capela de S. João Baptista, na Amieira do Tejo.

Na abóbada desta capela, dividida em 12 caixotões, é visível um revestimento, com expressão e escala arquitectónica, esgrafitado com grotescos a branco e negro, de estilo maneirista, inspirada em modelos eruditos. Nestes esgrafitos, de temáticas diversas, encontramos motivos: vegetalistas, como acantos e folhas de castanheiro, figuras fantásticas antropomórficas de enrolamentos onde se desenvolvem nas extremidades monstros ou guerreiros e animais como unicórnios ou golfinhos, que se conjugam em composições complexas, por vezes simétricas, embora, mantendo um certo aspecto ingénuo.

Esta *“ingenuidade do traço, muito pouco seguro quase infantil e a sua falta de profundidade de organização espacial”* é descrita por João Salgado Lameiras Santos<sup>462</sup> coincide com a opinião mais comum, após um primeiro olhar. No entanto, nesta análise não podemos desvalorizar as várias intervenções realizadas neste revestimento ao longo dos tempos que, embora, muito provavelmente devam ter mantido o esquema compositivo, podem ter introduzido variações, com alguma expressão e significado, na qualidade artística e material destes esgrafitos<sup>463</sup>.

O programa iconográfico desta capela foi objecto de uma análise comparativa, pelo mesmo investigador, entre estes esgrafitos e os da igreja Matriz do Crato. Nesta, os esgrafitos de inspiração maneirista, em mau estado de conservação, revestem a totalidade da abobada da capela-mor dividida em caixotões. Aparecem os grotescos, os motivos vegetalistas com folhagens, ramagens e enrolamentos, os *tondi*<sup>464</sup> com imagens de santos,



Figura 149. Igreja Matriz do Crato



Figura 150. Capela de S João Baptista, Amieira do Tejo



Figura 151. Coruchéu da torre sineira da igreja e convento das Chagas, Vila Viçosa



Figura 152. Coruchéu da torre sineira da igreja e convento das Chagas, Vila Viçosa

as figuras antropomórficas, e os animais como os grifos. Os caixotões centrais apresentam, ainda, os temas 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).

Assemelhanças entre os esgrafitos da Amieira e os da Matriz do Crato são evidentes: a mesma hierarquia do espaço, o mesmo modo de distribuição iconográfica, a mesma cor branca e negra da ornamentação e a existência de figuras idênticas. Contudo a qualidade técnica, apreciada nos detalhes, na pormenorização, na elegância da composição, no corte e nos temas demonstram uma maior qualidade e erudição dos esgrafitos que ornamentam a capela-mor da igreja Matriz do Crato. De facto, o esgrafito de acabamento a cal tem a vantagem de permitir um desenho com maior detalhe, pois a camada final e de corte é fina e não tem inertes. Embora não tenha sido possível, mesmo com binóculos, confirmar se estes esgrafitos foram executados na técnica com acabamento a cal, a qualidade, a delicadeza do desenho, com bastante pormenorização, e a sua erudição fazem-nos pressupor que esta tenha sido, também, a técnica utilizada.

Esta hipótese também justifica outra explicação possível. Se, por um lado, os esgrafitos da igreja matriz do Crato são mais eruditos dos que os da Amieira, por outro lado, a ingenuidade destes demonstra que o revestimento corresponde a uma reinterpretação local / regional. O executante/artista dos esgrafitos da Amieira conhecia a técnica com acabamento a cal mas, por inexperiência ou falta de capacidade artística, não conseguiu demonstrar um domínio perfeito da prática que é muito exigente. Para executar um esgrafito com acabamento a cal é necessária execução muito rápida, porque a pintura com a cal seca rapidamente e, após o endurecimento, já não é possível remove-la, ou esgrafiá-la.

Outro caso único foi o esgrafito embutido que inventariámos no coruchéu da torre sineira quadrangular da igreja do Convento das Chagas em Vila Viçosa<sup>465</sup>. A fachada que articula uma série de volumes e planos da igreja e do convento todos caiados de branco, por vezes, divididos em panos marcados por contrafortes em cantaria ou em massa, formaliza um dos lados do Terreiro do Paço de Vila Viçosa onde sobressai a imponente fachada de mármore rosa com uma marcação ritmada dos vãos. É neste contexto que surge, no coruchéu da torre sineira, um revestimento que cobre a totalidade da cobertura piramidal da torre de motivo axadrezado branco e negro. Neste caso, o módulo é um quadrado aplicado sobre um vértice e umas das diagonais é vertical. A expressão arquitectónica deste revestimento realizado na técnica embutida é extraordinária, propondo intencionalmente um diálogo com a fachada do paço.

Embora tenham sido identificadas as técnicas ou variantes acima descritas, a técnica predominante no Alentejo é a do esgrafito de duas camadas.



Figura 153. Igreja de S Cruz, Almodôvar



Figura 154. Igreja de S Cruz, Almodôvar



Figura 155. Igreja de S Cruz, Almodôvar



Figura 156. Igreja de Nossa Senhora da Assunção, Elvas

#### 4.4.3 O processo de transferir o desenho

Sempre que nos foi possível observar de perto o esgrafito, pudemos verificar que existem diferentes técnicas e processos de transferir o desenho para a argamassa.

O exemplo inacabado da Igreja de Santa Cruz, em Almodôvar, permitiu-nos observar as etapas da sua execução do esgrafito. Sobre a camada de argamassa, cuja coloração foi conseguida apenas com a utilização de areia, foi aplicada outra camada fina branca (aparentemente um barramento, de cal branca e pó de pedra) que depois, de apertada com a colher, adquiriu um acabamento liso. O motivo ornamental foi traçado sobre esta argamassa, ainda húmida. Desconhecemos a razão por que ficou inacabada esta composição.

Ao centro do brasão o esgrafito está finalizado, mas o lado esquerdo está inacabado o que permitiu observar a técnica de incisão do contorno das figuras do desenho antes de se iniciar a remoção da argamassa branca. O motivo de grotesco, onde surgem, a par de uma figura feminina (semelhante a uma sereia), os músicos com instrumentos e barretes que terminam em enrolamentos vegetalista. Esta composição tem um eixo de simetria axial coincidente com o eixo central do brasão e os motivos de ambos os lados são simétricos e estão invertidos como se fosse um espelho. A precisão do contorno, executado sem hesitação, mas também, sem liberdade expressiva, e os grotescos aplicados simetricamente (isto é, sujeitos a uma operação de reflexão) sugere a hipótese de que o desenho do motivo ornamental tenha sido transferido para a argamassa com um cartão. Esta hipótese é justificada, também, pelo facto de não serem visíveis indícios de outras técnicas de transferência do desenho.

Na Igreja de Nossa Senhora da Assunção, antiga Sé de Elvas, existe uma curiosa decoração em friso esgrafitada de inspiração renascentista. Este friso remata uma abóbada dividida em pequenos caixotões também decorada por esgrafitos com dois motivos florais que se alternam. Conforme já referimos, tanto no friso como na abóbada, é possível observar um curioso contorno mais escuro das figuras. Conjuntamente com este risco surge um ponteadado escuro coincidente com os limites do desenho.

Numa primeira análise, pudemos interpretar que o ponteadado visível é o resultado da prática de transferência do desenho para a superfície, através de cartões perfurados, conhecido como *estresido*<sup>46</sup> ou *poncif*, muito usual na pintura retabular e na mural, já descrito anteriormente. No entanto, o facto desta linha mais escura contornar todas as



Figura 157. Rua de Avis, Évora



Figura 158. Igreja de S. Cruz, Almodôvar



Figura 159. Palácio dos Condes de Sours, Évora



Figura 160. Rua Gabriel Vitor do Monte Pereira, Évora

figuras, por oposição ao ponteadado pontual, e o modo como este delineamento enfatiza toda a ornamentação sugere-nos que este contorno seja uma opção técnica e estilística.

Rafael Luis Alonso<sup>467</sup> menciona ainda uma variante do processo de estresido onde depois de colocado o papel/cartão com o desenho sobre a argamassa é redesenhado o motivo a reproduzir, com um estilete ou lápis deixando marcado sobre a argamassa húmida o seu contorno.

Quando a superfície é revestida com uma ornamentação de padrão geométrico, construído através da utilização do compasso e da régua, como na igreja matriz, em Mértola, na Igreja Matriz de Vila Nova da Baronia, na Igreja de S. Francisco (antiga de S. Sebastião), na Igreja da Misericórdia e na Igreja de S. Geraldo, ambas em Alcáçovas, podemos pressupor que o traçado do padrão foi executado *in loco*, directamente sobre a argamassa fresca. Este facto é muito evidente na igreja de Mértola.

Inventariámos um único caso, no edifício do Turismo, na Rua de Avis, em Évora, onde o padrão que reveste a totalidade da superfície da fachada foi produzido com a multiplicação de um módulo. Este módulo, à semelhança do que sucede em Segóvia, foi sujeito a uma sequência de operações simétricas para formar o padrão. Neste caso, não só pela complexidade do motivo como pelas operações de simetria a que foi sujeito para obter o padrão, podemos admitir que o método utilizado é semelhante ao de Segóvia onde, para além do processo de estresido, também se utilizam moldes, geralmente em madeira, chapa ou cartão, impermeabilizados se necessários com vernizes, pintura ou goma laca, onde é recortado, em positivo ou negativo, o desenho<sup>468</sup>. A aplicação sobre a argamassa do molde permite a reprodução do desenho e a sua multiplicação.

Observámos, pontualmente, na capela de S. João Baptista, na Amieira e na igreja de Santa Cruz em Almodôvar, nos esgrafitos a banco e preto, um corte pouco preciso da argamassa superficial branca. A argamassa deve ter sido cortada a seco, ou porque já tinha endurecido, ou porque o esgrafito foi sujeito a uma intervenção posterior de conservação, que incluiu a remoção de um revestimento ou caiação. Nessa remoção procurou-se, por aproximação, as incisões originais. Esta segunda hipótese parece ser a que ocorreu na capela da Amieira onde, também, é visível um delineamento da figura com um lápis de carvão ou grafite<sup>469</sup>.

A oportunidade de estudar um grande número de casos, distribuídos por um período cronológico bastante amplo, permitiu verificar que alguns motivos se repetem em vários edifícios, o que sugere o uso repetido do mesmo molde. Esta hipótese foi confirmada num estudo anterior realizado,<sup>470</sup> através do levantamento métrico e topográfico de alguns ornatos existentes em Évora, como o dos cavalos alados no Palácio dos Condes de Soure



Figura 161. Igreja de Nossa Senhora da Esperança, Castelo de Vide



Figura 162. Convento de Cristo, Tomar



Figura 163. Rua de Avis, Évora



Figura 164. Rua Fria, Évora

(edifício do Governo Civil e da Policia) e na Rua Gabriel Victor do Monte Pereira; o motivo vegetalista na Rua de Avis, na Travessa do Fragoso, na Rua do Cano e na Rua dos Torres; o motivo “rinçaux” no Palácio dos Condes de Bastos e na Rua Fria; o motivo com círculos no Largo dos Duques de Cadaval e na Ermida de S. Braz.

Em Arraiolos, também confirmamos a utilização do mesmo molde em edifícios diferentes, como na Praça Lima e Brito e na Rua dos arcos.

Na igreja de Nossa Senhora da Esperança, no Convento de S. Francisco, em Castelo de Vide, foi recentemente descoberto um Cristo crucificado em esgrafito. Esta decoração que surgiu atrás do retábulo do altar-mor, durante uma intervenção de conservação, é um exemplar único. O desenho foi traçado directamente sobre a argamassa fresca revelando, à semelhança da pintura mural, uma destreza e liberdade no traço de incisão sobre o reboco, na procura de um delineamento satisfatório. O esgrafito demonstra uma cuidadosa preparação dos detalhes designadamente dos cabelos, da barba, do drapejamento do pano e da definição muscular. Numa primeira análise visual, podemos encontrar semelhanças nos detalhes da ondulação do cabelo e da barba, entre a face do Cristo e as figuras esgrafitadas no Convento de Cristo, em Tomar, embora estes esgrafitos possam não ser contemporâneos.

#### 4.4.4 A contribuição do pintor ao esgrafito

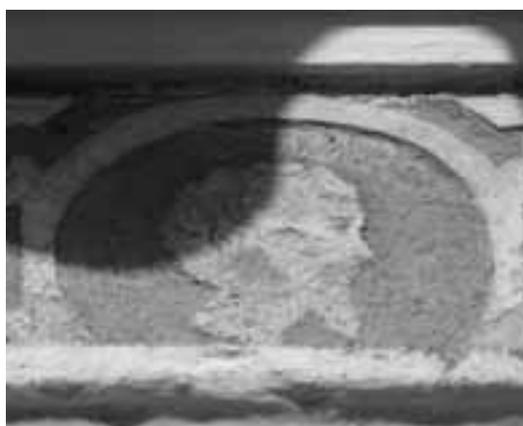
Em Évora, num estudo anterior verificou-se que o trabalho de esgrafiar é praticamente anónimo, conhecendo-se escassíssimas referências ao ofício, tanto ao nível da pessoa que encomenda o trabalho como do executante. Sofia Salema<sup>471</sup> registou na Rua de Avis, a alusão, provavelmente, ao promotor da obra, de nome “*Joaquim Calhau*”; na Travessa das Donzelas, a referência a duas famílias tradicionais “*SA POTES CORDOVIL*” e na Rua Fria, a menção, ao executante com a assinatura de “*MPeixe*”.

Mónica Braga e Alexandra Charrua mencionam também que 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>472</sup>

Foi com grande satisfação que, recentemente, encontrámos referências ao artista que terá elaborado os desenhos dos cartões utilizados na ornamentação do templete existente nos jardins do Paço de Vila Viçosa e, provavelmente, os da igreja Matriz do Crato. Vítor Serrão atribui a Giraldo Fernandes de Prado<sup>473</sup> a execução de tais desenhos, referindo no caso do templete “*as afinidades que o desenho dos tondi e dos anjos e a tipologia alfabética*



Figura 165. Palácio Condes de Bastos, Évora



das filacteras ornamentais revelam com outras obras desse artista da Casa de Bragança, designadamente certos fólhos do seu tratado de Caligrafia de 1561, actualmente num arquivo de New York"<sup>474</sup>.

Vítor Serrão sublinha a importância da redescoberta deste Tratado de Caligrafia de Giraldo Fernandes de Prado que, não só abre novas perspectivas para o estudo da arte de escrever e ensinar no século XVI em Portugal<sup>475</sup>, mas também, abre novas hipóteses de trabalho, análise e comparação com as obras de pintura de cavalete, de iluminura, de fresco e de esgrafito deste artista<sup>476</sup>. O autor sublinha a excepcionalidade deste códice que consultou recentemente, mencionando como impressiona "*a qualidade dos fólhos ilustrados*" e o "*requintado gosto maneirista – cartelas com ferronerie e tondi inscritos, vinhetas decoradas com insectos (moscas, borboletas) e animais (lebres, galgos, cisnes, caracóis), temas fitomórficos e vegetalista, simbologias da vanitas, cabeças aladas de anjos, pequenas cenas da Paixão, desenhos de instrumentos para a arte da caligrafia, etc.*"<sup>477</sup>. O autor refere ainda a hipótese de ter sido Giraldo Fernandes de Prado quem pintou a capela-mor da Igreja Matriz do Crato. Sendo o revestimento desta capela executado em esgrafito a branco e negro podemos pressupor que Giraldo tenha feito os desenhos para o esgrafito. Este facto é muito curioso porque relaciona duas ornamentações em esgrafito, contemporâneas entre si, ambas a branco e negro, demonstrando erudição e de influência à romana.

Outro aspecto mencionado por Vítor Serrão é que Giraldo terá intervindo no Palácio dos Condes de Bastos em Évora, onde foi responsável pela pintura de uma sanca num salão do segundo piso do palácio. A pintura, com temas mitológicos, revela um conhecimento profundo da boa prática da pintura a fresco. O Palácio, para além da sua representatividade em termos arquitectónicos, constitui um raro exemplo na pintura quinhentista, com *uma expressão de gosto requintado*<sup>478</sup>. Também neste palácio aparece, ao longo da fachada e no espaço interior da escadaria, um friso de motivo *rincaux* do século XVI, datados, por Túlio Espanca<sup>479</sup>. Salientamos que os esgrafitos, hoje visíveis, correspondem na sua maioria a uma intervenção de restauro realizada nos anos 50, provavelmente seguindo o desenho anterior.

No âmbito desta investigação não nos foi possível relacionar o desenho destes esgrafitos com Giraldo Fernandes de Prado, embora numa primeira análise se possam encontrar algumas semelhanças na delicadeza e no traçado entre os esgrafitos do Crato, Vila Viçosa e o Palácio dos Condes de Basto, em Évora. Deixamos em aberto a possibilidade de relacionar 3 dos 4 casos esgrafitados, contemporâneos entre si, que demonstram um conhecimento erudito desta técnica à Italiana.



Figura 166. Igreja de S Cruz, Almodôvar



Figura 167. Igreja do Espírito Santo, Arronhes



Figura 168. Igreja do Espírito Santo, Arronhes



Figura 169. Figura antropomórfica na Igreja de Nossa Senhora da Redonda, Alpalhão



Figura 170. Igreja Matriz do Crato

Estes factos abrem novas perspectivas sobre o trabalho do esgrafiador e de quem o encomenda. O esgrafito não executado, apenas, por alguém desconhecedor das prerrogativas estéticas e artísticas da sua época. Quem o encomendava não eram apenas entidades, confrarias, misericórdias ou populações de fracos recursos económicos.

#### 4.4.5 Os motivos e a ornamentação

Aparecem diferentes motivos nos esgrafitos do Alentejo. Para os analisarmos sistematizamos os motivos ornamentais agrupando-os em conjuntos: figurativos, geométricos, vegetalistas, arquitectónicos e pontuais.

O grupo dos motivos figurativos atinge um grande protagonismo, durante o século XVI e XVII, associado a um programa de grotescos. Este grupo, com importante destaque na ornamentação interior de espaços religiosos, reveste, na sua maioria, a totalidade da superfície dos tectos – abobadas e/ou cúpulas.

A representação da figura humana aparece, por vezes, caracterizada: pela cabeça em perfil e integrada num círculo (*tondo ou tondi*), como no templete em Vila Viçosa; em *tondi* mas com a cabeça em posição frontal, como as imagens dos santos na Igreja Matriz do Crato; a figura feminina inscrita em enrolamentos circulares, na capela de S. João Baptista, e a figura humana inteira e de perfil num friso na antiga Sé de Elvas. Numa versão, mais tardia, e também, mais ingénua, assinalamos o friso com a representação de figuras humanas, no claustro do convento dos Capuchos, em Vila Viçosa e o friso, de um edifício urbano, na Rua Miguel Bombarda, em Évora, que retoma a representação da cabeça em perfil inscrita em círculos. Curiosamente, neste friso, numa sequência de perfis aparece uma imagem de um homem com barba com a cabeça frontal. Será o auto-retrato do artista que executou o friso? Será um gesto semelhante ao do artista quando assina uma obra?

Incluímos, também, as figuras antropomórficas - híbridas, meio humanas, meio vegetais ou animais - muito comuns nestas ornamentações de grotescos. Existem exemplos, na Igreja de Santa Cruz, em Almodôvar, na antiga Sé de Elvas, na igreja Matriz do Crato, na capela de S. João Baptista, na Amieira, na Igreja de S. Francisco em Portalegre, na Igreja de Nossa Senhora da Redonda, em Alpalhão, no Museu do Bordado e do Barro, em Nisa, na Igreja do Espírito Santo em Arronches. Neste grupo incluímos, também, os anjos, os querubins, as cabeças aladas, as mascaras e mascarões que aparecem por exemplo no templete de Vila Viçosa, na igreja de S. Maria, em Marvão, na igreja do Espírito Santo em Arronches, na igreja de S. Francisco em Portalegre e na igreja de S. Cruz, em Almodôvar.



Figura 171. Brasão na Igreja de Santa Cruz, Almodôvar



Figura 172. Dragão na Igreja de Nossa Senhora da Redonda, Alpalhão

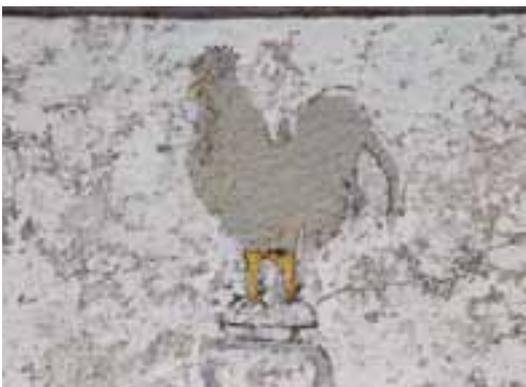


Figura 173. Rua de Évora, Portel



Figura 174. Friso com figuras de pássaros, Rua do Cardeal, Vidigueira



Figura 175. Rua Dona Dores Leal, Reguengos



Figura 176. Cobra, Rua da Corredoura, Évora

Os animais e os seres fantásticos são sempre figuras muito apelativas como os leões, no brasão da igreja de S. Cruz, em Almodôvar, os grifos, na Igreja Matriz do Crato, os unicórnios e golfinhos na capela de S. João Baptista na Amieira do Tejo, o galo na rua de Évora, em Portel, os cães, os cavalos alados, os peixes, os papagaios e as catatuas, em Évora, os pássaros, na Vidigueira, os dragões da igreja de Nossa Senhora da Redonda, em Alpalhão, Este grupo assume não só uma importante expressão estética e artística, como também, um destaque na relação entre a ornamentação e arquitectura. Neste contexto, de relevo artístico, gostaríamos de destacar o Cristo crucificado, posto a descoberto, na igreja de Nossa Senhora da Esperança, em Castelo de Vide. A posição frontal de Cristo, a liberdade do traço, a precisão e delicadeza dos pormenores, como as linhas que definem os músculos, a expressão facial, os drapeados da roupa, os contornos dos cabelos e da barba demonstram uma qualidade extraordinária técnica e artística deste esgrafito. A dimensão da imagem de Cristo, muito próxima do tamanho real do corpo humano e o facto de ter sido desenhado directamente, pelo artista, em cima da argamassa fresca, onde não são perceptíveis as subdivisões do trabalho em *giornata*, pressupõem uma grande rapidez de execução, confirmando o excelente domínio da técnica e um perfeito conhecimento dos materiais. Estas características fazem deste esgrafito um caso único merecedor de um estudo específico.

Os motivos geométricos surgem num número significativo de casos. Neste grupo incluímos todos os motivos elaborados com o auxílio do compasso e da régua e/ou esquadro.

É frequente encontrar motivos baseados no círculo, em composições mais ou menos eruditas que utilizam os círculos, que podem ter dimensões diferentes e/ou que se baseiam na divisão do círculo em flores de quatro pétalas ou em rosetas/flores de seis pétalas. São exemplos o convento da Saudação em Montemor-o-novo, a igreja de Nossa Senhora do Loreto, em Juromenha, a igreja de S. Clara do Sabugueiro, igreja de S. Marcos de Gáfete, no Crato, a igreja Matriz de Mértola, a igreja paroquial de Vale de Vargos, na rua dos Mercadores, em Avis, na rua da Cruz, em Flor da Rosa, no castelo de Mourão, no na igreja Matriz em Vila Nova da Baronia, e em Alcáçovas as igrejas da Misericórdia, S. Francisco, S. Geraldo e S. Pedro, entre tantos outros.

Os motivo do quadrado e do rectângulo são também muito frequentes, ora aplicado individualmente, ora formando composições por subdivisão, utilizando as suas diagonais, ora sobrepondo-os e formalizando quadrículas de rectângulos ou quadrados. Tanto o quadrado com o rectângulo — paralelogramas de quatro lados com ângulos de  $90^\circ$  — são os motivos mais simples e mais frequentes. O número não é tão elevado porque excluímos deste grupo os revestimentos esgrafitados que imitam a alvenaria regular com motivos



Figura 177. Convento da Saudação, Montemor-o-novo



Figura 178. Igreja de Santa Clara do Sabugueiro, Arraiolos



Figura 179. Castelo de Campo Maior



Figura 180. Igreja de S. Brás, Belver



Figura 181. Igreja de S. Francisco de Assis, Juromenha



Figura 182. Casa da Inquisição. Monsaraz

rectangulares e quadrados<sup>480</sup>. Existem também os motivos em losango e os espinhados, como na rua das Portas da Deveza, em Portalegre, na igreja de S. Brás, em Évora e na casa da inquisição, em Monsaraz.

No castelo de Campo Maior e na igreja de S. Brás, em Belver aparecem composições mais ou menos complexas, combinando os diferentes motivos, designadamente, os circulares e os paralelogramos.

A preferência pelo uso destes motivos de simples geometria obedece a várias razões nomeadamente: a simplicidade do seu traçado, a acessibilidade do motivo, a possibilidade de articular com motivos mais complexos, a facilidade de execução onde as *puntata* ou *giornata* fica pouco perceptível pois coincide com os motivos ornamentais. Rafael Ruiz Alonso levanta ainda outra hipótese para a preferência, em Segóvia, destes motivos geométricos mais simples. O autor questiona se, com o uso, as divisões e os contornos interiores dos motivos se partiam, e os executantes usavam o próprio limite do molde, de forma rectangular ou quadrada, para fazer um motivo.<sup>481</sup>

Contudo, neste corpus de esgrafito, o motivo que tem maior representatividade, ao longo dos tempos, é o vegetalista, onde predominam as gravinhas, as folhas, as flores, os caules e pontualmente as cestas de frutas e flores. O traçado ondulante e enrolado dos caules predomina, servindo ora de linha directriz da composição, ora de eixo de simetria, ora dividindo o espaço em compartimentos destinados a outras figuras ou elementos da composição, ora ainda para relacionar entre si os outros temas da ornamentação.

Tal como na pintura mural ou no estuque, o esgrafito, também é utilizado para imitar e simular elementos da arquitectura realizados noutros materiais como a madeira, a pedra, o tijolo ou o azulejo. Este tipo de revestimento em esgrafito foi incluído no grupo dos motivos arquitectónicos, que abrange também, os motivos que representam balaustradas, como na avenida da República em Vendas Novas, na rua Longa, na Vidigueira, ou em Ferreira do Alentejo onde surgem alguns casos em platibandas.

Geralmente os revestimentos em esgrafito imitando a alvenaria é realizado na técnica de uma só camada, embora, surjam pontualmente casos realizados com duas camadas. O processo mais simples é desenhar uma quadrícula de rectângulos, que é alternadamente esgrafiada, como na igreja de S. Brás em Évora, na ermida de Nossa Senhora da Represa, em Vila Ruiva, na porta de S. Pedro, em Elvas e na casa da Inquisição em Monsaraz. Um conceito muito próximo é a utilização de duas linhas paralelas numa quadrícula imitando um paramento de alvenaria com junta tratada, como na igreja de Francisco de Assis e na de Nossa Senhora do Loreto em Juromenha, entre tantas outras. Frequentemente este tipo



Figura 183. Porta de S. Pedro; Elvas



Figura 184. Rua S. Francisco, Alter-do-chão



Figura 185. Capela do Espírito Santo, Marvão



Figura 186. Igreja de Nossa Senhora do Loreto, Juromenha

de revestimento é aplicado só nos cunhais e/ou contrafortes da construção, por vezes em combinação com a pedra propriamente dita.

Observamos, também, um revestimento de imitação da alvenaria de ponta de diamante, na capela do Espírito Santo, em Marvão. Este processo mais complexo, que simula o relevo da pedra, através da utilização das diagonais dos rectângulo e/ou quadrados é, também, revelador das tendências renascentistas. Salientamos que esta técnica de imitar a alvenaria ponta de diamante com esgrafito foi muito divulgado em Roma durante os séculos XV e XVI.

No grupo dos elementos pontuais incluímos as inscrições ou as datações em cartelas ou frisos, as cruzes e os brasões que surgem pontualmente numa fachada para marcar e registar um acontecimento. São exemplos: as inscrições na capela de Nossa Senhora entre Aguas em Avis, na ermida de Nossa Senhora do Pilar, em Belver, no convento de S. Francisco, em Montemor-o-novo, na rua Manuel do Olival, em Évora e na rua de Évora, no Redondo; as cruzes na Rua Fria em S. Marcos do Campo e na igreja de S. Cruz, em Almodôvar; os brasões, na antiga sé de Elvas, no Largo Afonso III, em Gravão, Ourique e no castelo de Mourão. Sublinhamos a frequência com que muitos destes apontamentos aparecem nas chaminés.

#### **4.5 O esgrafito e a arquitectura**

O esgrafito assume grande protagonismo na composição arquitectónica, durante o século XVI e XVII, enquanto ornamentação dos espaços interiores de edifícios religiosos. A opção comum é o revestimento esgrafitado moldar-se e subordinar-se ao espaço arquitectónico, localizando-se estrategicamente nesse espaço, elegendo preferencialmente, tectos, abobadas e cúpulas, preenchidas na totalidade.

Embora recorra na maioria dos casos à moldura como elementos definidor e organizativo, opta por posicionar cada representação ou símbolo estrategicamente no espaço, revelando um reconhecimento intencional do espaço arquitectónico que lhe serve de suporte estrutural. Acreditamos que esta relação intrínseca e intencional do esgrafito com a arquitectura é introduzida, formalmente, através dos modelos mais eruditos, familiarizados com a cultura artística da renascença italiana. Esta hipótese, não parte do pressuposto que, os esgrafitos mais eruditos sejam os primeiros a ser executados, uma vez que a técnica de esgrafitar já era conhecida em Portugal antes do século XVI.



Figura 187. Igreja Espírito Santo, Arronches



Figura 189. Rua Fria, S. Marcos do Campo



Figura 188. Rua Manuel do Olival, Évora (1748)



Figura 190. Igreja de Santa Cruz, Almodóvar



Figura 191. Largo D. Afonso III, Garvão, Ourique



Figura 192. Ermida Nossa Senhora do Pilar, Gavião



Figura 193. Representação de balastrada na Avenida da República, Vendas Novas

A expressão artística desses revestimentos e o seu baixo custo necessário deve ter agradado ao público, sendo de crer que esta solução mais erudita é depois transposta para outros edifícios, aparecendo por vezes, reinterpretações locais, mais ou menos ingénuas, destes modelos.

O esgrafito é, contudo, um revestimento e, como tal, uma camada sacrificial, também utilizada no exterior do edifício. Os casos mais antigos que chegaram até nós são exactamente no exterior.

Um dos testemunhos mais antigos, já referido, é na ermida de S. Brás. No cimo dos paramentos exteriores é visível uma decoração em esgrafito, em espinhado e círculos tangentes, sob fundo acinzentado. Na fachada lateral Norte é ainda visível, sobre uma camada de caiçã, uma decoração em relevo, presumivelmente em esgrafito, com o motivo de xadrez deixando o quadrado ora cheio ora vazio. É possível verificar a existência deste revestimento nas fotografias do século XIX da Ermida.

O modelo arquitectónico da Ermida de S. Brás, em Évora, influenciou fortemente a tradição construtiva do Sul, nomeadamente, nas 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, em Vila Ruiva, cuja tipologia obedece a este modelo arquitectónico, é visível, sobre as várias camadas de caiçães, 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 S. Brás.

Na ermida de S. Sebastião, em Serpa, é visível no topo da fachada, uma decoração, possivelmente esgrafiada, formando pequenos rectângulos em vez de quadrados.

Os paralelismos entre a tipologia e a técnica decorativa destas ermidas e a de São Braz fazem pressupor que não só era recorrente o modelo tipológico da Ermida de Évora, como também os seus formulários decorativos.

É frequente encontrar revestimentos, designadamente esgrafitos, que imitam ou simulam materiais mais nobres, como a pedra ou o tijolo. Estes vestígios, cuja presença pode revestir a totalidade da superfície, como na Igreja do Convento de S. Francisco, em Portalegre ou a igreja do Espírito Santo, em Arronches, podem ter uma posição mais localizada, em cunhais.



Figura 194. Ermita de S. Brás, Évora



Figura 195. Ermita de S. Brás, Évora



Figura 196. Capela de Nossa Senhora da Represa, Vila Ruiva



Figura 197. Capela de Nossa Senhora da Represa, Vila Ruiva

O tema dos cunhais e pilastras fingidas, em esgrafito, aparece, recorrentemente, como na Casa da Inquisição em Monsaraz, na porta de S. Pedro, em Elvas, na Rua S. Francisco, em Alter do Chão, na Igreja de Nossa Senhora do Loreto ou na igreja da Misericórdia em Juromenha, já mencionados. Surgem ainda, alguns casos, a imitar a alvenaria ponta de diamante. Estes indícios reafirmam a hipótese de um fenómeno – moda - de exaltar a estereotomia da pedra, durante o século XVI, já mencionado anteriormente.

Os casos agora descritos sublinham a relação intencional e intrínseca entre o esgrafito – enquanto ornamento – e a arquitectura. Um com expressão no interior do espaço, revelando conhecimento espacial, arquitectónico e artístico. O outro no exterior, talvez mais intuitivo(?), recorrendo aos motivos geométrico e à formalização de padrões, com expressão e impacto visual.

Neste contexto sublinhamos, ainda, o fenómeno cultural do impacto na escala urbana, com grande representação durante o século XIX, que tem consequência importantes na imagem, cor e identidade de muitos núcleos urbanos, designadamente em Évora, Montemor-o-Novo, Sousel, Avis, Mora, Arraiolos, Redondo, Reguengos de Monsaraz, Moura, Serpa e Vidigueira. Outra característica constante, ao longo dos tempos, é o facto do esgrafito no exterior ser utilizado para traduzir uma concepção típica dos modelos de composição clássica da arquitectura, visível nos frisos que emolduram a fachada (soco, cimalha, e pilastras) e/ou os vãos (muitas vezes, também estes rematados por pequenas cimalthas). A regra de base é, aproximadamente, sempre idêntica: aumentar a importância e o significado arquitectónico enfatizando os vãos com cornijas e cimalthas ornamentadas. Estes recursos têm em síntese o efeito de modificar a “escala arquitectónica” da fachada fazendo-a parecer mais rica.

Os resultados agora descritos surpreenderam-nos porque constatamos que a ornamentação não é uma operação exterior à arquitectura, mas sim algo intrínseco e indissociável do espaço. Os resultados evidenciam a intencionalidade da relação simbiótica entre o ornamento e a arquitectura.

Acreditamos que a inventariação e registo destes fenómenos ornamentais, mais ou menos eruditos vêm trazer *novos* dados sobre a história da arquitectura.

#### **4.6 A subversão da técnica**

Uma das principais conclusões do nosso estudo traduz-se na dificuldade em encontrar um esgrafito exterior que mantenha o seu aspecto original, isto é que não tenha sido pintado.



Figura 198. Rua 5 de Outubro, Moura



Figura 199. Terreiro de São João de Deus, Montemor-o-novo



Figura 200. Inversão de cores no mesmo esgrafito por não reconhecimento do motivo, Largo Marquês de Marialva, Évora

Na maioria dos casos os esgrafitos exteriores foram sujeitos a tantas acções de pintura, que se torna quase imperceptível compreender o contexto ornamental da sua utilização. Camadas exageradas de pintura escondem a superfície mais ou menos ornamentada, alteram a textura e a cor original do esgrafito, anulam as linhas de incisão e de corte do desenho e ocultam os pormenores e detalhes do esquema compositivo.

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 revestimentos fingidos, as juntas de alvenaria aparente, os esgrafitos ou os *estucos*. Nestes casos, quando numa primeira leitura, não há qualquer reconhecimento do valor artístico, o valor intrínseco à natureza da matéria assume um papel ainda mais importante, não só na preservação e valorização do edifício e/ou conjunto urbano onde se insere, como também, na leitura e interpretação da arquitectura que suporta e acolhe esta ornamentação.

A consequência imediata dessas acções de pintura acrílicas é, para além da subversão da técnica de esgrafiar com implicações directas na imagem do edifício e do conjunto urbano onde este se insere, a deturpação artística do esgrafito, com alteração e/ou ocultação do detalhe na ornamentação. Este fenómeno muitas vezes associado a uma *ocre-mania* de pintar e emoldurar fachadas e vãos, que ultimamente se transformou numa “*moda*”, mais *erudita*, por assimilação acrílica da intervenção realizada na Praça do Giraldo, em Évora, de pintar vulgarmente de cor creme/beje tem desprezado toda a riqueza cromática da arquitectura no Alentejo.

São inúmeros os exemplos de esgrafitos pintados, mantendo o seu motivo ou, totalmente cobertos de tinta, só deixando perceptível o relevo. Infelizmente a opção da pintura mantém-se, nos dias de hoje, assumindo uma particular importância porque se tornou uma prática empírica de improvisação, perdendo-se, progressivamente, os princípios de uma intervenção de conservação do património. Sofia Salema<sup>482</sup> tem alertado para este facto, designadamente quando estão envolvidas entidades e responsáveis pelo património.

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 cor de areia e branco, de motivo geométrico simples e as cantarias, soco e pilastras de argamassa fingindo a pedra. A decoração da fachada era semelhante, numa escala menor, à existente na rua 5 de Outubro que foi objecto de acção única e pioneira de conservação desses revestimentos decorativos. Recentemente o edifício foi objecto de acção de recuperação licenciada e toda a fachada pintada de branco com molduras de cor ocre. Será que a fachada extraordinária que observamos, durante o trabalho de



campo, na rua Vasco da Gama, em Estremoz, com uma pintura a imitar azulejo azul e branco, já estará pintada de branco e ocre? Esperemos bem que não!

Sublinhamos, o caso do Largo do Marquês de Marialva, no antigo Paço dos Bispos Inquisidores, revelador de uma prática acrílica, continuada, de pintar os esgrafitos. O friso esgrafitado, de motivo semelhante ao do palácio dos Condes de Bastos foi tantas vezes pintado que se perderam 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 muitos casos semelhantes.

Embora já existam casos exemplares de intervenções em esgrafitos, descritos no primeiro capítulo, continuamos a observar um desconhecimento sobre o esgrafito, que muitas vezes se sobrepõe a um estado de ignorância sobre as superfícies decoradas, resultando em intervenções de conservação ou de "recuperação" inadequadas, que causam uma perda dos testemunhos e valores dos edifícios históricos. Gostaríamos de referir dois casos em que estivemos envolvidos, que pretendem desmontar como esta *moda* ainda não é reconhecida como uma prática errada.

No início da nossa investigação, deparamo-nos com um projecto, promovido pela autarquia de Évora em articulação com os proprietários, que previa uma série de intervenções nas fachadas do centro histórico de Évora. Por razões que desconhecemos<sup>483</sup>, a opção escolhida pelos proprietários, adoptada pelo empreiteiro e aceite pela autarquia era a pintura com tinta plástica das fachadas. Preocupados com a situação, que iria incluir o Largo Luis Camões (identificado, no nosso estudo anterior<sup>484</sup>, como um conjunto significativo pela diversidade de motivos ornamentais e pela qualidade técnica de alguns esgrafitos) alertamos a autarquia e disponibilizamos a nossa colaboração. A nossa preocupação foi bem acolhida pela autarquia que mostrou vontade de apresentar uma candidatura a financiamento comunitário com um programa de recuperação de alguns elementos decorativos das fachadas do centro histórico, para a qual fomos convidados para colaborar, pela Dr.ª Manuela Oliveira, Directora do Departamento do Centro Histórico Património e Cultura da Câmara Municipal de Évora. Embora tenham existido uma série de contactos, durante o ano de 2008, tanto com os técnicos da autarquia (Eduardo Miranda, Susana Coelho, Alexandra Sofia Charrua) como com a empresa Nova Conservação (Nuno Proença), não foram formalizadas quaisquer projectos. A única consequência, visível destas acções, foi termos conseguido impedir que os esgrafitos de dois edifícios tenham sido pintados (um deles o único branco e negro em Évora que não se encontrava pintado).



Figura 201. Largo Luis de Camões, Évora



Figura 202. Recuperação de rebocos esgrafitados em Segovia, o padrão do esgrafito novo não é coincidente com o antigo

Contudo a superfície lisa do reboco da fachada foi pintada encobrindo qualquer vestígio que nos permitisse interpretar os conceitos expressivos daquele edifício.

Outro caso semelhante encontrado durante o trabalho de campo, em Portalegre, foi uma cimalha esgrafitada na Porta da Deveza, onde estavam a ser montados andaimes. A oportunidade de subir e observar os esgrafitos de perto levou-nos a entrar em contacto com os proprietários para aceder à obra e subir aos andaimes. O proprietário foi muito simpático e quando soube da nossa investigação, solicitou-nos recomendações sobre a forma como tratar os esgrafitos, que disponibilizamos prontamente. Foi com alguma decepção que quando voltamos a Portalegre observamos que a moda da pintura tinha sido adoptada!

A frequência de casos semelhantes e a procura de uma solução que inverta esta moda leva-nos a colocar as seguintes questões: porque é que a opção de pintura dos esgrafitos é aceite, pelas pessoas em geral e até pelos responsáveis de algumas entidades que tutelam o património? E porque terá surgido esta opção pela pintura?

A resposta poderá estar por um lado na proximidade entre a técnica da pintura mural e o esgrafito, na incisão do desenho sobre a argamassa fresca e no resultado expressivo final designadamente com as pinturas monocromáticas em *grisaille* nos tons de cinzento ou castanho e branco. Esta proximidade é reconhecida e até identificada como uma variante do esgrafito por Rafael Ruiz Alonso<sup>485</sup> quando refere que depois de esgrafito acabado pode ser aplicado a fresco ou a seco uma pintura colorida.

Por outro lado o esquecimento das práticas da arte da cal, designadamente da técnica de esgrafitar, teve consequências directas não só no não reconhecimento, como na sua não conservação. Também, não nos podemos esquecer da facilidade em aplicar uma pintura e dar um ar novo a algo, possivelmente, já degradado, assim como da facilidade de pintar um motivo em relevo, que não requer uma mão firme. Os motivos económicos apresentados carecem sempre de estudos comparativos e não nos parecem muito válidos.

#### **4.7 Por quê e como conservar os esgrafitos?**

Para responder à questão, sublinharemos, alguns aspectos, já mencionados, sobre os processos que estão na génese da valorização e conservação do património.

Nas últimas décadas, questões, como o significado e/ou valor assumem grande protagonismo no âmbito dos objectivos da conservação do património<sup>486</sup>. Salvador Muñoz<sup>487</sup>

sublinha, que para além do conceito de - valor - dois outros conceitos - uso e função – são essenciais à na nova teoria da conservação.

A resposta à questão *porquê* conservar os esgrafitos divide-se, então, em duas: Qual o significado ou valor do esgrafito? Qual o seu uso e/ou função?

Os resultados do inventário demonstraram que o esgrafito foi utilizado, na arquitectura, no Alentejo, ao longo dos tempos, para enfatizar ou expressar uma intenção comunicacional, com ou sem, carácter simbólico. O esgrafito assume, enquanto reboco, não só uma função de protecção, mas também, enquanto ornamento, uma função de comunicação, associado a uma intenção ou uso expressivo.

Nalguns casos, designadamente, de motivo figurativo, o valor artístico do esgrafito é evidente, como na igreja de Nossa Senhora da Esperança, em Castelo de Vide, no templete em Vila Viçosa, na igreja de Santa Cruz, Almodôvar e na igreja Matriz do Crato. Contudo, existem inúmeros exemplos de revestimentos esgrafitados que imitam a alvenaria, sem qualquer valor artístico, mas que mantêm a sua função de comunicação e de ilusão, características da época como na igreja de S. Francisco, em Portalegre, na igreja do Espírito Santo, em Arronches na capela do Espírito Santo, em Marvão. O esgrafito, nestes casos, assume uma função, também, de identidade<sup>488</sup> no contexto da história da arquitectura designadamente como manifestação estética, artística e/ou cultural de um tempo.

Porque não tem sido dada a devida importância, a este tipo de revestimentos? Qual o seu significado e/ou valor no contexto da arquitectura portuguesa? Porque só é reconhecido valor aos esgrafitos quando estes apresentam características significativamente artísticas, como os motivos figurativos? Acreditamos que a resposta a esta questão esteja no reconhecimento do esgrafito como algo separado da arquitectura, isto é como uma fórmula decorativa aplicada à arquitectura. Contudo, os resultados deste estudo demonstram que o esgrafito, enquanto ornamentação, não é uma operação exterior à arquitectura, mas sim, parte integrante e indissociável do espaço. Esta indissociabilidade, também, é expressa fisicamente na matéria da arquitectura (o reboco) enquanto marca ornamental sobre o seu suporte.

Defendemos que o esgrafito não é um objecto separado da arquitectura que o produziu, assumindo, em articulação com a arquitectura, a função de protecção das estruturas e a função de comunicação e de expressão artística, simbólica e/ou de imitação.

Se a necessidade de conservar um edifício, um monumento ou um conjunto arquitectónico em geral é reconhecido social e culturalmente, este reconhecimento deve ser estendido ao esgrafito enquanto parte integrante da arquitectura.

Relativamente à segunda questão, *como* conservar os esgrafitos, sublinhamos que o trabalho de conservação e restauro (a intervenção) assume aqui 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>489</sup>.

A questão mais preocupante não é, como conservar os esgrafitos que mantêm o seu acabamento final, pois estes devem ser objecto de uma acção de conservação e restauro, mas sim, o que fazer aos inúmeros esgrafitos que se encontram pintados e cujo valor enquanto objecto não é significativo, mas que assumem uma função e um protagonismo na arquitectura e em alguns casos na estrutura urbana.

Deve o esgrafito no exterior das fachadas ser tratado como uma pintura mural, com valor artístico, ou como um reboco histórico ordinário? A resposta a esta questão 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 conservar os estratos do reboco e a sua patine e manter a sua função protectora.

Em Segóvia, a resposta a esta questão passou por uma opção política e urbanística. A dimensão dos fenómenos de degradação dos rebocos esgrafitados levou o município a promover algumas iniciativas de financiamento para remover infra-estruturas das fachadas e restaurar/conservar as superfícies esgrafitadas. Quando visitámos Segóvia, em 2010, constatámos que grande parte das fachadas foi recuperada e apercebemo-nos do reconhecimento pela população da mais-valia das superfícies arquitectónicas esgrafitadas enquanto valor patrimonial e identitário da cidade. Observámos, ainda, com alguma frequência que, na recuperação das fachadas, a opção foi refazer os esgrafitos (muitas vezes deixando uma janela no reboco novo para ver o anterior). Esta estratégia teve consequências, na recuperação das fachadas com resultados directos sobre a reabilitação dos edifícios históricos. No entanto, em muitas das intervenções onde se optou por refazer o esgrafito, houve perda do detalhe, nivelamento do motivo e um aumento da simetria. Este facto é, também, assinalado por María de los Ángeles<sup>490</sup> que descreve alguns casos representativos destas alterações. Segundo a autora, houve casos onde se constatou uma perda da sobreposição de linhas do motivo que se cruzavam com outras, criando uma sensação de tridimensionalidade no esgrafitado. O novo motivo torna-se *mais* plano e mais estático. Outro caso, que a autora descreve, exemplificativo desta situação,

é o friso no pátio *Torreón* de *Lozoya* onde surgiam numa estrutura ornamental simétrica vegetalista, umas figuras de perfil inseridas em medalhões: todos os rostos eram diferentes entre si embora inseridos na mesma composição. No novo esgrafito optou-se por utilizar sempre o mesmo perfil, aumentando a simetria do motivo mas com perda de detalhe e de valor estético.

Será esta uma opção válida para algumas cidades como Évora, Montemor-o-Novo, Sousel, Avis, Mora, Arraiolos, Redondo, Moura, Serpa ou Vidigueira, onde o número de edifícios esgrafitados tem uma expressão urbana? Um dos argumentos a favor da reconstrução é o facto de que na maioria dos esgrafitos, embora estejam pintados, o desenho dos seus temas é perfeitamente reconhecível ou perceptível sob luz rasante. Outro aspecto a ter em consideração é a relação de custo – benefício, uma vez que o custo de remover as camadas de pintura pode ser excessivo face ao mau estado de conservação em que se encontra o esgrafito ou até face ao valor do esgrafito.

Mas existem inúmeros argumentos contra a reconstrução, que se aproxima muitas vezes da falsificação ou do *pastiche*, correndo, ainda, o risco de ser realizado com materiais não reversíveis. 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. Defendemos, ainda, a ideia de que não há uma solução standardizada, pois cada esgrafito é um caso, sendo fundamental que a solução escolhida seja informada e participada.

É inaceitável que hoje, continuem a ter lugar intervenções sem critério informado, justificado e fundamentado e, que se deixe demolir ou se opte pela pintura dos esgrafitos ou outros revestimentos de simulação. Na maioria dos casos estas opções são imputáveis sobretudo, à inexperiência e ao improviso, tanto operativo como de projecto. Este problema deve ser, antes de mais, abordado através da sensibilização de todos os intervenientes, 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 e co-responsabilizar os vários agentes mas, também, exigir a qualificação de profissionais para as executarem.

Salientamos que, com a publicação do decreto-lei nº 140/09 de 15 de Junho de 2009 já existem mecanismos de controlo prévio e de responsabilização em relação a todas as obras ou intervenções no património cultural (desde que classificado ou em vias de classificação). Embora, estes mecanismos de controlo prévio e de responsabilização dos projectistas,

operadores e donos de obra, sejam recentes e que só estejam a ser implementados desde 2010 (finais de 2009), acreditamos que poderão funcionar, também, como um meio de sensibilização dos vários operadores desde que os técnicos das instituições que tutelam o património o estejam também.

Perante a velocidade de alteração e perda deste património seria aconselhável definir, sugerir e implementar medidas preventivas que interrompessem 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 dos esgrafitos no contexto arquitectónico e urbano, é uma mais-valia pelo que a sua preservação, pode trazer grandes benefícios, por exemplo, ao nível do turismo cultural.

Os resultados do nosso inventário podem fundamentar, ainda, a criação de um programa de apoio financeiro, de Salvaguarda das Superfícies Arquitectónicas.

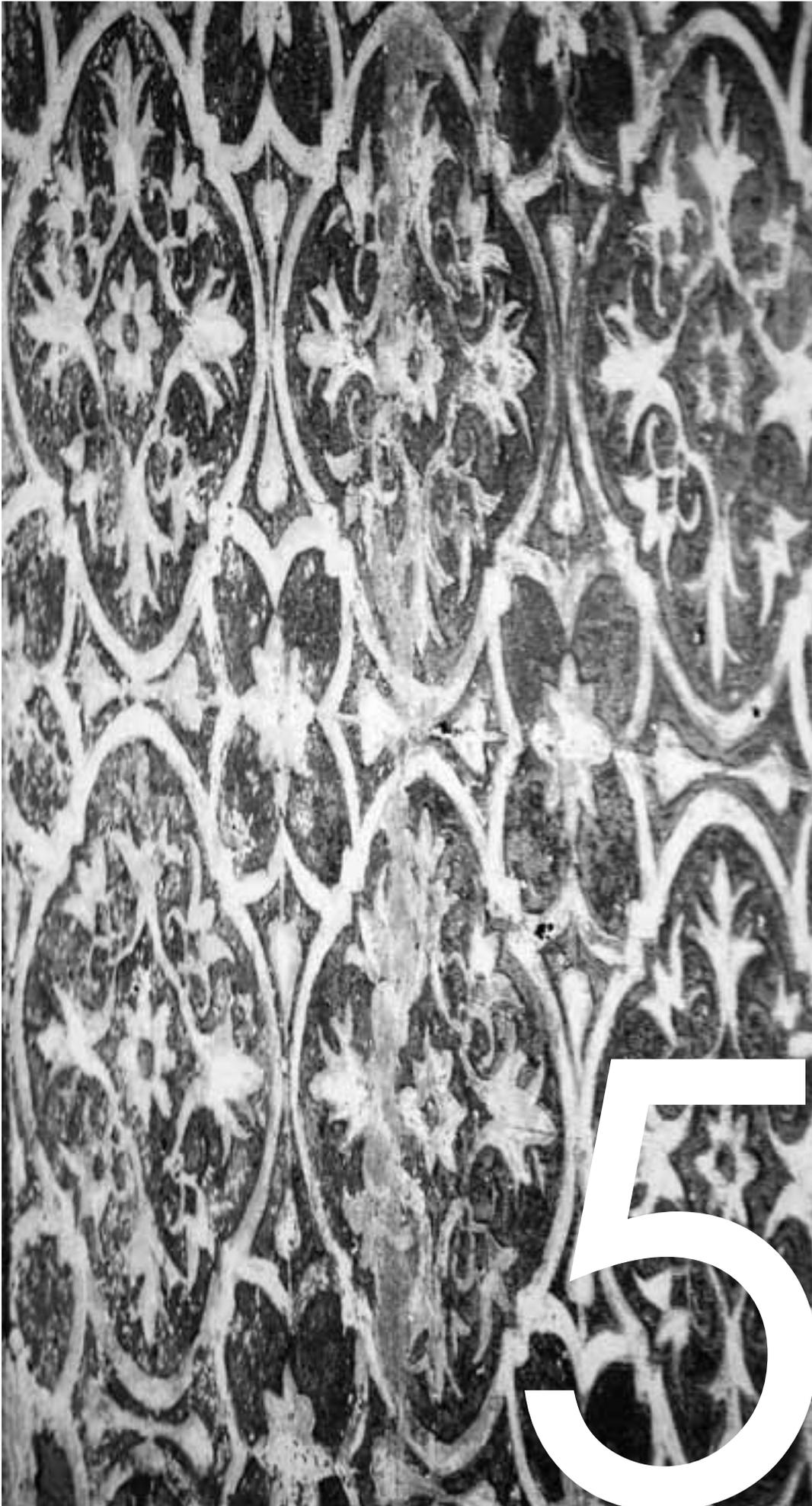


Figura 203. Rua de Avis, Évora

## 5. CONCLUSÕES

Apresentamos de seguida uma sistematização e síntese das conclusões deste trabalho, procurando evitar a repetição de afirmações já expostas ao longo do estudo e levantando simultaneamente algumas pistas para trabalhos futuros:

Percorremos mais de 8.000 Km, calcorreámos 217 aglomerados urbanos nos distritos de Portalegre, Évora e Beja e inventariámos os todos os esgrafitos visíveis do espaço público. O inventário produzido permitiu não só conhecer o *corpus* do esgrafito no Alentejo e reconhecer a sua relação simbiótica com a arquitectura, como também apreciar a riqueza paisagística e cultural deste território.

Identificámos alguns edifícios esgrafitados localizados noutras regiões de território português que sugerem que a técnica foi utilizado em Portugal, e terá sido levado, pelos portugueses, para outros continentes, como o Brasil, merecendo investigações sobre as possíveis relações, origens e influências dos esgrafitos na Índia.

Confirmámos, através do levantamento realizado, que o esgrafito tem uma forte expressão no Alentejo, ornamentando superfícies arquitectónicas, quer interiores quer exteriores. Deste universo, com 344 edifícios esgrafitados, cerca de uma centena, está localizada na cidade intramuros de Évora, que se constituiu como um polo de divulgação desta técnica.

Constámos, ainda, que os esgrafitos estão, preferencialmente, localizados em espaços importantes da estrutura urbana, como largos e/ou praças e ruas principais. Em estruturas urbanas pouco consolidados, o esgrafito aparece, também, em pequenos apontamentos, em edifícios de arquitectura vernacular, escolhendo as chaminés para assinalar um acontecimento, uma data ou a propriedade.

Verificámos, com surpresa, que o esgrafito foi amplamente utilizado durante os séculos XVI e XVII, quer em versões mais eruditas - de influência italiana onde predomina o esgrafito branco e negro - quer em versões, menos artísticas, mas de grande expressão estética - como os revestimentos de imitação de alvenaria aparelhada. A utilização dos revestimentos foi amplamente divulgada, tornando se numa *moda* e aparecendo em edifícios, religiosos, militares e civis (tanto em habitações, como nos jardins, em estruturas de lazer).

Pesquisámos a influência islâmica no esgrafito, tendo como indicador o conhecimento da simetria como prática de elaborar padrões. Verificámos que esta prática não é evidente, no Alentejo. Sem a expressão que teve em Segóvia, os casos inventariados e os revestimentos esgrafitados de imitação da alvenaria, ora pela simplicidade do motivo

(geralmente quadrado ou rectangular) ora pela elementaridade da operação de simetria a que o motivo é sujeito, não nos permitiram tirar conclusões significativas.

Confirmámos que a técnica do esgrafito a partir do século XVII foi amplamente divulgada e conseqüentemente utilizada, tanto no interior como no exterior dos edifícios, quer em composições mais eruditas como nas mais populares. Durante os séculos XVIII e XIX, o esgrafito evidencia um protagonismo, associando-se a outras técnicas ornamentais, com conseqüências urbanas visíveis em cidades como Évora, Montemor-o-novo, Sousel, Avis, Mora, Arraiolos, Redondo, Moura e Vidigueira Redondo.

Constatámos que a técnica predominante, no Alentejo, é a do esgrafito de cor areia e branco, apresentando um leque de tons relacionados com a variedade de colorações do inerte (areias) utilizado. Surgem, também, os esgrafitos de cor branca e negra, conseguida pela adição do carvão ou palha queimada à argamassa e, em menor número, os de fundo vermelho, obtido com o pó de tijolo. Não encontrámos argumentos convincentes em relação à preferência pela utilização da argamassa sem adição de qualquer elemento colorante.

Observámos a predominância da técnica de duas camadas, embora alguns esgrafitos sejam realizados na técnica de acabamento a cal, designadamente os de motivos figurativos e de maior detalhe. Com grande efeito expressivo, registámos um único caso executado na técnica embutida. Destacámos a frequência dos motivos vegetalistas e, em menor escala, os geométricos.

Descobrimos novas perspectivas de estudo, que se levantam com a recente identificação do pintor Giraldo Fernandes do Prado como autor dos esgrafitos de Vila Viçosa e, provavelmente, os da Igreja Matriz do Crato, pondo em causa a comum aceitação do anonimato desta prática, tanto ao nível do executante como da entidade que encomenda a obra. A semelhança, no desenho e nos detalhes, entre o Cristo da Igreja de Nossa Senhora da Esperança, em Castelo de Vide e o esgrafitos do Convento de Cristo, em Tomar merecia um estudo aprofundado. Outro aspecto indagador seria perceber as razões da utilização da cor de areia e o motivo pelo qual as figuras na igreja de Santa Cruz, em Almodôvar têm barretes pouco comuns no contexto da pintura portuguesa.

Realçámos, ainda, a relação simbiótica entre a arquitectura e o ornamento – o esgrafito. As superfícies arquitectónicas são parte integrante da arquitectura, constituindo a fase última e mais visível da obra. A escolha – ao nível de textura, cor, ausência ou proeminência de elementos ornamentais – reflectem uma relação directa com todo o edifício e, simultaneamente são a expressão mais perceptível em termos de imagem arquitectónica

e/ou urbana<sup>491</sup>. Do mesmo modo, seria pertinente alargar o campo de estudo a outras técnicas ornamentais, designadamente executadas com cal.

Confirmámos que grande parte dos esgrafitos já não apresenta o seu estado original porque foi pintado. As camadas de tinta escondem a superfície, mais ou menos ornamentada, alteram a textura e a cor original do esgrafito, anulam as linhas de incisão e de corte do desenho e ocultam os pormenores e detalhes do esquema compositivo.

Perante a velocidade de alteração e destruição do esgrafito, parece-nos urgente alertar para iniciativas sustentáveis que excedem o âmbito deste trabalho e que revertem em benefícios perduráveis não só culturais e patrimoniais, como também económicos. É indispensável a implementação de políticas de salvaguarda e acções de divulgação e sensibilização como: a adopção do inventário; a definição de rotas turísticas do esgrafito; a comercialização de produtos *merchandising*; a premiação de projectos e de boas práticas ou a criação de oficinas de troca de saberes. O impacto destas acções depende de políticas de promoção da participação e envolvimento da sociedade civil.

Por último, afirmamos a contribuição promissora e desafiante que este trabalho teve na nossa profissão de arquitecto, na abertura de horizontes contemporâneos de utilização do esgrafito.



NOTAS

Figura 204. Igreja Santa Clara, Sabugueiro, Arraiolos

## 6. NOTAS

- 1 A palavra conservação tem vários significados. Em certos contextos conservação tem um amplo significado que pode incluir o campo científico da preservação do património, desde a investigação científica, ou a pesquisa histórica até às políticas de planeamento e gestão urbanística. Mas conservação também pode significar uma intervenção física ou um tratamento específico sobre um bem patrimonial.
- 2 Embora conscientes de que as palavras decoração e ornamentação têm significados diferentes, optamos no âmbito deste trabalho, por não as distinguir. No entanto quando queremos reforçar a ideia de uma relação consciente e intencional com a arquitectura usamos apenas a palavra *ornamento* ou *ornamentação*.
- 3 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, não só às recomendações políticas no âmbito da conservação, como, também, à investigação teórico experimental desenvolvida.
- 4 A nossa formação especializada em conservação das superfícies arquitectónicas, onde frequentamos em 1996, este primeiro curso piloto e a nossa experiência profissional na área da conservação do património adquirida (de 1995 a 2007), enquanto arquitecta, na antiga Direcção Regional do Instituto Português do Património Arquitectónico (IPPAR) motivaram a nossa investigação de mestrado sobre os esgrafitos na cidade de Évora.
- 5 O projecto Metodologias de Intervenção e Técnicas de Reabilitação designado por MITR foi desenvolvido no âmbito do Programa Operacional Regional PROALGARVE pelas arquitectas Isabel Valverde e Marta Santos.
- 6 No contexto internacional, este reconhecimento já tem algumas décadas, nomeadamente na Áustria, na Itália, em França e na Grã-Bretanha e tem-se concretizado em programas de estudo aplicados a casos concretos de preservação de revestimentos antigos. Muitas dessas experiências permitiram mostrar vantagens, tanto ao nível da praxis como ao nível económico, tendo tido como consequência a promoção de algumas políticas de preservação sistemática dos revestimentos originais. São exemplos a obrigatoriedade 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.
- 7 A obra de recuperação e restauro de fachadas e coberturas 1995-97 promovida pelo IPPAR teve a colaboração técnico-científica do LNEC.
- 8 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. No restauro e conservação dos revestimentos esta intervenção contou com a consultoria técnico-científica dos arquitectos José Aguiar (através do LNEC) e Irene Frazão (através do IPPAR).
- 9 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.

- 10 O projecto Arquitectura e Especialidades de transformação do palácio a pousada é do arquitecto Gonçalo Byrne e teve a colaboração da Nova conservação.
- 11 Esta intervenção de restauro foi publicada nalguns artigos como: Martha Tavares, Rosário Veiga, Ana Fragata e José Aguiar, Consolidation of renderings simulating stone in the, façade of LNEC's building, 2008 ou Rosário Veiga, Martha Tavares e Ana Cristian Magalhães, Restauro da fachada em marmorite de cal no LNEC, em Lisboa. Materiais, métodos e resultados, 2007.
- 12 Sofia Salema, Nuno Proença, Inês Cardoso – Conservation of the historical render in the Church of Nossa Senhora da Assunção in Elvas. In *Conservar Património*, nº 8, pp 39-47, 2008. e Sofia Salema – Conservação dos rebocos exteriores da Igreja de Nossa Senhora da Assunção. In Elvas Caia. *Revista Internacional de Cultura e Ciências*, nº 7, pp. 45-60, 2009.
- 13 Sofia Salema e José Aguiar, Sgraffito and colour in Alentejo (Cor e esgrafito no Alentejo). In *Conservar Património*, nº 9, 2009, p. 13-25.
- 14 Margarida Donas Botto, *Jornal Público*, Local, 10 Out. 2006, pág. 57 e disponível online em <http://patrimonios.blog.com/2006/10/10/tinta-por-cal>.
- 15 Em 2008, a investigadora foi convidada pela Dr.ª Manuela Oliveira, Directora do Departamento do Centro Histórico Património e Cultura da Câmara Municipal de Évora para colaborar no programa de recuperação de alguns elementos decorativos das fachadas do centro histórico. Houve uma série de contactos tanto com os técnicos da autarquia (Eduardo Miranda, Susana Coelho, Alexandra Sofia Charrua) e com a empresa Nova Conservação (Nuno Proença) no entanto ainda não foram formalizadas quaisquer projectos e/ou obras.
- 16 Podemos em [http://www.margemsul.com.pt/index.php?option=com\\_content&view=article&id=611:-requalificacao-da-torre-do-relogio-de-monsaraz-vai-ter-inicio-nas-proximas-semanas&catid=5:iniciativacultural&Itemid=3](http://www.margemsul.com.pt/index.php?option=com_content&view=article&id=611:-requalificacao-da-torre-do-relogio-de-monsaraz-vai-ter-inicio-nas-proximas-semanas&catid=5:iniciativacultural&Itemid=3) ler o anúncio da obra e confrontar a intervenção realizada com as fotografias apresentadas no *facebook* pela Adim Monsaraz.
- 17 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 inserire la definizione di graffito (o sgraffito) data da Giorgio Vasari (...)". Também no *Inventário Artístico de Portugal*, (Versão em CD Rom, não paginada) verificámos que Luís Keil, refere-se ao esgrafito, nalgumas situações, como "decorações".
- 18 Sofia Salema, As superfícies arquitectónicas de Évora. O esgrafito: contributos para a sua salvaguarda, 2005; e O esgrafito em Évora. In *Monumentos*, 2007, p. 164-174.
- 19 Ver: Sofia Salema, Cor e esgrafito. Saber ver para proteger. In *Construção Magazine*, 2008; Sofia Salema, José Aguiar: Sgraffito and Colour in Alentejo, *Conferência Internacional Colours*, 2008; Sofia Salema, José Aguiar,

- Architecture surfaces conservation: (re)discovering sgraffito. In *HMC08 (actas)*, Lisboa, 2008; Sofia Salema, José Aguiar, Cor e esgrafito. In *Pedra e Cal*, 2008; Sofia Salema, José Aguiar, *Op. Cit.* [2009]; Sofia Salema, Redescobrir o esgrafito no Alentejo, *Cal & Pigmentos*, Ourique, 2010, e Sofia Salema, José Aguiar, Sgraffito in Portugal: a contribution to its study and preservation, *HMC2010*, Praga, 2010.
- 20 Pedro Providencia, O desempenho dos revestimentos e acabamentos históricos na leitura do património monumental. In *Estudos Património*, nº 9, 2006, p. 100-109.
- 21 José Aguiar: A cor nas massas: guarnecimentos e barramentos, Conferência inserida no workshop sobre o tema ciclo 3R – reabilitar, reutilizar e reciclar que se realizou no 25 de Outubro de 2008, no Porto, promovido pela Ordem dos Arquitectos, Secção Regional Norte e Sofia Salema, José Aguiar: Sgraffito and Colour in Alentejo, Colour 2008 (<http://www.ciul.ul.pt/~colour/>). Conferência Internacional que decorreu entre os dias 10 e 12 de Julho 2008 no Colégio Espírito Santo, na Universidade de Évora.
- 22 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.
- 23 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.
- 24 Marcos Moraes de Sá, *Ornamento e modernismo*, 2005, p. 19.
- 25 Gilberto Paim, *O ornamento no centro de um debate moderno*, 2008, disponível online em [http://www.agitprop.com.br/index.cfm?pag=ensaios\\_det&id=14&titulo=ensaios](http://www.agitprop.com.br/index.cfm?pag=ensaios_det&id=14&titulo=ensaios).
- 26 Como Gilberto Paim, *A Beleza sob suspeita*, 2000; Marcos Moraes de Sá, *Op. Cit.*; Ben Pell, *The articulate surface*, 2010 ou Rui Stanzani Lapa, *Cosmofobia*, 2006, entre outros.
- 27 Gilberto Paim, , *Op. Cit.* [2000], p. 53.
- 28 Idem, *Ibidem*, passim.
- 29 Idem, *Ibidem*, p. 115.
- 30 Tiziana Proietti, Sul concetto di ornamento. In *(H)ortus Rivista di architettura, Urbanistica, Design & Critica*. Roma.
- 31 Designação utilizada por Gilberto Paim que usa o conceito de Walter Benjamin. Ver Gilberto Paim, *Op. Cit.* [2000], p. 129.
- 32 Idem, *Ibidem*, p. 120.
- 33 Conceito usado por Marco Moraes de Sá, , *Op. Cit.*, p.19.
- 34 Jonathan Hill, *Immaterial architecture*, 2006, p. 177.
- 35 Carrie Asman, Ornament and motion: science and art in Gottfried Semper's theory of adornment, *Herzog and de Meuron: A Natural History*, 2002, p. 385-397.
- 36 Idem, *Ibidem*, p. 396-397.
- 37 Idem, *Ibidem*, p. 397.
- 38 Gilberto Paim, *Op. Cit.* [2000]; Marcos Moraes de Sá, *Op. Cit.*; Ben Pell, *Op. Cit.*; Rui Stanzani Lapa, *Cosmofobia*, 2006; Susana de Barros Vilela, *Ornamento em arquitectura*, 2002; Luiz Fabio Antonioli, *Percursos do ornamento*, 2010, entre outros.

- 39 Sofia Salema, Op. Cit. [2005].
- 40 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. In *Estudos cromáticos nas intervenções de conservação em centros históricos. Bases para a sua aplicação à realidade portuguesa*, 1999, p. 352.
- 41 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 (...)".
- 42 José Aguiar, *Cor e Cidade histórica. Estudos cromáticos e conservação do património*, 2002a, p. 248.
- 43 Rafael Ruiz Alonso, *El esgrafiado. Um revestimento mural*, 2001, p. 20.
- 44 Engobe é a operação em que se cobre uma peça cerâmica com uma camada geralmente terrosa de coloração diferente da cor natural do barro.
- 45 O estofamento ou estofado é a representação do panejamento (tecidos, bordados, etc), na imaginária. Essa representação pode atingir um requinte impressionante, através da utilização de técnicas decorativas: como o esgrafito, o pastiglio, a punção ou a pintura a pincel, além da aplicação de outros recursos como a aplicação de rendas ou a incrustação de pedras. Sobre as técnicas utilizadas na escultura de madeira policromada veja-se a dissertação de mestrado de Gilca Flores de Medeiros - *Tecnologia de acabamento de douramento em esculturas em madeira policromada no período Barroco e Rococó em Minas Gerais*. 1999. Disponível online em [www.patrimoniocultural.org/publicacoes/dissertacoes/1999/gilcaflores.pdf](http://www.patrimoniocultural.org/publicacoes/dissertacoes/1999/gilcaflores.pdf).
- 46 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.
- 47 Idem, *Ibidem*, passim.
- 48 Angela Mazzé, *La decorazione murale. Stucchi affreschi graffiti nella trattatistica (I sec. a. C. – XIX sec.)*, 1998, p. 137-148.
- 49 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 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. 52 os arquitectos do renascimento apresentam uma particular sensibilidade na utilização de certos materiais, como os rebocos que assumem grande importância. 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).
- 50 Giorgio Vasari, (1511-1574) foi pintor e arquiteto, 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.
- 51 Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, architettori*, Firenze, 1878-1885, transcrito por Marco Zerbini, *Intonaci a calce e ornamentazioni a graffito*. In *Malte a vista con 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.
- 52 Idem, *Ibidem*, passim.
- 53 Idem, *Ibidem*, passim.
- 54 Maria Errico, Stella Sandra Finozzi e Irene Giglio, *Ricognizione e schedatura delle facciate affrescate e graffite a Roma nei secoli XV e XVI*. In *Bollettino d'arte*, 1985, p. 53-134.
- 55 P. Giovannini, *Florentine plasters and sgraffiti from the 13th century: materials, tools and execution technique*. In *Science and technology for cultural heritage*, 1993, p. 34-35.
- 56 José Aguiar, *Op. Cit.* [2002a], p. 254.
- 57 Maria Errico, *La "moda" di decorare le facciate a Roma: origini del fenomeno, iconografia e tecniche esecutive*. In *Bollettino d'arte*, 1985, p. 58.
- 58 Maria Errico, *Op. Cit.*, p. 58.
- 59 Filipe Nunes, *Arte da Pintura, Symetria e Prespectiva* (1615), fac-símile, com texto introdutório de Leontina Ventura, 1982.
- 60 Idem, *Ibidem*, p. 114.
- 61 Idem, *Ibidem*, p. 21 e 25, 26.
- 62 José Aguiar, *Op. Cit.* [2002a], p. 254-256 menciona que André Félibien que no final do século XVII descreve de forma precisa a técnica execução do esgrafito no seu livro *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.
- 63 Francisco Liberato Telles de Castro Silva, *Pintura Simples, a decoração na construção civil*, 1898, p. 80-89.
- 64 João Emilio dos Santos Segurado, *Op. Cit.*
- 65 Idem, *Ibidem*, p. 192-194.
- 66 Ramón Nonat Comas, *Estudi dels Esgrafiats de Barcelona*. In *La Via Layetana*, 1913, p. 137- 236.
- 67 Idem, *Ibidem*, p. 143.
- 68 Jaume Espuga Bellafont, *Esgrafiats i estucats: passat i present. Anàlisi i perspectives de la tècnica i procediments*, 1990, p. I-14.

- 69 Tradução da signatária "do mesmo modo, que a disposição das pedras em torno de um dólmen, não são o início de um muro de contenção. Embora a ideia base seja a mesma nada tem a ver com a técnica de contenção de terras".
- 70 Sofia Salema, *Op. Cit.* [2005], p. 23-24.
- 71 José Aguiar, *Op. Cit.* [2002a], p. 250.
- 72 Ramón Nonat Comas, *Op. Cit.*, p. 142.
- 73 Bruno Gandola, La decorazione a graffito. In *Arkos: scienza e restauro*, 1991, p. 20.
- 74 *Idem, Ibidem*, passim (tradução livre da investigadora).
- 75 Citado por Rafael Ruiz Alonso, *Los esgrafiados segovianos. Encajes de cal e arena*, 2000, p. 29.
- 76 "Os relevos sasánidas de Taq-e Bostan e Naqsh-e Rostam foron na súa orixe policromados, do mesmo xeito que gran parte dos palacios, aínda que só se conservan trazas daquelas cores" In *wikipidea*, disponível online em [http://gl.wikipedia.org/wiki/Imperio\\_Sasánida](http://gl.wikipedia.org/wiki/Imperio_Sasánida).
- 77 Designação utilizada por Ignacio Gárate Rojas, *Artes de la cal*, 1994, p. 211.
- 78 Rafael Ruiz Alonso, *Op. Cit.* [2000], p. 30.
- 79 Rafael Ruiz Alonso, *Op. Cit.* [2001] e Rafael Ruiz Alonso, *Op. Cit.* [2000].
- 80 Rafael Ruiz Alonso, *Op. Cit.* [2000], p. 24.
- 81 Salientamos que o objectivo do tratamento de juntas com argamassa saliente fosse unicamente o de impedir a entrada de água nas juntas, a solução mais eficaz não seria a argamassa saliente para evitar a retenção de água no bordo da argamassa.
- 82 Rafael Ruiz Alonso, *Op. Cit.* [2000], p. 24.
- 83 Correia de Campos, *Arqueologia Árabe em Portugal*, 1965, p. 131.
- 84 Rafael Ruiz Alonso, *Op. Cit.* [2000], p. 29.
- 85 Gorge Bankart, *The art of the plaster*, 2002, p. 27.
- 86 Jaume Espuga Bellafont, *Op. Cit.*, p. I-1
- 87 *Idem, Ibidem*, p. I-3
- 88 Leopoldo Torres Balbás, *Ars Hispaniae (arte Almohada, Arte Nazari, Arte Mudéjar)*, 4º Volume citado por Correia de Campos, *Op. Cit.*, p. 125.
- 89 Correia de Campos, *Op. Cit.*, p. 129.
- 90 Ignácio Gárate Rojas, *Op. Cit.*, p. 159.
- 91 Leopoldo Torres Balbás citado por Rafael Ruiz Alonso, *Op. Cit.* [2000], p.31.
- 92 Citado por Rafael Ruiz, *Op. Cit.* [2000], p. 24.
- 93 *Idem, Ibidem*, p. 24.
- 94 *Idem, Ibidem*, p. 29-30 e 31.
- 95 Jaume Espuga Bellafont, *Op. Cit.*, 1990, p. I-10 e I-12.
- 96 Paule Favre, *Op. Cit.*, p. 51.
- 97 José Aguiar, *Op. Cit.* [1999], p. 339.
- 98 Umberto Gnoli, *Facciate graffite e dipinte in Roma*. In *Il vasari*. 1936-37/1938, p. 89-100.

- 99 Idem, *Ibidem*, p. 93.
- 100 Idem, *Ibidem*, *passim*.
- 101 P. Giovannini, *Op. Cit.*, p. 27-42.
- 102 Paule Frave, *Op. Cit.*, p. 53.
- 103 Maria Errico, *Op. Cit.*, p. 57.
- 104 Idem, *Ibidem*, *passim*, (tradução livre da investigadora).
- 105 Rafael Ruiz Alonso, *Op. Cit.* [2000], p. 41.
- 106 Maria Errico, Stella Sandra Finozzi e Irene Giglio, Maria Errico, Stella Sandra Finozzi e Irene Giglio, *Op. cit.*, p. 53-134.
- 107 Maria Errico, *Op. cit.*, p. 58.
- 108 Idem, *Ibidem*, *passim*.
- 109 Paule Frave, *Op. cit.*, p. 54-55 e Maria Errico, *Op. cit.*, p. 57.
- 110 Ramón Nonat Comas, *Op. Cit.*, p. 148 e seguintes.
- 111 Rafael Ruiz Alonso, defende a hipótese de que este novo conceito decorativo esteja relacionado com o auge da pintura mural na decoração de fachadas. In *Op. Cit.* [2000], p. 42.
- 112 Ramón Nonat Comas, *Op. Cit.*, p. 48.
- 113 Maria Errico, *Op. Cit.*, p. 57.
- 114 Idem, *Ibidem*, p. 58.
- 115 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.
- 116 Paule Frave, *Op.cit.*, p. 53.
- 117 Paule Frave, *Op.cit.*, p. 53.
- 118 Peter Paul Rubens (1577-1640) é considerado um dos mais importantes pintores flamengos do século XVII.
- 119 Luis Filipe Peñalosa y Contreras, *Los esgrafiados segovianos*, 1971, p.11 e 12.
- 120 Idem, *Ibidem*, *passim*.
- 121 Rafael Ruiz Alonso, *Op. Cit.* [2001], p. 90-91.
- 122 Veja-se a investigação de Aurora de la Puente Robles que realizou, no âmbito do seu doutoramento, um levantamento cuidadoso de todos os modelos y tipologias além de aprofundar a origem mudéjar do esgrafito segoviano. In *Modelos y tipologias del esgrafiado en Segovia*, 1998, p. 55.
- 123 Rafael Ruiz Alonso, *Op. Cit.* [2000], p. 35.
- 124 Idem, *Ibidem*, p. 34.
- 125 Veja-se o estudo de Alcántara, F., Peñalosa y Contreras, L. F., e Bernal, G, *Los esgrafiados segovianos*, 1971.
- 126 Aurora de la Puente Robles, ao longo da sua investigação aprofunda e justifica a origem mudéjar do esgrafito segoviano. In *Op. Cit.*, p. 46-69.
- 127 María de los Ángeles Gilsanz Mayor desenvolveu no âmbito do seu doutoramento uma investigação sobre a geometria e simetria dos motivos ornamentais em esgrafito na cidade de Segovia. In *Simetrías en la ornamentación arquitectónica. El esgrafiado segoviano*, 2011.

- 128 Rafael Ruiz Alonso, *Op. Cit.* [2000], p. 38-39.
- 129 Idem, *Ibidem*, p. 39.
- 130 Idem, *Ibidem*, p. 37.
- 131 Idem, *Ibidem*, p. 46.
- 132 Idem, *Ibidem*, p. 47.
- 133 Idem, *Ibidem*, p. 48.
- 134 Idem, *Ibidem*, p. 54.
- 135 Em Barcelona o ofício de esgrafador manteve a sua denominação durante 139 anos, ver Ramón Nonat Comas, *Op. Cit.*, p. 152.
- 136 Ramón Nonat Comas, *Op. Cit.*, p. 149 e seguintes. O autor apresenta uma fundamentada interpretação sobre qual dos ofícios (pintor ou esgrafador) teria sido realizado as fachadas esgrafitadas de Barcelona.
- 137 Idem, *Ibidem*, p. 151, (tradução livre da investigadora). Salientamos que "encarnadores" é um termo utilizado para designar os artistas que pintavam as esculturas religiosas, in Cláudia Guanais, *Descrição da técnica e análise formal da policromia na imaginária Baiana*, 2007. Sublinhamos, também, a semelhança entre a técnica de esgrafitar e as técnicas de estofamento e/ou douramento.
- 138 Idem, *Ibidem*, 1913, p. 166 e seguintes; Carme Bosch Carrera, *La pell de les cases. L'esgrafiats a Lleida*, 2003, p. 18 e Marià Casas i Hierro, *Esgrafiats*, 1983, p. 14.
- 139 Carme Bosch Carrera, *Op. Cit.*, p. 18-20. Também Ramón Nonat Comas, *Op. Cit.*, p. 166 e seguintes - descreve a influência deste artista nos mosteiros cartuxos da região.
- 140 Ramón Nonat Comas, *Op. Cit.*, p. 157 e seguintes.
- 141 Idem, *Ibidem*, p. 158 e seguintes.
- 142 Idem, *Ibidem*, p. 159.
- 143 Idem, *Ibidem*, p. 166 e seguintes - refere a capela de S. José no Mosteiro de Santa Ana (antigo colegiata de los canónigos, secularizados de san agustín y santa Eulalia de Mérida e a Cartuxa de Montalegre.
- 144 Idem, *Ibidem*, p. 155.
- 145 Alberto Ferrer Orts, *Sobre la decoración esgrafiada en el Barroco español*, p. 107, disponível online em <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2258350>.
- 146 Rafael Ruiz Alonso, *Op. Cit.* [2000], p. 49.
- 147 Para além da cidade de Barcelona existem números aglomerados urbanos onde surgem esgrafitos com expressão artística significativa como Sant Celoni, Sant Sadurní d'Osormort, Santes Creus, Vallirana, Montalegre, Martorell (que se auto reclama como a cidade capital do esgrafito), Mataró, Olot, Molins de Rei entre tantas outras.
- 148 Carme Bosch Carrera, *Op. Cit.*, p. 21.
- 149 Jaume Espuga Bellafont, *Op. Cit.*, p. 93.
- 150 Ramón Nonat Comas, *Op. Cit.*, p. 174 e seguintes.
- 151 Idem, *Ibidem*, *passim*.
- 152 Marcos Moraes de Sá, *Op. Cit.*, p. 66.

- 153 Rafael Ruiz Alonso, *Op. Cit.* [2001], p.43.
- 154 Sublinhamos que mesmo no site no museu <http://www.thorvaldsensmuseum.dk/en/themuseum/themuseum/> frieze é referido que o friso é pintado e não esgrafitado, continuando a existir um não reconhecimento da técnica.
- 155 Marcos Moraes de Sá, *Op. Cit.*, p. 66.
- 156 Rafael Ruiz Alonso, *Op. Cit.* [2000], p. 65-66.
- 157 Idem, *Ibidem*, p. 63-65.
- 158 A propósito da transformação da cidade de Évora durante o século XIX e XX veja-se 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 ou Sofia Salema, *Op. Cit.* [2005].
- 159 Sofia Salema, *Op. Cit.* [2005], p. 89.
- 160 Marco Moraes de Sá, *Op. Cit.*, p. 67.
- 161 Carme Bosch i Carrera, *Op. Cit.*, p. 21.
- 162 São inúmeros os edifícios não só em Barcelona como também Granollers, Sabadell, Manresa, Olot, Gerona, Tarrasa, entre tantas outras cidades da Catalunha.
- 163 Carme Bosch i Carrera, *Op. Cit.*, 2003, p. 23.
- 164 Idem, *Ibidem*, passim.
- 165 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.
- 166 Melilla ou Melilha (em espanhol: Melilla, em berbere:Mritch ou Mrič;) é uma cidade autónoma espanhola, situada no norte de África, na parte oriental da cadeia montanhosa de Rif, na parte norte do cabo das Três Forcas e na margem do mar de Alborão.
- 167 *Noucentisme* em catalão, ou *Novecentista* em castelhano, foi um movimento cultural catalão que surgiu no início do século XX. Este movimento teve origem numa reacção contra o modernismo, tanto ao nível ideológico como artístico. Em 1906 Eugeni d'Ors seguindo a tradição italiana de nomear os estilos de acordo com a sua data cronológica como por exemplo "quattrocento" ou "cinquecento" designou este movimento por "noucentisme". In <http://en.wikipedia.org/wiki/Noucentisme> (7/01/2010).
- 168 Carme Bosch i Carrera, *Op. Cit.*, p. 23.
- 169 Idem, *Ibidem*, p. 23 e 24.
- 170 Por este facto Martorell reclama a designação da capital do esgrafito de acordo com Carme Bosch i Carrera, *Op. Cit.*, p. 24.
- 171 Marco Moraes de Sá, *Op. Cit.*, p. 19.
- 172 Adolf Loos, *Ornamento e crime*, 2004.
- 173 Gilberto Paim, *Op. Cit.* [2000], p. 69.
- 174 Idem, *Ibidem*, p. 119.
- 175 Idem, *Ibidem*, passim..
- 176 Idem, *Ibidem*, p. 73 e 74.

- 177 Usando a palavra de Marco Moraes de Sá, *Op. Cit.*, p. 19.
- 178 Rafael Ruiz Alonso, *Op. Cit.* [2000], p. 57.
- 179 Ben Pell, *Op. Cit.*.
- 180 Jonathan Hill, *Op. Cit.*, p. 177.
- 181 Idem, *Ibidem*, *passim*.
- 182 Gerhard Mack, Building with images: Herzog & de Meuron's Library at Eberswalde citado por Jonathan Hill, *Op. Cit.*, p. 179.
- 183 Jonathan Hill, *Op. Cit.*, p. 180.
- 184 Idem, *Ibidem*, *passim*.
- 185 Idem, *Ibidem*, *passim*.
- 186 Ben Pell, *Op. Cit.*, p. 9.
- 187 Rafael Ruiz Alonso, *Op. Cit.* [2001], p. 40.
- 188 Idem, *Ibidem*, p. 40.
- 189 Na prática recomenda-se o aperto da última camada do reboco para aumentar a dureza e resistência; este aperto consiste em dar coesão à última camada do reboco através do pressionar da colher em movimentos rápidos em todas as direcções.
- 190 P. Giovannini, *Op. Cit.*, p. 27-42.
- 191 Maria Errico, *Op. Cit.*, p. 57-58.
- 192 Sofia Salema, *Op. Cit.* [2005], p. 95.
- 193 A intervenção de conservação dos esgrafitos na Sé Elvas, promovida pelo IPPAR (DRE) no âmbito programa global de intervenção e valorização do Monumento integrado numa candidatura ao POC, foi adjudicada à conservadora Maria João Cruz e decorreu entre Abril e Outubro de 2005.
- 194 Sofia Salema, *Op. Cit.* [2005], p. 99.
- 195 Rafael Ruiz Alonso, *Op. Cit.* [2001], p. 40.
- 196 Como Rafael Ruiz Alonso, *Op. Cit.* [2001], p. 44 ou Carme Bosch i Carrera, *Op. Cit.*, p. 28 e 29.
- 197 Rafael Ruiz Alonso, *Op. Cit.* [2001], p. 44.
- 198 Idem, *Ibidem*, p. 43.
- 199 Idem, *Ibidem*, *passim*.
- 200 Idem, *Ibidem*, p. 44.
- 201 João Barreira, A Habitação em Portugal. In *Notas sobre Portugal, Exposição Nacional do Rio de Janeiro em 1908, 1909*, p. 147-178. p. 167-168.
- 202 Joaquim de Vasconcelos, Arte Decorativa Portuguesa. In *Ibidem*, p. 179-208.
- 203 Idem, *Ibidem*, p. 184.
- 204 Virgílio Correia, *Etnografia Artística. Notas de Etnografia Portuguesas e Italiana, 1937*.
- 205 Idem, *Ibidem*, p. 23.
- 206 Idem, *Ibidem*, p. 25.
- 207 Correia de Campos, *Op. Cit.*.

- 208 Virgílio Correia, Op. Cit.,.
- 209 Leopoldo Torres Balbás, *Ars Hispaniae* (arte Almohada, Arte Nazari, Arte Mudéjar), 4º Volume citado por Correia de Campos, Op. Cit., p. 125.
- 210 Correia de Campos, Op. Cit., p. 129.
- 211 Idem, *Ibidem*, *passim*.
- 212 Idem, *Ibidem*, p. 131.
- 213 Idem, *Ibidem*, p. 132-133.
- 214 Idem, *Ibidem*, p. 138.
- 215 Túlio Espanca, *Inventário Artístico de Portugal, Concelho de Évora, 1966*, pág. XVIII.
- 216 Mónica Couceiro Braga e de Alexandra Sofia Charrua, *Estuques e Esgrafitos de Évora, 1992*.
- 217 Que foram apresentadas em Évora e na Sociedade Nacional de Belas Artes, em Lisboa (SNBA).
- 218 A autora da presente tese teve conhecimento em Maio de 2007, de que Mónica Braga e Alexandra Charrua tinham realizado um primeiro levantamento das argamassas decorativas nos distritos de Évora e Portalegre no âmbito de uma bolsa de estudo concedida pela Fundação Calouste Gulbenkian. A consulta do relatório final deste estudo só foi possível com a sua publicação em 2009, quando a investigadora já se tinha terminado o seu levantamento arquitectónico mais preciso e vasto dos esgrafitos no Alentejo.
- 219 Mónica Braga e Alexandra Charrua, *Argamassas nos distritos de Évora e de Portalegre, no Alentejo*, in *A cidade de Évora, 2009*, p. 501-553.
- 220 José Aguiar, Op. Cit. [1999], p. 336-350 numa versão condensada e corrigida da tese, Op. Cit. [2002a], p. 248-257.
- 221 Idem, *Ibidem*, p. 343.
- 222 Paula Cristina Rodrigues Conceição Conduto Costa Mira, *Contributo para a conservação do património urbano de moura. Análise morfotológica e imagem urbana no espaço intra muros do Castelo e no Bairro da Mouraria, 1999*.
- 223 Eduarda Maria Martins Moreira da Silva Vieira, *Técnicas tradicionais de fingidos e de estuques no Norte de Portugal. Contributo para o seu Estudo e Conservação, tese de mestrado, 2002*.
- 224 Sofia Salema, Op. Cit. [2005], p. 95.
- 225 Ver: Sofia Salema, *A salvaguarda das superfícies arquitectónicas. O exemplo do esgrafitos em Évora*. In 3º ENCORE, 2003; Sofia Salema, Op. Cit. [2007] e Sofia Salema, Op. Cit. [2008].
- 226 Sofia Salema, José Aguiar: *Sgraffito and Colour in Alentejo*, Conferência Internacional Colours, Julho 2008; Sofia Salema, José Aguiar, *Architecture surfaces conservation: (re)discovering sgraffito in Portugal*, Conferência Internacional sobre Argamassas Históricas HMC08, Lisboa, Setembro 2008; Sofia Salema, *Redescobrir o esgrafito no Alentejo, Cal & Pigmentos, Ourique, Junho 2010*; Sofia Salema, José Aguiar, *Sgraffito in Portugal: a contribution to its study and preservation*, HMC2010, Praga, Setembro 2010.
- 227 Ver: Sofia Salema e José Aguiar, *Cor e esgrafito*. Op. Cit. [2008]; Sofia Salema e José Aguiar, *Cor e esgrafito no Alentejo* (Sgraffito and colour in Alentejo). In *Conservar Património*, Junho 2009, e Sofia Salema e José Aguiar,

- Sgraffito in Portugal: a contribution to its study and preservation. In *HMC2010 (actas)*, Praga, Setembro de 2010.
- 228 Fernando José Salvador Gonçalves Mariano, *O esgrafito no território português nos séculos XVI e XVII: análise à luz da ciência da conservação e restauro*, 2007.
- 229 Margarida Donas Botto, *Elementos para o estudo da pintura mural em Évora durante o período moderno: evolução, técnicas e problemas de conservação*, 1998.
- 230 Ana Lúcia Rosado da Silva Barbosa, *Mosteiro de Nossa Senhora da Saudação de Montemor-o-Novo. Contributos para uma proposta de recuperação*, 1998.
- 231 *Idem, Ibidem*, 1998, p. 69.
- 232 Os Boletins 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. Maria João, menciona o carácter propagandista que estas publicações tem e que pretendem divulgar a grande obra do regime. In 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.
- 233 *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.
- 234 Sofia Salema, *Op. Cit.* [2005], p. 58-62.
- 235 José Miguel Cordovil frequentou em 1979 o curso de pintura mural da ICCROM.
- 236 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.
- 237 Ana Sofia Lopes, *Conservação e restauro dos esgrafitos e pinturas murais do Castelo de Amieira do Tejo*. In *Estudos Património*, nº 10, 2007, p. 155-163; Margarida Donas-Botto, *O Castelo de Amieira do Tejo. Enquadramento histórico e razões de uma intervenção 2001*. In *Estudos Património*, nº 10, 2007, p. 125-133; Ana Cristian, M. Rosário Veiga, *Ensaio sobre rebocos antigos da Capela de São João Baptista, em Amieira do Tejo*, Relatório LNEC, Abril de 2005 e T. Cruz, António Santos Silva, *Caracterização de argamassas da Igreja de Nossa Sr.ª da Assunção (Elvas) e do castelo da Amieira do Tejo (Nisa)*, Relatório LNEC 215/06-NMM, 2006.
- 238 Ver: Sofia Salema, Nuno Proença, Inês Cardoso, *Op. Cit.* e Sofia Salema, *Op.Cit.* [2009].
- 239 A intervenção de conservação dos esgrafitos na Sé Elvas, acompanhada pela investigadora, foi 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.
- 240 Fátima de Llera, Belany Barreiros, Telma Teixeira, *Igreja de convento de S. Francisco de Portalegre: conservação e restauro dos revestimentos decorativos e elementos artísticos*, *Publicações da Fundação Robinson*, 10, 2009, p. 58-77.
- 241 Madalena Rodrigues, David Llanos, Fátima de Llera, *Conservação e restauro dos revestimentos da Igreja do Espírito Santo - Arronches*. In *Pedra e Cal*, nº44, 2009.

- 242 Quando fizemos a nossa primeira prospecção de campo em Outubro de 2009 estes esgrafitos só eram perceptíveis sob luz rasante, no final do dia. Salientamos que a face piramidal norte da torre virada para o Terreiro do Paço de Vila Viçosa, a única de fácil observação, era a superfície mais degradada e onde se encontravam, apenas, pequenos vestígios de esgrafitos, devido a sucessivas aplicações de remendos em argamassa. Em conversa entre o conservador José Pestana e a investigadora constatamos que ambos suspeitávamos da existência de esgrafitos nessa torre. O que motivou uma ida aos telhados da pousada (no convento das Chagas) confirmar a sua existência, extensão e qualidade do revestimento ornamentado.
- 243 Marcos Moraes de Sá, *Op. Cit.*, p. 19.
- 244 Jaume Espuga Bellafont, *Op. Cit.*
- 245 *Idem, Ibidem*, p. I-7.
- 246 *Idem, Ibidem*, *passim*.
- 247 Salientamos que os vestígios, com resíduos de pigmentos, que se encontravam nas estátuas e monumentos eram interpretados como acréscimos de épocas posteriores, ou casos, muito pontuais, que não constituíam a regra, contemporâneos das peças. Estudos recentes, contudo, desmentiram esta interpretação e confirmaram o largo uso deste tipo de intervenção decorativa. Recordamos a exposição promovida pela Gliptoteca de Munique, em 2003, intitulada Bunte Götter (Deuses Coloridos) que posteriormente circulou em vários museus da Europa, entre 2005 e 2007. Na exposição eram apresentados, lado a lado, os originais antigos, que perderam toda a cor ao longo dos séculos, e as reproduções pintadas de acordo com as propostas, fundamentadas cientificamente, de reconstrução da pigmentação. Os resultados foram surpreendentes e fascinantes, e contribuíram para um processo de reeducação do olhar contemporâneo para uma apreciação mais completa e verdadeira da arte grega daqueles tempos.
- 248 Jaume Espuga Bellafont, *Op. Cit.*, p. I-10.
- 249 Sobre a pintura romana em Portugal veja-se por exemplo Rui Nunes Pedroso, Exemplos de pintura mural luso-romana dos séculos I a IV. In *La pintura romana antigua. In Actas del colóquio Internacional*, Mérida, Setembro 1996, p. 73-99.
- 250 Informação disponível online em [http://pt.wikipedia.org/wiki/Pintura\\_romana](http://pt.wikipedia.org/wiki/Pintura_romana).
- 251 Ernst Hans Josef Gombrich, *A história da Arte*, 1999, p. 143.
- 252 Marcos Moraes de Sá, *Op. Cit.*, p. 56.
- 253 *Idem, Ibidem*, *passim*.
- 254 *Idem, Ibidem*, p. 49. Salientamos que a primazia do desenho como ferramenta essencial do acto de projectar e, a interpretação do projecto como uma antecipação da construção do edifício surge no renascimento.
- 255 *Idem, Ibidem*, p. 50.
- 256 In *In tonaci e coloriture nel Cinquecento e Seicento*. In *Bolletino d'Arte*, 47, Roma, 1988 citado por Paule Frave, *Op.cit.*, p. 52.
- 257 Albert Ferrer Orts, *L' esplendor de la decoración esgrafiada valenciana (1642-1710)*, 2003.
- 258 *Idem, Ibidem*, p. 15.

- 259 Rudolf Berliner, *Modelos ornamentales de los siglos XV al XVIII*, Barcelona, 1928, p. 117 e 120 citado por Albert Ferrer Orts, *Op. Cit.*, p. 15.
- 260 Idem, *Ibidem*, p. 16.
- 261 Idem, *Ibidem*, p. 17.
- 262 Idem, *Ibidem*, p. 16.
- 263 Salientamos que o conceito de simetria está relacionado ao longo dos tempos com ordem, beleza e harmonia.
- 264 Em 1891, Evgraf Stepanovich Fedorov demonstrou que há apenas 17 estruturas básicas para as decorações possíveis em plano que formam mosaicos/padrões (são 4 grupos de simetria sem rotações; 5 grupos de simetria com rotações de 180 graus; 3 grupos de simetria com rotações de 120 graus; 3 grupos de simetria com rotações de 90 graus e 2 grupos de simetria com rotações de 60 graus).
- 265 Translação é o movimento em que todos os pontos do motivo sofrem uma deslocação na mesma direcção, pelo que, o motivo movimentado, conserva a sua forma e tamanho. A rotação, ao contrário da translação, possui um ponto fixo, assim o motivo movimenta-se rodando em torno de um ponto. A reflexão é, também, conhecida por simetria axial, dado que é determinada por um eixo, o motivo é reflectido formando outro simétrico em relação ao eixo fornecido. A reflexão deslizante é uma isometria que combina uma reflexão com uma translação na direcção do eixo de reflexão. In Susana Ferreira, *Transformações geométricas e simetrias*, disponível online em [http://www.prof2000.pt/users/j.pinto/textos/Frisos\\_pavimentacoes.pdf](http://www.prof2000.pt/users/j.pinto/textos/Frisos_pavimentacoes.pdf).
- 266 María de los Ángeles Gilsanz Mayor, *A Future for Old Symmetry*, 2008 HMCO8. Salientamos que George Polya trabalhou com Hardy and Littlewood em Oxford e Cambridge, onde publicou a demonstração da classificação em dezassete grupos dos planos de simetria, resultado que, mais tarde, viria a inspirar Escher.
- 267 Ver <http://pt.scribd.com/doc/53679560/velosos-modulo-padrao-simetria>.
- 268 Rafael Pérez-Gómez, *The four regular mosaics missing in The Alhambra*, 1987.
- 269 Carlos Usón Villalba e Angel Ramírez Martínez, *Los 17 grupos de simetría planos en el mudéjar aragonés*, 2000.
- 270 María Ángeles Gilsanz Mayor, María Francisca Martínez Serrano, *Grupos de simetria en el esgrafiado segoviano*, 2007.
- 271 Rodney C. Bassanezi e maria Salett B. Faria, *A matemática dos ornamentos e a cultura Arica*, 1988.
- 272 María de los Ángeles Gilsanz Mayor, *A Future for Old Symmetry*, 2008 HMCO8, p. 7-9.
- 273 Idem, *Ibidem*, p.10.
- 274 María de los Ángeles Gilsanz Mayor, *Op. Cit.*, p. 234-235.
- 275 O facto de não termos encontrado nenhuma referência a esta preocupação em termos de conservação não significa que não existam mas sim que não é feita a sua divulgação através da Internet.
- 276 Sofia Salema, *Op. Cit.* [2005].
- 277 Gilberto Paim, *Op. Cit.* [2000], p. 15.
- 278 Idem, *Ibidem*, p. 16.
- 279 Marcos Moraes de Sá, *Op. Cit.*, p. 69
- 280 Idem, *Ibidem*, p. 68.

- 281 Idem, *Ibidem*, p. 69.
- 282 Idem, *Ibidem*, p. 90.
- 283 Gilberto Paim, *Op. Cit.* [2000], p. 25.
- 284 Marcos Moraes de Sá, *Op. Cit.*, p. 78.
- 285 Gilberto Paim, *Op. Cit.* [2000], p. 115.
- 286 Idem, *Ibidem*, *passim*.
- 287 Idem, *Ibidem*, *passim*.
- 288 Marcos Moraes de Sá, *Op. Cit.*, p. 23-29.
- 289 Idem, *Ibidem*, p. 99.
- 290 Idem, *Ibidem*, p. 100.
- 291 Idem, *Ibidem*, p. 101.
- 292 Gilberto Paim, *Op. Cit.* [2000], p. 115.
- 293 Marcos Moraes de Sá, *Op. Cit.*, p. 116.
- 294 Bernard Feilden, *Conservation of historic Buildings*, 1994, p.1.
- 295 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, *Op. Cit.* [1999], ou numa versão condensada e corrigida da tese, *Op. Cit.* [2002a].
- 296 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.
- 297 Maria Magalhães Ramalho, Arqueologia da Arquitectura. In *Estudos Património*, 2002, p. 19.
- 298 Idem, *Ibidem*, p. 20.
- 299 Luis Caballero Zoreda, Arqueologia de la arquitectura: conocimiento e intervención; In *Estudos Património*, nº 9, 206, p. 33-43
- 300 Maria Magalhães Ramalho, *Op. Cit.*, p. 22.
- 301 Idem, *Ibidem*, p. 27.
- 302 Fernando Henriques, A conservação do património: teoria e prática. In 3º *ENCORE, Encontro sobre Conservação e Reabilitação de Edifícios*, 2003, p. 15.
- 303 Sofia Salema, *Op. Cit.* [2005].
- 304 Utilizamos no contexto desta investigação a expressão *teoria contemporânea do restauro* utilizado por Salvador Muñoz Viñas, que pressupõem que existe uma teoria, distinta da clássica e que procura responder aos problemas que se colocam hoje, através de soluções e perspectivas actuais.
- 305 Salvador Muñoz Viñas, *Teoría contemporánea de la restauración*, 2010 ou Alfonso Jiménez, *Enmiendas parciales a la teoría del restauro*. In *Loggia* 5, 1996, p.12-30, ou ainda, Erica Avrami, Randall Mason, Marta de la Torre, *Values and heritage conservation*, 2000.

- 306 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, *Conservación de Bienes Culturales, Teoría, historia, principios y normas*, 1999. 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.
- 307 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.
- 308 Ignacio González-Varas, *Op cit.*, p. 193.
- 309 Idem, *Ibidem*, p. 193.
- 310 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 crítica suficiente para interpretar as fontes. Cf Javier Rivera, *Op cit.*, p. 137.
- 311 Luca Beltrami, discípulo de Camilo Boito, foi influenciado pelo restauro em França tanto ao nível teórico como prático.
- 312 José Aguiar, *Op. cit.* [2002ª], p. 45.
- 313 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.* [2002ª], p. 43-44 e Javier Rivera, *Op. cit.*, p. 137-138.
- 314 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

Piamonte 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.

315 Ignacio González-Varas, *Op. cit.*, p. 223.

316 José Aguiar *Op. cit.* [2002ª], p. 47.

317 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.

318 Françoise Choay, *A Alegoria do Património*, 2000, p. 139.

319 Fazemos este pequeno paralelo com o restauro da pintura, porque levantamos a hipótese de que de alguma forma, esta prática influenciou, ou poderá ter influenciado, a conservação e restauro dos esgrafitos. Podemos constar em alguns tratados por exemplo o de 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.

321 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.

322 Javier Rivera, *Op. cit.*, p. 152.

323 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.* [2002ª], p. 51-53.

324 Ignacio González-Varas, *Op. cit.*, p. 236.

325 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.

326 Veja a análise deste documento elaborada por Ignacio González-Varas, *Op. cit.*, p. 467-469.

327 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.

328 Ignacio González-Varas, *Op. cit.*, p. 255.

329 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 *Teoria del Restauro* é um texto fundamental e ainda muito actual, para a formulação teórica da conservação enquanto disciplina.

- 330 José Aguiar *Op. cit.* [2002<sup>a</sup>], p. 57.
- 331 José Aguiar, *Op. cit.* [2002<sup>a</sup>], p. 58.
- 332 Cesare Brandi, *Teoría de la Restauración*, 1999, p. 15.
- 333 Idem, *Ibidem*, p. 16
- 334 Idem, *Ibidem*, p. 17
- 335 A. Cláudia Reis e Cunha, A actualidade do pensamento de Cesare Brandi, 2004, disponível online <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/resenhasonline/03.032/3181>.
- 336 Idem, *Ibidem*.
- 337 Flávio Lopes e Miguel Brito Correia, *Património arquitectónico e arqueológico*, 2004, p. 27.
- 338 Ignacio González-Varas, *Op. cit.*, p. 469.
- 339 Idem, *Ibidem*, p. 469-472.
- 340 Utilizamos a tradução da Carta de Veneza publicada por Flávio Lopes e Miguel Brito Correia, *Op. cit.*, p. 103-107.
- 341 Ignacio González-Varas, *Op.cit.*, 1999, p. 471.
- 342 José Aguiar, *Op. cit.* [2002<sup>a</sup>], p. 66.
- 343 Idem, *Ibidem*, p. 77.
- 344 A UNESCO, o ICOMOS e o Concelho de Europa têm desenvolvido um papel de grande importância no estudo, reflexão e divulgação de orientações e normas técnicas e/ou jurídicas, internacionais, para a identificação e conservação dos testemunhos físicos do passado, através de cartas, recomendações e convenções.
- 345 Inicialmente a palavra *património* estava associada a estruturas familiares, referindo-se a bens que vão sendo transmitidos de geração em geração ou a uma herança que vai passando de pais para filhos. A primeira noção de património histórico era designada por *monumento histórico*, como refere Françoise Choay, *Op. Cit.*, pág. 11 no entanto hoje, estas expressões deixaram de ser sinónimas. O conceito de património tem evoluído, hoje não integra só monumentos e a qualidade essencial para classificação de bens já não é só o factor *tempo*.
- 346 As conclusões do Simpósio de Cracóvia sobre o Património Cultural, que se realizou entre 28 de Maio e 7 de Junho de 1991, promovido pela Conferência para a Segurança e a Cooperação na Europa e onde participaram o Conselho da Europa e a Unesco, reflectem algumas preocupações que se vinham a

- manifestar em torno da necessidade de fomentar o respeito e a protecção pela diversidade cultural das comunidades. A diversidade cultural é entendida como a "expressão de riqueza da identidade cultural comum dos Estados participantes. A sua preservação e protecção contribuem para a construção de uma Europa democrática, pacífica e unida» In *Document of the Cracow Symposium on the Cultural Heritage*, p. 2 (tradução livre da investigadora). O reconhecimento, a protecção e a promoção da diversidade cultural terá o seu auge no na transição para o século XXI, entrando na agenda das instituições europeias. Note-se, que na Carta de Cracóvia, de 26 de Outubro de 2000, já é referido que "a Europa actual caracteriza-se pela diversidade cultural e, assim pela pluralidade de valores fundamentais associados ao património móvel, imóvel e intelectual." In Flávio Lopes. Miguel Brito Correia, *Património arquitectónico e arqueológico*, 2004, p. 289.
- 347 Giorgio Bonsanti, Riparare l'arte. In OPD Restauro, nº 9, 1997, p. 109-112 citado por Salvador Muñoz Viñas, *Op. Cit.*, p. 39.
- 348 Salvador Muñoz Viñas, *Op. Cit.*, 2010, p. 39.
- 349 Idem, *Ibidem*, p. 60.
- 350 Erica Avrami, Randall Mason, Marta de la Torre, *Op. Cit.*
- 351 Ver Ana Pinho, *Conceitos e políticas europeias da reabilitação urbana*, 2009, p. 252-294.
- 352 Idem, *Ibidem*, 2009, p. 255.
- 353 Salvador Muñoz Viñas, *Op. Cit.*
- 354 Idem, *Ibidem*, p. 79 (tradução livre da investigadora).
- 355 Idem, *Ibidem*, p. 151-152.
- 356 Idem, *Ibidem*, p. 152.
- 357 Idem, *Ibidem*, passim.
- 358 Honório Nicholls Pereira, *Contemporary trends in conservation*, 2007, p. 18.
- 359 Cesare Brandi, Teoria da Restauração., citado por Honório Nicholls Pereira, *ibidem*, passim.
- 360 Ana Pinho, *Op. Cit.*, p. 254
- 361 Erica Avrami, Randall Mason, Marta de la Torre, *Op. Cit.*, p. 69.
- 362 Em Setembro de 2000, o encontro internacional que se realizou na Finlândia em Vantaa, produziu o documento "Towards a european preventive conservation strategy". Este documento define um quadro de referência para o desenvolvimento estratégico da conservação preventiva.
- 363 Salvador Muñoz Viñas, *Op. Cit.*, p. 158-159.
- 364 Erica Avrami, Randall Mason, Marta de la Torre, *Op. Cit.*, p. 68.
- 365 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.
- 366 Utilizamos a tradução da Carta de Cracóvia publicada por Flávio Lopes e Miguel Brito Correia, *Op. Cit.*, p. 291.

- 367 *Idem, Ibidem*, p. 291-292.
- 368 Por exemplo João Barreira, *Op. Cit.*, 1909; Joaquim de Vasconcelos, *Op. Cit.*, 1909; Virgílio Correia, *Op. Cit.*; Correia de Campos, *Op. Cit.*; Túlio Espanca, *Op. Cit.*.
- 369 Sofia Salema, *Op. Cit.* [2005].
- 370 Orlando Ribeiro, *Portugal. O Mediterrâneo e o Atlântico*, 1993, p. 110.
- 371 Embora as regiões administrativas estejam previstas na Constituição Portuguesa desde 1976, ainda não foram concretamente instituídas. Por isso, actualmente, em Portugal continental, no que toca as divisões de 1º nível, coexistem, ainda, várias divisões administrativas como os distritos, as CCDR's, as áreas metropolitanas, as comunidades urbanas, as comunidades intermunicipais, entre outras, cujas áreas muitas vezes se sobrepõem às de outras divisões, provocando por vezes uma duplicação de serviços. Existem, ainda, as unidades NUTS I, II e III, que abrangem todo o país, mas que só têm significado estatístico.
- 372 O princípio de que o esgrafito surge, prioritariamente, em contexto urbano, muitas vezes associado a uma expressão burguesa, como sucede em Évora, Barcelona ou Roma esteve na base desta delimitação e está subjacente a muitos dos estudos sobre o esgrafito. Veja-se Sofia Salema, *Op. Cit.* [2005]; Jaume Espuga Bellafont, *Op. Cit.*; Ramon, Ramón Nonat Comas, *Op. Cit.*; Rafael Ruiz Alonso, *Op. Cit.* [2001] ou Maria Errico, *Op. Cit.*.
- 373 A prospecção de terreno baseia-se no princípio de que a arqueologia pode identificar um sítio arqueológico a partir da observação da superfície, ou fendas no terreno provocadas por acções erosivas naturais ou antrópicas. Trata-se, pois de uma observação assistemática já que por mais que se observe nunca se observa tudo Maria do Carmo Franco Ribeiro, *A Arqueologia e as Tecnologias de Informação. Uma Proposta para o Tratamento Normalizado*, 2001 p. 26 e 27.
- 374 Inventário Artístico de Portugal, Évora, co-edição de ANBA e IPPAR, 2000 (Versão em CD Rom, não paginada).
- 375 *Ibidem*.
- 376 Cinco dos quais estão referenciados, também, nos 103 casos mencionados anteriormente.
- 377 Marcos Paulo de Souza Miranda, *O inventário como instrumento constitucional de protecção ao património cultural brasileiro*, 2008, edição online não paginada, disponível em [www.mp.mg.gov.br/portal/public/interno/arquivo/id/3450](http://www.mp.mg.gov.br/portal/public/interno/arquivo/id/3450).
- 378 Carta de Atenas, ponto 1 da alínea c) do artigo VII, tradução de Flávio Lopes e Miguel Brito Correia, *Op. Cit.*, p. 46.
- 379 Declaração de Amesterdão, tradução de Flávio Lopes e Miguel Brito Correia, *Op.cit.*, p. 163-164.
- 380 Convenção para a Salvaguarda do Património arquitectónico da Europa, tradução de Flávio Lopes e Miguel Brito Correia, *Op.cit.*, p. 206.
- 381 Não foi adoptada uma base de dados informatizada, de base cartográfica, devido aos elevados custos do *software*. No entanto, para a implementação de um qualquer sistema de gestão patrimonial, a articulação entre esta base de e outra mesmo que cartográfica poderá ser facilmente conseguida.
- 382 Veja se a investigação desenvolvida por Natália Maria da Costa Botica, *Servator*, modelo preditivo de apoio à prospecção arqueológica, 2004. A ideia básica que está na base do desenvolvimento de um

- modelo preditivo arqueológico locacional é que existem tendências ou padrões nas localizações de sítios arqueológicos e uma ou mais variáveis distribuídas regionalmente podendo-se desenvolver um modelo baseado nesta associação.
- 383 Antoni González Moreno-Navarro, *Op. Cit.*, p. 17 e 42.
- 384 Sobre o “*face reading*” veja-se Maria Magalhães Ramalho, *Op. Cit.*, p. 19-29.
- 385 O Inventário do Património Arquitectónico - IPA - é uma base de dados técnico-científica que documenta o património arquitectónico, urbanístico e paisagístico português e de raiz portuguesa e está disponível online em [http://www.monumentos.pt/Site/APP\\_PagesUser/SIPASearch.aspx?id=0c69a68c-2a18-4788-9300-11ff2619a4d2](http://www.monumentos.pt/Site/APP_PagesUser/SIPASearch.aspx?id=0c69a68c-2a18-4788-9300-11ff2619a4d2) IGESPAR, também, tem um Inventário do património imóvel em Portugal, classificado ou em estudo, o qual está disponível em <http://www.igespar.pt/pt/patrimonio/pesquisa/>. O *Inventário Artístico de Portugal, Évora*, co-edição de ANBA e IPPAR, 2000 (Versão em CD Rom, não paginada).
- 386 Por exemplo João Barreira, *Op. Cit.*, 1909; Joaquim de Vasconcelos, *Op. Cit.*, 1909; Virgílio Correia, *Op. Cit.*; Correia de Campos, *Op. Cit.*; Túlio Espanca, *Op. Cit.*.
- 387 Sofia Salema, José Aguiar: Sgraffito and Colour in Alentejo, *Colour 2008* (<http://www.ciul.ul.pt/~colour/>). Conferência Internacional que decorreu entre os dias 10 e 12 de Julho 2008 no Colégio Espírito Santo, na Universidade de Évora e José Aguiar: A cor nas massas: guarnecimentos e barramentos, Conferência inserida no workshop sobre o tema *ciclo 3R – reabilitar, reutilizar e reciclar* que se realizou no 25 de Outubro de 2008, no Porto, promovido pela Ordem dos Arquitectos, Secção Regional Norte.
- 388 Fernando José Salvador Gonçalves Mariano, *Op. Cit.*.
- 389 Virgílio Correia, *Op. Cit.*
- 390 Idem, *Ibidem*, p. 24 e Correia de Campos, *Op. Cit.*; Túlio Espanca, *Op. Cit.*, p. 123.
- 391 Correia de Campos, *Op. Cit.*, p.125; Virgílio Correia, *Op. Cit.* p.24.
- 392 Fernando José Salvador Gonçalves Mariano, *Op. Cit.*
- 393 In <http://www.esgraffito.com/>.
- 394 Estes esgraffitos, cuja argamassa apresentava falta de coesão (arenização), foram submetidos, em 1997/98, 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 investigadora sido uma das técnicas responsáveis do IPPAR).
- 395 Intervenção realizada em 1997/98 ver Deolinda Tavares e João Luís Antunes, Igreja de Nossa Senhora das Salas (Sines) – conservação e restauro dos revestimentos de azulejos. In *Estudos Património* nº 4, 2003, p. 116-121.
- 396 In <http://www.igespar.pt/pt/patrimonio/pesquisa/geral/patrimonioimovel/detail/74002/>.
- 397 Estuco também designados por estuque exterior é uma técnica ornamental que utiliza argamassas de cal, pó de pedra e areia (não utiliza gesso): In José Aguiar *Estudos*, *Op. Cit.* [1999], p. 352.
- 398 Agradecemos ao arquitecto Gonçalo Byrne a possibilidade visitar a obra e ao arquitecto Alexandre Berardo a disponibilidade e amabilidade em acompanhar-nos nessa visita.

- 399 Agradeço a José Aguiar a generosidade e a partilha desta informação, assim como a cedência de algumas fotografias. José Aguiar esteve em Vitória do Espírito Santo, em Novembro de 2011.
- 400 As obras de restauro no palácio Anchieta decorreram entre 2004 a 2009.
- 401 In [http://www.deputadofreitas.com.br/site/noticias-governo\\_do\\_estado\\_inaugura\\_obras\\_de\\_restauo\\_do\\_palacio\\_anchieta](http://www.deputadofreitas.com.br/site/noticias-governo_do_estado_inaugura_obras_de_restauo_do_palacio_anchieta) ou <http://www.es.gov.br/site/noticias/show.aspx?noticiald=99702551>.
- 402 É mencionado na wikipedia que só existem 4 edifícios esgrafitados no brasil. Nota: no âmbito desta investigação não verificamos a veracidade desta afirmação In [http://pt.wikipedia.org/wiki/Pal%C3%A1cio\\_Anchieta](http://pt.wikipedia.org/wiki/Pal%C3%A1cio_Anchieta).
- 403 Agradeço a José Pestana o entusiasmo e a paixão na partilha da sua experiência e conhecimento sobre esta técnica de esgrafitar, disponibilizando e cedendo informação e fotografias sobre alguns exemplos que conhecia.
- 404 In *Goa Esgrafito - Some questions*, policopiado, no prelo, 2009. Neste texto José pestana verifica que noutras situação existe de facto uma argamassa pigmentada de vermelho.
- 405 Rafael Ruiz Alonso, *Op. Cit.* [2001], p. 43.
- 406 José Pestana, *Op. Cit.*.
- 407 Também Mónica Braga e Alexandra Charrua apresentaram alguns dados do levantamento que realizaram em 1995-96 na Índia numa comunicação sobre o tema: argamassas decorativas: estuques e esgrafitos. Visões complementares da arquitectura em território português: de Évora a Portalegre, de Macau, Taipa e Coloane, de Goa e Diu, In *A presença do estuque em Portugal*, Cascais, 2007, p. 149-161.
- 408 Margarida Donas Botto, *Op. Cit.* [1998], p. 13-16.
- 409 Recorde-se que no século XIX uma das melhores formas de exteriorização de riqueza e *status* adquiridos era demonstrada através da sua habitação, ver Maria Fernandes, Évora, memória e "restauros". In *Évora história e imaginário*, 1997, p. 70.
- 410 Ernesto Oliveira e Fernando Galhano, *Arquitectura Tradicional Portuguesa*, 2003, p. 153. Embora se desconheça a génese destas chaminés de ressalto, num estudo académico sobre a estrutura morfológica da Mouraria de Moura, realizado em 1988, os alunos de arquitectura do professor Rosado Correia da Universidade Lusíada, em Lisboa, em levantam a hipótese da presença das enormes chaminés de ressalto na fachada, seja uma demonstração exterior da adesão dos mouros aos hábitos alimentares cristãos.
- 411 André Teixeira, *Revestimentos em castelos portugueses. Séculos XV e XVI*. In *Pedra & Cal*, 2007, p. 19-22.
- 412 *Idem, Ibidem*, 2007, p. 22.
- 413 *Idem, Ibidem*, p. 20.
- 414 Joaquim Inácio Caetano, *Os Motivos decorativos de estampilha na pintura a fresco dos séculos XV e XVI no Norte de Portugal. Relações entre a pintura mural e de cavelete*, 2010, p. 39-67.
- 415 *Idem, Ibidem*, p. 49 e 45.
- 416 *Idem, Ibidem*, p. 46.
- 417 *Idem, Ibidem*, p. 50.

- 418 Veja-se os artigos publicados sobre a conservação dos rebocos históricos na antiga Sé de Elvas de Sofia Salema, Nuno Proença e Inês Cardoso, *Op. Cit.*, p. 39-47, ou Sofia Salema – *Op. Cit.* [2009].
- 419 Em 2005 a Direcção Regional de Évora do IGESPAR promoveu um estudo adjudicado ao LNEC sobre a conservação dos revestimentos interiores da Sé de Évora, Lisboa, 2005, p. 32.
- 420 Note-se que este revestimento imitando a alvenaria cobre a superfície já degradada e visível da pedra, nessa data, com perda de material superficial significativa.
- 421 Joaquim Inácio Caetano, *Op. Cit.*, p. 59.
- 422 *Idem, Ibidem*, 2010, p. 46.
- 423 Paulo Pereira, As grande edificações 1450-1530 – o problema do mudejarismo. In História de Arte Portuguesa, 1995, p. 41-42.
- 424 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.
- 425 Túlio Espanca, Inventário Artístico de Portugal, Distrito de Évora, co-edição de ANBA e IPPAR, 2000 (Versão em CD Rom, não paginada).
- 426 *Idem, Ibidem*.
- 427 *Idem, Ibidem*, não nos foi possível confirmar qual das chaminés foi construída no princípio do século XVII.
- 428 *Idem, Ibidem*.
- 429 Estes esgrafitos não estão incluídos no nosso inventário por que estão localizados do distrito de Castelo Branco.
- 430 As figuras de grotescos, de estilo maneirista, 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. In A Capela de S. João Batista do Castelo de Amieira do Tejo, estudo sobre o Castelo de Amieira do Tejo.
- 431 O programa iconográfico desta capela foi objecto de uma análise comparativa com a Capela de Nossa Senhora da Redonda por João Salgado Santos, *O elogio do Fantástico na Pintura de Grotesco em Portugal 1521-1656*, tese de mestrado, 1996.
- 432 Margarida Donas Botto, *Op. Cit.* [2007], p. 130.
- 433 Patrícia Alexandra Monteiro, *Op.Cit.*, p. 17.
- 434 Joaquim Inácio Caetano, *Idem, Ibidem*, p. 51.
- 435 *Idem, Ibidem*, *passim*.
- 436 *Idem, Ibidem*, p. 51 e 52.
- 437 *Idem, Ibidem*, p. 52.
- 438 “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 comija”. Santiago Macías e Cláudio Torres, a Mesquita de Mértola. In *Mértola mesquita/igreja matriz*, 2002, p. 27-28.

- 439 Joaquim Manuel Ferreira Boiça e Maria Fátima Rombouts de Barros, a Igreja Matriz de Mértola. In *Mértola mesquita/igreja matriz* 2002, p. 66-67.
- 440 Veja-se [http://www.monumentos.pt/Site/APP\\_PagesUser/SIPA.aspx?id=311](http://www.monumentos.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=311) ou <http://www.igespar.pt/pt/patrimonio/pesquisa/geral/patrimonioimovel/detail/74889/> consultados do dia 8/01/2012.
- 441 D. Violante Henriques foi casada com Fernão Martins de Mascarenhas, que foi Comendador em Almodôvar (ordem de santiago) e aí morreu em 1501.
- 442 Sublinhamos que esta influência renascentista italiana pode ter chegado por via das regiões da Estremadura e Andaluzia espanhola.
- 443 Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, de Giorgio Vasari é uma obra bibliográfica que até hoje é considerada como uma das maiores fontes de informação sobre a Renascença Italiana. A sua primeira publicação foi em 1550, sendo posteriormente revisada e ampliada em 1568.
- 444 A identificação deste procedimento de multiplicação da superfície ornamental como um conceito mudéjar é defendida por Paulo Pereira, *Op. Cit.*, p. 41 e por Luis Filipe Peñalosa y Contreras, *Op. Cit.*, 1971, p. 13.
- 445 Alarifes é o termo utilizado por Paulo Pereira para os mestres de construção. Sobre o problema do mudejarismo veja-se Paulo Pereira, *Op. Cit.*, p. 39-42.
- 446 No interior da Igreja, revestida em parte de azulejos aparece uma capela com um importante exemplar da pintura mural seiscentista. Catarina Vilaça de Sousa refere que esta pintura tem uma particularidade que é o facto de ter a sua encomenda e adjudicação registada sobre a forma de um contrato entre a confraria das almas e o pintor José Escovar no ano de 1603 onde refere a obrigatoriedade do pintor não só pintar a fresco os alçados e a abóbada, como pintar a óleo e dourar o retábulo.
- 447 Filipe Nunes, *Op. Cit.*.
- 448 Idem, *Ibidem*, p. 21 e 25-26.
- 449 Sofia Salema, *Op. Cit.* [2005].
- 450 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 Maria da Conceição Fernandes, *Op. Cit.* [1997], p. 67-76.
- 451 Sofia Salema, *Op. Cit.* [2005], p. 110-111.
- 452 Idem, Évora, memória e "restauros". In *Évora história e imaginário*, 1997, p. 70.
- 453 Idem, *Ibidem*, passim.
- 454 Angela Mazzé, *Op.cit.*, p. 137-148.
- 455 Maria Errico, *Op.cit.*, p. 58.
- 456 Joaquim Inácio Caetano, Idem, *Ibidem*, p. 51.
- 457 A descrição de Vasari foi já transcrita no capítulo 2.
- 458 Rafael Ruiz Alonso refere a possibilidade de colorir através de uma pintura a fresco ou a seco depois do esgrafito ter sido realizado. In *Op. Cit.* [2001], p. 35.
- 459 P. Giovannini, *Op. Cit.*, p. 27-42 confirmar se Maria Errico, *Op. Cit.*, p. 57-58.

- 460 A intervenção de conservação dos esgrafitos na Sé Elvas adjudicada à conservadora Maria João Cruz foi promovida pelo IPPAR (DRE), em 2005, no âmbito programa global de intervenção e valorização do Monumento integrado numa candidatura ao POC.
- 461 Marià Casas i Hierro, *Esgrafiats*, 1983, p. 85.
- 462 João Salgado Lameiras Crisóstomo Santos, *O Elogio do Fantástico na Pintura de Grotresco em Portugal. 1521-1656*, 1996, p. 67-73.
- 463 Sobre a última intervenção de conservação destes esgrafitos veja-se Ana Sofia Lopes, *Op. Cit.*, p. 155-163.
- 464 *Tondo* - no plural *tondi* ou *tondos* - é um termo renascentista para designar uma obra de arte circular, quer seja uma pintura ou uma escultura.
- 465 No capítulo 2 já foi referido a intervenção a que foram sujeitos estes esgrafitos.
- 466 Este processo já foi descrito no capítulo 2.
- 467 Rafael Ruiz Alonso, *Op. Cit.* [2001], p. 49.
- 468 *Idem, Ibidem*, *passim*.
- 469 Este facto foi observado pela conservadora Ana Sofia Lopes que realizou a intervenção de conservação dos esgrafitos realizada em ver Castelo da Amieira do Tejo, conservação e restauro dos esgrafitos e pinturas murais. Relatório de intervenção.
- 470 Sofia Salema, *Op. Cit.* [2005], p. 103.
- 471 *Idem, Ibidem*, p. 89.
- 472 Mónica Couceiro Braga e Alexandra Sofia Charrua, *Op. cit.*, p. 10.
- 473 Apesar de ter sido redescoberto, recentemente, pela história de Arte portuguesa, Giraldo Fernandes de Prado (1530 - 1592) foi um importante artista (pintor, iluminador e calígrafo) cujo papel de destaque só agora se começa a compreender na sua extensão. Serviu a Casa de Bragança, com prestígio nas cortes de D. Teodósio, D. João I e D. Teodósio II e frequentou os círculos culturais e artísticos de Francisco de Holanda, Francisco Venegas, Gaspar Dias ou Diogo Teixeira. Sobre este artista veja-se Vítor Serrão, *O fresco Maneirista do Paço de Vila Viçosa (1540-1640)*, 2008.
- 474 Vítor Serrão, *Op. Cit.*, p. 199.
- 475 *Idem, Ibidem*, p. 58.
- 476 Vítor Serrão menciona: "É a primeira vez que, para o estudo integrado da arte portuguesa de um determinado período, a pintura mural pode ser abordada mais explicitamente a partir de testemunhos artísticos que um mesmo autor realizou noutras modalidades e sobre outros suportes: a pintura de cavalete, o desenho, a iluminura e, ainda, o esgrafito e o stucco." In *Op. Cit.*, p. 66.
- 477 *Idem, Ibidem*, p. 61.
- 478 Joaquim Oliveira Caetano e José Alberto Carvalho, *Frescos quinhentistas do Paço de S. Miguel*. 1990, p. 97.
- 479 Túlio Espanca, *Inventário Artístico de Portugal, Distrito de Évora*, co-edição de ANBA e IPPAR, 2000 (Versão em CD Rom, não paginada).
- 480 Este grupo de revestimentos que imita a alvenaria foi incluindo no grupo dos motivos arquitectónicos.
- 481 Rafael Ruiz Alonso, *Op. Cit.* [2001], p. 215.

- 482 Sofia Salema publicou alguns artigos ou estudos alertando para este facto veja-se: *Op. Cit.* [2005]; *Op. Cit.* [2008]; Sofia Salema e José Aguiar, *Op. Cit.* [2008]; Sofia Salema e José Aguiar, *Op. Cit.* [2009].
- 483 O projecto embora propusesse a opção pela caiação ou pela pintura consoante o suporte, foi decidido numa reunião inicial de obra com apoio da fiscalização optar pela pintura, alegando motivos económicos, de adesão pelos proprietários e o facto de muitas fachadas já terem sido pintadas pelo menos parcialmente. Numa cidade como Évora, onde a maioria das fachadas está ornamentada, o projecto não previa qualquer medida de acautelamento das superfícies decoradas, a não ser a obrigação do empreiteiro em informar o dono de obra.
- 484 Sofia Salema, *Op. Cit.* [2005].
- 485 Rafael Ruiz Alonso, *Op. Cit.* [2001], p. 35.
- 486 Veja-se a publicação do *Getty Conservation Institute*: Erica Avrami, Randall Mason, Marta de la Torre, *Op. Cit.*
- 487 Salvador Muñoz Viñas, *Op. Cit.*
- 488 Sublinhamos que o esgrafito não cria uma identidade mas sim simboliza-a, representando uma identidade produzida anteriormente.
- 489 Marco Zerbinatti, *Op. cit.*, p. 1.1.3.2.
- 490 María de los Ángeles Gilsanz Mayor, *Op. Cit.*, p. 223-230.
- 491 Bernard Feilden, *Op. Cit.*, 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, *Op. Cit.* [1999], ou numa versão condensada e corrigida da tese, *Op. Cit.* [2002a].









Figura 205. Igreja de S. Cruz, Almodôvar

## BIBLIOGRAFIA

AAVV – Cadernos Edifícios: Revestimento de paredes em edifícios antigos. José Aguiar e Rosário Veiga, coord. N.º2. Lisboa: LNEC, 2002. ISBN 972-49-1929-3.

ADRIANO, Patrícia; SILVA, António Santos – Caracterização de argamassas antigas da Igreja de Santa Maia de Évora, Sé Catedral de Évora. Lisboa : LNEC, 2006. (Relatório LNEC, 59/06 – NMM).

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.

Alguns problemas nos estudos e projectos cromáticos, em intervenções de conservação do património urbano

em Seminário sobre cor e conservação de superfícies arquitectónicas, LNEC, 2 e 3 de Dezembro, Lisboa, LNEC, 1999, 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 – Uma arqueologia da cor? Conservação de superfícies e revestimentos no património urbano português. In Estudos Património. Lisboa: IPPAR-Instituto Português do Património Arquitectónico. ISSN 1645-2453. N.º 9 (2006) p. 56 – 71.

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

ALARCÃO, Jorge – Introdução ao Estudo da História e do Património Locais. Coimbra : Instituto de Arqueologia Faculdade de Letras de Coimbra, 1987.

ALBERTO, Jorge Maroco – Convento de São Francisco de Portalegre. In Publicações da Fundação Robinson: A requalificação da Igreja do Convento de São Francisco. Portalegre : Fundação Robinson. ISSN 1646-7116. N.º 10 (2009) p. 6-25.

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.

ANTONIOLI, Luiz Fabio - Percursos do ornamento, São Paulo : Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, 2010. Dissertação de Mestrado. (disponível online em [http://www.teses.usp.br/teses/.../16/.../LFA\\_Percursos\\_do\\_ornamento.pdf](http://www.teses.usp.br/teses/.../16/.../LFA_Percursos_do_ornamento.pdf) consultado em Junho 2011)

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

ASMAN, Carrie Asman - Ornament and motion: science and art in Gottfried Semper's theory of adornment. In Herzog and de Meuron: A Natural History, editado por Philip Ursprung, Montréal: Canadian Centre for Architecture and Lars Müller Publishers 2002, p. 385-397.

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

AVRAMI, Erica; MASON, Randall; DE LA TORRE, Marta, eds. – Values and Heritage Conservation. Los Angeles : The Getty Conservation Institute, 2000. (disponível em [http://www.getty.edu/conservation/publications\\_resources/pdf\\_publications/valuesrpt.pdf](http://www.getty.edu/conservation/publications_resources/pdf_publications/valuesrpt.pdf) e consultado em Setembro de 2011).

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

BAELZ, Paul – Kalkputz, Ktratzputz und Sgraffito. Berlim : Kalkverlag G.M.B.H., 1925.

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.

BANDINI, Fabrizio [et al.] – Il graffito quattrocentesco della facciata del Palazzo Gerini-Barbolani di Montauto in Firenze e il suo restauro. In OPD restauro, n.13, 2001, p.60-89. ISSN 1120-2513.

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.

BASSANEZI, Rodney C.; FARIA, Maria Salett B. - A matemática dos ornamentos e a cultura Arica, Revista de Ensino de Ciências, nº 21, Setembro 1988. (disponível em <http://www.>

cienciamao.usp.br/dados/rec/\_amatematicadosornamentos.arquivo consultado em Novembro de 2011).

BATCHELOR, David – Chromophobia. London : Reaktion Books, 2000. ISBN 1-86189-074-5.

BELLINI, Amedeo – De la restauración a la conservación; de la estética a la ética. In LOGGIA, Arquitectura & Restauración. Valência : 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 – Milão : BE-MA, 1988. P. 207-211.

BENEVOLO, Leonardo – História da arquitetura moderna. Trad. de Ana M. Goldberger. 3.ª ed. São Paulo : Editora Perspectiva, 2001.

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. p.xxx-xxx

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, p. 47-59.

BOSCH i Carrera, Carme - La pell de les cases. L'esgrafiats a Lleida, del barroc al noucentisme. Lleida : Ajuntament de Lleida : Pagès, 2003.

BOTTICELLI, Guido – Tecnica e restauro delle pitture murali. Florença : 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.

BOTTO, Margarida Donas - O castelo de Amieira do Tejo - enquadramento histórico. In Estudos Património, 10, 2007, p. 125-132.

BOTTO, Margarida Donas – Tinta por cal... . In Jornal Público, Local, 10 Out. 2006, pág. 57.

BOTTO, Margarida Donas <http://patrimonios.blog.com/2006/10/10/tinta-por-cal>

BRAGA, Mónica; CHARRUA, Alexandra - Argamassas decorativas: estuques e esgrafitos. Visões complementares da arquitectura em território português: de Évora e Portalegre, de Macau, Taipa e Coloane, de Goa e Diu. In A presença do estuque em Portugal. 1.º Seminário Internacional. 2 a 5 de Maio, Cascais / Centro Cultural de Cascais, 2007 : actas. Cascais : Câmara Municipal de Cascais. ISBN 978-972-637-218-9.

BRAGA, Mónica; CHARRUA, Alexandra - Argamassas nos distritos de Évora e de Portalegre, no Alentejo. In A cidade de Évora, 2009, p. 501-553.

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

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

BRANDI, Cesare - Teoria do Restauro. Amadora : Edições Orion, 2006. ISBN 972-8620-08-X.

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.

BUSQUETS i Sindreu, Xavier – Els Esgrafiats de Picasso en el Col·legi d'Arquitectes de Barcelona : discurs d'ingrés de l'acadèmic electe. Barcelona : Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, 1987.

CABALLERO Zoreda, Luís – Arqueología de la Arquitectura. Conocimiento e intervención. In Estudos Património. Lisboa: IPPAR-Instituto Português do Património Arquitectónico. ISSN 1645-2453. N.º 9 (2006) p. 33 – 43.

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.

CAETANO, Joaquim Oliveira; CARVALHO, José Alberto Seabra – Frescos quinzentistas do Paço de S.Miguel. Évora : Fundação Eugénio de Almeida, 1990.

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.. Ano II, n.º 6, p. 12-23. ISSN 1136-758-X.

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

CASAS i Hierro, Marià – Esgrafiats. Tarragona : Col·legi d'Aparelladors i Arquitectes Tecnicos de Tarragona : Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, 1983.

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.

CORBUSIER, Le – Cuando las catedrales eram blancas. Barcelona : Ediciones Apóstrofe, S.L., 1999. ISBN 84-445-0208-5.

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.

CRISTIAN, Ana; VEIGA, M. Rosário - Ensaio sobre rebocos antigos da Capela de São João Baptista, em Amieira do Tejo, Relatório LNEC, Abril de 2005.

CUNHA, Cláudia dos Reis e – A atualidade do pensamento de Cesare Brandi, 2004. (Disponível em <http://www.vitruvius.com.br/resenhas/textos/texto098.asp>. Consultado a 13 Maio 2005).

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).

DORFLES, Gillo - O Design Industrial e a sua Estética. Lisboa : Presença, 1991.

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.

ERLANDE-BRANDENBURG, Alain – Quand les cathédrales étaient peintes. Paris : Gallimard cop. 1993. ISBN 2-07-053234-8.

ERRICO, Maria - La "moda" di decorare le facciate a Roma: origini del fenomeno, iconografia e tecniche esecutive. In Bollettino d' arte. (1985). 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, serie 6, anno 70, n.º 33-34, 1985. p. 53-134. ISBN 0931-9854.

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

ESPINAR de Andrés, Pedro Emilio – Esgrafiar en Segovia: 25 modelos de esgrafiados segovianos. Segóvia : Ediciones Populares el Laberinto de La Granja, 1998.

ESPUGA Bellafont, Jaume - Esgrafiats i estucats: passat i present. Anàlisi i perspectives de la tècnica i procediments. Barcelona : Universitat Politècnica de Catalunya, Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona, 1990. Tese de Doutoramento.

ESPUGA, J.; BERASATEGUI, D.; GIBERT, V. - Esgrafiats. Teoria i pràctica. Barcelona : Edicions UPC, 1999. 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.

FERRAGNI, Daniela, [et al.] – La conservazione degli intonaci sgraffiti, un esempio: la facciata cinquecentesca in Via della Fossa a Roma. In Ricerche di storia dell'arte, nº 24. Rome : Nuova Italia Scientifica, 1984, p. 33-43. ISSN 0392-7202.

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.

FERRER Orts, Albert - L' esplendor de la decoración esgrafiada valenciana (1642-1710). Xirivella : Ajuntament de Xirivella, 2003. (prémio de investigação Ramón Montaner 2001)

FERRER Orts, Alberto - Sobre la decoración esgrafiada en el Barroco español. (Disponível em <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2258350>, p. 107. Consultado em DATA maio de 2011)

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

FONTES, Luis Oliveira - Experiências portuguesas em arqueologia da arquitectura. In Estudos Património, nº 9, 2006, p. 44-56.

FRAMPTON, Kenneth – História crítica da arquitetura moderna. Trad. de Jefferson Luiz Camargo. São Paulo : Martin Fontes, 1997. ISBN 85-336-0750-4.

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 coleção de pintura do Museu de Alberto Sampaio, séculos XVI-XVIII. Lisboa : MC/IPM, 1996, p. 69-71.

GAGE, John – Color y Cultura: la práctica y el significado del color de la antigüedad e la abstracción. Trad. de Adolfo Gómez Cedillo e Rafael Jackson Martín. Madrid : Ed. Siruela, 1993. ISBN 84-7844-380-0.

GANDOLA, Bruno - La decorazione a graffito. In Arkos: scienza e restauro, n.º13, 1991, p.19-23.

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. Yeserías 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. Florença : 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.

GILSANZ Mayor, María de los Ángeles - A Future for Old Symmetry, 2008 HMC08.

GILSANZ Mayor, María de los Ángeles - Simetrías en la ornamentación arquitectónica. El esgrafiado segoviano. Madrid : Universidad Politécnica de Madrid, 2011. Tese de Doutoramento.

GILSANZ Mayor, María Ángeles; MARTÍNEZ Serrano, María Francisca - Grupos de simetría en el esgrafiado segoviano, In I jornada nacional de investigación en edificación EU Arquitectura técnica universidad politécnica de madrid 10 e 11 de maio 2007. (disponível em: <http://oa.upm.es/4704/1/P10.pdf>; consultado em 25 de Novembro de 2011).

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.

GOMBRICH, Ernst Hans Josef - A história da Arte, 16.ª ed. Rio de Janeiro : LTC editora, 1999.

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 Biennal 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 Biennal 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. Bruxelas : 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.

HILL, Jonathan - Immaterial architecture. Abingdon : Routledge, 2006.

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

IGLESIAS Acero, Fernando, [et al.] – Restauració de façanes. Barcelona : Col·legi d'Arquitectes de Catalunya : [Escola Sert], 2006.

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 : Elsevier Butterworth-Heinemann, 2004. ISBN 0-7506-5511-9.

JORGE, Virgolino Ferreira - Conservação do património e política cultural Portuguesa. In Anais da Universidade de Évora (3), Évora, 1993, pp. 27-36.

JORGE, Virgolino Ferreira - Princípios de Salvaguarda do Património Monumental. In Correio da Natureza, nº 17, 1º trimestre, Serviço Nacional de Parques, Reservas e Conservação da Natureza, Lisboa, 1992.

KRAUS, Carl – Freihand Sgraffito : Wirtschaftlichkeit und Kunstwert: gezeigt am neuen Bau in Ulm. Berlin : Kalkverlag G.M.B.H., 1929.

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.

LAPA, Rui Stanzani – Cosmofobia: fundamentos para uma ecologia do comportamento ornamental. Coimbra : Faculdade de Ciências e Tecnologia, Universidade de Coimbra, 2006. Dissertação de Mestrado. Online maio 2011

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/IPPAR, 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.

LLERA, Fátima; BARREIROS, Belany; TEIXEIRA, Telma – A Igreja do Convento de São Francisco de Portalegre: conservação e restauro dos revestimentos decorativos e elementos artísticos. In Publicações da Fundação Robinson: A requalificação da Igreja do Convento de São Francisco. Portalegre : Fundação Robinson. ISSN 1646-7116. N.º 10 (2009) p. 58-77.

LLODRÀ i Nogueras, Joan Miguel – Els esgrafats de Ésglèsia Paeeoquial de Sant Celoni (1762). Vallgorguina : -associación Cultural Vallgorguina, 1999.

LOPES, Ana Sofia - Conservação e restauro dos esgrafitos e pinturas murais do Castelo de Amieira do Tejo. In Revista Estudos Património, nº 10, 2007, p. 155-163.

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. In Sntl. Technical Digest. Vol. 10, n.º 9, 1968.

LOOS, Adolf - Ornamento e Crime. Lisboa : Livros Cotovia, 2006. ISBN 972-795-101-5.

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

MACIAS, Santiago; REGO, Miguel – Convento de Santa Clara [Moura]. Um conjunto cerâmico do século XVII. Moura : Câmara Municipal de Moura, 2005. ISBN 972-8192-39-8.

MACIAS, Santiago; GASPARGAS, Vanessa – Fortificações Modernas de Moura. Moura : Câmara Municipal de Moura, 2005. ISBN 972-8192-38-X.

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.

MARIANO, Fernando José Salvador Gonçalves - O esgrafito no território português nos séculos XVI e XVII: análise à luz da ciência da conservação e restauro. Lisboa : Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, 2007. Dissertação de mestrado.

MARQUES, Alfredo Pinheiro – Inscrições Medievais no Castelo de Olivença, deixadas por Mãos Portuguesas na Torre de Menagem do Séc. XIV Aumentada pelo "Príncipe Perfeito" Dom João II. Montemor-o-Velho – Coimbra – Olivença : Centro de Estudos do Mar e das Navegações Luís de Albuquerque – CEMAR, 2000. ISBN 972-8289-18-9.

MARTÍNEZ Justicia, Maria José – Historia y teoría de la conservación y restauración artística. 2.ª ed. Madrid : Editorial Tecnos, 2001. ISBN 84-309-3679-3.

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.

MEDEIROS, Gilca Flores - Tecnologia de acabamento de douramento em esculturas em madeira policromada no período Barroco e Rococó em Minas Gerais. 1999. [Consult. 3 Março 2009]. Disponível em [www.patrimoniocultural.org/publicacoes/dissertacoes/1999/gilcaflores.pdf](http://www.patrimoniocultural.org/publicacoes/dissertacoes/1999/gilcaflores.pdf).

MENDONÇA, Isabel Mayer Godinho – Estuques decorativos em Igrejas de Lisboa. A viagem das formas. In A presença do estuque em Portugal. 1.º Seminário Internacional. 2 a 5 de Maio, Cascais / Centro Cultural de Cascais, 2007 : actas. Cascais : Câmara Municipal de Cascais. ISBN 978-972-637-218-9.

MELLO, Magno Moraes – Tectos Barrocos em Évora. Évora : Casa do Sul edições, 2004. ISBN 972-8661-20-7.

MIRA, Paula Cristina Rodrigues Conceição Conduto Costa - Contributo para a conservação do património urbano de Moura. Análise morfotopológica 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 1<sup>as</sup> Jornadas Luso-Brasileiras do Património, 12 a 16 de Março, Lisboa, 1984. Lisboa : Fundação Calouste Gulbenkian, 1984.

MUÑOZ Viñas, Salvador – Teoría contemporânea de la Restauración. Madrid : Editorial Síntesis, 2010. ISBN M-37794-2010.

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.

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.

NONAT Comas, Ramón – Estudi dels Esgrafiats de Barcelona. In La Vía Layetana. Barcelona : Atlas Geografich, 1913, p 137- 23.

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.

ORANTOS González, José – Recuperación de esgrafiados. In Bia, nº 219, Maio e Junho 2002, p. 99-114.

PAIM, Gilberto, O ornamento no centro de um debate moderno, 2008. (disponível em [http://www.agitprop.com.br/index.cfm?pag=ensaios\\_det&id=14&titulo=ensaios](http://www.agitprop.com.br/index.cfm?pag=ensaios_det&id=14&titulo=ensaios) consultado a 20 de Julho de 2011)

PAIM, Gilberto - A Beleza sob suspeita: O ornamento em Ruskin, Lloyd Wright, Loos, Le Corbusier e outros, Rio de Janeiro : Jorge Zahar Editor, 2000. ISBN 85-7110-567-7.

PECCIOLI, Eleonora – Florentia picta: le facciate dipinte e graffite dal XV al XX secolo. Florença : Centro Di, cop. 2005.

PEDROSO, Rui Nunes - Exemplos de pintura mural luso - romana dos séculos I a IV. In La pintura romana antigua. In Actas del colóquio Internacional. Mérida : Editora Trínidad Nogales Basarrate, Setembro 1996, p. 73-99. ISBN: 84-7671-553-6.

PELL, Ben - The articulate surfasse. Basel : Birkhäuser, 2010.

PEÑALOSA y Contreras, Luis Filipe. Los esgrafiados segovianos. [S.l. : s.n.], 1971.

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, Honório Nicholls - Contemporary trends in conservation, culturalization, sigbificance and sustainability, 2007, p. 15-25 (disponível em <http://www.ceci-br.org/novo/revista/docs2008/CT-2008-104.pdf> consultado a 20 de Novembro de 2011).

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

PEREIRA, Paulo - As grande 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.

PÉREZ-GÓMEZ, Rafael - The four regular mosaics missing in The Alhambra. In Computers and Mathematics with Applications, nº14, 2 1987. p. 133-137 Volume 14, Issue 2, 1987, Pages 133-137. ISSN 0898-1221, 10.1016/0898-1221(87)90143-X.

PEVSNER, Nikolaus - Pioneers of Modern Design. Londres : Penguin Books, 1991.

PICAS Martínez, Antonio – El Movimiento en los esgrafiados de Picasso del Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña, Barcelona. Barcelona : [s.n.], 2004.

Picasso a Barcelon, in Domus, n.º 392 (Lug. 1962), p. 1-4.

PICASSO, Pablo – Esgrafiados de Picasso en el Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña. Trad. de Monserrat Roca y Pearce Hutchimson. Barcelona : Instituto de Artes Gráfico, 1965.

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.

PROVIDÊNCIA, Pedro – O desempenho dos revestimentos e acabamentos históricos na leitura do património monumental. In Estudos Património. Lisboa: IPPAR-Instituto Português do Património Arquitectónico. ISSN 1645-2453. N.º 9 (2006) p. 100 – 108.

PROIETTI, Tiziana - Sul concetto di ornamento. In [http://www.vg-hortus.it/index.php?option=com\\_content&task=view&id=514&Itemid=48](http://www.vg-hortus.it/index.php?option=com_content&task=view&id=514&Itemid=48) consultado a 23 Julho de 2011).

PUENTE Robles, Aurora de la – Modelos y tipologias del esgrafiado en Segovia. Madrid : Universidad Complutense de Madrid, 1998. Tese de Doutoramento.

QUIVY, Raymond; CAMPENHOUDT, Luc Van – Manual de Investigação em Ciências Sociais. Lisboa : Gradiva, 1998. ISBN 972-662-275-1.

RAMALHO, Maria Magalhães Ramalho - Arqueologia da Arquitectura. O método arqueológico aplicado ao estudo e intervenção em património arquitectónico. In Estudos Património, nº 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. Exemplares dos séculos XV e XVI. In A colecção de pintura do Museu de Alberto Sampaio, séculos XVI-XVIII. Lisboa : MC/IPM, 1996.

RODRIGUES, Madalena; LLANOS, David; LLERA, Fátima de - Conservação e restauro dos revestimentos da Igreja do Espírito Santo - Arronches. In Pedra & Cal. Lisboa : GECORPA – Grémio das Empresas de Conservação e Restauro do Património Arquitectónico. ISSN 128444/98. N.º44 (2009) p. 22-23.

ROIG, Alfonso – Picasso en Barcelona. In Cuadernos de Arquitectura, n.º48, 2º trim. 1962, p. 44-45.

RUIZ Alonso, Rafael – El esgrafiado. Un revestimiento mural. 2 ed. León : Editorial de los Oficios, 2001. ISBN 84-930427-2-2.

RUIZ Alonso, Rafael – Los esgrafiados Segovianos: encajes de cal y arena. Segóvia : Espirido, 2000. ISBN 84-607-0802-0.

SÁ, Marcos Moraes de - Ornamento e modernismo: A construção de imagens na arquitetura. Rio de Janeiro : Editora Rocco, 2005. ISBN 85-325-1855-9.

SALEMA, Sofia - A salvaguarda das superfícies arquitectónicas. O exemplo do esgrafitos em Évora. In 3º Encontro sobre Conservação e Reabilitação de Edifícios. Vol. 1. Lisboa : LNEC, 2003, p. 193-200. ISBN 972-49-1960-9.

SALEMA, Sofia - As Superfícies Arquitectónicas de Évora. O Esgrafito: Contributos para a sua Salvaguarda. Évora : Universidade de Évora, 2005. Dissertação de Mestrado.

SALEMA, Sofia – Conservação dos rebocos exteriores da Igreja de Nossa Senhora da Assunção. In Elvas Caia - Revista Internacional de Cultura e Ciências, nº 7, pp. 45-60, 2009.

SALEMA, Sofia – Cor e esgrafito. Saber ver para proteger. In Construção Magazine. Revista técnico-científica engenharia civil, nº25, Maio/Junho, 2008.

SALEMA, Sofia - Redescobrir o esgrafito no Alentejo, comunicação apresentada no seminário internacional Cal & Pigmentos, Ourique, Junho 2010;

SALEMA, Sofia; AGUIAR, José – Cor e esgrafito. In Pedra e Cal. Revista da Conservação do Património Arquitectónico e da Reabilitação do edificado, nº 39, Julho/Agosto/Setembro, 2008, p. 7-10.

SALEMA, Sofia; AGUIAR, José - Architecture surfaces conservation: (re)discovering sgraffito in Portugal, Conferência Internacional sobre Argamassas Históricas HMC08, Lisboa, Setembro 2008; ver como se faz em biblio

SALEMA, Sofia; AGUIAR, José: Sgraffito and Colour in Alentejo, Conferência Internacional Colours, Julho 2008. Comunicação apresentada em

SALEMA, Sofia; AGUIAR, José – Sgraffito and colour in Alentejo (Cor e esgrafito no Alentejo). In Conservar Património, nº 9, pp. 13-25, 2009.

SALEMA, Sofia; AGUIAR, José - Sgraffito in Portugal: a contribution to its study and preservation, HMC2010, Praga, Setembro 2010. ver como se faz em biblio

SALEMA, Sofia; PROENÇA, Nuno; CARDOSO, Inês – Conservation of the historical render in the Church of Nossa Senhora da Assunção in Elvas. In Conservar Património, nº 8, pp 39-47, 2008.

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. Turim : 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.].

SENOS, Nuno – A Igreja do Convento de São Francisco de Portalegre: história de um edifício. In Publicações da Fundação Robinson: A requalificação da Igreja do Convento de São Francisco. Portalegre : Fundação Robinson. ISSN 1646-7116. N.º 10 (2009) p. 38-57.

SERRÃO, Vítor - A pintura Fresquista à sombra do Mecenato Ducal. In Monumentos. Lisboa : DGEMN. ISSN 0872-8747. N.º 6, Março (1997) p. xxx.

SERRÃO, Vítor – As pinturas murais da capela de São João Baptista em Monsaraz (1622). Reguengos de Monsaraz : Município de Reguengos de Monsaraz, [s.d.].

SERRÃO, Vítor – O fresco maneirista no Paço de Vila Viçosa, Parnaso dos Duques de Bragança (1540-1640). [S.l.] : Fundação Casa de Bragança, 2008. ISBN 978-972-9195-29-7.

SETTE, Maria Piera – Il Restauro in Architettura. Quadro storico. Turim : 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).

SILVA, Francisco Liberato Telles de Castro, Pintura Simples, a decoração na construção civil, XXXX 1898, p. 80-89.

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 WWW: URL:<http://www.saesp.sp.gov.br/cf6.pdf>.

SOUSA, Catarina Vilaça de – Roteiro Rota do Fresco. Cuba : AMCAL – Associação de Municípios do Alentejo Central, 2003.

SUMMERSON, Sir John – A linguagem clássica da arquitectura. Trad. Sylvia Fischer. 2.ª ed. São Paulo : Martins Fontes, 1994. ISBN 85-336-0332-0.

TAVARES, Deolinda; ANTUNES, João Luís – Igreja de Nossa Senhora das Salas (Sines) – Conservação e restauro dos revestimentos de azulejos. In Estudos Património. Lisboa: IPPAR- Instituto Português do Património Arquitectónico. ISSN 1645-2453. N.º 4 (2003) p. 116 – 121.

TAVARES, Martha Lins; VEIGA, Maria do Rosário; MAGALHÃES, Ana Cristian; AGUIAR, José – conservação dos revestimentos interiores da Sé de Évora: Relatório Preliminar. Lisboa : LNEC, 2005. (Relatório LNEC, 272/05 – NRI).

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, André – Revestimentos em castelos portugueses : séculos XV e XVI. In Pedra & Cal. Lisboa : GECORPA – Grémio das Empresas de Conservação e Restauro do Património Arquitectónico. ISSN 128444/98. N.º35 (2007) p. 19-22.

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).

USÓN Villalba, Carlos; RAMÍREZ Martínez, Angel - Los 17 grupos de simetría planos en el mudéjar aragonés. Suma: Revista sobre Enseñanza y Aprendizaje de las Matemáticas, N° 33, 2000 , págs. 5-23. ISSN 1130-488X.

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.

VILELA, Susana de Barros, Ornamento em arquitectura, 2002 FALTAM DADOS...faculdade do porto ver em faup

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.













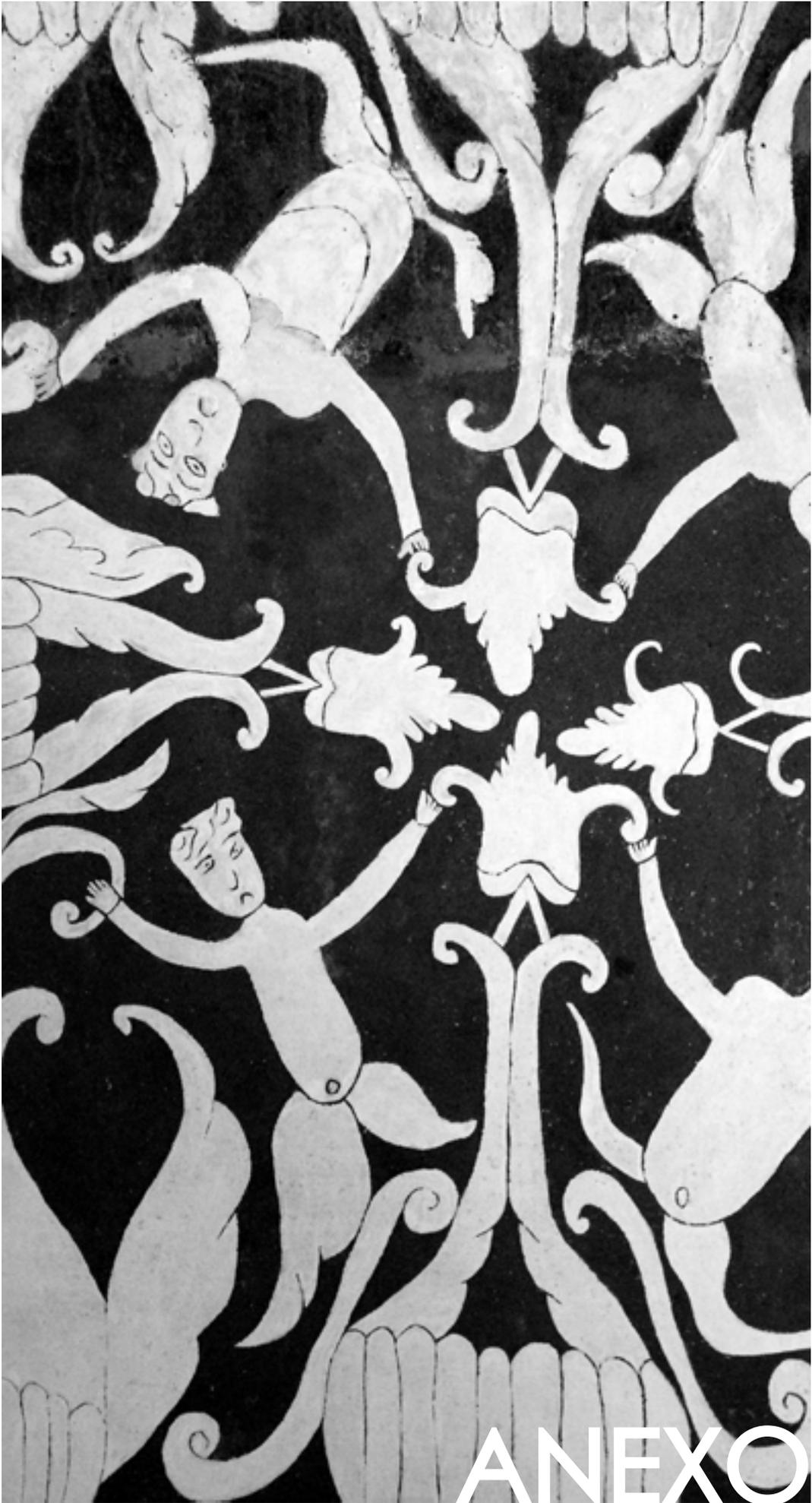
## CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS

A permissão de reproduzir as imagens foi gentilmente autorizada pelos seguintes autores:

- José Pestana | Mural da História: Figura 063 on page 114, Figura 062 on page 114
- José Aguiar:

As seguintes fotografias foram retiradas da Internet, desconhecendo-se o seu autor:

Todas as restantes fotografias são originais da autora.



ANEXO







