

Conservação e restauro dos esgrafitos e pinturas murais do Castelo de Amieira do Tejo

Ana Sofia Lopes
Conservadora-Restauradora

O Castelo de Amieira do Tejo foi edificado durante o reinado de D. Afonso IV sobre o signo da Ordem de São João dos Hospitalários de Jerusalém, mais tarde da Ordem de Malta. Morfologicamente sofreu ao longo da sua história arquitectónica um processo evolutivo à mercê das alterações políticas e institucionais que ocorreram no nosso território, inúmeras mudanças baseadas num clima de recuos e avanços, de acordo com as alianças e confrontos militares, que durante séculos de fronteiras permeáveis tornaram a raia portuguesa mais ou menos vulnerável.

1. Caracterização técnico-artística

O estudo das pinturas existentes nas Torres do Sanguinho e dos Pandeirinhos, dos grafitos presentes em três das quatro torres, assim como dos esgrafitos de estética tardo renascentista da Capela de São João Baptista, anexa a um dos sectores da barbacã revelam por si só um conjunto singular com características muito particulares.

A Capela de São João Baptista, edificada na segunda metade do século XVI, em 1566, como atesta a inscrição localizada sob a pedra de fecho, encontra-se revestida no seu interior por uma abóbada de doze caixotões decorados com esgrafitos. Trata-se de uma técnica renascentista, que chegou a Portugal por influência italiana, país onde este tipo de decoração atingiu um elevado nível técnico-artístico, permeável a todos os estratos sociais e que se estendeu à Europa central e à bacia Mediterrânica (incluindo ilhas gregas), assumindo características próprias consoante o contexto regional em que se insere. No caso dos esgrafitos da Amieira e dos desta zona raiana (Museu Etnográfico de Nisa e Igreja de Nossa Senhora da Redonda em Alpalhão) apresentam algumas *nuances* técnicas e estilísticas que denotam uma grande proximidade com a Estremadura espanhola.

Neste tipo de revestimento, tal como na pintura a fresco, são conhecidas algumas variantes, sendo a mais comum entre nós a do esgrafito com duas camadas. O processo de execução consiste na aplicação de dois estratos de argamassa sobrepostos, ao qual eram adicionados um ou mais pigmentos aos inertes e ligante da primeira camada que lhe conferia a tonalidade de fundo, habitualmente o preto, apesar de serem utilizadas também outras cores como o ocre e as tonalidades terra. Sob este *arricio* colorido era aplicada uma outra camada de reboco liso, rica em cal, cuja espessura máxima não ultrapassava os 5 mm-6 mm. Para que houvesse uma boa aderência entre os dois estratos tornava-se necessário que a argamassa fosse apertada e a composição fosse delineada sob a argamassa fresca, executada directamente sob a superfície ou marcada através de um molde por meio de incisão ou mediante a técnica de *poncif*, muito usual na pintura retabular e na mural e que consistia na utilização de um cartão (onde previamente era *debuxado* o desenho) perfurado com pequenos orifícios, que, através da passagem com uma boneca de carvão, permitia delinear os contornos dos motivos. O trabalho era dado por concluído após o desbaste com um pequeno estilete do material excedente.

Estilisticamente os caixotões encontram-se decorados com grotescos nos quais ressalta a escala e a temática muito diversa: os painéis centrais são preenchidos de uma forma desalinhada por unicórnios, golfinhos, folhas de árvore (castanheiro) enrolamentos de acantos (nas extremidades das quais se desenvolvem monstros e guerreiros) que ladeiam medalhões com figuras fantásticas; nos laterais por elementos simétricos e invertidos como se de um efeito de espelho se tratasse.

Num primeiro impacte a opinião mais comum é consensual com a de João Lameiras¹ que ressalta a

1. Programa decorativo de um dos caixotões centrais

Ana Sofia Lopes

2. Paineis refeitos durante a campanha de obras dos anos 50

Ana Sofia Lopes



falta de capacidade artística do executante: “[...] mostrando ingenuidade do traço, muito pouco seguro quase infantil e a sua falta de profundidade de organização espacial.” No entanto não podemos descuidar as várias intervenções de menor ou maior grau efectuadas neste espaço ao longo destes quatro séculos, que apesar de seguirem muito provavelmente o plano decorativo vigente apresentam variações com qualidade artística e material muito significativa, o que de certa forma desvirtua a nossa leitura de conjunto.

No decorrer do trabalho identificámos na sanca um esgrafito que segue uma temática vegetalista de carácter repetitivo, transposto para a superfície através de molde. Trata-se de um revestimento com características técnicas diferentes do que se encontra na cobertura, conhecido por “esgrafito com acabamento a cal”. Segundo Vasari² (que o refere pela primeira vez) é uma variante da pintura a fresco e consiste na aplicação de várias camadas de cal sob o reboco tonalizado, exigindo uma grande rapidez de execução, porque, após o endurecimento da cal, deixa de ser possível fazer o desbaste

dos motivos. Esta técnica tem a vantagem de permitir apontamentos com maior detalhe, pois a última camada é muito fina e não contém inertes, contudo apresenta muito menor resistência mecânica, o que se traduz no caso em estudo numa maior fragilidade agravada pela picagem para adesão de um novo reboco e pelos pregos aí dispostos para apoio de candeias³.

Nas observações efectuadas à lupa binocular (escala de observação – 50 vezes) a partir de uma amostra recolhida do *arricio*, o ligante apresenta uma grande quantidade de CaCO_3 mal carbonatado, de cor amarela, num volume muito reduzido relativamente às cargas. Nos inertes identificaram-se minerais (mica branca) siliciosos de cor amarela, rolados, em que as dimensões maiores atingem um diâmetro superior a $0,3 \text{ mm} \times 0,3 \text{ mm}$. A tonalidade escura foi obtida através da adição de carvão vegetal (apesar da palha queimada ser mais comum) em que as dimensões das partículas maiores oscilam entre $0,7 \text{ mm} \times 0,5 \text{ mm}$ e $0,6 \text{ mm} \times 0,2 \text{ mm}$.

A origem do termo que dá nome à Torre do

3. Revestimento da sanca

Ana Sofia Lopes

4. Amostra da argamassa de suporte à lupa binocular

Ana Sofia Lopes



Sanguinho divide as opiniões de alguns historiadores que no passado se debruçaram sobre este castelo. José Anastácio de Figueiredo associa-o ao culto de Nossa Senhora da Sanguinheira, cuja capela foi erguida sob um santuário pagão, enquanto Pinho Leal considera que tal se devia à presença de árvores sanguinheiras ou sanguinhos nas imediações.

Esta torre conserva vestígios do que terá sido uma composição muito elaborada que revestiria os alçados de um espaço de oração, contudo a acção do tempo e a falta de cobertura durante grande parte da sua existência contribuíram significativamente para a sua destruição⁴.

No alçado sul encontramos três registos de temática religiosa separados por molduras preenchidas com torçais monocromáticos, que alternam entre o vermelho e o preto. No primeiro registo identifica-se o *Calvário*, onde são visíveis vários cavaleiros armados com lanças, escalonados em planos diferenciados, mas que confluem para um ponto comum, a cruz.

Também os cachorros apresentam alguns traços de policromia a par das zonas que se encontram protegidas pela sua estrutura saliente, onde se mantêm os núcleos melhor preservados e dos quais é exemplo uma inscrição com letras unciais parcialmente destruídas⁵.

Os alçados oeste e norte seguem a mesma métrica decorativa. Aparecem figuras de corpo inteiro (de pequena escala) que esboçam algum movimento, com predomínio, mais uma vez, de uma paleta com tons de vermelho e azul-escuro, encontrando-se separadas por frisos decorados com motivos alicatados.

A nível técnico a pintura apresenta características muito semelhantes, tendo sido executada sob uma superfície pouco regularizada, visível pelos inúmeros sulcos da colher, seguindo o desenho preparatório delineado a vermelho sob o próprio *intonaco*. Não são visíveis marcações que denunciem o carácter faseado da composição – *pontatas* ou *giornatas* – encontrando-se o suporte nalgumas áreas já em processo de secagem avançado aquando da sua execução como se deduz pelas escorrências de vermelho existentes no alçado oeste.

O termo que deu nome à Torre dos Pandeirinhos está ligado a um instrumento de percussão muito enraizado por toda a Beira Baixa e que também teve



5. Cavaleiro armado
Ana Sofia Lopes



6. Pormenor
de uma das figuras presentes
no terceiro registo
Ana Sofia Lopes



7. Inscrição com letras unciais
Ana Sofia Lopes



8. Desenho preparatório
Ana Sofia Lopes

9 e 10. Pintura da Torre dos Pandeirinhos
Ana Sofia Lopes



nesta zona de transição uma grande expressividade como é testemunhado pelos relatos de romarias acompanhadas por pandeiros⁶.

Actualmente a torre preserva um pandeiro e um *pano* com motivos entrelaçados, tendo-se optado pelo vermelho para o preenchimento do fundo que contrasta com o tom rosado da argamassa. Estes motivos muito divulgados entre nós assumem algumas variantes como as que encontramos nos frisos e molduras das pinturas murais de Nossa Senhora da Fresta, em Trancoso, em São Pedro de Marialva ou São Paio de Midões e estão presentes noutros suportes, dos quais destacamos, a título de exemplo, *Les Manuscrits Hebreux Copie et Decors à Lisbonne Dans des Dernieres Décennies do XV Siècle*⁷ (onde aparecem associados elementos geométricos e vegetalistas) e uma Bíblia cujas letras iniciais da Epístola de São Jerónimo a São Paulo, o *Presbítero*, aparecem decoradas com arabescos muito similares⁸.

No alçado oposto, junto à laje do último piso são visíveis inúmeros grafitos, incisos a fresco, que, a par da Torre de São João Baptista, onde se encontra uma

nau e um pássaro, preservam um espólio muito interessante. São visíveis barcos de calado grande e pequeno de um mastro único, auxiliados por remos embandeirados, estrelas de cinco pontas que se entrelaçam, uma figura humana montando um equídeo e cegonhas de vários tamanhos. O caso de Amieira não é único, encontra alguns paralelos com a Torre de Olivença (cavaleiros, corujas, estrelas, barcos e marcas de tabelião), Iglésia de la Oliva, em Navarra (cavaleiros) e Castelo de Silves (armas)⁹, desconhecendo-se por completo o contexto e o intuito com que foram executados.

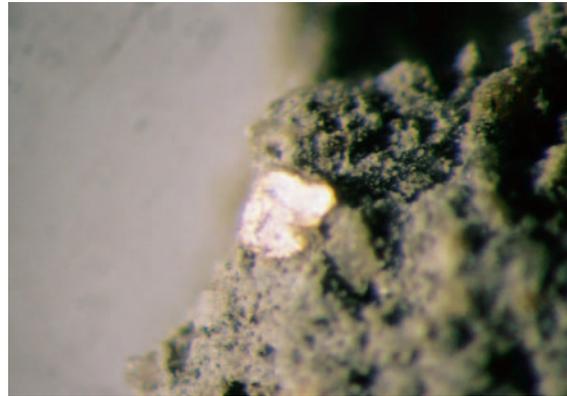
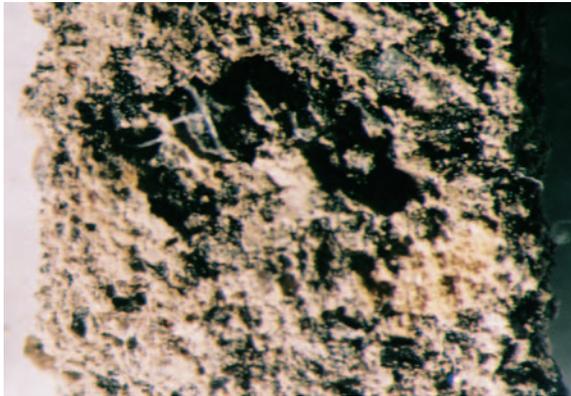
2. Diagnóstico do estado de conservação

Numa primeira análise verificámos que os esgrafitos que revestem a abóbada da Capela de São João Baptista apresentavam uma concepção técnica, estilística, e uma constituição material muito heterogénea. Constatámos igualmente que esta situação era mais evidente nos caixotões com elementos parcialmente reconstituídos, nos quais os originais se distinguem por apresentarem os dois estratos constituintes e incisões muito bem delineadas, que revelam o meio de transposição para o suporte mural e lhe conferem a forma.

Porém esta identificação nem sempre se traduz numa tarefa simplista: se tivermos em conta que a degradação é um processo inerente aos mais de quatro séculos que passaram desde a sua execução e que a concepção da intervenção de conservação e restauro, no sentido em que a encaramos hoje, é relativamente recente, dá-nos a noção do grau de dificuldade inerente à identificação de todos os elementos repostos em diferentes momentos, alguns com características materiais muito semelhantes.

No sentido de conseguir obter um conhecimento material mais abrangente procedemos à observação em meio laboratorial através de lupa binocular de algumas amostras de áreas diferenciadas com o objectivo de definirmos por questões de compatibilidade material granulometrias e tipo de ligantes.

Numa das amostras de revestimento original (escala de observação – 20 vezes e 50 vezes) encontrámos minerais siliciosos com diferentes granulometrias, carvão mineral de dimensões variadas (apresentando as maiores 0,7 mm e 0,3 mm) e fibras vegetais não carbonizadas



11 e 12. Revestimento dos anos 50 à lupa binocular
Ana Sofia Lopes

– 0,4 mm × 0,04 mm. O CaCO_3 aparece numa proporção mais elevada do que na amostra recolhida na sanca. A superfície apresenta alguns sulcos resultantes do trabalho de acabamento e a agregação desta argamassa é muito boa.

Na amostra de argamassa dos anos 50 (escala de observação de 40 vezes) observam-se minerais quartzíticos de brilho ialino, pouco rolados, com diâmetro entre 0,4 mm × 0,2 mm, minerais siliciosos de cor clara não muito rolados e micas. Em relação aos ligantes, apresenta uma quantidade de CaCO_3 com características semelhantes às da amostra recolhida na sanca (com a mesma cor e nível de hidratação) e cimento *Portland*, de dimensões ínfimas, que recobrem a grande totalidade dos outros constituintes, à excepção das micas.

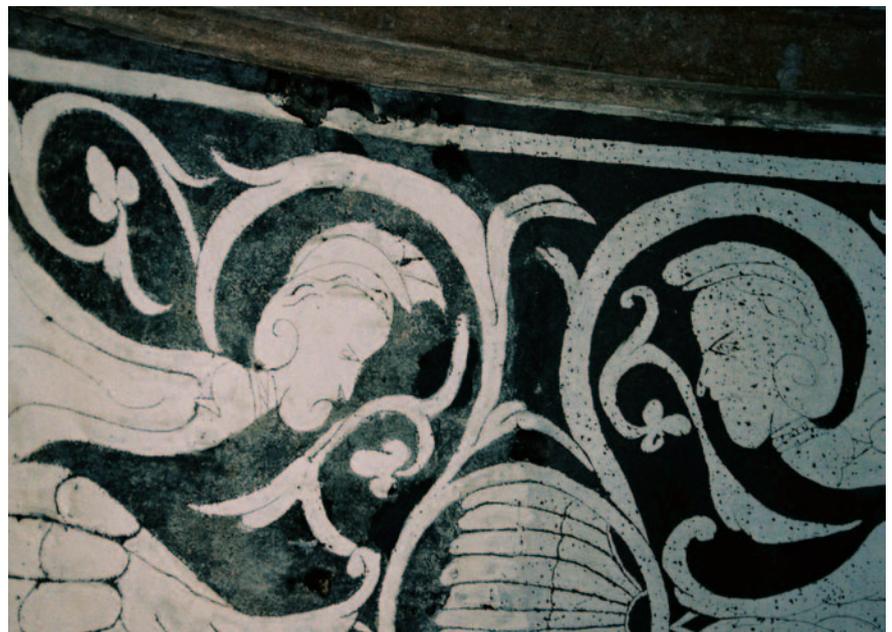
A consulta do Arquivo da Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais e do Inventário Artístico de Portugal (distrito de Portalegre), elaborado por Luís Keil revelaram-se de extrema importância, pois permitiram-nos identificar através da documentação fotográfica as áreas que à altura apresentavam lacunas de pequena e média extensão, reconstituídas segundo a métrica decorativa existente.

Do decorrer do diagnóstico do estado de conservação constatámos que os elementos esgrafitados estavam integralmente caídos, o que nalguns caixotões deturpava por completo a sua interpretação, que o suporte se apresentava muito fragilizado com lacunas de pequena e média dimensões, fissuras, falta de adesão (visível no afastamento entre a argamassa escura e o suporte estrutural reconhecendo-se nalguns casos um elevado risco de perda) e de coesão. Estas patologias devem-se aos movimentos estruturais ocorridos durante

o abalo sísmico de 1755, à entrada de águas pluviais pela cobertura (que esteve na origem do arrastamento pontual dos revestimentos e na formação de um véu carbonatado muito aderente) e à incompatibilidade de alguns materiais com os revestimentos originais. Esta situação é mais evidente nas áreas em que foi utilizado cimento *Portland* (restauro de 1950) e na caiação dos motivos a branco, onde são visíveis inúmeras lacunas e destacamento, o que denuncia um certo desconhecimento do comportamento dos materiais: o hidróxido de cálcio perante uma reacção exotérmica necessita de água na proporção suficiente para que ocorra num meio expansivo, o que não se verificou neste caso, pois o processo não se encontrava no seu término reagindo com o oxigénio à temperatura ambiental.

Os outros dois espaços intervencionados, a Torre dos Pandeirinhos e a Torre do Sanguinho apresentavam

13. Elementos simétricos parcialmente refeitos
Ana Sofia Lopes



14. Biofilme da Torre do Sanguinho. Alçado norte
Ana Sofia Lopes



15. Torre dos Pandeirinhos antes da intervenção. Alçado norte
Ana Sofia Lopes



um intenso biofilme verde-escuro, em consequência do largo período em que estiveram sem cobertura. A entrada de água contribuiu numa grande extensão do conjunto pictórico para a lixiviação e arrastamento dos materiais constituintes, conjuntura agravada pela acção da chuva (com ventos dominantes a sul), que incide com alguma intensidade nos paramentos do interior das torres e pela existência de colónias de cegonhas que durante décadas escolheram estes locais para os seus ninhos. Actualmente, tal como no passado, estes espaços continuam a ser muito requisitados por aves de pequeno porte que mantêm os ninhos no interior do guarda-pó de madeira, manifestando-se a acção corrosiva dos seus excrementos na erosão superficial e alteração de tonalidade dos revestimentos.

Identificámos também lacunas ao nível do suporte, preenchidas com argamassas com constituição material, tonalidade e textura muito diferentes das originais, que se localizam maioritariamente na base, (devido à mudança dos materiais do pavimento) e no topo dos alçados (pela acção directa da água); junto a estas aglomeram-se eflorescências salinas, cuja origem poderá estar nas já mencionadas anomalias da cobertura, que

aqui encontram pontos de maior fragilidade para aflorarem à superfície ou na própria génese mineralógica de algumas rochas que constituem a alvenaria mista. São visíveis áreas pontuais com falta de adesão entre camadas e elementos metálicos oxidados dispersos por toda a superfície.

Na Torre do Sanguinho, a qual, como foi mencionado anteriormente, preserva alguns traços da composição, encontra-se pontualmente sob uma espessa camada de cal muito aderente e de véu branco carbonatado.

3. Intervenção

A metodologia preconizada para a conservação dos esgrafitos e pinturas murais teve por base a identificação criteriosa de todas as causas-factores que contribuíram para a degradação do conjunto e das patologias consequentes, de modo a delinear o tratamento mais adequado que assegurasse a sua preservação.

Neste sentido, e atendendo às características materiais de cada área a tratar, o nosso trabalho foi desenvolvido em duas fases complementares: registo-estudo e conservação-estabilização, de modo a



proporcionar uma melhor leitura e unidade estética a cada núcleo intervencionado.

Num primeiro momento, procedemos ao levantamento fotográfico e gráfico sobre o qual foram cartografados o estado de conservação e a intervenção realizada. O registo fotográfico incidu sobre o levantamento das patologias existentes, nos pormenores que permitissem uma caracterização técnica – estratigrafias, constituição material, execução e transposição para o suporte mural – e nas diferentes fases de tratamento.

Na capela a estabilização dos esgrafitos consistiu na limpeza, fixação das áreas em destacamento e consolidação do suporte com falta de adesão (com argamassas líquidas à base de compostos hidráulicos) e com falta de coesão através da injeção de resinas acrílicas em água desionizada. No preenchimento de lacunas, repostas ao nível, foram utilizadas argamassas de cal aérea e areia (1:2) com granulometria muito similar à existente e pigmentos naturais, de forma a conseguir uma tonalidade aproximada. Pontualmente foi necessário repor parcialmente elementos esgrafitados, cuja iniciativa foi deveras ponderada e tomada com base no facto de se tratarem de elementos simétricos e da sua omissão interferir significativamente com a leitura de conjunto.

Nas torres o tratamento teve de ser ajustado aos fenómenos de biodegradação que se faziam sentir com alguma intensidade. Com base na observação *in situ* optámos pela aplicação directa de um biocida à base de sais de amónio quaternário com uma diluição a 10% em água, seguido de uma remoção cuidada (em particular nas áreas que apresentavam vestígios de pintura) após um tempo de contacto que oscilou entre os dez e os quinze dias. Nalgumas zonas o biofilme



apresentava uma maior resistência, pois tinha-se expandido para o interior do reboco, o que requereu uma acção mais directa e prolongada através da aplicação do biocida em compressas de pasta de papel, sob as quais foi colocado um plástico negro, opaco, de modo a inibir o contacto com a luz, diminuindo assim o processo de fotossíntese.

Foram igualmente removidos todos os rebocos novos, substituídos por argamassas compatíveis com tonalidade e textura semelhantes às originais tal como as camadas de cal que se sobrepunham à pintura.

Colaboração

Fernando Mariano, Arquitecto

Agradecimentos

Mestre Susana Pedro, Paleógrafa

16. Refechamento de lacunas
Ana Sofia Lopes

17 e 18. Interior da capela
após a intervenção
Ana Sofia Lopes

¹ LAMEIRAS, João – *O Elogio do Fantástico na Pintura de Grotresco em Portugal*. 1521-1656. Tese de Mestrado. Biblioteca Nacional.

² VASARI, Giorgio – *Le Vite de'più Eccellenti Pittori, Scultori ed Architettori*. (1568). Introduzioni alle Tre Arti del Disegno della Pittura. Vol. 1. Milano: Ed. Rizzoli. 1945. pp. 169-170.

³ Tradicionalmente as raparigas da Amieira faziam novenas e acendiam candeias de azeite a São João Baptista, o santo casamenteiro, como relata ALMADA, Vitoriano de – O São João na Amieira. In *Revista Lusitana*. Vol. 12. 1909. p. 62.

⁴ Segundo SOUSA, Tude Martins de em *Amieira e o seu Termo* (p. 137) no ano de 1440, após o cerco de Belver e a tomada da Amieira (e do Crato) por Álvaro Vaz de Almada o castelo sofreu inúmeros estragos provocados pelo ataque de artilharia, que viriam a ser reparados durante o reinado de D. João III a partir 1488; Rui de PINA remete para a *Crónica De El-Rei D. João III* (pp. 80-81 B.N. Cota HG18422V) a qual refere que o monarca mandou reparar cidades, vilas e castelos, reforçar muralhas e torres e construir em todas as fortalezas casas e aposentos. Em 1747 as casas e as torres encontravam-se arruinadas (SOUSA, Tude Martins de; RASQUILHO, Francisco Vieira – *Amieira do Antigo Priorado do Crato*. p. 162. Fac-símile de 1936. Imprensa Nacional-Casa da Moeda. Lisboa. Setembro de 1982) e em 1759 o pároco ROCHA, João Ferreira da, nas *Memórias Paroquiais* refere que “as quatro torres não tinham sobrado nem telhado”. Na década de 20 do século XVIII D. Duarte, conde de Aveiras, intenta esforços para que o edifício mantenha alguma consistência material e no ano de 1886 Aires Ribeiro de Sousa doou duzentos mil reis para obras no castelo. No ano de 1924 José Agostinho Pereira, doou parte da sua fortuna para a conservação de monumentos nacionais, cabendo ao Castelo da Amieira a quantia de 200\$00 e em 1933 a DGEMN deu início à sua intervenção nas torres que se encontravam arruinadas.

⁵ Textos ou palavras compostas apenas por maiúsculas.

⁶ MARTINS, Tude de Sousa – *Amieira e o seu Termo*.

⁷ METZGER, Therese – *Les Manuscrits Hebreux Copie et Decors à Lisbonne Dans des Dernieres Décennies do XV Siécle* (trabalho realizado pelo decorador e copista Samuel Ben Isaac de Medina). Paris: Ed. Fundação Calouste Gulbenkian. 1977.

⁸ MENDES, Maria Valentina – *Os Incunábulo das Bibliotecas Portuguesas*. Vol. 1. 1.ª edição. 1995. Cota B.11995V. Estampa 299. Biblia Latina. SWZYNHEYM, Conrad; PANNARTE, Arnold; Roma. 1471. 2.º, f.º [18] recto.

⁹ *Armamento Medieval no Espaço Português*. Câmara Municipal de Palmela. Julho de 2000. p. 82.

Bibliografia

AMOROSO, Giovanni G. – *Trattato di Scienza della Conservazione dei Monumenti*. Florença: Alinea Editrice. 2002.

CANEVA, G.; NUGARI, M.P.; SALVATORI, O. – *La Biologia en la Restauration*. Sevilla: Ed. Nerea. 2000.

DGEMN – Castelo de Amieira do Tejo. In *Boletim dos Monumentos Nacionais*. N.º 61. Setembro de 1950. Lisboa.

KEIL, Luís – *Inventário Artístico de Portugal – Distrito de Portalegre*. Academia Nacional de Belas-Artes. Lisboa. 1943.

RASQUILHO, Francisco Vieira; SOUSA, Tude Martins de – *Amieira do Antigo Priorado do Crato: subsídios para uma monografia*. Fac-símile de 1936. Lisboa: Imprensa Nacional da Casa da Moeda. 1982, pp. 137 a 162.

RUIZ Alonso, Rafael – *El Esgrafiado. Un Revestimiento Mural*. Leon: Editorial de los Oficios. 2001.