

# Revista de Guimarães

Publicação da Sociedade Martins Sarmento

## **A PINTURA A FRESCO E AS SUAS CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS - O CASO DOS EXEMPLARES DOS SÉCULOS XV E XVI NO NORTE DE PORTUGAL E SUA CONSERVAÇÃO.**

CAETANO, Joaquim Inácio

Ano: 2001 | Número: 111

---

### **Como citar este documento:**

CAETANO, Joaquim Inácio, A pintura a fresco e as suas características técnicas - O caso dos exemplares dos séculos XV e XVI no Norte de Portugal e sua conservação. *Revista de Guimarães*, 111 Jan.-Dez. 2001, p. 199-217.

---

Casa de Sarmento  
Centro de Estudos do Património  
Universidade do Minho

Largo Martins Sarmento, 51  
4800-432 Guimarães  
E-mail: [geral@csarmento.uminho.pt](mailto:geral@csarmento.uminho.pt)  
URL: [www.csarmento.uminho.pt](http://www.csarmento.uminho.pt)



Este trabalho está licenciado com uma Licença Creative Commons  
Atribuição-NãoComercial-SemDerivações 4.0 Internacional.  
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

# A PINTURA A FRESCO E AS SUAS CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS. – O CASO DOS EXEMPLARES DOS SÉCULOS XV E XVI NO NORTE DE PORTUGAL E SUA CONSERVAÇÃO

---

**Joaquim Inácio Caetano\***

## Introdução

1. A pintura a fresco
2. A pintura a fresco no Norte de Portugal
3. Da existência, ou não, de pintura a fresco românica
  - 3.1. A sobreposição de camadas
  - 3.2. O acabamento das juntas das pedras
4. A conservação deste núcleo de pintura

## Conclusão

### **Introdução**

A pintura mural e a arquitectura formam um todo indissociável. Não podemos abordar o fenómeno da pintura mural e da sua conservação do mesmo modo que o fazemos para a pintura de cavalete ou de qualquer outro objecto artístico móvel. A sua ligação à estrutura arquitectónica, parede ou tecto, confere-lhe características específicas quer de leitura<sup>1</sup> quer de processos de alteração e, conseqüentemente, de conservação.

---

\* Conservador-restaurador de pintura mural. Sócio-gerente fundador da empresa Mural da História.

<sup>1</sup> “(...) Ligada ao muro, e conseqüentemente à arquitectura, a pintura mural adquire um outro estatuto diferente daquele que teria se estivesse

Com funções diferentes, sejam elas catequéticas, decorativas ou de modificação ilusória de uma sala, a pintura mural é pensada e executada em função de um espaço, com determinada relação com este em termos de conteúdo formal, escala e cromatismo.

É pois errado estudar a pintura mural olhando só para a área limitada de uma composição, como se de mais um quadro se tratasse, e tentar conservá-la desligando-a da sua estrutura arquitectónica.

### **1. A pintura a fresco**

Podemos encontrar pintura mural em todos os tipos de suporte – tabique, taipa, adobe, alvenaria de pedra e/ou tijolo, paredes de pedra solta ou de pedra aparelhada com um ligante

---

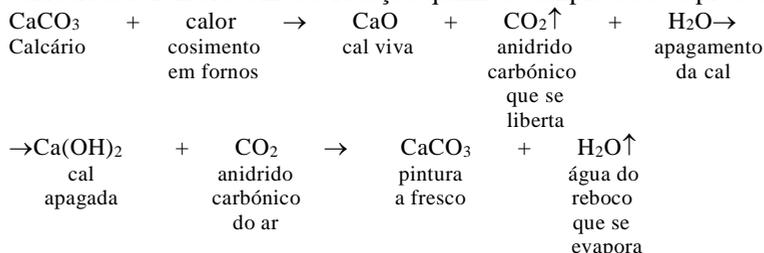
ligada a um objecto. Não são só as condições materiais de execução que diferem mas, com o seu contexto, a natureza íntima da imagem, diríamos mesmo, o seu estatuto de realidade. Nada o mostra melhor, que o problema da moldura. Contrariamente ao quadro, a pintura mural não precisa de moldura que a ligue à arquitectura: a sua moldura é a arquitectura ela mesmo, na qual está englobado o espectador. Sempre que aparece um emolduramento numa decoração mural, trata-se ou de separar as diversas cenas dum ciclo ao longo duma parede, ou de imitar pelo *tromp l'oeil* a moldura dum quadro. A moldura duma pintura mural é pois, sempre ou a arquitectura ou uma moldura fictícia feita pela própria pintura. Se esta ligação orgânica se perde, a pintura mural toma-se numa espécie de tapeçaria ou papel de parede. A arquitectura, por sua vez, sempre recorreu à cor e à decoração figurada, esculpida ou pintada, e é um erro recente, devido ao positivismo do século XIX ou ao purismo abstracto do século XX, conceber as artes divididas segundo as técnicas utilizadas. Em todas as épocas, a cor e a decoração pintada foram previstas ab initio como parte integrante do conjunto monumental, quer se trate do túmulo egípcio, do templo grego, hindu ou buda, da igreja bizantina, romana, gótica ou barroca, do palácio renascentista ou barroco, ou dos esforços monumentais do século XIX. Separá-los, é falsear essa aproximação, desvirtuando essa característica própria e, se se vai até à separação material, desmembrar uma totalidade estética e histórica" (Traduzido de MORA, Paolo et Laura; PHILIPPOT, Paul, *La Conservation des Peintures Murales*, Centre Internacional d'Etudes pour la Conservation et la Restauration des Biens Culturels, Editrice Compositora, Bologna, 1977, pp 1, 2).

(argamassa) entre os blocos, cantaria, assim como abóbadas de pedra e tijolo e tectos com estrutura de vigas e fasquias de madeira (fasquiado). Em todo este tipo de suportes a pintura pode ser executada em várias técnicas - óleo, têmpera (de cola, caseína, ovo, acrílica, etc.) e, a única que é exclusiva da pintura mural, a fresco.

Com frequência, ouve-se denominar de *frescos* determinadas pinturas murais, sobretudo as de grande dimensão, independentemente da técnica em que foram executadas. Contudo, a designação de *fresco* não está relacionada com o local onde a pintura se encontra, mas sim com o modo como foi executada.

Assim, a pintura a *fresco* é aquela que é executada sobre um revestimento mural (reboco) ainda fresco, isto é, não seco, cujos componentes são, obrigatoriamente, a cal aérea e uma carga inerte que pode ser areia, pó de mármore, pó de tijolo, pozolana ou a mistura de vários destes componentes ou, ainda, poderá ser também uma pintura executada sobre um revestimento de estuque tradicional de cal e gesso. Logo que o reboco esteja suficientemente duro sem estar seco, os pigmentos, exclusivamente inorgânicos, em suspensão na água e sem qualquer ligando, são aplicados sobre o referido reboco. É a carbonatação da cal em presença do anidrido carbónico do ar que vai fixar os pigmentos, formando-se uma fina película de carbonato de cálcio com os grãos de pigmento incorporados<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> A pintura a fresco está associada ao que chamamos o ciclo da cal porque partimos, em termos de matéria prima, de um material, para obtermos quimicamente o mesmo material após a secagem da pintura. Por curiosidade transcrevemos a reacção química completa deste processo:



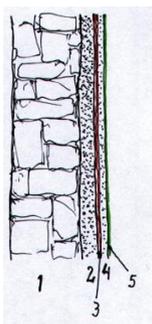
O tempo que o artista tem para pintar no reboco fresco é limitado e como habitualmente as áreas de intervenção são grandes, aplica-se o reboco por partes, o que implica a existência de juntas de aplicação entre as diversas áreas. Este é, aliás, um dos sinais a procurar sempre que se quer confirmar se determinada pintura é executada a fresco pois podem aplicar-se exactamente os mesmos materiais numa pintura sem que ela seja pintada a fresco usando, por exemplo, a cal como ligante dos pigmentos aplicados num reboco seco, processo usado frequentemente nos acabamentos finais do fresco.

Os romanos, grandes mestres desta técnica, quando pintavam a fresco aplicavam o reboco por níveis de andaime, desenvolvendo-se o trabalho de cima para baixo. Quando se chegava ao fim de um dia de trabalho ou se o reboco já estava demasiado seco para que se fizesse a fixação dos pigmentos, a parte excedente era cortada horizontalmente e aplicada nova faixa de reboco. Por este processo, as juntas formavam linhas que atravessavam horizontalmente toda a composição. A cada uma destas áreas de reboco aplicado de uma só vez dá-se o nome de *pontata* e está associada ao termo italiano *pontegio* que significa andaime.

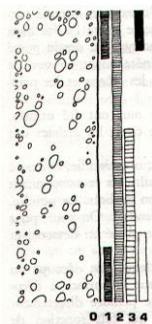
Este processo de pintar chegou sem grandes variações até ao século XIII. É Giotto que introduz inovações no modo de pintar a fresco. Este pintor passou a aplicar o reboco tendo em conta a composição, procurando não a cortar indiferenciadamente. Este modo de pintar implica a existência prévia, na parede, de um esquema geral da pintura em tamanho natural, de modo a orientar a área de reboco a aplicar. Esse esquema ou desenho é designado por *sinopia* e é executado sobre uma primeira camada preparatória de reboco a que chamamos *arriccio* ou emboço. Sobre este, a segunda camada, designada por *intonaco* ou reboco é então aplicada em áreas correspondentes aos vários elementos da composição, ficando as juntas mais ou menos coincidentes com o desenho e contornos da composição tornando-se, pois, menos perceptíveis. A cada uma dessas partes chama-se *giornata* e inicialmente

correspondia ao trabalho diário. No entanto, podem executar-se várias *giornate* por dia no caso destas terem uma área pequena. Após o assentamento de cada *giornata*, procede-se ao desenho final ao qual se dá o nome de *desenho preparatório*, operação que pode ser levada a cabo de diversas formas: desenho a pincel directamente, incisão no reboco directamente ou sobre um cartão, estezido que é feito com o desenho picotado e batido com uma boneca e, por fim, a aplicação da cor. Assim, na técnica tradicional da pintura a fresco temos, pelo menos, duas camadas de reboco com funções diferentes.

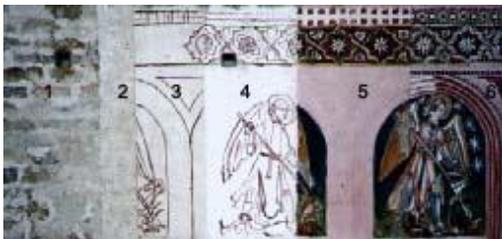
Esta estrutura estratigráfica da pintura a fresco continua na aplicação da cor. Assim, são aplicados primeiro os tons de fundo, depois os meios tons, de seguida as modelações dos volumes e carnações e por fim, já pintados a seco, isto é, juntando um aglutinante aos pigmentos – que na maior parte das vezes é leite ou água de cal – os pontos de luz e sombra e a retoma do desenho.



1. Muro
2. Arriccio ou emboço
3. Sinópia
4. Intonaco ou reboco
5. Película cromática



0. Superfície do reboco que recebe a pintura
1. Desenho preparatório
2. Tom de fundo ou de base
3. Tom médio
4. Retomas do desenho, sombras e pontos de luz



1. Muro
2. Primeiro emboço ou salpico
3. Arriccio ou emboço com sinópia
4. Intonaco ou reboco com desenho preparatório
5. Primeira aplicação de cor a fresco
6. Acabamentos a seco

## 2. A pintura a fresco no Norte de Portugal

É durante o período de expansão e consolidação do Império Romano que a pintura a fresco atinge um dos seus momentos mais altos, técnica e formalmente. Somente a partir do século XIII, e até à afirmação plena do Renascimento, voltará a pintura a fresco a conhecer um momento áureo.

Em Portugal, o apogeu da prática da pintura a fresco ocorreu entre finais do século XV e até meados do XVI. Amplamente conhecida e praticada em todo o território tem, no entanto, alguns núcleos regionais de maior importância no que diz respeito à quantidade e qualidade dos espécimes existentes: são eles o Distrito de Évora e parte do Baixo Alentejo e, a Norte, o Distrito de Braga e toda a zona de Trás os Montes<sup>3</sup> e Douro. Esta constatação baseia-se apenas nos espécimes ainda existentes ou registados documentalmente uma vez que grande parte desta pintura terá sido destruída, sobretudo nos centros urbanos onde a capacidade económica de modernizar e transformar as igrejas e os edifícios civis era muito maior.

Não pretendemos fazer uma análise estética da pintura a fresco desta época, descrever as diferenças formais entre as várias regiões que efectivamente existem, mas sim tentar perceber e explicar as diferenças técnicas entre os diversos núcleos regionais. Nesse campo, podemos dividir o País em duas zonas com base nas diferenças geológicas do terreno: uma primeira zona será de Coimbra para Sul correspondente à existência mais ou menos constante de calcário no terreno, sendo a outra zona todo o restante território a Norte onde não existe senão um pequeno afloramento calcário na serra do Marão<sup>4</sup>.

A razão de ser desta divisão prende-se com as diferenças técnicas entre as pinturas destes dois grupos. Enquanto que na

---

<sup>3</sup> CAETANO, Joaquim Inácio, *O Marão e as Oficinas de Pintura Mural nos Séculos XV e XVI*, Ed. Aparição, Lisboa, 2001.

<sup>4</sup> *Carta Geológica de Portugal*, “Notícia explicativa da folha 10-A. CELORICO DE BASTO”, Serviços Geológicos de Portugal, Lisboa, 1989.

zona Sul a pintura a fresco segue, de uma maneira geral, o modo tradicional de pintar, isto é, a aplicação de, pelo menos, duas camadas de reboco com as funções anteriormente descritas, na zona do granito constatamos que, invariavelmente, a pintura a fresco serve-se apenas de uma só camada de reboco.

Esta situação, na nossa opinião, não está relacionada com o desconhecimento da técnica da pintura a fresco, como o caso da Igreja de Vila Marfim deixa bem claro: na parede fundeira desta Igreja, na zona central da pintura onde existiam duas camadas sobrepostas, mas onde já só resta a mais antiga, podemos observar o desenho que foi feito sobre esta camada e que serviu de *sinopia* para a segunda pintura. Assim, os segundos pintores actuantes na parede fundeira não só não demoliram a camada de reboco pré-existente (primeira pintura), como se serviram dela como camada preparatória.

A existência de uma só camada está pois relacionada com as características da região e dos edifícios religiosos onde foram feitas as pinturas. Ora, se nos reportarmos aos séculos XV e XVI poderemos pensar que a cal, sendo pouco abundante na zona, e também um material essencial na pintura a fresco, possivelmente caro, deveria ser usado racionalmente e não “desperdiçado” aplicando duas camadas de reboco quando só uma era afinal pintada. Quanto aos edifícios religiosos, eram todos eles construídos com blocos de granito aparelhado que ofereciam uma superfície suficientemente desempenada e rugosa para que bastasse a aplicação de uma só camada de reboco. Deste modo, uma técnica que tradicionalmente possui, pelo menos, duas camadas de reboco, foi adaptada aos condicionalismos da região em causa.

Estas pinturas não perderam, no entanto, qualidades do ponto de vista plástico, formal e técnico, uma vez que, se tivermos em conta que todas elas têm pelo menos quatrocentos anos, os danos que visualizamos presentemente estão relacionados muito mais com as condições ambientais, estado de conservação e transformações no edifício, do que com a qualidade dos rebocos. Uma situação que frequentemente se

detecta nestas pinturas é, aliás, a falta de aderência do reboco ao suporte e raramente falta de coesão do mesmo, o que significa que os problemas a existirem, são exteriores ao reboco. Numa observação a olho nu constata-se, de facto, a excelente qualidade destes rebocos e a sua grande coesão apesar de finos.

A explicação teórica para este facto poderá estar no conhecimento das técnicas de execução de um bom reboco e na qualidade dos materiais usados, nomeadamente, o tipo de cal. Consoante o grau de pureza do calcário usado para o seu fabrico, assim teremos cal com diferentes índices de hidraulicidade. Um reboco feito com este tipo de cal é muito mais resistente, sobretudo em situações de altos valores de humidade. Os únicos estudos que conhecemos sobre este assunto<sup>5</sup> confirmam a existência deste tipo de cal.

### **3. Da existência, ou não, de pintura a fresco românica**

Um conjunto de autores mais dedicados ao estudo da pintura mural portuguesa tem abordado pontualmente a problemática e polémica questão da existência ou não de pintura mural a fresco de expressão românica no nosso País<sup>6</sup>, sendo

---

<sup>5</sup> RIBEIRO, Isabel, *Estudo dos frescos de Bravães*, I.J.F. - Laboratório de Física-Química, Lisboa, 1996; RIBEIRO, Isabel, *Estudo dos frescos de Outeiro Seco*, I.J.F. – Laboratório de Física-Química, Lisboa, 1997.

<sup>6</sup> “(...) *Por falta de elementos não podemos afirmar que, à semelhança do que aconteceu na Alemanha, na França, na Itália e na Espanha, as igrejas românicas portuguesas apresentassem, desde a fundação, as paredes cobertas de figurações coloridas. Embora certos documentos se refiram a pinturas «velhas e apagadas», existentes nos começos do século XVI em muitos templos, as que chegaram até aos nossos dias não correspondem à ancianidade atribuível aos edifícios. Tão rico de igrejas românicas, Portugal não possui pinturas românicas, reconhecidas. (...) A terra portuguesa não deixou certamente de seguir o exemplo propagado dos focos mais ardentes da religião nova. Mas tudo se deve ter perdido. Nada se conhece ainda, quanto a pinturas murais, dos tempos que medeiam entre o fim da antiguidade e a era românica (...).* (CORREIA, Vergílio, *Frescos*, Boletim da DGEMN, N°10, Lisboa, 1937).

“(..) *Não se conhecem ainda elementos de informação que identifiquem a existência, certamente possível, de uma pintura medieval, anterior ao século XV, nas casas e Igrejas românicas e góticas de Portugal. Todavia, em muitos*

*templos românicos, dispersos pelo mundo cristão, as grandes superfícies murais eram decoradas pela imagem, (...) Esse facto leva a admitir como possível a existência de decoração mural, entre nós, numa época em que tanto a pintura como a escultura tinham um sentido universal e faziam parte integrante dos monumentos. (...) A pintura mural românica, introduzida no País em data ainda desconhecida, trouxe, sem dúvida, conceitos estéticos de várias fontes, às quais não devem ser estranhas a fundação das ordens religiosas, que se instalaram em Portugal depois da Reconquista, e as peregrinações a Santiago de Compostela. (...) A pintura a fresco teria tido, por certo, larga representação nas igrejas, como sucedeu em todas as regiões em que a arte românica deixou o testemunho da sua presença. São inúmeros, de facto, os valiosos documentos picturais que se conservam nos próprios monumentos e em museus estrangeiros.(...) A ordem de Cluny e as peregrinações vindas de França, através da Espanha setentrional pelos caminhos que levavam a Santiago de Compostela, são factores decisivos para a fixação da pintura românica na região da Península situada entre Douro e Minho.” (MOURA, Abel de, *Conservação de Frescos*, Boletim da DGEMN, N°106, Lisboa, 1961).*

*“(...) Obras de pintura, sucessivas e até abundantes em toda a Península, sobre as quais podemos lançar as nossas vistas desde a remota alta Idade Média, só as temos verdadeiramente nas iluminuras. (...) do período românico nenhuma pintura parietal nos resta e pouquíssimo se sabe. A existência dessa pintura é meramente conjectura) (...). Nenhum dos frescos que ainda ornam os nossos templos românicos são da época da sua construção, mas sim, mais tardios, à semelhança do que se encontra também na Galiza, onde todavia se podem contar algumas obras românicas, como os frescos da igreja de Lestedo (perto de Santiago), do século XII, e o da igreja de S. Francisco de Pontevedra, do século XIII.” (GUSMÃO, Adriano de, “Os Primitivos e a Renascença”, in *Arte Portuguesa – Pintura*, dir. João Barreira, Edições Excelsior, s/ data).*

*“(...) se a época românica desenvolveu ainda mais estas formas de expressão artística [pintura sobre tábua ou a fresco], para as quais oferecia novas possibilidades temáticas e de realização, caso das largas e novas paredes por onde o pictórico se poderia estender, onde estarão os testemunhos da pintura românica portuguesa? Esta pergunta impõe-se. É necessário abrir um espaço para esta questão, ainda que a resposta seja negativa e aluda a uma ausência. Relativamente à pintura a fresco ou a têmpera, todos os testemunhos conhecidos até hoje que as nossas igrejas românicas mostram são posteriores aos meados do século XV. Esta ausência é significativa e talvez não nos permita falar em destruições ou perdas sistemáticas. Poderemos até suspeitar que as nossas paredes românicas, com pedra bem aparelhada e lisa não foram concebidas para receber estuque e pinturas*

possível sintetizá-las em duas grandes linhas de pensamento: perante o mesmo facto histórico – o desconhecimento de qualquer exemplar de pintura a fresco românica – alguns autores concluem que terá existido este tipo de pintura em Portugal, à semelhança do que se passou no resto da Europa lamentando, contudo, que nenhum exemplar tenha chegado aos nossos dias; já a outra corrente conclui que, uma vez que não se conhece qualquer exemplar, e pela análise dos dados existentes, não terá existido pintura a fresco românica em Portugal. No nosso entender, ambas pecam por falta de objectividade, isto é, uma análise profunda no terreno.

### **3.1. A sobreposição de camadas**

Como já referimos anteriormente, a pintura a fresco desta região do granito é executada com a aplicação de uma só camada de reboco, o que não significa que não possamos encontrar duas camadas. Esta situação corresponde à existência de duas pinturas sobrepostas onde, para a execução da segunda pintura, era aplicada sobre a pintura antiga, *picada* ou não, uma

---

*murais com representações. A necessidade de cor era satisfeita ou pela pintura directa sobre a pedra, por exemplo a ocre, como notamos em Rio Mau, ou pela utilização de tecidos ricos ou orientais, dependurados, como se fazia na capela-mor da primitiva Sé de Braga no tempo do bispo D. Pedro. Eram com certeza pintadas, bem «encarnadas», todas as eculturas devocionais de então e, muito provavelmente, as imagens dos nossos portais. ... Não conhecemos, entre nós, pintura românica sobre estuque, mas temos alguns testemunhos de ornamentação pictórica, alguma figurativa, feita directamente sobre a superfície da pedra.” (ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de, “O Românico”, in *História da Arte em Portugal*, vol. 3, Publicações Alfa, Lisboa, 1986). (Ver também CAMPOS, Correia de, *Imagens de Cristo em Portugal*, Livraria Bertrand, Lisboa, s/ data, pp 149, 155; CORREIA, Vergilio, *A Pintura a Fresco em Portugal nos Séculos XV e XVI*, Imprensa Libanio da Silva, Lisboa, 1921, pp 9, 19; FIGUEIREDO, José de, *O Pintor Nuno Gonçalves*, s/ ed., s/ data, pp 115-124; SANTOS, Reynaldo dos, *Oito Séculos de Arte Portuguesa. História e Espírito*, Empresa Nacional de Publicidade, s/ data, p 13; SANTOS, Reynaldo dos, *O Românico em Portugal*, Editorial Sul Limitada, 1955, p 149; VASCONCELOS, Joaquim de, *Arte Românica em Portugal*, Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1992, p 27).*

segunda camada de reboco. Cremos que a razão desta situação, da coexistência de duas camadas, se deve, por um lado, a questões de poupança de trabalho e tempo e, por outro – e talvez mais importante – ao conhecimento, por parte do pintor, de que na pintura a fresco a existência de uma camada preparatória melhora consideravelmente as condições de aplicação do reboco e as qualidades da pintura. Podemos, pois, partir do princípio que sempre que se fazia nova pintura, não se removia a campanha precedente.

Seguindo esta ordem de ideias, seria lógico encontrar uma estratigrafia de camadas de pintura ou, pelo menos, sinal dela, se esta prática se desenvolvesse de facto desde a fundação das igrejas românicas – séculos XII a XIV. Ora tal não acontece. Contudo, conhecemos várias igrejas onde ainda existem duas pinturas sobrepostas, nomeadamente, Ermelo, Vila Marfim, S. Nicolau de Marco de Canavezes, Sanjurge, Folhadela, Santa Eulália de Arnoso ou em Serzedelo onde, na sacristia, encontramos três camadas de pintura sobrepostas.

Outra igreja que conhecemos com mais de duas camadas é a de Bravães. A pintura mais recente foi destacada pela DGEMN<sup>7</sup>, ficando *in situ* aquela que presentemente aí se pode observar. Foi levado a cabo um estudo laboratorial de todas as pinturas da Igreja<sup>8</sup>, abrangendo assim tanto as pinturas destacadas, como as que ficaram “*in situ*”. Este estudo confirmou aquilo que visualmente se percebia – a existência de uma terceira camada que, neste caso, é a primeira cronologicamente. Esta camada não tem as características técnicas das outras duas. Não se trata de um reboco, mas sim de um barramento de cal com alguma carga inerte onde também foram identificados pigmentos vermelhos. No relatório deste estudo, esta camada é identificada como “camada preparatória da pintura” – *arriccio*. Por aquilo que conhecemos da pintura

---

<sup>7</sup> Boletim da DGEMN n.º 49, *Igreja de Bravães*, Setembro de 1947.

<sup>8</sup> RIBEIRO, Isabel, *Estudo dos Frescos de Bravães*, I.J.F. – Laboratório de Física-Química, Lisboa, 1996.

desta região, parece-nos improvável que esta pintura fosse executada recorrendo à aplicação de duas camadas. Quanto a nós, trata-se de uma pintura ou decoração independente da pintura sobreposta, executada sobre uma base de cal, onde, como no fresco, é a carbonatação da cal que vai fixar os pigmentos.

O facto de conhecermos apenas esta pintura com a sobreposição deste tipo de campanhas pictóricas não nos permite afirmar que este tipo de pintura onde agora existem frescos se tratou de uma prática generalizada. No entanto, é um facto que à medida que recuamos no tempo, encontramos pinturas com características técnicas e formais específicas, nomeadamente, pinturas que não são executadas a fresco: ainda que sejam raros os exemplos, encontram-se ainda alguns colunelos e capitéis pintados que poderão ser os testemunhos de uma decoração anterior à generalização da pintura a fresco, quando se usava a cor nos elementos escultóricos da arquitectura<sup>9</sup>.

### **3.2. O acabamento das juntas das pedras**

O modo como eram tratadas as juntas da pedra é outro dado importante na questão da existência ou não da pintura românica entre nós. Sob algumas pinturas, constata-se a existência de uma argamassa a fechar as juntas, nivelada num

---

<sup>9</sup> Na Igreja de Folhadela, um colunelo do intradorso do arco triunfal apresenta vestígios de decoração cromática; nas Igrejas de Ermelo e de S. Julião de Montenegro vamos encontrar capitéis pintados, provavelmente um repinte nesta última; na entrada principal da Sé de Braga, depois de passar o portal principal, estão, de um lado e do outro, dois arcos apoiados em colunas com os respectivos capitéis pintados de vermelho; na Igreja de Santa Cristina de Serzedelo, na sequência do trabalho de restauro que aí levámos a cabo recentemente, pusemos a descoberto a decoração cromática em tons de vermelho de um capitel que se encontrava coberto de cal e, por fim, na antiga Igreja visigótica de S. Frutuoso de Montélios, na zona museológica onde se guardam as peças originais que serviram de modelo para a reconstrução das que agora se encontram no templo, está depositado um capitel com vestígios de pintura monocromática vermelha.

plano mais próximo do observador. O reboco da pintura a fresco foi aplicado sobre essas massas, apresentando-se nalguns casos, como em Santa Leocádia e Serzedelo, bastante ondulado<sup>10</sup>. Esta situação permite-nos concluir o seguinte: em primeiro lugar, torna evidente que, havendo uma preocupação estética no fecho das juntas, estas seriam para ficar à vista, não sendo portanto habitual a aplicação de qualquer camada (pintura) que as cobrisse; consequentemente, fica também claro que não era habitual a sua remoção antes da aplicação do reboco, mesmo se a sua presença provocava uma superfície pictórica pouco plana.

Estas constatações vêm consolidar o que já tínhamos afirmado relativamente à prática de aplicar as camadas umas sobre as outras e permite-nos deduzir que não terão existido outras camadas para além das que agora encontramos.

O cruzamento de todos estes dados e a sua interpretação leva-nos a formular a hipótese de que em Portugal não terá existido pintura a fresco de expressão românica, tal como a conhecemos na Catalunha, por exemplo. A única pintura que conhecemos onde é possível detectar alguma influência, no motivo e não no estilo, é a de *Nossa Senhora com o Menino* na Igreja de São Salvador de Bravães, onde a figura está envolvida por um resplendor em forma de *mandorla*.

#### **4. A conservação deste núcleo de pintura**

Tal como todos os objectos, as obras de arte estão sujeitas a processos de envelhecimento e alteração, mais ou menos complexos, dependendo da natureza dos seus materiais constituintes e das condições ambientais a que esses materiais estão sujeitos. No caso das pinturas murais, e porque se trata grande parte das vezes de revestimentos de protecção da estrutura murária, mais do que os materiais constituintes, são as condições ambientais e as vicissitudes a que foram sujeitos os

---

<sup>10</sup> Além das igrejas referidas, podemos encontrar esta situação também nas igrejas de Vila Marfim, S. Paio de Midões, S. Nicolau de Marco de Canavezes.

edifícios onde estão inseridas as suas principais causas de alteração.

Uma intervenção de conservação de uma pintura mural, devido à íntima ligação da pintura à arquitectura, é, frequentemente, um processo complexo. Muitas vezes não basta tratar a pintura, isto é, intervir só sobre os seus materiais constituintes: é necessário uma intervenção profunda no edifício para eliminar as causas de alteração. Por outro lado, as intervenções nos edifícios que albergam essas pinturas são, a maior parte das vezes, marcadas pelo desconhecimento total das causas de alteração dessas pinturas e dos necessários tratamentos correspondentes a essa situação.

Uma das situações mais flagrantes, é a resolução do problema da humidade de um edifício: de facto, um alto valor de humidade quer ambiental, quer da estrutura de suporte é prejudicial à conservação de uma pintura mural; mas não tanto quanto a brusca alteração dessas condições ou a existência de ciclos ambientais muito variados que, esses sim, desencadeiam determinados processos de alteração responsáveis por danos significativos. Assim, a ideia generalizada de que se deve arejar uma igreja muito húmida tendo em vista a boa conservação das pinturas murais está totalmente errada uma vez que, apesar de poder favorecer o aparecimento de microorganismos, não é a humidade em si mesma que provoca danos: enquanto não houver condições para a evaporação da água contida nas paredes, os sais aí contidos encontram-se dissolvidos, não causando prejuízos à pintura. Estes surgem a partir do momento em que a água se evapora e se inicia o processo de recristalização de sais.

Além de todos os processos que provocam um quadro típico de alterações – falta de coesão e de aderência do reboco, presença de microorganismos, depósitos de sujidade –, há outra situação causadora de danos nas pinturas: a alteração da superfície de contacto entre a parede e o ambiente. Uma pintura coberta durante largas dezenas ou mesmo centenas de anos por camadas de cal, por um reboco ou tapada por um retábulo acaba

por ficar protegida no microclima que se cria junto à sua superfície, os eventuais danos causados por condensação, evaporação e desenvolvimento de microorganismos acontecendo sobre a superfície dessa camada sobreposta. A partir do momento em que se removem essas camadas, é na superfície da pintura, ou seja, sobre a película cromática que todos esses fenómenos se vão desencadear.

Considerando que uma intervenção de conservação e restauro envolve sempre alguns riscos para a peça a tratar, ela será sempre o resultado da escolha entre dois males. Naturalmente, supõe-se que a opção recaia sobre aquele que será o mal menor, isto é, conservar e restaurar para parar ou minimizar a sua degradação e perda. Mas nem sempre é assim e a acção que deveria prolongar o seu tempo de vida acaba por reduzi-lo drasticamente.

Vejamos o caso do grande conjunto de pinturas murais a fresco do zona do granito. Trata-se de um núcleo com características técnicas específicas, nomeadamente, a existência de uma só camada de reboco sobre a estrutura arquitectónica. A maior parte senão a totalidade das pinturas datáveis dos séculos XV e XVI localizadas nesta região que temos vindo a referir chegaram até aos nossos dias por terem ficado escondidas e, conseqüentemente, esquecidas por detrás de retábulos de talha ou sob camadas de cal e reboco.

Relativamente aquelas que foram alvo de intervenções – e não podemos considerar que todas essas acções tenham sido acções de conservação e restauro – devemos analisá-las separadamente, consoante o tipo de tratamento a que foram sujeitas. Assim, há um grupo significativo de pinturas que foram destacadas do seu suporte original e deslocadas para outros locais que não aqueles para onde foram projectadas originalmente; outro grupo de pinturas foram tratadas “in situ” permanecendo no seu local de origem.

No que diz respeito ao núcleo de pinturas murais destacadas, pretendemos apenas analisá-las do ponto de vista da sua conservação e restauro. A maior parte destas pinturas

encontram-se em más condições de conservação, não tanto na sequência de danos ocorridos após o destaque, mas sim resultantes da própria operação de arranque. Uma operação de destaque de uma pintura envolve sempre bastantes riscos para a peça: o corte é feito paralelamente aos planos da pintura e do seu suporte o que implica um desgaste significativo do material do reboco. Uma vez que estas pinturas são constituídas por um reboco bastante fino, numa operação como esta, a maior parte do reboco e da película cromática acaba por se perder.

No caso das pinturas murais destacadas pela Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais do Estado Novo ao longo dos anos 40 e 50<sup>11</sup>, as pinturas, ou o que delas restava, eram transpostas para suportes pouco apropriados (aglomerado de madeira, tela, fibrocimento) e, por fim, “beneficiadas” – termo usado nos processos de obra da época – e que consistia, na verdade, num repinte total da pintura, criando-se uma espécie de falso da pintura original<sup>12</sup>.

Perante este quadro de adulteração praticamente total destas pinturas coloca-se a questão: o que fazer com elas do ponto de vista da sua conservação e restauro? Esta análise deve considerar várias questões, nomeadamente, saber se as pinturas devem voltar aos seus lugares de origem, se devem ser mudadas do suporte onde se encontram para outro mais adequado e ainda se se deve ou não remover todos os repintes.

Relativamente à primeira questão, de um ponto de vista teórico, parece-nos evidente que o desejável será que as pinturas destacadas regressem ao seu local de origem<sup>13</sup>; todavia, perante o deficiente estado de conservação em que muitas destas igrejas

---

<sup>11</sup> GONÇALVES, Catarina Valença, “DGEMN...” in *Actas do II Congresso de História da Arte*, Ed. APHA / Almedina, Porto, 2002 (no prelo).

<sup>12</sup> DGEMN, Boletim n.º 10, Frescos, 1937; DGEMN, Boletim n.º 106, Conservação de Frescos, 1961.

<sup>13</sup> Sobre este assunto ver também a opinião contrária: BRANCO, Fernando Castelo, “**Problemática das pinturas murais restauradas**”, in *Belas Artes*, 2.ª Série – N.º 30, Lisboa, 1976.

se encontram presentemente – pelo menos ao nível das condições necessárias para a conservação das pinturas murais – e, tendo igualmente presente que, neste momento, estas pinturas são sobretudo um documento importante da história do restauro da pintura mural em Portugal, parece-nos que o mais aconselhável será procurar reuni-las num espaço expositivo.

Quanto ao mudá-las de suporte, a maior parte delas não resistiria a tal operação tal a fragilidade da matéria original. Será portanto mais sensato mantê-las no suporte onde se encontram presentemente. Finalmente, no que diz respeito à remoção de repintes, cada caso deverá ser avaliado individualmente uma vez que a relação qualidade do ganho / quantidade da perda não é idêntica para todas as pinturas.

No que diz respeito às pinturas que foram tratadas “in situ”, além de terem sido sujeitas a alterações bruscas de condições ambientais, estas pinturas foram tratadas com métodos pouco adequados, como limpeza com água oxigenada e consolidação do reboco ao suporte com injeções de gesso. Intervencionadas com estes métodos e produtos – que em situações de humidade elevada desencadeiam processos de alteração causadores de danos importantes – estas pinturas encontram-se hoje mais danificadas do que se não tivessem sido sujeitas a qualquer intervenção.

De facto, como referimos logo no início deste ponto, uma intervenção de conservação e restauro é sempre a escolha entre dois males: tanto no caso das pinturas murais destacadas como naquelas que foram deixadas “in situ” pela DGEMN do Estado Novo, o restauro a que foram sujeitas tornou-se no mal maior para estas pinturas.

Ter bem presente as alterações e agressões das quais estas pinturas murais do século XV e XVI da região do granito português padeceram é o primeiro passo na determinação de como agir aquando de uma nova intervenção de conservação e restauro. Actualmente, com a experiência acumulada de mais de meio século de prática registada de intervenções em pintura mural portuguesa, procura-se “intervir o mínimo para conservar

o máximo”, seguindo uma metodologia mais humilde e cautelosa.

Um dos aspectos que tem vindo a ser desenvolvido nos últimos tempos e de importância fulcral é a da manutenção da intervenção levada a cabo. No caso de uma peça móvel, num museu, numa igreja ou noutra local, é sempre possível limpar o pó, melhorar as condições ambientais através da mudança de local de exposição, isto é, tratar preventivamente a peça em causa. Já no caso da pintura mural estas medidas preventivas não são possíveis, bem pelo contrário: as condições que lhe conferem a sua especificidade, a ligação íntima à arquitectura, por exemplo, são, muitas vezes, as causas da sua fatal degradação. Assim, é necessário elaborar programas de manutenção da intervenção realizada, inspecções regulares observação periódica das pinturas a fim de intervir imediatamente, se for necessário, para evitar danos maiores.

### **Conclusão**

Na conservação e restauro, e especificamente na área da pintura mural que temos vindo a desenvolver, são imprescindíveis o conhecimento profundo das técnicas de execução da pintura e das técnicas tradicionais de construção, por um lado, e o conhecimento das causas e processos de alteração associado ao domínio das técnicas de intervenção por outro. Todavia, só por si não são suficientes para que a conservação e restauro, como disciplina autónoma, contribua para o estudo e conhecimento da pintura mural portuguesa.

Uma intervenção de conservação e restauro numa obra de valor patrimonial, não é uma operação que se faça todos os anos, ou com outra regularidade mais espaçada. É um acto isolado, cuja decisão só deve ser tomada depois da análise de uma série de dados e da avaliação correcta das vantagens e inconvenientes dessa intervenção. Mas esta intervenção é também a oportunidade única, que não deve ser desperdiçada, para um estudo mais profundo da peça, cabendo ao conservador-restaurador a observação e recolha de toda a informação técnica,

e não só, que permitirá melhorar o conhecimento da peça em tratamento e fazer o estudo comparativo com outras obras.

Contudo, o conservador-restaurador deve trabalhar com outros profissionais – historiadores, historiadores de arte, documentalistas, arquitectos e técnicos de laboratório entre outros – na interpretação dos dados recolhidos. Só deste modo, cruzando os conhecimentos de todas as áreas ligadas ao património, se poderá aprofundar e melhorar o conhecimento da pintura mural portuguesa, tão mal conhecida ainda e onde, com alguma frequência, se continuam a descobrir novos espécimes até agora desconhecidos.