UNIVERSIDADE CATÓLICA PORTUGUESA

O MOBILIÁRIO PINTADO EM PORTUGAL DO SÉCULO XVIII
MATERIAIS, TÉCNICAS E ESTADO DE CONSERVAÇÃO

Volume I

Tese apresentada à Universidade Católica Portuguesa
para obtenção do grau de Doutor em Arte – Especialidade em Artes Decorativas

por

Daniela Filipa dos Santos Coelho

ESCOLA DAS ARTES

Dezembro de 2012

UNIVERSIDADE CATÓLICA PORTUGUESA

O MOBILIÁRIO PINTADO EM PORTUGAL DO SÉCULO XVIII
MATERIAIS, TÉCNICAS E ESTADO DE CONSERVAÇÃO

Volume I

Tese apresentada à Universidade Católica Portuguesa
para obtenção do grau de Doutor em Arte – Especialidade em Artes Decorativas

Por Daniela Filipa dos Santos Coelho

Sob Orientação do Professor Doutor Gonçalo de Vasconcelos e Sousa e co-orientação da Professora Doutora Ana Calvo

ESCOLA DAS ARTES
Dezembro de 2012

À minha família e aos meus amigos

"Um móvel de arte é sempre o produto colectivo de parceria disciplinada e coerente no objectivo comum. São homens do mesmo momento de Tempo e Arte"

João Barreira (1951) – *Arte portuguesa: artes decorativas*.

SUMÁRIO

VOLUME I

RESUMO 11
ABSTRACT 13
AGRADECIMENTOS 15
ABREVIATURAS E SIGLAS 19
INTRODUÇÃO 23
CAPÍTULO I - CONTEXTO HISTÓRICO, CULTURAL E ARTÍSTICO DO MOBILIÁRIO PINTADO SETECENTISTA PORTUGUÊS 33
1.1. Evolução histórica do mobiliário policromado 35
1.1.1. Panorama Europeu 35
1.1.2. Panorama português 53
1.1.2.1. Influências externas 68
A) Mobiliário civil 75
A – Móveis de repouso 75
B – Móveis de pousar 84
C – Móveis de conter 86
D – Móveis para escrita / leitura / desenho 91
E – Móveis de função combinada ou transformável 92
F – Móveis integrados na arquitetura 94
G – Móveis acessórios de adorno e serviço doméstico 96
B) Mobiliário religioso 98
CAPÍTULO II - TIPOLOGIAS DECORATIVAS DO MOBILIÁRIO PINTADO SETECENTISTA PORTUGUÊS 111
2.1. Tipologia decorativa I – Fingimento 115
2.1.1. Imitação de têxteis 116
2.1.2. Imitação de madeiras 120
2.1.3. Imitação de materiais pétreos 127
2.2. Tipologia decorativa II – "*chinoiserie*" 133
2.2.1. Modelos e fontes de inspiração 133
2.2.1.1. Concretizações ocidentais 135

2.2.1.2. Difusão: álbuns de estampas e tratados 139
2.2.2. Produção Portuguesa 142
2.2.2.1. Aproximação às lacas: imprecisões terminológicas 142
2.2.2.2. Especificidades da "*chinoiserie"* portuguesa 145
2.2.2.3. A "Fábrica de *Charões"* 158
2.3. Tipologia decorativa III – Outras tipologias decorativas 162
2.3.1. Monocromias 162
2.3.2. Motivos florais, vegetalistas, animais e geométricos 165
2.3.3. Representação humana e paisagística 167
2.4. Tipologia decorativa IV – Compósita 170
2.4.1. Monocromias em composição 170
2.4.2. Acharoados em composição 173
2.4.3. Fingimentos em composição 175
2.4.4. Inscrições e representações heráldicas 176
2.5. Organização e processo de manufatura 178
2.5.1. O ofício de pintor-dourador: a problemática da autoria 186
CAPÍTULO III - TÉCNICAS DECORATIVAS: ESTUDO TÉCNICO E MATERIAL 203
3.1. Materiais e técnicas: livros de "segredos" 205
3.2. O suporte lenhoso 209
3.2.1. Materiais e técnicas de construção 210
3.2.2. Preparação do suporte 218
3.3. A policromia 224
3.3.1. Pintura "*a ponta de pincel*" 227
3.3.2. Estofado 233
3.3.3. Marmoreados 238
3.3.4. Adição de materiais: relevo aplicado e *"découpage"* 245
3.3.5. Acharoado ou "*chinoiserie"* 249
3.3.6. Técnicas de acabamento 258
3.4. Síntese de materiais utilizados 263
CAPÍTULO IV - PROBLEMÁTICAS DA CONSERVAÇÃO DO MÓVEL PINTADO 277
4.1. O significado cultural do móvel pintado e a sua conservação 279
4.2. A degradação como reflexo da história material do móvel pintado 283
4.3. Fatores de degradação extrínsecos 286

4.3.1. Agentes físico-químicos 286
4.3.2. Agentes biológicos 294
4.3.3. Catástrofes naturais e casos acidentais 296
4.3.4. Agentes antropológicos 298
4.4. Fatores de degradação intrínsecos 310
4.4.1. Envelhecimento natural dos materiais 310
4.4.2. Qualidade dos materiais e técnicas de execução 320
CAPÍTULO V - ESTUDOS DE CASO 327
5.1. Seleção dos casos a estudar 329
5.2. Metodologia utilizada no estudo técnico e material 331
5.3. O estado de conservação 332
5.4. As ações conservativas e as intervenções de conservação e restauro 334
5.5. Objetos em contexto museológico 338
5.5.1. Estudo de caso A – Maquineta 338
A.1. Descrição e contextualização 338
A.2. Estudo técnico e material 341
A.2.1. Métodos de análise 342
A.2.2. Resultados 343
A.3. Estado de conservação 344
A.3.1. Suporte lenhoso 345
A.3.2. Policromia 351
A.4. Ações conservativas 357
5.5.2. Estudo de caso B – Caixa de esmolas 360
B.1. Descrição e contextualização 360
B.2. Estudo técnico e material 364
B.2.1. Métodos de análise 365
B.2.2. Resultados 365
B.3. Estado de conservação 366
B.3.1. Suporte lenhoso 367
B.3.2. Policromia 371
B.4. Ações conservativas 375
5.6. Objetos em uso quotidiano 378
5.6.1. Estudo de caso C – Leito pertencente a um espaço civil 378

C.1. Descrição e contextualização 378
C.2. Estudo técnico e material 381
C.2.1. Métodos de análise 382
C.2.2. Condições experimentais 384
C.2.3. Resultados 385
C.3. Estado de conservação 396
C.3.1. Suporte lenhoso 397
C.3.2. Policromia 401
C.4. Especificações técnicas 404
C.5. Intervenção de conservação e restauro 406
5.6.2. Estudo de caso D – Mocho pertencente a um espaço religioso 412
D.1. Descrição e contextualização 412
D.2. Estudo técnico e material 416
D.2.1. Métodos de análise 417
D.2.2. Condições experimentais 418
D.2.3. Resultados 418
D.3. Estado de conservação 427
D.3.1. Suporte lenhoso 428
D.3.2. Policromia 432
D.4. Especificações técnicas 435
D.5. Intervenção de conservação e restauro 437
CONCLUSÃO 443
FONTES E BIBLIOGRAFIA 455
ÍNDICE DE FIGURAS E ESQUEMAS 481
ÍNDICE DE QUADROS E TABELAS 497

VOLUME II

APÊNDICES
INVENTÁRIO

RESUMO

O mobiliário pintado constituiu uma das manifestações mais significativas na produção e desenvolvimento das Artes Decorativas em Portugal, motivo pelo qual integrou a grande maioria dos interiores históricos, e cujo conceito de abrangência ornamental o aproxima, sob idênticos parâmetros, das tipologias acessórias arquitetónicas. A presente dissertação pretende aprofundar o conhecimento acerca da produção de mobiliário pintado do século XVIII, considerando o período do Barroco, do Rococó e do Neoclássico portugueses, refletindo as especificidades da sua época de produção. Os relatos históricos e a quantidade de exemplares que podemos encontrar na atualidade em Portugal demonstram que o revestimento decorativo do móvel português se mostrou multifacetado e diversificado, e o seu papel ultrapassou a mera função de objeto útil, para a qual havia sido construído, embora se tenha assumido unidirecional quanto à abrangência civil e religiosa, adotado como recurso decorativo frequente em ambos os espaços.

A inexistência de estudos especializados afigurou-se como uma motivação adicional para as investigações e o trabalho que agora se apresenta resulta do estudo transdisciplinar da produção do mobiliário policromado português, das dimensões histórica, artística e social, das influências externas e dos principais fluxos geográficos. Após o ponto de partida historiográfico, pouco abundante, a pesquisa debruçou-se sobre a observação dos principais tipos de revestimento pictórico, permitiu a sistematização tipológica decorativa, e a reflexão acerca da autoria e das particularidades dos centros de produção. A metodologia processual assentou na estreita colaboração entre o estudo teórico e prático da amostra de estudo, consolidando a etapa anterior numa análise tecnológica dos materiais, das técnicas utilizadas na sua produção, tendo em conta os principais tratados e fontes de inspiração coevas, e dos estados de conservação atuais. A avaliação dos processos de degradação resultou do cruzamento da observação e análise dos objetos, da sua composição material, das técnicas de execução e da sua interação com o meio envolvente. Finalizou-se o trabalho com vários estudos de caso, constituídos por objetos pertencentes a contextos diversos, cujas especificidades ditaram o estado de conservação e, após equacionadas as necessidades individuais, resultaram em diferentes tipos de intervenção

prática, consolidando-se o estudo técnico e material em dois deles através da realização de exames laboratoriais.

Palavras-chave:
Mobiliário pintado, tipologias formais, revestimentos decorativos, tipologias decorativas, materiais, técnicas pictóricas, conservação e restauro, século XVIII.

ABSTRACT

The painted furniture is one of the most significant manifestations in the production and development of the Decorative Arts in Portugal, and therefore it is present in most of the historical interiors, as its ornamental comprehensiveness brings it closer to accessory architectural typologies, due to identical characteristics. This dissertation intends to deepen the knowledge about the production of painted furniture in the 18th century, taking into account the baroque, rococo and neo-classicism periods in Portugal, reflecting the specific characteristics of its production period. The historical accounts and the amount of pieces of art we can find nowadays in Portugal, show that the decorative coating of the Portuguese furniture was diverse and multifaceted. It became more than just a useful object, exceeding its primary purpose, although it was unidirectional as far as its civil and religious comprehensiveness is concerned, being often used as decoration in both of these spaces.

The lack of specialized studies became an additional motivation for the investigation and this work is the result of the trans-disciplinary study of the production of Portuguese polychromatic furniture, the historical, artistic and social dimensions, the external influence and the major geographical flows. The research had a scarce historiographical starting point and then focused on the observation of the major types of pictorial coating and it allowed a decorative and typological systematization and a reflection on the authorship and peculiarities of the production centres. The procedural methodology was based on the strict collaboration between the theoretical and practical study of the study sample, strengthening the previous step in a technological analysis of the materials, the technics used in its production, considering the main treatises and contemporary sources of inspiration, and the current conservation conditions. The evaluation of the deterioration processes resulted in the intersection of the observation and analysis of the objects, its material composition, production techniques and its interaction with the surrounding environment.

The work was concluded with several case studies, whose specificities dictated the conservation status and, after considering the individual needs, resulted in different types

of practical intervention, consolidating the technical and material study in two of them by performing laboratorial tests.

Keywords:
Painted furniture, formal typologies, decorative coatings, decorative typologies, materials, painting techniques, conservation and restoration,18th century.

AGRADECIMENTOS

Agradece-se ao orientador Professor Doutor Gonçalo de Vasconcelos e Sousa e à coorientadora Professora Doutora Ana Calvo, pela orientação e rigor científico prestados, pelas pertinentes achegas e interesse no acompanhamento das diferentes fases do trabalho. Aos meus mentores, dedico-lhes estas merecidas palavras de reconhecimento por me terem ajudado a superar os momentos de maiores dúvidas e hesitações, pelo sábio apoio e pelas palavras de amizade nos momentos cruciais desta longa caminhada.

O presente trabalho de investigação exigiu em simultâneo a pesquisa teórica e o trabalho de campo através da observação direta e estudo dos objetos, deslocação temporária de algumas das peças, registo fotográfico com luz visível e registo de medidas físicas e de valores de temperatura e humidade relativa, atividades que só foram possíveis devido à compreensão e colaboração de todos quanto colaboraram direta ou indiretamente na sua realização, nomeadamente:

À Dr.ª Teodora Marques, da Casa-Museu Dr. Anastácio Gonçalves,
À Dr.ª Ana Margarida Camacho, da Casa-Museu Frederico de Freitas,
À Dr.ª Teresa Pais, do Museu Quinta das Cruzes,
Às irmãs do Convento de Santa Clara do Funchal,
Ao Dr. Orlando Gonçalves, do Palácio São Lourenço,
À Dr.ª Maria José Meireles, do Museu Alberto Sampaio,
À Dr.ª Juliana Ferreira, do Museu de Arte Sacra e Arqueologia,
Ao Dr. Ricardo Rodrigues, do Museu de Artes Decorativas de Viana do Castelo,
Ao Dr. José António Rebocho, do Museu de Aveiro,
À Dr.ª Maria João Mota, do Museu de Aveiro,
À Dr.ª Alexandra Braga, do Museu de Lamego,
À Dr.ª Maria do Carmo Pinto, do Palácio Nacional da Ajuda,
Ao Dr. Sérgio Gorjão, do Museu do Abade Baçal,
Ao Dr. Ricardo Baeta, da Fundação Abel de Lacerda – Museu Caramulo,

À Dr.ª Margarida Sotto-Mayor, do Museu dos Biscaínhos,
À Dr.ª Cláudia Lino, do Museu da Fundação Ricardo Espirito Santo Silva,
Ao Dr. José António Proença, do Museu dos Condes de Castro Guimarães,
À Dr.ª Graça Marcelino, do Museu Grão Vasco,
À Dr.ª Rita Dargent, Palácio Nacional de Sintra,
À Dr.ª Ana Calçada, do Museu Municipal de Óbidos,
Ao Dr. Flávio Vieira, do Paço dos Duques de Bragança,
À Dr.ª Maria da Conceição Borges e Silva, do Museu Nacional de Arte Antiga,
À Dr.ª Celina Bastos, do Museu Nacional de Arte Antiga,
À Dr.ª Gabriela Cordeiro, do Palácio Nacional de Mafra,
Ao Dr. Abel Rodrigues, da Fundação Casa de Mateus,
À Dr.ª Fernanda Alves, do Museu Nacional de Machado de Castro,
À Dr.ª Paula Carneiro, do Museu Nacional Soares dos Reis,
À Dr.ª Filipa Quatorze, do Museu da Vista Alegre,
À Dr.ª Catarina Saavedra, do Tesouro-Museu da Sé de Braga,
À Dr.ª Sílvia Santa Rita, do Palácio Nacional de Queluz,
Ao Pe José Manuel Ferreira, da Igreja Paroquial de S. Gonçalo de Amarante,
Ao Dr. Pedro Cancela de Abreu,
À D. Isabel Lencastre,
À Maria José Távora,

E a tantas outras pessoas sem as quais a presente tese não seria possível. A todos muito obrigada por permitirem uma discussão saudável e enriquecedora que em muito engrandeceu as investigações realizadas.

Aos amigos, cujos nomes seriam muitos para elencar, mas que sabem quem são, o quanto foram imprescindíveis e o quanto continuarão a significar na minha vida, pilares de lucidez nas fases mais difíceis, nunca esquecerei a coragem que me transmitiram e o afeto que me dedicaram. À Carla e à Sofia, pelos longos anos de amizade e dedicação. Ao Zé, pelo apoio e ajuda inestimáveis na concretização da tese, muito obrigada uma vez mais.

Por fim, mas não menos importante, fica um agradecimento especial à minha família, dádiva de amor, confiança e compreensão, suportando as minhas ausências, acompanhando os períodos mais atribulados, sem nunca duvidar nem desistir. Pai e Mãe, obrigada pelo apoio incondicional, pelo amor em todas as horas e pela motivação do ir mais além, do querer saber mais e nunca parar de crescer. Bela, minha querida irmã, sem a tua força e orientação, sem o teu amor e amizade pura, sem o teu bem-querer, este caminho teria sido bem mais longo e difícil. Jorge, companheiro de todas as horas, agradeço-te por tudo o que és e o que significas para mim, a ajuda me tens dado, espero um dia conseguir retribuir-te na mesma medida. Estou e estarei profundamente grata pela partilha dos momentos mais felizes e pelo vosso inestimável apoio nas horas menos boas. Muito obrigada por existirem na minha vida e a tornarem plena de sentido.

Gostaríamos ainda de expressar o nosso agradecimento ao apoio financeiro da Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT), pela concessão da bolsa de doutoramento SFRH/BD/454 50/2008, inserida no Programa de Financiamento do Quadro de Referência Estratégico Nacional (QREN) e do Programa Operacional Potencial Humano (POPH).

ABREVIATURAS E SIGLAS

AM – Análise microquímica.

C. – Cerca de.

CCR-UCP/CRP- Centro de Conservação e Restauro da Universidade Católica Portuguesa, Centro Regional do Porto.

CFA/UL – Centro de Física Atómica da Universidade de Lisboa.

CH/UE – Centro Hércules da Universidade de Évora.

CMAG – Casa-Museu Dr. Anastácio Gonçalves.

CMFF – Casa-Museu Frederico de Freitas.

Conj. – Conjunto.

Coord. – Coordenação.

CT – Cortes transversais (estratigrafia).

DDCI-DGPC – Divisão de Documentação, Comunicação e Informática da Direção-Geral do Património Cultural.

DEM – Departamento de estudo dos materiais do laboratório de Conservação e Restauro José de Figueiredo.

DGEMN – Direção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais.

DGPC – Direção-Geral do Património Cultural.

Dir. – Direção.

Ed. – Edição.

EIV – Espectroscopia de infravermelho.

FAL-MC – Fundação Abel de Lacerda – Museu Caramulo.

FCM – Fundação Casa de Mateus.

FCT/UNL Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade Nova de Lisboa.

FTIR-μs – Micro-espectroscopia de infravermelho com transformada de Fourier.

HR – Humidade relativa.

ICF – Igreja de Caramos, em Felgueiras.

IMC – Instituto dos Museus e da Conservação.

Inv. N.º – Inventário número.

IPCR – Instituto Português de Conservação e Restauro.

IPM – Instituto Português de Museus.

ISMA – Igreja de Santa Maria da Assunção.

IV – Infravermelho.

LCR-IJF – Laboratório de Conservação e Restauro José de Figueiredo.

LCR-JF/IMC – Laboratório de Conservação e Restauro José de Figueiredo do Instituto dos Museus e da Conservação (atual DGPC).

LR-OPD – Laboratório de Restauro do Opificio delle Pietre Dure, Florença.

L-UCP/CRP – Laboratório da Universidade Católica Portuguesa, Centro Regional do Porto.

MA – Museu de Aveiro.

MAB – Museu Abade de Baçal.

MADVC – Museu de artes decorativas de Viana do Castelo.

MB – Museu dos Biscaínhos.

MCSB – Museu do cabido da Sé de Braga.

M-FRESS – Museu da Fundação Ricardo Espírito Santo e Silva.

M-FRESS – Museu da Fundação Ricardo Espírito Santo e Silva.

MGV – Museu Grão Vasco.

ML – Museu de Lamego.

MM – Museu da Música.

MMO – Museu Municipal de Óbidos.

MNAA – Museu Nacional de Arte Antiga.

MNMC – Museu Nacional de Machado de Castro.

MNSR – Museu Nacional Soares dos Reis.

MO – Microscopia ótica.

MQC – Museu Quinta das Cruzes.

MVA – Museu da Vista Alegre.

nm – Nanómetros.

PDB – Paço dos Duques de Bragança.

PNM – Palácio Nacional de Mafra.

PNQ – Palácio Nacional de Queluz.

PNS – Palácio Nacional de Sintra.

Py-GC/MS – Pirólise seguida de cromatografia gasosa acoplada à espectrometria de massa.

RIV – Reflectografia de infravermelho.

S/Inv. – Sem número de inventário.

SEM-EDS – Microscopia eletrónica de varrimento com espectrometria de raios X dispersiva de energia.

SIPA – Sistema de informação para o património arquitetónico.

SMT – Sacristia do Mosteiro de S. Salvador de Travanca

TMSB – Tesouro Museu da Sé de Braga.

Trad. – Traduzido.

U.C. – Universidade de Coimbra.

U.C.P. – Universidade Católica Portuguesa.

UV – Ultravioleta.

Vol. – Volume.

Vols. – Volumes.

XRF – Microespectrometria de fluorescência de raios X dispersiva de energia.

μ-DRX – Micro-difração de raios X.

INTRODUÇÃO

As razões para a escolha deste tema enquanto ponto de partida para a elaboração de uma tese de doutoramento prendiam-se com três ordens de fatores: por um lado, a necessidade e gosto pessoal de valorizar uma das manifestações mais significativas na produção e desenvolvimento das artes decorativas; por outro lado, a vontade de demonstrar que, apesar de ser serem consideradas muitas vezes como "artes menores", as artes decorativas têm um inquestionável valor patrimonial, à semelhança das chamadas "artes maiores" enquanto elementos de significância, suas precursoras ou continuadoras; à vontade de valorizar os estudos já realizados sobre o assunto, porque dispersos e com uma abordagem desintegrada, acrescia a constatação da profícua produção de pintura nos móveis portugueses que permaneciam, contudo, privados de uma perspetiva capaz de fornecer novos elementos de investigação.

O estudo do mobiliário pintado setecentista em Portugal afigura-se como uma abordagem não linear que assenta na articulação de duas áreas distintas necessária à compreensão global da peça. Reflete, simultaneamente, questões históricas e evolutivas, mas, também, especificidades de decoração pictórica e a identificação de materiais ou de técnicas construtivas específicas de marcenaria. Na visão integrada dos mecanismos de produção, à luz dos condicionalismos temporais, perspetivamos este processo como uma súmula de três vertentes que se complementam entre si: a conceção e a história do objeto, contemplando particularidades tipológicas e materiais; o executante, situado num determinado núcleo de produção; e o seu comprador, além das motivações da encomenda.

O estudo das Artes Decorativas em Portugal, e o do móvel pintado em particular, dispõem de um manancial documental e de uma tratadística com especial interesse que, perante a quantidade de peças existente neste âmbito, torna oportuna a sua análise. O ponto de partida para a presente investigação veio a consolidar-se numa perspetiva estilística e técnica dos objetos, numa ótica conjunta com a compreensão da conservação do móvel pintado em Portugal. Na inexistência de informações acerca dos autores e/ou clientes, o estudo do objeto afigura-se essencial na perceção dos mecanismos de encomenda e de atualização de gostos da clientela da época, assim como a forma como o executante

trabalhava, ou seja, as questões autorais. As considerações relativas à autoria dos exemplares privilegiaram a produção da superfície cromática, em detrimento das técnicas de marcenaria e construção estrutural dos objetos, cujo estudo não constituiu o objetivo do trabalho. Na impossibilidade de atribuição de autoria, situação que se revelou recorrente, a opção recaiu quer na comparação entre objetos e técnicas pictóricas de execução, quer na inclusão de tipologias menos tradicionais de mobiliário que nos permitisse traçar paralelismos de centros de produção e percursos dos artífices.

Tendo em conta a temática abordada na tese e a imposição incontornável das limitações temporais na sua concretização, a escolha do enquadramento cronológico, referente ao século XVIII, assenta na produção artística, grandemente impulsionada por D. João V e pela riqueza motivada pelo ouro e diamantes vindos do Brasil, num ambiente de prosperidade, findos os conflitos militares com Espanha. Este período da História atingiu, de facto, um dos momentos mais frutíferos a nível de produção artística, de inclusão de influências de outros países, quer a nível das estruturas e formas como da decoração e materiais empregues, segundo critérios que viviam, ainda, na sombra das orientações tridentinas.

As barreiras temporais foram, no entanto, pontualmente dilatadas, recuando até à época de transição da centúria de Seiscentos e Setecentos, bem como o período de mudança de Setecentos para Oitocentos, de modo a incluir exemplares relevantes e, neste sentido, permitir um melhor enquadramento dos assuntos tratados. De um modo geral, podem considerar-se como barreiras cronológicas os reinados de D. João V (1707-1750), D. José (1750-1777) e D. Maria I (1777-1816), ou seja, o estudo atravessa o Barroco, o Rococó e o Neoclássico portugueses. Não podíamos deixar de focar o terramoto de 1755, na capital do reino, uma catástrofe que implicou consequências profundas na produção do móvel pintado, numa óptica de descentralização e aceleração da produção desta realidade artística. Além da imposição das barreiras cronológicas e geográficas, os critérios prendem-se com o tipo de investigação realizada: análise do ponto de vista formal, estilístico, técnico e decorativo na elaboração da amostra de estudo. Partindo deste pressuposto, a policromia presente nas peças foi analisada de acordo com a técnica

decorativa artística utilizada, sistematizando, pelo tipo de decoração policromada, as tipologias formais dos objetos.

Ao analisarmos os parcos estudos dedicados ao mobiliário pintado em que se distingue Artur Sandão, acerca do qual se vão tecendo considerações parcelares, com distintas abordagens e perspetivas, subsistia a dispersão e a carência de aprofundamento sistemático e técnico na sua investigação, tal como havia salientado Flávio Gonçalves. A sua referência ao longo de inúmeras publicações de história do mobiliário português e estrangeiro afigurava-se escassa e arbitrária. Pareceu-nos de clara pertinência a incorporação de aspetos artísticos e técnicos, considerações de teor analítico, cujo objetivo é o conhecimento da sua materialidade, dos processos de degradação ativos e, portanto, da respetiva conservação. Escasseava uma visão transversal e alargada do estudo histórico e, neste sentido, a metodologia de investigação contemplou dois tipos de ação: por um lado, a investigação teórica contextual, baseada na pesquisa histórica e artística, social e cultural dos momentos e dos locais mais importantes para o enquadramento do móvel pintado; por outro lado, aprofundou-se o trabalho de campo e o desenvolvimento da vertente prática de observação *in situ* que possibilitou o conhecimento das técnicas pictóricas de decoração e, ainda, a caracterização material dos revestimentos decorativos.

No primeiro tipo de ação, foi necessário colmatar a insuficiente bibliografia de apoio referente à especificidade da pintura presente no mobiliário e, nesse sentido, procedeu-se à incursão dos principais núcleos documentais: Biblioteca Nacional e Biblioteca Central da Divisão de Documentação, Comunicação e Informática da Direção-Geral do Património Cultural, em Lisboa; Arquivo Histórico Municipal, no Porto e Biblioteca Pública Municipal, no Porto. A consulta de diversos *sites* na Internet revelou-se uma interessante fonte que complementa as restantes pesquisas, bem como artigos de jornais, revistas, inventários, atas de congressos. No trabalho de campo efetuou-se a observação sistemática, o estudo e a descrição pormenorizada das técnicas de policromia e do estado de conservação dos objetos. Nessa medida, foi realizado o levantamento gráfico e fotográfico dos exemplares, com o objetivo de elaborar uma documentação que apresentasse utilidade futura, partindo da investigação inicial de identificação de mobiliário pintado, inserido em diferentes coleções.

Em termos de adoção de critérios e de seleção da amostra de estudo, encarámos duas realidades: a elevada quantidade de exemplares existentes e a abrangência geográfica da sua localização. Optámos, num primeiro momento, pela seleção de móveis enquadrados em espaços museológicos em todo o país, não apenas pela potencialidade do conhecimento preexistente acerca da produção e da proveniência, mas, de igual modo, pela notícia das intervenções antigas e do controlo dos fatores ambientais e de degradação. Contudo, o mobiliário pintado registou uma tal abrangência, que era impossível ignorar a perceção da profunda religiosidade da época e, portanto, da presença de exemplares de arte sacra inseridos, ainda, na localização original, além da incorporação em coleções privadas, sempre que conhecidas e tornadas acessíveis. Tal constatação motivou, portanto, a análise de diversas igrejas e de coleções privadas, embora nestes casos se tenha optado pela limitação geográfica do Norte de Portugal dada a proximidade e acessibilidade aos locais. Não é clara a distinção tipológica daquilo que se entende como mobiliário, atribuindo-se aos painéis pintados a mesma designação "mobiliária". A presente tese privilegia as peças destinadas a mover-se, embora a denominação seja conferida, também, a outros objetos que não detenham essa função primária. Embora fosse esta a premissa inicial, dada a representatividade do mobiliário no espaço religioso citado anteriormente, considerámos determinadas tipologias, como os órgãos, os arcazes e os amituários que, apesar da sua imobilidade, são essenciais no conhecimento da dinâmica de produção do móvel pintado.

O manancial informativo existente em relação às pinturas observáveis no mobiliário refere-se à perspetiva histórica e tipológica formal dos objetos. Pretende-se, com este trabalho, o estudo dos aspetos artísticos, das condições de conservação atuais, das técnicas de decoração e, sempre que possível, da identificação material, com o objetivo do enriquecimento das investigações anteriores, alargando o campo da sua ação. Procurar-se-á refletir em que medida os materiais e técnicas usados na produção do mobiliário pintado atuam no seu estado de conservação e de que forma o fizeram, tendo em conta os materiais e técnicas utilizadas, a história de vida da peça, o percurso realizado e os sinais de degradação. A presente investigação advém da combinação entre a História da Arte e a Conservação e o Restauro, considerando, igualmente, a identificação das técnicas

pictóricas. Para esse efeito, os principais objetivos do trabalho residem na análise da amostra representativa de obras que apresentem pintura, a partir da qual irá ser realizado:

- Estudo histórico, social e artístico que contextualize o aparecimento das peças de mobiliário em questão: notas de encomenda, caso existam, identificação do(s) proprietário(s) e das condições de conservação a que estiveram sujeitas;

- Reflexões relativas à autoria e produção artística oficinal, considerando a dicotomia centro de produção e periferias, e suas principais influências;

- Comparação e estabelecimento de paralelismos com peças da mesma época e da mesma autoria (sempre que seja possível a sua identificação);

- Considerações acerca da relação entre a produção das pinturas no mobiliário e outras concretizações artísticas, como a pintura sobre tela e sobre madeira, a escultura, a cerâmica e os têxteis;

- Descrição sistemática das tipologias decorativas, após análise individualizada dos exemplares, das pinturas e das técnicas decorativas, com referência às principais formas e tecnologias aplicadas aos materiais presentes (composição material das obras);

- Identificação e registo dos procedimentos originais empregues, das especificidades técnicas de execução e dos materiais utilizados mediante consulta de relatórios da Divisão de Documentação, Comunicação e Informática da Direção-Geral do Património Cultural (DDCI-DGPC) e/ou realização de exames no Laboratório da Universidade Católica Portuguesa – Centro Regional do Porto (L-UCP/CRP).

- Nos estudos de caso, realização de métodos de exame e análise laboratoriais, tais como: análise global por métodos óticos através de fotografia de fluorescência ultravioleta e com radiação infravermelha; análise elementar da policromia e proposta para identificação de pigmentos (XRF) e observação ao microscópio ótico (MO) sob luz visível da organização de materiais por camadas (CT);

- Exame do estado de conservação, mediante a identificação das principais patologias e possíveis causas de alteração, tendo em conta o suporte em madeira e a policromia, propondo *in situ* medidas de conservação adequadas para cada obra, de acordo com a coleção a que pertence e as condições a que está sujeita, prevendo eventual continuação da degradação atual.

Em termos de organização do trabalho, a tese encontra-se dividida em dois volumes, cujas opções metodológicas se encontram justificadas nas respetivas notas introdutórias. O primeiro volume, o corpo central do trabalho, subdivide-se em cinco capítulos. O Capítulo I aborda o contexto histórico, cultural e artístico do mobiliário setecentista no panorama europeu e no contexto particular português no que respeita à evolução histórica da policromia, caracterizando o mobiliário inserido no espaço civil e religioso. Verificamos que a presença em Portugal de alguns dos exemplares testemunha, com frequência, a influência das encomendas no âmbito de trocas comerciais e das relações com o território estrangeiro. É neste sentido que será abordada a relação e comparação de resultados com concretizações artísticas europeias, nomeadamente países com relações estreitas com Portugal, como a Espanha, a França, a Inglaterra e o Brasil.

Após a compreensão histórica da sua produção e do paralelismo evolutivo entre o panorama europeu e o contexto particular português, além das principais influências nas diversas tipologias formais, o Capítulo II sistematiza as tipologias decorativas do mobiliário português, através do agrupamento em quatro tipologias principais: fingimento, *"chinoiserie"*, outras tipologias decorativas e a decoração compósita. A escala internacional que a decoração pictórica de móveis e de outros utensílios domésticos e/ou litúrgicos logrou, deu origem à imprecisão terminológica de uma tipologia decorativa – a *"chinoiserie"* – situação que tentaremos clarificar, distinguindo-a das lacas que, como veremos, não constituem objeto de estudo na atual investigação. O Capítulo II resultou do contacto direto dos móveis e das suas particularidades artísticas e estilísticas, completando as informações históricas disponíveis, permitindo abordar o processo de manufatura, a organização dos ofícios e a complexa tarefa de atribuição autoral.

O Capítulo III aprofunda a sistematização decorativa tipológica do Capítulo II, apresentando as principais características técnicas e influências na produção artística, cujos procedimentos de manufatura constituíram, desde então, segredos oficinais. Pese embora a multiplicidade de materiais utilizados no mobiliário que apresenta pintura, a madeira constituiu o material selecionado de suporte às especificidades pictóricas, motivo pelo qual realizámos um breve esclarecimento acerca das espécies lenhosas, no que respeita à seleção de materiais, às técnicas de construção e de preparação, fatores determinantes no

estado de conservação. Procurou-se compreender a escolha de materiais e os processos de elaboração dos mesmos mediante o estudo técnico, de acordo com a criação de seis técnicas decorativas, além da elaboração de uma síntese de materiais utilizados. Apurámos a caracterização material e técnica num universo de vinte e dois objetos, resultantes da consulta de dezassete relatórios pertencentes ao Laboratório de Conservação e Restauro José de Figueiredo do Instituto dos Museus e da Conservação, em Lisboa, três relatórios provenientes do *Opificio della Pietre Dure*, em Florença e, no âmbito do presente trabalho, realizámos exames de microespectrometria de fluorescência de raios X dispersiva de energia (XRF), microscopia ótica (MO) e cortes transversais/estratigrafia (CT) em dois exemplares – um leito e um mocho – no Centro de Conservação e Restauro da Universidade Católica Portuguesa, no Porto, pertencentes, respetivamente, a um espaço civil e a um contexto religioso, ambos em utilização quotidiana.

No Capítulo IV problematizam-se as questões relativas à conservação do móvel pintado enquanto objeto de significado cultural, cuja degradação reflete a história material e o percurso individual de vida de cada exemplar. Analisámos os principais fatores de degradação ocorridos por causas externas, e catalisados por agentes físicos e químicos, biológicos, antropológicos ou acidentais, bem como as causas intrínsecas de deterioração, despoletadas pelo envelhecimento natural dos materiais, pela sua qualidade e pelas deficientes execuções técnicas.

No Capítulo V apresentam-se quatro estudos de caso, acerca dos quais se efetuou o exame técnico, o mapeamento de patologias e a intervenção prática de conservação. Quanto ao leito e ao mocho, já mencionados, a globalidade do estudo técnico, dos métodos de análise laboratoriais e das ações conservativas ou das intervenções de conservação-restauro realizaram-se no âmbito do presente trabalho. No que se refere aos outros dois exemplares – caixa de esmolas e maquineta –, uma vez que tinham dado entrada no Instituto dos Museus e da Conservação, nos anos de 1997 e 2000, respetivamente, com o objetivo de serem intervencionados, optámos por seguir de perto os relatórios de intervenção e as conclusões dos diversos exames e análises laboratoriais então realizados. Apesar da inviabilidade prática de efetuar análises laboratoriais na totalidade dos objetos estudados, pretende-se, com a interação e complementaridade do diagnóstico atual do

estado de conservação e conhecimento profundo destas quatro peças, chegar ao esclarecimento o mais pormenorizado possível dos materiais, das especificidades técnicas de execução, das principais alterações ocorridas ao longo do percurso dos objetos e dos fatores de degradação dos mesmos, analisados à luz da sua pertença a espaços museológicos, civis ou religiosos.

O segundo volume reúne os apêndices e o inventário do móvel pintado em Portugal. Os apêndices dividem-se entre os registos fotográficos complementares aos cinco capítulos do primeiro volume e a criação de quadros síntese para as principais tipologias decorativas, de forma a inventariar os objetos estudados mais relevantes, assegurando o seu registo e conhecimento futuros. A totalidade dos objetos que figuram nos quadros síntese das quatro tipologias decorativas foi estudada de forma individual e da sua análise resultou, respetivamente, a problematização dos Capítulos III e IV, ou seja, as elações respeitantes às distintas técnicas artísticas e aos problemas de conservação e restauro inerentes a cada uma delas.

Feito o arrolamento global da grande maioria das peças visualizadas nos quadros em apêndice, o inventário final, uma vez que não constitui o objetivo da tese, apresenta-se como um modelo daquilo que nos parece ser um pertinente labor futuro, embora aqui meramente esboçado, contemplando nove fichas individuais. O inventário inclui, além de dois dos quatro estudos de caso, um móvel representativo de cada uma das quatro tipologias decorativas, ou seja, do fingimento de outros materiais, da *"chinoiserie"*, dos motivos florais e vegetalistas e da monocromia, assentes na divisão prévia do Capítulo II. Trata-se de fichas de inventário individuais que, além das informações tradicionais de inventariação, compreendem, igualmente, o seu estado de conservação detalhado e informações relativas ao estudo material, conhecimento dos materiais presentes e da técnica de execução envolvida, bem os fatores e processos de degradação inerentes aos mesmos.

Em suma, pretende-se, na presente tese, evocar o estudo conjunto da história da arte, da história das técnicas artistas, dos métodos de exame e análise laboratoriais e da conservação e restauro do mobiliário pintado, inserido num contexto museológico ou no

âmbito de vida quotidiana civil e religiosa, de modo a conceder uma nova sistematização do conhecimento dos seus materiais e das técnicas de execução do revestimento pictórico, incontornáveis na compreensão dos principais processos degradativos e, portanto, na sua conservação, acrescentando um contributo novo e necessário para uma compreensão globalizante do móvel pintado.

CAPÍTULO I

CONTEXTO HISTÓRICO, CULTURAL E ARTÍSTICO DO MOBILIÁRIO PINTADO SETECENTISTA PORTUGUÊS

CAPÍTULO I
CONTEXTO HISTÓRICO, CULTURAL E ARTÍSTICO DO MOBILIÁRIO PINTADO SETECENTISTA PORTUGUÊS

1.1. Evolução histórica do mobiliário policromado

1.1.1. Panorama Europeu

A produção de mobiliário barroco corporizou os sinais de profunda evolução da sociedade coeva, refletindo, mediante os novos materiais e madeiras exóticas empregues, *"uma maior exuberância, riqueza e comodidade dos móveis"*[1]. O mobiliário pintado setecentista desenvolveu-se em diversos países europeus a par das restantes realizações artísticas no campo das artes decorativas – têxteis, cerâmica, ourivesaria e outras relacionadas com a ornamentação dos ambientes – consagrando com estas afinidades ao nível concecional formal, estilístico e cromático. As oficinas artísticas executavam mobiliário pintado para o revestimento interior das casas abastadas e assimilavam as especificidades do meio geográfico. A distinção tipológica conceptual do mobiliário não é clara, e, apesar de ser inegável o carácter decorativo-funcional, nem sempre lhe foi reconhecido o estatuto de autonomia, podendo a designação "mobiliária" ser atribuída igualmente aos bens "imóveis", como os painéis pintados que forravam os interiores das casas abastadas[2].

[1] Dentro dos novos materiais as madeiras exóticas *"como el ébano,* la caoba, *el palosanto"* tiveram grande relevância na manufatura do mobiliário barroco, em cujos exemplares *"la línea recta se quiebra, la continuidad se rompe, la estática se hace dinámica y las grandes superficies planas se curvan"*, demonstrando pela primeira vez o sentido de composição. Vd. FEDUCHI, Luis – *Historia del mueble*. Madrid: Abantos, 1966, p. 83.

[2] Existem parcos exemplares dos mais antigos testemunhos deste mobiliário. Vd. HARASZTI-TAKÁCS, Marianne – Fifteenth-century painted furniture with scenes from the Esther story. *Jewish art*. (15.1989), p. 14-25.

O mobiliário francês apresentou-se sob um estilo régio e majestoso representado na perfeição por Luís XIV, o Rei Sol. A criação da Manufatura de Gobelins[3], sob a direção de Charles Le Brun, permitiu uma grande unidade na produção francesa e influenciou André-Charles Boulle que, apesar de desenvolver um trabalho autónomo, se inspirou nos seus projetos[4]. Além de Boulle, evidenciaram-se os nomes de Berain, seguidor de Ducerceau e Fontainebleau, e Lapoutre, cujos modelos, divulgados em álbuns de gravuras, se desenvolveriam mais tarde nos estilos Regência[5], período no qual se celebrizaram as pinturas de Wateau[6], bem como no rococó de Luís XV. Devem ser consideradas quatro características essenciais relativamente ao móvel francês do século XVIII: a presença dos motivos tipicamente barrocos difundidos em Itália, a nacionalidade dos principais artistas ebanistas da época, a influência oriental[7] e, consequentemente, o aparecimento da perna *cabriolé* no móvel francês e inglês.

A influência oriental das porcelanas e das lacas esclarece o aparecimento da decoração policromada mais apreciada no mobiliário francês – a *"chinoiserie"* –, embora o trabalho em madeira e a aplicação de outros materiais tivessem sido igualmente soluções decorativas predominantes (figs. 1 e 2 em Apêndices). Destacamos, além do trabalho com as madeiras utilizadas isoladamente, com ou sem douramento, ou em conjunto no trabalho de marqueteria, a predominância da aplicação de metais, sobretudo bronzes, a utilização da tartaruga, porcelanas de Sévres, cristal pintado, denominado *"eglomisé",* mármores, palhinha e tapeçarias, sendo as de Gobelins, Bauveais Aubousson as mais apreciadas. Após

[3] Vd. WATSON, Sir Francis – *The history of furniture*. London, Orbis publishing, 1976, p. 72.
[4] Charles Le Brun, o primeiro pintor do Rei Sol, inspirou diversos artistas como André-Charles Boulle, em cujos trabalhos se conseguem identificar as orientações de Le Brun. O génio de André-Charles Boulle tornou-o um artista multifacetado nas tarefas que desempenhou como arquiteto, desenhador, entalhador e decorador nos seus reconhecidos móveis com aplicações de tartaruga e cobre denominados justamente por "Boulle", tal foi o reconhecimento e reprodução nas Cortes europeias. Vd. FEDUCHI, Luis – *Ob. cit.*, p. 85.
[5] Cf. LUCIE-SMITH - *Furniture: a concise history*. London: Thames & Hudson Ltd., 1993, p. 124.
[6] *"Es Wateau, el pintor galante de las fiestas palaciegas, el inspirador de sus decorados de 'magot y grutescos', y dos dibujantes extranjeros – Meissonier y Oppenard – llevan sus nombres unidos al Regencia"*. Vd. FEDUCHI, Luis – *Ob. cit.*, p. 85.
[7] Vd. DAMPIERRE, Florence de – *The best of painted furniture*. New York: Rizzoli, 1987, p. 19.

o primeiro momento de importação do mobiliário lacado oriental[8], revelando influência holandesa[9], realizaram-se diversas tentativas de imitação da técnica original, como o "*vernis Martin*"[10] (figs. I.1 e I.2) ou o *"french polish"*[11], que se encontram nas principais soluções pictóricas da época, como pintura de temáticas florais, pastoris e cenas religiosas e de género, presentes em praticamente todas as tipologias formais, além dos instrumentos musicais.

Fig. I.2 – "*La Consolation de l'Absence"* apresenta no interior neoclássico uma mesa pintada com a técnica *"vernis Martin"*. Museu Cognacq-Jay, Paris.

Fig. I.1 – Cómoda semicircular, de cerca de 1755 da coleção Ferdinand Rothschild. Extraído de DAMPIERRE, Florence (1987), p. 19.

[8] Vd. CHIESA, G., coord. – *La mobilia inglese del '700. Gli stili dei mobili.* Milano: Görlich, 1971, p. 9-12.

[9] Vd. SOUSA, Maria da Conceição Borges de – Móveis à maneira do oriente. *In Actas do 2º Colóquio de Artes Decorativas: As artes decorativas e a expansão portuguesa – imaginário e viagem. 1º Simpósio Internacional*. Lisboa: Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva, Escola Superior de Artes Decorativas, 2008, p. 158. Vd. DAMPIERRE, Florence de **–** *Ob. cit.*, p. 87.

[10] Vd. IDEM, *Ibidem.*, p. 22-27.

[11] Esta técnica francesa consistia num novo método de aplicação do verniz, segundo o qual a tradicional forma de aplicação com pincel era substituída por uma pequena almofada de borracha ou de tecido de enchimento. Aplicou-se segundo diversas receitas, tendo sido levada até Londres no início do século XIX pelos *"cabinet-makers"*. Vd. KELLY, David St Leger – "French Polish" in the nineteenth-century. *Furniture History.* London: The furniture history society. (42.2006), p. 153-169.

O mobiliário neoclássico, desenvolvido no estilo Luís XVI francês, abandona gradualmente a utilização do bronze e o douramento integral das superfícies, isolando-o em discretos ornamentos, como os frisos (fig. 3 em Apêndices). A pintura no mobiliário alcança protagonismo e assume-se, então, como a nova tendência de tons *"tiernos y pálidos del crema apagado, del rosa-melocotón, y del azul-primaveral"*[12]. A decoração polícroma reveste-se de uma única cor, geralmente branco ou azul-claro, como exemplificam os cadeirões, as cadeiras de inúmeros tipos de encosto, canapés e consolas, com douramento nos motivos entalhados mais representativos da época. A par da nova moda, persistem os móveis lacados orientais importados, continuação do gosto dos períodos antecessores, mas alcançam agora uma profusão tipológica amplificada.

O mobiliário inglês assumiu-se sobretudo burguês[13], enquanto no francês transpareceu com preferência o luxo da Corte. Para a compreensão do mobiliário barroco inglês é vital considerar o seu maior representante: Chippendale[14]. A sua ação coadjuvou o progressivo abandono da importação das influências exteriores, sobretudo francesas e italianas, que até então se fazia de forma sistemática, tornando-o, inversamente, fonte de inspiração na produção de mobiliário europeu. Da imensa variedade de móveis da sua autoria destacamos as cadeiras, embora a sua capacidade de adaptação permitiu que projetasse mobiliário barroco, rococó e neoclássico a par da publicação de álbuns com modelos originais[15] (fig. 4 em Apêndices).

A tendência da decoração dos móveis ingleses com motivos orientais (fig. 5 em Apêndices), presente nas porcelanas e lacas, e das grandes composições florais, produzidas em marqueteria, é impulsionada pelo contacto com artistas vindos de outros países como a Holanda e a Alemanha, tal como o arquiteto Cristhofen Wren e o escultor Grinling Gibbons, sustentada pela influência trazida pelo rei William, de origem holandesa, e

[12] Vd. ZWEIG, Stephan; Eden, Paul – Marie Antoinette: The Portrait of an Average Woman, 1932. *Apud* FEDUCHI, Luis – *Ob. cit.*, p. 120.
[13] Vd. IDEM, *Ibidem.*, p. 134.
[14] Vd. CHIESA, G., coord. – *Ob. cit.*, p. 13 e 14.
[15] Vd. WARD-JACKSON, Peter W. – *English furniture designs of the eighteenth century*. London: Her Majest's Stationery Office, 1958, p. 14-20.

continuado no estilo Queen Anne[16] (fig. 6 em Apêndices). No reinado de Jorge I, foi essencial a influência do artista William Kent, arquiteto e projetista de mobiliário com estilo paralelo à Regência francesa[17]. Robert Adam[18] aparece no reinado de Jorge III e os seus modelos neoclássicos inspiraram Chippendale a produzir móveis sob os preceitos neoclássicos. Chippendale tinha sido influenciado pelas características holandesas do mobiliário, pelo estilo Queen Anne, posteriormente em união com o estilo Luís XV.

A decoração policromada do móvel inglês, tal como sucede no mobiliário francês, conjuga-se simultaneamente com outros materiais: folheados de madeiras exóticas, douramento, papel pintado[19], aplicações metálicas – bronze e marqueteria, fusão da temática floral holandesa com a geométrica italiana. Na decoração policroma, prevaleceu a influência das lacas orientais, e, à semelhança do que aconteceu em França, após a importação do mobiliário lacado oriental, realizaram-se diversas tentativas de imitação da técnica oriental, como a designada *"Coromandel"*[20] (fig. I.3), variante que também era conhecida em França, contemporânea do "*vernis Martin"*[21]. Chippendale revelou-se influenciado pelos motivos orientais[22], originariamente trazidos para Inglaterra por William Chambers[23], que teve um papel preponderante na sua difusão e legou uma multiplicidade de modelos nas suas publicações. Nos móveis ingleses, o aspeto natural das madeiras mereceu, em simultâneo, o maior apreço e foi assumido na generalidade dos objetos, onde o luxo se associa à ideia de conforto. No que se refere aos exemplares pintados, contam-se cadeiras, cujas pernas em "*cabriolé"* haviam sido importadas da

[16] Cf. LUCIE-SMITH – *Ob. cit.*, p. 152-154.
[17] Vd. FEDUCHI, Luis – *Ob. cit.*, p. 107.
[18] Vd. CHIESA, G., coord. – *Ob. cit.*, p. 15 e 16.
[19] O papel pintado, frequentemente com desenhos de inspiração chinesa, e as telas estampadas substituíram as sedas e tapeçarias na decoração do mobiliário, permitindo uma redução dos custos, mantendo o carácter ornamental apreciado. Vd. FEDUCHI, Luis – *Ob. cit.*, p. 109, 110.
[20] Vd. BRUNT, Andrew – *Phaidon Guide to furniture*. Oxford: Phaidon Press, 1978, p. 148 e 149.
[21] Vd. CHAMPEUX, Alfred de – *Le meuble*. Paris, A. Quantin, 1885, p. 182-198.
[22] Vd. WARD-JACKSON, Peter W. – *Ob. Cit,*. p. 14-20.
[23] Cf. LUCIE-SMITH – *Ob. cit.*, p. 107.

China, papeleiras, cómodas-papeleira ou "*secreter*"[24], relógios de caixa alta e instrumentos musicais, em cuja policromia predomina a temática *"chinoiserie"*.

Fig. I.3 – Cómoda-papeleira com alçado decorada segundo a técnica designada de *"Coromandel"*. Inícios do século XVIII. Extraído de Phaidon Guide to Furniture (1978), p. 32.

Com o advento do estilo neoclássico e império inglês, a reputação de Chippendale, que executou igualmente móveis neoclássicos, é ultrapassada pelos nomes dos irmãos Adam, Hepplewhite e Sheraton[25], contemporâneos e influenciados pelas mesmas fontes, com publicação de gravuras. Sob o regime de linhas direitas e contidas, apresentado com decoração discreta e sóbria, o mobiliário acusa influências italianas e francesas trazidas por

[24] Vd. FEDUCHI, Luis – *Ob. cit.*, p. 111.
[25] Vd. AUSSEL, A. – *Estilos de mobiliário*. Lisboa: Presença, 1974, p. 63-66.

Robert Adam juntamente com artistas colaboradores[26] e adaptadas ao gosto inglês. A policromia assumia-se como fator de distinção[27], contrariamente aos móveis pintados franceses e italianos, ostentando *"outro carácter más decorativo y ornamental, ya que éstos llevan paisajes, figuras, etc."*[28]. A palhinha, amplamente utilizada, conjugou-se com frequência com a pintura das estruturas. Após o período barroco e neoclássico, o mobiliário vitoriano materializa a permanência do mobiliário pintado, inserido no movimento "*Arts and Crafts"* (fig. I.4), cuja decoração foi diversas vezes realizada pelo próprio William Morris[29].

Fig. I.4 – Armário "King René of Anjou's Honeymoon", concebido por Seddon e decorado por Morris, Marshal e Faulkner. Século XIX. Victoria and Albert Museum, Londres.

[26] Os irmãos Adam adaptam as influências francesas e italianas ao gosto burguês inglês, rodeando-se de artistas como a pintora Angélica Kauffman e o escultor Flaxman. Cf. FEDUCHI, Luis – *Ob. cit.*, p. 134.

[27] Juntamente com a marqueteria, a pintura salientou-se como característica distintiva nos móveis cujas linhas se assumiam extremamente simples. *"El esqueleto estructural es a veces tan simple que, para enriquecerlo y distinguirlo de los muebles económicos, se hace preciso el empleo de la marquetería y la pintura"*. Vd. FEDUCHI, Luis – *Ob. cit.*, p. 135.

[28] Vd. FEDUCHI, Luis – *Ob. cit.*, p. 135.

[29] Vd. CROMEY-HAWKE, N. – William Morris and Victorian painted furniture. *The connoisseur.* London: The National Magazine. (191.1976), p. 33-43.

As principais influências e traços característicos do mobiliário espanhol decorrem dos reinados vigentes: do carácter especificamente espanhol de Carlos II, da influência francesa de Filipe V, da dinastia Borbón e, finalmente do italiano Carlos III[30] que havia regressado de Itália, em 1759, com um fascínio pelos descobrimentos de Pompeia, em 1755. Formaram-se, de modo paralelo, escolas regionais cujas particularidades as distingue e individualiza[31]. Identificam-se em Espanha três tipos de móveis: o grupo importado de Corte[32], os exemplares tipicamente burgueses, importados ou copiados dos que eram trazidos de fora, e os móveis populares[33] que formam um interessante grupo apesar da interpretação ingénua dos motivos e da grande simplicidade dos elementos que os caracterizam, tal como no resto da Europa (fig. I.5), paralelamente ao gosto da decoração geométrica e pictórica do mudejarismo, persistente até ao século XIX[34].

O mobiliário espanhol barroco ultrapassa, assim, o carácter austero e sólido que o caracterizava anteriormente, apesar de não ter produzido modelos internacionais como aconteceu em França ou Inglaterra. Tecnicamente recorreu a uma panóplia de materiais – marqueteria de madeiras exóticas, couro, tapeçarias, marfim, tartaruga, pedras duras ou mármores e os metais, maioritariamente bronze, por vezes combinados no mesmo objeto.

[30] Carlos III traz de Itália móveis dos seus palácios, ao estilo Luís XV, mas também artistas, criando em Madrid indústrias artísticas e decorativas, como a do Bom Retiro, instaurando os ateliês reais, à semelhança dos que existiam em Itália, como em Capo di Monte, tal como a Manufatura de Gobelins em França ou das reais fábricas pombalinas em Portugal. Vd. FEDUCHI, Luis – *Ob. cit.*, p. 103, 143.

[31] *"La gallega, influída por Inglaterra e Portugal; la catalana, levantina y mallorquina, con la tradición luminosa y decorativa italiana e veneciana; la salamantina por outro nombre churrigueresca (...) la andaluza, donde se aprecian las relaciones com Inglaterra, si bien en un sentido más basto, decorativo y popular; Castilla representa la escuela tradicional (...) y las del Norte, donde subsisten los tipos del siglo XVI en el mueble popular, aunque com el sello ingénuo de los nuevos temas".* Além destas, refere-se a produção original de cadeiras em Palma de Maiorca "mallorquinas", em madeira de pinho policromado. Vd. IDEM, *Ibidem.*, p. 101, 104.

[32] O pintor Velásquez, que esteve em Itália em 1649, terá trazido obras de arte para o Rei e provavelmente deu a conhecer as decorações italianas. Por outro lado, dava a conhecer-se em Espanha as correntes decorativas francesas, ou seja, os móveis Boulle e as cadeiras decoradas pelos irmãos Martin e as gravuras para decoração de La Cotte, em 1712. Cf. IDEM, *Ibidem,* p. 102.

[33]Perante a dificuldade de adaptação aos modelos lançados pelas elites, floresceu a produção de mobiliário artístico popular em Espanha. Vd. BACCHESCHI, Edi, coord. – *Mobili spagnoli. Conoscere gli stili dei mobili.* Milano: Görlich, 1965, p. 3 e 4.

[34] Vd. IDEM, *Ibidem,* p. 3 e 4.

Por influência dos países baixos, aplicou-se policromia nos cristais pintados[35]. Além destes, a pintura e o douramento da talha foram aplicados em cofres, cadeiras, camas, consolas, mesas e sofás, a maioria dos quais merecem especial reconhecimento quando oriundos da região Levantina[36].

Fig. I.5 – Armário andaluz do século XVIII.
Extraído de BACCHESCHI, Edi (1965), p. 43.

[35] A técnica do cristal pintado referida anteriormente ficou conhecida pela expressão *"eglomisé"*.
[36] Vd. FEDUCHI, Luis – *Ob. cit.*, p. 105.

Apesar de desenvolvido em Itália, o estilo Barroco, da mesma forma que impulsionou a arquitetura[37], motivou o aparecimento no mobiliário italiano de elementos decorativos característicos da expressão barroca italiana. Estes sentem-se desde finais do século XVI, embora sem perder o cunho renascentista, enquanto em França a evolução se tenha dado de forma mais vincada, uma vez que os elementos do estilo anterior não tenham perdurado insistentemente como os italianos. No mobiliário pintado, deu-se a continuação dos programas decorativos e materiais do Renascimento, como o vidro pintado, as "*pietre dure"* ou a aplicação de metais, como o cobre e bronze, apesar das possibilidades trazidas pela riqueza das tapeçarias e pelas madeiras exóticas[38].

As regiões italianas apresentaram especificidades próprias, sendo de destacar a produção da cidade de Veneza[39]. A criação artística veneziana envolve, quer a montante, quer a jusante, um conjunto de particularidades que a projetaram para o reconhecimento internacional, do qual destacamos o intenso colorido das pinturas e o trabalho do veneziano Andrea Broustolon[40] cuja autoria se atribui a alguns móveis presentes em Portugal[41]. A singularidade do mobiliário pintado mereceu similarmente o reconhecimento da produção veneziana, essencialmente devido ao gosto pela *"chinoiserie"*, na qual se destaca a "*laca povera"* que, à semelhança do "*vernis Martin"*, procurou imitar as lacas vindas do Japão e da China (fig. 7 em Apêndices). A imitação das lacas orientais conheceu ampla variação cromática em Veneza[42], recorrendo à utilização de tonalidades brancas e fundos claros, difundindo-se posteriormente o gosto inédito pelos fundos claros a todo território italiano (figs. 8-10 em Apêndices). O reconhecimento da importância da pintura típica veneziana no móvel gerou uma vastidão de concretizações regionais (fig. I.6), iniciadas com a

[37] No barroco italiano os nomes dos arquitetos Borromini e Bernini são incontornáveis, tendo chegado a ser chamado de "borrominesco" o estilo caracterizado pela "fogosidade e dinamismo". Vd. IDEM, *Ibidem,* p. 83.
[38] Vd. MONTENEGRO, Riccardo – *Guia de história do mobiliário: os estilos de mobiliário do Renascimento aos anos cinquenta*. Lisboa: Editorial Presença, 1995, p. 30-35.
[39] Vd. WATSON, Sir Francis – *Ob. cit.*, p. 66-69.
[40] Vd. BRUNT, Andrew – *Guia dos estilos de mobiliário*. Lisboa: Editorial Presença, 1982, p. 32.
[41] A cadeira de braços pertencente ao Palácio Nacional da Ajuda (Inv. N.º 3683) é descrita como sendo *"à maneira de Andrea Brustolon"*.
[42] Vd. BACCHESCHI, Edi, coord. – *Mobili laccati del settecento veneziano. Conoscere gli stili dei mobili.* Milano: Görlich, 1966.

imitação dos exemplares orientais, individualizada em escolas regionais[43], apesar dos móveis venezianos ficarem como referência de originalidade, individualização e abrangência quer nas tipologias formais tradicionais do móvel, quer nos objetos de uso quotidiano menos frequentes[44].

Fig. I.6 – Mesinha de cabeceira. Milão. Segunda metade do século XVIII.
Extraído de BACCHESCHI, Edi (1966), p. 91.

Cadeirões, cadeiras, armários, cómodas, papeleiras com alçado, camas, consolas e instrumentos musicais policromados assumem o papel relevante da pintura em tons claros do mobiliário veneziano[45] ou a pintura marmoreada, tendo em conta o apreço pelos mármores italianos que continuaram a marcar presença desde o Renascimento, influenciando a pintura imitativa do material pétreo. O mobiliário policromado italiano

[43] Vd. FEDUCHI, Luis – *Ob. cit.*, p. 98 e 99.

[44] Vd. SANTINI, Clara – *Le lacche dei veneziani: oggeti d'uso quotidiano nella Venezia del Setecento.* Modena: Artioli Editore, 2003, p. 215, 216, 233 e 267.

[45] A cidade de Veneza, pela sua privilegiada localização, assumiu-se como um dos mais importantes portos comerciais da época. Além de centro vital de atividades mercantis relacionadas com os têxteis e o vidro, era famosa desde o século XVI pela intensidade e riqueza das suas cores, preparadas com os pigmentos pouco comuns, alguns dos quais oriundos do Oriente, cuja favorável implantação permitia o fácil acesso. Vd. BOMFORD, David; ROY, Ashok – *A closer look: colour*. London: The Nacional Gallery Company, 2000, p. 77.

mereceu o reconhecimento coevo, de modo análogo às restantes soluções decorativas: as aplicações e os trabalhos diversificados com vidros e espelhos que por vezes, se combinavam com a pintura num objeto[46], a marqueteria dos ebanistas venezianos, os *marangoni*[47], e a utilização de outros materiais como o marfim, a madrepérola e os metais, uma vez mais com predominância do bronze. O estilo neoclássico e império em Itália, iniciados em Nápoles e desenvolvidos posteriormente em Milão e Veneza, seguiram as mesmas linhas do francês e as principais tipologias, nas quais a cadeira se destaca. Exibem o novo gosto através do elaborado trabalho de marqueteria, simultaneamente com a monocromia de cor homogénea, com o predomínio da tonalidade branca ou em tons claros, podendo apresentar *"arabescos pompeyanos"*[48].

Para que se entenda o Barroco nos Países Baixos, é essencial considerar a figura de Rubens[49], o artista mais relevante na divulgação das novas formas, influenciando a produção de mobiliário flamengo e posteriormente holandês. A habitação revela-se unitária na decoração interna e os primeiros elementos barrocos podem ser observados *"en sus chimeneas de mármol* (…) *en sus ricos 'empanelados'"*[50]. Compreende-se, assim, a origem da unidade dos móveis integrados na arquitetura, a extensão dos programas decorativos pictóricos aos restantes elementos decorativos dos interiores[51] e o apreço pela pintura de imitação dos mármores. O armário terá sido talvez a tipologia que teve mais impacto na produção barroca da Flandres. Sob influência da Flandres, embora mais sóbrio, sólido e simples, o mobiliário holandês dispunha-se no interior das habitações juntamente com as tapeçarias também aplicadas no móvel. A partir do século XVII assistiu-se à valorização generalizada da pintura holandesa, numa classe média que tinha como adquirir pinturas de paisagens, desenhos e gravuras para as habitações domésticas, facto que

[46] Vd. SANTINI, Clara – *Ob. cit.*, p. 10-14.
[47] São célebres vários trabalhos em marqueteria, como o do ebanista P. Piffetti em Turim, ou os diversos objetos produzidos em Veneza, pelo *marangoni*, ebanistas venezianos. Vd. CHAMPEUX, Alfred de – *Ob. cit.*, p. 199-205.
[48] Vd. WATSON, Sir Francis – *Ob. cit.*, p. 77-81.
[49] Cf. HERCK, Jan Van, coord. – *Il mobile fiammingo. Gli stili dei mobili.* Milano: Görlich, 1972, p. 7.
[50] Vd. FEDUCHI, Luis – *Ob. cit.*, p. 117.
[51] A abrangência da pintura nos interiores sente-se em simultâneo nos ambientes civis como nos espaços religiosos, como abordaremos no ponto B do presente capítulo, numa aceção à obra de arte total barroca.

causava deslumbramento ao estrangeiro visitante[52]. Pese embora as iniciais feições renascentistas, as relações da Holanda com o Extremo Oriente influenciaram o mobiliário à semelhança do que aconteceu em França, Inglaterra e Itália, importando-se inúmeros exemplares e desenvolvendo-se ao longo do século XVIII, localmente, pintura decorativa que procurava aproximar-se das lacas[53]. A presença tradicional de policromia nos móveis havia sido iniciada desde o século XVII[54] e, das tipologias de mobiliário policromado holandês, nas quais se contam papeleiras, cadeiras (fig. I.7), contadores e espelhos, o armário assumiu-se como a de maior relevo[55], destacando-se pela qualidade da marqueteria e folheados, merecendo posteriormente o reconhecimento da técnica em Inglaterra[56].

Fig. I.7 – Escrivaninha holandesa de tradição popular. Século XVIII. Extraído de DAMPIERRE, Florence (1987), p. 126.

[52] Vd. BEEFTINK, Buff – Socio-cultural aspects of the Netherlands in the 17th century. *In DUTCH FURNITURE OF THE SEVENTEENTH CENTURY.* Amsterdam: VeRes, Opleiding Restauratoren, 1994, p. 3-11.

[53] Vd. VLAM, Michiel de – Dutch imitation lacquer on a 17th century cabinet on stand, report on the condition and conservation. *In WOOD AND FURNITURE SYMPOSIUM.* Amsterdam: VeRes, Opleiding Restauratoren, 1992, p. 37-41.

[54] Vd. VOS, Anton – Dutch historical painted furniture. *In 9th INTERNATIONAL SYMPOSIUM ON WOOD AND FURNITURE CONSERVATION. VERNACULAR FURNITURE: CONTEXT, FORM, ANALYSIS.* Proceedings, Amsterdam, 2008. Amesterdão: Stichting Ebenist, 2008, p. 35-37.

[55] *"El armário, como en todo el centro de Europa, es el mueble de mayor importância. Sus puertas se subdividen en recuadros octogonales com incrustaciones de otras maderas y de marfil, y van guarnecidos com molduras rizadas"*. Vd. FEDUCHI, Luis – *Ob. cit.*, p. 118.

[56] Vd. IDEM, *Ibidem,* p. 118.

Na produção de móveis pintados na Dinamarca, afirma-se de especial relevância o mobiliário dinamarquês de escritório, concebido especificamente para a sala onde, entre 1715 e 1721, o Rei Frederik IV estabelecera os escritórios do governo, instalados num edifício do estado, em Slotsholmen. O conjunto, constituído por dez armários e três mesas compridas, sob as quais se traçaram armários, é conhecido através do desenho do arquiteto real Jacob Fortling, segundo o qual a pintura exterior seria amarela e a interior azul, desconhecendo-se atualmente a sua localização[57] (fig. 11 em Apêndices). Além deste conjunto, existem referências que apontam para a existência de móveis policromados dos finais do século XVIII, preferencialmente cadeiras, pintadas e douradas, assim como se destacam os móveis neoclássicos dinamarqueses, plasmando os modelos de Roma e Grécia antiga.

O aparecimento do barroco na Alemanha (figs. 12 e 13 em Apêndices), mais tardio relativamente aos Países Baixos, Itália ou França, opera-se pelo intercâmbio de artistas. Sob acentuada influência francesa[58], o barroco alemão não introduz novidade nos modelos produzidos. De Inglaterra absorveu, de modo similar, algumas características, acentuando excessivamente o peso e o contorcido dos volumes dos móveis barrocos franceses e ingleses, embora seguindo as linhas neoclássicas dominantes (fig. 14 em Apêndices). Durante o desenvolvimento do barroco, particularizaram-se escolas regionais,

[57] Dando resposta ao progressivo aumento do número de arquivos do escritório, encomendou-se, em 1759, o conjunto policromado a um dos arquitetos reais do Rei Frederik IV – Jacob Fortling (1711-1761), que o terá adequado da melhor forma aos requisitos do espaço: *"The drawing, which is probably the only one know for office furniture from the eighteenth century, shows simple, robust and practical furniture on bulbous feet. The cupboards, which were two metres high, were decorated with a pediment in the form of a rococo cartouche in which the contents of the cupboard could be shown in a neat script. For Fortling, who was trained as decorative sculptor, it must have been easy to design these cartouches; likewise it must have been easy for his brother-in-law Johann Friedrich Hännel (1710-61) to carve them in wood (...). All the furniture was equipped with unpickable locks and painted yellow on the outside, blue inside, and the cartouches were gilded. It was brought into use in 1760 and thereby extended the shelf capacity by 103m"*. Vd. GRANDJEAN, Bredo L. – Danish Eighteenth-Century office furniture: a drawing from 1759 in the Royal Danish record office. *Furniture history.* London: The furniture history society. (21.1985), p. 181 e 182.

[58] Coincidentes com os franceses, são três os períodos barrocos alemães: *"el Barroco propriamente dicho, equivalente al Luis XIV; el Regencia, el francês del mismo nombre, y el Rococó, que corresponde al tiempo del Luis XV. Schluter en la primera época; Effner, contemporâneo de Cressent en la segunda, y Kambly, Hoppenhaupt y Cuvillies, en la tercera, son los artistas que caracterizan más fuerte y personalmente estos três momentos del Barroco germânico"*. Vd. FEDUCHI, Luis – *Ob. cit.*, p. 113.

nomeadamente Nuremberga, Frankfurt, Dantzig, Hamburgo, enquanto a distinção no Rococó se baseia na individualização dos artistas criadores[59]. No mobiliário alemão devem destacar-se os armários influenciados pelos congéneres holandeses, que mantiveram a preponderância tipológica, produzindo-se modelos originais. A decoração realça a influência francesa pela diversificação dos materiais usados[60], presentes em papeleiras, toucadores, cómodas e papeleiras com alçado. No rococó, a policromia apresenta-se de cor única, geralmente branco, mediante aplicação homogénea e complementada com pormenores decorativos dourados (fig. I.8), manifestando, em outros casos, o retorno às formas clássicas, desde cerca de 1760. Do neoclássico alemão, destacou-se o trabalho de Röentgen[61], artista com formação francesa, cujas linhas gerais de conceção de mobiliário serão continuadas e darão origem ao mobiliário "*biedermaier*"[62] oitocentista que, acumulando influências inglesas do móvel burguês, apresentariam exemplares policromados. Celebrizaram-se as suas cómodas e papeleiras cilíndricas, recorrendo à marqueteria, através de elaboradas paisagens e temas mitológicos, assim como pelas composições com pedras duras. São conhecidos os estudos realizados por Gerdi Maierbacher-Legl acerca do móvel pintado alemão, apesar da impossibilidade prática de consulta devido à barreira linguística[63]. Tal situação repete-se no caso norueguês, cuja

[59] Vd. BRUNT, Andrew – *Ob. cit.*, p. 110-115.

[60] A par das madeiras nacionais, utilizaram-se madeiras exóticas, entalhadas, aplicadas à marqueteria e incrustação, imitando o estilo Boulle, recorrendo a madrepérola, marfim, tartaruga, pedras duras, tapeçarias, douramento e à aplicação de metais, especialmente bronze, cobre e estanho. Vd. BACCHESCHI, Edi, coord. – *Mobili tedeschi. Conoscere gli stili dei mobili.* Milano: Görlich, 1969, p. 66 -128.

[61] Röentgen morreu em 1807 e foi conhecido pelo nome de David, e em Inglaterra por David Luneville. Vd. FEDUCHI, Luis – *Ob. cit.*, p. 141.

[62] *"Perhaps the most interesting offshoot of the Empire style was the creation of Biedermeier furniture in the Austrian dominions and some parts of Germany. The word Biedermeier implies bourgeois comfort, and the style originated only aftar the Empire itself had passed from the scene. (...) The pieces categorized as Biedermeier can either be very simple or very elaborate"*. Vd. LUCIE-SMITH – *Ob. cit.*, 1993.

[63] De entre os diversos estudos de Gerdi Maierbacher-Legl, destacam-se os seguintes: MAIERBACHER-LEGL, Gerdi – *Bemalte siebenbürgische Möbel aus dem 16. und 17. Jahrhundert: die Henndorfer Truhen - Erfassen - Erschließen - Erhalten.* Regensburg: Schnell & Steiner, 2010; IDEM, Bemalte Möbel aus dem Inntal: die Degerndorfer Kistler Matthias und Anton Perthaler. *In:Bayerisches Jahrbuch für Volkskunde.* [S.l.: s.n.], 1989; IDEM, Werktechnische Standards im historischen Möbelbau : Betrachtungen zum Berchtesgadener Standseitenschrank. *In: Bayerisches Jahrbuch für Volkskunde.* [S.l.: s.n.], 2003; IDEM – Truhe und Schrank : graphisch dekorierte Möbel der süddeutschen Spätrenaissance. *In:Bayerisches Jahrbuch für Volkskunde.* München: Deutscher Kunstverlag, 1997; IDEM, "Türkenmöbel": frühe Truhen und Schränke in Südostbayern. *In:Bayerisches Jahrbuch für Volkskunde* [S.l.: s.n.], 1997.

existência de mobiliário pintado, mais próximo da produção popular, seja de salientar, apesar da impossibilidade de leitura dos estudos, que não apresentam tradução para o inglês.

Fig. I.8 – Cómoda datada de 1761. Residenzmuseum, Munique. Extraído de MOLESWORTH, H.D. (1978), p. 9.

Além dos países europeus mencionados, torna-se incontornável a referência ao mobiliário brasileiro, cuja produção apresenta proximidade com a portuguesa, dadas as relações estreitas entre o reino e a colónia brasileira. O privilegiado contacto com o Brasil, desde a sua descoberta, favorece a entrada de mobiliário no território brasileiro, situação ocorrida pelas relações com D. João V, D. José e D. Maria I, ao longo das quais os artesãos reinóis levariam *"os seus saberes e segredos de ofício, transmitidos através de gerações de famílias e oficinas, mas até as suas tradições, de organização corporativa"*[64]. Mais tarde, com a transferência da Corte portuguesa para o Rio de Janeiro, em 1808, a importação de móveis decresce, sendo substituída pela entrada de exemplares franceses, norte-americanos, alemães e austríacos[65]. Dentro das principais tendências francesas presentes no Brasil, é de registar a existência de móveis policromados, concebidos ao abrigo dos principais estilos, nomeadamente Luís XIV (1643-1715), Regência (1715-1723) e Luís XV

[64] Vd. CANTI, Tilde – *O móvel no Brasil: origens, evolução e características*. Lisboa: Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva, 1999, p. 10.
[65] Vd. IDEM, *Ibidem*, p. 78, 237-243.

(1715-1774), apesar da época de produção dos exemplares ser posterior[66]. Dentro destes, mesas, armários e baús apresentam policromia e recorrem maioritariamente a pintura em tons de azul-claro, vermelho, preto e douramento em detalhes entalhados, conjugados com aplicações metálicas – bronze, marchetaria, mármores e palhinha. Identifica-se a autoria de algumas dessas pinturas, como Adail Bento da Costa[67].

Segundo Tilde Canti a existência de mobiliário policromado figura desde o Brasil pré-colonial, pela decoração geométrica mediante monocromia vermelha ou preta[68], embora um dos principais fatores de desenvolvimento no território brasileiro seja a herança cultural e a importação de móveis portugueses, apesar do claro desfasamento cronológico com que foi absorvida. A presença de móveis sentiu-se nas regiões mais abastadas como no Nordeste do Brasil colonial e, a partir de meados do século XVI, o mobiliário português terá grande aceitação nas "casas-grandes" e capelas dos engenhos de açúcar, cuja reprodução recorreu a madeiras menos nobres e se procedeu à sua produção com maior rusticidade e sobriedade[69]. Durante os séculos XVI, XVII e XVIII gerou-se um aumento progressivo pela importação ou *"cópia dos raros móveis vindos de Portugal, executados inicialmente em cedro e canela e, mais tarde, em vinhático, jacarandá e outras madeiras de lei aqui encontradas e conhecidas por sua beleza e qualidade"*[70]. O mobiliário brasileiro conheceu, acompanhou e absorveu as tendências europeias em grande parte possibilitado pela ida de mestres de carpintaria, marcenaria e entalhe portugueses para o Brasil[71]. Nos séculos XVII e XVIII, o tipo de mobiliário existente no Brasil situava-se,

[66] Vd. SOARES, Lana Mara Bender de Souza – *Museu da Baronesa: mobiliário*. Pelotas: Editora Universitária, 1995, p.144-159.
[67] Vd. IDEM, *Ibidem*, p. 159.
[68] Vd. CANTI, Tilde – *Ob. cit.*, p. 59.
[69] Vd. IDEM, *Ibidem*, p. 60-65.
[70] Os modelos importados conheciam no Brasil múltiplas possibilidades, dado o contingente de suportes lenhosos disponíveis. Vd. LEMOS, Carlos – Cozinhas, etc.: um estudo sobre as zonas de serviço da casa paulista, 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1978, p. 63.
[71] No século XVI, *"os primeiros colonizadores e donatários que chegam ao Brasil trazem consigo mestres de vários ofícios, entre eles carpinteiros, marceneiros e entalhadores, que passam a se dedicar a diversas atividades, inclusive à execução de móveis"*, situação continuada durante os séculos XVII e XVIII vindo vários oficiais marceneiros, torneiros, ensambladores e correeiros portugueses a diversas localidades brasileiras, *v.g.*, Baía, Rio de Janeiro, Mariana, etc. Vd. CANTI, Tilde – *Ob. cit.*, p. 68-71.

conforme agrupou Augusto Cardoso Pinto em 1952, nos seguintes grupos: mobiliário importado de Portugal, mobiliário produzido no Brasil por artífices portugueses, mobiliário luso-brasileiro e mobiliário tipicamente brasileiro, de produção híbrida ou genuinamente popular[72]. Além da excelência de entalhamento possibilitado pela diversidade das madeiras[73], a cor foi incorporada em diversos exemplares, como exemplificam os móveis de Minas Gerais (figs. I.9 e I.10), além de outros materiais, ao longo do desenvolvimento do barroco, rococó e neoclássico.

Fig. I.10 – Arca ou "caixa rústica". Século XVIII. Minas Gerais. Extraído de ONO, Maristela Mitsuko (2004), p. 210.

Fig. I.9 – Armário pintado neoclássico. Séculos XVIII-XIX. Minas Gerais. Extraído de ONO, Maristela Mitsuko (2004), p. 210.

[72] Vd. PINTO, A. Cardoso; NASCIMENTO, José F. do – *Cadeiras portuguesas*. Lisboa: [s.n.], 1952, p. 97.

[73] Durante o século XVIII, difundindo as linhas curvas, *"o estilo barroco português, mais simples e severo que o barroco corrente no resto da Europa, encontrou no Brasil, sobretudo no trabalho de entalhe, um campo vastíssimo, devido à qualidade e riqueza de nossas madeiras"*. Vd. CANTI, Tilde – *Ob. cit.*, p. 17.

1.1.2. Panorama português

O estudo do mobiliário pintado em Portugal na centúria de Setecentos necessita de recuo temporal, pela necessidade de enquadramento histórico e cultural, fundamental para o entendimento evolutivo artístico e tecnológico. A história e a evolução do móvel pintado revelam o acompanhamento do estado de espírito da época[74] e as diversas influências geográficas, assistindo as evoluções formais estéticas coevas, ainda que estas tenham sido um processo lento perante a resistência tradicionalista do gosto português. Subsiste, contudo, e independentemente da época de produção, o carácter sóbrio, robusto e despretensioso[75], tal como afirmou Artur Sandão. A sua compreensão, segundo Alberto Sampaio, será tanto mais completa quanto melhor se conhecer a *"actividade manual das indústrias antigas"*, visto tratar-se de um "*regimen technico e economico especial de simplicidade e por assim dizer de espontaneidade que as distingue propriamente*"[76].

O período quinhentista[77] testemunha os primeiros e escassos exemplares de mobiliário policromado, longe, no entanto, do nível de erudição das concretizações decorativas italianas do mesmo período, sendo os *"cassoni"* os exemplares que melhor o ilustram. As influências na pintura decorativa do mobiliário quinhentista português são trazidas via Florença, Catalunha, Veneza, Bruges, Paris ou Antuérpia[78] e, desde logo, a motivação pelas relações mercantis sobrepõe-se à mera transmissão de gosto. Com estas, o carácter renascentista, de gosto teatral da pintura decorativa, entraria no gosto nacional,

[74] A evolução das formas e decorações do móvel pintado português, à semelhança dos exemplares sem pintura, desenvolveu-se *"sob ao abrigo do gosto e da sensibilidade nacional o estado de espírito da época"*, sentindo-se *"desde a Dinastia de Filipe II (1598) até final do Reinado de D. Maria I (1799)"*. Vd. SANDÃO, Arthur de – *O móvel pintado em Portugal*. [Porto]: Civilização, 1999, p. 61.

[75] O mobiliário ao longo da história nem sempre participou no luxo e fausto dos recintos, como fator determinante, da mesma forma que outros elementos caracterizavam o ambiente de Quinhentos e Seiscentos, designadamente as grandes dimensões espaciais e a decoração dos tetos caracterizado pela sobriedade. Vd. SANDÃO, Arthur de – *Ob. cit.*, p. 14-27.

[76] Vd. SAMPAIO, ALBERTO – *Estudos históricos e económicos*. Porto: [s.n.], 1923, vol. 1, p. 15.

[77] Ate à centúria de Quinhentos *"as condições do meio habitacional mantinham anteriormente precário conforto com sumários objectos de utilidade simplificada, mesmo quando a grandeza destacava a personalidade na organização social"*. Vd. SANDÃO, Arthur de – *Ob. cit.*, p. 64.

[78] Vd. Les Portugais à Anvers au XVI^{ème} Siècle. *Apud* SANDÃO, Arthur de – *Ob. cit.*, p. 22.

mesmo antes da talha se ter desenvolvido em pleno, com toda a sua exuberância e diversidade decorativa, progredindo simultaneamente no conforto, concretamente no mobiliário civil.

O mobiliário indo-português[79] e a importação de influências e produtos conduziram à necessidade das pragmáticas[80], leis sumptuárias de combate aos excessos praticados pelas classes abastadas, limitando os artigos de luxo[81]. Contam-se quatro pragmáticas quinhentistas[82], ressaltando a necessidade de controlo na entrada e exibição dos luxos importados: a primeira, firmada por D. João III em 1535, "*procurando reprimir ou, pelo menos moderar usos e abusos, considerando os brados do povo nas cortes de 1535*"[83]; as três restantes são publicadas nos anos de 1560, 1566 e 1570 e repetem as ordenações impostas por D. Sebastião[84]. A pragmática de 1609[85] regulamentava a ostentação de luxo

[79] Em 1954, referindo-se à produção artística resultante da valorização dos exotismos do século XIX, Reinaldo dos Santos critica o termo indo-português, *"propondo uma designação mais abrangente de arte luso-oriental, que compreenderia não só as influências da Índia mas também do Japão, China e Pérsia (...)"*. Cf. FERNANDES, Maria Amélia Bizarro Leitão – A *Exposição de Arte Portuguesa em Londres 1955-1956: "a personalidade artística do país"*. [Texto policopiado]. Lisboa: [s.n.], 2001. Dissertação de Mestrado em Arte, Património e Restauro apresentada na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, vol. 1, p. 182 e 183. Contudo, no que se refere à influência especificamente indiana sentida no mobiliário século XVI, assume-se principalmente nos contadores e nas mesas.

[80] A publicação de diversas Pragmáticas regulamentou a ostentação do luxo na produção nacional que fazia uso da aplicação de materiais preciosos – prata, pedras preciosas, e, portanto, sendo substituídos por marfim e osso, placas de metal recortado, vazado e talha volumosa. As leis limitavam igualmente a importação de determinados materiais. Vd. SANDÃO, Arthur de – Móveis pintados portugueses antigos: séculos XVII-XVIII. *Lusíada*. N.º 13 (Out. 1960), p. 29.

[81] A necessidade de regulamentar a utilização dos objetos de luxo conduz à publicação de duas Pragmáticas no reinado de Filipe II e, no reinado de D. Pedro II, promulgaram-se seis entre 1677 e 1702. A Pragmática D. João V, de 24 Maio de 1749, combatia o excesso de prata e ouro. Vd. IDEM, *O móvel pintado em Portugal*. [Porto]: Civilização, 1999, p. 82.

[82] As artes decorativas portuguesas tiveram sempre uma relação conflituosa com o luxo, provocando as denúncias populares, como é de salientar, *v.g.*, as queixas nas Cortes de Santarém, em 1434, e nas de Évora, entre 1481 e 1482 apresentadas pelos procuradores dos concelhos. Vd. J. P. D. R. X. D. S. – *Repertorio Chronologico das Leis, Pragmáticas, Alvarás, etc*., vol. 3, p. 279.

[83] Vd. ALMEIDA, Fortunato – *História de Portugal*. Coimbra: [s.n], 1925, vol. 3, p. 67.

[84] "*D. Sebastião, em 5 de Junho de 1560, confirma a lei de D. João III, de 1535, sobre o 'luxo do vestuário, da casa e da mesa', repetindo as ordenações de 1566 e 1570 a 'repressão do luxo'".* Vd. J. P. D. R. X. D. S. – Repertorio Chronologico das Leis, Pragmáticas, Alvarás, etc., vol. 3, p. 279.

[85] Vd. BASTOS, Celina – O mobiliário na Pragmática de 1609. *In O luxo no porto ao tempo de Filipe II de Portugal 1610*. Porto: UCE/CIONP/CITAR, 2012, p. 69-91.

nos têxteis, empregues tanto nos trajes, como nas habitações, e ditava medidas que abrangiam, também, o mobiliário. O carácter obrigatório do seu registo permitiu conhecer a presença de exemplares pintados[86], como os leitos.

De mero instrumento de controlo à ostentação do luxo importado[87], a partir de meados de Seiscentos um conjunto de leis é publicada de forma a impulsionar e salvaguardar a produção nacional e *"as pragmáticas – até então simples leis sumptuárias, tendo por único objectivo limitar o uso dos artigos de luxo, acomodando-o às presumíveis possibilidades económicas de cada classe social – começaram a conter disposições de protecção à indústria nacional"*. As Pragmáticas de 1677, 1686 e 1688 procuram além de controlar a entrada de materiais, através da proibição de diversos artigos, incentivar as manufaturas nacionais[88]. Neste sentido, a pragmática joanina de 1749 surge no âmbito da quebra da produção mineira no Brasil e, portanto, na tentativa de controlar a perda de prosperidade sentida em Portugal[89]. A proteção à produção nacional mediante a publicação das pragmáticas poderá ter impulsionado a produção de mobiliário pintado uma vez que, perante a inibição da exteriorização gratuita de luxo, particularmente de materiais exóticos ou preciosos trazidos de fora de Portugal, procuraram-se recursos alternativos cujo resultado estético revelasse idêntica perceção de sumptuosidade e prestígio[90].

A produção portuguesa de Setecentos reflete uma época de excecional produção artística, grandemente impulsionada por D. João V, pelo aumento da riqueza agrícola e pela riqueza motivada pelo ouro e diamantes vindos do Brasil, motor da atividade de artistas, artífices e artesãos desenvolvida exponencialmente. O seu intercâmbio foi

[86] Além dos têxteis, a Pragmática de 1609 abrangia os exemplares de ourivesaria e joalharia, bem como a *"toda a obra dourada, incluindo móveis, como os que eram ornamentados com ferragens douradas ou com têxteis proibidos"*. Vd. BASTOS, Celina – *Ob. cit.*, p. 70-73.

[87] Vd. FERRÃO, Bernardo – *Mobiliário português.* Porto: Lello & Irmão, 1990, vol. 3, p. 24-33.

[88] A política de proteção estendia-se aos lanifícios e ao cultivo de amoreiras, para a fomentação da indústria das sedas, para o sal e para os vinhos. Vd. PERES, Damião – *História de Portugal.* Barcelos: Portucalense Editora, 1928-1981, vol. 6, p. 401-406.

[89] Vd. PINTO, A. Cardoso; NASCIMENTO, José F. do – *Ob. cit.*, p. 87 e 88.

[90] Em tratados da época, como o de D. Bernado Montòn, são comuns as referências às diversas formas de imitar o ouro sem infringir a pragmática. Vd. IDEM, *Ibidem*, p. 47.

essencial[91], muitos artistas estrangeiros trabalharam em Portugal, deixando aqui as suas marcas, e outros artistas portugueses foram bolseiros no estrangeiro e daí trouxeram, mais tarde, influências e novos gostos. As inovações ocorridas durante o século XVIII, em pleno domínio do Barroco[92], permitiram a diversidade de modelos no mobiliário, revelando por vezes ousadia nas suas aplicações[93], permanecendo o nível de qualidade construtiva. O Terramoto ocorrido em 1755 em Lisboa constituiu nas Artes Decorativas[94] um momento de charneira, trouxe consequências aos diversos quadrantes sociais e artísticos e, no que ao móvel concerne, constatamos a discrepância qualitativa na sua execução. Com a produção acelerada, cujo propósito foi responder de forma rápida e eficaz às carências urgentes de suprimento das necessidades da sociedade, provocando o aligeiramento decorativo, é possível que se tenha dado uma efetiva *"aceleração da evolução"*[95], dada a continuidade qualitativa da produção anterior. A par das vicissitudes sofridas, os motivos ornamentais pintados no mobiliário acompanharam a linguagem estética formal característica de cada estilo, resultando na sintetização decorativa dos traços identificadores da centúria seguinte, numa simplificação cromática ajustada ao novo gosto Neoclássico.

---

[91] À semelhança das restantes concretizações artísticas, o intercâmbio de marceneiros europeus ditou a difusão de características internacionais. Vd. CANTI, Tilde – *Ob. cit.*, p. 68-73.

[92] No mobiliário barroco português desenvolveu-se nos reinados de D. João V e D. José e D. Maria, e, pese embora a unidade que os circunscreve e as influências que exerceram no estilo sequente, assumiram particularidades próprias nos três estilos setecentistas com características distintivas. No estilo Joanino, o ritmo barroco da ornamentação é dado pelas formas dinâmicas, onduladas e recortadas dos ornatos entalhados em forma de concha, impondo a simetria que se lhe associa. A evolução para o rococó conduz à assimetria dos motivos. Se, no primeiro, a disposição das cercaduras vegetalistas é *"adensada e vigorosa"*, no estilo Josefino assume-se *"suave e aplanada"* e, no estilo império oitocentista de D. Maria, apresentam-se *"com singelos ramúsculos ou florinhas dispersas"*, abandonando progressivamente o barroco e introduzindo adicionalmente novas tipologias formais, designadamente armários de gavetas e vitrinas. Vd. IDEM, *Ibidem*, p. 89.

[93] Até este momento subsistia o cânone geométrico retangular, situação se viria a alterar radicalmente ao longo do século XVIII.

[94] *"Tanto na capital como na Cidade Invicta, os ricos burgueses comerciantes protegidos pelo Marquês de Pombal impulsionaram as Artes Decorativas para rumos diferentes dos seguidos, até aí, no rasto das encomendas de carácter real."*. Vd. PINTO, Maria Helena Mendes – *Artes decorativas portuguesas no Museu Nacional de Arte Antiga: séculos XV-XVIII*. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga, 1979, p. 68.

[95] As alterações verificadas na produção da segunda metade de Setecentos não colocam em causa, segundo António de Aguiar, *"nem a riqueza nem o sentido da decoração e das linhas gerais de construção"*. Pelo contrário, estas apenas se limitaram ao *"aligeiramento de volumes, valorização de linhas, e desdobramento de ornatos"*. Vd. AGUIAR, António de – Mobiliário português do século XVIII: achega para o seu estudo. *Separata da Revista Ocidente*. Vol. XLVIII. Lisboa: [s.n.], 1955, p. 4

Na produção das artes decorativas setecentistas, a cor[96] assumiu de modo decisivo a sua importância, abrangendo de forma transversal praticamente a totalidade das concretizações, desde o colorido da imaginária, passando pela ourivesaria e joalharia[97], instrumentos musicais, têxteis[98], pintura mural, azulejaria e ornamentação arquitetónica tanto de exteriores[99] como de interiores, na qual a talha desempenha papel fundamental[100]. A cor é verdadeiramente um dos mais importantes elementos demonstrativos da relação entre as artes sumptuárias.

A par de fatores como a disponibilidade das matérias-primas, das convenções culturais, artísticas e religiosas, e das influências estilísticas, a escolha e o uso da cor tiveram em cada época particularidades próprias, possibilitando o reconhecimento quase imediato de um determinado período. Tal não constituiu exceção no mobiliário pintado, cuja paleta revela valores cromáticos inerentes, ora à vivacidade típica setecentista, ora adotados ao gosto oitocentista em tons claros e discretos[101]. Assim, apesar da herança intimidatória deixada pelas Pragmáticas e perante as sucessivas proibições de manifestações magnificentes de determinados materiais, o móvel pintado assumiu a

[96] A valorização da cor fez-se sentir nas diversas das artes decorativas, do mobiliário à joalharia, dos azulejos aos têxteis, passando pela talha, em cujas concretizações artísticas *"embora o dourado seja a cor preferencial, o gosto pela policromia"* se assuma incontestavelmente. Cf. ALVES, Natália Marinho Ferreira – *A arte da talha no Porto na época barroca: artistas e clientela, materiais e técnica*. Porto: Câmara Municipal do Porto, Arquivo Histórico, 1989, vol. 1, p. 211 e 212.

[97] Vd. SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e – Uma loja de tecidos em Ponta Delgada, nos finais do Século XVIII. *In Matrizes de investigação em Artes Decorativas III*. Porto: UCE/CITAR, 2012, p. 14.

[98] A influência dos têxteis no mobiliário é notória, quer de forma direta, pela presença das cores dominantes, quer indiretamente pelo progressivo desaparecimento, dando lugar de relevo ao mobiliário, que gradualmente se impõe além do uso utilitário, como elemento decorativo de valor próprio. António Aguiar defende que *"o luxo e a pomba das habitações portuguesas dos meados de setecentos não se concentravam no mobiliário mas antes nos tecidos ornamentais"*. É neste sentido que a segunda metade de setecentos vem afirmar a presença do móvel como substituto das *" tapeçarias e exuberantes guadamecins"* num primeiro momento, e posteriormente dos *"tecidos ou papel"* ou pintura decorativa. Vd. AGUIAR, António de – *Ob. cit.*, p. 31.

[99] O uso da cor era frequente no exterior das habitações, muitas vezes como embelezamento das madeiras usadas na construção, cantarias, pórticos e fachadas de Igrejas, chafarizes, pelourinhos. Vd. SANDÃO, Arthur de – *O móvel pintado em Portugal*. [Porto]: Civilização, 1999, p. 20.

[100] O significado simbólico das cores acentua a sua expressão através da talha pelo valores do Cristianismo implícitos. Sobre a simbologia das cores aplicadas à talha ver ALVES, Natália Marinho Ferreira – *Ob. cit.*, p. 224 e 225.

[101] Vd. IDEM, *Ibidem*, p. 187.

diversidade estética cromática, presente em praticamente todas as tipologias de mobiliário da época.

A escolha das cores não se fazia aleatoriamente e a gama cromática revelava, ainda que de forma intuitiva, o sentimento que se pretendia partilhar, num entendimento psicológico da cor, apesar da aparente ausência de consciência teórica, explorada mais tarde e motivando a escrita científica acerca da perceção das cores e consequente representação de determinados estados de espírito[102]. Desde finais do século XVII e durante o século XVIII, a policromia do móvel assumia-se em diversas tonalidades e rematava frequentemente os motivos decorativos representados. A aplicação da folha de ouro em madeiras nacionais, cuja aplicação favoreceu o afastamento de madeiras exóticas, potenciou o recurso a diferentes soluções decorativas, nas quais a pintura se destacou[103].

As cores predominantes no mobiliário português caracterizaram-se, grosso modo, por tonalidades discretas, tal como o *"azul-baço"*, *"verde-montanha"*[104], *"amarelo-melado"*, branco, *"rosa-seco"* e outros de maior destaque como o *"açafrão"* e o *"negro-de-fumo"*[105]. Além destes, o vermelho e o azul foram igualmente cores recorrentes na paleta[106], assim como as tonalidades terra, cujo tratamento plástico dos valores da matéria permitia alcançar resultados distintos. A importância do vermelho deve-se, em parte, à larga utilização nos têxteis, dada a enorme quantidade de tecidos que, entre vermelho puro, carmesim, cor de fogo, cor de vinho, cobriam cadeiras e camas, forravam paredes ou,

[102] Apesar da existência ancestral de tratados, responsáveis pela divulgação do conhecimento acerca da produção e aplicação das cores, a sua aplicação adotava-se intuitivamente, embora a linguagem simbólica fosse partilhada e entendida pela maioria dos receptores. Apenas no início do século XIX se desenvolveriam estudos sistemáticos e científicos da cor e teorias óticas. Vd. BOMFORD, David; ROY, Ashok – *A closer look: colour*. London: The Nacional Gallery Company 2000, p. 53-64.

[103] Vd. CARITA, Hélder; HOMEM, Cardoso – *Oriente e Ocidente nos Interiores em Portugal*. Porto: Livraria Civilização Editora, 1983, p. 184.

[104] A mesma tonalidade aparece frequentemente sob a designação de "verde-esmeralda". Vd. SANDÃO, Arthur de – *Ob. cit.*, p. 207.

[105] Vd. IDEM, *Ibidem*, p. 70.

[106] Apesar do uso comedido do cromatismo, as cores detentoras de simbologia religiosa eram utilizadas em tonalidades de maior vivacidade: *"num jorro de alacridade, as do simbolismo cristão: azul, da fé; branca, da pureza; e vermelha, da ação terrena"*. Vd. IDEM, *Ibidem*, p. 187.

como coloração favorita, na qual se tingiam as peles destinadas a forrar baús. A vasta utilização do vermelho no colorido do mobiliário fez-se nas tipologias de cor única e plana – como cor de fundo, assim como na tipologia decorativa *"chinoiserie"*[107], em aplicação compósita com elementos de talha[108] ou pormenores dourados. A pintura de fingimento de madeiras mais nobres afirma-se prolixamente e procede-se em, simultâneo, à imitação de madeiras autóctones ou exóticas[109].

As tipologias no mobiliário do século XIX assumiram-se pelo corte abrupto com o existente e *"resenha o maior contraste dos modelos portugueses do grupo setecentista"*[110], instalando uma nova gramática decorativa marcada pela depuração, horizontalidade e simplicidade das formas, princípio sentido de igual forma na decoração policromada dos móveis. A evolução deveu-se às transformações políticas[111] e implicou a simplificação dos modelos, o que levaria ao gosto pelo conforto e bem-estar da sociedade, refletido por sua vez na decoração; a pintura evolui para a aplicação de uma cor única, geralmente uniforme e de cor branca, completada com frequência por pormenores dourados, executados com folha de ouro ou pintados. O gosto pelas monocromias brancas, assumido em Oitocentos, presente em simultâneo nos modelos em palhinha e estofados, não constituiu propriamente um elemento de inovação, já que desde as centúrias setecentistas damos conta da sua

[107] A expressão francesa "chinoiserie" designa o revestimento pictórico que tem como objetivo a imitação das lacas, segundo técnicas europeias. Em Portugal, a técnica de imitação adquiriu diversas designações, *v.g.*, *"axaroado"*, *"acharoado"*, *"xarão"*, *"xarão fingido"*, *"chinoiserie"*, *"laca"*, *"laca com decoração chinoiserie"*. Geralmente o termo *"xarão"* designa a laca oriental original e daí apareça paralelamente a especificação *"xarão fingido"*, para se diferenciar.

[108] Existe um desenvolvimento paralelo às concretizações da talha nacional, no que respeita à evolução e interpretação das formas. No século XVIII a pintura compete com a talha como principal solução de enobrecimento do mobiliário, mesmo naquele isento de erudição processual. Vd. IDEM, *Ibidem*, p. 76-79.

[109] Vd. FRANCO, Carlos José de Almeida – *O mobiliário nas casas das elites lisboetas nos finais do antigo antigo regime* [Texto policopiado]. Porto: Universidade Católica Portuguesa, Escola das Artes, 2007. Dissertação de Mestrado apresentada na Universidade Católica Portuguesa, p. 63 e 64.

[110] Vd. IDEM, *Ibidem*, p. 94.

[111] A Revolução Francesa de 1789 favoreceu a evolução das artes decorativas, ajustando-se aos acontecimentos e operando-se no sentido da simplificação dos recursos construtivos e decorativos. Cf. GUIMARÃES, Alfredo – *Mobiliário do Paço Ducal de Vila Viçosa.* Lisboa: Sá da Costa, 1949, p. 35.

existência[112], apesar de combinadas com outros elementos decorativos cromáticos. As cores oitocentistas preponderantes na pintura *"à moderna"*[113] mostram-se, grosso modo, claras, predominando o *"branco-marfim, azul-celeste, amarelo, rosa-seco"*[114], na perfeita adequação aos elementos decorativos de minuciosas laçarias, raminhos, grinaldas, cujos desenhos se aproximavam daqueles bordados têxteis, presentes nos estofos de cadeiras e canapés.

As realizações artísticas indo-portuguesas, alicerçadas na presença portuguesa na Ásia e na intensa atividade comercial estabelecida nos séculos XVI e XVII[115], expõem a osmose entre motivos decorativos de fatura iconográfica nacional e os de cariz oriental[116]. A opção pelo colorido preponderante transmitia, também, o gosto da manufatura dos móveis europeus de encomenda à China[117], onde, entre 1785 e 1820, *"predomina a decoração pintada a ouro sobre laca negra ou vermelha, de plantas floridas e gavinhas, rodeando ou não reservas com paisagens e cenas de corte"*, apesar da utilização menos frequente de outras cores, como o *"castanho, verde-escuro, vermelho-escuro e laranja, assim como dois tons de ouro e ouro em relevo"*[118].

[112] São referidas como tendo estado em exposição na sala K *"duas cadeiras de braços em nogueira pintada de branco, as costas e assento de coiro, fundo amarello com ornatos a cores. Nas costas o escudo dos Cunhas, rodeado por cinco escudetes com as quinas e encimado por uma coroa ducal tendo por timbre o dragão. Século XVIII",* propriedade de D. Joanna Ludovica da Cunha. Vd. *Catálogo illustrado da exposição retrospectiva de arte ornamental portugueza e hespanhola*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1882, p. 200, n.º 168.
[113] *"Para a distinguir das anteriores, iniciado o uso nos últimos lustros do século XVIII, a 'pintura à moderna' é simplesmente a junção de ouro nos frisos, molduras, remates, ao branco-marfim da superfície"*. Vd. SANDÃO, Arthur de – *Ob. cit.*, p. 56.
[114] Vd. SANDÃO, Arthur de – *Ob. cit.*, p. 94.
[115] Vd. CURVELO, Alexandra – As rotas marítimas comerciais e a presença portuguesa na Ásia (séculos XVI-XVII). *In Viagens: O Tesouro da Vidigueira. A sala do Tecto Pintado.* Lisboa: MNAA, 2011, p. 41-54.
[116] Vd. CURVELO, Alexandra – Arte Japonesa na Colecção do Museu do Oriente. *In Presença portuguesa na Ásia: testemunhos, memórias, coleccionismo.* Lisboa: Fundação Oriente, 2008, p. 118-133.
[117] Vd. MOTA, Manuela – Artesão chinês, cliente europeu: móveis europeus de encomenda à China. *In Actas do 1º Colóquio de Artes Decorativas.* Lisboa: Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva, Escola Superior de Artes Decorativas, 2008, p. 165-172.
[118] Vd. IDEM, *Ibidem*, p. 168.

A importância dos cromatismos da *"chinoiserie"* assumiu-se pela repetição e continuidade, numa tendência transversal às centúrias de Seiscentos e Setecentos, registando-se como a técnica decorativa mais representativa do mobiliário português do ponto de vista quantitativo[119]. Na continuação da tendência registada nas lacas[120], encontramos como cores de fundo no móvel pintado com *"chinoiserie"*, o vermelho[121], verde[122], preto[123] como cores predominantes e, com menos frequência, o azul[124] e o *"pardo"* ou a *"cor de azeitona"*[125]. Os desenhos dos motivos figurativos[126] aparecem quase sempre com contorno a preto e acabamentos metálicos dourados.

A expressão da importância do móvel pintado é particularmente significativa pela sua presença nas residências nobres da época[127], quando estas, não raras vezes, se caracterizavam pela diminuta presença de mobiliário[128]. Os exemplares pintados figuram

[119] Vd. FRANCO, Carlos José de Almeida – *Ob. cit.*, p. 156, 160.

[120] Vd. CURVELO, Alexandra, coord. – *Biombo lacado: Museu Nacional de Arte Antiga, Museu Condes de Castro Guimarães.* Lisboa: IPCR, 2004, p. 26-31.

[121] Vd. A.N.T.T., Inventários Orfanológicos, Processo do Cardeal Patriarca D. Tomás de Almeida (1754), Letra C, Maço 82, Caixa 803, f. S./nº. *Apud* FRANCO, Carlos José de Almeida – *Ob. cit.*, p. 64, 65 e 96.

[122] Vd. A.N.T.T., *Arquivo da Casa Marquês de Fronteira e Alorna*, nº110. *Apud* FRANCO, Carlos José de Almeida – *Ob. cit.*, p. 96.

[123] Vd. A.N.T.T., Inventários Orfanológicos, Processo do sargento-mor Bento Dias Chaves (1781), Letra B, Maço 25, f. 177-177v. *Apud* FRANCO, Carlos José de Almeida – *Ob. cit.*, p. 65.

[124] Vd. A.N.T.T., Inventários Orfanológicos, Processo do Cardeal Patriarca D. Tomás de Almeida (1754), Letra C, Maço 82, Caixa 803, f. S./nº. *Apud* FRANCO, Carlos José de Almeida – *Ob. cit.*, p. 64 e 65.

[125] É possível que a "cor de azeitona" se refira a uma tonalidade específica de verde. As designações "pardo" e "cor de azeitona" surgem raras vezes. Vd. FRANCO, Carlos José de Almeida – *Ob. cit.*, p. 65.

[126] Vd. FRANCO, Carlos José de Almeida – *Ob. cit.*, p. 64, 65, 96.

[127] No decorrer de Setecentos e Oitocentos, a pintura havia acompanhado o gosto da Europa, assimilando influências, principalmente italianas e alemãs, despertando o interesse no meio cortesão em Lisboa pelo mobiliário, com especial atenção para aquele que guarnecia salões de baile. Vd. IDEM, *Ibidem*, p. 94.

[128] O *"Inventário e Sequestro da Casa de Aveiro"* de 1759, *"o Senhor Bivar Guerra (...) descrevendo o recheio de oito compartimentos do palácio, e verificando, com surpresa, que sendo nele que os "duques passavam uma parte do ano…o habitassem com o desconforto que o inventário nos deixa perceber. As salas estavam quase desguarnecidas de móveis, algumas nem sequer os tinham e o quarto do Duque limitava-se, por assim dizer à cama."* Como complementa António Aguiar *"Mesmo admitindo a possibilidade de extravios criminosos, esta escassez revela, sem dúvida, um pequeno guarnecimento"*. Em relação ao Palácio de Campo, propriedade dos Távoras, hoje Palácio das Galveias, *"era pobre e muito incompleto o recheio desta casa, ou porque os donos a tivessem como casa de quinta onde pouco permaneciam ou porque dele foram tiradas as melhores peças para guarnecer a casa do Rio Seco"*. Vd. AGUIAR, António de – *Ob. cit.*, p. 28 e 29.

entre *"os móveis mais valiosos"*[129], relevantes nas exposições nacionais e internacionais. A Exposição de Arte Ornamental[130] realizada em Lisboa em 1882 e a Exposição de Arte Portuguesa na Royal Academy of Arts, em Londres, nos anos de 1955 e 1956[131], na qual se exibiu a papeleira com alçado oratório do Museu da Vista Alegre[132], confirmam como a policromia presente no mobiliário se assumiu inquestionavelmente no imaginário decorativo português.

Considerando a diversidade de materiais utilizados no mobiliário, alguns dos quais empregues com a clara função utilitária de proteção dos materiais, como acontece com a aplicação de papel ou metal, a policromia parece distinguir-se de modo aparente dos restantes revestimentos materiais, pela função decorativa exclusiva. Contudo, constatamos que a utilidade da policromia ultrapassou a função estética e potenciou a conservação dos exemplares, tal como aconteceu com a aplicação de estratos de cor em madeiras menos densas, onde atuou como proteção ao ataque biológico[133].

[129] Acerca do arrolamento dos bens pertencentes aos Condes de Atouguia refere-se o baixo custo dos mesmos, estando entre os mais caros *"a papeleira da Condessa que rendeu 6$800 rs."* e *"um jogo de cadeiras de braços, de palhinha, com seu canapé, que era dos aposentos da Condessa",* considerado *" o melhor de todo o mobiliário"*, tendo sido *"arrematado por 48$800 rs."*. Vd. IDEM, *Ibidem*, p. 30.

[130] O catálogo ilustrado da exposição retrospetiva de arte ornamental portuguesa e espanhola atesta a presença de inúmeros móveis pintados, de tipologias diversas, por vezes conjugados com outros materiais como diferentes tipo de madeira, marfim, tartaruga, laca e metais. Vd. *Catálogo illustrado da exposição retrospectiva de arte ornamental portugueza e hespanhola*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1882, p. 163, 165, 202, 204, 237 e 316.

[131] A Exposição de Arte Portuguesa marcou o momento a partir do qual, na perspetiva do historiador Reinaldo dos Santos, as artes decorativas são consideradas nas suas sínteses da arte portuguesa. Até então eram apenas consideradas as "artes maiores" como a arquitetura, escultura e a pintura. Desde então, assumiram-se com inquestionável importância nas *"expressões artísticas nacionais, estruturadoras de um ciclo evolutivo, o barroco, valorizadas globalmente, nas vertentes de inspiração e de filiação europeia e de influência oriental"*. Vd. FERNANDES, Maria Amélia Bizarro Leitão – *Ob. cit.,* p. 182.

[132] Com a realização da Exposição de Arte Portuguesa expunha-se em Londres a produção artística considerada da que melhor se produzira em Portugal. Na sala VI, dedicada exclusivamente à produção do século XVIII, é de facto esclarecedora a presença de mobiliário pintado segundo a temática decorativa "chinoiserie", a par das lacas orientais presentes na Sala Portugal no Oriente. Vd. SANTOS, Reinaldo dos – *Exposição de arte portuguesa em Londres: 800-1800*. [Lisboa]: Bertrand, 1957, p. 29-37.

[133] Este procedimento era efetuado no mobiliário rural holandês, através de um tipo de monocromia em tom azul-claro, conhecido pela sua ação repelente. Vd. VOS, Anton – *Ob. cit.,* p. 36.

A bipolarização técnica respeitante à qualidade dos móveis pintados possibilita, por um lado, a existência de exemplares eruditos na execução, acerca dos quais se conhecem os termos de contratação, como a monumental obra da biblioteca da Universidade de Coimbra[134], ou o assinalável conjunto de mobiliário policromado, encomenda de cunho real, da sala da Fazenda e Sacristia do complexo do Convento de Mafra[135] e, por outro lado, a existência de mobiliário popular[136] coaduna-se com as evidências de produção de mobiliário pintado de fraca qualidade e pressupõem uma *"intenção de mercado barato"*[137], testemunhada pela pintura de costumes de Nicolas Delerive, representando a Feira da Ladra em Lisboa nos inícios do século XIX (fig. I.11).

Fig. I.11 – Pintura a óleo *"Praça da Alegria"*, de Nicolas Delerive (Inv. N.º 1700 Pint). Século XIX (1801-1810). MNAA, Lisboa. Fotografia DDCI-DGPC.

[134] Vd. SANDÃO, Arthur de – *Ob. cit.*, p. 102.

[135] Vd. PINTO, Maria Helena Mendes – *Artes decorativas portuguesas no Museu Nacional de Arte Antiga: séculos XV-XVIII*. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga, 1979, p. 64-65.

[136] Vd. SANDÃO, Arthur de – Móveis pintados portugueses antigos: séculos XVII-XVIII. *Lusíada.* N.º 13 (Out. 1960), p. 32. Cf. GRILO, Maria Ludovina Barreiros – *Traços, cores e flores. O mobiliário pintado alentejano. Contributo para o seu estudo*. [Texto policopiado]. Lisboa: [s.n.], 2002. Dissertação de Mestrado em Estudos Portugueses – Culturas Regionais Portuguesas apresentada na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Departamento de Estudos Portugueses, da Universidade de Lisboa, vol. 1, p. 27-35.

[137] Arthur Sandão já havia sugerido a existência de dois caminhos divergentes na qualidade de execução dos móveis. Vd. SANDÃO, Arthur de – *O móvel pintado em Portugal*. [Porto]: Civilização, 1999, p. 36.

Maria Helena Mendes Pinto, a propósito da proveniência dos móveis joaninos expostos no Museu Nacional de Arte Antiga em 1979, ressaltou que estes, apesar de não serem de proveniência real, *"têm a vantagem de nos colocar perante interpretações mais comuns ou de carácter provinciano, com o natural exagero de formas, de pormenores ou ainda de titubiante execução, a acusar deficiente e improvisada formação oficinal"*[138]. Anteriormente, em 1966, Luis Feduchi havia chamado a atenção para os móveis populares europeus, considerando-os, apesar da simplicidade de linhas e ingenuidade de interpretações, dos mais interessantes e originais[139].

O dualismo evidente na manufatura dos móveis policromados assentava efetivamente na divergência entre os grandes centros e as periferias. Dada a presença de mobiliário pintado na Madeira, importa referir que o mobiliário madeirense, cuja encomenda, produção e aquisição refletiram singularidades da produção insular, incorporou os novos modelos e concretizações artísticas vindas do exterior, refletindo o próprio decurso da história do território[140]. No caso particular do Funchal, os exemplares policromados setecentistas detetados[141] situam-se no período de pós-decadência da produção açucareira, fruto da concorrência das plantações de Cabo Verde e depois do Brasil, propiciando a entrada de madeiras exóticas no território, algumas delas já conhecidas dos madeirenses. A presença de mobiliário pintado no Funchal decorre de dois pontos fundamentais: o fluxo geográfico a que a ilha assistiu desde a sua descoberta, permitindo a dominadora influência

[138] Vd. PINTO, Maria Helena Mendes – *Ob. cit.*, p. 65.

[139] *"El tipo que caracteriza la época es el lujoso mueble* [francês] *de Corte; el burguês y provinciano en Francia está inspirado en aquéllos, con la peculiar gracia del mueble popular"* (...) *"Observemos que casi todos los tipos interessantes y originales son de arte popular. En Francia el mueble es de Corte; en Inglaterra burgés, y en España, eminentemente popular"*. Cf. FEDUCHI, Luis – *Historia del mueble*. Madrid: Abantos, 1966, p. 87, 102 e 104.

[140] Tal como afirmou João Silva, *"são os cinco séculos de uma Cidade e de um arquipélago que soube historicamente tirar partido da sua existência atlântica, para se enriquecer e recriar culturalmente no confronto da alteridade e no diálogo criativo com as outras culturas"*. Vd. SILVA, João Henrique – Dar a ver: uma vocação. *In* SOUSA, Francisco Clode – *Obras de Referência dos Museus da Madeira*. [Região Autónoma da Madeira]: Museu de Arte Sacra, 2008, p. 9.

[141] A produção oficinal do mobiliário poderia ser em série, como acontecia com a produção de pinturas da mesma época e, portanto, a criação de cópias ou de um certo "maneirismo" estilístico seguidor nos tempos posteriores é uma possibilidade a considerar. Apesar de pertencerem à mesma época, o modo de incorporação das móveis foi bastante variado, seja por via da doação, seja por aquisição.

inglesa, e a ação de figuras como João Wetzler, no século XX, possibilitando a importação de objetos[142].

Em Portugal continental, os grandes centros de produção, além da metrópole lisboeta, seriam Évora, Coimbra, Braga[143], Lamego e Viseu, detentores da hegemonia da corte e da Igreja, obedecendo aos ditames tratadísticos e normativos dos círculos eruditos artísticos. Évora – cidade arquiepiscopal – era um importante centro de produção artística onde, *"em épocas anteriores, registara-se já a contribuição de alguns mestres"*[144], os quais assumiram a autoria das encomendas, a par de outras pontuais a oficinas lisboetas, divulgando-se, assim, os *"modelos eruditos e novas gramáticas decorativas e nesta articulação entre centros e periferias artísticas foi igualmente importante a fixação de mestres lisboetas em Évora"*[145]. A região nortenha, mais concretamente as oficinas situadas entre Douro e Minho, constituíram igualmente um relevante centro de produção[146], ao qual se atribui a realização policroma característica de leitos e armários[147] setecentistas. A sua execução de carácter tradicionalista é reveladora da *"pouca*

[142] Além do papel fulcral da Igreja com preponderante impulso na criação artística, as elites insulares, constituídas essencialmente pela burguesia abastada, tornaram-se decisivas no desenvolvimento, pela vontade de se eternizarem nas encomendas realizadas e pela devoção da imagem. A encomenda evoluiu para a aquisição de obras previamente executadas, realizada diretamente às oficinas, a proprietários anteriores ou em leilão. João Wetzler, um judeu checo que se fixou no território na Segunda Guerra Mundial, fornecia-se no agitado mercado antiquário de Londres do pós-guerra e assumiu-se incontornável no mercado de arte na Madeira, tendo fundado as Galerias da Madeira. Vd. CÉSAR Gomes e João Wetzler – coleccionadores no Museu. *Boletim do Museu Quinta das Cruzes*, (18 Maio. 2006), p. 3 e 4.

[143] Braga constituiu um importante centro de produção desde o século XVI, possibilitando a presença de determinadas tipologias de móveis que não eram comuns à época. Vd. BASTOS, Celina – Historial do Arcaz (TMSB.0005.MOB), pertencente ao Tesouro-Museu da Sé de Braga. *Inventário*, 2008, p. 1.

[144] O mestre lisboeta Francisco da Silva, estabelecido em Évora, foi o responsável *"em meados da década de 1730, das credências e das sanefas da capela-mor"*. Vd. BASTOS, Celina – O mobiliário da Misericórdia de Montemor-o-Novo na documentação da Irmandade. *In Actas do 2º Colóquio de Artes Decorativas: As artes decorativas e a expansão portuguesa – imaginário e viagem. 1º Simpósio Internacional*. Lisboa: Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva, Escola Superior de Artes Decorativas, 2008, p. 34.

[145] Vd. BASTOS, Celina – *Ob. cit.*, p. 33 e 35.

[146] *"Nem só do estrangeiro vinham móveis para a capital. O Norte do País fornecia, desde há muito, contingentes razoáveis de mobiliário de menor qualidade (?) que deixou rasto nos inventários. Esse contingente parece não ter diminuído até quase final do século XVIII"*. Vd. PINTO, Maria Helena Mendes – *Ob. cit.*, p. 81.

[147] Os exemplares das regiões nortenhas, beirã e duriense, de autoria anónima, comprovam esta produção. Vd. SANDÃO, Arthur de – *Ob. cit.*, p. 107, 188.

flexibilidade do meio social provinciano"[148] e grande resistência na evolução e adequação aos novos gostos, uma tendência nortenha continuada nas soluções decorativas encontradas no mobiliário religioso, como os arcazes. Quanto à produção de cadeirais, deteve relevante papel, no decorrer de Setecentos, a produção do Norte do País *"que tomou a dianteira na aplicação aos cadeirados dos ornatos do barroco romano da Corte de D. João V, como provam os magníficos exemplos, todos de pau-preto e ouro, das Sés do Porto, Viseu, Guarda e Braga"*[149].

O resultado das oficinas do Porto e arredores alcançou apreço e reconhecimento, revelando qualidades construtivas[150] e influências estrangeiras, sobretudo alemãs e inglesas[151]. As periferias geográficas e sociais seriam os locais longe da capital e dos centros mais ricos do país, cuja população local, não tendo como adquirir os objetos de primeira qualidade, far-se-iam clientes das feiras[152], como representou Nicolas Delerive na pintura oitocentista citada, optando pela imitação dos modelos originais, por produções contrafeitas e, ainda, por reaproveitamento do material do suporte[153]. De uma forma geral, a manufatura dos móveis obedeceu a determinadas regras e princípios desde meados do século XVI até cerca de 1830, atuando como reguladores dos ofícios – Regimentos[154] e posteriormente das legislações específicas, transversais à conduta profissional dos mesteres.

---

[148] Vd. IDEM, *Ibidem*, p. 72.

[149] Vd. SMITH, Robert – *Cadeirais de Portugal*. Lisboa: Livros Horizonte, 1968, p. 47.

[150] Com o terramoto de 1755 deu-se, consequentemente, a exigência de uma produção em série, relacionada com a cidade do Porto. A desvalorização da manufatura portuense implicou a denominação de "pombalinos" a alguns tipos maciços do josefino português, apesar de Sandão associar a sua produção às oficinas do Porto, pelo seu carácter maciço. Vd. IDEM, *Ibidem*, p. 91 e 92.

[151] Maria Helena Mendes Pinto refere as influências que *"as gravuras de autores alemães tiveram na criação daquele tipo de entalhado* [*"Rocaille"*] *(mais ligado ao mobiliário de igreja), proporcionando modelos com volumes adaptáveis à madeira de castanho nortenha. Essa influência, em Lisboa, esbateu-se se, desaparecer completamente e, no Porto, foi abafada pela preponderância inglesa.* Vd. PINTO, Maria Helena Mendes – *Ob. cit.*, p. 68.

[152] Vd. SANDÃO, Arthur de – *O móvel pintado em Portugal*. [Porto]: Civilização, 1999, p. 36.

[153] Referência à Feria da ladra na Praça da Alegria, mostrando cadeiras produzidas em "madeira branca", também designada como "madeira de caixa" uma vez que era reutilizada dos caixões onde vinha o açúcar do Brasil. Cf. PINTO, A. Cardoso; NASCIMENTO, José F. do – *Ob. cit.*, p. 103.

[154] Vd. LANGHANS, Franz-Paul – *As corporações dos ofícios mecânicos: subsídio para a sua história*. Lisboa: Imprensa nacional de Lisboa, vol. 1, 1946.

Independentemente da época de produção, a finalidade inerente ao revestimento pictórico no móvel português deveu-se a uma dupla motivação, de aparente natureza oposta. Por um lado, a pintura da superfície tornaria, em determinados casos, o processo de produção mais económico, dando origem a tipologias decorativas específicas; por outro, os programas decorativos de pintura revelam-se claramente pela sumptuosidade e aparato, demonstração de estatuto e poder dos seus proprietários, cujos critérios de escolha pelo revestimento final do mobiliário não seriam preocupações económicas. É possível que, como afirmou Artur Sandão, o objetivo fosse o de *"exibir um certo aspecto sumptuário que não infringisse a taxativa da pragmática nem tampouco agravasse o seu custo"*[155]. A decoração do mobiliário constituía o *"elemento de requinte decorativo e com sóbria dose de ouro no seu conjunto"*, quando a proibitiva Pragmática de 1677 *"limitava a utilização de ouro no aparato e enriquecimento dos móveis"*[156]. Ou seja, a produção de móveis pintados não se prende, apenas, com uma burguesia endinheirada cuja vontade de afirmação se revela no prestigiante mobiliário de aparato[157], nem com uma nobreza cujos gostos e influências externas se faziam sentir, nem simplesmente pelas preocupações financeiras do povo que não tinha como adquirir mobiliário de carácter excecional, além de não se enquadrarem nos seus próprios contextos decorativos. Subsistiu verdadeiramente uma produção transversal à hierarquia social das centúrias de Setecentos e Oitocentos, que servia ricos e pobres, estabelecendo duas vias de produção destes objetos.

[155] Vd. SANDÃO, Arthur de – Móveis pintados portugueses…*ob. cit.*, p. 29.

[156] A pragmática de 1677 apenas permitia a utilização do ouro em casos particulares, nomeadamente, *"nos trajos, enfeites, tecidos, etc."* Vd. IDEM, *Ibidem*, p. 29.

[157] A palavra aparato, com origem na palavra latina "*Apparatus*" significa aparato, ornamento, luxo e sumptuosidade, associa-se à ideia de "pompa, esplendor e ostentação, e também a magnificência, luxo e apresto" A definição do carácter excecional de alguma coisa classifica algo pela sua beleza e valor assim como algo do qual não se faz muito uso. Conceito relacionado com a utilização de materiais preciosos ou de técnicas especiais que lhe confere carácter de exceção e prestígio a quem o tem. Vd. MARQUES, Maria da Luz Vasconcelos e Sousa Paula – *Mobiliário português de aparato do século XVIII: credências, consolas e tremós*. [Texto policopiado]. Porto: Universidade do Porto, 1997. Dissertação de Mestrado em História da Arte apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, p. 4.

1.1.2.1. Influências externas

O estudo de exemplares produzidos durante o século XVIII permite refletir sobre duas realidades: por um lado, a subsistência de modelos nacionais do século XVII e, simultaneamente, o intenso contacto com outros países e regiões, originando concretizações híbridas, por outro lado, a inclusão de influências exteriores, reflexo do novo gosto proveniente do estilo seiscentista e setecentista barroco, quer a nível das estruturas e formas, assim como na decoração e materiais empregues. No que concerne à presença de mobiliário pintado estrangeiro em Portugal, esta revela a dinâmica mercantil em torno do comércio de mobiliário, mas, também, o grande apreço que o cliente português detinha pela decoração policromada dos seus móveis.

As relações mercantis e a presença de mobiliário pintado estrangeiro em Portugal assumiram um papel preponderante no processo de valorização do revestimento pictórico no mobiliário português. Os mercadores através do tráfego de "porto a porto" colocavam Veneza, Flandres, Índia e China como principais praças de transação europeia, permitindo, por sua vez, a presença de móveis nos recheios de aparato das residências portuguesas, acompanhando a ostentação típica da época, como atestam os inventários. As relações mercantis influenciaram os valores de produção portuguesa através de duas vias: o *"comando hanseático"*[158], o ciclo artístico franco-flamengo e, posteriormente, o vasto repositório do plateresco[159].

A estética de outros países como Espanha, França, Inglaterra ou Itália esteve quase sempre presente em Portugal, e os objetos vindos do Oriente, *"em cujo o esplendor se*

[158] A Liga Hanseática, em alemão "die Hanse" – An Hanse significava aproximadamente associação – foi uma aliança de cidades mercantis que estabeleceu e manteve um monopólio comercial sobre quase todo norte da Europa e Báltico entre os séculos XIII e XVII. Inicialmente com carácter económico, desdobrou-se posteriormente numa aliança política. Vd. SANDÃO, Arthur de – *O móvel pintado*…ob. cit., p. 22.
[159] FAURE, Elie – La Arquitectura Plateresca. *História da Arte.* Lisboa: [s. n.], 1954, vol. 5. *Apud* SANDÃO, Arthur de – *Ob. cit.*, p. 22.

misturava o oiro e a laca"[160] foram aproximando os programas decorativos de origens tão diversas nas produções nacionais. No século XVI, foram vários os autores de projetos, gravuras e álbuns enraizando e difundindo os principais motivos ornamentais[161], com especial destaque para Hans Vedreman de Vries[162] e Rudolf Berliner. Este último condensou em três álbuns (1550-1575)[163] o trabalho de Benedetto Battini, Cornelis Floris, Jacques Ducerceau, Domenico del Barbiere (o Florentino), entre outros. Além dos exemplares medievais, contam-se entre os primeiros objetos estrangeiros presentes em Portugal *"um escritório de Veneza, pintado de vermelho por fora"*[164] e *"um espelho grande de vestir da Flandres"*[165]. O facto da influência externa não se ter dado numa extensão alargada no tempo não determina a falta de reconhecimento pelos exemplares estrangeiros, antes, cristaliza o refrear da importação destes exemplares pela tentativa de minimizar prejuízos na produção nacional de mobiliário.

Na sequência do domínio espanhol do século XVII, o móvel filipino português[166] absorveu a austeridade das formas[167] e, apesar de nunca ter revelado o rigor e a contenção

[160] Artur Sandão refere-se especificamente a objetos provenientes da China. Vd. IDEM, *Ibidem*, p. 67.

[161] Independentemente do nível interpretativo e a capacidade de realização do meio em que era produzido, assume-se a soberania da cor e a subtileza do desenho ornamental, através do gosto para arabescos, *"motivos de carruajes"*, festões, grinaldas, atlantes, troféus Vd. IDEM, *Ibidem*, p. 22.

[162] A par da importação direta de móveis, o flamengo De Vries, arquiteto e desenhador de mobiliário, terá sido responsável pela introdução em Portugal do modelo que serviria de base ao armário copeiro contendo *"no corpo superior uma estreita prateleira protegida por balaustrada baixa, destinada a impedir a queda dos pratos, das taças ou dos copos"*. Vd. PINTO, Maria Helena Mendes – *Ob. cit.*, p. 61.

[163] Vd. BERLINER, Rudolf – Modelos ornamentales de los siglos XV al XVIII. 3 Vols. Madrid: [s.n.], 1928. *Apud* SANDÃO, Arthur de – *Ob. cit.*, p. 22.

[164] Livro dos Testamentos – Arquivo da Santa Casa da Misericórdia de Viana do Castelo – (Vol. 311 do Catálogo), 30 de Junho de 1621. *Apud* SANDÃO, Arthur de – *Ob. cit.*, p. 22.

[165] Da Flandres procedem igualmente cadeiras de espessura adelgaçada da autoria de Gurburg Kosler (1514) que Sandão afirmou existir igualmente em Coimbra, na Igreja de S. João de Almedina. Cf. FEDUCHI, Luis – *Ob. cit.*, p. 117-120.

[166] Na produção espanhola são de referência obrigatória os nomes Herrera (1530-1597) e Churriguera (1650-1723). Sob a designação de Filipino *"mais fiel ao período do que ao estilo propriamente dito"*, o mobiliário espanhol exortou o carácter robusto nos arcazes, armários e cadeiras, embora tenha tido ao mesmo tempo particularidades diferenciadoras dos traços portugueses, tal como os ornatos escultóricos em bronze, as madeiras claras e os marchetados em tartaruga. Vd. SANDÃO, Arthur de – *Ob. cit.*, p. 70.

[167] O móvel apresenta sobriedade de linhas, volumes e torneados, e a talha aplicada é o conceito dominante. Os detalhes ornamentais característicos são os tremidos e espinhados, sem exageros. A coluna de torso salomónico é aquela que afronta mais o equilíbrio das formas. Vd. IDEM, *Ibidem*, p. 68-72.

dos seus congéneres espanhóis, o uso da policromia fez-se com moderação, com a exceção dos objetos de influência oriental, ostensivamente sumptuosos. Da Holanda[168], entrou em Portugal *"huma grande quantidade de obras de madeira, como são os armários e toucadores, as armações da Flandres e as pinturas e outros, comuns adornos das casas"*[169]. A par da utilização de diversas soluções decorativas como os folheados, os armários copeiros constituem o melhor exemplo da influência holandesa nas soluções de revestimento cromático. O mobiliário português inspirou-se na linguagem decorativa e cromática italiana, patente na decoração de armários e leitos, cujos motivos figurativos vegetalistas e florais refletem influências toscanas ou florentinas[170]. Cadeiras e leitos houve que, no século XVII, mantiveram o cunho renascentista italiano.

A influência dos tons do Barroquismo veneziano continua, posteriormente, dominado pelo nome de Andrea Broustolón. A Itália, motor de difusão do barroco, assumiu-se como pólo difusor de influências, atribuindo-se à mobilidade dos artistas italianos[171] algumas evoluções assinaláveis, nomeadamente pela sua atividade em diversos países, como em França, na manufatura de Gobelins, em Portugal, nas reais fábricas pombalinas lisboetas e, em Espanha, nas indústrias artísticas decorativas do *Buen Retiro* em Madrid, inspiradas nas manufaturas napolitanas de *Capo di Monte*.

O mobiliário português refletiu, também, as influências oriundas de França em termos de *"conceito duma linha geral, o plano construtivo"* dos estilos reproduzidos, traduzidas nas classes mais abastadas mediante a reprodução das criações francesas

[168] Vd. BARREIRA, João – *Arte portuguesa: artes decorativas*. Lisboa: Edições Excélsior, 1951, vol. 1, p. 375-377.

[169] Vd. VACONCELOS, Joaquim de – Sobre a introdução das Artes neste Reino – Discurso por Duarte Ribeiro de Macedo, 1675. *Revista da sociedade de Instrução do Porto*, n. º4 (Abril-Maio 1883), p. 206-217.

[170] As imagens policromadas das ilhargas dos armários seriam por sua vez inspirados nos motivos ornamentais dos móveis oriundos de Siena, Bolonha ou Ligúria. Posteriormente, Espanha e Maiorca difundiriam o gosto. Vd. SANDÃO, Arthur de – *Ob. cit.*, p. 107.

[171] Neste contexto evidencia-se o italiano Juste-Aurèle Meissonier *"propriamente creador do estilo rococó"*, trabalhou ao serviço da regência francesa. Vd. SANDÃO, Arthur de – *Ob. cit.*, p. 81.

presentes na generalidade das cortes europeias[172]. A influência francesa sentida desde meados de Seiscentos[173] acentuou-se nas camas, nas cadeiras[174], nos canapés e nos tamboretes[175], nas mesas de encostar com espelhos tremós[176] e, de modo especial, nas cómodas[177] pela linguagem estética adotada. A cómoda, uma novidade na época, apresenta o cunho da Regência *"estabelecido em França no princípio do século XVIII, ainda em vida de Luís XIV"*, cujo protótipo de *"barriga e de pé baixo foi o mais imitado em Portugal no estilo joanino"*[178]. Em Portugal, tal como em Inglaterra, esta tipologia iria suportar papeleiras e alçados, sendo os oratórios os mais abundantes no território nacional. A influência francesa fez-se sentir pela vasta publicação de estampas e gravuras[179], fundamentais na difusão do *"Rocaille"*[180], e pela presença em Portugal de artistas como Jean Pillement, que *"trabalhou tanto no Porto como em Lisboa (1780 e 1785) onde fez escola, presumindo-se que aos seus discípulos se ficaram a dever as minúsculas paisagens e outras composições com que se decoraram cadeiras e canapés"*[181], influenciando,

[172] A decoração dos palácios da corte e da nobreza lisboetas evidenciava a moda francesa no mobiliário. Vd. PINTO, Maria Helena Mendes – *Ob. cit.*, p. 63 e 83.

[173] A vinda da princesa D. Maria Francisca de Sabóia, casada com D. Afonso VI, em 1666, e com D. Pedro II, em 1668, sublinharia *"na nossa corte o gosto estrangeiro, fomentado pela rainha que, educada na corte do Rei-Sol, influenciou não só as modas, como a maneira de viver cortesã"*. Vd. IDEM, *Ibidem*, p. 63.

[174] A presença de cadeiras portuguesas, acusando modelação francesa, era comum nos recheios das mais importantes habitações setecentistas, *v.g.*, o Palácio dos Duques de Aveiro, em Belém, onde *"um bom número de cadeiras douradas e outras "pintadas de amarelo com seu ganapé" apelidadas francesas"*; assim como José Francisco Cruz Alagoa, um importante financeiro da época pombalina, que teria em sua casa vários conjuntos de móveis de assento *"entalhados à francesa"*. Vd. IDEM, *Ibidem*, p. 84.

[175] *"Seis deles tinham as "suas conchas", e quatro eram à francesa pintados de amarelo tal e qual como uma dúzia de cadeiras 'irmãs'"*[175]. Vd. AGUIAR, António – *Ob. cit.*, p. 6.

[176] No Palácio dos Duques de Aveiro *"havia tremós dourados vindos de França"*. Vd. PINTO, Maria Helena Mendes – *Ob. cit.*, p.84.

[177] Vd. MONTENEGRO, Riccardo – *Ob. cit.*, p. 54-55.

[178] Vd. PINTO, Maria Helena Mendes – *Ob. cit.*, p. 67.

[179] Le Brun, Berain, Lapoutre e o escultor italiano Cucci publicaram estampas e gravuras, difundindo o estilo da corte do Rei Sol. Vd. FEDUCHI, Luis – *Ob. cit.*, p. 94 e 95.

[180] Os artífices portugueses adotaram os modelos estrangeiros, designadamente as coleções de desenhos de Oppenordt e Meissonier (1734-1770) e as gravuras de François Cuvillier, adaptando-as ao gosto e necessidade nacionais. Vd. MENDES PINTO, Maria – *Ob. cit.*, p. 68.

[181] Vd. IDEM, *Ibidem*, p. 116.

portanto, inúmeros artistas, entre os quais se destacam Joaquim Marques[182] e Joaquim da Costa, como salientou Cirilo Volkmar Machado[183].

A influência inglesa deve-se às relações salutares entre Inglaterra e Portugal no campo político, histórico e geográfico, permitindo consequentemente o intercâmbio cultural de modelos reveladores de influências recíprocas na conceção artística[184]. Portugal importou notáveis álbuns ingleses de desenhos[185], mas foi também exportador[186] de modelos, já que os arquétipos apresentados em algumas publicações se presumem ser portugueses[187]. A influência inglesa[188] acentuou-se em determinadas tipologias formais como cadeiras, canapés, cómodas, espelhos, caixas de relógios e papeleiras. As cadeiras abandonariam progressivamente o couro gravado, assumindo-se a tabela recortada em balaústre, cujo espaldar ondulante era "*copiado das cadeiras chinesas"*[189].

[182] Como referiu Ayres de Carvalho, o trabalho desenvolvido por Jean Baptiste Pillement (1728-1808) estendeu-se a inúmeros países, como França, Inglaterra e Portugal. Foi igualmente um importante gravador de estampas, difundindo o gosto "chinoiserie" e inspirando inúmeros seguidores, destacando Joaquim Marques. Vd. FUNDAÇÃO Ricardo do Espírito Santo Silva; ALLIANCE Française de Lisboa – *Presença de alguns artistas franceses em Portugal no século XVIII, sua influência: catálogo da Exposição organizada por ocasião da quinzena de arte francesa*. Lisboa: FRESS, 1982, p. 11.

[183] Vd. MACHADO, Cyrillo Wolkmar Machado – *Collecção de Memórias, relativas às vidas dos Pintores* […]. Lisboa, [s.n.], 1823. *Apud* FUNDAÇÃO Ricardo do Espírito Santo Silva; ALLIANCE Française de Lisboa – *Presença de alguns artistas franceses em Portugal no século XVIII, sua influência: catálogo da Exposição organizada por ocasião da quinzena de arte francesa*. Lisboa: F.R.E.S.S., 1982, p. 17.

[184] O regresso a Portugal da rainha D. Catarina de Bragança de Inglaterra, em 1693, viúva de Carlos II de Inglaterra, que se fez acompanhar de diversos objetos, entre os quais móveis, influenciou inquestionavelmente os hábitos e os programas decorativos portugueses. Por outro lado, a assinatura em 1703 do tratado de Methuen facilitaria a importação de móveis. Vd. PINTO, Maria Helena Mendes – *Ob. cit.*, p. 48 e 63.

[185] Vd. VALENTE, Adelina; SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e, dir. – Álbuns ingleses de ferragens para mobiliário do acervo da Biblioteca Pública Municipal do Porto. *In Matrizes da Investigação das Artes Decorativas.* Porto: UCE/CITAR, 2010, p. 45-66. Vd. VALENTE, Adelina; SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e, dir. – Uma contribuição para o estudo do mobiliário anglo-português na cidade do Porto nos séculos XIX e XX. *In I CONGRESSO O PORTO ROMÂNTICO*: actas. Porto: Universidade Católica Editora, 2012, vol 1, p. 141- 153.

[186] Desde o segunda metade do século XVII, *"Portugal passa a exportar móveis para outros países europeus, sobretudo 'cadeiras encouradas' com trabalho de 'guadamecil', além das peças indo-portuguesas (...)"*.Vd. CANTI, Tilde – *Ob. cit.*, p. 23.

[187] Vd. SANDÃO, Arthur de – *Ob. cit.*, p. 90.

[188] Cf. LUCIE-SMITH – *Ob. cit.*, p. 112.

[189] Vd. PINTO, Maria Helena Mendes – *Ob. cit.*, p. 64.

Thomas Chippendale recebeu influências, sobretudo do estilo Queen Anne, Adam[190] e ainda francesas e alemãs, embora tenha ditado igualmente tendências. A sua influência fez-se sentir a partir da segunda metade de Setecentos[191], tendo repercussões no mobiliário nacional sobretudo nas cadeiras[192], nos canapés, nas cómodas e nos espelhos, de traça retangular, principalmente no período de D. José e D. Maria I. Na obra *"The Gentleman and Cabinet Makers's Director"*, Chippendale impulsionou a *"chinoiserie"*, apesar de, em Portugal, a presença desta temática ser uma tendência que se verificava desde finais do XVII[193]. As concretizações do estilo anterior haviam sido influenciadas pelo estilo francês Luís XV[194], a par de algumas características britânicas. Efetivamente, durante a centúria de Setecentos, as influências inglesas e francesas coexistiram frequentemente dentro da mesma habitação[195], apesar de a preponderância ter sido britânica, situação análoga na região portuense[196]. Ainda dentro da mesma época de produção, associam-se, respetivamente, o estilo Luís XVI em França e o estilo Carlos II em Espanha[197].

---

[190] O arquiteto Robert Adam foi a mais representativa figura do neoclássico inglês.

[191] Ao contrário do que se afirmou no passado, Chippendale não poderia ter influenciado ativamente a produção nacional de mobiliário no reinado D. João V (1707-1750), pelo desfasamento temporal evidente (Chippendale nasce em 1710 e morre em 1779). O seu álbum de cento e sessenta desenhos, editado em 1754, apenas viria a influenciar o móvel europeu do XVIII a partir dessa data. Contudo, destinada unicamente a assinantes, não terá conhecido ampla divulgação em Portugal. Pelo contrário, os modelos da edição de 1762, caracterizados, segundo o próprio *"ao gosto gótico, à francesa, à chinesa e à moderna"* terão influenciado certamente os artífices portugueses. Vd. SANDÃO, Arthur de – *Ob. cit.*, p. 83 e 84.

[192] Os modelos de cadeiras apresentavam *"arcadas de evocação gótica, tejadilhos de pagodes, figuras de chineses, aves, rendado em corte de grade diagonal e suásticas discóides da mesma feição"*. Vd. IDEM, *Ibidem.*, p. 86.

[193] Desta forma, parece evidente que o acharoado português, tal como o estilo joanino precedem a influência de Chippendale, apesar de posteriormente a sua influência ter sido visível. Vd. IDEM, *Ibidem.*, p. 81-85.

[194] A produção do alemão Juan Enrique Reisener enquadra-se nos derradeiros anos do estilo Luís XV e na transição para o Luís XVI. Vd. SANDÃO, Arthur de – *Ob. cit.*, p. 81 e 82.

[195] *"Se, nos salões de Cruz Alagoa, o mobiliário era francês, ou à francesa, nos quartos havia razoável número de cadeiras de mogno com "assento estufado de cabelo preto, feito à inglesa"*. Vd. PINTO, Maria Helena Mendes – *Ob. cit.*, p. 84.

[196] *"Na região do Porto, o contacto com os homens de negócio britânicos originou uma série de cópias do mobiliário por eles usado ou de livres interpretações e adaptações de modelos de estampas inglesas"*. Vd. PINTO, Maria Helena Mendes – *Ob. cit.*, p. 84.

[197] É essencial ter noção de que os períodos artísticos com os quais se estabelecem comparações nem sempre coincidiram com os limites cronológicos nos respetivos países, uma vez que *"as balizas políticas dos reinados Luís XIV França ou Queen Anne Inglaterra ou do nosso D. João V"* são muito diferentes dos períodos artísticos aos quais se dá os mesmos nomes. Vd. LOPES, Carlos da Silva – *Estudos de História do mobiliário*. Porto: Universidade Católica Portuguesa; Gabinete de Estudos de Artes Decorativas, 2004, p. 90.

As soluções neoclássicas portuguesas correspondentes ao reinado de D. Maria I mantiveram os traços gerais do estilo josefino, apesar de abandonar definitivamente os volumes empolados joaninos e optam pelo aligeiramento de formas e espessuras. Destacaram-se as influências do Estilo Império francês, nem sempre reconhecidas e apreciadas[198], marcando o início da produção industrial e do mobiliário inglês *"de distinção incontestável"* e *"exótica expressão"*[199], influenciando, igualmente, a produção nacional, tal como cadeiras[200], mesas e algumas meias-cómodas que apresentam construção maciça e sem dinamismo, com pernas quadrangulares, direitas, desprovidas de ornato, apenas com alguns pormenores que o aligeiram. Assim se esboçava o início da produção industrial, alicerçado na simplicidade de construção e decoração, sobrepondo-se à preocupação unitária do gosto artístico. Tal situação aconteceu igualmente com os modelos ingleses de Robert Adam, George Hepplewhite[201] e Thomas Sheraton[202], cujos protótipos e álbuns deixariam marcas na produção de mobiliário português e a rota de industrialização que já havia sido iniciada[203]. Refira-se, por outro lado, que a aproximação

198 *"Mas o espírito nacional português, sobretudo na média e baixa camadas sociais, como aborreceu o "estilo império", cujo sentido decorativo se lhe tornou impenetrável, não compreendeu do mesmo modo as qualidades de grande elegância do mobiliário inglês dos fins do século XVIII e princípios do XIX, talvez pela sua falta de acção decorativa (...)"*. Vd. GUIMARÃES, Alfredo – *Mobiliário do Paço Ducal de Vila Viçosa.* Lisboa: Sá da Costa, 1949, p. 37.

199 Vd. IDEM, *Ibidem*, p. 35.

200 As cadeiras portuguesas receberiam influência ao longo do século XIX dos desenhos dos marceneiros ingleses Hepplewhite e Sheraton". Vd. MENDES PINTO, Maria; Passos Leite, M. F.; BARROS, Carlos – *Ob. cit.*, p. 110.

201 Robert Adam (1775-1786) e George Hepplewhite (1774-1795) influenciaram o novo gosto que se fazia sentir, particularmente na "pintura moderna" do mobiliário neoclássico português. Vd. SANDÃO, Arthur de – *Ob. cit.*, p. 220.

202 George Hepplewhite com *"The Cabinet-maker and Upholsterer's Guide"*, em 1788, e Thomas Sheraton (1780-1804) através do *"Drawing-book"*, em 1791, *"compuseram verdadeiros repositórios da moda inglesa dos últimos anos do século XVIII, quando, em Inglaterra, o mobiliário atingia o zénite da elegância e da perfeição técnica"*. Vd. PINTO, Maria Helena Mendes – *Ob. cit.*, p. 110.

203 É de notar que em 1763 a firma "Ince y Mayhew" havia já publicado a *"universal system of household furniture"* e sentida a sua influência nos centros de produção como Porto e Lisboa. Vd. SANDÃO, Arthur de – *Ob. cit.*, p.94.

do móvel nacional ao gosto inglês permaneceu ativa[204], situação particularmente visível com o contributo do arquiteto José Francisco de Paiva[205].

A) Mobiliário civil

A evolução histórica da policromia no mobiliário civil será abordada segundo a sistematização tipológica proposta pelas Normas de Inventário[206], seguindo os seus principais agrupamentos[207].

A – Móveis de repouso

No agrupamento dos móveis de repouso, os móveis de assento, sobretudo as cadeiras, terão sido um dos grupos tipológicos mais representativos do século XVII, acusando simultaneamente influências inglesas e francesas. Da passagem do século XVII para o século XVIII, a evolução da cadeira é evidente e assume-se no sentido das formas torneadas e pés redondos, outrora direitos. A diversificação dos seus modelos que, na segunda metade de Setecentos, atingiria um nível hiperbólico[208], deu resposta a necessidades específicas da época[209] (figs. I.12 e I.13). A pintura presente nas cadeiras portuguesas encontra-se sob quatro tipos de propostas decorativas: pintura de cor única

[204] Cf. PINTO, Maria Helena Mendes – *José Francisco de Paiva ensamblador e arquitecto do Porto.* Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga, 1973.
[205] Vd. FRANCO, Carlos José de Almeida – *Ob. cit.*, p. 90.
[206] Vd. INSTITUTO PORTUGUÊS DE MUSEUS. Ministério da Cultura – *Normas de inventário. Mobiliário: artes plásticas e artes decorativas*. [S.l.]: Instituto Português de Museus, 2000, p. 51-53.
[207] A sistematização apresentada atualiza o modelo proposto por António de Aguiar, cujo trabalho de análise dos documentos relativos aos processos de arrolamento dos bens das Casas de Aveiro, Távora e Atouguia, refletiu, como o próprio diz *"o modo como se vivia então nos palácios portugueses"*. Vd. AGUIAR, António – *Ob. cit.*, p. 26.
[208] Vd. PINTO, Maria Helena Mendes – *Ob. cit.*, p. 85.
[209] Os braços recuados consentiam, por exemplo, a disposição das volumosas saias. Vd. IDEM, *Ibidem.*, p. 63-65.

lisa, geralmente com elementos dourados, pintura de pormenores figurativos geométricos, florais ou paisagísticos sobre fundo de cor única plana, pintura ao gosto *"chinoiserie"* e pintura de fingimento, elaborada no sentido de imitar outros suportes lenhosos isolados ou fingindo o trabalho executado com várias espécies, como os marchetados.

Fig. I.13 – Traje feminino setecentista com o volume característico. Extraído de FREIRE, Fernanda Castro (2001-2002), p. 102.

Fig. I.12 – Cadeira de toucador (Inv. N.º 1171). Século XVIII (1775-1800). M-FRESS, Lisboa. Extraído de FREIRE, Fernanda Castro (2001-2002), p. 126.

A pintura lisa das cadeiras realizou-se recorrendo a cinco cores principais: vermelho, verde[210], preto, amarelo e, em Oitocentos, o branco (figs. I.14-I.16). De alguns destes exemplares, conhecem-se os valores de mercado, nomeadamente as cadeiras pintadas a verde e amarelo, referidas nos processos de arrolamento dos bens das Casas de Aveiro, Távora e Atouguia: *"hum ganapee e onze cadeiras são de rotalla madeira pintada de verde – 35$000 rs.; hũa dúzia de cadeiras Francesas pintadas de Amarelo com seu gannapée e coatro tamboretes irmãos"*[211].

[210] Cf. FRANCO, Carlos José de Almeida – *Ob. cit.*, p. 72.
[211] Vd. AGUIAR, António – *Ob. cit.*, p. 7.

Fig. I.14 – Cadeira monocromada a preto (Inv. N.º 1295). Século XVII (1600-1650). M-FRESS, Lisboa. Extraído de FREIRE, Fernanda Castro (2001-2002), p. 48.

Fig. I.15 – Cadeira de braços (Inv. N.º 48). Século XVIII (meados). M-FRESS, Lisboa. Extraído de FREIRE, Fernanda Castro (2001-2002), p. 90.

Fig. I.16 – Cadeira de braços (Inv. N.º 201/A/2). Século XVIII-XIX. PNQ, Lisboa. Fotografia Daniela Coelho.

A pintura de pormenores figurativos geométricos, florais ou paisagísticos realizados sobre uma primeira camada de cor única, geralmente em *"branco-marfim"* ou negro, desenvolveu-se sobretudo a partir do último quartel do século XVIII, sob a influência de Jean-Baptiste Pillement[212] e seus seguidores (fig. I.17). Genericamente, os trabalhos do pintor lionês anteriores às pinturas de paisagens foram subsidiários da *"chinoiserie"*[213] pelo menos até ao momento da sua segunda estada em Portugal, entre 1780 e 1786, no qual já se havia afastado *"do desenho de ornatos e composições achinesadas (...) e começa a dedicar-se quase em exclusivo à pintura de paisagem"*[214]. No ano de 1782, Pillement passou pelo Porto e, em 1783, em Lisboa, *"os seus trabalhos foram ao encontro do gosto*

[212] Tal como afirmou Maria Helena Mendes Pinto, a *"pintura de género"* incluída na decoração de móveis pintados a branco-marfim ou a negro, representando *"minúsculas cenas figurativas ou paisagens distribuídas, em geral pelo espaldar e pelo aro do assento"* terá sido impulsionada por Pillement. Vd. PINTO, Maria Helena Mendes – *Ob. cit.*, p. 115 e 116.

[213] Jean-Baptiste Pillement é o autor da maioria de estampas reunidas a partir de desenhos e gravuras. O álbum *"The ladies amusement or, Whole art of japanning made easy"*, editado pela primeira vez em 1758 e com uma segunda edição em 1762, congrega um núcleo de estampas reunidas a partir de desenhos e gravuras.

[214] Cf. ARAÚJO, Agostinho – Jean Pillement: plenipotenciário da arte francesa junto de várias cortes da Europa *In* Jean Pillement – o Paisagismo em Portugal no século XVIII, p. 57-59.

da burguesia lisboeta e da 'selecta comunidade britânica' em particular"[215]. Em 1786, quando já não se encontrava em Portugal, permanecia o gosto pelo trabalho de Pillement e *"persistia a moda, apesar da orientação oficial da corte se voltar agora aparentemente para as gravidades históricas e morais vindas de Roma"*[216].

Fig. I.17 – Canapé/Espreguiceiro (Inv. N.º 790) com pinturas atribuídas à escola de Jean Pillement. Século XVIII (finais). M-FRESS, Lisboa. Extraído de FREIRE, Fernanda Castro (2001-2002).

Além das cores já referidas, utilizou-se também o azul, como testemunha uma *"cadeira de madeira pintada; costas e assento estofados com gualdamacim, tendo o fundo azul, ornatos, ornatos dourados e flores a cores"*[217], patente na exposição de Arte Ornamental, realizada em 1882 e datada do século XVIII. A par do suporte lenhoso, pintou-se, igualmente, o couro, tornando-se sobejamente conhecidos os guadamecis gravados e/ou pintados, cujo cromatismo se aproximava da policromia das cadeiras com suporte em madeira[218] (fig. 15 em Apêndices). A pintura ao gosto *"chinoiserie"* executou-se em diversas tonalidades como o vermelho, verde, preto e, mais tardiamente, azul, em

[215] Vd. FRANCO, Carlos José de Almeida – *Ob. cit.*, p. 90.
[216] Cf. ARAÚJO, Agostinho – *Ob. cit.*, p. 57-59.
[217] A cadeira pintada, propriedade da Academia Real das Belas-Artes de Lisboa, esteve em exposição na Sala K. Vd. *Catálogo illustrado da exposição retrospectiva...*, ob. cit., p. 202, n. º 188.
[218] A corporação dos artífices especializados em guadamecis – *"guadamecileiros",* terminada em 1771, obedecia a regras próprias ditadas pelo Regimento, no qual se refere que as cores utilizadas na pintura dos guadamecis são essencialmente o carmesim, verde, "pardo", azul e branco. Vd. SANDÃO, Arthur de – *Ob. cit.*, p. 179 e 180.

diversas tipologias formais que vão desde as cadeiras com e sem braços, até às tipologias com inclusão de outros materiais como a palhinha ou estofados em diversos tecidos (figs. I.18- I.19).

Fig. I.18 – Cadeira de braços (Inv. N.º CMAG 653). Século XVII-XVIII. CMAG, Lisboa. Fotografia Daniela Coelho.

Fig. I.19 – Cadeira de braços (Inv. N.º 84). Século XVIII. MAB, Bragança. Fotografia Daniela Coelho.

Em meados do XVIII, os canapés[219] aparecem a par de cadeiras, fazendo-lhes conjunto e divulgando os primeiros móveis com palhinha[220], os quais apresentam frequentemente pintura lisa branca, verde ou amarela: *"Onze cadeiras e hum ganapé tudo de madeira pintadas de verde e talha que tem de amarelo assentos e costas de palha fina"* são mencionadas num jogo de sala pertencente à quinta dos Távoras, em Sacavém[221]. O modelo popular equivalente ao canapé é o banco coletivo a que Sandão apelidou de *"cadeirão"* de *"singela robustez das linhas rectas, espalda horizontal, com despretensiosa pintura"*[222].

Os modelos de pintura lisa e em *"chinoiserie"* das cadeiras propagaram-se aos conjuntos de cadeiras e canapés e aos tamboretes[223], embora esta tenha sido uma tipologia preterida pelos canapés. Na pintura dos tamboretes, encontra-se novamente a preferência pelo vermelho com pormenores dourados nos *"axaroados"*[224] e, na pintura lisa, além das cores registadas nas cadeiras, surge o rosa[225]. O leito de cabeceira[226], grupo tipológico

[219] Vd. INSTITUTO PORTUGUÊS DE MUSEUS. Ministério da Cultura – *Normas de inventário. Mobiliário: artes plásticas e artes decorativas*. [S.l.]: Instituto Português de Museus, 2000, p. 58 e 59.

[220] Aparecem por vezes referências à Holanda, como alegado país exportador dos móveis com palhinha. Vd. AGUIAR, António – *Ob. cit.*, p. 8.

[221] Vd. IDEM, *Ibidem*, p. 25.

[222] Sandão define o *"assento colectivo, tipicamente simples, o "cadeirão", banco ou "escano" no dizer arcaico, de amplo comprimento e estreita largura, para cinco, seis pessoas, que não é o 'preguiceiro'"*, fazendo a devida distinção entre este e o cadeirão de lugar isolado, geralmente contextualizado em espaços nobres e monásticos, com *"pintura cuidada (marmoreada)"*, frequentemente com insígnias policromadas. Vd. SANDÃO, Arthur de – *Ob. cit.*, p. 190 e 191.

[223] A nomenclatura desta tipologia nem sempre foi clara, designando simultaneamente o conceito de banco/mocho ou os assentos com encosto para as costas. António de Aguiar, a propósito da publicação pelo Tribunal de Contas dos documentos relativos aos processos de arrolamento dos bens das Casas de Aveiro, Távora e Atouguia, afirma: *"Perante estas características nenhum se pode identificar com as "nossas" cadeiras antigas de assentos e costas de sola – estas pouco altas e de "cachaço" recto – a que se dá vulgarmente o nome de tamboretes"*. Vd. AGUIAR, António – *Ob. cit.*, p. 6.

[224] Vd. A.N.T.T., Inventários Orfanológicos, Processo do Conde da Ponte (1785), Letra C, Maço 82, Caixa 804, f. 90. *Apud* FRANCO, Carlos José de Almeida – *Ob. cit.*, p. 96.

[225] Cf. FRANCO, Carlos José de Almeida – *Ob. cit.*, p. 94.

[226] António Aguiar esclarece igualmente o significado do vocábulo "cama", que, no plural *"se colocavam nos suportes que eram designados por leitos, catres, barras, e nos modestos bancos com suas tábuas"*. Desta forma, conclui *"que o vocábulo significava o conjunto de acessórios, enquanto que hoje, pelo contrário, significa principalmente, o suporte."* Vd. AGUIAR, António – *Ob. cit.*, p. 8.

representativo do século XVII[227], caracterizou-se maioritariamente pela ausência de policromia, afirmando a cor natural do suporte lenhoso constituído, com frequência, por madeiras exóticas[228]. Na centúria de Seiscentos, os parcos exemplares pintados demonstram influências italianas renascentistas ou luso-indianas[229]. A presença diminuta de policromia deve-se, portanto, à existência de madeiras nobres exóticas bastante apreciadas, à sobriedade e gosto impostos pela governação filipina e à herança do anterior Plateresco.

A inexistência de ampla quantidade de leitos pintados deve-se, em grande parte, às corporações que a este respeito se demonstravam inflexíveis de forma a *"evitar que a pintura de leitos e catres (...) servisse para encobrir a má qualidade da madeira utilizada e, também, uma execução pouco cuidada"*[230]. Parece-nos, assim, que a motivação qualitativa da produção enquadrava a imposição regulamentar, particularmente a de 1553, advertindo *"os pintores desta cidade* [Lisboa] *que elles nam pimtem nenhuns leitos nem peças de madeira pera vemderem salluo pintaram* [pintarem] *os lleitos e outras obras de madeira que lhe mandarem os donos das tais obras pintar e nam compraram* [comprarem] *os ditos lleitos e outras obras de madeira pera as pintarem e depois as tornarem e vemder ao povo so pena de qual quer que o contrario ffizer paguar a dita penna de dous mill reais e dez dias de cadea quatro de Janeiro de 1553 (...)"*[231]; e a índole proibitiva perduraria

[227] Nos inventários dos séculos XVII e XVIII a referência a leitos e camas é escassa, comparativamente com outras tipologias do mobiliário, o que poderá refletir a persistência da "câmara de dormir" nas habitações coevas. Do mesmo modo, os conceitos "leito" e "cama" tinham significados distintos, *"especificando-se miudamente os componentes da cama (colchão, roupa, docel, cortinados, etc), bastante mais importantes que o leito, isto é, a estrutura de madeira inteiramente revestida de tecido ou inexistente se se tratava de uma cama de chão ou de estrado."*. Cf. PINTO, Maria Helena Mendes – *Ob. cit.*, p. 41.

[228] Essencialmente o pau-preto, ébano e sissó. O marfim e o latão são materiais que aparecem conjugados na decoração destes exemplares. Vd. SANDÃO, Arthur de – *Ob. cit.*, p. 200-208

[229] Artur Sandão refere o hibridismo luso-indiano, aglutinador da mística oriental indiana e do cristianismo oriental, presente na decoração de diversas tipologias: leitos e tabuleiros. Relativamente aos oratórios *"verifica-se a expressão de indianismos – mas somente nos pontos decorativos com emblemática fitomórfica: loto, roseta, pinhas, trepadeiras, frutos, etc., ou escassos elementos zoomorfos"*. Vd. SANDÃO, Arthur de – *Ob. cit.*, p.87, 201, 215, 227.

[230] Vd. FERRÃO, Bernardo – *Mobiliário português.* Porto: Lello, 1990, vol. 2, p. 92.

[231] Vd. LANGHANS, Franz-Paul – *As corporações dos ofícios mecânicos: subsídio para a sua história*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1946, vol. 1, p. 464-467.

com as leis pragmáticas seiscentistas. Quando policromados, alterna a gama cromática entre tons claros e escuros, os motivos decorativos são maioritariamente vegetalistas e florais, temas paisagistas e cenas religiosas e, com menos frequência, simulam outros materiais. As tipologias decorativas coabitam, em geral, no mesmo objeto e apresentam remates dourados.

No século XVIII com o regresso das madeiras nacionais, volta o domínio da cor a par das soluções decorativas seiscentistas nas quais se assumem os marmoreados azuis e verdes. A pintura nos leitos acentua-se na segunda metade da centúria, proliferando a pintura paisagista[232] a partir do último quartel do século XVIII, por vezes fantasiada e inspirada nas temáticas mais comuns à época – pastoris e marinhas, e influenciada por artistas de renome, como Vieira Portuense, Alexandre Noël e Jean Pillement[233]. A execução técnica deste tipo de pinturas, embora distante das mais eruditas concretizações italianas, revela a simplicidade e ingenuidade interpretativas prevalecentes na produção oficinal portuguesa.

A policromia presente no mobiliário de repouso atesta a influência dos têxteis pela repetição das cores mais usadas nos veludos carmesim e damascos verde, amarelo e vermelho, que poderiam circunscrever-se aos estofos dos assentos de cadeiras, canapés e tamboretes, ou de forma mais abrangente, aos "panos de vestir" que cobriam leitos e suas armações[234] e cadeiras. Da mesma foram, as sedas e as suas tonalidades, pastel, azuis, verdes, amarelos que forravam também os assentos tiveram influência, numa espécie de harmonia cromática.

---

[232] Artur Sandão refere-se à influência da pintura de "países" inserida na produção do "*Estilo Lusitano, a múltiplice interpretação da factura aborígene*". Apesar de ser uma pintura que *"acusa a sugestão da modalidade em voa"*, refere, contudo, que com "*medíocre cariz acompanha a bucólica mediterrânea*". Associa-se, assim, por um lado, a tendência italiana, apesar da existência de inegável hiato na mestria prática de execução. Vd. SANDÃO, Artur de – *Ob. cit.*, p. 57-58.

[233] Do mesmo modo que as gravuras de Robert e James Adam assumiram um papel fundamental na divulgação do estilo internacional que foi o Neoclássico, no caso português, mais concretamente do mobiliário estilo D. Maria, à semelhança do que aconteceu com o azulejo, as paisagens executadas por Jean Pillement influenciaram inquestionavelmente os programas decorativos.

[234] Vd. AGUIAR, António – *Ob. cit.*, p. 8 e 9.

B – Móveis de pousar

No núcleo de móveis de pousar, a pintura encontra-se em mesas, cómodas e tremós. Em Setecentos, as mesas eram dos *"móveis que há em maior quantidade nas habitações, imediatamente abaixo (...) dos assentos"*, com as variantes mesas-de-cabeceira, "*banquinha de cabeceira*" ou "*de pé-de-cama*"[235]. Devido ao seu carácter utilitário, não era comum a pintura das mesas com a exceção dos tampos cuja decoração imitativa de mármore merecia reconhecimento generalizado. Como variação ao conceito de mesa, os bufetes foram, tal como os contadores, modelos marcantes na sua época[236], de encostar ou colocar no centro do espaço, seriam provavelmente objetos nos quais se colocariam, segundo a tradição, objetos como o "*relógio de bufete*" e o "*relógio de sobre bufete*"[237]. Os relógios, apesar de não serem uma tipologia estudada em profundidade no presente trabalho[238], são de referência obrigatória dada a presença incontornável de exemplares pintados, alguns dos quais possuidores de erudição na manufatura[239] (figs. 16 e 17 em Apêndices).

[235] Vd. IDEM, *Ibidem*, p. 15.

[236] *"As peças marcantes da fisionomia do mobiliário: os contadores em altura, os bufetes em superfície suspensa". In* CHAVES, Luís – Arte Portuguesa, vol. 3, p. 379. *Apud* SANDÃO, Artur de – *Ob. cit.*, p. 69.

[237] Vd. AGUIAR, António – *Ob. cit.*, p. 16.

[238] Os relógios não foram considerados no presente estudo, não apenas porque não figuram nas "normas de inventário" adotadas na sistematização (INSTITUTO PORTUGUÊS DE MUSEUS – *Normas de inventário. Mobiliário: artes plásticas e artes decorativas*. [S.l.]: Instituto Português de Museus, 2000.), mas também pela sua especificidade, merecendo um estudo parcelar e aprofundado acerca da sua produção, comercialização e decorações e particularidades próprias dos motivos decorativos e suportes. Contudo, destaca-se a quantidade e qualidade destes exemplares, podendo fazer parte dos exemplares mais valiosos que detinha uma casa nobre: *"Não deixam de ser elucidativos os preços dos relógios; dois, axaroados, de caixa alta, foram vendidos por 38$400 e 41$000"*. Vd. AGUIAR, António – *Ob. cit.*, p. 28.

[239] Os relógios de caixa alta ou "de parede" detinham frequentemente proveniência inglesa, imitando as lacas orientais. De acordo com o país executante, os "*axaroados européus*" adquiriam diversas designações. Neste caso, a proveniência inglesa atribui-lhe a designação de "laca baixa ou laca inglesa". Vd. IDEM, *Ibidem*, p. 23.

Nos finais do século XVIII, a influência francesa fez-se sentir nas consolas[240] e, quando existiam os respetivos espelhos de tremó[241], estes últimos eram bastante valiosos e apreciados[242]. Os revestimentos decorativos policromados valiam-se do douramento integral, da incorporação de uma cor única lisa, geralmente branca, azul ou preta, com pormenores dourados (fig. I.20), ou de diversas tonalidades de marmoreado (figs. 18 e 19 em Apêndices). É possível a presença dos três tipos de policromia num único objeto, tal como a presença de pinturas figurativas ou paisagistas sobre tela nas reservas nos espelhos de tremós, situadas na zona central superior.

Fig. I.20 – Consola e respetivo tremó (Inv. N.º PNM 1897/1 e 1898/1). Século XVIII (1750-1800). PNQ, Lisboa. Fotografia Daniela Coelho.

[240] As consolas terão sido o móvel-chave nos melhores salões do século XVIII e *"perfilhou as diferentes linhas de estilo em cada ciclo e ainda no século XIX preenchia o ambiente com o luzidio efeito do gosto construtivo em moda"*. Vd. SANDÃO, Artur de – *Ob. cit.*, p. 223.

[241] Vd. INSTITUTO PORTUGUÊS DE MUSEUS. Ministério da Cultura – *Ob. cit.*, p. 77.

[242] *"Eram estrangeiros os mais valiosos móveis existentes no palácio de Belém, e consistiam em tramós, se não todos franceses, pelos menos alguns. Contámos nove que valiam cerca de 125$000 rs. Cada um, e outros nove estavam ainda dentro dos caixotes em que vieram de França, e seriam igualmente ricos"*. Vd. AGUIAR, António – *Ob. cit.*, p. 27.

C – Móveis de conter

Pertencentes aos móveis de conter ou guardar, as arcas[243] e armários tutelaram *"a genealogia do móvel português"* e impuseram-se como modelos formais preponderantes[244], encontrando-se, tal como os contadores, cadeiras, bancos, tamboretes e camas, sob o esplendor dos tecidos com que eram adornados. Das diversas citações conhecidas desde o período quinhentista relativamente às arcas[245] (fig. I.21), caixas ou cofres, algumas referem-se particularmente ao tipo de decoração, apesar do carácter utilitário dos objetos ter sido fator de inibição. Estes exemplares, cujo interior era comummente revestido por tecidos, além da *"pintura a cola"* quinhentista e do *"esgrafitado"*[246], apresentam temática *"chinoiserie"* e figurativa floral e vegetalista[247] (fig. I.22). Os contadores exemplificam uma das tipologias que, tal como já referimos, são, a par dos bufetes, os modelos marcantes da época. Apesar de não recorrerem com frequência ao revestimento decorativo policromado, apresentam pormenores de pintura lisa, designadamente a verde[248] em conjugação com as demais soluções decorativas mediante utilização de madeiras diversas, metais ou marfim, sob a forma sóbria de losangos e elipses[249], recorrentes na pintura das restantes tipologias.

---

[243] Não é tanto nos contadores, herdeiros do *bargueño*, que aparece a policromia, mas sim nas cadeiras e armários, e, menos vezes, nas arcas, com a variante dos arcazes eclesiásticos, que se registam em elevado número no XVII. Vd. SANDÃO, Artur de – *Ob. cit.*, p. 72.

[244] Vd. SANDÃO, Artur de – *Ob. cit.*, p. 69.

[245] A par das *"arcas encouradas"*, a existência abundante das arcas ou *"caixoens"* construídas em *"madeira de fora"* é referida frequentemente, a propósito de objetos procedentes da Índia. Vd. SANDÃO, Artur de – *Ob. cit.*, p. 118-122.

[246] O esgrafitado é um tipo de decoração efetuada através do *"preenchimento a negro de sulcos goivados na madeira, cujo apodo provém da técnica praticada de modo igual à do 'sgrafiare' em Itália 'levantando a cal fina, mostrando com o ponteiro o delineamento dela na cal preta, que aparece descoberta"*. Vd. SANDÃO, Artur de – *Ob. cit.*, p. 125.

[247] *"Em pintura aligeirada, com motivos de folhagens, flores ou outros, ao gosto pastoril, no sentido alegórico, aparecem as 'arcas de bragal' (...) mantendo amaneirado aspecto, como convém à tradição das 'arcas de noivado', símbolo do enlace a efectuar"*. Vd. IDEM, *Ibidem*, p. 126.

[248] Esteve patente na Sala K um *"contador de pau santo com embutidos de espinheiro e de marfim em branco e pintado de verde. Tem seis gavetas com espelhos rendilhados de latão"*, propriedade de D. Helena Maria Pereira Coutinho, de Lisboa. Vd. *Catálogo illustrado da exposição retrospectiva...*, ob. cit., p. 204, n.º 218.

[249] Na vincada sobriedade de motivos geométricos, os losangos e elipses assumiram-se como as formas principais dos programas decorativos dos contadores, armários-contadores e estantes de coro, e seriam posteriormente repetidos na pintura. Vd. SANDÃO, Artur de – *Ob. cit.*, p. 71.

Fig. I.21 – Arca de influência flamenga (S/Inv.). Século XVI. Coleção Távora Sequeira Pinto, Porto. Fotografia Daniela Coelho.

Fig. I.22 – Baú (Inv. N.º 512 Mob MNSR). Século XVIII. MNSR, Porto. Fotografia Daniela Coelho.

Os armários[250] pertencem ao grupo tipológico mais representativo do século XVII, sem uma evolução particularmente assinalável no século subsequente[251], estabilizando as características de Seiscentos (fig. I.23). A sua valorização verifica-se pela presença transversal destes exemplares pintados, quer nos espaços de vivência de famílias nobres, quer nos espaços mais comuns da vida quotidiana utilizados pela criadagem, função para a qual serviriam os armários copeiros[252], próximos dos seus congéneres holandeses, frequentemente com almofadas nas portas e nas ilhargas.

Fig. I.23 – Armário (Inv. N.º PNS3134). Século XVII-XVIII. PNS, Sintra. Fotografia Daniela Coelho.

[250] Mais uma vez, é importante referir as tipologias que são o resultado da evolução da imobilidade dos seus antepassados. Armários, por exemplo, cuja origem reside nos poiais a que às vezes eram acrescentados portas, como antepassados dos armários. Vd. IDEM, *Ibidem*, p. 65 e 66.

[251] Ao contrário das cadeiras que, como referimos anteriormente, evoluíram e alteraram bastante as suas formas e estilos, adaptando-se a múltiplas necessidades.

[252] Dentro do mobiliário civil, o armário copeiro ou, também designado como armário louceiro, pertence ao grupo de móveis de conter, é *"constituído em geral por dois corpos, sendo o superior mais alto, utilizado para guardar e expor loiça. Pode apresentar as portas em vidro. No seu interior possui geralmente prateleiras ou divisórias próprias para fixar as peças"*. Vd. INSTITUTO PORTUGUÊS DE MUSEUS. Ministério da Cultura – *Ob. cit.*, p. 92.

Os armários foram, provavelmente, das tipologias onde a policromia conheceu mais desenvolvimento, marcando presença em exemplares com diferente conceção formal construtiva, como no molde semi-hexagonal. É possível traçar uma linha cronológica iniciada com a pintura lisa preta, ocre, rosa e verde, em geral nos emolduramentos; e a pintura de fingimento de outros materiais, como os mármores, madeiras nobres ou tartaruga. Sob influência italiana e espanhola[253], dá-se a introdução de pinturas figurativas, alegorias e motivos florais[254], ocorrendo em fase posterior a influência barroca veneziana, pela aplicação de tons mais claros. A pintura poderia ser realizada no exterior[255] e/ou no interior.

Em Portugal, a interpretação do conceito figurativo aplicado nos armários fez-se, desde finais do século XVII e durante o século XVIII, numa escala menor e sem a mestria técnica equivalente ao que se produzia em Itália. Regista-se uma tendência acentuada para a decoração *"chinoiserie"*, técnica ocidental de pintura de motivos orientais, com apontamentos dourados esporádicos, na qual se destacam ora a ingenuidade e sintetização forçada dos motivos, ora a sua superioridade (fig. 20 em Apêndices). Num mesmo exemplar, é comum a *"chinoiserie"* figurar com a temática figurativa tipicamente ocidental ou a pintura imitativa de marmoreado com figuração humana e paisagista. Independentemente da erudição da manufatura é de sublinhar o gosto e reconhecimento por este tipo de decoração, assim como pela antiguidade[256]. Os motivos adensam-se, abrangendo a quase totalidade do espaço disponível ou distribuem-se esparsamente na composição; nas cores de fundo predominou o preto, verde e vermelho. Com idêntica

[253] Espanha, designadamente a ilha de Maiorca, *"difundiram o prestigiado gosto"*. Vd. SANDÃO, Artur de – *Ob. cit.*, p. 107.

[254] Surgem *"depois, com ingénuo arremedo se inserem nas portas e ilhargas singelas imagens do berço toscano ou florentino, como do antecedente pictórico ornamental, inspirado no móvel de Siena, Bolonha ou Ligúria"*. Vd. IDEM, *Ibidem*, p. 107.

[255] Frequentemente os documentos não fornecem dados pormenorizados relativamente â extensão da pintura nos armários, apenas referências vaga à sua presença: *"dous goarda roupas muito antigos com suas portas pintadas"*. Vd. AGUIAR, António – *Ob. cit.*, p. 12.

[256] Artur Sandão apresenta um armário, cuja tipologia de embutir atesta a sua antiguidade, dos meados do XVII e de *"um raro molde, de talhe arcaico, pintura que antecede o acharoado comum, com expressão de recuada época"*. É possível que a "*chinoiserie*" tenha recebido influências de objetos do século XVI, sugeridas pela presente execução ornamental. Vd. SANDÃO, Artur de – *Ob. cit.*, p. 108-111.

função de conter, surgiram tipologias relacionadas com a função específica a que se destinam, como as estantes *"com o objectivo de guarda ou exposição, dimensionadas segundo a utilidade, a saber: estante, para livros ou farmácia; armação – fixa e menos cuidada – para expor mercadorias"*[257], obedecendo às mesmas propostas decorativas polícromas.

A partir do século XVIII, os móveis que outrora tinham tampa, como as arcas e armários, foram preteridos por cómodas e papeleiras[258]. A pintura no mobiliário foi sempre muito apreciada e a sua presença sentida em tipologias que seriam uma novidade setecentista, acusando tal apreço e reconhecimento. Exemplo disso é a cómoda[259], cujo termo antes de ser consagrado no dicionário aparecia em inventários[260]. Esta tipologia[261], cujos exemplares não são conhecidos antes de Setecentos atesta, tal como o tremó, influência francesa. Em Portugal, no século XVIII, a tipologia, que se *"generalizara até ao exagero"*[262], foi bastante frequente e apreciada. Ao contrário do que aconteceu em França e, principalmente, em Itália, o gosto pela pintura não teve grande dinamismo na tipologia que constituía novidade para a época[263]. Na decoração predominou a pintura de fingimento, imitando madeiras nobres e o trabalho de marchetaria, imensamente apreciado nesta tipologia. Pela condição inerente de maior fragilidade, quando comparada aos seus

[257] Vd. SANDÃO, Artur de – *Ob. cit.*, p. 157.

[258] A presença de gavetas na generalidade das tipologias encontradas levou à inclusão da papeleira no ponto E – Móveis de função combinada ou transformável.

[259] A denominação que certas tipologias recebiam após se dar início ao seu uso relaciona-se com a utilidade inerente ao mesmo, tal como aconteceu com a cómoda: *"móvel que passou a ser assim chamado por se ter revelado tão funcional e cómodo"*. Vd. INSTITUTO PORTUGUÊS DE MUSEUS. Ministério da Cultura – *Ob. cit.*, p. 19, .

[260] Apesar de o vocábulo aparecer no dicionário de Morais da Silva apenas no último quartel do XVIII (1789), a tipologia aparecia mencionada em 1751 no testamento do almotacé-mor do Reino, que deixava *"duas cómodas de madeira de pinho pintadas cor de nogueira com sua estante em cima de* (ilegível) *cada huma com seu gavetão"*, entre outros. Vd. A.P. – Certidão dos bens dados ao inventário pela Senhora D. Maria Ignez de Saldanha por óbito de seu marido, o Almocé-mor do Reino, João Gonçalves da Câmara. *Apud* PINTO, Maria Helena Mendes – *Ob. cit.*, p. 67.

[261] Segundo Schmitz, a expressão surge pela primeira vez em 1708 relacionando-se com o tipo de móvel que Commode, um marceneiro francês havia realizado. SCHMITZ, Hermann – *Historia del mueble*. 2.º ed. Barcelona: [s.n.], 1927 *Apud* SANDÃO, Artur de – *Ob. cit.*, p. 158.

[262] Vd. IDEM, *Ibidem*, p. 158.

[263] Pela influência francesa, pesaram mais os ornamentos típicos originais, como os bronzes cinzelados, a marchetaria do que o revestimento polícromo. Vd. SANDÃO, Artur de – *Ob. cit.*, p. 158-161.

congéneres não pintados, acreditamos haver uma consistência entre a produção de determinadas tipologias dos móveis de conter[264] – de que papeleiras, oratórios[265] e toucadores são exemplo – e a propriedade, ou, pelo menos, o uso e valorização das mesmas pelo universo feminino[266]. Assim o sugere a *"papeleira de quatro gavetas pintada de raiz de nogueira com frisos dourados"*, pertencente à condessa de Atouguia, enquanto o conde, seu marido possuía *"huma papeleira de bordo com 4 gavetas e seu escaparate",* ou seja, sem qualquer tipo de pintura[267]; assim como o *"jogo de cadeiras de braços, de palhinha, com seu canapé, que era dos aposentos da Condessa"*[268]. De forma análoga, há notícia de toucadores policromados portugueses e estrangeiros no âmbito do espaço privado feminino[269].

D – Móveis para escrita / leitura / desenho

Não existem em grande número exemplares portugueses policromados de mobiliário civil com finalidade de escrita, leitura ou desenho; a sua presença em Portugal deve-se à entrada de objetos estrangeiros, como os escritórios[270]. As papeleiras, com ou sem alçado, e as cómodas-papeleira são a exceção deste panorama e, por esse motivo, optamos por

[264] Vd. FRANCO, Carlos – As elites femininas de Lisboa e o uso de objetos, na 2ª metade do século XVIII. *Revista de Artes Decorativas*, n.º 1, (2007), p. 139-156.

[265] Pela presença transversal dos oratórios no mobiliário civil e religioso, optou-se por incluir a tipologia no ponto B) Mobiliário Religioso.

[266] A feminilidade do mobiliário é sentida desde o início do século XVIII, provavelmente devido à influência francesa. Vd. FEDUCHI, Luis – *Ob. cit.*, p. 86.

[267] Vd. AGUIAR, António – *Ob. cit.*, p. 14.

[268] Pela semelhança do conjunto de *"onze cadeiras e hum ganapé tudo de madeira pintadas de verde e talha que tem de amarelo assentos e costas de palha fina"*, parece-nos possível que este fosse igualmente um conjunto pintado, como é, de resto, a maioria dos móveis de palhinha surgidos a partir de meados do século XVIII. Vd. IDEM, *Ibidem*, p. 25, 30.

[269] *"huma grande quantidade de obras de madeira, como são os armários e toucadores, as armações da Flandres e as pinturas e* outros, comuns adornos das casas". Vd. VACONCELOS, Joaquim de – *Ob. cit.*, p. 32.

[270] "*Um escritório de Veneza, pintado de vermelho por fora"*. Vd. Livro dos Testamentos – Arquivo da Santa Casa da Misericórdia de Viana do Castelo – (Vol. 311 do Catálogo), 30 de Junho de 1621. *Apud* SANDÃO, Arthur de – *Ob. cit.*, p. 22.

inseri-las no ponto que se apresenta de seguida, uma vez que aparecem frequentemente em combinação com outras tipologias de função combinada ou transformável.

E – Móveis de função combinada ou transformável

A acumulação de funções de diferentes tipos de determinado exemplar ocasionou o aparecimento de tipologias inéditas, como o armário-oratório ou a cómoda-oratório que, pela sua natureza funcional, associam a decoração descrita anteriormente no ponto C – Móveis de conter –, com pintura de temática religiosa, por vezes em produções compostas com as diversas tipologias decorativas (fig. I.24).

Fig. I.24 – Cómoda-oratório (Inv. N.º MMO 130). Século XVIII. MMO, Óbidos. Fotografia geral MMO, fotografia de pormenor Daniela Coelho.

Debaixo de idêntica decoração, apresentam-se as cómodas-papeleira[271] repetidamente numa lógica de razão inversa no diálogo do interior com o exterior. Como António de Aguiar mencionou, *"é frequentíssimo verificar-se que uma papeleira rica tem a fábrica pobre e quando esta é rica o móvel é modesto"*[272], situação, aliás, que não é exclusiva desta tipologia. As cómodas-papeleira podem deter alçado vertical funcionando como alçado-oratório, como exemplifica o exemplar do primeiro quartel de Setecentos pertencente ao Museu da Vista Alegre[273], em Ílhavo (fig. 21 em Apêndices). O fundo dos oratórios é policromado, na maior parte dos casos, segundo diferentes sistemas de pintura imitativa de têxteis, representando diversas espécies florais conjugada frequentemente com folha de ouro. Esta solução decorativa é visível em oratórios e maquinetas pertencentes ao Museu de Aveiro, à Casa-Museu Dr. Anastácio Gonçalves e ao Palácio Nacional de Queluz, entre outros (fig. II.2 no Capítulo II e figs. III.8 e III.9 no Capítulo III).

A cómoda-papeleira[274] portuguesa apresenta algumas características de feitura e decoração próprias, embora a tipologia não tenha atingido o reconhecimento e a divulgação dos exemplares policromados, conhecidos na Alemanha, Holanda[275] e Inglaterra. Esta não se assumiu, portanto, como tipologia de tradição portuguesa, como aconteceu com os exemplares ingleses. A decoração pictórica recorreu, tal como nos exemplares ingleses, à temática *"chinoiserie"* de cor vermelho, verde ou azul, rematada com elementos dourados, merecendo imenso apreço, à semelhança do que ocorria em Inglaterra[276]. Em termos decorativos, os móveis de função combinada denotam grande proximidade decorativa com a *"chinoiserie"* existente nos armários, tanto no que diz

[271] É possível que a papeleira apareça como evolução da "cómoda". Vd. AGUIAR, António – *Ob. cit.*, p. 13.
[272] Vd. IDEM, *Ibidem*, p. 14
[273] Cómoda-papeleira com alçado-oratório (S/Inv.), datada entre 1700 e 1725.
[274] Optámos por incluir a papeleira nos móveis função combinada ou transformável, apesar de ser uma tipologia passível de ser incluída no ponto no ponto E – Móveis de escrita / leitura /desenho.
[275] Na Holanda, as papeleiras são *"de preferência em raiz de nogueira ou carvalho-do-norte, têm como habitual aplicação, pinturas em laca no interior do alçado e escaninhos, em cor diferente ou mais clara do que a exterior"*. Vd. SANDÃO, Arthur de – *Ob. cit.*, p. 162-165.
[276] Em Portugal a pintura das papeleiras serviu *"como réplica ao 'Lacquer Bureau-Cabinet' da Inglaterra, onde o entusiasmo pelo estilo das lacas chegou a ser praticado pelas damas da nobreza, como passatempo, entre 1725-1750"*. Vd. IDEM, *Ibidem*, p. 162.

respeito às cores e motivos representados, como da pintura figurativa vegetalista, floral e animal presente em alguns exemplares.

F – Móveis integrados na arquitetura

Nos séculos XVII e XVIII, a pintura constituiu frequentemente o remate decorativo dos móveis e as possibilidades artesanais e técnicas, conjugadas com o propósito da encomenda, condicionaram níveis distintos de erudição no tratamento pictórico, resultando daí, ora uma acentuada simplicidade, ora um carácter de erudição em determinados objetos. O mesmo se aplicou aos móveis integrados na arquitetura[277], de que a monumental obra da biblioteca da Universidade de Coimbra é exemplo paradigmático na execução pictórica da *"chinoiserie"*[278], além do *"marmoreado das arcadas de ligação das salas, bem como do tecto pintado à italiana"*[279], que constitui a maioria da decoração dos elementos interiores arquitetónicos ou com eles integrados, como os espelhos de tremó[280].

Os interiores arquitetónicos em Portugal integraram-se plenamente na produção de mobiliário barroco e rococó, promovendo a evolução paralela aos tetos[281]. Tal aproximação existiu desde o século XV até ao final do século XVIII, período durante o

[277] *"Móveis construídos para preencher superfícies ou dividir espaços. Apresentam-se em geral, adossados ou encastrados nas paredes, não podendo por conseguinte, ser dissociados da estrutura arquitectónica para a qual foram construídos. Podem ter a função de dividir parcial ou totalmente uma zona, podendo igualmente ser simples ou combinados"*. Vd. INSTITUTO PORTUGUÊS DE MUSEUS. Ministério da Cultura – *Ob. cit.*, p. 53.

[278] É notório o contraste entre a sobriedade do exterior do edifício e a riqueza interior da decoração mas, apesar de tudo, *"o arquitecto saberia criar aqui um ambiente altamente sugestivo onde perpassa toda a nossa ancestral predilecção pelos refinamentos orientais do luxo"*. Vd. PIMENTEL, António Filipe – O gosto oriental na obra das estantes da Casa da Livraria da Universidade de Coimbra. *In IV SIMPÓSIO LUSO-ESPANHOL DE HISTÓRIA DA ARTE, PORTUGAL E ESPANHA ENTRE A EEUROPA E ALÉM-MAR*: actas, Coimbra: [s. n.], 1992, p. 356.

[279] As três salas que constituem a biblioteca ostentam *"as estantes, colunadas, pilastras e balaustrada em axaroado verde escuro e ouro em duas – a primeira e a terceira – e vermelho e ouro na intermédia destas"*. Vd. SANDÃO, Arthur de – Móveis pintados portugueses…*ob. cit.*, p. 31.

[280] A decoração dos espelhos de tremó segue os parâmetros apresentados no ponto B – Móveis de pousar, enquanto elemento conjunto das consolas.

[281] Vd. SANDÃO, Arthur de – *O móvel pintado…ob. cit.,* p. 27.

qual se comprova a partilha da autoria de ambas concretizações artísticas por Pillement, acumulando o trabalho de pintura na feitura de móveis e de tetos[282] (fig. I.25). A relação entre a pintura decorativa do mobiliário e dos tetos[283] revelou, assim, uma *"coerência de adaptação"*[284] tipicamente seiscentista e setecentista, assumindo-se no tratamento das cores *"que não são nem esfuziantes nem monótonas, mas se apresentam segundo um idêntico nível de sugestão"*[285], situação transversal à esfera civil e religiosa.

Fig. I.25 – Sala pintada por Pillement na Quinta de S. Sebastião, Sintra. Finais do século XVIII. Extraído de CARITA, Hélder (1983).

[282] Pillement foi o responsável pela pintura mural de várias casas senhoriais, como a Quinta de S. Sebastião, em Sintra. Vd. CARITA, Hélder; HOMEM, Cardoso – *Ob. cit.*, p. 197.

[283] *"Se o rico pavimento, embora com desenhos diferentes, garante a unidade do conjunto, os tectos, com as suas alegorias de opulento colorido (...) preservando ao mesmo tempo a perfeita articulação das partes"*. Cf. PIMENTEL, António Filipe – *Ob. cit.*, p. 354.

[284] A presença de policromia no mobiliário, ou a sua ausência, relaciona-se com o restante programa decorativo dos interiores da época. Daí se explique em determinadas alturas o abandono e rejeição da policromia em detrimento de exemplares encerados e envernizados, mantendo a cor natural das madeiras. Vd. SANDÃO, Arthur de – *Ob. cit.*, p. 29.

[285] A pintura decorativa dos tetos tem muita importância, em termos de soluções decorativas, uma vez que mostra, grosso modo, a mesmas preposições e esquemas seguidos no mobiliário. A autoria de alguns deles é conhecida: Jacinto Pereira, de Coimbra ou José Ferreira Araújo, de Lisboa. Vd. SANDÃO, Arthur de – *Ob. cit.*, p. 27-29.

G – Móveis acessórios de adorno e serviço doméstico

De função complementar às anteriores, existe uma panóplia de tipologias acessórias ao serviço de utilidade ou adorno no interior doméstico, algumas das quais apresentam revestimento pictórico: caixas, tabuleiros, molduras de espelhos e de pinturas, castiçais, guarda-fogos[286] e cofres. As molduras (figs. 22-24 em Apêndices), os tabuleiros e as caixas marcaram presença, simultaneamente, nos espaços civis e ambientes religiosos. As caixas policromadas são de tamanhos e funções diversas e avultam tanto nos museus como nas casas particulares, tendo ficado imortalizada a sua presença nas pinturas de Josefa de Óbidos[287] (figs. I.26 e I.27).

Fig. I.26 – Caixa (Inv. N.º PNQ 2569). Séculos XVII-XVIII. PNQ, Lisboa. Fotografia Daniela Coelho.

Fig. I.27 – Pintura a óleo *"Natureza morta: caixa com potes"*, de Josefa de Ayala (Inv. N.º 1875), cerca de 1660. MNAA, Lisboa.

[286] António Aguiar refere que *"pela descrição que outra verba dá a destes guarda-fogos, podemos crer que seriam peças bem curiosas: "Dois sombreiros ou guarda-luzes de pedra pintados de várias cores e figuras com molduras e pés em que se segurão tudo de madeira do Brasil"*. Vd. AGUIAR, António – *Ob. cit.*, p. 17.

[287] Josefa de Ayala e Cabrera, uma das mais conhecidas artistas do século XVII, nasceu em Sevilha em 1630 e morreu em Óbidos, em 1684. Ficaram famosas as naturezas mortas desta pintora, filha de pai português e radicada em Coimbra e depois em Óbidos. As caixas de doces marcam frequentemente presença nas suas pinturas, assim como nas dos seus discípulos, tal como António Pinheiro do Lago. Como Vítor Serrão escreveu *"Josefa de Ayala (...) dá-nos com feminilidade conventual uma lição do que era a confeitura fria do seu tempo, empapelada de rendas, acondicionada em condessas de verga fina, resguardada em caixas pintadas, coroada de palitos floreados, pousada em salvas de estanho e prata (...)"*. SEQUEIRA, Gustavo de Matos – *Panorama,* n.º 9, 1942 *Apud* SERRÃO, Vítor (coord.) – *Josefa de Óbidos e o tempo barroco*. 2ªed. [Lisboa]: Instituto Português do Património Cultural, Telefones de Lisboa e Porto, 1993, p. 13-15, 133, 169, 203, 204, 246-247 e 275.

Nas caixas de doces pintadas por Josefa de Óbidos, observamos um predomínio dos tons ocres de fundo, que poderiam exibir elementos vegetalistas e florais, como a caixa do Palácio Nacional de Queluz (fig. I.26). A quantidade de exemplares idênticos, embora de cor azul, conservados na coleção do Museu da Fundação Ricardo Espírito Santo Silva (figs. I.28) e a presença de caixas semelhantes na Alemanha, de ambas as cores, são representativas da larga aceitação e da difusão internacional desta tipologia (fig. I.29), provavelmente com a mesma função (figs. 25 e 26 em Apêndices).

Fig. I.29 – Caixa (Inv. N.º 235). Século XVIII (finais). M-FRESS, Lisboa. Fotografia Daniela Coelho.

Fig. I.28 – *"Chip box"*. Alemanha. Extraído de HANSEN, Hans Jürgen (1968).

A pintura presente nos móveis acessórios domésticos apresentou-se sob a concretização técnica de três soluções decorativas: a temática *"chinoiserie"*[288], talvez a mais significativa, na qual o vermelho e o preto figuram como cores dominantes, herança chinesa dos objetos de encomenda europeia, designadamente as caixas que *"de todos os tamanhos e para todas as funções são o produto mais comum do mobiliário de charão feito* [na China] *para exportação"* e cuja decoração *"evolui desde as mais simples, de influência europeia, até às mais complicadas ao gosto chinês"*[289]; a figuração vegetalista, floral e animal, através de uma paleta que varia entre os tons branco, vermelho, azul, ocre e

[288] Vd. FRANCO, Carlos José de Almeida – *Ob. cit.*, p. 156, 160.
[289] Vd. MOTA, Manuela – *Ob. cit.,* p. 168.

dourado regista-se nos móveis de serviço e adorno doméstico com grande presença. Finalmente, como terceira opção decorativa, a pintura que se realizava também mediante cor única, aplicada homogeneamente e com apontamentos dourados, por vezes combinada com marmoreados, situação comum nos espelhos de tremó, opção que revela influências externas, designadamente dos produtos exportados da Flandres[290].

B) Mobiliário religioso

No século XVII, a par do gosto pelos objetos orientais e indo-portugueses, assume-se claramente a identidade nacional da produção do mobiliário, processo que contou com o papel fundamental da religiosidade, cuja presença se revelou determinante na sociedade e na sumptuária portuguesas, enquanto elemento potenciador de mobiliário pintado. A Igreja assumiu-se, em simultâneo como igreja-escola[291], na qual inúmeros religiosos-artífices receberam formação, e igreja-cliente, enquanto figura impulsionadora e encomendante de objetos. A esta situação não foi alheio o facto de as Artes Decorativas terem sido das que mais serviram as orientações tridentinas[292], cuja concretização formal passava pela exaltação do precioso e do valioso. A nova iconografia tridentina dirigia-se, de forma privilegiada, a dois recetores: os fiéis e os artistas, formadores de opinião. Desta forma, a produção de mobiliário de aparato servia o objetivo de transmitir ideia de luxo, sumptuosidade e prestígio.

A transversalidade da religião torna-a presente nos móveis de uso civil, dificultando frequentemente a denominação categórica. É comum encontrar em objetos de uso civil

[290] O douramento era solução recorrente dos objetos oriundos da Flandres, de que os espelhos são exemplo. Vd. SANDÃO, Arthur de – *Ob. cit.*, p. 22.

[291] A influência da Igreja na sumptuária portuguesa foi decisiva, enquanto figura tutelar e impulsionadora na produção de objetos, pela disposição do ensino dos ofícios. Vd. IDEM, *Ibidem*, p. 112.

[292] Na iconografia tridentina, um dos princípios orientadores seria o da valorização e atualidade dos santos, justificando a crescente devoção ao culto de São Gonçalo. Cf. MARQUES, Cátia Teles; MOURA, Carlos – *Nos bastidores da liturgia tridentina: o mobiliário monumental e as sacristias em Portugal do século XVI ao XVIII*. Lisboa: FCSH-UNL, 2007. Dissertação de Mestrado em História da Arte apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

doméstico particularidades religiosas como a inserção de legendas, símbolos ou imagens[293]. A dificuldade da divisão do mobiliário religioso e civil acentuou-se pela interpenetração de móveis civis daqueles que haviam sido produzidos exclusivamente para uso religioso. Frequentemente, a entrada de religiosos[294] nos conventos ou mosteiros pressupunha que levassem consigo exemplares de mobiliário civil. A grande maioria dos exemplares pintados provém de regiões de mosteiros, conventos ou catedrais, testemunhando, por um lado, o gosto pela decoração policromada, mas também reconhecendo a frequência do seu uso no meio religioso. A problemática da divisão, localização e acesso agrava-se dado o acentuado extravio de exemplares ocorrido durante o processo de extinção das ordens religiosas iniciado em 1834, o que explica, consequentemente, a integração em coleções privadas, perdendo-se o rasto da localização inicial eclesiástica.

A qualidade de execução de tipologias coadjuvantes ao ritual litúrgico, das quais a música detinha relevo especial, torna os instrumentos musicais policromados[295] referência obrigatória, nomeadamente os órgãos da Igreja da Misericórdia de Chaves, da Capela da Universidade de Coimbra, da Sé de Faro, do Museu do Cabido da Sé de Braga, do Museu de Aveiro, e do exemplar pertencente ao Museu dos Condes de Castro Guimarães, em Lisboa (figs. 27 e 28 em Apêndices).

A simbologia religiosa no mobiliário civil particular é evidente no grupo tipológico representativo do século XVII: armários, camas, cadeiras e contadores e, talvez por este motivo, os móveis seiscentistas apresentem semblante grave e hierático. No entanto, os exemplares setecentistas quebram a severidade e os programas decorativos e assumem-se tendencialmente mais leves, com algum *"requebro social"*[296]. As tipologias de uso exclusivamente eclesiástico como os órgãos, credências, cofres, estantes giratórias,

[293] A temática religiosa observou-se no mobiliário civil na heráldica religiosa das cabeceiras dos leitos, nas edículas do interior dos grandes armários-louceiros. Vd. SANDÃO, Arthur de – *Ob. cit.*, p. 112-115.
[294] Os religiosos tanto poderiam ser homens como mulheres devotos, órfãos ou viúvas.
[295] Destes, a tipologia do órgão portátil, assume-se com maior majestade. Destacamos por considerar incontornáveis. Vd. IDEM, *Ibidem,* p. 115.
[296] Vd. IDEM, *Ibidem,* p. 68-72.

sanefas, cadeirais, arcazes e armários de sacristia mostram-se frequentemente policromadas, demonstrando o mesmo apreço e reconhecimento pelos exemplares de uso civil.

A temática *"chinoiserie"*, a par da pintura de fingimento, terão sido as mais apreciadas. A pintura de fingimento avançou maioritariamente no sentido de simular suportes lenhosos de qualidade superior ou mediante o fingimento de materiais pétreos. Desde o século XVI, os cofres apresentam as duas técnicas de policromia referidas, podendo associar-se ainda a outros materiais: *"cofre de madeira acharoada com laminas e columnas de crystal lapidado e capiteis de prata"*[297]; na pintura de imitação, os cofres recorriam adicionalmente a aplicações têxteis. A pintura de *"chinoiserie"*, numa tentativa de aproximação estética às lacas orientais, utilizou-se amplamente nos cadeirais e nos arcazes eclesiásticos. Em ambos os casos, além da temática do *"axaroado"*, a decoração polícroma invocou a pintura de cenas religiosas – usualmente representação de santos que, naqueles, eram executadas geralmente sobre madeira e, nestes, realizavam-se com frequência sobre tela, em pinturas aplicadas nos espaldares verticais.

A decoração dos cadeirais revela-se pela antiguidade, de forma análoga à sua própria existência, apesar de nem sempre ter sido ambicioso o seu programa decorativo. Robert Smith, referindo-se aos exemplares seiscentistas, afirma que os cadeirais *"quase todos feitos para conventos ou mosteiros, (...) distinguem-se pela sua falta de pretensões"*. Sublinha-se, no entanto, a preferência da pintura nos espaldares, bem como a inclusão de *"alguns quadros pintados, em partes posteriores"*, de uma forma geral, de grande simplicidade e de pequenas dimensões[298]. Em alguns casos, apesar da decoração dos exemplares se encontrar inacabada, depreende-se a intenção de pintura final, como exemplifica o cadeiral de Gaspar Coelho*, "feito de carvalho, que nunca chegou a ser pintado ou dourado"*[299].

[297] O cofre data de século XVI, pertence à Igreja da Graça de Lisboa e expôs-se na Sala G. Vd. *Catálogo illustrado da exposição retrospectiva...*, ob. cit., p. 163, n. º 764.
[298] Vd. SMITH, Robert – *Cadeirais de Portugal*. Lisboa: Livros Horizonte, 1968, p. 33.
[299] Vd. IDEM, *Ibidem,* p. 34.

O século XVIII, *"idade de ouro do cadeiral português, tanto pela quantidade como pela excelência e diversidade dos exemplares entalhados"*[300], viu confirmada a tendência para a inserção da policromia nos cadeirais, desde as *"tentativas de enriquecer os velhos 'coros de cadeiras'"* até à mais apreciada expressão decorativa: o *"xarão"*, designação setecentista das *"chinoiseries"*. A pintura acharoada dos cadeirais, como elucidam os da Sé de Viseu[301], da Igreja da Misericórdia de Viana do Castelo[302] (figs. 29 e 30 em Apêndices) e da Igreja de Jesus de Aveiro[303], testemunham o gosto pela temática de inspiração oriental, na qual se introduzem elementos de carácter ocidental, alguns de índole religiosa (fig. I.30). É particularmente ilustrativa a descrição do exemplar do antigo convento dominicano de Jesus, em Aveiro, no qual se dispõem sobre *"fundo encarnado, estranha mistura de elementos chineses (flores, plantas, pássaros, pára-sóis e elementos de arquitectura) com motivos ocidentais, todos sobrepostos, em tons de e ouro."*, num conjunto de autoria desconhecida, a que Robert Smith apelida de *"produto inegável da arte popular"*[304].

[300] Um conjunto de circunstâncias, entre as quais a *"riqueza de ouro do Brasil e a presença no trono do rei 'freirático' D. João V, cuja generosidade deu o impulso a uma vasta renovação, por todo o País, de igrejas e conventos"* permitiu surgir *"no início do século, um grande movimento de substituir velhos cadeirais, sem par na Europa"*. Cf. IDEM, *Ibidem,* p. 47.

[301] Vd. IDEM, *Ibidem,* p. 63.

[302] A pintura acharoada terá sido executada provavelmente no início do século XIX. Cf. IDEM, *Ibidem,* p. 40 e 108.

[303] "*(...) Em outros painéis, dominados por imagens de santos, uma Nossa Senhora da Conceição e um São José das botas, repetem-se certos motivos – papagaios em ramagens, cães que bailam, homens tocando guitarras, outros que vestem capas, e mandarins sentados por baixo de pára-sóis. Há cenas de caça com a indumentária da época"*. Datado do século XVII, o cadeiral conta com 78 assentos, dispostos em duas filas, e 50 painéis acharoados, nos quais se pode ler *'Feitos, na Era de 1731, sendo Prioreza a Reverenda M.ª Soror Caterina de Jezus Maria"*. Vd. IDEM, *Ibidem,* p. 63.

[304] Vd. IDEM, *Ibidem,* p. 63 e 64.

Fig. I.30 – Cadeiral da Igreja do antigo Convento de Jesus de Aveiro (S/Inv.), de 1731. MA. Fotografia Pedro Cancela de Abreu.

A pintura dos motivos fazia-se frequentemente acompanhar por inscrições documentais acerca da encomenda, onde figuram os dados do ofertante e, noutros casos, conjugava-se com pormenores relevados policromados, como as misericórdias, extrapolando o imaginário de exclusiva inspiração oriental. A talha insinuou-se na conceção dos cadeirais, e da sua policromia, que adquiriu relevo similar, sendo apontados traços comuns de autoria, apesar de desconhecidos os nomes concretos, como o "Mestre de Bouro", responsável pelo do cadeiral do mosteiro cisterciense de Santa Maria do Bouro, em Amares, que Robert Smith compara ao trabalho de talha do cadeiral da Igreja de São Martinho de Tibães[305].

A par dos "acharoados", a pintura de fingimento marcou presença nesta tipologia, como atesta o exemplar do século XVII, pertencente ao Convento de Santa Clara-a-Nova, em Coimbra, no qual a pintura marmoreada imita embutidos de cor vermelha, cinza e preto, além da pintura figurativa de jarros e flores, que *"sugerem o estilo 'de albarradas'*

[305] Do cadeiral da Igreja de São Martinho de Tibães sabe-se que, em 1668, o monge tesoureiro escreveu *"Dei ao Souza dos Paineis do Choro por todos quarẽnta mil rs. e hũ carvalho de pau"*. A data de término da obra está pintada no coro. As considerações acerca dos autores das pinturas apresentam-se no ponto 2.5.1 do presente estudo: *"O ofício de pintor-dourador: a problemática da autoria"*. Cf. IDEM, *Ibidem,* p. 41 e 42.

dos azulejos da primeira década de Setecentos"[306]. O marmoreado apresenta-se como solução coeva à execução dos cadeirais, ou como decisão posterior, situação ocorrida no cadeiral seiscentista do Mosteiro de São Salvador, em Vilar de Frades, que no século XVIII se pintou na totalidade em fingimento de mármore[307]. Na segunda metade da centúria, a talha dourada e policromada cede o protagonismo ao marmoreado e dourado[308].

A pintura de fingimento afigurou-se comum nos armários de sacristia, na imitação de madeiras de qualidade superior, como elucida o conjunto conservado na Sala da Fazenda do Palácio Nacional de Mafra[309]. Além da imitação de suportes lenhosos, recorreu-se à pintura de fingimento de mármores, geralmente nos tampos das credências, aproximando-se das suas análogas civis, as consolas, juntamente com a pintura floral e vegetalista, que poderia ter ainda pintura de cor única e homogénea, com o predomínio da cor vermelha. A policromia de marmoreados estendeu-se, em alguns casos na sua totalidade, aos elementos e acessórios arquitetónicos, como as ombreiras, padieiras, sancas, molduras, portas e painéis parietais.

Das diversas tipologias policromadas situadas na transversalidade da vida religiosa e civil destacam-se as cadeiras, no mobiliário de assento, os armários, no grupo de móveis de conter e os oratórios. Um dos primeiros exemplos conhecidos de mobiliário de assento policromado em contexto religioso é a cadeira gótico-mudéjar, do século XV, pertencente à Igreja de Santo Estêvão em Valença do Minho, evidenciando a importância do

[306] A *"pintura decorativa imita embutidos de mármore de diversas cores, que apenas nesta época* [finais de seiscentos] *começaram a aparecer em São Roque dos Jesuítas e em outras ricas Igrejas de Lisboa. O falso embutido, pintado em cores de encarnado, cinzento e preto, cobre com a sua folhagem prolífica toda a superfície do espaldar em redor dos quadros de santos franciscanos (...).* Vd. IDEM, *Ibidem,* p. 35 e 36.
[307] Vd. IDEM, *Ibidem,* p. 35 e 36.
[308] Vd. IDEM, *Ibidem,* p. 47.
[309] Em 2009 a Casa da Fazenda foi alvo de um estudo acerca das condições climatéricas no âmbito da conservação preventiva. Cf. MOINHOS, Maria José Espinheira – *Le Palais National de Mafra - Un cas d'etude: la Casa da Fazenda - Rapport d'evaluation.* [Texto policopiado]. Paris: [s.n.], 2010. Dissertação de Mestrado no Departamento Prevéntive du Patrimoine apresentada na Université Paris-Panthéon Sorbonne.

mudejarismo[310] nas soluções de decoração portuguesas. Desde finais do século XVII e ao longo do século XVIII, além dos exemplares integralmente dourados, a pintura das cadeiras em contexto religioso apresenta-se coincidente com as propostas decorativas dos exemplares de uso civil: pintura de cor única lisa, geralmente preta ou vermelha com pormenores dourados, pintura figurativa floral e vegetalista, ou de temática religiosa, realizada por vezes sobre fundo de cor única plana e pintura de imitação de outros materiais, como os têxteis. O modelo do cadeirão ou banco referido no âmbito do mobiliário civil do presente estudo aparece representado em contexto religioso, frequentemente com pintura de inscrições ou heráldica religiosa associada ao seu encomendante, como exemplifica o banco do Museu Grão Vasco[311]. Situação idêntica encontramos nos tamboretes, embora nestes se acumule como recurso decorativo a pintura de fingimento de mármore. Os motivos figurativos vegetalistas, pintados sobre fundo de cor homogénea, repetem-se no cadeiral do coro baixo do Convento de Santa Clara no Funchal, que faz conjunto com a cadeira da prioresa, de 1776 (fig. 31 em Apêndices).

Os amituários, inicialmente integrados nas paredes dos edifícios – armários embutidos – apresentavam frequentemente motivos renascentistas[312], florais e geométricos e pintura de fingimento ou em *"chinoiserie"*, visível no exemplar do Convento de São Francisco, em Chaves (fig. I.31). A função específica do armário originou o aparecimento de tipologias específicas, usualmente relacionados com o meio conventual e sob as mesmas propostas decorativas policromas, como o par de arcazes do Mosteiro de Travanca ou o arcaz da Igreja de Caramos em Felgueiras, armários-relicário ou armários de farmácia, como aquele que o Museu de Aveiro dispõe (fig. 32 em Apêndices).

[310] Apesar da dificuldade em precisar uma data concreta, a importância do mudejarismo em Portugal, alicerçado no alicatado policromo, remonta ao início da nacionalidade e os seus traços fizeram-se sentir na arquitetura, nos azulejos, no ferro, nos têxteis e nos trabalhos com madeira. Cf. CARDOSO, Pedro Vasconcelos; SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e, coord. – As capelas particulares de "Obra de Arte Total" dos Arcebispados de Lamego e Tarouca. *In Matrizes de investigação em Artes Decorativas II*. Porto: UCE/CITAR, 2011, p. 67-90.

[311] Banco coletivo (Inv. N.º 1804; 20Mob), datado entre 1779 e 1782.

[312] Às características típicas observadas nos armários – molduras lisas e almofadas com losangos ou retângulos nas portas, junta-se a presença de talha barroca que emoldura a pintura das portas, como nos armários de parede acharoados na Sacristia do Convento de S. Francisco, em Chaves, datados de 1637. Vd. IDEM, *Ibidem,* p. 107.

Fig. I.31 – Amituário (S/Inv.). Século XVII (finais). Convento de São Francisco, Chaves. Fotografia Daniela Coelho.

Situados na linha divisória entre o carácter religioso e civil, os oratórios[313] e maquinetas de presépio proliferaram os programas decorativos da pintura (fig. I.32), aplicada apenas no interior, no exterior, ou ambas. Na evolução da tipologia, Artur Sandão destaca dois modelos principais: o primeiro *"como armário pequeno, pouco fundo,*

[313] A nomenclatura desta tipologia nem sempre se apresenta de uma forma clara, confundindo-se, por vezes com a designação de maquineta. Segundo as normas de inventário mais recentes "maquineta" é um *"armário envidraçado para colocação de uma ou mais imagens de devoção, ou um grupo escultórico, designadamente um presépio ou um calvário. Em muitas regiões do País é conhecido como oratório ou santuário "* e "oratório" é um *"armário fechado, em regra por duas portas frontais, destinado a conter imagens religiosas. Por vezes apresenta um estirador que forma a mesa de altar. São variadíssimas as suas tipologias, abarcando oratórios portáteis, de suspender e de pousar. No norte do País, designa igualmente uma maquineta"*. Vd. INSTITUTO PORTUGUÊS DE MUSEUS – *Ob. cit.*, p. 111 e 112. Por vezes, as designações são usadas como sinónimos, situação que se acentua pela tradição oral que tende a unificar os conceitos. Por outro lado, regista-se a tendência de assumir determinada designação, dependendo da área geográfica onde o objeto se insere. Artur Sandão distinguiu três vocábulos distintos na denominação desta tipologia - oratórios, maquinetas e santuários reconhecendo-lhe, portanto, individualizações evidentes. Vd. IDEM, *Ibidem,* p. 16, 58, 208-216.

abrindo a frente em duas meias-portas a toda a altura e largura para flanquear o interior guarnecido de talha policromada e dourada", que evoluiu num momento posterior para o *"modelo, generalizado, completo e autónomo, para assentar sobre um móvel maior (arcaz ou meio-armário) e, em menos casos e menor tamanho, fixar por ganchos na parede"*[314], estes últimos anteriormente explanados no ponto E – Móveis de função combinada ou transformável referente ao mobiliário civil.

Fig. I.32 – Maquineta (Inv. N.º 112). Século XVIII. FCM, Vila Real. Fotografia Daniela Coelho.

Do lado exterior, a par dos elementos entalhados dourados ou policromados, as soluções pictóricas presentes nos oratórios consistem na pintura de imitação de madeiras de maior nobreza ou mármores. Internamente, recorre-se à *"chinoiserie"* e à pintura paisagista e de representação floral e vegetalista. No que diz respeito à pintura interna do painel vertical do fundo, a policromia varia entre a aplicação de cor única homogénea, por vezes com elementos dourados ou segundo diversos sistemas de pintura imitativa de têxteis, recorrendo às soluções decorativas das esculturas coevas – esgrafitados ou estofados, mediante representação figurativa geométrica ou floral, conjugada com folha de

[314] Vd. IDEM, *Ibidem,* p. 208-216.

ouro, em composições despretensiosas ou eruditas (vd. Quadros síntese em Apêndices). Quanto à decoração *"chinoiserie"*, a preferência recai nas cores vermelha e, menos vezes, azul[315], invariavelmente decorados com pormenores dourados.

Além da pintura típica presente no mobiliário de carácter civil, a temática e os elementos religiosos entalhados e, portanto, extensiva aos oratórios, são elementos denominadores no reconhecimento da arte ornamental policromada portuguesa: *"pequeno oratório de madeira, cujas portas se abrem duas para os lados, uma para cima e outra para baixo. Nas portas lateraes acham-se pintados os bustos de Santa Catharina, Santa Apolonia Santa Ursula, Santa Luzia e mais dois santos; na superior o Padre Eterno e na inferior um seraphim. No painel do fundo representa-se a Família Sagrada com S. João Baptista e vários anjos com coroas de flores e fructos. N'um canto ha a assignatura JOANA BAPTISTA FACIEBAT"*[316]. As portas, quando existem, além da invocação aos santos, podem exibir arranjos florais policromados. A transformação ou acrescento nas diversas partes dos móveis originou mobiliário pintado de função combinada, documentada no século XVIII pelos meios-armários, cuja parte superior se improvisava de mesa de altar[317] e pelas papeleiras dotadas com alçados-oratório cumprindo a religiosidade devida[318].

As superfícies policromadas mereceram enorme apreço na arquitetura religiosa e a sua presença desenvolvia-se nos espaços exteriores[319] e no revestimento interior de igrejas, conventos e mosteiros, assumindo declaradamente essa predileção. O mobiliário pintado integra-se na unidade global dos programas decorativos arquitetónicos e justifica a

[315] Vd. A.N.T.T., Inventários Orfanológicos, Processo do Cardeal Patriarca D. Tomás de Almeida (1754), Letra C, Maço 82, Caixa 803, f. S./n. *Apud* FRANCO, Carlos José de Almeida – *Ob. cit.*, p. 155.

[316] O oratório data de século XVI e é da propriedade da Biblioteca Pública de Évora, expôs-se em 1882 na Sala G e aberto mede 65cm de altura e 48cm de largura. Vd. *Catálogo illustrado da exposição retrospectiva...*, ob. cit., p. 163, n. º 767.

[317] Vd. SANDÃO, Arthur de – *Ob. cit.*, p. 115 e 147.

[318] Vd. IDEM, *Ibidem,* p. 115 e 138.

[319] O uso da cor era frequente no exterior das habitações, muitas vezes como embelezamento das madeiras usadas na construção, fachadas, cantarias, e pórticos de Igrejas, como testemunha o Pórtico da Igreja Matriz de Viana do Castelo e a fachada da Misericórdia da mesma cidade, ou em chafarizes e pelourinhos, como os de Arcos de Valdevez. Vd. IDEM, *Ibidem,* p. 20.

presença de elementos policromos nas tipologias não móveis, como as sanefas, os confessionários, os painéis parietais e púlpitos[320]. A absorção das formas e decorações presentes nos elementos integrados na arquitetura permite a reutilização no mobiliário, designadamente sanefas em mobiliário de pousar e de assento. Por vezes, a ausência de policromia assume-se como opção consciente que se reflete no mobiliário, cujo acabamento recorre aos encerados ou envernizados. Elucida tal reconhecimento o revestimento parietal da sacristia da Igreja do antigo Convento das Carmelitas Descalças, no Porto, cuja pintura "*chinoiserie*" de tonalidade verde-acinzentada acusa "*tão raro como excepcional pela qualidade da fatura de motivos chino-europeus, a envolver os seus nichos relicários*"[321] (fig. I.33).

Fig. I.33 – Painéis parietais da sacristia da Igreja dos Carmelitas (S/Inv.). Século XVIII. Porto. Fotografia Daniela Coelho.

Os programas decorativos nos espaços religiosos, com preferência pela pintura marmoreada, estenderam-se à quase totalidade dos espaços: portas e respetivas ombreiras, frontais de altar, sanefas, painéis parietais de coro e de sacristia, confessionários, estantes de missal, espaldares de cadeirais e órgãos fixos ou amovíveis, diversas vezes em composição com a temática *"chinoiserie"*, solução frequentemente aplicada em objetos móveis, como a estante de missal do Museu Nacional Machado de Castro (fig. I.34).

[320] Vd. IDEM, *Ibidem,* p. 229.
[321] Vd. SANDÃO, Arthur de – Móveis pintados portugueses…*ob. cit.*, p. 30.

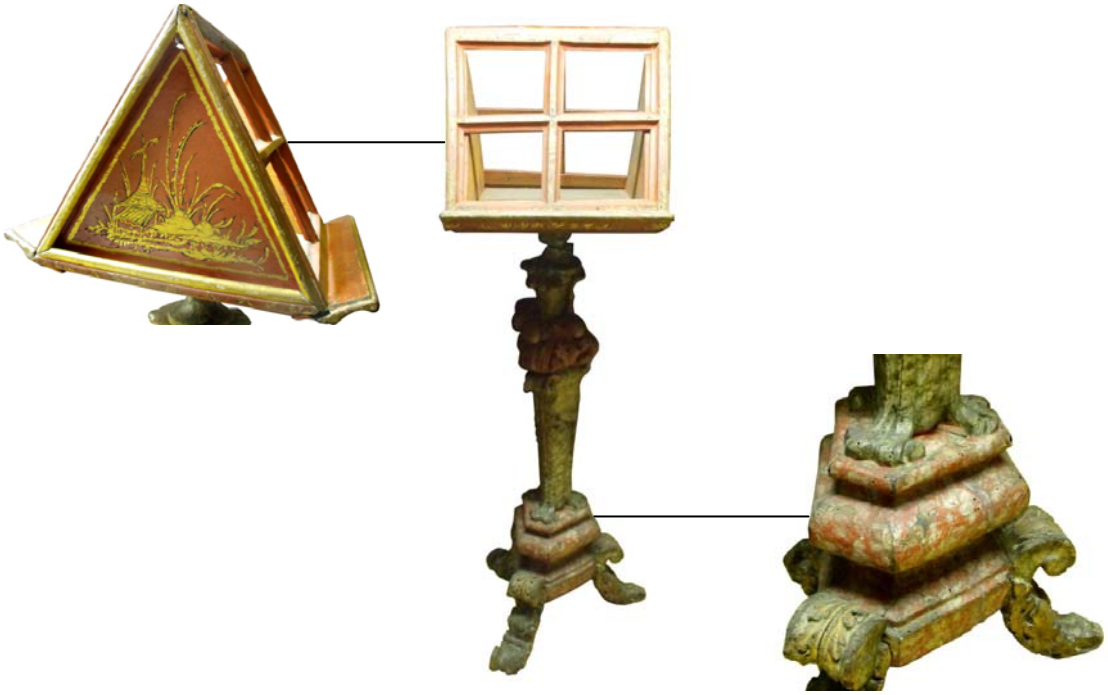


Fig. I.34 – Atril/estante de coro (Inv. N.º 2000 M325). Século XVIII. MNMC, Coimbra. Fotografia Daniela Coelho.

No mobiliário integrado na arquitetura religiosa, os tetos assumem-se de novo como matriz, segundo a qual o mobiliário barroco e rococó se aproximaram, revelando por sua vez as particularidades da talha. A relação da pintura decorativa dos interiores arquitetónicos com a talha evidencia-se em termos de arranjo e decoração das formas[322], presente em todas as tipologias religiosas, mas especial visibilidade nos oratórios, armários e mobiliário de assento[323]. Artur Sandão defendeu tais influências ou, pelo menos a sua relação sequencial com a talha saída das oficinas do norte, como as de Lamego, Porto e da

[322] Realizando o novo estilo atribuído por Robert Smith, o "Estilo Nacional". Os volumes assumem-se mais. Independente do tipo de fatura (mais ou menos erudita), enobrecem-se os desenhos com a presença de talha ou pintura. Vd. SANDÃO, Arthur de – *O móvel pintado…ob. cit.,* p. 79.

[323] *"Os ornatos entalhados que recebem pintura policromada encontramo-los espalhados não só pelos retábulos e por toda a igreja em geral, mas também pelas sacristias e coros (…) frontais dos altares; pianhas, mísulas e baldaquinos; sanefas e lambrequins; balaustradas; molduras, frisos e rosetas dos caixões dos tectos; os famosos 'quartelões' profusamente adornados; caixas de órgãos; púlpitos; molduras de quadros e peças de mobiliário como armários embutidos, credências, cadeirais, cadeiras, tocheiros, sacrários, oratórios e santuários"*. Vd. ALVES, Natália Marinho Ferreira – *Ob. cit.*, p. 212.

zona minhota, e do sul, caracterizadas por um maior requinte e contenção das formas, como atestam as obras saídas das oficinas de Lisboa, Évora, Elvas, Portalegre e Vila Viçosa[324]. Referindo-se à decoração policromada dos interiores, acentuando a pintura dos tetos, o autor afirmou que *"manifesta acentuada correlação com a de alguns dos nossos móveis dos séculos XVII e XVIII"*[325]. Efetivamente, a aliança entre a decoração dos tetos e do mobiliário pintado é visível na modelação e no colorido dos motivos representados. Situação identificável de forma imediata nos oratórios e nos armários do século XVII, cujas particularidades e semelhanças, sobretudo nestes últimos, apontam por vezes a mesma autoria[326].

No âmbito religioso, assiste-se à diversidade de tipologias dos móveis acessórios de adorno e serviço eclesiástico, tais como caixas, jarras, tabuleiros, molduras de espelhos e pinturas, castiçais e cofres. Contudo, sublinha-se a função religiosa implícita nos objetos: caixa de esmolas[327], tabuleiros e caixas, estes últimos especialmente utilizados nas ordens religiosas femininas, concretamente para os doces confecionados pelas freiras nos conventos. Dominada pela ingenuidade de execução, a pintura apresenta as três soluções decorativas descritas no ponto G – Móveis acessórios de adorno e serviço doméstico, figurando ainda nos tabuleiros alegorias simples.

[324] Vd. SANDÃO, Arthur de – *O móvel pintado…ob. cit.,* p. 70.
[325] Vd. IDEM, *Ibidem,* p. 29.
[326] Vd. IDEM, *Ibidem,* p. 27-29, 46.
[327] A designação de caixa de esmolas relaciona-se com a função que assume no resguardo de objetos. É um *"receptáculo colocado no solo ou suspenso numa parede para receber as ofertas dos fiéis. Possui uma ranhura na tampa e uma ou mais fechaduras. Na superfície, designadamente do espaldar ou na frente da peça, poderá ter uma representação pictórica e/ou uma inscrição ligadas à oferta"*. Vd. INSTITUTO PORTUGUÊS DE MUSEUS – *Ob. cit.*, p. 107.

CAPÍTULO II

TIPOLOGIAS DECORATIVAS DO MOBILIÁRIO PINTADO SETECENTISTA PORTUGUÊS

CAPÍTULO II
TIPOLOGIAS DECORATIVAS DO MOBILIÁRIO PINTADO SETECENTISTA PORTUGUÊS

A centúria de Setecentos assumiu-se, como se encontra explanado no capítulo anterior, profundamente apreciadora da pintura do mobiliário. Inúmeros relatos, alusões e descrições atestam o seu valor, como os contratos firmados de obras mais ou menos representativas, cujo valor envolvido reflete o tamanho e a importância da obra em causa. Existem casos, embora anteriores, bastante representativos da importância que a pintura dos móveis alcançou, como a encomenda de D. Catarina, mulher de D. João III, ao pintor Cristóvão de Morais[328]. A preferência pela decoração pictórica, presente no mobiliário de diferentes tipologias, utilitário ou de aparato, de uso civil ou religioso, resulta, consequentemente, na diversidade dos motivos pintados.

Arthur Sandão, na obra *"O Móvel Pintado em Portugal"*, apresentou dois grupos, tendo em conta as especificidades pictóricas do mobiliário pintado português: a *"pintura aborígene"* e o *"acharoado"*[329]. No primeiro grupo, o autor incluiu o estofado, o marmoreado, o esponjado, a pintura lisa ou *"deslavada"*, de fingimento de outras madeiras e pintura *"à moderna"* do final do século XVIII. Da pintura *"esponjada"* e *"marmoreada",* opção frequente na centúria de Setecentos, conhecem-se exemplares de elevado virtuosismo técnico. A pintura lisa, *"interpolada ou não dos motivos escolhidos e douramento nas fímbrias de molduras, caixilhos, tarjas e guarnições em talha"*, desenvolveu-se ao longo do século XVII e XVIII, sendo *"a que melhor corresponde à*

[328] Cristóvão de Morais é descrito como "*peintre d'ornemens et doreur, diz Raczynski, pour l'or et les couleurs qu'il y a emploés, 72 000 reis, pour cette litière faite à Almeirim"*. Vd. SANDÃO, Arthur de – *O móvel pintado em Portugal*. [Porto]: Civilização, 1999, p. 45.

[329] A *"pintura aborígene"* é descrita como *"de lavra simples ou composta, manejada em diversos escalões de esmero, com saliente carácter e regulamentação oficinal desde o século XVI, inclusive o de estofado"*. O *"acharoado"* foi empregue *"em Portugal como elemento de grande agrado"* e representado em *"fúlgidos detalhes, mitologia, cultura, costumes, representando-os nas silhuetas, com a mímica e ritmo das personagens"*. Vd. SANDÃO, Arthur de – *Ob. cit.*, p. 55-57.

linha hereditária decorativa dos interiores das salas". Inserida em idêntica conceção de pintura lisa, a pintura *"à moderna"* diz respeito ao acrescento de douramento nos elementos de remate, como os frisos ou molduras, geralmente em composição com a monocromia da superfície em *"branco-marfim"* numa estética que constituiu *"singela expressão da cor no móvel nacional e fora bastante preferida como inovação para mobiliário de boa classe e estilo correspondente à época"*[330].

A pintura em *"acharoado"* recebeu grande reconhecimento e, por esse motivo foi empregue em Portugal desde finais do século XVII, tornando-se na tipologia de maior valoração do artífice português depois de meados do mesmo século, entrando na memória e psicologia coletiva nacional. Inspirada nas civilizações do Extremo Oriente, reproduz de forma peculiar a mitologia e os costumes das personagens e do seu quotidiano, revelando a matriz cultural que lhe deu origem.

Ao longo da sua obra, Artur Sandão avançou, no entanto, para uma divisão mais abrangente, definindo três variedades da pintura do móvel em Portugal: A – Estilo Lusitano, no qual considerou as interpretações da *"pintura aborígene"*, com diferentes níveis de qualidade de execução; B – *"Acharoado"* português, ao qual pertencem as pinturas que simulam o carácter oriental e, por último, C – Género misto, considerando a *"junção estilizada de europeu e asiático"*[331]. Será no Estilo Lusitano que consideramos a pintura de *"países"*, desenvolvida no final de Setecentos, que representava *"aspectos locais, verdadeiros ou imaginários"*[332].

Do universo estudado dos exemplares policromados, considerando os motivos representados e o tratamento plástico da decoração, propomos uma sistematização assente em quatro tipologias decorativas, tendo em conta características específicas de cada tipo de ornamentação, que os congregam e os distinguem dos restantes grupos. Pelas particularidades distintivas da restante pintura encontrada, individualizou-se a pintura de

[330] Vd. IDEM, *Ibidem*, p. 56.
[331] Vd. IDEM, *Ibidem*, p.58.
[332] Vd. IDEM, *Ibidem*, p.57.

fingimento, subdividida de acordo com o material que pretende imitar, e as "*chinoiseries"* que, apesar de enquadradas na pintura de fingimento visto imitarem as lacas orientais, detêm especificidades que justificam a criação de uma categoria independente. Num terceiro grupo, consideraram-se outras soluções decorativas, como as monocromias, os motivos florais, vegetalistas, animais e geométricos e a representação humana. Finalmente, referindo-se aos exemplares que apresentam mais do que um tratamento decorativo, considerámos a tipologia compósita, subdividida em quatro pontos, de acordo com a conjugação dos motivos pintados.

2.1. Tipologia decorativa I – Fingimento

A escolha dos programas decorativos dos móveis portugueses relacionou-se, simultaneamente, com motivações de ordem financeira e com o gosto assumido pela sumptuosidade e aparato pretendidos pelos encomendantes. A tipologia de fingimento promoveu a interseção de ambas, ou seja, a simulação de mármores, têxteis ricos ou madeiras nobres, e facilitou a aquisição de exemplares por parte de quem, de outra forma, não teria acesso, só possível graças ao processo de produção mais económico. A angariação crescente de clientela deveu-se, também, ao elevado apreço perante o resultado final das superfícies policromadas, proporcionado pelo tratamento dos valores plásticos da pintura que justificou a imitação sistemática de diversos materiais. Assim, se em certos casos, o resultado final era um modo de afirmação e demonstração de estatuto e de poder dos proprietários, outras encomendas houve cujos critérios de escolha do revestimento final, não foram, decerto, motivadas por preocupações de ordem económica. *"O exercício da pintura nos móveis consistia na simples combinação de cores estremes ou em contrastes, com douramento ou sem ele, misturadas, em esponjado, marmoreado ou fingido, que marcavam, por vezes, o caprichoso gosto de semelhar na madeira outra espécie da mesma, como na pedra imitar em pintura a própria pedra"*[333]. A aplicação de pintura no mobiliário como tentativa de simulação de um material nobre foi influenciada

[333] Vd. IDEM, *Ibidem*, p. 52.

pela talha[334] e adquiriu uma aceitação generalizada, sendo utilizada em abundância em Setecentos. Contudo, da utilização transversal em larga escala, aplicada na manufatura erudita ou popular e de qualidades técnicas díspares, advém a perceção de que a pintura de fingimento foi avaliada tendencialmente como *"a menos respeitável por o sistema de feitura permitir o retoque sem prejuízo aparente. A sua técnica, deixando perceber a intenção de alindar sem preciosismos, denuncia a preferência em execução menos cuidada, nos móveis populares, os mais estremenhos e por ênfase alcunhados 'móveis rústicos'"*[335].

2.1.1. Imitação de têxteis

A decoração do mobiliário alcançou, desde cedo uma relação estreita com os têxteis, tornando ambos, ilustres representantes da arte ornamental em Portugal. A Exposição de Arte Portuguesa, organizada na Royal Academy of Arts comprova a sua importância na presença simultânea de *"brocados, tapetes de Arraiolos, colchas indianas e indo-portuguesas (...)",* na sala VI, *"cujas obras (...) abrangiam os três períodos essenciais do Século XVIII"*, e cujas obras de mobiliário apareciam em grande número[336]. Os móveis de "vestir" motivaram a aproximação dos tecidos com o mobiliário, na opulenta utilização e variedade cromática empregue, influenciando a escolha das cores utilizadas na pintura dos mesmos. Destacamos o carmesim, usado nos veludos[337], e o verde, amarelo e vermelho,

[334] Veja-se a predominância de mármores nas colunas e frontal de altar e o trabalho com madeiras esteticamente apelativas na capela de S. João Baptista da Igreja de S. Roque.
[335] Vd. IDEM, *Ibidem*, p. 55 e 56.
[336] Vd. ROYAL ACADEMY OF ARTS. *Exposição de arte portuguesa em Londres: 800-1800*. Realizada entre outubro de 1955 e Março de 1956. [Lisboa]: Bertrand, 1957, p. 33.
[337] A preferência da cor vermelha e suas variantes – carmesim, cor de fogo e cor de vinho equipara-se ao gosto pelo veludo, um tecido que apresenta a particularidade estar coberta de pêlo *"que lhe confere uma relevante tridimensionalidade, resultando num efeito de forte impacto estético e táctil que o torna invulgar no contexto das restantes tecelagens"*. Vd. MONTEIRO, Paula Alexandra Abreu – *Veludos lavrados dos séculos XV e XVI na paramentaria em colecções e acervos nacionais*. [Texto policopiado]. Dissertação de Mestrado apresentada na Universidade Católica Portuguesa, Escola das Artes, 2010, p. 7.

empregues nos tecidos de damasco[338] e cetim[339]. Estes últimos utilizados em ampla gama tipológica: nos estofos do mobiliário de repouso, no forro do mobiliário de conter, nos fundos de oratórios e no revestimento dos leitos, armações ou aplicados globalmente nos interiores arquitetónicos. Além destas tonalidades, outras se aplicaram, como consequência, na pintura dos móveis que simulavam têxteis.

A tradição da produção têxtil, herdada do renascimento e motivada pelo intercâmbio das relações mercantis, difundiu influências ao nível do traje. Na senda da herança renascentista, a pintura de imitação de têxteis afirmou-se em Portugal, desde o século XVII, com a simulação de brocados[340]. Esta técnica atingiu elevados níveis de acabamento, *"tratado até à minúcia de imitar a própria tecitura"*[341] e *"pintados da Côr q. melhor ficar q. terão as bordaduras, e algũas flores do mesmo ouro"*[342].

Nos programas decorativos pictóricos, a disposição dos elementos constitutivos da composição apresentam-se dispersos segundo *"grupos de florinhas, originando distribuição sistemática, como a dos têxteis, fonte de inspiração (...)"*[343]. Neste contexto, surge possível a hipótese de influência neste tipo decorativo do francês Lormois *"desenhador e pintor do rei em 1780"* que divulgou em Lisboa o seu método de *"pintar os pannos de seda e em miniatura; de aguar os desenhos, planos, etc."*[344]. Transversal aos

[338] *"DAMASK – fabric of silk originally, but also of linen etc., with woven design in same colour. Originally associated with Damascus"*. Vd. SYNGE, Lanto – *Art of embroidery: History of Style and Technique*. England: The Royal School of Needlework; Antique Collectors' Club, 2001, p. 341.

[339] Uma *"cadeira medindo a altura do espaldar 1^{m},39; braços, pés e travessas de nogueira canelada, as costas e assento coberto de setim amarello com flores e grinaldas a froco e a torçal de varias cores"*, propriedade da Academia Real de Belas Artes, esteve em exposição de arte ornamental, na sala I. Vd. *Catálogo illustrado da exposição retrospectiva de arte ornamental portugueza e hespanhola*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1882, p. 175, nº 70.

[340] *"BROCADE – european imitation of Chinese decoration in lacquer, needlework etc., often recognizable by caricatured features"*. Vd. SYNGE, Lanto – *Art of embroidery: History of Style and Technique*. England: The Royal School of Needlework. Antique Collectors' Club, 2001, p. 340.

[341] Vd. IDEM, *Ibidem*, p. 25.

[342] Vd. BASTO, Artur de Magalhães – Apontamentos para um dicionário de artistas e artífices que trabalharam no Porto do séc. XV ao XVIII. Documentos e memórias para a História do Porto, p. 54.

[343] Vd. SANDÃO, Arthur de – *Ob. cit.*, p. 170.

[344] Vd. IDEM, *Ibidem*, p. 170.

contextos civil e religioso, o gosto pelo fingimento de têxteis ricos em leitos, oratórios, cadeiras, mesas, frontais de altar e cantoneiras demonstra-se proporcional à quantidade de tipologias que apresentam a técnica (vd. Quadros síntese I e IV em Apêndices). No caso específico das cadeiras onde, na centúria de Seiscentos, o couro liderou a manufatura, encontramos igualmente o reconhecimento pela simulação dos tecidos (fig. II.1): *"No assento, embora os padrões gravados no couro tivessem mudado no decorrer do último quartel do século XVII, manteve-se o mesmo espírito imitativo de representar o tecido bordado, como o das ricas almofadas"*[345].

Fig. II.1 – Cadeira. (Inv. N.º 42). Século XVIII. M-FRESS, Lisboa. Fotografia Daniela Coelho.

O fingimento dos materiais têxteis desenvolveu-se ao longo de toda a centúria de Setecentos, partilhando com a escultura coeva o estofado que terá sido, das concretizações imitativas dos têxteis, aquela que atingiu maior difusão. Técnica comum à decoração da escultura empregue nos séculos XVI, XVII e XVIII (fig. II.2), no mobiliário conheceu aplicação variada, tendo sido usada frequentemente no fundo interior dos oratórios, com a intenção de os *"forrar (...) com requintado desvelo"*, nos frontais de altar, *"paramentando-os, por imitação, com verdadeiros tecidos ou 'guadamecins'"*, *"nas almofadas das cabeceiras das denominadas 'camas ricas' de estilo D. Maria"* e *"em*

[345] Vd. PINTO, Maria Helena Mendes – *Artes decorativas portuguesas no Museu Nacional de Arte Antiga: séculos XV-XVIII*. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga, 1979, p. 62 e 63.

vários detalhes do mobiliário fixo (cantoneiras, armários embutidos, escaparates) ou volante (mesas, credências, espelhos, etc.) em todo final setecentista"[346]. O douramento, quer executado com folha de ouro, quer com pintura dourada, constituiu etapa obrigatória na execução da técnica de *"tão mimoso artifício, que o lavor mais parece de mãos femininas do que engenho masculino"*[347]. Na execução do estofado, o grau de exigência elevou a delicadeza a requisito principal das operações. A este motivo se deveu a autoria feminina de diversos exemplares, como evidencia a produção pictórica de Maria da Cruz, freira *"pintora e douradora"*[348], *"falecida em 1619, no Convento das Chagas, Lamego (...) autora do quadro e douramento da Capela do Desterro, erigida à sua custa no claustro do mesmo convento"*[349].

Fig. II.2 – Maquineta Sta. Maria Madalena (Inv. N.º 10/M e 116/B). Século XVIII. MA, Aveiro. Fotografia Daniela Coelho.

[346] Vd. SANDÃO, Arthur de – *Ob. cit.*, p. 53.
[347] Vd. IDEM, *Ibidem*, p. 54.
[348] Vd. PERYM, Damião de Froes (Fr. João de S. Pedro) – Theatro Heroino, Abecedario Historico, e Catalogo das Mulheres Ilustres […]: Lisboa, 1740. Vol. II. *Apud* SANDÃO, Arthur de – *Ob. cit.*, p. 54.
[349] Vd. SANDÃO, Arthur de – *Ob. cit.*, p. 54.

Independentemente do tecido que se pretendia imitar[350], os motivos decorativos pintados apresentavam grande semelhança com os exemplares têxteis, quer ao nível das formas geométricas, dos motivos vegetalistas e florais, quer nas representações figurativas humanas e animais. A matéria-prima constituiu essencial diferença na manufatura das representações, sendo o tratamento plástico dos valores cromáticos um fator essencial para adquirir o aspeto final desejado: os "pontos" dados com fios coloridos no tecido.

2.1.2. Imitação de madeiras

Das diversas tipologias formais que apresentam a pintura de imitação de madeiras, existe o predomínio de armários, cadeiras, cómodas, arcas, arcazes e oratórios, além dos elementos integrados na arquitetura, designadamente guarnições e portas. Os armários da Santa Casa da Misericórdia de Montemor-o-Novo constituem significativo exemplo, cuja secretaria, construída entre 1763 e 1764, apresenta três das paredes revestidas com armários de estantes cuja pintura de fingimento contextualiza-se na tendência coeva dos programas decorativos das monumentais bibliotecas setecentistas[351] (fig. II.3). Quanto à autoria, Garcia dos Mártires[352] assumiu o entalhe da obra e José Rodrigues a policromia, executada em 1767[353]. Os armários conjugam, além da pintura de fingimento de madeira, que *"simula, através de um sábio aproveitamento do veio da madeira de casquinha (pinho*

[350] Destacamos a importância dos tecidos na produção têxtil setecentista, nomeadamente das sedas, veludos e damascos, cujo reconhecimento levou à criação de uma série de medidas, como a recuperação do cultivo das amoreiras, de forma a proteger a indústria nacional. Vd. BASTOS, Carlos – *Indústria e Arte Têxtil*. Porto: [s.n.], 1960, p. 219 e 236.

[351] Vd. BASTOS, Celina – O mobiliário da Misericórdia de Montemor-o-Novo na documentação da Irmandade. *In Actas do 2º Colóquio de Artes Decorativas: As artes decorativas e a expansão portuguesa – imaginário e viagem. 1º Simpósio Internacional*. Lisboa: Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva, Escola Superior de Artes Decorativas, 2008, p. 37 e 38.

[352] Garcia dos Mártires era, em 1764, mestre entalhador cuja oficina e habitação se localizavam em Évora. Vd. ESPANCA, Túlio – Inventário Artístico de Portugal. Distrito de Évora. Concelhos de Arraiolos, Estremoz, Montemor-o-Novo, Mora e Vendas Novas, Tomo VIII, vol. I, Lisboa: Academia Nacional de Belas-Artes, 1975, p. XXXI. *Apud* BASTOS, Celina – *Ob. cit.*, p. 37.

[353] A obra foi contratada *"pelo preço de 50 mil réis, que no ajuste da obra se comprometia a entregá-la no prazo de dois meses, bem como seguir a pintura indicada nos apontamentos que lhe foram apresentados"*. Vd. AHSCM, Livro da Ementa de 1766-1767, fl. 19. *Apud* BASTOS, Celina – *Ob. cit.*, p. 37 e 38.

da Flandres na documentação), veios de outra madeira de maior custo: o pau-santo", a de simulação de mármore na cimalha do medalhão central do frontão, na base e nos pés, cuja tonalidade azul promove o contraste com a tonalidade amarelada da pintura e com o douramento da talha em diversos elementos[354].

Fig. II.3 – Armários da Santa Casa da Misericórdia de Montemor-o-Novo. Disponível in http://www.scmmn.com/ (2012.12.19).

A simulação de madeiras, encontrada nas cadeiras, tende a imitar na maioria dos casos uma espécie de madeira distinta, de qualidade superior. No entanto, de acordo com o modelo que se pretende aparentar, o trabalho de pintura simula frequentemente diferentes espécies lenhosas. Esta situação foi reiterada nas cómodas, cuja inspiração nos trabalhos de marqueteria e embutidos induziu a propagação da policromia em diversas tonalidades[355], com o objetivo de se aproximarem à técnica marceneira de reconhecido apreço (figs. II.4 e II.5). Diversos exemplares seiscentistas recorreram à pintura como meio de fingir marqueteria e embutidos, registando-se esta ocorrência como transversal à nacionalidade dos móveis. A notoriedade dos exemplares com embutidos de diferentes tipos de madeiras era confirmada na exposição de Arte Ornamental, realizada em 1882, pela presença de

[354] A tonalidade azul do marmoreado *"contrasta com o tom amarelado das pilastras e dos frisos das almofadas das portas"* e com os *"frontões entalhados e dourados"*. Vd. BASTOS, Celina – *Ob. cit.*, p. 38.
[355] ROWELL, Christopher. National trust acquisitions 2002-2003. *Apollo*. London: Apollo. (2003), p. 51.

diversos móveis, entre os quais destacamos um contador de ébano com embutidos de várias madeiras[356].

Fig. II.4 – Cómoda (Inv. N.º 426). Século XVIII. ML, Lamego. Fotografia Daniela Coelho.

Fig. II.5 – Cómoda (Inv. N.º 427a). Século XVIII. ML, Lamego. Fotografia Daniela Coelho.

[356] O *"contador e sua base de ebano com embutidos miudos de outras madeiras e de marfim já branco, já colorido de verde, os quaes representam estrelas, carrancas, vasos com flores, grinaldas, aguias com duas cabeças, etc. Figura ter dezaseis gavetas. A base tem mais duas gavetas e serve-lhe de pé quatro cariatides assentes em quatro leões",* propriedade de Sr. Francisco de Abreu Castello Branco, de Fornos de Algodres, esteve em exposição na sala L. Vd. *Catálogo illustrado da exposição retrospectiva de arte ornamental portugueza e hespanhola*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1882, p. 164, n.º 236.

A pintura de fingimento talvez tenha sido aquela cuja manufatura se relacionou de modo direto com motivações de ordem económica, provocada pelos elevados valores de compra de madeiras nobres e, outras vezes, motivada pela inacessibilidade da matéria-prima, sentida essencialmente no período de diminuição das importações do Brasil. Contudo, não deixamos de notar que a tipologia decorativa de fingimento de madeiras aparece em encomendas de cunho real, facto revelador do reconhecimento pela técnica e pelo apreço do resultado final. O complexo do Convento de Mafra preserva, na sala da Fazenda e Sacristia[357], um assinalável conjunto de mobiliário policromado, que simula na sua maioria um suporte lenhoso de melhor qualidade (fig. II.6). A representatividade da imitação de madeiras por intermédio de técnicas pictóricas repercute-se na inclusão da tipologia em publicações nacionais ilustrativas de alguns dos melhores móveis em Portugal[358] (figs. 33 a 34 em Apêndices).

Fig. II.6 – Armários na sala da Fazenda e Sacristia do Convento de Mafra. (S/Inv.). Século XVIII. Fotografia Daniela Coelho.

[357] Em 2009 a Casa da Fazenda foi alvo de um estudo acerca das condições climatéricas no âmbito da conservação preventiva. Cf. MOINHOS, Maria José Espinheira – *Le Palais National de Mafra - Un cas d'etude: la Casa da Fazenda - Rapport d'evaluation.* [Texto policopiado]. Paris: [s.n.], 2010. Dissertação de Mestrado no Departamento Prevéntive du Patrimoine apresentada na Université Paris-Panthéon Sorbonne.

[358] FREIRE, Fernanda Castro – *50 dos melhores móveis portugueses*. Lisboa: Chaves Ferreira – Publicações, S.A., 1995, p. 100 e 101.

Na publicação pelo Tribunal de Contas dos documentos relativos aos processos de arrolamento dos bens das Casas de Aveiro, Távora e Atouguia, revela especial interesse a escassez na especificidade da informação, fator decisivo na identificação das peças mencionadas. António de Aguiar, a propósito da pobreza de descrição e conhecimento dos objetos em causa, afirmou que *"foram elaborados esses documentos por quem da Arte não tinha a menor noção, mas nem só a isso devemos atribuir a falta de referências aos méritos e qualidades artísticas das peças inventariadas"*[359]. Num contexto de diminuta precisão dos inventariantes, cujas capacidades eram postas em causa, dadas as insuficientes descrições durante o processo de inventariação[360] causadas pelo aparente desconhecimento, parece-nos de particular relevância o pormenor com que descreviam os objetos policromados: *"hũa comoda de Retrete de pão de mogno com gavetas fangidas"* (sic)[361], assim como o tipo de madeira que se pretendera fingir como *"huma papelleira de quatro gavetas pintada de raiz de nogueira com frisos dourados"*[362], facto que demonstra não apenas o conhecimento da produção de mobiliário pintado de fingimento, como do tipo de madeiras simuladas.

A prolixidade da pintura de fingimento de madeiras nobres consolidou-se simultaneamente na imitação de madeiras autóctones e das espécies exóticas[363]. Os suportes estruturais dos móveis de assento pintavam-se com bastante frequência de forma a imitar uma madeira mais reconhecida e apreciada, como a raiz de nogueira, raiz de olmo,

[359] Desse facto, resultaria *"uma exiguidade de pormenores e uma deficiência de características que dificultam o conhecimento dos objectos inventariados perante as exigências actuais"*. Vd. AGUIAR, António de – Mobiliário português do século XVIII: achega para o seu estudo. *Separata da Revista Ocidente*. Vol. XLVIII. Lisboa: [s.n.], 1955, p. 4.

[360] Vd. AGUIAR, António de – Mobiliário português do século XVIII: achega para o seu estudo. *Separata da Revista Ocidente*. Vol. XLVIII. Lisboa: [s.n.], 1955, p. 4.

[361] Nas descrições permanece frequentemente a dúvida acerca do significado de determinadas expressões. Neste sentido, desconhecemos se nesta citação a expressão *"fangidas"* [fingidas] diz respeito ao tratamento decorativa de imitação ou à (in)utilização da gaveta. Vd. AGUIAR, António de – *Ob. cit.*, p. 12.

[362] Vd. IDEM, *Ibidem*, p. 14.

[363] Vd. FRANCO, Carlos José de Almeida – *O mobiliário nas casas das elites lisboetas nos finais do antigo antigo regime* [Texto policopiado]. Porto: Universidade Católica Portuguesa, Escola das Artes, 2007. 209 f. Dissertação de Mestrado apresentada na Universidade Católica Portuguesa, p. 63 e 64.

mogno e, nas espécies exóticas importadas, o pau-preto, sucupira e angelim[364]. A procura do resultado oferecido pela pintura de fingimento das espécies exóticas era tal que estava patente nas especificações referentes à celebração de contratos, como atestam as descrições referentes ao celebrado com o pintor Manuel da Silva para os quatro anos de trabalho na casa do cabido da Sé Velha de Coimbra, iniciado em 1720, no qual se especifica a obrigação *"de pintar sette portas grandes fingidas de cor de Angelim"*, tarefa paga pelo valor de 7$000 réis[365].

A utilização de madeiras de menor densidade, além de ter inferiores qualidades no trabalho de entalhe, anunciava consequentemente comportamentos pós-conceção de menor estabilidade estrutural, apresentando maior suscetibilidade de degradação futura. Quando era impossível a compra de uma espécie mais nobre, procurava-se minimizar a desvalorização, pelo menos estética, das múltiplas desvantagens que as madeiras brandas apresentavam[366].

Pese embora a aparente conotação menos valorizada da pintura de fingimento, esta realizou-se abundantemente, camuflando o suporte lenhoso estrutural de menor valor. Da mesma forma, escreveu-se de modo sistemático acerca dos materiais e das técnicas disponíveis para a realização desta tipologia, provavelmente com o intuito de aumentar o leque de opções na imitação de diversas espécies lenhosas. A capacidade de valorização da pintura do mobiliário expressou-se de forma clara no livro publicado em 1794[367], dedicado ao ensinamento de alguns segredos fundamentais na manufatura de determinados ofícios. Além da explicação dos procedimentos essenciais na elaboração de vernizes, surgiam

[364] A variedade das madeiras vindas do Brasil e da Índia permitiu uma multiplicidade de fontes de inspiração para a pintura de simulação de madeiras. Estas madeiras seriam abundantemente usadas no móvel português, nomeadamente *"vinhático ou pau-amarelo, sucupira, teca, Gonçalo-alves, ébano, pau-cetim, pau-caixão, sadrá, mangue, sassafrás, angelim, piaçava, pau-rosa, pau-violeta, pau-roxo, pau-brasil, Sebastião-da-arruda, sissó (pau-preto da Índia), etc."*. Vd. SANDÃO, Arthur de – *Ob. cit.*, p. 19.

[365] Vd. SANDÃO, Arthur de – *Ob. cit.*, p. 45 e 46.

[366] Numa descrição de António de Aguiar depreende-se a sua desvalorização: *"devia ser bem modesto ou insignificante um contador que só valia quinze tostões, e menos ainda um par de bancos de encosto que, sendo de pinho, estavam pintados a fingir nogueira"*. Vd. AGUIAR, António de – *Ob. cit.*, p. 22.

[367] Vd. *SEGREDOS necessários para Officios, Artes e manfacturas (...)*. Lisboa, Oficina de Simão Thaddeo Ferreira, vol. 2, 1794.

explanadas indicações relativas à preparação e emprego de *"diferentes tinturas para madeira"*[368], que julgamos tratar-se, na maioria dos casos, de métodos empregues na pintura imitativa de madeiras.

A cor natural das madeiras assumiu-se frequentemente no mobiliário nacional nas centúrias de Seiscentos, Setecentos e Oitocentos, *"tanto por a nobreza das espécies como a porposição de feitura lhes conferirem 'ab origine' destino diferente, desde que as 'madeiras de fora', no verbo comum, foram preferidas"*[369]. Ou seja, a par das restantes soluções decorativas, mostravam-se frequentemente as características morfológicas dos suportes, encerados, envernizados ou polidos. Dessa opção talvez resulte a consciência de que *"o móvel pintado parece, hoje, singular por a marcenaria ter adoptado as nobres espécies exóticas, dando curso a modalidades polidas à cor natural das madeiras"*[370]. Terá sido o apreço pelo tom natural do suporte determinante na motivação da pintura de imitação de madeiras? Parece-nos possível tal associação, dado encontrarmos com igual frequência o aspeto natural dos suportes em coexistência com a pintura imitativa de madeiras diversas.

A concomitância de ambas é exemplificada nas descrições dos trabalhos da casa do cabido da Sé Velha de Coimbra, nas quais se especificam as obrigações *"de envernisar as quatro cadeiras novas que se acrescentarão no choro"*, *"de pintar sette portas grandes fingidas de cor de Angelim"* e *"de pintar de pretto dois Buffetes"*, estes últimos como meio de imitação das madeiras exóticas brasileiras, provavelmente pau-preto, muito apreciado pelo tom negro profundo.

[368] Vd. SANDÃO, Arthur de – *Ob. cit.*, p. 51.
[369] Vd. IDEM, *Ibidem*, p. 19.
[370] Vd. IDEM, *Ibidem*, p. 29.

2.1.3. Imitação de materiais pétreos

A utilização de materiais pétreos e consequente imitação, principalmente marmoreada, teve uma ampla tradição[371], nas capas dos livros e no papel em geral[372], no revestimento integral dos interiores, tanto nos meios civis como eclesiásticos. A aplicação de pedras preciosas[373] na decoração de retábulos[374] e outras alfaias litúrgicas, como os crucifixos, os cálices, os ostensórios, entre outros objetos de utilidade no ritual religioso, motivaram de certo a imitação de pedras com diferentes graus de pureza e valor, nas quais o mármore se destaca. Adotou-se a tendência enraizada em Itália do exímio trabalho das *"pietre dure"* e, nos Países Baixos, o mármore tinha assumido o seu papel de relevo e de ligação com a arquitetura, que serviu de fonte de inspiração na organização da estrutura formal dos armários. Na residência de dois dos maiores pintores barrocos, o Rubens e Rembrandt, a decoração recorreu essencialmente a mármores, alguns deles pintados, como a lareira do quarto deste último (fig. 35 em Apêndices). Ora, se o mármore desde cedo se apresentou como material pétreo de excelência no revestimento nobre arquitetónico, também a pintura de fingimento deste tipo de materiais se assumiu com primazia na

[371] Desde o início do século XVII, a utilização dos materiais pétreos – mármore e pedras variadas – despertou grande interesse e a sua estética perdurou até ao final do século XVIII através da simulação dos mesmos nas técnicas artísticas da pintura. Não é de estranhar a relação entre ambos, tendo sido recorrentemente utilizados *"os mármores polidos* [que] *eram admirados por artistas e encomendadores dos séculos XV, XVI e XVII ao mesmo nível que a pintura"*. Vd. GOMES, Paulo Varela, "'Se eu cá tivera vindo antes…'. Mármores italianos e barroco português". *In Revista Artis,* Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, vol. 2, 2003, p. 184.

[372] WOLFE, Richard J. – *Marble paper: its history, techniques and patterns*. [S.l.]: University of Pennsylvania press, 1990.

[373] Nem sempre as pedras aplicadas eram preciosas, dadas as contingências financeiras a que a encomenda estava sujeita. Porém, uma série de procedimentos foram desenvolvidos com o objetivo de simular o seu uso, como ilustra o método descrito no Capítulo XIX dos *SEGREDOS necessários para Officios, Artes e manfacturas*: *"Sobre o modo de fazer as folhetas para pôr debaixo das pedras dos anneis, e de outras obras"* ou o *"Modo de corar as folhetas"*. Cf. *SEGREDOS necessários para Officios, Artes e manfacturas (...)*. Lisboa, Oficina de Simão Thaddeo Ferreira, vol. 2, 1794, p. 365.

[374] Pertencente ao *"Museu Archeologico de Madrid"* esteve em exposição na sala B um *"pequeno retábulo em ébano, bronze dourado e pedras finas (...)"* do século XVII. Vd. *Catálogo illustrado da exposição retrospectiva de arte ornamental portugueza e hespanhola*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1882, p. 118, n.º 170.

decoração pictórica do mobiliário de aparato, de que as construções efémeras são exemplo[375].

Das construções de carácter efémero, destacamos a prolixa ação do arquiteto italiano Giuseppe Cinatti[376], que trabalhava em colaboração com Achille Rambois[377]. Inserido no universo cénico do *trompe l'oeil,* Cinatti desenvolveu uma *"encenação dos espaços de representação da monarquia constitucional portuguesa"* através de *"estruturas e decorações preferencialmente realizadas a partir da utilização de materiais pobres, rapidamente construídas para prover uma utilização concreta e imediata"*[378]. Os marmoreados assumem-se como elemento perene no seu percurso, presentes na decoração de igrejas ou nos palacetes concebidos para a burguesia capitalista, permanentemente *"marcado igualmente pela contínua prática cenográfica"*[379]. Nas intervenções em igrejas, salientamos a decoração da fachada e do interior do templo de S. Domingos, em Lisboa, acerca da qual existe uma referência à pintura de fingimento de mármore relativa aos arranjos feitos para os festejos de 1858 onde se celebraria o casamento de D. Pedro V e D. Estefânia: *"do branco do fundo, naquele que seria o elemento de maior visibilidade aquando da recepção dos monarcas pelo patriarca de Lisboa"*[380]. A decoração citada faria contraste com os dourados das folhagens e enrolamentos dos capitéis e outros ornamentos.

[375] Vd. LEAL, Joana Cunha – Ao Serviço de Suas Majestades: Cinatti, o Efémero e a Corte Liberal. *In Arte Efémera em Portugal* (coord. José Castel-Branco Pereira), Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2000, p. 329-350.

[376] Cinatti chegou a Portugal aos 28 anos com a formação obtida em Milão no curso de arquitetura da Academia de Brera, que deixou incompleto devido a um episódio burlesco que condicionaria a saída forçada de Itália. Nascido em Siena, deverá ter acumulado a experiência do ofício de seu pai, pintor decorativo. Em Lyon, aprofundou os seus conhecimentos na cenografia. *"Cinatti é, reconhecidamente, um dos profissionais mais significativos do panorama da arquitectura portuguesa de Oitocentos. Depois de trabalhar para a casa real e para o duque de Palmela, encontrou na elite do liberalismo, entre Pares do Reino, grandes negociantes da praça de Lisboa (...) e proprietários rurais, os seus principais encomendadores"*. Vd. LEAL, Joana Cunha – *Ob. cit.*, p. 329-350.

[377] Cinatti e Rambois eram bem conhecidos no meio da Corte, tendo assumido, entre outras obras, um papel preponderante na remodelação do Palácio das Necessidades. Vd. IDEM, *Ibidem*, p. 329-350.

[378] Vd. IDEM, *Ibidem*, p. 329-350.

[379] Vd. IDEM, *Ibidem*, p. 329-350.

[380] Vd. IDEM, *Ibidem*, p. 334.

Dada a existência abundante de mármores em Portugal[381], a disponibilidade material não seria um impedimento ao seu uso no mobiliário, apesar de terem sido empregues em Lisboa mármores vindos de Génova ou de Carrara[382]. Portanto, à semelhança das restantes tipologias de fingimento, a imitação de mármores foi motivada por razões de ordem económica, visto ser uma decoração apreciada e largamente utilizada. O acabamento decorativo designou-se de marmoreado ou *"esponjado"*, de acordo com a técnica utilizada e divulgou-se expansivamente, sendo *"muito frequente em todo o setecentismo"*[383]. Além do marmoreado[384], damos conta de pintura lisa, essencialmente em tons de preto, vermelho, verde e azul, numa tentativa de aproximação ao trabalho das *"pietre dure"*, simulando a presença de pedras de reconhecido valor, algumas das quais preciosas (fig. II.7 e fig. III.15 do Capítulo III).

O cromatismo da pintura imitativa dos mármores recorreu, ora a tonalidades claras, como o branco, beje e amarelado, ora a cores vibrantes, como os azuis, os castanhos, os verdes e vermelhos (fig. 36 em Apêndices). Além destas, encontramos inúmeras variações no cromatismo, tal como o *"verde-musgo"* e o *"verde-negro"*[385]. A cor preta, apesar de menos frequente, utilizou-se sobretudo através de uma pintura monocromática da

[381] A riqueza mineira de Portugal foi mencionada, em 1789, por Domingos Vandelli afirmando haver *"abundância de mármores: "excelentes" (Estremoz, Arrábida, Mafra, Oeiras e Leiria); de "superior qualidade" (Lagarteira e Ega); preto, com arsénico puro que tomava bom polimento (Porto de Mós); branco (Colares) e semelhante ao de Carrara (Monte de Alvidrar); e muitos outros tipos, em Monte Redondo, Ancião, Minde, Paço de Arcos, Cascais e Sintra"*. Vd. SERRÃO, Joaquim Veríssimo – *História de Portugal*. [S.l.]: Verbo, 1979-1988, vol. 6, p. 421.

[382] Além dos mármores citados, nomeadamente *"da Arrábida ou das longes terras do Alentejo", menciona-se a utilização de mármores italianos"*. Vd. FUNDAÇÃO Ricardo do Espírito Santo Silva; ALLIANCE Française de Lisboa – *Presença de alguns artistas franceses em Portugal no século XVIII, sua influência: catálogo da Exposição organizada por ocasião da quinzena de arte francesa*. Lisboa: F.R.E.S.S., 1982, p. 7.

[383] Vd. SANDÃO, Arthur de – *Ob. cit.*, p. 56.

[384] *"Marmorizzazione – tecnica com la quale si riproduce artificialmente l'aspecto dei marmi brecce e delle pietre dure utilizando prevalentemente stucco colorato e marezzato ottenuto con processi di lavorazione che variano in relazione alle aree geografiche e alle singole botteghe. Il termine marmorizzazione si usa anche per indicare un tipo di lavorazione del vetro com caractteristiche simili"*. Vd. GIANNINI, Cristina; ROANI, Roberta – *Dizionario del Restauro e della Diagnostica*. Fiesole: Nardini Editore, 2000, p.109.

[385] Vd. IDEM, *Ibidem*, p. 216.

superfície, simulando os mármores pretos utilizados nas mesas de encostar[386], como as consolas ou credências (fig. II.7). Estes elementos eram conjugados com detalhes dourados nos frisos, volutas e relevos, conferindo um toque luminoso de forma a enriquecer o resultado final das peças.

Fig. II.7 – Mesa de encostar com tampo pintado de preto. (Inv. N.º PNQ 232/1). Século XVIII-XIX. Fotografia Daniela Coelho.

A opção de revestir com pintura o mobiliário simulando mármores terá sido uma tendência enraizada no hábito de policromar *"não apenas no móvel propriamente dito como ainda no arranjo de interiores ou, anacronicamente dizendo, nos móveis fixos, embutidos na construção, escaparates, retábulos, etc."*[387]. Ou seja, como referimos anteriormente, o programa decorativo do mobiliário desenvolvia-se em consonância com os interiores arquitetónicos dos ambientes civis e religiosos, tendência observada nos séculos XVII e XVIII. A biblioteca da Universidades de Coimbra atesta tal relação, conjugando as *"chinoiseries"* com a pintura marmoreada das arcadas, e a pintura figurativa de inspiração italiana nos tetos[388].

[386] Na sala I da Exposição de 1882 apresentou-se uma *"mesa de madeira de carvalho, com tampo de marmore preto. A talha da frente e dos lados, que desce a dois terços da altura, representa folhagens, aves e flores",* propriedade do Sr. Francisco de Aboim. Vd. *Catálogo illustrado da exposição retrospectiva de arte ornamental portugueza e hespanhola*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1882, p. 175, nº 75.
[387] Vd. SANDÃO, Arthur de – Móveis pintados portugueses antigos: séculos XVII-XVIII. *Lusíada.* N.º 13 (Out. 1960), p. 30.
[388] Vd. IDEM, *Ibidem*, p. 31.

A relação entre a pintura decorativa dos interiores, principalmente dos tetos, e dos móveis, observou-se com particular realce no tratamento das cores *"nem esfuziantes nem monótonas"*, embora apresentadas segundo *"idêntico nível de sugestão"*[389]. A *"afinidade do trabalho de arquitectura, decoração e mobiliário"* acusou *"plano de feitura comum"* e a comprová-lo há a existência de numerosas igrejas em Portugal. Na igreja de S. Fins do Tamel, em Braga, datada de 1720, a pintura de imitação de mármore realizou-se sobre o suporte pétreo em combinação com a pintura dos móveis: cadeira abacial e credências da capela-mor, tendo *"manifesta diferença de tratamento a pintura das paredes e a das peças solidárias. Menos cuidado nestas, mas interessante pela junção de azul, vermelho-vivo, amarelo (imitando ouro) e branco-marfim*"[390]. Em Vila Real, a igreja da Cumieira, cujo arco cruzeiro se encontra datado de 1739, exibe igualmente vestígios de marmoreado, executado por Nicolau Nasoni[391], autor das pilastras marmoreadas da Sé do Porto.

A simbiose dos motivos decorativos do mobiliário e dos interiores arquitetónicos motiva a sua aplicação de modo transversal ao mobiliário, tornando-se quantitativamente mais concentrada na tipologia do armário, credência, oratório e cadeira, bem como nas suas variantes formais, como os armários vitrinas, maquinetas, consolas e bancos. Nas credências, o marmoreado dos tampos assumiu-se diversas vezes como única solução policromada, ou em combinação com douramento dos elementos entalhados. A mesa de encostar do Palácio Nacional de Mafra constitui um relevante exemplar, reunindo no mesmo objeto a pintura marmoreada e a pedra em mármore, que lhe serviu de modelo (fig. II.8). Nas restantes tipologias, observa-se que a policromia marmoreada surge como única opção, isolada, ou em composição com outras tipologias decorativas, como exemplificam

[389] Vd. SANDÃO, Arthur de – *O móvel pintado em Portugal*. [Porto]: Civilização, 1999, p. 29.
[390] Vd. IDEM, *Ibidem*, p. 53.
[391] A igreja situada em Santa Marta de Penaguião, também conhecida como igreja de Santa Eulália, é uma *"edificação setecentista, concluída, muito possivelmente, em 1729, de acordo com a data inscrita sobre a verga da porta principal. A campanha decorativa decorreu nos anos seguintes e, uma década depois, o templo dispunha de um vasto conjunto de talha joanina, que se articulava com as pinturas que cobriam todo o espaço interior, executadas por Nicolau Nasoni, em 1739"*. Vd. IGESPAR – Pesquisa de Património. Disponível *in http://www.igespar.pt/pt/patrimonio/pesquisa/geral/patrimonioimovel/detail/73693/* (2012.03.15).

os armários, que *"obtiveram justa preferência no decorrer dos séculos XVII e XVIII, como fundo ou enquadramento dos motivos e dos douramentos marginais"*[392].

Fig. II.8 – Mesa de encostar (Inv. N.º PNM 1656). Século XVIII-XIX. PNM, Mafra. Fotografia Daniela Coelho.

O gosto pela utilização de materiais pétreos na decoração do mobiliário tornou-se visível pela presença de diversos móveis na exposição de Arte Ornamental, realizada em 1882, designadamente o contador de ébano com embutidos de mármore, de origem florentina, do século XVII, possível influência no gosto de incluir mármore ou superfícies marmoreadas na decoração do mobiliário[393]. Confirmava-se o conhecimento e aproximação estética dos objetos com detalhes elaborados em materiais pétreos e a pintura que tinha como objetivo a simulação de tais acabamentos deveras apreciados.

[392] Vd. SANDÃO, Arthur de – *Ob. cit.*, p. 137.

[393] Na Exposição de Arte Ornamental esteve patente na sala B o contador espanhol *supra* citado, propriedade de António Dominguez, de Madrid. Vd. *Catálogo illustrado da exposição retrospectiva de arte ornamental portugueza e hespanhola*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1882, p. 125, n.º 253.

2.2. Tipologia decorativa II – *"chinoiserie"*

2.2.1. Modelos e fontes de inspiração

A expressão *"chinoiserie"* designa a imitação de um acabamento decorativo oriental, realizada segundo técnica europeia. É, portanto, um revestimento pictórico que tem como objetivo a imitação das lacas orientais[394], provenientes da China e Japão, bem como do seu repertório temático. Deveras apreciada, encontravam-se exemplares em diversos países, como Espanha, Itália, França, Inglaterra, Alemanha e nos Países Baixos, sendo aplicada praticamente em todas as concretizações decorativas coevas de Seiscentos, Setecentos e durante as centúrias seguintes.

Os objetos lacados manufaturados no Extremo Oriente e trazidos para a Europa desde o século XVI despertaram maravilha e interesse devido à sua perfeição e irrepreensível técnica[395]. A origem do fenómeno *"chinoiserie"* reside na tentativa de apreensão da técnica ancestral original, provocando as primeiras imitações experimentais desde o XVII, numa tentativa de compreensão e aproximação à laca oriental, cujo reconhecimento e apreciação se havia alastrado numa escala e ritmo sem precedentes, tornando a oferta insuficiente perante tamanha procura. Os objetos oriundos do Japão eram os mais apreciados, dada a mestria da sua execução: *"neste tipo de decorações fantásticas, como relatou o religioso de Incarville, apareceram mestres, especialmente os japoneses, mais do que os chineses, que nunca foram capazes de igualar em cópias a habilidade insuperável dos seus rivais"*[396].

---

[394] *"A laca oriental é um material de origem vegetal extremamente durável e resistente, utilizado há milhares de anos nos países asiáticos, como revestimento protector e decorativo nos mais diversos tipos de objectos de madeiras, cerâmica, couro e metal"*. Apesar da sua dureza, resistência e origem natural, características bastante apreciadas, *"a plantação de árvores laquíferas e a colheita de laca são trabalhos árduos, tornando-a um material bastante dispendioso"*. Vd. FRADE, José Carlos – Estudo da laca vermelha de um par de estribos Namban por Py-GC/MS. *Conservar Património.* Lisboa: Associação Profissional de Conservadores-Restauradores de Portugal (ARP). (9.2006), p. 57-60.

[395] Vd. PINTO, Maria Helena Mendes – *Lacas Namban em Portugal: presença portuguesa no Japão*. Lisboa: Inapa, 1990, p. 107.

[396] Vd. LORENZETTI, Giulio – *Lacche veneziane del settecento: col. catalogo dei mobili e degli oggetti laccati esposti a Ca' Rezzonico dal 25 aprile al 31 ottobre 1938*. Venezia: Ferrari, 1938, p. 10. (Trad.).

A China, no entanto, foi rápida a impor-se na manufatura e comércio desses produtos e desenvolveu um tipo de produção de objetos exclusivos para exportação, com processos de acelerada execução e, consequentemente, de menor qualidade final, sendo considerada como representação "menor" quando comparada com a restante pintura chinesa. A expressão "pintura chinesa e exportação" indica a produção artística chinesa destinada ao mercado ocidental, que se diferencia tanto da arte pictórica tradicional, assim como da *"chinoiserie"*, corrente artística europeia baseada na imitação da manufatura do extremo oriente[397]. A produção portuguesa contactou, porém, de um modo privilegiado com os objetos lacados orientais chineses e japoneses, e estas pinturas de "países"[398] demonstraram mais a tentativa de acompanhar as tendências europeias, e os seus processos experimentais do que uma inacessibilidade de aquisição, salvo os exemplares de cariz provincial. Esta exploração do orientalismo das concretizações diminuiu gradualmente, até ao seu derradeiro abandono, permanecendo numa fase final apenas o colorido como testemunho da estética.

No Ocidente, o insucesso dos repetidos ensaios na cópia da manufatura original das lacas conduziu à impossibilidade de implantação na Europa, salvo os casos de importação. A dificuldade de aproximação às lacas deveu-se a diversas condicionantes: a morosidade do processo não daria resposta à crescente procura dos objetos; as diferenças climatéricas entre os dois continentes, que provocavam reações distintas dos materiais durante o processo de manufatura; o relato de implicações nefastas ao nível da saúde, por parte dos artífices ocidentais, que assinalava a natureza nociva de determinados materiais e, a genuína dificuldade de execução de uma técnica difícil, delicada e altamente especializada.

Utilizando a matéria-prima original, multiplicaram-se as tentativas de realização de lacados, como o Grão-Duque da Toscana, Cosimo III, que adquiriu uma determinada

[397] POLIDORI, Elisabetta – La pittura cinese da esportazione: analisi storica e indagine tecnica di una categoria artistica poco conosciuta. *Rivista dell'Opificio delle Pietre Dure e Laboratori di Restauro di Firenze OPD restauro*. Ministero per i Beni e le Activitá Culturali – Centro Di. (19.2007), p. 303.
[398] Cf. PIMENTEL, António Filipe Pimentel – Chinoiserie. *In DICIONÁRIO DE ARTE BARROCA EM PORTUGAL*. Lisboa: Editorial, 1989, p. 118 e 119.

quantidade de laca japonesa pura e deteve-se a realizar experiências, que se adivinhariam de excelentes resultados. Contudo, sobrepunha-se a dificuldade de aproximação e, por incapacidade ou negligência na aplicação das regras processuais, nunca se conseguiu igualar o esplendor de tintas, resistência e durabilidade dos materiais, reflexo da expressão da arte figurativa ornamental da laca do Oriente"[399]. Por este motivo, optou-se por respeitar a autoria oriental das obras que, mesmo realizadas no Ocidente, estariam ao encargo de chineses e japoneses[400].

Dada a procura generalizada pela laca oriental, os artesãos orientais mostraram resistência na partilha do conhecimento, garantindo a continuidade e o futuro interesse dos mercadores europeus pelos seus produtos. Assim, podemos compreender como os chineses e os japoneses defenderam com tenacidade o segredo de sua arte, chegando a adulterá-la quando, progressivamente, esta começou a difundir-se de modo a que ficasse adulterada. Os nativos mestres nesta arte milenar, numa vontade extrema de defesa do seu ofício, decidiram falsificar o verniz utilizado nas lacas, destinado a ser exportado como matéria-prima, deteriorando-o com a adição de outros óleos. Como resultado, um verniz que poderia durar mais de vinte anos, em poucos meses estaria inutilizado para o trabalho[401]. Deste modo, devido ao grande número de obstáculos criados aos artesãos ocidentais, estes acabariam por desistir da procura pela laca original.

2.2.1.1. Concretizações ocidentais

De forma a dar resposta à acentuada procura dos objetos lacados, desenvolveu-se um fluxo intenso transacionando diversos objetos – papel de parede, quadros, álbuns,

[399] Vd. LORENZETTI, Giulio – *Ob. cit.*, p. 11. (Trad.).
[400] A realização da original laca oriental na Europa deveu-se ao *"famoso artista suizo J. Dunand",* tendo recebido os ensinamentos do laçador japonês residente em Paris, surgindo *"diversos centros europeos, talleres de lacado cuya mano de obra estaba constituída casi exclusivamente por chinos o japoneses"*. Vd. ORDÓÑEZ, Cristina; ORDÓÑEZ, Leticia; ROTAECHE, María del Mar – *El mueble: conservación y restauración*. 2ª ed. [S.l.]: Nerea/Nardini, 1997, p. 264.
[401] Vd. LORENZETTI, Giulio – *Ob. cit.*, p. 10 e 11. (Trad.).

porcelanas, sedas e chás – do porto de Cantão para os grandes centros de distribuição em Viena, Amesterdão e Bruxelas, começando a suprir as necessidades da nobreza e burguesia europeia e, mais tarde, norte americana[402]. No entanto, com a demanda contínua e a impossibilidade prática de reprodução de tão apreciada técnica milenar original, iniciou-se um processo de desenvolvimento de técnicas de fabricação europeias, cujo objetivo seria a aproximação estética do resultado final com as lacas orientais (fig. 37 em Apêndices).

As técnicas multiplicaram-se, numa diferenciação territorial, variando de país para país e inclusivamente dentro de um mesmo país, consoante a região de manufatura. Em Inglaterra, disseminou-se em larga escala o *"japanning"*, também conhecido como *"japan-work"*. Encontram-se ainda as designações de "laca baixa" ou "laca inglesa"[403] para o designar. No entanto, o termo *"Coromandel"* será, talvez, aquele que mais se difundiu. O seu nome associa-se ao porto inglês de Coromandel[404], de onde eram exportados inicialmente os modelos lacados orientais.

O sentimento de apropriação em Itália assume contornos muito peculiares, aportando técnicas diversificadas na *"laca povera"*, *"laca veneziana"*, *"laca genovesa"*. O modelo da laca veneziana, provavelmente dos primeiros, difundiu-se a Roma, Génova, Parma, Ferrara, Milão e Torino e adquiriu especificidades técnicas em cada região. Desta forma, a nomenclatura das concretizações relaciona-se com as cidades onde foram produzidas. As concretizações italianas desenvolveram técnicas diversas que se afastaram da tradicional policromia executada com a mistura pigmento-ligante e aplicada com pincel. Inúmeros exemplares, a maioria dos quais venezianos, demonstram que a colagem de gravuras se assumiu como variante de generalizado reconhecimento. *"Na produção das lacas italianas distinguiu-se (...) simultaneamente pela divulgação da 'lacca povera', ou 'contrafatta',*

[402] Vd. POLIDORI, Elisabetta – *Ob. cit.*, p. 303-305.
[403] Vd. AGUIAR, António de – *Ob. cit.*, p. 23.
[404] *"Laca coromandel. Su nombre deriva del puerto de la costa de la India desde donde se embarcaban hacia Europa este tipo de piezas. Esta técnica se desarrolló en talleres del sur de China especializados en realizar objetos de mobiliario y, principalmente, biombos"*. Vd. ORDÓÑEZ, Cristina; ORDÓÑEZ, Leticia; ROTAECHE, María del Mar – *Ob. cit.*, p. 268.

técnica de imitação de objectos em laca" nos quais se colava *"sobre o móvel uma ou mais estampas recortadas e cobria-se com verniz"*[405] (fig. II.9).

Fig. II.9 – Cómoda-papeleira com alçado de produção veneziana. Século XVIII (1750-1775). Verona, Coleção privada. Extraído de SANTINI, Clara (2003), p. 42.

Em França, desenvolveu-se a produção do *vernis Martin "(...) como ocurre com las simples calcomanías que repiten la decoración de grabados pintados de los muebles lacados"*[406]. A técnica teve ampla difusão e apreço, existindo em Portugal diversos exemplares que, em virtude da excelência técnica empregue, facilmente se confundem com as lacas orientais. Desenvolvido em Paris, o famoso *vernis Martin* foi capaz de imitar a laca de Setecentos com tal habilidade que enganaria até mesmo os especialistas[407]. Conhecem-se ainda outras concretizações francesas, com a *"laque pauvre"* e o "*french-polish"*[408], este último consistia num novo método de aplicação do verniz, onde a tónica era dada nos utensílios usados na sua aplicação, substituindo o tradicional pincel por uma pequena almofada de borracha ou de tecido de enchimento. Difundiu-se em vários países

[405] Vd. SOUSA, Maria da Conceição Borges de – *Ob. cit.*, p. 159.
[406] Vd. FEDUCHI, Luis – *Ob. cit.*, p. 89.
[407] Vd. LORENZETTI, Giulio – *Ob. cit.*, p. 7. (Trad.).
[408] Vd. KELLY, David St Leger – *Ob. cit.*, p. 153-169.

europeus, recebendo designações distintas: *"tal método, denominado 'french polish' en Inglaterra, a 'tampone' en Italia y a muñequilla en España"*[409]; aplicou-se segundo diversas receitas, tendo sido levada até Londres pelos *"cabinet-makers"*, prolongou as suas concretizações até ao início do século XIX.

A Holanda tinha criado no Oriente uma posição determinante pela feitoria comercial em Cantão[410], levando à posterior criação da companhia holandesa das Índias. Os holandeses desenvolveram um gosto apuradíssimo pelas lacas orientais o que, no final do século XVII, permitiu *"aperfeiçoar um tipo de laca tão perfeita que dificilmente se distinga da oriental. Para tal, terão provavelmente trazido lacadores japoneses para ensinar os seus artífices"*[411]. Em Espanha, *"charol"*, *"laca europea"* ou, simplesmente, *"laca"* são termos que designam em simultâneo a laca oriental, assim como os trabalhos de imitação posteriores. Na Alemanha, o *"japanlack"* e o *"glanzlak-stil"* tornaram-se de modo similar em acabamentos decorativos pictóricos bastante apreciados, pela proximidade dos seus produtos às lacas originais (fig. 12 em Apêndices).

A manufatura ocidental de objetos inspirados no oriente assenta não raras vezes num certo hibridismo dos motivos decorativos representados, cujas concretizações variam de representações claramente orientais, com diminutas particularidades ocidentais, até configurações praticamente ocidentalizadas, cujo cariz oriental apenas se revela nas cores e elementos florais e vegetais tipicamente utilizados nas *"chinoiseries"*. A presença dos hábitos ocidentais faz-se sentir nos trajes, nos principais hábitos e atividades quotidianas coevas e construções arquitetónicas ou marítimas.

[409] A designação espanhola de "*muñequilla"* advém do *"movimiento rotatorio de la muñeca que se requiere para su aplicación".* Vd. ORDÓÑEZ, Cristina; ORDÓÑEZ, Leticia; ROTAECHE, María del Mar – *Ob. cit.*, p. 274.
[410] Vd. PETISCA, Maria João – A laca de Cantão: um estudo sobre biombos chineses de exportação nos séculos XVIII e XIX. *Revista de Artes Decorativas*, n.º 4, (2010), p. 65-98.
[411] Vd. SOUSA, Maria da Conceição Borges de – *Ob. cit.*, p. 158.

2.2.1.2. Difusão: álbuns de estampas e tratados

O fenómeno *"chinoiserie"* decorre, assim de duas circunstâncias. Após o momento de introdução dos objetos orientais lacados, pela importação direta, seguiu-se o fenómeno de perpetuação do gosto pela consistente produção de imitações conscientes, variando no grau de aproximação aos objetos originais. O desenvolvimento das realizações regionais apenas alcançou êxito graças à produção literária e gráfica, responsável pela produção acessível de matrizes e normativas. Esta divide-se em dois grandes grupos: os álbuns de gravuras e desenhos e os tratados.

Do primeiro conjunto, fazem parte as estampas de desenhos e gravuras, produzidos por artistas de elevada reputação, disseminando o gosto oriental pelo provimento de autênticos manuais de aplicação dos principais elementos constitutivos da temática *"chinoiserie"*: elementos naturais fito e zoomórficos, figuras e objetos, bem como o enquadramento espacial dos mesmos em reservas e cercaduras. Tais modelos internacionais de estampas e gravuras circularam na Europa, assim como eram difundidas simultaneamente as principais tendências dos desenhos e estilos do mobiliário, como demonstra a obra de estampas de modelos e gravuras ao gosto chinês: *"The gentleman and cabinet-maker's director: being a large collection of the most elegant and useful designs of household furniture in the Gothic, Chinese and modern taste"*[412], de Thomas Chippendale, publicada em 1762.

O álbum *"The ladies amusement or, Whole art of japanning made easy"*[413], foi editado pela primeira vez em 1758, tendo tido uma segunda edição em 1762. Esta obra congrega um núcleo de estampas reunidas a partir de desenhos e gravuras, a maioria da

[412] A primeira publicação da obra de Thomas Chippendale, em 1754, não conheceu em Portugal grande divulgação.

[413] Vd. *The ladies amusement or, Whole art of japanning made easy...* – Fac-Smilie da edição de 1762, 2ªed., Newport – Mon, England, The Ceramic Book Company, 1966. – V.A.M.L. *Apud* MOTA, Álvaro Samuel Guimarães da – *Gravuras de "chinoiserie" de Jean-Baptiste Pillement*. [S.l.: s.n.], 1997. Dissertação de História da Arte apresentada na Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Vol.2, p. 231-273.

autoria do artista Jean-Baptiste Pillement[414], pintor e decorador francês que, como vimos, produziu igualmente um tipo de pintura característica no mobiliário português dos finais do século XVIII, influenciando artistas da nova geração. Em 1757, William Chambers publica ainda a obra *"Designs of Chinese Buildings, Furniture, Dresses, Machines and Utensils"*, na qual foram difundidos desenhos de inspiração chinesa.

No segundo grupo, conta-se a produção de diversos tratados dedicados ao ensino e difusão dos preceitos. As sucessivas tentativas e, por vezes, o seu carácter experimental revelam a busca pela "receita" ideal para se conseguir um acharoado tão resistente como as lacas chinesas e japonesas. É-lhes comum a importância e interesse dispensados ao verniz na sua composição e efeitos finais de acabamento, bem como aos materiais utilizados na execução dos motivos decorativos realizados em cor dourada. Apesar da multiplicidade de receitas, orientadas na maioria para idêntico resultado final, demonstrar que o caminho era mais de experimentação do que propriamente de soluções definitivas inalteráveis, a produção sistemática intensiva revela o carácter da organização oficinal. Por outro lado, a sucessão de "receitas" revela a evolução da técnica, cujo domínio completo é confirmado pelos "manuais" que subsistem até ao presente, apesar de o seu conhecimento sempre ter permanecido envolto numa aura de secretismo[415].

A produção de tratados e "receituários" de execução prática vem corporizar o reconhecimento e admiração pelos objetos orientais lacados. De entre os inúmeros estudos feitos com o objetivo de aproximação à técnica original, chama-se a atenção para quatro publicações que nos parecem de maior relevo. Em 1615, Filipe Nunes nas recomendações "*para asentar ouro em pedra, pao & vidro & couro"*[416], fornece, entre outras, indicações

414 *"Jean Pillement foi também gravador de algumas das suas invenções orientalizantes (...). A maior parte da produção de gravuras do autor foi realizada com a técnica de água-forte, embora várias sejam buriladas e em ponta seca. Nas suas gravações a cores, no corpus, além das que tiveram repintes posteriores, utilizou-se o designado processo francês da impressão a cor com quatro (ou menos) matrizes separadas e da técnica inglesa, de coloração manual da gravura"*. Vd. MOTA, Álvaro Samuel Guimarães da – *Gravuras de "chinoiserie" de Jean-Baptiste Pillement*. [S.l.: s.n.], 1997. Dissertação de História da Arte apresentada na Faculdade de Letras da Universidade do Porto, vol. 2, p. 83.

415 Vd. SANDÃO, Arthur de – *Ob. cit.*, p. 137.

416 Vd. NUNES, Philippe – *Arte da Pintura, Symmetria e Perspectiva (1615)*. Porto: Paisagem, 1982, p. 68.

relativas à predileção pelas cores preta e vermelha, a constituição material do mordente e do verniz, bem como indicações claras acerca dos processos de manufatura dos objetos.

John Stalker e George Parker são autores do "*A treatise of Japanning and Varnishing",* em 1688, considerado como o primeiro tratado dedicado exclusivamente ao tema, cujo objetivo era, além de dar a conhecer os diversos processos de pintura, fornecer desenhos próprios para os acharoados, ou *"Japan-Work"*, imitando os produtos importados da Índia[417], a serem usados em mesas, molduras, contadores, caixas e outras tipologias. A Índia não foi produtora dos objetos lacados, apesar da posição central na exportação para a Europa[418]. A especialização destes tratados alcançaria o expoente máximo, provavelmente, em 1720, quando o jesuíta P.e Filippo Bonanni[419] se dedica exclusivamente à escrita de um tratado sobre o verniz "chinês" que, desde logo, constituía a chave de sucesso no resultado final. O "*Trattato sopra la vernice detta comunemente cinese…"* seria dedicado ao marquês de Abrantes, enquanto embaixador em Roma. Juntamente com as considerações acerca dos vernizes, D. Bernardo Montón[420] publica, em 1734, o livro "*Secretos de Artes Liberales, y Mecanicas"*, no qual se tecem considerações sobre a produção do "ouro da China". Em Portugal, seria dado à estampa, em 1794, em Lisboa, a obra *"Secretos necessários para Officios, Artes, etc"*[421], na qual se enumeram métodos e procedimentos para produzir diversos tipos de verniz, como apresentamos com maior desenvolvimento no Capítulo III. Apesar de o objetivo comum de reprodução das lacas orientais e de cada país ter desenvolvido o seu programa material e decorativo nos métodos de experimentação, a

[417] Tal como o Japão e a China, também a Índia se assumiu como das mais influentes exportadores das lacas, bem como os principais modelos a ter em conta na produção do trabalho de pintura imitativo. Vd. SANDÃO, Arthur de – *Ob. cit.*, p. 67.

[418] *"Na Índia não se fez 'xarão' ou laca como a Companhia das Índias não fez louça"*. Vd. AGUIAR, António de – *Ob. cit.*, p. 23.

[419] P.e Filippo Bonanni della Compagnia di Gésu – *Trattato sopra la vernice detta comunemente cinese e presentato in stampe all Illustriss. ed Excelentiss. Sign. Marchese De Abrantes, stato Ambasciatore in Roma della Maestá di Giovinni V Ré di Portugallo*. Roma, Giorgio Placho, 1720.

[420] Vd. MONTÒN, D. Bernardo – Secretos de Artes Liberales, y Mecanicas […], 1734. *Apud* SANDÃO, Arthur de – *Ob. cit.*, p. 47.

[421] Vd. *SEGREDOS necessários para Officios, Artes e manfacturas (…)*. Lisboa, Oficina de Simão Thaddeo Ferreira, vol. 2, 1794, p. 51.

tónica de valorização era, indubitavelmente, atribuída ao produto de finalização – verniz, que conferia o resultado final de objeto diferenciado relativamente à policromia tradicional dos objetos.

2.2.2. Produção Portuguesa

2.2.2.1. Aproximação às lacas: imprecisões terminológicas

O cenário de imprecisão terminológica que persiste até ao momento presente deve-se à transversalidade da aplicação do revestimento decorativo ao gosto "*chinoiserie*". Esta situação tem vindo a provocar equívocos, causados, na maioria dos casos, pelo emprego indiscriminado dos termos, apesar de algumas designações possuírem significado distinto. Desta forma, este fenómeno assume-se transversal às fichas de inventário museológico clássicas, aos *softwares* atuais, catálogos, publicações museológicas e bibliografia especializada. A falta de adoção dos termos corretos para cada técnica decorativa dificulta não só o correto entendimento das técnicas de execução das peças como muitas vezes o trabalho de conservação e restauro das artes decorativas que os apresentam. Inúmeros conceitos como *"laca"*, *"chinoiserie"*, *"xarão"*, *"charam"*[422], *"xarão fingido"*, *"acharoado"* ou *"axaroado"*, *"laca com decoração chinoiserie"*, *"laca ocidental"* ou *"policromia"* têm sido aplicados de forma generalizada no inventário museológico português, cuja normalização e informatização recente não esclareceram totalmente, subsistindo erros na inventariação. Efetivamente, parece-nos que o termo "axaroado", ou na versão mais antiga da escrita portuguesa "acharoado", será aquele que melhor traduz a designação francesa "*chinoiserie*", sugerindo a produção de objetos "ao gosto oriental", embora não lacados. A consulta dos primeiros dicionários da língua portuguesa assim o sugere, como se apresenta no quadro seguinte (Quadro I), onde nem sempre se encontra a totalidade das designações.

[422] Designação utilizada na *"Escriptura de obrigaçam"* de 1 de Junho de 1737 com Gabriel Ferreira da Cunha para a decoração do órgão da Capela da Universidade de Coimbra. Vd. GARCIA, Prudêncio Quintino – Documentos para as biografias dos artistas de Coimbra. Coimbra: [s.n.], 1923, p. 299-303.

Quadro I

Designações presentes nos dicionários portugueses

DATA	AUTOR	DICIONÁRIO	TERMO	SIGNIFICADO
1712-1721	Raphael Bluteau	Vocabulario Portuguez e Latino[423]	"Acharoado"	"Envernizado com charaõ, ou a modo de charaõ, que he verniz da China. Vid. Charaõ tom.2. do Vocabulario"
1764	P. Joseph Marques	Novo diccionario das linguas portugueza, e franceza, com os termos latinos[424]	"Charaõ"	"Verniz da China, e do Japão. *Du vernis de la China & du Japon.* (Liquorum compositio, quâ utuntur Sinenses ad Splendorem ligno, aut alii cuipiam rei afferendum.)"
			"Charoado"	"Obra de charaõ. *Ouvrage de certain vernis qu'on fait à la China, qui est très luisant. Vide* Charaõ"
1789	António de Morais Silva	Dicionário[425]	"Acharão"	"V. Charão"
			"Acharoado"	"p.p. Envernizado como as obras do charão, que vem da China: *v.g.* bandejas de cobre *acharoadas*"
			"Láca"	"s.f. Droga de tinturaria. *Ledo Descr.* C. 36. é espécie de gomma; e dá cor encarnada fixa. Na Pintura tinta da fécula do pão Brasil com alguma mistura de cochonilha; a fécula do Brasil extrahem cozendo em decuada de cinza de sarmentos, e ajunta-se-lhe pedra hume"

[423] Vd. BLUTEAU, Raphael – *Vocabulario Portuguez e Latino*. 8 Vol. Coimbra: Collegio das Artes da Companhia de Jesu, 1712-1728.
[424] Vd. MARQUES, P. Joseph – *Novo diccionario das linguas portugueza, e franceza, com os termos latinos.* Lisboa: Officina Patriarcal de Francisco Luiz Ameno, 1764.
[425] Vd. SILVA, António de Morais – *Diccionario da lingua portugueza composto pelo padre D. Rafael Bluteau / reformado, e accrescentado por Antonio de Moraes Silva natural do Rio de Janeiro*. Lisboa: Officina de Simão Thaddeo Ferreira, 1789.

Os significados dos termos que figuram nos dicionários demonstram imprecisão nos conceitos, alguns deles apontados como sinónimos, outros assumindo a orientalidade das concretizações, o que atualmente não se considera exato. Em Portugal, a expressão *"chinoiserie"* designa frequentemente a própria técnica de imitação das lacas orientais mediante os valores da pintura, enquanto noutros países *"chinoiserie"* ou *"cineserie"* refere-se exclusivamente à temática representada, podendo, por esse motivo, dizer respeito a porcelanas, têxteis, entre outras concretizações artísticas. Este é, portanto, um "erro histórico" já que, do ponto de vista do aparecimento, a sua origem reside na miscigenação de culturas e, consequentemente, de influências decorativas potenciadas com a explosão da chamada *"chinoiserie"*, termo francês e cuja tradução para o português será, provavelmente, *"acharoado"*, remetendo para um dos locais iniciais desta tendência decorativa do século XVIII, marcada pela apropriação de temas de arte oriental.

A tendência decorativa conhecida como *"chinoiserie"* é, portanto, um movimento que copia o Oriente, criando objetos sem função além da ostentação ou decoração de objetos utilitários. A proliferação e confusão dos termos que a designam advém da dificuldade na sua execução, que procurou aproximar-se da técnica oriental da laca original. Contudo, imperativos de tempo de execução, pautados pela procura da sociedade ávida da nova decoração, associados à falta de domínio técnico do procedimento original, mais moroso e difícil, lançam no mercado inúmeras publicações destinadas à sua execução, que demonstram a sua importância e a execução de técnicas ou materiais alternativos com idêntico resultado final.

Neste sentido, a distinção dos termos *"charão"*[426] e *"acharoado"* afigura-se mais precisa se ao primeiro disserem respeito os objetos lacados, enquanto o segundo se referir à tentativa de imitação dos mesmos. Assim, com base na distinção referida, o termo *"acharoado"* diz respeito aos materiais e à técnica de execução, podendo a expressão *"chinoiserie"* ser encontrada em ambos e, portanto, constituir uma designação abrangente

[426] A nomenclatura desta tipologia decorativa esteve permanentemente envolta em imprecisões significantes. António de Aguiar cita a presença de um cofre de "xarão", que acreditamos tratar-se de um cofre lacado à maneira oriental. Vd. AGUIAR, António de – *Ob. cit.*, p. 11.

que se refere mais ao ideário temático e ornamental da tipologia, do que à técnica pictórica em sentido estrito. Contudo, encontramos atualmente referências que denominam de *"axaroadas"*[427] as peças lacadas orientais. Vários objetos policromados com temática acharoada foram erroneamente apelidados de *"lacados"*[428].

De acordo com o nível de perícia técnica com que as peças eram manufaturadas, estas poder-se-iam confundir com os objetos lacados orientais. Neste sentido, constituía panegírica descrição se, ao objeto policromado, se atribuíssem as designações "lacas" ou "charão". Daí, a imprecisão terminológica, numa tentativa diríamos quase "intencional" para efeitos de valorização. Impera, não apenas a confusão entre lacado e acharoado, mas também a abrangência incorretamente aplicada da designação. Assim, como resultado da ampla difusão e apreciação da tipologia decorativa, é frequente a utilização destes termos na descrição de distintos acabamentos decorativos.

2.2.2.2. Especificidades da "*chinoiserie*" portuguesa

No interior dos palácios e de outras residências nobres[429] era frequente a presença de objetos acharoados, demonstrativos do gosto dos portugueses pela decoração de inspiração

[427] Vd. AGUIAR, António de – *Ob. cit.*, p. 23.

[428] Reinaldo dos Santos referindo-se às obras do século XVIII expostas na Sala VI da Exposição de arte portuguesa em Londres afirmou *"do mobiliário lacado levámos uma pequena cómoda-oratório do Museu de Aveiro, um grande e belo armário da Vista Alegre"*, ambos receberam erradamente o termo "lacado", apesar nos parecer que se tratasse de um meio de valorização do nível de execução da decoração apresentada. O autor menciona igualmente *"algumas cadeiras com 'chinoiseries' do Museu Soares dos Reis"*, cuja decoração se trata efetivamente de policromia, neste caso sobre couro. Vd. ROYAL ACADEMY OF ARTS. *Exposição de arte portuguesa em Londres: 800-1800*. Realizada entre outubro de 1955 e Março de 1956. [Lisboa]: Bertrand, 1957, p. 33.

[429] Relativamente à figuração humana inspirada na figura do "chinês", refere-se que o *"sentido ornamental das figuras humanas está mais presente nas composições enquadradas por molduras. São conjuntos que constituem padrões, com elementos de união entre si, o que explica a aparente incongruência de alguns dos remates"*. A este propósito menciona-se a sala chinesa da Quinta de S. Sebastião, em Sintra. MOTA, Álvaro Samuel Guimarães da – *Gravuras de "chinoiserie" de Jean-Baptiste Pillement*. [S.l.: s.n.], 1997. Dissertação de História da Arte apresentada na Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Vol.1, p. 92.

oriental. Nessas habitações, situação similar em outros países[430], coabitavam peças lacadas e móveis pintados, ambos sob temática oriental, embora nestes se tenha verificado um hibridismo dos motivos. No combate aos excessos da riqueza da ostentação e luxo exacerbado, foram publicadas diversas pragmáticas ou leis sumptuárias na tentativa de regulamentar a importação de produtos. A técnica da *"chinoiserie"* não foi abrangida pelas pragmáticas, direcionadas à produção nacional de mobiliário com aplicação de materiais preciosos, tal como a prata e pedras preciosas, sendo substituídos por marfim e osso, placas de metal recortado, vazado e talha volumosa.

Em contexto religioso verificou-se igualmente a proliferação do "acharoado", como exemplifica a sacristia da Igreja do antigo Convento dos Carmelitas, no Porto, com pintura *"chinoiserie"* de tonalidade verde-acinzentada[431] nos painéis parietais. Diversas tipologias formais ligadas ao culto litúrgico revelam essa tendência (fig. 38 em Apêndices), sendo de especial relevância o par de arcazes e de amituários setecentistas da sacristia do Mosteiro de S. Salvador de Travanca[432] (figs. II.10 e II.11), ou o arcaz da Igreja de Caramos, em Felgueiras[433], de datação ligeiramente anterior (fig. II.12). Comum ao gosto civil, regista-se uma tendência acentuada para a decoração *"chinoiserie"* na policromia dos armários[434], na qual se destaca a sua superioridade. Além destes, a excelência da pintura dos

[430] Durante a centúria de Setecentos proliferavam nos interiores das casas senhoriais, designadamente nos escritórios/gabinetes *"alla Chinese"*, profusa decoração de objetos chineses: papeis pintados, porcelanas e outros objetos, testemunhando uma tendência que, além de revelar apenas o gosto dos seus proprietários, assumiu conotação de uma verdadeira afirmação de *status* social. POLIDORI, Elisabetta – *Ob. cit.*, p. 303-307.

[431] Vd. SANDÃO, Arthur de – Móveis pintados portugueses antigos: séculos XVII-XVIII. *Lusíada.* N.º 13 (Out. 1960), p. 30.

[432] Domingos Pinho Brandão afirma que a pintura dos arcazes e armários em charão *"é uma obra notável e digna da maior atenção. No género é o melhor douramento e pintura a charão da Diocese"*. Esclarece, ainda, em nota de rodapé a designação da técnica: *"xaruar, isto é, pintar a charão (xarão)"*. Cf. PINHO BRANDÃO, Domingos de, Bispo Auxiliar do Porto – *Obra de talha dourada, ensamblagem e pintura na cidade e na Diocese do Porto, Documentação IV (1751 a 1775)*. Porto: Distribuidora – Livraria Telos de Editora, 1986-1987, p. 117.

[433] Vd. IDEM, *Ibidem*, p. 117.

[434] Vd. CARITA, Hélder; HOMEM, Cardoso – *Oriente e Ocidente nos Interiores em Portugal*. Porto: Livraria Civilização Editora, 1983, p. 136.

"acharoados" é notada num grande número de obras, apesar da existência de exemplares representativos da menor mestria e conhecimento da estimada decoração oriental.

Fig. II.10 – Arcaz (S/Inv.). Século XVIII (1752-1755). SMT, Travanca. Fotografia Daniela Coelho.

Fig. II.11 – Amituário (S/Inv.). Século XVIII (1752-1755). SMT, Travanca. Fotografia Daniela Coelho.

Fig. II.12 – Arcaz (S/Inv.) Século XVIII. ICF, Felgueiras. Fotografia Daniela Coelho.

Destacada representação dos acharoados portugueses figurou na Exposição de Arte Portuguesa, organizada na Royal Academy of Arts, em cadeiras, armários e oratórios[435]. Insinuando idêntica importância na organização do catálogo ilustrativo da Exposição Retrospetiva de Arte Ornamental Portuguesa e Espanhola, realizada em Lisboa em 1882[436], individualizou-se a tipologia decorativa das *"chinoiseries"*, tornando-a autonomamente na terceira categoria do ponto dedicado ao mobiliário, sendo a primeira o mobiliário civil e a segunda o mobiliário religioso:

"*9. – Mobilia*

a) Moveis de uso domestico – Mesas, contadores, secretarias, leitos, cadeiras, braseiras, obras marchetadas ou embutidas, cofres, couros estampados, bahus, portas, espelhos, molduras, estantes, bandejas, armários, etc.

b) Moveis proprios do culto – Sacrarios, credencias, andores, estantes do coro, retabulos, etc.

c) Moveis de charão da Índia e do Japão".

[435] Vd. ROYAL ACADEMY OF ARTS. *Exposição de arte portuguesa em Londres: 800-1800*. Realizada entre outubro de 1955 e Março de 1956. [Lisboa]: Bertrand, 1957, p. 29 e 35.

[436] Vd. *Catálogo illustrado da exposição retrospectiva de arte ornamental portugueza e hespanhola*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1882, p. 13.

O apreço pelas lacas orientais e o ímpeto experimental não constituíram exceção em Portugal. As técnicas de imitação então produzidas na Europa revestiram-se de grande originalidade e livre interpretação em território nacional. Ao contrário do panorama italiano, a *"chinoiserie"* não se revestiu de singularidades "regionais", apesar de serem, no entanto, notáveis as interpretações imaginativas de determinadas concretizações, o que dificulta a problemática da autoria e atribuições oficinais. Em Portugal, os objetos lacados orientais detinham grande admiração e apareciam nas descrições dos interiores mais requintados, como atesta a descrição de Martim Afonso de Miranda, de 1622:

> "*No interior das habitações o luxo era quase igual. Os sumptuosos aposentos enchiam-se de contadores esculpidos ou embutidos a primor: bofetes e escritorinhos preciosos, cadeiras torneadas; guarda roupas para camarim; cofres de tartaruga; baixelas de prata; louças e aparelhos da China e Japão*"[437].

Era comum, portanto, a sua presença nas casas nobres portuguesas[438], como as bancas[439], caixas de vários tamanhos[440], os biombos[441], de elevado valor no mercado. Contudo, se os objetos lacados se encontravam nas habitações da nobreza, a temática

[437] Vd. MIRANDA, Martim Afonso de – *Tempo de agora em diálogos*. Lisboa: Pedro Craesbeeck, 1622, p. 103.

[438] As referências ao apreço e presença de móveis lacados abundam nos escritos de época e documentos posteriormente redigidos, fruto das contingências menos felizes dos acontecimentos. No caso do arrolamento, aquando da confiscação dos bens, António Aguiar afirma *"das conquistas vieram inúmeras peças de todas as qualidades que deslumbravam pela garridez e exuberância da decoração, e mostravam a riqueza e a arte daquelas longínquas partes"*. Vd. AGUIAR, António de – *Ob. cit.*, p. 22.

[439] *"Entre as peças de xarão destaca-se pelo alto valor que atingiu no leilão, um par de bancas axaroadas da Índia, com 4 pés, que rendeu 76$800 rs (...) De xarão preto eram duas bancas de insignificante valor ao lado de "hũa mensa de folha de ferro com seo pee de trempe e ornatos de ouro e xarão" que foi arrematada por 22$000 rs"*. Vd. AGUIAR, António de – *Ob. cit.*, p. 23.

[440] *"Também de xarão e da Índia eram: uma caixa "a modo de baú" com fechadura de salto, e outra com ferragens de bronze (...) e 4 caixas com tentos e caixinhas, completam a relação das peças axaroadas dignas de nota que os inventários mencionam"*. Vd. AGUIAR, António de – *Ob. cit.*, p. 23.

[441] *"Um biombo de 6 folhas que podia muito bem ser da magnífica laca japonesa..."*. Vd. AGUIAR, António de – *Ob. cit.*, p. 23.

"chinoiserie" não lhes era exclusiva, como também não o era apenas na decoração do mobiliário: a solução foi utilizada na cerâmica[442], nos têxteis[443] ou nos papéis pintados[444].

Na Exposição Retrospetiva de Arte Ornamental Portuguesa e Espanhola, a decoração polícroma acharoada coabita com as lacas orientais[445], tal como aconteceu nas grandes mostras das artes decorativas[446], ou seja, partilhavam com o mesmo protagonismo as cenas das concretizações vistas como o que melhor havia em Portugal.

Em Portugal, não se verificou a diversificação consoante a região de produção, embora se tenha constatado dois níveis de qualidade de produção. Comprovamos, na observação dos exemplares, a existência de dois tipos de erudição técnica, relacionada com a localização da oficina relativamente aos principais centros de produção. Nos de inferior técnica *"o factor económico restringiu tanto as condições de execução, que esta se limita à simples demão de pintura, estreme, sem aparelho ou apenas um ligeiro preparo para a receber e logo sobre ela os motivos dourados ou em policromia"*[447]. Apesar da qualidade inferior de algumas concretizações, o acharoado constitui uma exceção ao carácter sóbrio das restantes, característica presente desde os primeiros exemplares conhecidos. No mobiliário pintado português, a tipologia acharoada foi *"interpretada de uma maneira exemplar"*[448]. Nos de técnica superior o exemplo máximo de conceção global de obra e de

[442] A decoração "chinoiserie" pode ser encontrada em variadas concretizações de diversas expressões artísticas das artes decorativas, como na cerâmica, evocando temas das porcelanas *Yung-Chêng* (1723-1735), nos têxteis, nos documentos gráficos, papeis pintados, entre outros. Vd. SANDÃO, Arthur de – *Ob. cit.*, p. 166.

[443] *"CHINOISERIE – European imitation of Chinese decoration in lacquer, needlework etc., often recognizable by caricatured features"*. Vd. SYNGE, Lanto – *Art of embroidery: History of Style and Technique*. England: The Royal School of Needlework. Antique Collectors' Club, 2001, p. 340.

[444] POLIDORI, Elisabetta – *Ob. cit.*, p. 303.

[445] Na sala G expôs-se um *"pequeno armário de charão da China de fundo prateado e pintado de figuras e paizagens. Dentro tem seis gavetas.",* propriedade de Sr. Visconde de S. Januario, de Lisboa. Vd. *Catálogo illustrado da exposição retrospectiva de arte ornamental portugueza e hespanhola*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1882, p. 164, nº 775.

[446] Exposição de arte portuguesa em Londres, patente ao público entre 1955 e 1956.

[447] Vd. SANDÃO, Arthur de – *Ob. cit.*, p. 48.

[448] Vd. IDEM, *Ibidem*, p. 26.

qualidade de execução é a biblioteca da Universidade de Coimbra[449] (fig. II.13), com marca erudita na feitura, cujas obrigações da contratação se conhecem e estão documentadas. A Biblioteca da Universidade de Coimbra, construída sobre a alçada de D. João, entre 1715 e 1744, levou o escritor e crítico francês Germain Bazin a adjetivar a sua magnificência na revista *Connaissance des Arts* como *"a mais faustosa que viu"*, a *"rainha"* das bibliotecas e *"a mais bela biblioteca universitária do mundo"*[450]. Desta monumental obra, conhecem-se os valores dos contratos de pintura e douramento das *"tres cazas (...) em preso de tres mil cruzados e outenta mil reis cada hua*"[451], firmados com Manuel da Silva, em 1723.

Fig. II.13 – Estantes da biblioteca da Universidade de Coimbra. (S/Inv.) Século XVIII (1715 e 1744). Fotografia Pedro Cancela de Abreu.

[449] Vd. PIMENTEL, António Filipe – *Ob. cit.*, p. 347.

[450] A Biblioteca da Universidade de Coimbra, construída sobre a alçada de D. João entre 1715 e 1744, levou o escritor e crítico inglês Germain Bazin a adjetivar a sua magnificência na revista *Connaissance des Arts* utilizando expressões como *"a mais faustosa que viu"*, a *"rainha"* das bibliotecas e *"a mais bela biblioteca universitária do mundo"*. Vd. SANDÃO, Arthur de – Móveis pintados portugueses antigos: séculos XVII-XVIII. *Lusíada.* N.º 13 (Out. 1960), p. 31.

[451] GARCIA, Prudêncio Quintino – *Ob. cit.*, p. 288-294.

Aproxima-se na erudição a pintura acharoada dos espaldares do cadeiral do coro alto da Igreja de Jesus de Aveiro[452], no qual *"ao belo acharoado vermelho, com figuração oriental e europeia em verde e preto, se alia o fluente interesse da inscrição documental"*. Dispõe-se os dados relativos à ofertante, representada na pintura *"aos pés da Virgem, nas suas cores celestiais"*[453]: "FEITO. NA ERA. DE 1731. SENDO. PRIORESA. AREVERENDA. M^{E}. SOROR. CATERINA. DE IEZVS. MARIA".A manufatura portuguesa acusou evolução desde a adesão a pormenores ocidentais *"numa primeira fase de expressão copiada"*[454], dando lugar à produção de um certo hibridismo e intensa profusão dos motivos, até à progressiva simplificação e ao abandono gradual dos elementos orientais. Nesta fase, *"menos prolixa os enfeites são distribuídos com sóbria harmonia e enquadrados, como sempre, em planos assimétricos, num ambiente de maior claridade e desafogada composição nos fundos dominantes, o vermelho especialmente"*[455].

Fruto da persistência do acharoado português que continua a ser produzido até ao século XIX, assistimos, por fim, numa terceira fase, à completa ausência dos motivos orientais, permanecendo o cromatismo de sabor *"chinoiserie"*, embora praticamente sem qualquer elemento que o identifique. No início de Oitocentos, acentuou-se a tendência decorativa do emprego de fundos maioritariamente pretos, com os motivos desenhados a dourados, conjugados por vezes com outros materiais, recorrendo à aplicação de madrepérola, de gravuras ou de palhinha. A natureza compósita da materialidade do objeto foi uma característica comum nos lacados orientais, fazendo uso essencialmente do marfim, madrepérola e tartaruga[456]. Na panóplia de tipologias formais a que se difundiu, o acharoado português revelou no cromatismo um predomínio do vermelho, do verde e do

[452] Pertencente ao Museu de Aveiro e datado do século XVII, *"do cadeiral do famoso coro alto do antigo convento dominicano de Jesus (...) consta de 78 assentos em duas filas. O respaldo leva no friso do entablamento, por cima dos 50 painéis de xarão (...)"*. Vd. SMITH, Robert – *Ob. cit.*, p. 63.
[453] Vd. SANDÃO, Arthur de – *O móvel pintado em Portugal*. [Porto]: Civilização, 1999, p. 102-107.
[454] Vd. IDEM, *Ibidem*, p. 140.
[455] Vd. IDEM, *Ibidem*, p. 140.
[456] Na exposição de arte ornamental apresentaram-se móveis com aplicações de placas de tartaruga, madrepérola e marfim, como exemplificam alguns presentes na sala L. Vd. *Catálogo illustrado da exposição retrospectiva de arte ornamental portugueza e hespanhola*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1882, p. 237 e 238, nº 178 e 190.

preto. Mais tardiamente e de forma menos frequente o azul[457]. Existiram diversas variações nas tonalidades base, nomeadamente o *"vermelho-lacre"*[458]*, o "verde- escuro"*[459], "*Verde-acinzentado"*[460], "*Verde-montanha"*[461]*, "azul-escuro"*[462], *"pardo"*[463] e *"cor de azeitona"*[464].

Chippendale foi igualmente responsável por ter impulsionado a tipologia decorativa *"chinoiserie"* pela inclusão de desenhos orientalizantes no *Cabinet Makers's Director*, de 1754[465] e 1762. Contudo, em Portugal, esta tendência verificava-se anteriormente à sua ação e a presença do acharoado português fazia-se sentir desde finais do XVII. Ou seja, o acharoado português, tal como o estilo joanino precedem a influência de Chippendale no mobiliário a este nível[466]. No entanto, a sua influência é visível em determinadas particularidades ao longo do desenvolvimento da temática[467]. Tal como os modelos internacionais de estampas e gravuras, por um lado, e, por outro, as receitas e "manuais" práticos mantidos em segredo, que circulavam na Europa, também chegaram a Portugal e os artistas e artífices portugueses tiveram conhecimento das obras que haviam difundido as

[457] Vd. A.N.T.T., Inventários Orfanológicos, Processo do Cardeal Patriarca D. Tomás de Almeida (1754), Letra C, Maço 82, Caixa 803, f. S./nº. *Apud* FRANCO, Carlos José de Almeida – *Ob. cit.*, p. 64 e 65.
[458] Vd. SANDÃO, Arthur de – *Ob. cit.*, p. 227.
[459] Vd. SANDÃO, Arthur de – Móveis pintados portugueses antigos: séculos XVII-XVIII. *Lusíada.* N.º 13 (Out. 1960), p. 31.
[460] Vd. IDEM, *Ibidem*, p. 30.
[461] Artur Sandão utiliza a cor "verde-montanha" para descrever alguns exemplares acharoados, embora a empregue igualmente nas outras tipologias decorativas. Vd. SANDÃO, Arthur de – *O móvel pintado em Portugal*. [Porto]: Civilização, 1999, p. 146.
[462] Vd. IDEM, *Ibidem*, p. 197.
[463] As designações e "cor de azeitona" surgem raras vezes. É possível que a designação "pardo" e "cor de azeitona" sejam semelhantes e se refiram a uma tonalidade específica de verde ou cinza. Vd. FRANCO, Carlos José de Almeida – *Ob. cit.*, p. 65.
[464] Artur Sandão refere a tonalidade "verde-azeitona". Vd. SANDÃO, Arthur de – *Ob. cit.*, p. 101.
[465] Como já se referiu no Capítulo I, o álbum de Chippendale, contendo cento e sessenta desenhos, editado em 1754, apenas viria a influenciar o móvel europeu do XVIII, não tendo conhecido ampla divulgação em Portugal, dado ser acessível unicamente a assinantes.
[466] Conhecem-se algumas obras portuguesas acharoadas desde finais do XVII, como o órgão portátil do Tesouro Museu da Sé de Braga (TMSB.0001.MOB), datado de 1685. Cf. SANDÃO, Arthur de – *Ob. cit.*, p. 107.
[467] Vd. IDEM, *Ibidem*, p. 85.

principais tendências dos estilos e dos preceitos e *"segredos profissionais"*[468], como a obra John Stalker e George Parker, autores de *A treatise of Japanning and Varnishing*.

Apesar da influência externa não ter tido uma extensão alargada no tempo, não significou o desconhecimento ou falta de reconhecimento pelos exemplares estrangeiros, antes, cristaliza o refrear da importação destes exemplares pela tentativa de minimizar prejuízos na produção nacional de mobiliário.

Proliferaram numerosas tipologias formais com decoração acharoada: cadeiras, mesas, armários, estantes, instrumentos musicais, caixas, cadeirais, papeleiras, contadores, oratórios, maquinetas-relicários, arcazes, relógios molduras, jarras, foles, peanhas, prateleiras e tabuleiros, assim como elementos integrados na arquitetura, como portas e guarnições. Nas descrições respeitantes aos contratos celebrados na execução da Biblioteca da Universidade de Coimbra constam as obrigações de *"dourar, e acharoar nove molduras com seos filettes e folhas nos cantos vinte e hum mil e seis centos rs."* e de *"acharoar duas Taboas para a entrada da porta do Cabbido que se metterão entre os painéis dois mil e quatrocentos rs."*[469].

Apesar de assinalados traços comuns na sua técnica de execução, a *"chinoiserie"* em Portugal caracteriza-se pela sua heterogeneidade. No entanto, é denominador comum a reinterpretação livre dos seus autores desde os primeiros exemplares conhecidos do mobiliário pintado português, exceção ao carácter sóbrio das restantes concretizações artísticas dominantes. Já, pelo contrário, a pintura autóctone mostra simplicidade, variando o aspeto na medida dos motivos e tratamento usados e tanto pode revelar improvisação artística como rudimento ornamental. A tónica é dada ao verniz, elemento charneira nas concretizações polícromas da laca. Em alguns casos, o resultado assemelhava-se de tal forma às lacas originais que era forçada a nomenclatura "laca", *"solidarizando o agrado à*

[468] Vd. IDEM, *Ibidem*, p. 51 e 140.
[469] SANDÃO, Arthur de – *Ob. cit.*, p. 45-46.

designação de laca que lhe é dada e, por simpatia generalizada, a quanto com ela se assemelha"[470]; esta imprecisão terminológica que resiste até à atualidade.

A temática, em total autonomia ou combinada com outra tipologia decorativa, exibia assuntos relacionados com a mitologia, cultura, costumes: "*vegetação, fauna e variada fantasia oriental aparecem como matrizes da arte chinesa – enigmática sedução, repleta de filosofia e longevidade"*. Os motivos da fauna e flora eram, por vezes, *"estilizados até ao exagero da graça ou da ironia caricatural"* e representados nas silhuetas ritmadas das personagens[471]. A presença dos hábitos ocidentais e orientais fazia-se sentir nos trajes das figuras humanas, nos principais hábitos e atividades quotidianas coevas – caça, pesca ou agricultura, complementados pelos respetivos objetos e utensílios – e nas construções arquitetónicas ou marítimas – embarcações. A religiosidade, enquanto elemento transversal na época, marcou presença nos elementos representados através de resplendores, anjos e querubins, Espírito Santo e cenas bíblicas. A panóplia de motivos decorativos, quase sempre de cor dourada, apresentava um contorno a negro, de forma a destacar alguns pormenores, ao mesmo tempo que dava volume e sensação de relevo aos mesmos. Por vezes, além do mero contorno, os traços de cor negra forneciam pormenores relativos ao desenho, como zonas de contraste luz-sombra, detalhes anatómicos e adereços das figuras humanas[472], dos animais e da flora[473]. Os desenhos dos motivos figurativos[474] aparecem maioritariamente com contorno a preto e acabamentos metálicos, essencialmente dourados.

[470] Vd. IDEM, *Ibidem*, p. 52.
[471] Vd. IDEM, *Ibidem*, p. 55-57.
[472] Nas "*representações de figuras humanas trajadas, na sua maioria, à moda dos séculos XVI a XVIII europeus"*, podem surgem ainda *"toucados de penas, sombrinhas, chapéus, barretes, colarinhos, fios com pendentes em forma de cruz ou ornatos, cintos, fivelas, cestos, espadas, bengalas, sapatos e outros aparatos, acompanhados de roupagens nobres (vestidos de corpete justo e comprido para as figuras femininas; casacas, jaquetas, calções para as figuras masculinas e clero) bem como vestes teatrais com rendados, galões, botões, gorjeiras, etc., mas também com trajes orientais"*. Vd. ANTUNES, Vanessa Henriques – Arte e matéria: Unidade e complementaridade; Policromias de uma caixa de órgão. *Cadernos de Conservação e Restauro.* Lisboa: Instituto dos Museus e da Conservação. 5 (2007), p. 63.
[473] Cf. IDEM, *Ibidem*, p. 63.
[474] Vd. FRANCO, Carlos José de Almeida – *Ob. cit.*, p. 64, 65, 96.

Do ponto de vista da incidência quantitativa da tipologia, elaboramos um quadro síntese (Quadro II) com os seguintes domínios: a presença dos acharoados nas tipologias formais – em contexto civil e religioso – e as cores predominantes:

Quadro II

Tipologias e cores predominantes no acharoado português

TIPOLOGIAS FORMAIS DO MOBILIÁRIO						
REPOUSO	**POUSAR**	**CONTER**	**FUNÇÃO COMBINADA**	**INTEGRADOS NA ARQUITETURA**	**ACESSÓRIOS**	**CORES**
• Cadeiras • Canapés • Cadeirais	• Mesas	• Baús • Armários • Papeleiras • Contadores • Arcazes • Arcas • Oratórios • Maquinetas	• Cómodas-papeleira • Armários-oratórios • Papeleiras com alçado-oratório	• Estantes • Portas • Relógios • Armários embutidos • Instrumentos musicais: órgãos, harpas, cravos, saltérios e clavicórdios)	• Jarras • Peanhas • Prateleiras • Caixas • Tabuleiros • Molduras • Foles	• Preto • Vermelho • Verde • Azul • *"Verde-acinzentado"* • *"Verde-montanha"* • *"Vermelho-lacre"* • *"Verde-escuro"* • *"Azul-escuro"* • *"Pardo"* • *"Cor de azeitona"*

Tendo em conta a diversidade motivos decorativos, apresentamos um quadro síntese (Quadro III) demonstrando as representações temáticas encontradas, sistematizando-as segundo cinco grupos:

Quadro III

Motivos decorativos presentes no acharoado português

MOTIVOS DECORATIVOS				
CENAS	**ELEMENTOS FITOMÓRFICOS E ZOOMÓRFICOS**	**ELEMENTOS RELIGIOSOS**	**OBJETOS**	**CONSTRUÇÕES**
• Caça • Pesca • Touradas • Agricultura • Acrobacias	• Cães • Coelhos • Cabras • Touros • Bois • Elefantes • Cavalos • Burro • Insetos: borboletas, baratas, abelhas, escaravelhos • Aves: pássaros, avestruzes e patos Árvores, plantas e flores diversas	• Resplendores • Anjos e querubins • Espírito santo • Cenas bíblicas	• Instrumentos musicais: flautas • Adereços das figuras humanas: sombrinhas, cestos, chapéus, leques, binóculos • Outros objetos: mesas, armas (setas e espadas), canas de pesca, barris, paus, varas, enxadas e recipientes diversos	• Arquitetónicas orientais: pagodes, pavilhões, torres, pontes e casas • Arquitetónicas ocidentais: Casas palacianas Outras: poços, chafarizes • Embarcações marítimas: naus e jangadas

2.2.2.3. A "Fábrica de *Charões*"

A partir da centúria de Seiscentos e durante o desenvolvimento de Setecentos, empreendeu-se nas artes decorativas portuguesas uma profunda mudança relacionada com o desenvolvimento artístico industrial que, recorrendo a materiais menos valiosos e técnicas menos dispendiosas, permitiu uma aproximação à sumptuária vinda do Oriente, cuja importação apenas seria acessível às elites[475].

No contexto de contínua procura pelas técnicas de pintura que se aproximassem das lacas orientais, surge a "Fábrica de *Charões*"[476] que respondeu com uma produção intensiva. Tendo em conta o atraso industrial vigente no país, surgem como tentativa de o superar, as "oficinas pombalinas", uma iniciativa conjunta do Marquês de Pombal e da Junta do Comércio e da Direção da Real Fábrica das Sedas. Nas fábricas anexas[477] à "Fábrica-Mãe" executavam-se trabalhos especializados no fabrico de acharoados: tanto na Fábrica de "*pentes de marfim, caixas de papelão e verniz"*, como na "Fábrica de *Charões*". A Real Fábrica das Sedas foi responsável pela irradiação industrial através de diversas instituições fabris, algumas das quais *"progrediram e deram magníficos frutos; outras, por imperícia dos mestres, por falta de mercado e por outras circunstâncias acabaram com perda para o cofre comum"*[478].

[475] Vd. ROYAL ACADEMY OF ARTS. *Exposição de arte portuguesa em Londres: 800-1800*. Realizada entre outubro de 1955 e Março de 1956. [Lisboa]: Bertrand, 1957, p. 29.
[476] Vd. SOUSA, Maria da Conceição Borges de – *Ob. cit.*, p. 163. Cf. BASTOS, Celina – Descrição do Relógio de caixa alta (TMSB.0083.MOB), pertencente ao Tesouro-Museu da Sé de Braga. *Inventário*, 2002, p. 1.
[477] Algumas fábricas anexas: Real Fábrica de Cutelaria, Real Fábrica de Pentes de Marfim, Caixas de Papelão e Vernizes, Real Fábrica de Relojoaria, Real Fábrica de Serralharia, Real Fábrica de Botões, Real Fábrica de Fundição de Metais, Real Fábrica de Louça, Real Fábrica de Chapéus e Real Fábrica de Limas. Cartas de jogar. Vd. SOUSA, Maria Joana Braga Rodrigues – Real Fábrica das Sedas e fábricas anexas: inventário / Arquivos Nacionais – Torre do Tombo, Direcção de Serviços de Arquivísta e Inventário. Lisboa: ANTT, 1995, p. 9-27.
[478] Vd. SEQUEIRA, Gustavo de Matos – *Depois do Terramoto: subsídios para a história dos bairros ocidentais de Lisboa*. 2ªed. Lisboa: Academia das Ciências, 1967, vol. 4, p. 166.

Os artífices e aprendizes viviam junto das fábricas, no "bairro dos fabricantes", inicialmente destinado aos artífices da seda. A Fábrica de "*pentes de marfim, caixas de papelão e verniz"*, posteriormente designada de *Real Colégio de Manufacturas* pelo marquês de Pombal, *"tornava-se numa verdadeira escola-fabril, acolhendo no seu âmbito outras indústrias que Pombal ia introduzindo no nosso país a título de experiência. Os aprendizes de tal Colónia Fabril, que trabalhavam por conta da Fábrica, principiaram, então, vivendo numa verdadeira comunidade, com a sua cozinha, o seu refeitório, médicos e cirurgiões, enfermaria, etc., tudo pago pela Direcção. O seu trabalho era dirigido pelos contramestres, que davam à Fábrica-Mãe conta restricta do procedimento e merecimentos dos educandos"*[479].

Em 20 de Outubro de 1764 foram celebradas as condições para o estabelecimento de fábrica de "*pentes de marfim, caixas de papelão e verniz"*, que seria dirigida pelo mestre Gabriel de la Croix[480]. A sua administração, como referiu Acúrcio das Neves, foi *"zelosa e justa, com grande benefício para a indústria que dirigia e ainda para outras"*[481] e durou vinte anos. A 10 de Dezembro de 1770, *"foi-lhe transmitida a Fábrica com uso gratuito, por dez anos, obrigando-se êle a reembolsar a Direcção da Fábrica das Sedas de todas as despesas que tinha feito, e a sujeitar-se à fiscalização da mesma"*[482]. Em troca, ficava com o privilégio do fabrico dos artefactos da sua oficina e do comércio da goma-copal[483]. A fábrica de "*pentes de marfim, caixas de papelão e verniz"* tinha uma filial em Tomar que

[479] Vd. IDEM, I*bidem,* p. 166.

[480] Por essas condições, ou mais propriamente por esse contrato, foi-lhe estabelecido o ordenado de 600$000 réis, livres de todos os encargos, e além disso a metade dos lucros que desse a Fábrica. Gabriel de la Croix, era francês de origem. Vd. IDEM, *Ibidem*, p. 173.

[481] Vd. IDEM, *Ibidem*, p. 173.

[482] Atendendo aos seus bons serviços, dois anos antes tinha-se concedido a Gabriel de la Croix uma pensão de 200$000 réis, por decreto de 8 de outubro de 1768. No entanto, Apesar da sua boa administração, o cofre da Fábrica-Mãe perdeu com esta oficina, até 1772, 10.900$899 réis. Vd. IDEM, *Ibidem*, p. 173 e 174.

[483] Vd. Noções Históricas, Económicas e Administrativas, pág. 214 e 215; *Livro A de Decretos e Avisos* – Decreto de 8 de outubro de 1768, pág. 13 e 50; *Livro B, idem,* pág. 143 a 146, 149, 164 a 165, 174, 189 a 190, 192, 199, 204, 215 a 216 e 334; *Livro B, idem,* pág. 19 v.º, 20, 47, 57, 75, 79 v.º, 81, 81 v.º e 82. *Apud* IDEM, *Ibidem*, p. 173.

funcionava sob a direção do francês Jorge Reynier e *"fabricava vernizes e caixas de papelão"*[484].

No entanto, o incêndio deflagrado a 20 de Julho de 1773 na fábrica de Lisboa, que "ardera parcialmente", e a 14 de Agosto de 1773 na fábrica de Tomar que *"ficou inteiramente destruída"*[485], causariam grande prejuízo. Agravando a situação causada pelos dois incêndios, houve um engano nos balanços provocado por um lucro fictício, na realidade, inexistente[486]. O maior prejuízo provinha da oficina das caixas de papelão que era dispendiosíssima. Tinham pouca saída por serem: "*género de capricho, de muita concorrência e não de primeira necessidade*"[487]. La Croix retira-se em 1784, sendo substituído por dois associados: António Martins Bastos e Marcos José de Matos. Nessa altura, a fábrica contava com *"45 oficiais e 15 aprendizes"*.

Da produção da fábrica, destacamos a pintura acharoada das caixas que *"eram em geral, redondas, ovaladas ou elípticas, pintadas frequentemente de azul sobre que apareciam païsagens e figuras"*, e das bandejas "*acharoadas e pintadas, encontram-se algumas lindas...Outras decoram-se com paisagens e flores"*, "*as bandejas da Fábrica das Amoreiras eram de ferro, cobre e madeira acharoada. Também lá se acharoavam móveis diversos…"*[488].

A "Fábrica de *Charões*", instalada junto da fábrica dos pentes, no bairro novo dos fabricantes, foi estabelecida, a 1 de Junho de 1774, pela Direção da Real Fábrica. Dirigida pelo mestre José Ridler, alemão, que se dizia "*perito em dourar ferragens de latão e*

[484] Vd. IDEM, *Ibidem*, p. 174.

[485] O Marquês de Pombal, que estava na Nazaré, logo que teve notícia do incêndio, expediu ordem para se adoptarem providências para o caso. Elaborou-se um plano para a Fábrica dos Vernizes se montar separadamente da das caixas de *cartão. Vd. Representações – Livro A, pág. 71, 78 e 79; Representação de 22 de Outubro de 1773. Apud* IDEM, *Ibidem*, p. 174.

[486] *"Esta circunstância originou um prejuízo às oficinas, computado nas contas feitas em 30 de Novembro de 1774, em réis 27.010$832, sendo 16.601$416 réis à Fábrica de Caixas e Vernizes, e 10.409$416 réis à dos Pentes de Marfim, quantias estas que ficavam devendo à Real Fazenda pelo seu exercício até 9 de Setembro dêsse ano"*. Vd. IDEM, *Ibidem*, p. 174.

[487] Vd. IDEM, *Ibidem*, p. 174.

[488] Vd. IDEM, *Ibidem*, p. 183.

acharoar madeira, cobre e barro…". Contudo, em 1777, este seria despedido "*por se reconhecer a pouca utilidade que resulta do seu préstimo*". Em 22 de Setembro de 1778, Ridler era substituído por José Francisco del Cuôco, o sucessor de Gabriel de la Croix na administração da Fábrica dos Pentes. Del Cuôco, que já laborava na oficina, era napolitano e estivera em Madrid a trabalhar para o rei Carlos III como pintor de esmalte, foi "*quem levou o fabrico dos acharoados a uma notável perfeição*"[489]. Apesar do período conturbado por que tinha passado, a fábrica registava progressos: *"só em 1783 produzira 604 caixas finas, 27.340 entrefinas e 839 bandejas pintadas e envernizadas*[490]*. Para as caixas e bandejas empregava-se a "goma jatubá", ou goma-copal, que del Cuôco conseguira dissolver e que a Junta da Administração das Fábricas do Reino encomendava à Companhia do Grão Pará e Maranhão"*[491].

Quanto à autoria dos objetos saídos das fábricas, Cirilo Volkmar Machado cita alguns artistas e aprendizes: Joaquim Marques, amigo e vizinho de Pillement, Miguel Francisco del Cuôco, filho do Mestre, Florindo, João Lopes, Sebastião Clemente Schiappa Pietra, Manuel dos Santos Freitas, José Pereira e Luís António, apesar de pouco se saber do seu percurso profissional[492]. De Joaquim Marques Volkmar Machado refere a sua dedicação à pintura, na Fabrica das caixas, *"de seges e de bandejas, e autor de alguns quadros que hoje têm cotação de mercado"*[493], onde se especializou em paisagens, imitando Pillement, *"e naquelles agradáveis caprichos, a que ele chamava a sua botanica imaginária, porque se compunham de flores, e plantas ideaes"*[494].

[489] Vd. IDEM, *Ibidem*, p. 182.
[490] Vd. Livro 926-2.º de Representações e Consultas, pág.91 v.º e 92. *Apud* IDEM, *Ibidem*, p. 182.
[491] Vd. Livro 916 A de Decretos e Avisos, pág.70 v.º. *Apud* IDEM, *Ibidem*, p. 182.
[492] Vd. IDEM, *Ibidem*, p. 183.
[493] *"No leilão do Ameal, de 1924, em Coimbra venderam-se dois quadros de scenas campesinas, deste autor, medindo um 0,37x0,60 e outro 0,63x0,87. Ambos estavam assinados, e êste datado de 1794. Alcançaram elevados preços"*. Vd. IDEM, *Ibidem*, p. 183.
[494] Vd. Artigo consagrado ao pintor Joaquim Marques, falecido em Lisboa em 21 de Maio de 1822 e que está sepultado em S. José. Vd. MACHADO, Cyrillo Wolmar Machado – *Collecção de Memorias, relativas ás vidas dos Pintores e escultores, architetos, e gravadores portuguezes, e dos estrangeiros que estiverão em Portugal*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1992, p. 184-186.

2.3. Tipologia decorativa III – Outras tipologias decorativas

Como foi referido em relação ao acharoado português, tipologia que granjeou elevado apreço e amplo reconhecimento, promulgando o aparecimento de concretizações artísticas muito distintas ao nível da erudição técnica. De modo semelhante, nas restantes tipologias decorativas policromadas, manteve-se uma diferença assinalável no que diz respeito às diferentes concretizações técnicas, apesar de se afastar das restantes concretizações acharoadas sobretudo na criatividade dos motivos, assente no hibridismo progressivo entre a temática oriental e ocidental. Ao contrário, a restante pintura do mobiliário revelou-se com maior simplicidade e menor arrojo no ideário apresentado[495].

Pese embora o carácter rudimentar e provinciano da manufatura, a simplicidade dos motivos e a reiterada singeleza no uso técnico e material da execução, existem exemplares cujo nível técnico superior, os fazem dignos de referência, evidenciando excecional variação na qualidade construtiva e nos acabamentos decorativos, aproximando o trabalho dos valores plásticos da execução dos painéis policromados coevos, ao nível do virtuosismo técnico dos pintores que executaram. Nos objetos que apresentam escassez de materiais e elaboração processual, ressaltamos a ausência de algumas etapas de realização, como a camada de preparação ou a aplicação única de uma camada de tinta, provavelmente motivada por razões económicas.

2.3.1. Monocromias

A pintura que revela maior simplicidade decorativa afigura-se de cor única e aplicação homogénea, apresentando por vezes variações e texturas subtis na totalidade da superfície e pode aparecer sob duas formas distintas: como camada original no revestimento decorativo do móvel ou como repinte ou repolicromia posterior. Em ambos os casos, podem ocorrer em conjugação com outras tipologias decorativas ou com outros

[495] Cf. SANDÃO, Arthur de – *Ob. cit.*, p. 26.

materiais. No mobiliário pintado, os repintes[496] surgem em maior número relativamente às repolicromias[497] e constituíram soluções recorrentes dado o avançado estado de degradação das policromias originais, como exemplifica a cadeira da prioresa do Museu de Aveiro, atualmente monocromada de preto com aspeto idêntico ao original, apesar de ter sido de início decorada com composição de motivos vegetalistas[498] (figs. II.14 e II.15).

Fig. II.15 – Cadeira da prioresa (Inv. N.º 60/F). XVII (1600-1650). Fotografia Daniela Coelho.

Fig. II.14 – Imagem relativa à radiografia efetuada ao espaldar da cadeira da prioresa. Fotografia DDCI-DGPC.

[496] O termo repinte designa a *"acción y efecto de repintar. Se denominan repintes a las capas de color aplicadas sobre una pintura o decoración polícroma con intención de reparar u ocultar daños existentes en el original, total o parcialmente, o de modificar su aspecto. Están realizados en época posterior a la conclusión de la obra, por artistas diferentes a los autores"*. Vd. CALVO, Ana – *Conservación y Restauración: Materiales, técnicas e procedimientos de la A a la Z.* Barcelona: Ediciones del Serbal, 2003, p. 189.

[497] As repolicromias dizem respeito à *"aplicación de una nueva policromía a una escultura o relieve con intención de conferirle un nuevo uso o adaptarla a los gustos de la época, con independencia de si es total o parcial"*. Vd. CALVO, Ana – *Ob. cit.*, p. 190.

[498] Vd. *Relatório de intervenção da cadeira da Prioresa pertencente ao Museu de Aveiro; Processo de Restauro AH/98.* Lisboa: Instituto Português de Conservação e Restauro; Instituto de José de Figueiredo, 1999.

Quanto às opções cromáticas, o amarelo, o preto, o verde[499], o branco e o vermelho, aplicadas uniformemente, eram as mais comuns na centúria de Setecentos[500]. Em Oitocentos, utilizaram-se tendencialmente tonalidades claras, na sua maioria "branco-marfim", mas também se registam monocromias em vários tons de azul e preto, na denominada pintura *"à moderna"*, decoração típica do final do século. Em conjugação com os cromatismos dominantes, eram dourados alguns pormenores entalhados, frisos ou cercaduras.

As monocromias apresentaram maior incidência nos móveis de repouso. Conhecem-se os exemplares pintados a verde e amarelo, referidos nos processos de arrolamento dos bens das Casas de Aveiro, Távora e Atouguia, constituindo os tradicionais conjuntos de cadeiras, canapés e tamboretes[501]: *"hum ganapee e onze cadeiras são de rotalla madeira pintada de verde – 35$000 rs.; hũa dúzia de cadeiras Francesas pintadas de Amarelo com seu gannapée e coatro tamboretes irmãos"*[502]. Por vezes, a conjugação das cores verde e amarela aparece combinada, embora em materiais diferentes: *"Onze cadeiras e hum ganapé tudo de madeira pintadas de verde e talha que tem de amarelo assentos e costas de palha fina"*[503].

Apesar da suspeição inicial de que a pintura lisa de cor única fosse quiçá das menos valorizadas, entendemos que assim não foi, dado que há notícia do reconhecimento e apreço deste tipo de decoração nos móveis[504]. A utilização de uma cor única, aplicada de forma plana, com ou sem variações cromáticas e texturas, resultantes da acumulação de tinta, não foi, assim, apenas motivada pela incapacidade financeira de recurso a outros materiais com o intuito de enaltecimento do resultado final.

---

[499] Cf. FRANCO, Carlos José de Almeida – *O mobiliário nas casas das elites lisboetas nos finais do antigo antigo regime* [Texto policopiado]. Porto: Universidade Católica Portuguesa, Escola das Artes, 2007. 209 f. Dissertação de Mestrado apresentada na Universidade Católica Portuguesa, p. 72.
[500] SANDÃO, Arthur de – *Ob. cit.*,p. 55.
[501] Vd. AGUIAR, António de – *Ob. cit.*, p. 6.
[502] Vd. IDEM, *Ibidem*, p. 7.
[503] Vd. IDEM – *Ibidem*, p. 25
[504] O conjunto já referido de onze cadeiras e um canapé constam das *"…peças de valor monetário apreciável* (rendendo) *35$000 rs."*. Vd. IDEM – *Ibidem*, p. 29.

2.3.2. Motivos florais, vegetalistas, animais e geométricos

De uso frequente na maioria das tipologias do mobiliário – leitos, papeleiras, armários, relógios, cómodas-papeleira com ou sem alçado, instrumentos musicais, oratórios, estantes de missal, cadeirais, arcazes, tabuleiros e caixas – a ornamentação pictórica de motivos florais e vegetalistas regista maior ocorrência, enquanto a representação animal e geométrica aparece em menor número (fig. II.16). Nesta última, elipses, losangos, quadrados e círculos são as formas que surgem com maior expressividade. O arranjo dos motivos florais, vegetais, animais e geométricos *per si* pode acontecer de acordo com duas opções: inseridos num fundo liso e/ou de tonalidades monocromas modeladas, ou em composição com outros acabamentos decorativos como as monocromias, os acharoados e os marmoreados (vd. Quadros síntese III e IV em Apêndices).

Fig. II.16 – Oratório de dois corpos (Inv. N.º CMFF 17.0144). XVIII. CMFF, Funchal. Fotografia geral Roberto Pereira. Fotografia de pormenor Daniela Coelho.

A evolução paralela do mobiliário português e dos programas decorativos dos interiores arquitetónicos motivou o tratamento similar do revestimento polícromo dos móveis e da pintura dos tetos, portas e guarnições, situação transversal às realidades civis

ou religiosas. Testemunhamos semelhanças compositivas dos elementos vegetalistas e semelhante opção cromática – fundo branco-marfim, amarelo, azul e rosa – na decoração do oratório atualmente pertencente ao Paço dos Duques de Bragança, em Guimarães, do teto do Palácio Azurara, ambos do século XVII e do teto da sacristia da Igreja Matriz de Viana do Castelo, datado do século XVIII (figs. 39-41 em Apêndices). A semelhança de motivos e cromatismos em ambos, visivelmente expressos em tantos outros exemplos, cuja especificidade do tema a tratar não permite explanar no presente estudo. A comprovar a estreita relação dos interiores arquitetónicos com a pintura do mobiliário referimos, no Capítulo I, as paredes da sala da Quinta de S. Sebastião, em Sintra, de finais do século XVIII, e as pinturas de carácter miniatural, ambas da autoria de Pillement. Na sala pintada por Pillement, as pinturas das paredes e dos tetos refletem a mesma *"calma e suave estruturação espacial de sabor mediterrânico"*[505]. Nos exemplares integrados na arquitetura, como os armários embutidos, os cadeirais e os arcazes[506], exemplificam-se diversas representações de motivos vegetalistas, como o cadeiral de Santa Eufémia, na Igreja de Vila de Aves, em Sátão (fig. 42 em Apêndices).

"Se por engenho podemos definir estilo, a decoração vegetalizada é significativa neste ponto, como, por vezes, a representação zoomorfa, mitológica ou humana nas cenas de costumes e paisagens"[507]. A decoração figurativa fitomórfica, mitologia, paisagista e zoomórfica associa-se a determinada fase de produção pelos traços identificativos peculiares de cada. Nos séculos XVII e XVIII, além de paisagens, alegorias e cenas religiosas, a pintura dos motivos ornamentais giza folhagens diversas – folhas de acantos, arabescos, grinaldas e flores variadas (fig. 43 em Apêndices). Dos animais, destacamos os mais assíduos: aves, ovelhas/cordeiros, cavalos, cães e, menos vezes, golfinhos e insetos. Outros elementos figuram na presente tipologia, tais como nuvens, árvores, pedras, vasos, escadas, cestos, jarras, espadas e cruzes. Quanto ao cromatismo, combinaram-se tons

[505] Vd. CARITA, Hélder; HOMEM, Cardoso – *Oriente e Ocidente nos Interiores em Portugal*. Porto: Livraria Civilização Editora, 1983, p. 201.
[506] Do mobiliário de integração na arquitetura, alguns exemplares têm maior capacidade de mobilidade, tal como os arcazes, apesar da localização raramente se ter alterado.
[507] Vd. SANDÃO, Arthur de – *Ob. cit.*, p. 137.

neutros e claros com tonalidades de maior intensidade, *"fixando suavidade e destaque, com o emprego de paleta desprovida de cores berrantes e seguro manejo na tarefa desempenhada"*[508]. Os motivos são geralmente emoldurados por cercaduras e reservas criadas para o efeito, quase sempre douradas, elemento presente desde o século XVII nas soluções compositivas dos azulejos e dos tetos.

A ornamentação *supra* descrita e a identificação de determinados elementos sustentam-se na relação com a talha e outras manifestações artísticas, como os coches. Tal como a pintura do mobiliário, a talha coeva faz uso dos elementos fitomórficos e animais em praticamente toda a sua produção[509]. Dentre a diversidade de viaturas dos séculos XVII e XVIII – *"cadeirinhas"*, *"liteiras de viágem"*, *"churrião"*, *"carroção"*, *"berlindas"* "estufins", *"coches"* e *"caleços"* – as descrições relativas ao revestimento final convergem para o mesmo tipo de decoração: *"todas doiradas, pintadas e garridas"*, *"de cristais e estofos preciosos"*, notadas desde os carros de corte aos carros rurais, é elucidativa a tendência pictórica[510]. De facto, os *"motivos de carruajes"* foi referido por Artur Sandão relativamente à *"soberania da cor"* no revestimento superficial do mobiliário[511].

2.3.3. Representação humana e paisagística

Além dos motivos ornamentais citados anteriormente, como folhagens e flores diversas, animais, objetos de uso quotidiano ou elementos simbólicos, a figura humana surge sob duas formas de representação: preceitos de sabor oriental e ao abrigo das convencionais figurações ocidentais, maioritariamente inseridas em contexto religioso.

[508] Vd. IDEM, *Ibidem*, p. 137.
[509] Na Exposição de 1882, em exposição na sala I, expôs-se uma *"mesa de madeira de carvalho, com tampo de marmore preto. A talha da frente e dos lados, que desce a dois terços da altura, representa folhagens, aves e flores",* propriedade de Francisco de Aboim. Vd. *Catálogo illustrado da exposição retrospectiva de arte ornamental portugueza e hespanhola*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1882, p. 175, n.º 75.
[510] Vd. CORTEJO histórico de viaturas organizado pela Câmara Municipal desta cidade de Lisboa em 28 de Janeiro de 1934. Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa, 1934, p. 7 e 8.
[511] Vd. SANDÃO, Arthur de – *Ob. cit.*, p. 22.

Inicialmente configuradas aos paradigmas orientais, evoluem para uma representação híbrida de feições orientais e trajes ocidentais, preconizando o *"género misto"*[512], e ainda num período mais avançado, plenamente ocidentalizados. De semblante ocidental ou oriental, a frequência da representação humana observa-se em tipologias do mobiliário civil e religioso – cadeiras, leitos, papeleiras, armários, relógios, cómodas-papeleira com ou sem alçado, instrumentos musicais, oratórios, cadeirais, tabuleiros, molduras, caixas, espelhos de tremós ou arcazes – estes últimos pintados frequentemente sobre tela.

A par dos acharoados portugueses, a observância da representação humana é quantitativamente mais representativa nos temas bíblicos e cenas religiosas e, por este motivo, surge com maior frequência nos oratórios (fig. II.17). A figuração humana ou divinal – no caso dos anjos e os santos –, aparece sobretudo centrada na composição, sobrepondo-se a um fundo abstrato ou paisagístico, geralmente em segundo plano. Independentemente do seu plano de fundo, a figura humana conjuga-se com distintas soluções decorativas, como a pintura de fingimento de materiais pétreos ou com a temática *"chinoiserie"* (vd. *2.4. Tipologia decorativa IV – Compósita*).

Fig. II.17 – Oratório (Inv. N.º CMFF 17.0408). XIX. CMFF, Funchal. Fotografia geral Roberto Pereira. Fotografias de pormenor Daniela Coelho.

[512] Vd. SANDÃO, Arthur de – *Ob. cit.*, p. 58.

Nas figuras representadas sente-se, por vezes, uma clara desproporção do desenho e acentuado sabor provincial dos exemplares, apesar da existência de exceções no mobiliário de feitura erudita, variação visível nos restantes elementos, tais como livros, escadas, crucifixos, globos, vasos, escadas, cestos, jarras, espadas, cruzes, instrumentos musicais e animais – cordeiros, cães, insetos, cavalos e aves (vd. Quadros síntese II, III e IV em Apêndices).

A representação de paisagens é temática recorrente e enquadra-se na pintura de *"países"* (figs. II.18 e II.19), desenvolvida no último quartel de Setecentos e perdurado nas décadas seguintes, representando *"aspectos locais, verdadeiros ou imaginários"*. Radicada na tendência italiana, acompanhou, assim, *"a sugestão da modalidade em voga"*[513], embora na produção portuguesa não se tenha conseguido atingir semelhante mestria técnica.

Fig. II.18 – Maquineta (Inv. N.º CMAG 669). XVIII (1727-1747). CMAG, Lisboa. Extraído de PROENÇA, José António (2002), p. 56 e 57.

Fig. II.19 – Oratório (Inv. N.º 708). XVIII (1775-1800). M-FRESS, Lisboa. Extraído de FREIRE, Fernanda Castro (2001-2002), p. 150 e 151.

[513] Vd. IDEM, *Ibidem*, p. 57.

2.4. Tipologia decorativa IV – Compósita

Sob a designação de tipologia decorativa IV selecionamos os modelos mais comuns de decoração polícroma quando fazem uso de mais do que uma tipologia decorativa, observadas no universo dos exemplares estudados, apresentando portanto, uma tipologia compósita a que Artur Sandão denominou de *"género misto"*[514]. Dentro da natureza compósita das decorações, consideramos três tipologias principais: monocromias, acharoados e fingimentos, policromados em conjugação com diferentes tipologias decorativas. Finalmente, consideramos o grupo das inscrições e heráldica, que partilha da conjugação decorativa de diversos acabamentos.

2.4.1. Monocromias em composição

As monocromias descritas anteriormente utilizaram-se com frequência em conjugação com diferentes acabamentos decorativos e com outros materiais, nomeadamente diferentes espécies de madeira, o marfim[515] e o guadamecil. No domínio da combinação com outros materiais, chamaram-nos a atenção as semelhanças entre a descrição da *"cadeira de madeira pintada; costas e assento estofados com gualdamacim, tendo o fundo azul, ornatos, ornatos dourados e flores a cores. Seculo XVIII"*[516], que esteve em exibição na Exposição Retrospetiva de Arte Ornamental Portuguesa e Espanhola (fig. II.20), e um exemplar setecentista apresentado por Arthur Sandão descrita como *"cadeira com pintura azul-claro, e ornatos dourados, em madeira de nogueira. Assento e costas em couro policromado"*[517] (fig. II.21). A presença simultânea das duas soluções

[514] SANDÃO, Arthur de – *Ob. cit.*,p. 58.
[515] O *"contador de pau santo com embutidos de espinheiro e de marfim em branco, e pintado de verde tem seis gavetas com espelhos rendilhados de latão",* propriedade de Helena Maria Pereira Coutinho, de Lisboa, esteve em exposição na sala K. Vd. *Catálogo illustrado da exposição retrospectiva de arte ornamental portugueza e hespanhola*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1882, p. 204, n.º 218.
[516] A cadeira pertencia à Academia Real das Belas-Artes de Lisboa, expôs-se na Sala K. Vd. *Catálogo illustrado da exposição retrospectiva de arte ornamental portugueza e hespanhola*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1882, p. 202, n.º 188.
[517] SANDÃO, Arthur de – *Ob. cit.*, p. 188.

decorativas policromadas é comprovada por inúmeras obras e, neste caso concreto, apesar de não se tratar da mesma cadeira, como pensámos num primeiro momento, é provável que a monocromia azul com ornamentos dourados fosse corrente e os modelos referidos bastante apreciados.

Fig. II.21 – Cadeira de guadamecil policromada. (S/Inv.). XVIII. Coleção particular. Extraído do Catálogo da exposição (1882), N.º 195.

Fig. II.20 – Cadeira de guadamecil policromada. (S/Inv.). XVIII. Coleção particular. Extraído de SANDÃO, Artur (1999), p. 188.

A conjugação das monocromias com diferentes tipologias decorativas existe em grande quantidade e as cores são idênticas às de uso individual. Por vezes com aspeto texturado, encontram-se em composição com acharoados, cenas paisagísticas e motivos vegetalistas avulsos, situação recorrente nos leitos setecentistas e no mobiliário de assento oitocentista. Outras vezes, combinam-se com outra tonalidade, igualmente homogénea ou de ténues variações cromáticas, e ainda, com pintura de fingimento de mármores. As variantes compósitas das monocromias apresentam também profunda correlação com o dourado, que é assumido na restante superfície decorada ou limitado a detalhes menores, como os frisos, combinação frequente nas consolas e espelhos de tremós.

A representação humana citada no ponto *2.3.3. Representação humana e paisagística* ganha nova interpretação quando contextualizada em composição com as monocromias. A pintura de pormenores figurativos geométricos, florais ou paisagísticos

realizada sobre uma primeira camada de cor única, geralmente em "branco-marfim" ou negro, desenvolveu-se sobretudo a partir do último quartel do século XVIII, sob a influência de Jean-Baptiste Pillement, cujas pinturas paisagísticas miniaturais são essencialmente aplicadas a cadeiras e canapés (figs. II.22 e II.23).

Fig. II.22 – Canapé (Inv. N.º 749). Século XVIII (1775-1800). M-FRESS, Lisboa. Fotografia Daniela Coelho.

Fig. II. 23 – Canapé (Inv. N.º 391/1). Século XVIII (finais). M-FRESS, Lisboa. Extraído de FREIRE, Fernanda Castro (2001-2002), p. 130.

2.4.2. Acharoados em composição

A tipologia do acharoado português aparece com autonomia total ou de forma compósita, com fingimentos pétreos, lenhosos, têxteis e pintura imitativa de tartaruga. Além destes, pode aparecer conjugada com a pintura de elementos florais e vegetalistas. Nestes, tal como na imitação de materiais pétreos – marmoreado –, conjugam-se pormenores dourados que, por sua vez, podem desenhar motivos florais[518].

A pintura executada com o objetivo de simular tartaruga é rara, mas está notavelmente representada por dois armários copeiros do Museu da Fundação Ricardo Espírito Santo Silva, um deles acharoado de vermelho[519] e o outro de verde (vd. figs. III.6 e III.7 no Capítulo III). Este contém no interior um nicho pintado com motivos vegetalista em tons de azul. À Fundação da Casa de Mateus pertence um terceiro exemplar digno de registo na simulação da tartaruga: uma cómoda-papeleira com alçado, datada do século XVIII, cuja policromia protagoniza, também, o fingimento de mármore (fig. II.24).

Fig. II.24 – Cómoda-papeleira com alçado. (Inv. N.º 14). Século XVIII. FCM, Vila Real. Fotografia Daniela Coelho.

[518] Vd. IDEM, *Ibidem*, p. 170-173.
[519] Armário copeiro (Inv. N.º 169), datado da segunda metade do século XVII e armário copeiro (Inv. N.º 521), datado dos séculos XVII-XVIII.

O órgão do Museu do Cabido da Sé de Braga[520] apresenta a pintura acharoada em tons de vermelho, associada com a pintura de fingimento de mármore, em tons de rosa, e de têxtil, provavelmente damasco, de cor verde (fig. II.25).

Fig. II.25 – Caixa de órgão portátil. (Inv. N.º 14). Policromias datáveis de 1685 e do século XVIII. TMSB, Braga. Fotografia DDCI-DGPC. Fotografia da imitação têxtil Daniela Coelho.

A conjugação com o marmoreado nem sempre é feita no mesmo objeto, podendo realizar-se com os elementos arquitetónicos contíguos. Neste sentido, destacamos a biblioteca da Universidades de Coimbra, cujo programa decorativo atesta tal relação, apresentando, além das "*chinoiseries*", pintura marmoreada nas *"arcadas de ligação das salas, bem como do tecto pintado à italiana, o que nos revela a mestria da aptidão aos vários estilos (...)"*[521].

[520] O órgão portátil pertence ao Tesouro Museu da Sé de Braga (TMSB.0001.MOB), datado de 1685. Contudo, existe uma segunda policromia – o acharoado – datável do século XVIII. Cf. ANTUNES, Vanessa Henriques – Arte e matéria: Unidade e complementaridade; Policromias de uma caixa de órgão. *Cadernos de Conservação e Restauro.* Lisboa: Instituto dos Museus e da Conservação, 2007, n.º 5, p. 57-65.

[521] Vd. SANDÃO, Arthur de – Móveis pintados portugueses antigos: séculos XVII-XVIII. *Lusíada.* N.º 13 (Out. 1960), p. 31.

2.4.3. Fingimentos em composição

Além da junção da pintura de fingimento com os acharoados, explanados no ponto anterior, os marmoreados conjugam-se frequentemente com a pintura figurativa de representação vegetalista e floral, como atesta o armário copeiro do Museu da Fundação Ricardo Espírito Santo Silva[522] e o armário-vitrine do Museu Alberto Sampaio, em Guimarães[523] (fig. III.11 no Capítulo III e fig. 44 em Apêndices).

A tipologia de fingimento associou-se igualmente com superfícies monócromas policromadas, como mostra o arcaz do Museu do Cabido da Sé de Braga, cuja *"forma aponta para uma execução no século XVIII"* e a *"pintura de fingimento da superfície remete para a grande campanha de obras processada na segunda metade do século XVIII, levada a cabo por D. Gaspar de Bragança (1758-1789). De facto, quando em 1781 se removeram os altares colaterais do corpo da Sé, pintados à imitação de mármore, deslocara-se a Braga um pintor de Lisboa para dar as cores dos mármores"*[524].

Notámos ainda a existência de uma variante tipológica que conjuga a simulação do marmoreado e do têxtil – estofado, com a representação de santos em cena religiosa, e inscrições inseridas em filactérias. Contudo, dado ser exemplar único encontrado até ao momento, além de ser um exemplar quinhentista[525], optamos por não criar um grupo especificamente para esse fim (fig. II.26).

[522] Armário copeiro (Inv. nº 3), datado de finais do século XVII.

[523] Armário-vitrine (Inv. nº M24), datado do século XVIII.

[524] Braga constituiu um importante centro de produção desde o século XVI, possibilitando a presença de determinadas tipologias de móveis que não eram comuns à época. Cf. BASTOS, Celina – Historial do Arcaz (TMSB.0005.MOB), pertencente ao Tesouro-Museu da Sé de Braga: *Inventário*, 2008, 1-3.

[525] As pinturas do oratório foram analisadas pelo Dr. Pedro Dias, tendo sido datadas da primeira metade do século XVI, com influências dos primitivos portugueses e da pintura flamenga da época. A presente informação foi fornecida pelo Dr. Álvaro Sequeira Pinto.

Fig. II.26 – Oratório (S/Inv.). Século XVI. Coleção Távora Sequeira Pinto, Porto. Fotografia Daniela Coelho.

2.4.4. Inscrições e representações heráldicas

A presença de inscrições[526] e de representações heráldicas[527] assumiu-se comum ao mobiliário civil e religioso, partilhando igualmente com a talha a introdução de inscrições, brasões e armas. A heráldica[528] desempenhou um papel importante desde a função inicial de identificação e distinção de pessoas, até à progressiva abrangência que dilatou a sua finalidade de símbolo de possessão, tornando-a num tipo de decoração repetido em

[526] Por inscrição entende-se *"toda ou qualquer referência textual incisa, gravada ou pintada, impressa ou estampada"*. Dada a antiguidade dos objetos poderá ser por vezes necessária a transcrição ou descodificação *"de acordo com as normas de transcrição paleográfica em vigor"*. A representação heráldica nem sempre aparece pintada e *"pode encontrar-se marcada no couro ou no tecido das costas de uma cadeira, noutro elemento aplicado ou ainda nas ferragens"*. Vd. INSTITUTO PORTUGUÊS DE MUSEUS. Ministério da Cultura – *Normas de inventário. Mobiliário: artes plásticas e artes decorativas*. [S.l.]: Instituto Português de Museus, 2000, p. 29.

[527] Tal como nas inscrições, a representação heráldica nem sempre aparece pintada e *"pode encontrar-se marcada no couro ou no tecido das costas de uma cadeira, noutro elemento aplicado ou ainda nas ferragens"*. Vd. INSTITUTO PORTUGUÊS DE MUSEUS. Ministério da Cultura – *Normas de inventário. Mobiliário: artes plásticas e artes decorativas*. [S.l.]: Instituto Português de Museus, 2000, p. 29.

[528] A importância da heráldica evidenciou-se na continuação do seu uso e, apesar das diversas alterações aos brasões originais, permaneceu o lado *"vivo pela mobilidade, elucidativo por seus emblemas e atraente pelas suas cores e metais"*, sendo *"mais do que um meio de representar pessoas, famílias e colectividades"*. Vd. FARIA, António Machado de; BARREIRA, João, dir. – A heráldica na Decoração. *In Arte portuguesa: artes decorativas*. Lisboa: Edições Excélsior, 1951, vol. 2, p. 5-18.

distintos contextos, interiores e exteriores. Além de muitos outros espaços[529], a representação de heráldica foi uso comum na decoração dos móveis, como mesas, cadeiras, armários, arcas, contadores, cofres, camas, biombos e mochos. As inscrições podem registar frases devocionais, ou documentar os dados dos ofertantes, como exemplificam os painéis acharoados dos espaldares dos cadeirais do coro alto do antigo Convento de Jesus do Museu de Aveiro ou as datas de execução da obra, como vemos na igreja de Santa Maria do Bouro, em Amares, cuja data de conclusão vem *"pintada suspensa no coro"*[530]. Tal como nos elementos entalhados, as inscrições legendam as pinturas individuais ou integradas na arquitetura, seja como identificação de passagens bíblicas ou como designação dos santos reproduzidos.

Observa-se a agregação dos elementos inscritos e heráldicos com uma grande parte das tipologias decorativas: pintura de fingimento – madeiras, mármores e têxteis – acharoados e pintura de motivos vegetalistas e figuração humana, num género misto. A representação de heráldica religiosa de igual forma no mobiliário eclesiástico, tal como os mochos pertencentes ao Museu de Aveiro (fig. II.27) e ao Museu Nacional Machado de Castro, ambos inseridos em pintura marmoreada (vd. Quadro síntese IV em Apêndices).

Fig. II.27 – Mocho. (Inv. N.º 46/F). XVIII-XIX. MA, Aveiro. Fotografia Daniela Coelho.

[529] Desde os túmulos pétreos da centúria de Quatrocentos, até uma imensa variedade de objetos sobre os quais havia necessidade de tomar posse, as representações heráldicas podem encontrar-se *"nas paredes, nos cunhais, nos dinteis de portas, janelas e portões, nos respectivos batentes e nas ferragens, nas grades* (…), *nos corrimões das escadas e dos arcos* (…); *nos adornos, em reposteiros, panos de parede, coxins e coberturas de móveis* (…)". Vd. IDEM, *Ibidem,* p. 5.
[530] Vd. SMITH, Robert – *Ob. cit.*, p. 42.

2.5. Organização e processo de manufatura

A presença do móvel está subordinada ao meio em que é criado e à função que desempenhou em cada época e ao reconhecimento coevo das atividades profissionais envolvidas na sua realização. A dificuldade do seu estudo acresce, portanto, à medida que se recua no tempo por estar mais afastado do nosso quotidiano. Pela sua natureza mutável, grande parte do mobiliário dispersou-se facilmente, caiu no esquecimento e anonimato do tempo. Acresce a dificuldade de atribuição das datas ou dos nomes concretos dos artífices que o executaram e o desconhecimento generalizado das condicionantes de encomenda e autoria agravam-se no mobiliário civil. Provavelmente seriam os mesmos executantes do mobiliário religioso, embora, na maioria dos casos, esta hipótese apenas possa ser sugerida. A falta de documentação é colmatada com a atribuição autoral que, por sua vez, é baseada frequentemente na comparação ou semelhança entre objetos. O carácter flexível com que os artífices e mestres se organizavam e executavam a sua arte complica tal tarefa. O mestre entalhador poderia realizar apenas o risco e a planta, como também executam as obras, dependendo da encomenda. A dificuldade aumenta quando numa mesma peça se concretizavam diversos recursos decorativos, apresentando, simultaneamente, trabalho de marcenaria, talha, pintura e douramento.

A autoria dos diversos ofícios não se submetia a uma divisão estrita e num único móvel se concretizam diversos recursos decorativos. Do ponto de vista da construção estrutural em madeira, pode falar-se de uma forma geral na excelência e mestria do trabalho de marceneiros e entalhadores dos exemplares não policromados, patente nos objetos de pau-preto ou nogueira[531]. De tal forma foi apreciada que a pintura iria depois imitá-los na tipologia de *"fingimento"*; no entanto, persistiu o desconhecimento dos seus autores, assim como da autoria do revestimento policromo das distintas tipologias decorativas. O processo de manufatura do mobiliário pintado português, à semelhança do

[531] Vd. SANDÃO, Arthur de – *O móvel pintado em Portugal*. [Porto]: Civilização, 1999, p. 72.

que acontecia na produção retabular[532], obedecia a determinadas regras e princípios reguladores dos ofícios envolvidos na sua execução, de forma a uniformizar a conduta profissional dos mesteres e seus contratos. Em Portugal, as legislações específicas eram dadas pelos Regimentos, publicados desde meados do século XVI até cerca de 1830, fornecendo regras obrigatórias aos artífices quanto ao modo de organização dos ofícios e sua manufatura[533]. A necessidade da sua existência e da certificação profissional dos autores remonta, pelo menos, ao ano de 1451, onde, nas cortes de Évora *"pedem os concelhos que ninguém possa ser mestre de ofício mecanico ou usar de sua arte, sem prévio exame de oficiais examinados"* sob o fundamento de que *"os homens se soltam a tomar tendas e se fazem meestres dos ofiçios maçanicos que nunca forom boos disçipullos"*[534].

No que diz respeito às obras executadas para as igrejas, podiam ser realizadas segundo duas metodologias. Por um lado, os artífices, *"executando os trabalhos na sua oficina doméstica, numerando as peças, só no momento da sua montagem se deslocariam"*[535] à igreja de forma à proceder à montagem final, por outro, dependendo das particularidades de execução, a *"empreitada* [poderia] *ter de efectuar-se no próprio sitio"*[536]. Exemplificam esta última opção os trabalhos do revestimento da sacristia da Igreja dos Carmelitas, no Porto, cujas particularidades *"das grandes dimensões das peças*

[532] A produção de talha dourada e policromada apresenta-se como uma "actividade gremial" organizada, embora relativamente à questão da organização e processos de manufatura se aproxime da realidade do mobiliário, seja pela ambiguidade existente na autoria das respetivas atividades artísticas – pintura e douramento – seja pela não individualização do trabalho, que se fazia de forma coletiva e oficinal segundo Regulamentos específicos. Cf. NODAL MONAR, Carlos – *Ob. cit.*, p. 32 e 33.

[533] Cf. ALVES, Natália Marinho Ferreira – *A arte da talha no Porto na época barroca: artistas e clientela, materiais e técnica*. Porto: Câmara Municipal do Porto, Arquivo Histórico, 1989, vol. 1, p. 67 e 68.

[534] Vd. BARROS, Henrique da Gama – *História da Administração Pública em Portugal nos séculos XII a XV*. 2.ª ed. Lisboa: Sá da Costa, 1956, vol 1, p. 491.

[535] Vd. CARVALHO, António Lopes – Os mesteres de Guimarães. Barcelos: Companhia Editora do Minho, 1940, p. 21-30.

[536] Vd. SANDÃO, Arthur de – Móveis pintados portugueses antigos: séculos XVII-XVIII. *Lusíada.* N.º 13 (Out. 1960), p. 30.

podem admitir a entrada parcelada; porém o acabamento e a pintura são remate do trabalho local"[537].

O carácter corporativo e associativo dos ofícios envolvidos na manufatura do mobiliário existiu com grande proximidade em Inglaterra e Itália. Quanto às corporações italianas, suas artes e ofícios e mesteres, destacamos a *"corporazione veneziana dei 'depentori'"*, cuja atividade profissional setecentista dos seus artífices dirigia-se essencialmente à arte *"della laccatura"*, a qual se dirigia quase exclusivamente aos decoradores de mobiliário doméstico e, em geral, a qualquer atividade relacionada com os ambientes internos ornamentação utilizando principalmente a cor[538]. A organização legisladora das corporações italianas manteve-se praticamente inalterada desde a sua criação, nos séculos XI e XII[539]. Em Inglaterra, as organizações coletivas obedeciam, igualmente, a regulação específica, aplicada desde a formação dos aprendizes, passando pelos requisitos necessários que as oficinas deveriam ter – espaço físico, maquinaria e patentes – até à manufatura dos objetos[540].

Tendo em conta a compreensão global e evolutiva dos regimentos dos ofícios portugueses, optamos por considerar os dois momentos significativos enumerados por Natália Ferreira Alves: a *"reforma de Duarte Nunes de Leão, levada a cabo em 1572"* e a *"reforma setecentista"*, estabelecendo as disposições mais importantes em cada época[541]. Do século XVI destacamos igualmente os Regimentos de 1522 e de 1549. No primeiro, é atribuído aos carpinteiros a execução de caixas, mas também cadeiras, que mais tarde

[537] Vd. SANDÃO, Arthur de – *Ob. cit.*, p. 31.

[538] Vd. LORENZETTI, Giulio – *Lacche veneziane del settecento: col. catalogo dei mobili e degli oggetti laccati esposti a Ca' Rezzonico dal 25 aprile al 31 ottobre 1938*. Venezia: Ferrari, 1938, p. 12 e 13.

[539] Em Itália, as manufaturas industriais e comerciais reportam-se aos séculos XI e XII, perdurando em idênticos moldes de "deveres e direitos" até finais de XVIII. Cf. CUOMO, Daniela – Note sulle corporazioni italiane d'arti e mestieri. *In Civiltà del legno: Mobili dale collezioni di Palazzo Bianco e del Museo degli Ospedali di S.Martino*. Genova: Sagep Ed. (1985). p. 15-26.

[540] KIRKHAM, Pat; TOMLIN, Maurice – The London Furniture Trade 1700-1870. *Furniture history*. London: *The furniture history society*. (24.1988), p. 11-53.

[541] Natália Marinho Ferreira Alves, considerando a mobilidade de artistas e artífices referiu que é *"um facto por demais evidente para possamos ignorá-lo ou remetê-lo para um plano secundário"*. Cf. ALVES, Natália Marinho Ferreira – *Ob. cit.*, p. 67-69.

estariam a cargo dos marceneiros, conhecendo-se os valores atribuídos a cada uma dessas atividades[542]. O Regimento dos *"sambladores"*, entalhadores e imaginários, de 31 de Dezembro de 1549, fornecia indicações específicas quanto à escolha e emprego das madeiras. No Regimento dos pintores, de 1572, existiam três tipos de exames, diferenciados, de acordo com a execução: o primeiro referia-se à pintura a óleo, onde os pintores de mobiliário, no seu exame prático, teriam que executar uma pintura sobre tábua[543]; no segundo, seriam executadas pinturas a têmpera ou fresco e, no terceiro, os trabalhos de dourado ou estofado[544]. As disposições que regulavam a função dos pintores, eram menores devido à natureza da sua atividade que, à partida, estava definida de uma forma mais inequívoca. Do mesmo ano, o Regimento dos Marceneiros[545] estabelece as cláusulas para os ensambladores e entalhadores, no que diz respeito ao seu trabalho em imaginária e talha religiosa. Sobre a produção de móveis expressa-se que esta é destinada apenas aos oficiais entalhadores. Os tipos de pintura exigidos no Regimento dos Pintores são, desde 1572, idênticos aos que encontramos nos revestimentos decorativos no móvel português, evidenciando a possibilidade da autoria ficar a cargo de pintores de cavalete que, apesar de corresponderem à mais elevada hierarquia profissional[546], estavam interditos de comprar móveis para posteriormente proceder à sua pintura[547]. De facto, a Reforma de 1572, "*abre um período da história da regulamentação dos ofícios que vai até ao terramoto de 1755*"[548]. A *"reforma setecentista dos regimentos"* surge em Lisboa, face ao Terramoto de 1755 que havia provocado o *"desaparecimento maciço de oficinas e da maioria da documentação referente aos ofícios*"[549], através do desaparecimento dos

[542] Vd. SANDÃO, Arthur de – *Ob. cit.*,p. 40.
[543] No Regimento dos pintores de 1572, referia-se especificamente a obrigatoriedade da presença de marcenaria nessa tábua. Vd. IDEM, *Ibidem.*, p. 15.
[544] Vd. IDEM, *Ibidem*, p. 44.
[545] A arte do marceneiro não era superior à do carpinteiro, tal como hoje podemos achar ou entender.
[546] Vd. NODAL, Carlos – *Ob. cit.*, p. 33.
[547] Vd. SANDÃO, Arthur de – *Ob. cit.*, p. 43.
[548] Vd. LANGHANS, Franz-Paul – *As corporações dos ofícios mecânicos*. Lisboa: Imprensa nacional de Lisboa, vol. 1, 1943, p. XXI.
[549] A reforma setecentista dos regimentos, *"sob a égide do Conde de Oeiras"* estendeu-se até 1791. Vd. ALVES, Natália Marinho Ferreira – *Ob. cit.*, p. 67-69.

documentos guardados em edifícios que ruíram integralmente, alguns consagrados ao mesmo ofício[550], embora não tenha abarcado a totalidade das artes mecânicas.

No século XVIII, as atividades dos ofícios estavam intimamente interligadas, não se fazendo a separação inequívoca das diferentes profissões. O terramoto de 1755 causou profundas mudanças, embora as necessidades de reconstrução da cidade não permitiu o estabelecimento inequívoco das regulamentações profissionais porque *"exigiu depois o emprego de muito mais gente do que os ofícios urbanos podiam fornecer: vieram artífices da província, vieram estrangeiros"*[551]. Portanto, as atividades e respetivas autorias seriam uma amálgama indefinida do produto de ensambladores, entalhadores, imaginários, carpinteiros, marceneiros e pintores. E, se é possível falar em "escola artística"[552] relativamente ao trabalho de marcenaria setecentista, que havia trilhado um caminho consolidado na produção de mobiliário, o mesmo não se poderá dizer quanto à autoria da pintura decorativa que o mobiliário ostentava. Podemos afirmar com razoável certeza que, grosso modo, a qualidade de produção é diretamente proporcional à antiguidade dos objetos, uma vez que, desde 1755, situação após o terramoto, a necessidade de rechear os novos prédios urbanos construídos induziu à produção acelerada e à tolerância perante os preceitos oficinais exigidos[553], realidade aplicada de igual forma aos numerosos trabalhadores que a tragédia ocorrida em Lisboa tinha conduzido à capital.

Do ponto de vista da quantidade de regras para cada ofício, apresentam-se as principais atividades associadas com o mobiliário pintado e o respetivo número de regras

[550] Vd. LANGHANS, Franz-Paul – *Ob. cit.*, p. XXIII.
[551] Vd. IDEM, *Ibidem*, p. XXIII.
[552] A expressão "escola artística" é referida por António Aguiar, denominando *"experimentados marceneiros (...) naturalmente que não desconheciam as obras congéneres que vinham do estrangeiro e delas recebiam indiscutíveis sugestões"*. Adianta ainda que *"de entre todas as actividades artísticas nacionais, esta da marcenaria foi uma das que menos se deixou atingir na sua essência, conservando as características próprias que evolucionaram e a elevaram a um nível artístico não inferior ao atingido lá fora, embora diferente nos méritos e qualidades e na ocasião da culminância"*. Vd. AGUIAR, António de – Mobiliário português do século XVIII: achega para o seu estudo. *Separata da Revista Ocidente*. Vol. XLVIII. Lisboa: [s.n.], 1955, p. 31.
[553] Vd. PINTO, Maria Helena Mendes – *Artes decorativas portuguesas no Museu Nacional de Arte Antiga: séculos XV-XVIII*. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga, 1979, p. 81 e 82.

(Quadro IV). A regulamentação mostra-se bastante heterogénea e revela a complexidade das suas competências:

Quadro IV

Atividades e Regras do Regimento de 1572[554]

ATIVIDADES	NÚMEROS DE REGRAS E ARTIGOS	REFERÊNCIAS
"Douradores"	6 artigos	Capítulo 4[555]
"Guadamecileiros"	12 artigos	Capítulo 28[556]
"Pintores"	3 artigos	Capítulo 33[557]
"Maceneiros"	Exame dos Ensambladores: 10 artigos	Capítulo 35[558]
	Exame dos entalhadores: 18 artigos	Capítulo 35[559]
"Carpenteiros de *tenda da rua das Arcas"* [560]	16 artigos	Capítulo 36[561]
"Compradores da madeira que pertence ao oficio dos carpenteiros de tenda"[562]	17 artigos	Capítulo 37[563]
Torneiros "de obra grossa e delgada"	9 artigos	Capítulo 38[564]

Fonte: CORREIA, Vergílio – *Livro dos Regimẽtos dos Officiaes mecanicos da mui nobre e sẽpre leal cidade de Lixboa (1572)*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1926.

[554] Vergílio Correia referiu que, semelhantes aos "ofícios" portugueses são os *"Grémios"* espanhóis, cuja bibliografia abunda, elencando diversos títulos publicados na época acerca da realidade espanhola. Vd. CORREIA, Vergílio – *Livro dos Regimẽtos dos Officiaes mecanicos da mui nobre e sẽpre leal cidade de Lixboa (1572)*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1926, p. 12.

[555] *"Do Regimento dos Douradores"*, fl. 16 v.º a 19 v.º. Vd. IDEM, *Ibidem*, p. 27.

[556] *"Do Regimento dos Guadamecileiros"*, fl. 102 a 106 v.º. Vd. IDEM, *Ibidem*, p. 94.

[557] *"Do Regimento dos Pintores"*, fl. 122 a 124 v.º. Vd. IDEM, *Ibidem*, p. 104 e 105.

[558] *"Do Regimento dos Marceneiros (...) Exame dos Ensambladores"*, fl. 129 a 134 v.º. Vd. IDEM, *Ibidem*, p. 109 e 110.

[559] *"Do Regimento dos Marceneiros (...) Exame dos Entalhadores"*, fl. 129 a 134 v.º. Vd. IDEM, *Ibidem*, p. 110-114.

[560] Vergílio Correia designa, no Regimento respetivo, os *"Carpenteiros de tenda"* como *"Carpenteiros de tenda da rua das Arcas"* e distingue-os dos *"Carpenteiros de casas"*. Vd. IDEM, *Ibidem*, p. 7, 105-109, 115.

[561] *"Do Regimento dos Carpenteiros de tenda da rua das Arcas",* fl. 135 a 139. Vd. IDEM, *Ibidem*, p. 115-118.

[562] Vergílio Correia designa, no Regimento respetivo, os *"Compradores da rua das arcas"* como *"Cõpradores da madeira q̃ pertence ao officio dos carpenteiros de tenda"*. Vd. IDEM, *Ibidem*, p. 118-122.

[563] *"Do Regimento dos Cõpradores da madeira q̃ pertence ao officio dos carpenteiros de tenda"*", fl. 139 a 141. Vd. IDEM, *Ibidem*, p. 118-122.

[564] *"Torneiros de obra grossa e delgada"*, fl. 142 a 145. Vd. IDEM, *Ibidem*, p. 122.

Segundo o Regimento de 1774, aos douradores exigia-se, apenas, que soubessem "*aparelhar, dourar de agoa, de moído e de rasquete*", além de imitar madeiras. Quando a superfície era totalmente dourada, a pintura estava ao encargo dos pintores, assim como a raspagem do excesso de tinta para se realizar a técnica decorativa do brocado, estofado, esgrafitado ou da pintura vegetalista ou floral, segundo técnica peninsular desenvolvida durante os séculos XVI e XVII. Desde o século XVII, os *"pintores-douradores"* eram responsáveis pela execução das técnicas de estofado e encarnação de imagens, situação a que Félix Costa Neesen se opôs em 1696:

> *"porque a ourar naõ consiste mais que em hũa regra geral, e hum vzo sem discurso do entendimento em o q̃. obraõ…O seu mayor estudo consiste, que o aparelho seja bom, para q̃. o dourado ache o asento brando e se brunha com do cura e deite bom lustre; lizo e naõ tapado nos fundos, para ficar com a ceyo; dourado limpo sem manchas (que se chamaõ auguadas) para ficar perfeito; bem brunhido sem ser roçado, que he molestado com a pedra de brunhir; o ouro sem fogos, que saõ partes limitadas q̃ ficaõ sem lustro, e parecem manchitas; para ficar resplandecente. Estes douradores vuzão só de huã Mecanica, e naõ de Arte; sendo uzurpado o nome de Pintores q̃. só se deve aos q̃ tiverem a Arte do Debuxo fundamento da Pintura, sendo o seu de Douradores, ou seja de brunhido, ou de mate sobre mordente a o lio"*[565].

Quanto aos artífices responsáveis pela técnica de estofar, Félix Costa Neesen defendeu que estes estariam numa categoria inferior aos pintores. Hierarquicamente, portanto, defenderia no topo da pirâmide os pintores ditos "científicos", seguidos dos estofadores, ditos "pintores práticos" e, por fim, os douradores.

[565] Vd. Antiguidade da Arte e da Pintura, fol. 134 e verso. Biblioteca da Universidade de Yale. *Apud* IDEM, *Ibidem*, p. 14 e15.

> Composta dos *"que pintaõ ou estofaõ as Imagens de Escultura, fingindo e imitando sobre ouro brunhido, brocado, brodado, tella, e primauera; e se chamaõ estofadores e o obrado estofado, deriuando este nome da palaura estofe, que em lingoa Francesa inclue toda a sorte de seda laurada e listrada, juntam*[te] *alguas de lam. Em esta Pintura naõ se requere tanta Arte como em a do primeiro grão…este naõ pode ser chamado Pintor scientifico, porem, somente Pintor Pratico, por lhes faltarem as regras e preceitos para ser Pratico regular, ficando em grão de pouco mais que dourador"*[566].

Verificamos que seria, efetivamente, prática comum, o artista responsável pelo trabalho pictórico do panejamento de imagens acumular nas suas funções a pintura do mobiliário cuja decoração recorria a técnicas análogas. Tal associação é reforçada por Robert Smith, que afirmou a existência de *"documentos que provam que pintores de quadros, isto é, pintores de primeiro grau, segundo Félix da Costa, executavam o douramento e a pintura de retábulos"*[567]. O autor aludiu como exemplo o trabalho que *"Belchior da Fonseca 'pintor' contratou pintar e dourar os dois retábulos dos altares colaterais da capela da Universidade de Coimbra, representando num deles num quadro de N.ª S.ª da Conceição e os doutores da Igreja, e no outro, S.* [ta] *Catarina e outros santos"*[568]. O documento data de 1583 mas, como observamos anteriormente, mantinha-se em pleno século XVIII, a ausência de barreiras definidas na autoria dos móveis.

[566] Vd. Antiguidade da Arte e da Pintura, fol.134 e verso. *Apud* IDEM, *Ibidem*, p. 14 e 15.
[567] Vd. SMITH, Robert C. – *A talha em Portugal*. Lisboa: Livros Horizonte, 1962, p. 15.
[568] Vd. IDEM, *Ibidem*, p. 15.

2.5.1. O ofício de pintor-dourador: a problemática da autoria

A dificuldade na atribuição de autoria[569] relaciona-se com a falta de reconhecimento artístico atribuído à grande parte da pintura decorativa do móvel cuja autoria era, grosso modo, impessoal, fruto de um trabalho corporativo e oficinal. Dado o desconhecimento documental acerca da motivação e especificidades de encomenda, a autoria baseia-se frequentemente na comparação ou semelhança entre objetos. Exemplo dessa situação verifica-se na *"cadeira de braços acharoada de vestir, em madeira de nogueira – início do séc. XVIII"*[570] (figs. II.28 e II.29), pertencente a uma coleção particular, e no par de cadeiras da Casa-Museu Anastácio Gonçalves mencionadas no capítulo anterior, ambas datadas do período de transição do século XVII para o XVIII, cujas dimensões, pormenores construtivos e motivos decorativos pintados são idênticos – representação de pagodes, vegetação, animais e expressões e trajes das figuras ocidentalizadas, apontam a hipótese de ter tido a mesma autoria, apesar de se desconhecer um nome concreto.

Se, por um lado, são invulgares os casos de móveis com risco inicial detentor de valor e reconhecimento[571], a atribuição da autoria da pintura dos mesmos revela-se praticamente inexequível, mantendo-se no anonimato[572]. Sabe-se, no entanto, que era procedimento comum nas celebrações de contrato *"seguir a pintura indicada nos*

---

[569] *"Não é clara no Portugal Barroco a distinção entre artífice e artista. Em 1712 o P.e Rafael Bluteau, no 'Vocabulário Português e Latino', define o artista como aquele que 'é destro em alguma arte'"*. Cf. PEREIRA, José Fernandes – Artista. *In DICIONÁRIO DE ARTE BARROCA EM PORTUGAL*. Lisboa: Editorial, 1989, p. 51.

[570] Vd. SANDÃO, Arthur de – *Ob. cit.*, p. 182.

[571] Os móveis e as especificidades da sua execução são poucas vezes relatados, geralmente perdem-se no mesmo anonimato de quem os criou. É raro os dados que são referidos nos livros de contas ou nas memórias históricas das igrejas, confrarias, ordens, etc., baterem certo com a identificação dos móveis *in loco*. Vd. IDEM, *Ibidem*, p. 26.

[572] A autoria destes objetos permaneça anónima, uma vez que é possível que tenha sido feita pessoas com alguma relação de intimidade com o encomendante, como seriam amigos e familiares pintores sem apresentarem qualquer tipo de formação profissional, não deverá ser descartada. Situações idênticas estão documentadas, por exemplo em Inglaterra, onde pessoas sem qualquer experiência profissional – parentes e amigos pintores – simultaneamente à compra através de encomenda ou comprados já após finalização do trabalho. Cf. HANDLEY-READ, C. – Notes on William Burges's painted furniture. *The Burlington magazine*. London: Burlington magazine publ. (105.1963), p. 496-509.

apontamentos (...) apresentados"[573]. Por outro lado, na execução de mobiliário e no seu revestimento decorativo policromo colaboraram, frequentemente, um conjunto de profissionais – marceneiros, entalhadores, ensambladores, torneiros, marchetadores, embutidores, trabalhadores de metal – forjadores e cinzeladores, artífices da preparação e da gravura artística do couro, da tecelagem e da colocação de sedas, veludos, damascos ou tapeçarias, pintores, douradores e polidores, entre outros[574]. A afinidade do trabalho de arquitetura, decoração e mobiliário comprova que a autoria do mobiliário pintado, partilhada por vários mesteres, subordinava-se a um *"plano de feitura comum"*[575].

Fig. II.29 – Cadeira de braços (Inv. N.º CMAG 653). Século XVII-XVIII. CMAG, Lisboa. Fotografia Daniela Coelho.

Fig. II.28 – Cadeira de braços (S/Inv.). Século XVII-XVIII. Coleção particular, Porto. Extraído de SANDÃO, Artur (1999), p. 182.

A diversidade de especializações necessárias na produção dos móveis fez com que autoria do móvel fosse dificilmente conhecida ou atribuída apenas a um nome. A mobilidade dos artistas e artífices contribuiu para essa dificuldade, dada a presença de

[573] Vd. AHSCM, Livro da Ementa de 1766-1767, fl. 19. *Apud* BASTOS, Celina – *Ob. cit.*, p. 37 e 38.
[574] Vd. BARREIRA, João – *Arte portuguesa: artes decorativas*. Lisboa: Edições Excélsior, [s.d.], vol. 1, p. 362.
[575] Vd. SANDÃO, Arthur de – *Ob. cit.*, p. 53.

inúmeros artistas estrangeiros que vieram trabalhar para Portugal no século XVIII[576], dos quais se destacam os artistas franceses que desde o século XVI vieram para Espanha e Portugal. Desde então, os artistas portugueses obtinham maioritariamente a sua formação em território espanhol, dado o seu domínio político, situação que apenas se alterou no final do século XVII[577]. Em Setecentos, o artista, pintor e decorador francês Jean-Baptiste Pillement[578] veio para Portugal, alcançou visibilidade através da sua pintura e influenciou artistas da nova geração, tais como Joaquim Marques e Joaquim da Costa[579].

Jean Pillement (1728-1808) *"trabalhou tanto no Porto como em Lisboa (1780 e 1785) onde fez escola, presumindo-se que aos seus discípulos se ficaram a dever as minúsculas paisagens e outras composições com que se decoraram cadeiras e canapés"*[580]. Pillement teve como principais inspirações Watteau[581], que "*abriu o caminho*

[576] Natália Marinho Ferreira Alves, considerando a mobilidade de artistas e artífices referiu que é *"um facto por demais evidente para possamos ignorá-lo ou remetê-lo para um plano secundário"*. Cf. ALVES, Natália Marinho Ferreira – *Ob. cit.*, p. 105.

[577] *"Só no reinado de D. Pedro II, em 1689, os poucos artistas portugueses se libertam da 'Caza dos Vinte e Quatro', não mais ficando sujeitos a 'bandeira alguma como os demais oficios mechanicos', por virtude de um 'Acórdão em favor da Pintura e Escultura' no qual o rei com a sua visão esclarecida 'reputou por nobre a Arte que exercitávão'*. Vd. FUNDAÇÃO Ricardo do Espírito Santo Silva; ALLIANCE Française de Lisboa – *Presença de alguns artistas franceses em Portugal no século XVIII, sua influência: catálogo da Exposição organizada por ocasião da quinzena de arte francesa*. Lisboa: F.R.E.S.S., 1982, p. 5.

[578] *"Jean Pillement foi também gravador de algumas das suas invenções orientalizantes (…). A maior parte da produção de gravuras do autor foi realizada com a técnica de água-forte, embora várias sejam buriladas e em ponta seca. Nas suas gravações a cores, no corpus, além das que tiveram repintes posteriores, utilizou-se o designado processo francês da impressão a cor com quatro (ou menos) matrizes separadas e da técnica inglesa, de coloração manual da gravura"*. Vd. MOTA, Álvaro Samuel Guimarães da – *Ob. cit.*, p. 83.

[579] Vd. FUNDAÇÃO Ricardo do Espírito Santo Silva; ALLIANCE Française de Lisboa – *Ob. cit.*, p. 17.

[580] Vd. PINTO, Maria Helena Mendes – *Artes decorativas portuguesas no Museu Nacional de Arte Antiga: séculos XV-XVIII*. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga, 1979, p.116.

[581] A pintura de Watteau (1684-1721) é de inspiração francesa, apesar de herdeira de Rubens e de Van Dyck. "Foi influenciado pelo Oriente, aquando da realização de "figuras chinesas e tártaras" para o gabinete do rei, na Muette". Watteau mereceu a profunda admiração do pintor Pierre Antoine Quillard (1701/1711-1733), seu seguidor e quem, segundo Guarienti, *"trouxe para Portugal uma nova gramática decorativa, foi um grande ilustrador e água-fortista, ganhando uma aura e uma fama que há poucos anos ainda, por 1930, muito deu que falar nos meios artísticos de Paris e de Lisboa"*, sendo segundo o que alguns nomes defenderam terá sido o único retratista da corte de D. João V. Vd. FUNDAÇÃO Ricardo do Espírito Santo Silva; ALLIANCE Française de Lisboa – *Presença de alguns artistas franceses em Portugal no século XVIII, sua influência: catálogo da Exposição organizada por ocasião da quinzena de arte francesa*. Lisboa: F.R.E.S.S., 1982, p. 9 e 10.

seguido por um grande número de pintores de talento…", seguindo-o nas *"'chinoiserie' mas também no seu amor da natureza e na sua extraordinária fantasia"*. "*Paisagista, decorador e pintor de flores (…) a sua glória foi imensa, deixando obras encantadoras nos muros de muitas habitações do século XVIII"*[582]. Em sentido inverso, muitos artistas portugueses foram bolseiros no estrangeiro e daí trouxeram, mais tarde, influências e novos gostos. O intercâmbio de artistas perdurou ao longo de Setecentos e Oitocentos tendo sido condicionada, no entanto, por diversas contingências políticas – Guerra Civil e Revolução Francesa – chamando *"às armas, entre outras classes, a população dos 'ateliers' e das oficinas"*, ou seja, inúmeros artistas e artífices[583].

Quanto à decoração do mobiliário mediante camada pictórica de acabamento, esta parece ter sido induzida por duplo motivo: a apreciação estética do resultado alcançado, por um lado, ou o custo final que era bastante inferior relativamente ao exercício da talha e da aplicação de outros materiais, por outro. Independentemente do motivo, alcançou grande apreço e justificou a existência de escolas especializadas o tipo de pintura mais apreciado, como os acharoados portugueses: de *"valor intencional a asserção do trabalho axaroado ter criado escola e artífices especializados, podendo aceitar-se a hipótese, como no caso dos móveis indo-portugueses, da vinda de alguns executantes profissionais do género para aqui aplicar e desenvolver o conhecimento do referido trabalho"*. Tal situação poderá ter acontecido na Igreja dos Carmelitas, no Porto, cujo trabalho terá sido efetuado *"in situ"*[584]. Esta hipótese é consistente com as referências da Fábrica da Irmandade, que dá conta *"além dos pintores e douradores de escola diferente, da presença simultânea de marceneiros e entalhadores para o completo conserto do arranjo geral"*[585].

[582] Vd. FUNDAÇÃO Ricardo do Espírito Santo Silva; ALLIANCE Française de Lisboa – *Ob. cit.*, p.10 e 11.
[583] Vd. GUIMARÃES, Alfredo – *Mobiliário do Paço Ducal de Vila Viçosa.* Lisboa: Sá da Costa, 1949, p. 35.
[584] Vd. SANDÃO, Arthur de – Móveis pintados portugueses antigos: séculos XVII-XVIII. *Lusíada.* N.º 13 (Out. 1960), p. 30.
[585] Vd. SANDÃO, Arthur de – *Ob. cit.*, p. 31.

Quanto às motivações económicas[586] como motor de desenvolvimento da pintura decorativa, também nos parece uma hipótese certa. O cromatismo do revestimento dos móveis impunha na centúria Setecentista, *"a feliz circunstância de simbolizar, em plano, empolgante efeito de volume. Por preferência ou economia, desonerando o custo da marcenaria na execução da talha?"*[587].

Revelando transversalidade autoral, a pintura podia ser realizada por, pintores-douradores ou pintores-decoradores e ainda por pintores de cavalete, como Pedro Alexandrino[588], autor de pinturas em mobiliário[589], como atestam os arcazes da Igreja da Madalena, em Lisboa, em contexto religioso[590]. Contudo, não lhes era exclusiva e a tarefa de policromar os móveis era frequente entre os próprios marceneiros, carpinteiros ou entalhadores, finalizando o produto do seu trabalho em madeira. Curiosamente, a partilha das tarefas por carpinteiros e entalhadores havia motivado diversas *"contendas entre mesteres associados ao trabalho de madeira"*[591]. No que se refere à pintura de fingimento, parece pouco arriscado afirmar que a imitação de outras madeiras poderia ter sido uma tarefa executada pelos próprios marceneiros, dado a aparente simplicidade da tarefa, muitas vezes limitada à aplicação de apenas uma cor, sem elaboradas variações cromáticas.

---

[586] Contudo, existem pintores cuja aceitação de trabalhos diversificados não parece estar diretamente relacionada com razões meramente financeiras.

[587] Vd. SANDÃO, Arthur de – *Ob. cit.*, p. 28.

[588] Pedro Alexandrino assumiu-se como pintor no século XIX e dele se conhecia a produção em quantidade: produziu em grande quantidade: *"(...) tomava conta de qualquer espécie de trabalho pictórico que lhe aparecesse, mostrando-se hábil, expedito e aplicado em tôdas: (...) e até com mestria e agrado, decorações e assuntos galantes em móveis, cadeirinhas e caixas de carruagens"*. Vd. COSTA, Luís Xavier da – *As Belas Artes Plásticas em Portugal durante o século XVIII.* Lisboa: Centro Tip. Colonial, 1935, p. 119 e 120.

[589] Existem referências a Pedro Alexandrino como pintor de retratos e miniaturas. Vd. MACHADO, Cyrillo Wolmar Machado – *Ob. cit.*, p. 95-98.

[590] Existem referências a Pedro Alexandrino como pintor de mobiliário, a par da sua produção de telas de sacristia, em colaboração com José Gonçalves. Vd. PAMPLONA, Fernando – *Dicionário de Escultores e Pintores Portugueses*. 4ª ed. Barcelos : Livraria Civilização, 2000, vol . 4, p. 278.

[591] Vd. SALDANHA, Sandra Costa – Entalhadores e carpinteiros, concorrentes e parceiros – O mobiliário religioso da Basílica da Estrela. *In Actas do 2º Colóquio de Artes Decorativas: As artes decorativas e a expansão portuguesa – imaginário e viagem. 1º Simpósio Internacional*. Lisboa: Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva, Escola Superior de Artes Decorativas, 2008, p. 43.

Apesar do conhecimento de alguns nomes, a escolha dos trabalhos aceites revela, de uma forma geral, que os artistas/artífices eram pouco criteriosos, sendo a sua obra conhecida como um "todo" e não de forma individualizada. O trabalho dos pintores *"era dado a quanto o solicitava"*[592], apesar da nem sempre divulgada autoria das suas obras: *"O que fizeram, conhece-se em globo; individualizando muito pouco. Conforme as encomendas, pintaram retábulos, tábuas soltas, tectos e muros; estofaram imagens; desenharam e coloriram pendões e bandeiras para as procissões ou entradas reais; douraram varas de palio, maçanaria de painéis, sobre-céus de altares. Nenhum trabalho repugnava ao artista* (…)*"*[593].

Como se pode observar pelo que tem vindo a ser afirmado, as especificidades de decoração foram partilhadas simultaneamente na manufatura da talha e do mobiliário. Na talha, insinuou-se a conceção dos cadeirais, e sua policromia adquiriu similar relevo, tornando-se conhecidos alguns autores, como no cadeiral do mosteiro cisterciense de Santa Maria do Bouro, em Amares, acerca do qual revela o livro de contas que *"a 23 de Março de 1666 (...) começarão os Mestres do Choro"*, referindo especificamente a entrega do trabalho ao entalhador, em 1668, pelo monge tesoureiro: *"dei ao Souza dos Paineis do Choro por todos quarenta mil rs. E hũ carvalho de Pao"*[594].

O apreço pela pintura de mobiliário ficou documentado em alguns casos bastante representativos, e já referidos no capítulo anterior, como o da rainha D. Catarina que, em 1554, entregou o trabalho ao pintor Cristóvão de Morais, reconhecendo o gosto pela decoração pictórica[595]. Conhece-se a autoria de determinadas tipologias decorativas, como a *"chinoiserie"*, cuja produção destacou nomes como Manuel da Silva, Gabriel Ferreira da Cunha, António Simões Ribeiro e Vicente Nunes. A autoria desta técnica decorativa ficava a cargo dos mesmos artistas que faziam o restante tipo de pintura, e vice-versa, originando

[592] Vd. SANDÃO, Arthur de – *Ob. cit.*, p. 46.
[593] CORREIA, Vergílio – Pintores Portugueses dos séculos XV e XVI. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1928, p. 27 e 28.
[594] Cf. SMITH, Robert – *Ob. cit.*, p. 41 e 42.
[595] Vd. SANDÃO, Arthur de – *O móvel pintado em Portugal*. [Porto]: Civilização, 1999, p. 45.

resultados finais tão profundamente diversos na sua qualidade. Admitimos a execução frequente das restantes tipologias artísticas, apesar de acreditarmos que a situação inversa não seria tão constante. Era improvável que os artífices pintores das tipologias mais simples – como as monocromias e bicromias sem variações cromáticas – fossem os autores dos acharoados, cuja execução envolvia um nível de conhecimento dos materiais e erudição técnica de manufatura superiores. No entanto, é possível se tenham realizado inúmeras tentativas e ensaios, provavelmente resultando em exemplares de claro cariz experimental e rudimentar execução, que hoje nos parecem deter traços de um certo provincianismo.

Apesar do conhecimento pontual do pintor de D. Catarina e da autoria atribuída a algumas concretizações artísticas da decoração acharoada, o mesmo não se verifica no que respeita à maioria das restantes tipologias decorativas, permanecendo o desconhecimento generalizado relativo a informações específicas de encomendas e autorias dos exemplares. De facto, em publicações dedicadas às "*Artes e artistas em Portugal"*[596] evidencia-se a diminuta relevância atribuída ao mobiliário. Apesar de a obra abordar assuntos tão diversificados quanto a *"pintura"*, *"fontes de bronze"*, *"tapeçarias"*, *"bordadores e colchoeiros"*, *"ourivesaria"*, *"construcções navaes"*, *"armarias e arsenaes"*, *"musica"* e *"danças"*, Sousa Viterbo não inclui no *"índice de materias"*[597] referências específicas ao mobiliário, e, portanto, não existe qualquer referência à policromia do mesmo.

No entanto, sabemos que a pintura no mobiliário foi deveras apreciada, marcando inclusivamente presença em tipologias consideradas novidades para a época, tal como as cómodas, cuja definição aparece pela primeira vez no dicionário de António de Moraes Silva, em 1789, tendo sido, contudo, referida anteriormente a essa data em inventários, descrevendo alguns exemplares policromados[598]. A problemática da autoria da decoração

[596] VITERBO, Sousa – *Artes e artistas em Portugal: contribuições para a sua história das artes e indústrias portuguezas.* Lisboa: Livraria Ferreira, 1892.
[597] VITERBO, Sousa – *Ob. cit.,*p. 311 e 312.
[598] Vd. PINTO, Maria Helena Mendes – *Artes decorativas portuguesas no Museu Nacional de Arte Antiga: séculos XV-XVIII*. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga, 1979, p. 67.

policromada no móvel assumiu contornos internacionais e prendeu-se com a formação dos seus artífices/pintores/decoradores cujos requisitos variavam consoante as exigências de das tipologias executadas, apesar da aproximação dos ofícios quanto à necessidade de pormenorização das recomendações técnicas[599].

Na impossibilidade de se atribuírem nomes concretos às quatro tipologias encontradas, realizou-se o levantamento dos que se conseguiram identificar, sistematizando algumas informações que nos parecem esclarecedoras acerca da sua atividade (Quadro V), abrangendo o período cronológico do século XVI ao século XIX. Os dados relativos a estes artistas são provenientes de diversas fontes e os seus nomes são referidos, por vezes, em contratos, outras vezes, em relatos e descrições obtidas de fontes variadas. De alguns autores, sabe-se o nome e o trabalho particular desenvolvido no âmbito do seu ofício.

Consideraram-se os nomes de autores responsáveis pela pintura de revestimento de diversas concretizações afins ao mobiliário, como as pinturas de tetos, de molduras e de instrumentos musicais[600], uma vez que a policromia revelou-se, tal como na talha, em desenvolvimento paralelo ao do mobiliário. Apesar de a sua análise não ter sido âmbito de estudo no presente trabalho, parece-nos pertinente a sua inclusão pela suposição de se tratar de autores que realizaram pintura em mobiliário, ainda que permaneçam desconhecidos.

[599] Cf. KIRKHAM, Pat; TOMLIN, Maurice – The London Furniture Trade 1700-1870. *Furniture history.* London: *The furniture history society*. (24.1988), p. 33 e 34.

[600] Vd. ESTROMPA, Raquel Ludovina Menezes – *Cravo de Pascal Taskin (1782): Caracterização Material da Policromia Exterior*. [Texto policopiado]. Lisboa: [s.n.], 2012. Dissertação de Mestrado em Conservação e Restauro, Especialização em Ciências da Conservação apresentada na Faculdade de Ciências e Tecnologias, Universidade Nova de Lisboa, 2012.

Quadro V

Artistas e artífices que pintaram móveis nos séculos XVI a XVIII

DATAS	OBRAS/OBJETOS	TIPOLOGIAS DECORATIVAS	VALORES	OFÍCIO	ARTISTAS E ARTÍFICES
1554	Leito[601]	Pintura ornamental e douramento	72.000 rs.	Pintor	Cristóvão de Morais[602]
XVI	Oratório	Pintura de cenas religiosas, flores e frutos	-	Pintora	Joana Baptista Faciebat[603]
XVII	*"quadro e douramento"* na Capela do Desterro do Convento das Chagas	Pintura e douramento	-	Pintora e douradora	Maria da Cruz[604]
1655	Tetos das salas dos "Capelos" Universidade de Coimbra (U.C.)	Pintura ornamental e douramento	-	Pintor	Jacinto Pereira da Costa[605]
1702 (?)	Tetos das salas de "Exame privado" (U.C.)	Pintura ornamental e douramento	-	Pintor (?)	José Ferreira Araújo[606]
1702 (?)	Salas de "Exame privado" (U.C.)	Pintura das insígnias doutorais nas sobreportas	-	Pintor (?)	João Vidal[607]

[601] D. Catarina, mulher de D. João III, *"mandou entregar ao pintor Cristóvão de Morais, peintre d'ornemens et doreur, diz Raczynski, pour l'or et les couleurs qu'il y a emploés, 72 000 reis, pour cette litière faite à Almeirim"*. Vd. SANDÃO, Arthur de – *O móvel pintado em Portugal*. [Porto]: Civilização, 1999, p. 45.

[602] Vd. FERRÃO, Bernardo – *Mobiliário português.* Porto: Lello, 1990, vol. 2, p. 92.

[603] A sua assinatura aparece num oratório pertencente à Biblioteca pública de Évora exibido, em 1882, na Exposição retrospetiva de arte ornamental portugueza e hespanhola (vd. Capítulo I, p. 73).

[604] A devota Maria da Cruz, descrita como *"pintora e douradora",* faleceu em Lamego em 1619. Vd. BASTO, Artur de Magalhães – Theatro Heroino, vol. 2. *Apud* SANDÃO, Arthur de – *Ob. cit.*, p. 54.

[605] *"Iacinto pereira da costa pintor e morador na cidade de Porto se obrigou a dourar e pintar"*. Vd. GARCIA, Prudêncio Quintino – *Ob. cit.*, p. 286.

[606] José Ferreira Araújo, de Lisboa, foi o autor do teto da sala de "Exame Privado". "*A pintura do tecto é de José Ferreira Araújo, que teria vindo de Lisboa com o pai, quando este veio para a obra similar da capela"*. Vd. INVENTÁRIO Artístico de Portugal: Cidade de Coimbra. Lisboa: A.N.B.A., 1943, vol. 2, p. 103.

[607] "*João Vidal pintou as sobreportas com as insígnias doutorais"*. Vd. IDEM, *Ibidem*, p. 103.

DATAS	OBRAS/OBJETOS	TIPOLOGIAS DECORATIVAS	VALORES	OFÍCIO	ARTISTAS E ARTÍFICES
1702 (?)	Salas de "Exame privado" e tetos (?) (U.C.)	Pintura "lisa" e douramento	-	Pintor (?)	Gonçalo Mesquita[608]
1702 (?)	Salas de "Exame privado" (U.C.)	Douramento de molduras	-	Carpinteiro e decorador	Manuel Pereira[609]
1715-1744[610]	Estantes e balaustradas, arcadas e teto da biblioteca (U.C.)	Pintura acharoada (estantes e balaustradas), marmoreada (arcadas de ligação), "à italiana" (tetos) e douramento	-	Pintor	António Simões Ribeiro[611]
1715-1744	Estantes e balaustradas, arcadas e teto da biblioteca (U.C.)	Pintura e douramento	-	Pintor	Vicente Nunes[612]

608 "*De Gonçalo Mesquita deve ser a pintura lisa e a douradura; podendo ter colaborado nos tectos, como auxiliar de Manuel Pereira* (…)*"*. Vd. IDEM, *Ibidem*, p. 103.

609 "*Manuel Pereira, carpinteiro e decorador, que, sabemos, dourou molduras. O mobiliário, agora desaparecido, veio do Porto*". Vd. IDEM, *Ibidem*, p. 103.

610 Vd. SANDÃO, Arthur de – Móveis pintados portugueses antigos: séculos XVII-XVIII. *Lusíada.* N.º 13 (Out. 1960), p. 31.

611 É possível que este seja um dos dois artistas, ambos pintores, citados com o mesmo nome, apesar de não aparecer "Simões" em nenhuma referência. Um deles trabalhou para a Santa Casa da Misericórdia de Penafiel, fazendo *"assentos e púlpito"*. O outro pintor, fez "*pintura das imagens de Cristo, nova e antiga, e da imagem de São Pedro"* para a Confraria do Espírito Santo da Igreja matriz de Viana do Castelo, entre 1620 e 1621. Cf. FERREIRA-ALVES, Natália Marinho – *Dicionário de artistas e artífices do Norte de Portugal*. Porto: CEPESE, 2008, p. 291.

612 Vd. SANDÃO, Arthur de – *Ob. cit.*, p. 31.

DATAS	OBRAS/OBJETOS	TIPOLOGIAS DECORATIVAS	VALORES	OFÍCIO	ARTISTAS E ARTÍFICES
1720-1724	Obras na casa do cabido da Sé Velha de Coimbra	Pintura e douramento	21.600 rs.[613] 7.000 rs.[614] 960 rs.[615] 1.200 rs.[616] 1.200 rs.[617] 2.400 rs.[618]	Pintor-decorador[619]	Manuel da Silva[620]
1728	Estantes, colunas, pilastras e balaustradas da Biblioteca (U.C.)	Pintura acharoada	*"tres mil cruzados"* e 80.000 rs. cada sala[621]	Pintor-decorador	Manuel da Silva
1737	Órgão da Capela (U.C.)	Pintura acharoada	215.000 rs.	Pintor	Gabriel Ferreira da Cunha[622]
1743	Igreja da Misericórdia de Chaves	Pintura ornamental	-	Pintor	Jerónimo da Rocha[623]

[613] *"De dourar, e acharoar nove molduras com seos filettes e folhas nos cantos"*. Vd. SANDÃO, Arthur de – *O móvel pintado em Portugal*. [Porto]: Civilização, 1999, p. 45.

[614] *"De pintar sette portas grandes fingidas de cor de Angelim"*. Vd. SANDÃO, Arthur – *Ob. cit.*, p. 45.

[615] *"De pintar de pretto dois Buffetes"*. Vd. IDEM, *Ibidem*, p. 46.

[616] *"De envernisar as quatro cadeiras novas que se acrescentarão no choro"*. Vd. IDEM, *Ibidem*, p. 46.

[617] *"De pratear duas jarras e pintar doiz ciprestes"*. Vd. IDEM, *Ibidem*, p. 46.

[618] *"De acharoar duas Taboas para a entrada da porta do Cabbido que se meterão entre os painéis"*. Vd. IDEM, *Ibidem*, p. 46.

[619] Manuel da Silva foi um dos "pintores-decoradores" mais ativos do reinado de D. João V. estantes e balaustradas da Biblioteca da Universidade de Coimbra. É possível que seja o pintor Manuel da Silva, referido em 1764. Cf. FERREIRA-ALVES, Natália Marinho – *Ob. cit.*, p. 321.

[620] Apesar de ter sido autor de pinturas figurativa, foi na pintura ornamental que Manuel da Silva se distinguiu, tendo assumido a autoria de azulejos, de grutescos e festões. Na Sé Velha de Coimbra terá estofado imagens, prateado castiçais e tocheiros, envernizado cadeiras, dourado e acharoado molduras. Cf. PIMENTEL, António Filipe – *Ob. cit.*, p. 366.

[621] *"Axaroado verde escuro e ouro vermelho em duas* [salas] *– a primeira e a terceira – e vermelho e ouro na intermédia destas"*. Vd. SANDÃO, Arthur de – Móveis pintados portugueses antigos: séculos XVII-XVIII. *Lusíada.* N.º 13 (Out. 1960), p. 31.

[622] A 1 de Junho de 1737 celebrou-se a *"Escriptura de obrigaçam"* com Gabriel Ferreira da Cunha para a realização do *"douramento e charam da caxa do orgam da capella desta universidade em presso e quantia de duzentos e quinze mil reis e como obrigaua as fazendas dorrol junto"*. Vd. GARCIA, Prudêncio Quintino – *Ob. cit.*, p. 299-303.

[623] Vd. SANDÃO, Arthur de – *Ob. cit.*, p. 28.

DATAS	OBRAS/OBJETOS	TIPOLOGIAS DECORATIVAS	VALORES	OFÍCIO	ARTISTAS E ARTÍFICES
1752	Par de cómodas do Palácio Nacional de Queluz	Pintura de fingimento	-	Pintor	José Gonçalves Soares[624]
1753-1785[625]	Cadeiras, canapés, paredes e tetos	Pintura de temática acharoada, ornamental de paisagem e figuração humana miniaturista (mobiliário de repouso) e de grandes dimensões (paredes e tetos)	-	Pintor e decorador[626]	Jean-Baptiste Pillement[627]

[624] O *"mestre pintor da Casa do Infantado"* terá trabalhado em 1753 *"no oratório do 'Quarto Alto' e numa cómoda 'para guardar os paramentos do oratório, fingida de várias madeiras e sobrepostos dourados"*. Cf. FREIRE, Fernanda Castro – *Ob. cit.*, p. 101.

[625] Consideramos o intervalo de tempo ocorrido entre 1753 e 1785 por ter sido o período de tempo que Pillement produziu em território nacional. Sabe-se que entre 1780 e 1785 esteve em Lisboa e que em 1786 já não se encontra em Portugal. Vd. PINTO, Maria Helena Mendes – *Ob. cit.*, p.116.

[626] Alfred Leroy afirmou que *"neste domínio como em muitos outros, Watteau abriu o caminho seguido por um grande número de pintores de talento…O estilo Luís XV adaptava-se à maravilha a uma decoração chinesa"*. É desta forma que surge com lugar de destaque *"Jean Pillement (1728-1808) como um dos seus seguidores nas 'chinoiserie' mas também no seu amor da natureza e na sua extraordinária fantasia"*. Vd. FUNDAÇÃO Ricardo do Espírito Santo Silva; ALLIANCE Française de Lisboa – *Presença de alguns artistas franceses em Portugal no século XVIII, sua influência: catálogo da Exposição organizada por ocasião da quinzena de arte francesa*. Lisboa: FRESS, 1982, p. 10 e 11.

[627] Tal como admirou e se inspirou nas obras de Watteau e Boucher, *"também Pillement tece muitos imitadores que o seguiram e admiraram, mas nenhum, nem mesmo o seu amigo e pintor Joaquim Marques (1755-1822) o conseguiu sequer igualar"*. Vd. PRESENÇA de alguns artistas franceses em Portugal no século XVIII. Sua influência – *Ob. cit.*, p. 11.

DATAS	OBRAS/OBJETOS	TIPOLOGIAS DECORATIVAS	VALORES	OFÍCIO	ARTISTAS E ARTÍFICES
1763-1764	Portas dos armários da secretaria da Santa Casa da Misericórdia de Montemor-o-Novo e restantes elementos: cimalhas, pés, frontões, frisos e medalhão central	Pintura de fingimento: simulação de madeiras nobres e de mármores, e douramento	50.000 rs.	Pintor	José Rodrigues[628]
1764-1784[629]	Pentes de marfim, caixas de papelão e vernizes, saídos da Fábrica de "*pentes de marfim, caixas de papelão e verniz"*	-	-	Mestre	Gabriel de la Croix[630]
1768	Sanefas das portadas da sacristia da Igreja da Misericórdia de Viana do Castelo	Douramento	15.000 rs.	Pintor	António da Roza[631]

[628] José Rodrigues policromou a superfícies das portas dos armários, completando o trabalho do entalhador Garcia dos Mártires. Vd. BASTOS, Celina – *Ob. cit.*, p. 37.

[629] Em 20 de outubro de 1764 criou-se a Fábrica de "*pentes de marfim, caixas de papelão e verniz",* ficando o francês Gabriel de la Croix na direção até 1784. A filial era em Tomar, *"fabricava vernizes e caixas de papelão"* e era dirigida pelo francês Jorge Reynier, do qual não se conhece o estatuto profissional. Vd. SEQUEIRA, Gustavo de Matos – *Depois do Terramoto: subsídios para a história dos bairros ocidentais de Lisboa*. 2ªed. Lisboa: Academia das Ciências, 1967, vol. 4, p. 174.

[630] Gustavo de Matos Sequeira descreve La Croix como *"um espírito cheio de iniciativa, um artífice trabalhador e infatigável a quem os nossos inexperientes operários muito deveram. Pena é que não chegassem até nós outros dados para a sua biografia"*. Vd. IDEM, *Ibidem.*, p. 181.

[631] No ano de 1768, a Mesa da Irmandade *"dispendeo com o M.e* [Mestre] *pintor António da Roza em dourar as cinco sanefas das portadas"*. Vd. LIVRO de Contas de 1768, p. 89. *Apud* SANDÃO, Arthur de – *Ob. cit.*, p. 46.

DATAS	OBRAS/OBJETOS	TIPOLOGIAS DECORATIVAS	VALORES	OFÍCIO	ARTISTAS E ARTÍFICES
c. 1769-1822	*"Seges", "bandejas" "carruagens"* com "chinoiserie" enquanto trabalhava na Fábrica das Caixas[632], cadeiras, canapés, paredes e tetos	Pintura acharoada, de paisagem e figuração humana miniaturista (mobiliário de repouso) e de grandes dimensões (paredes e tetos)	-	Pintor	Joaquim Marques[633]
1774-1777[634]	Diversos objetos acharoados em madeira, cobre e barro, além de ferragens de latão douradas, saídos da fábrica de "charões"	Pintura acharoada e douramento	-	Pintor (?)	José Ridler[635]

[632] Joaquim Marques *"começou a trabalhar na Fábrica das Caixas muito jovem (14 anos) e fez a sua aprendizagem que normalmente durava cinco anos. Continuou por mais dez anos até 1784, passando a ajudante, pintando seges e carruagens, bandeijas com 'chinoiserie', etc"*. Vd. PRESENÇA de alguns artistas franceses em Portugal no século XVIII. Sua influência – *Ob. cit.*, p. 17.

[633] O pintor *"…entrou no empenho de o imitar nas paisagens e naquelles agradáveis caprichos…O nosso Marques soube imitar tão bem aquellas galanterias, que todos os curiosos quiserão ter alguma cousa da sua mão, ou fosse em tectos, ou paredes, ou em paineis, ou carruagens…"*. Vd. MACHADO, Cyrillo Wolkmar Machado – *Ob. cit.*, p. 184-486.

[634] Entre 1774 e 1777 José Ridler foi o responsável pela Fábrica de "charões". Vd. SEQUEIRA, Gustavo de Matos – *Ob. cit.*, p. 182.

[635] O mestre alemão José Ridler dirigiu a fábrica de "charões", estabelecida a 1 de Junho de 1774 e instalada junto da fábrica dos pentes, no bairro novo dos fabricantes. Ridler dizia-se "*perito em dourar ferragens de latão e acharoar madeira, cobre e barro…"*. No entanto, seria despedido em 1777 "*por se reconhecer a pouca utilidade que resulta do seu préstimo*". Vd. IDEM, *Ibidem*, p. 182.

DATAS	OBRAS/OBJETOS	TIPOLOGIAS DECORATIVAS	VALORES	OFÍCIO	ARTISTAS E ARTÍFICES
1778	Diversos objetos em ferro, cobre e madeira, pentes de marfim, caixas de papelão, bandejas, vernizes e outros móveis[636], saídos da Fábrica de "*pentes de marfim, caixas de papelão e verniz"*	Pintura acharoada e pintura monocroma – geralmente em azul, com paisagens e flores, e com acabamento final envernizado[637]	-	Artífice	José Francisco del Cuôco[638]
c. 1770-1800	Pintura parcial de móveis, provavelmente nas representações paisagistas do fundo de oratórios e na cabeceira de leitos	Pintura figurativa e de paisagens e marinhas	-	Pintor	Alexandre Jean Noël[639]

[636] As caixas *"eram em geral, redondas, ovaladas ou elípticas, pintadas frequentemente de azul sobre que apareciam païsagens e figuras"*, e as bandejas "*acharoadas e pintadas, encontram-se algumas lindas...Outras decoram-se com paisagens e flores", "as bandejas da Fábrica das Amoreiras eram de ferro, cobre e madeira acharoada. Também lá se acharoavam móveis diversos…".* Vd. IDEM, *Ibidem*, p. 183.

[637] Nas *"caixas e bandejas empregava-se a "goma jatubá", ou goma-copal (..) da Companhia do Grão Pará e Maranhão"* Vd. Livro 916 A de Decretos e Avisos, pág.70 v.º. *Apud* IDEM, *Ibidem*, p. 182.

[638] O italiano José Francisco del Cuôco, que trabalhava nas oficinas da fábrica substituiria Ridler em 1778, conduzindo a manufatura dos *"acharoados a uma notável perfeição*". Vd. IDEM, *Ibidem*, p. 182. Del Cuôco (ou del Cusco), napolitano, tinha trabalhado para o rei Carlos III em Madrid como pintor de esmalte. Vd. MACHADO, Cyrillo Wolmar Machado – *Ob. cit.,* p. 184 e 185.

[639] Nos finais de Setecentos, esteve em Portugal Alexandre Jean Noël (1752-1834), *"um dos principais pintores de paisagens* (…) *cujas obras reflectem o gosto da clientela da época - a paisagem, a marinha e a vista topográfica".* Cf. CARVALHO, A. Ayres de - Pintura. *In Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva*. Lisboa: FRESS, 1994, p. 204-249.

DATAS	OBRAS/OBJETOS	TIPOLOGIAS DECORATIVAS	VALORES	OFÍCIO	ARTISTAS E ARTÍFICES
XVIII	Relógio de caixa alta da Sé de Braga	Pintura acharoada e de motivos rocaille	-	Pintor	Carlos Luís Ferreira da Cruz Amarante[640]
XVIII-XIX	*"móveis", "cadeirinhas", "caixas de carruagens"*[641] e arcazes da Igreja da Madalena, em Lisboa	Pintura ornamental figurativa e monocroma (?)	-	Pintor	Pedro Alexandrino de Carvalho[642]
1800	Duas credências pintadas "à moderna" para a Ordem do Carmo no Porto	Pintura monócroma	15.000 rs.	Pintor	Luís Chiari[643]
XIX	Móveis integrados na arquitetura (colunas, painéis, arcos) em Igrejas e Palacetes[644]	Pintura de fingimento – marmoreados e douramento	-	Arquiteto e decorador	Giuseppe Cinatti[645]

Nota: Utilizou-se a expressão Pintor (?), quando não se encontrou a alusão explícita em nenhuma documentação analisada, apesar das referências da produção de objetos apontarem para essa nomenclatura. Foi utilizado "-", quando não existem referências específicas relativas ao campo em questão.

[640] A pintura acharoada do relógio da Sé de Braga associa-se ao trabalho do bracarense Carlos Luís Ferreira da Cruz Amarante, decorado com pintura de motivos rocaille. *"Trata-se de um exemplar de grande raridade pela solução decorativa encontrada, já que os exemplares de meados do século XVIII seguem os habituais padrões de "chinoiserie" divulgados em Portugal pelos modelos ingleses importados, rapidamente copiados"*. Vd. BASTOS, Celina – Descrição do Relógio de caixa alta (TMSB.0083.MOB), pertencente ao Tesouro-Museu da Sé de Braga. *Inventário*, 2008, p. 1.

[641] Vd. COSTA, Luís Xavier da – *As Belas Artes Plásticas em Portugal durante o século XVIII.* Lisboa: Centro Tip. Colonial, 1935, p. 119 e 120.

[642] Pedro Alexandrino de Carvalho (1729-1810). Vd. VEIGA, Ana Rita; TAVARES, Carla Carvalho – A pintura de altar: estudo de um conjunto de obras de João Glama Ströberlle e de Pedro Alexandrino de Carvalho. *In Através da pintura: olhares sobre a matéria. Estudos sobre pintores no norte de Portugal*. Projecto "Materiais e técnicas de pintores do norte de Portugal". Porto: UCP/CITAR, 2011, p. 102-104.

[643] Vd. FREITAS, Eugénio de Andrea da Cunha e – Memória Histórica da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo da Cidade do Porto. Porto: [s.n.], 1946. *Apud* SANDÃO, Arthur de – *Ob. cit.*, p. 46.

[644] Cinatti realizou encomendas para a casa real, habitações burguesas e de proprietários rurais. Entre os seus trabalhos mais conhecidos estão: o Palácio das Necessidades, a Igreja de S. Domingos, em Lisboa. Vd. LEAL, Joana Cunha – *Ob. cit.*, p. 334.

[645] Nas construções de carácter efémero Giuseppe Cinatti (1808-1879) trabalhou em colaboração com Achille Rambois (c.1810-1882), em pinturas inseridas na representação cénica do *trompe l'oeil.* Vd. IDEM, *Ibidem.*, p. 329-350.

CAPÍTULO III

TÉCNICAS DECORATIVAS: ESTUDO TÉCNICO E MATERIAL

CAPÍTULO III
TÉCNICAS DECORATIVAS: ESTUDO TÉCNICO E MATERIAL

3.1. Materiais e técnicas: livros de "segredos"

O conhecimento dos materiais e das técnicas utilizadas na pintura tem merecido uma crescente atenção por parte dos investigadores que, recorrendo aos mais modernos métodos científicos, vão trazendo à luz de forma pontual e gradual aquilo que se encontra disperso em publicações de temáticas muito diversificadas. De um modo geral, pode dizer-se que em Portugal as publicações coevas dedicadas à preparação e aplicação dos materiais, de modo a produzir pintura sobre madeira, são compiladas em livros de "segredos", "tratados", "regras" ou "artes" dedicados a uma ou a outra técnica singular. A aura de secretismo foi-se perdendo mas, na senda de tais manuscritos, a publicação de monografias dedicadas às técnicas artísticas manteve-se até aos mais recentes dicionários de técnicas artísticas[646].

O presente capítulo, cujo objetivo não é a revisão dos tratados portugueses, utiliza-os como instrumento de trabalho e fonte de conhecimento relativamente aos processos e materiais empregues no móvel pintado. A sua sistematização e aferição em exemplares portugueses estão ainda por realizar, apesar de alguns estudos terem sido elaborados, embora parcelares e temporalmente limitados[647]. No entanto, durante a investigação que levámos a cabo demos conta de alguns manuscritos cujas técnicas de execução da pintura de mobiliário são frequentemente mencionadas e, portanto, de pertinente menção. Por esse

[646] Vd. KROUSTALLIS, Stefanos K. – Diccionario de materias y técnicas: Tesauro para la descripción y catalogación de bienes culturales. Madrid: Secretaría General Técnica, 2008. Vd. MARX, Ina Brosseau; MARX, Allen; MARX, Robert – Professional painted finishes: a guide to the art and business of decorative painting. New York: Watson-Guptill, 2008. Vd. LAURIE, A. P. – *The Painter's methods and Materials*. 2.ª ed. New York: Dover publications, 1988. Vd. GETTENS, Rutherford J.; STOUT, George L. – *Painting materials: a short encyclopaedia*. New York: Dover publications, 1966.

[647] Vd. CRUZ, João – Pigmentos e corantes das obras de arte em Portugal, no início do século XVII, segundo o tratado de pintura de Filipe Nunes. *Conservar Património*. [Lisboa]: Associação Profissional de Conservadores-Restauradores de Portugal. 6 (2007), p. 39-51.

motivo, apresentamos o Quadro VI, que os sintetiza do ponto de vista da datação, da autoria, e das principais matérias tratadas com aplicação ao móvel pintado.

Quadro VI

Livros de "segredos" e tratados portugueses

DATA	TÍTULO	AUTORIA	MATÉRIAS TRATADAS
1615	*Arte da Pintura, Simetria e Perspectiva*[648]	Filipe Nunes ou Filipe das Chagas[649]	- Técnicas de execução de pintura: zonas de luz/sombra, representação humana - Técnicas de pintura: óleo, têmpera - Materiais e preparação do suporte - Materiais, preparação e uso das cores - Técnicas e materiais de envernizamento e douramento
1729	*Arte de brilhantes vernizes, & das tinturas. Fazelas, & o como obrar com ellas. E dos ingredientes de que o dito se deve compor; huma larga explicaçaõ, da origem, & naturezas; proprio para os mestres torneiros, pintores, & escultores.Como taõ-bem huma offerta, de 18, ou 20, receitas curiozas, E necessarias para: os ourives de ouro, prata, & os relogoeiros, & mais artistas*[650]	João Stooter	- Técnicas de polimento de diversos materiais - Nomes de madeiras nacionais e estrangeiras - Técnica de preparação de cola (que se usa como verniz) - Técnicas e materiais na preparação das cores *("tinturas"*) - Técnicas e materiais de douramento e envernizamento (treze receitas de *"espíritos vernizes"*[651])

[648] Vd. Nunes, Filipe – *Arte da Pintura, Simetria e Perspectiva.* Lisboa: [s.n.], 1615.

[649] *"Sobre o autor apenas se sabe que era natural de Vila Real e que, em 1591, entrou para o Convento dos Dominicanos de Lisboa, onde professou, tendo mudado o nome para Frei Filipe das Chagas"*. Vd. CRUZ, João – *Ob. cit.*, p. 40.

[650] Vd. STOOTER, João – *Arte de Brilhantes Vernizes & das tinturas. Fazelas & o como obrar com Ellas (...)*. Anveres: Por la Viuva de HenricoVerdussen, 1729.

[651] Vd. IDEM, *Ibidem.*, p. 1.

1794	*Segredos necessários para os Officios, Artes e Manufacturas, e para muitos objectos sobre a economia doméstica. Extrahidos da Encyclopedia, da Encyclopedia Methodica, da Encyclopedia prática, e das melhores obras que tratarão até agora estes objectos*[652]	-	- Técnicas e materiais na preparação das cores e dos utensílios (pincéis) - Técnicas e materiais de envernizamento - Técnicas e materiais na preparação de *"tinturas"* para madeira - Técnicas e materiais de douramento (a óleo, verniz e a têmpera), prateamento e bronzeamento
1815	*Regras da arte da pintura: com breves reflexões criticas sobre os caracteres distinctivos de suas escolas, vidas e quadros dos seus mais célebres professores. Escritas na lingua italiana por Micael Angelo Prunetti dedicadas as excellentissimo senhor Marquez e Borba*[653]	José da Cunha Taborda	- Materiais e técnicas da pintura (desenho, claro-escuro, colorido) - Glossário de termos: cores, vernizes e técnicas
1897	*Estudos históricos sobre pintura*[654]	Maximiniano de Aragão	- Análise diacrónica da pintura[655] e os principais materiais e técnicas

A situação ocorreu em idêntica medida nos restantes países da Europa, designadamente em França[656], Inglaterra, Espanha, Itália, e foram inúmeras as publicações estrangeiras que muito provavelmente influenciaram os artistas portugueses[657], que se

[652] Vd. *SEGREDOS necessários para Officios, Artes e manfacturas (...)*. Lisboa, Oficina de Simão Thaddeo Ferreira, vol. 2, 1794.

[653] Vd. TABORDA, José da Cunha – *Regras da arte da pintura (...)*. Lisboa: Impr. Regia, 1815.

[654] Vd. ARAGÃO, Maximiniano de – *Estudos históricos sobre pintura*. Viseu: Tipografia popular da liberdade, 1897.

[655] Egipto, Grécia, Roma, período Bizantino, Flandres, Holanda, Alemanha, Inglaterra, França, Espanha, Portugal. A análise das técnicas de pintura nestes países, especialmente Portugal, onde maioritariamente se aborda a pintura sobre madeira e autorias (profissionais e amadores), permite traçar comparações com as técnicas aplicadas ao móvel português.

[656] Vd. MASSING, Ann – From Books of Secrets to Encyclopedias: Painting Techniques in France between 1600 and 1800. *In Historical Painting Techniques, Materials, and Studio Practice: preprints.* Netherlands: The Getty Conservation Institute/University of Leiden, 1995, p. 20-27.

[657] Em 1799, Agostinho José da Costa Macedo mencionou a tradução da obra de D. Bernardo de Montón, traduzida em 1744 por José da Silva da Natividade, como referência imprescindível para o dicionário da língua portuguesa. Vd. MACEDO, Agostinho José da Costa – *Catálogo dos livros que se haõ de ler para a continuação do diccionario da língua portugueza mandado publicar pela Academia Real das Sciencias*. Lisboa: Tipografia da Academia Real das Sciencias, 1799, p. 80.

apresentam no Quadro VII, seguindo os critérios *supra* mencionados, alargando o campo temporal abrangido:

Quadro VII

Livros de "segredos" e tratados estrangeiros

DATA	TÍTULO	AUTORIA	MATÉRIAS TRATADAS
Século XV	*Trattato della Pittui – Il libro dell'arte*[658]	Cennino Cennini	- Materiais e técnicas do desenho e da pintura - Técnicas e materiais na preparação das cores - Técnicas e materiais na preparação da madeira e dos utensílios (pincéis) - Técnicas de pintura sobre madeira (óleo, verniz e a têmpera) - Técnicas de douramento - Técnicas e materiais de envernizamento
1550	*Las vidas: de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos*[659]	Giorgio Vasari	- Técnicas e materiais na preparação das cores - Técnicas de pintura sobre madeira - Técnicas de douramento - Técnicas e materiais de envernizamento
1649	*El Arte de la Pintura, sua Antiguedad e grandezas*[660]	Francisco Pacheco	- Técnicas de pintura sobre madeira: desenho e colorido (óleo, verniz e a têmpera) - Técnicas e materiais na preparação das cores - Técnicas e materiais de envernizamento - Técnicas de douramento
1688	*A treatise of Japanning Varnishing & Guilding*[661]	John Stalker e George Parker	- Técnicas e materiais de envernizamento - Técnicas de douramento - Técnicas e materiais para aplicação de metais - Técnicas de acharoados, de imitação de tartaruga e de mármore

[658] Vd. CENNINI, Cennino d'Andrea – *Il libro dell'arte.* Barcelona: Sucesor de E. Mesenguer, 1950.

[659] Vd. VASARI, Giorgio – *Las vidas: de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos*. Madrid: Cátedra, 2002.

[660] Os três livros que compõem o tratado correspondem a assuntos diferentes, num aprofundamento gradual das técnicas aplicadas. O primeiro capítulo, mais generalista, aborda algumas questões de contexto social e artístico das obras de arte e autorias. Vd. PACHECO, Francisco – *El Arte de la Pintura, sua Antiguedad e grandezas*. Barcelona: L.E.D.A. Las Ediciones de Arte, 1968.

[661] Vd. STALKER, John; PARKER, George Parker – *A treatise of Japanning and Varnishing.* London: Alec Tiranti, 1960.

1720	*Trattato sopra la vernice detta comunemente cinese e presentato in stampe all Illustriss. ed Excelentiss. Sign. Marchese De Abrantes, stato Ambasciatore in Roma della Maestá di Giovinni V Ré di Portugallo*[662]	P.e Filippo Bonanni della Compagnia di Gésu	- Técnicas e materiais de envernizamento
1734	*Secretos de Artes Liberales, y Mecanicas. Recopilados, y Traduzidos de vários, y selectos Authores, que tratan de Phisica, Pintura, Arquitectura, Optica, Chimica, Doradura, y Charoles, com otras varias curiosidades ingeniosas*[663]	D. Bernardo Montón	- Técnicas e materiais na preparação das cores - Técnicas de douramento - Técnicas e materiais de envernizamento
1758	*A handmaid to the arts*[664]	Robert Dossie	- Técnicas de pintura sobre madeira: camada de preparação e camada cromática (materiais e utensílios) - Materiais utilizados como aglutinantes e vernizes - Técnicas de douramento e acharoado

3.2. O suporte lenhoso

O presente capítulo tem como objetivo a sistematização das tipologias decorativas polícromas do mobiliário pintado português no que diz respeito aos materiais e às técnicas utilizadas. No entanto, não podíamos deixar de referir a madeira, o suporte por excelência e o elemento fundamental da estrutura. Apesar de frequentemente encoberto pela policromia, mereceu a maior importância desde o momento da conceção do móvel; a reflexão acerca da escolha das espécies lenhosas elucida as próprias motivações da pintura. Apesar de no presente estudo apenas ter sido considerada a madeira como suporte da policromia no mobiliário, existe uma multiplicidade de materiais que servem de base à pintura no mobiliário: materiais pétreos, metal, vidro, couro (guadamecis), cerâmica, madrepérola e têxteis (telas e sedas pintadas). Os elementos metálicos podiam ser aplicados antes da execução da pintura ou num momento posterior. Assim, esta limita-se

[662] BONANNI, P.e Filippo – *Trattato sopra la vernice detta comunemente cinese e presentato in stampe all Illustriss. ed Excelentiss. Sign. Marchese De Abrantes, stato Ambasciatore in Roma della Maestá di Giovinni V Ré di Portugallo*. Roma, Giorgio Placho, 1720.

[663] Não nos foi possível consultar a obra de D. Bernardo Montón na Biblioteca Nacional de Portugal (BNP) dado o estado de conservação da obra.

[664] DOSSIE, Robert – *A handmaid to the arts*. London: Printed for J. Nourse, 1968.

ao suporte em madeira ou estende-se sobre a superfície metálica das ferragens, dobradiças e espelhos de fechadura.

3.2.1. Materiais e técnicas de construção

Na manufatura do mobiliário português, a madeira do suporte mereceu desde cedo uma escolha atenta dadas as preocupações com o comportamento da espécie adotada, facto evidenciado em 1549 no Regimento dos *"sambladores"*, entalhadores e imaginários, onde figuram indicações muito específicas quanto à escolha e utilização das madeiras[665]. A pintura como acabamento decorativo nem sempre constituiu a mera camuflagem de madeiras menos nobres do suporte, apesar de determinadas descrições dar a entender esse objetivo como[666]. Assim, apesar de algumas afirmações induzirem tal perceção, a utilização da pintura não se esgota na função utilitária de encobrimento das espécies de inferior qualidade, menor densidade ou apelo estético, aparecendo em móveis de estatuto no seio habitacional civil[667], como as *"duas mesas redondas, pintadas de vermelho, com as armas da casa"*, que pertenciam ao D. António de Melo e Castro, 3º conde de Galveias[668].

No que diz respeito ao mobiliário religioso, a opção policroma da decoração não só evidenciava os estilos estéticos vigentes como cumpria frequentemente os ditames da renovada iconografia religiosa saída das orientações tridentinas, defensoras dos efeitos estéticos de luxo e magnificência, cujo impacto era conseguido pelo efeito estético da sumptuária decorativa. Contudo, a nobreza das espécies lenhosas incitava à ausência de policromia em inúmeros exemplares, sendo valorizado o aspeto natural de determinadas madeiras, através do tratamento individual ou em contraste com outras espécies, como os

[665] Vd. BARREIRA, João – *Arte portuguesa: artes decorativas*. Lisboa: Edições Excélsior, [s.d.], vol. 1, p. 63 e 64.
[666] *"O núcleo de móveis em madeiras exóticas, sem necessidade de pintura"*. Vd. SANDÃO, Arthur de – *O móvel pintado em Portugal*. [Porto]: Civilização, 1999, p. 205.
[667] Do universo de mil e cinquenta e sete móveis estudados, Carlos Franco conclui que apesar de a pintura ser aplicada, *"sobretudo, em madeiras consideradas de inferior qualidade"*, surge, igualmente, essa opção decorativa *"em móveis que era suposto serem prestigiados"*. Vd. FRANCO, Carlos José de – *Ob. cit.*, p. 64.
[668] Vd. IDEM, *Ibidem*, p. 64.

embutidos ou marchetados. Independentemente das motivações que lhe serviram de base – económicas ou nobiliárquicas – o suporte lenhoso do mobiliário pintado português serviu-se de uma ampla gama de espécies de madeiras autóctones[669] com distintos graus de densidade[670], como o pinho, a nogueira[671], o carvalho[672] e o castanho.

A madeira de nogueira, pese embora a fragilidade com que é frequentemente descrita, foi amplamente utilizada em objetos pintados[673] e na manufatura de tipologias de mobiliário cujo suporte lenhoso recorria ao reconhecido pau-santo. Já aqui foi sugerida a relação entre o mobiliário pintado e o universo feminino, que se acentua particularmente pelo uso da nogueira, cujas "*peças há cuja madeira apresenta, a despeito da cor e contextura, uma translucidez de pérola, e mesmo sem as sopesar, sente-se nelas leveza e fragilidade femininas*".

Na região nortenha, a preferência incidiu na madeira de castanho[674], apesar da conjugação de vários tipos de madeira nos móveis pintados ter sido uma prática comum[675];

[669] Vd. SANDÃO, Arthur de – *Ob. cit.*, p.192.

[670] Verificou-se a mesma diversidade na utilização de madeiras no mobiliário inglês presente em Portugal pertencente aos contextos museológicos analisados.

[671] Na preferência pela nogueira, acresce o fator do envelhecimento natural da madeira, cujo resultado estético era imensamente apreciado. Situação que conduziu à utilização da madeira mais nova na construção de móveis policromados: *"Talvez por ser de beleza a longo prazo, a nogueira usou-se muito outrora na construção de móveis destinados a serem pintados e dourados"*. Vd. AGUIAR, António de – *Ob cit.*, p. 21.

[672] Vd. SANDÃO, Arthur de – Móveis pintados portugueses antigos: séculos XVII-XVIII. *Lusíada.* N.º13 (Out. 1960), p. 32.

[673] Cf. BORACCHI, Valentina; SABAHI, Farshad; BARIGIONE, Laura – Scientific study on a polychrome crucifix belonging to the XVII century. *In THIRD INTERNATIONAL CONFERENCE. COLOUR AND CONSERVATION. Materials and method in the conservation of polychrome artworks*: proceedings. Milan: CESMAR7, 2006, p. 163-165.

[674] No norte, *"a madeira que entalhadores, imaginários e ensambladores mais frequentemente empregavam, era o castanho sendo o das zonas limítrofes do Porto considerado de óptima qualidade"*. Vd. ALVES, Natália Marinho Ferreira – *A arte da talha no Porto na época barroca: artistas e clientela, materiais e técnica*. Porto: Câmara Municipal do Porto, Arquivo Histórico, 1989, vol. 1, p. 179.

[675] A conjugação das madeiras de carvalho e pinho verificou-se em móveis portugueses, tal como a maquineta do Museu Alberto Sampaio (Inv. N.º M/00), em Guimarães. Cf. CARMO, Ana Mesquita e; ESTEVES, Lília – *Relatório DEM 69-00*. Lisboa: Laboratório de Conservação e Restauro José de Figueiredo, 2000. O mesmo acontece em exemplares ingleses presentes em Portugal, como o par de cantoneiras do Museu de Aveiro (Inv. N.º 104 F e 105 F). Cf. CARMO, Ana Mesquita – *Relatório DEM 15-96*. Lisboa: Laboratório de Conservação e Restauro José de Figueiredo, 1996.

esta situação foi salientada por Maria Helena Mendes Pinto que afirma que, apesar da habitual utilização compósita das espécies, se verifica uma predominância do castanho[676].

A incidência na escolha da matéria-prima oriunda de árvores frutíferas[677] para posterior pintura resulta das características intrínsecas da madeira, como os *"poros pequenos"* e a sua textura *"dura e macia"*, fatores decisivos no comportamento estável do suporte, cuja compensação das irregularidades se fazia na eventual ausência da camada de preparação[678]. A incidência de madeiras brandas de menor densidade e, consequentemente, de menor resistência, como o pinho[679] e a casquinha[680], revela que, em certos casos, a pintura terá sido um meio através do qual se nobilitava o acervo móvel civil ou religioso dos interiores setecentistas portugueses. A ampla utilização do pinho nos móveis pintados portugueses[681] afigura-se como um ponto de clara divergência nas semelhanças estruturais entre a talha e o mobiliário portugueses, uma vez que, ao contrário do seu uso sistemático ocorrido em Espanha[682], na talha portuguesa *"é reservado para as armações dos retábulos e áreas secundárias destes (...)"*[683].

[676] Vd. PINTO, Maria Helena Mendes – *Artes decorativas portuguesas no Museu Nacional de Arte Antiga: séculos XV-XVIII*. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga, 1979, p. 61 e 62.

[677] As árvores de fruto foram igualmente referidas pelas suas qualidades de trabalho pelo padre Inácio da Piedade Vasconcelos, em 1733, na listagem de espécies lenhosas empregues na escultura, tais como, *"a laranjeira (...) o loureiro, a pereira-brava, a nogueira, a faia, o freixo, a sorveira, a amendoeira, o medronheiro, a macieira, a cerejeira, o ulmo, a ameixeira e a ginjeira"*. Apenas na ausência desta espécie, se utilizava a madeira de castanho em substituição. Vd. SMITH, Robert C. – *A talha em Portugal*. Lisboa: Livros Horizonte, 1962, p. 16.

[678] A faia, a pereira, a macieira, a ameixoeira e a tília seriam espécies recomendadas pelas características *supra* mencionadas. Vd. MARTINHO, Ana Catarina; RAPOSO, Ana Rita; CAVACO, Margarida – *Estudo e tratamento de fole policromado; Processo de Restauro 01/05*. Lisboa: [s.n.], 2006. Relatório de estágio, Faculdade de Ciências e Tecnologia, Universidade Nova de Lisboa, p. 2 e 3.

[679] Em Espanha o pinho era largamente utilizado como suporte para policromia de mobiliário. Vd. FEDUCHI, Luis – *Ob. cit.*, p. 104.

[680] Vd. PINTO, Maria Helena Mendes – *Ob. cit.*, p. 115.

[681] Apesar de termos verificado a utilização em larga escala da madeira de pinho, Artur Sandão refere a sua utilização como *"acidental"*, talvez pelo facto do conhecimento do comportamento pouco estável do suporte. Vd. SANDÃO, Arthur de – *O móvel pintado em Portugal*. [Porto]: Civilização, 1999, p. 192.

[682] Vd. SMITH, Robert C. – *Ob. cit.*, p. 16.

[683] Vd. ALVES, Natália Marinho Ferreira – *Ob. cit.*, p. 179.

O conhecimento prévio acerca do revestimento final polícromo parece ter motivado a escolha de madeiras de menor qualidade na construção estrutural[684], tal como ocorreu em França, mais concretamente no mobiliário Boulle, cuja utilização de reforços em bronze justificou a utilização do pinho e da faia como opções frequentes. Sob o estilo Boulle, a escolha da estrutura menos resistente não diminuiu a apreciação estética dos móveis Boulle, uma vez que a espécie do suporte lenhoso não ficaria visível[685].

A par das madeiras nacionais foram empregues espécies alóctones, tal como a faia[686] e, menos frequentemente, o mogno[687], e diversas madeiras exóticas[688], como a madeira de *"fora",* madeira de *"caixa"* [689] ou, com menor ocorrência, madeira de bordo[690], empregues

[684] O mobiliário cuja decoração assenta no douramento integral é construído *"em madeira considerada de menor qualidade"*. Vd. FREIRE, Fernanda Castro; PEDROSO, Graça; HENRIQUES, Raquel Pereira – *Mobiliário: móveis de conter, pousar e de aparato*, vol. II. Lisboa: Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva, Museu-Escola de Artes Decorativas Portuguesas, 2001, p. 28.

[685] Vd. FEDUCHI, Luis – *Ob. cit.*, p. 89.

[686] Frank Minney associa o uso da faia à Inglaterra, França e Alemanha, embora nesta o pinho fosse mais comum. Vd. Minney, F.; ERA, A. – The conservation of two early period lacquer Bodhissatvas. *In lacquerwork and Japanning*. *Postprints of the conference held by UKIC at the Courtauld Institute of Art in London. London*: The United Kingdom Institute for Conservation of historic and Artistic Works, 1994, p. 14-17.

[687] *"Hũa comoda de Retrete de pão de mogno com gavetas fangidas"*. Vd. AGUIAR, António de – *Ob. cit.*, p. 14.

[688] *"A profusão botânica do mundo afecto às descobertas lusitanas preteria imprevistamente as espécies indígenas portuguesas até aí utilizadas: castanho, nogueira, carvalho, freixo, bordo, faia, azinho (conhecido como negrilho), cedro, buxo, cerejeira, pinho, conforme o nível e aptidão exigíveis"*. Vd. SANDÃO, Arthur de Vd. SANDÃO, Arthur de – *Ob. cit.*, p. 20.

[689] Vd. FRANCO, Carlos José de Almeida – *Ob. cit.*, gráfico 5, p. 64.

[690] A madeira de bordo, como referiu em 1733 o padre Inácio da Piedade Vasconcelos, era uma espécie importada que servia na perfeição os entalhadores nos trabalhos de escultura, retábulos e tribunas de grande dimensão. A predileção pela madeira de bordo devia-se à sua *"duração, e por ser melhor de lavrar"*. Apenas na ausência desta espécie, se utilizava a madeira de castanho em substituição. SMITH, Robert C. – *Ob. cit.*, p. 15 e 16. Assim, é provável que a escolha e importação da madeira fosse semelhante ao processo ocorrido com o suporte da pintura sobre painel e, nesse sentido, será provavelmente o "bordo de Flandres", ou seja, carvalho importado do Báltico, de referência frequente nos tratados e dicionários antigos. Pese embora estudos mais recentes caracterizarem o bordo como um tipo de plátano indígena, não se pode concluir que se trate da madeira em causa, uma vez que esta é uma sistematização recente, na qual correspondem ao género *Acer*. Cf. ALVES, A.A. Monteiro – *Técnicas de produção florestal. Fundamentos, tipificação e métodos*. Lisboa: Instituto Nacional de Investigação Científica, 1988.

frequentemente a partir da segunda metade do século XVIII[691]. Provinham essencialmente do Brasil[692] e da Índia[693], além de outras origens[694]. Do Brasil, destacamos o reconhecido jacarandá[695], também designado como pau-preto[696], o pau-santo[697], o pau-brasil, a sucupira[698] e madeira de *"caixa"*. O apreço pelas madeiras exóticas revelou-se não apenas na sua utilização em suportes que seriam posteriormente policromados[699], mas também através da pintura de fingimento, cuja imitação aproximava o resultado final à estética tradicional das espécies, ficando este tipo de pintura conhecida pelo espécie de madeira

[691] A incidência das madeiras dá-se essencialmente no mobiliário de assento, nomeadamente em cadeiras e tamboretes. Vd. FRANCO, Carlos José de Almeida – *Ob. cit.*, gráficos 9 e 17, p. 72 e 95.

[692] Vd. PINTO, Maria Helena Mendes – *Ob. cit.*, p. 68.

[693] As principais madeiras oriundas do Brasil e da índia, as mais usadas foram *"Vinhático ou pau-amarelo, sucupira, teca, gonçalves-alves, ébano, pau-cetim, pau-caixão, sadrá, mangue, sassafrás, angelim, piaçava, pau-rosa, pau-violeta, pau-roxo, pau-brasil, sebastião-da-arruda, sissó (pau-preto da Índia), etc."*. Vd. SANDÃO, Arthur de – *Ob. cit.*, p. 19.

[694] Além das madeiras originárias do Brasil e da índia, diversas localizações geográficas exportaram madeira para Portugal. As mais raras vinham de África (Guiné, S. Tomé e Moçambique) e da Madeira, que através de Malaca provinham de Timor (sândalo) e de Bornéu (cânfora), ambas preciosas e adequadas pelo seu odor. Além das madeiras chegariam igualmente objetos, como arcas de guarnições, cofres de jóias e relíquias, entre outros. Sandão refere ainda *"outra espécie exótica, muito escura e rija"*, conhecida como "matazana", "matarana" ou "matatarana", *"amplamente empregue na execução das grandes arcas ou "caixões", como em tampos de mesa duma só tábua"*. O nome poderá ter origem no *"reino de Matatana"*, onde Diogo Lopes de Sequeira aportara em 1508. Vd. IDEM, *Ibidem.*, p. 19 e 20.

[695] Nos cadeirais dourados e policromados setecentistas, a *"madeira preferida foi o luxuoso pau-preto, o jacarandá do Brasil, que se empregou numa série de luzidas concretizações, com talha dourada e policromada, na primeira metade do século, e na segunda com efeitos de mármores fingidos e ouro"*. Vd. SMITH, Robert – *Cadeirais de Portugal*. Lisboa: Livros Horizonte, 1968, p. 47.

[696] Do Brasil, a madeira preponderante foi o Jacarandá (pau-preto) e as suas variantes. Nos móveis existentes em Portugal identificaram-se: jacarandá – branco "*com cerne de cor pardo-clara com manchas pardas muito finas*", o jacarandá – cabiuna "*com duramen de cor pardo-escura, algumas vezes quasi preto, ou com veios amarelos ou pretos, ou mesmo cor preta baça, com veios pretos brilhantes*", o jacarandá - preto "*madeira compacta e de longa duração, escura ou preta, brilhante, com manchas com manchas pardas*", o jacarandá – roxo ou piranga com "*duramen duro; violeta escura ou roxa, com veios amarellados-pretos*". Vd. TEIXEIRA DA FONSECA, Eurico – *Indicador de madeiras e plantas úteis do Brasil. Rio de Janeiro*: [s.n.], 1992. *Apud* SANDÃO, Arthur de – *Ob. cit.*, p. 19.

[697] Nas palavras de António Aguiar *"é (...) designada por pau santo a madeira da maior parte dos móveis de mais alta categoria construídos em Portugal no século XVIII, hoje existentes"*. No entanto em torno desta madeira subsistem múltiplas designações e carece um estudo de identificação botânica sistemática. Vd. AGUIAR, António de – *Ob. cit.*, p. 17 e 20.

[698] Artur Sandão refere *"sucupira negra"* como sendo o suporte estrutural de um objeto da sua propriedade, com o tampo interiormente decorado com pintura a têmpera, do princípio do século XVII. Vd. SANDÃO, Arthur de – Móveis pintados portugueses antigos: séculos XVII-XVIII. *Lusíada.* N.º13 (Out. 1960), p. 32.

[699] A análise foi realizada ao período compreendido entre 1750 e 1825, com base na consulta dos Inventários Orfanológicos de Lisboa do A.N.T.T.. Vd. FRANCO, Carlos José de Almeida – *Ob. cit.*, gráfico 5, p. 64.

que se propunha a imitar, como o mobiliário *"pintado de angelim"*[700] ou *"pintado de gonçalo alves"*[701]. As madeiras exóticas, cujo aspeto natural foi extremamente valorizado, eram empregues individualmente ou com pormenores dourados[702], solução frequente no mobiliário eclesiástico[703]. Além do douramento de elementos decorativos, recorreu-se frequentemente à aplicação de outros materiais, como a tartaruga e o marfim, em composição com madeiras exóticas policromadas[704].

De acordo com a época de produção, o mobiliário português utilizou preferencialmente determinadas espécies de madeiras nacionais ou estrangeiras. No século XVII, o pau-preto e a nogueira eram os materiais eleitos para os objetos de melhor feitura *"com as exuberâncias do seiscentismo"*[705]. Na execução de mobiliário erudito, foram frequentemente utilizadas madeiras trazidas do Brasil e de África, tal como o pau-preto, o pau-santo, a teca e o vinhático[706], em substituição das madeiras da terra, como o castanho, o pinho, o cedro, o bordo ou o carvalho. A escolha destas espécies justificava-se pela capacidade de trabalho de talha baixa desenvolvida a partir dos vazados seiscentistas, cujos volumes se assumiriam com mais veemência no período setecentista. No século XVIII, a madeira de castanho e de nogueira, comuns na época, foram uma escolha recorrente para o suporte do mobiliário pintado. Desde a centúria precedente, o pau-preto continuou a

[700] Vd. IDEM, *Ibidem*, gráfico 4, p. 63.
[701] Vd. IDEM, *Ibidem*, gráfico 16, p. 94.
[702] *"Para as grades das Igrejas, alguns púlpitos e outros acessórios de madeira não dourada empregavam-se pau-santo e jacarandá brasileiros, muitas vezes com filetes e outras aplicações de latão (...)"*.Vd. SMITH, Robert C. – *A talha em Portugal*. Lisboa: Livros Horizonte, 1962, p. 16.
[703] Vd. SANDÃO, Arthur de – *Ob. cit.*, p. 192.
[704] Referência a um contador em pau-santo, do século XVI, em exposição na sala G da exposição de arte ornamental portuguesa e espanhola com *"quatorze gavetas forradas de tartaruga, e com embutidos de marfim, representando caçadas, combates, viagens, etc. No meio um armário, onde, entre duas columnas, há uma pintura a óleo representando a Magdalena.",* propriedade de Joaquim Garcia de Toledo. Apesar de ter origem espanhola, a sua presença demonstra a provável existência de móveis semelhantes em Portugal. Vd. *illustrado da exposição retrospectiva de arte ornamental portugueza e hespanhola*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1882, p. 163, n. º 779.
[705] Vd. SANDÃO, Arthur de – *Ob. cit.*, p. 75.
[706] A utilização do vinhático utilizou-se em móveis nacionais, tal como no suporte estrutural do armário pintado e acharoado da sala de jantar da FRESS (Inv. N.º 521), em Lisboa. Vd. FREIRE, Fernanda Castro; PEDROSO, Graça; HENRIQUES, Raquel Pereira – *Ob. cit.*, p. 281.

marcar presença no mobiliário português, desencadeando, como referimos anteriormente, a produção consistente de pintura de fingimento desta espécie exótica.

No século XVIII, apesar da utilização das espécies de madeira do Brasil como suporte privilegiado de móveis policromados[707], as madeiras nacionais voltam a ter destaque na produção do mobiliário. Após o recurso desenfreado aos suportes exóticos ocorrido na centúria de Seiscentos, o regresso das espécies autóctones permitiu a consolidação e o domínio da cor, mediante diversas soluções policromadas, em consonâncias com as opções decorativas seiscentistas que se mantinham pertinentes nos programas decorativos: pintura marmoreada, predominantemente em tons azuis e verdes. A aplicação da folha de ouro nas madeiras nacionais motivou adicionalmente o abrandamento no emprego de madeiras exóticas e potenciou o recurso a diferentes soluções decorativas, nas quais a pintura teve um papel de destaque[708].

As soluções de encaixe e assemblagem, tal como a incidência na escolha das espécies lenhosas do suporte estrutural, apresentam-se típicas de cada época e da tipologia formal respetiva, coincidindo, de um modo geral, com as principais soluções estruturais da pintura sobre tábua e construções retabulares[709]. A escolha das técnicas de assemblagem da madeira em Setecentos manifestou a preocupação com o comportamento do suporte, recorrendo essencialmente a dois tipos de encaixes: secos simples com reforço superficial e/ou secos com reforço interno[710]. Nos encaixes secos simples, o reforço superficial fazia-

[707] Vd. FRANCO, Carlos José de Almeida – *Ob. cit.*, p. 64 e 95.
[708] Vd. CARITA, Hélder; HOMEM, Cardoso – *Oriente e Ocidente nos Interiores em Portugal*. Porto: Livraria Civilização Editora, 1983, p. 184.
[709] Pela proximidade das técnicas estruturais entre o móvel pintado e a talha, parece-nos pertinente o estudo comparativo entre ambos efetuados no Documento III em Anexo, dada a estreita ligação técnica e material verificada. Vd. PÉREZ MARÍN, Eva; VIVANCOS RAMÓN, M ª Victoria – *Aspectos técnicos y conservativos del Retablo Barroco Valenciano*. Valência: Universidad Politécnica de Valencia, 2004, p. 75 e 76.
[710] A presença de pintura nos móveis dificulta frequentemente a identificação das madeiras e das técnicas construtivas utilizadas, uma vez que a policromia oculta o suporte lenhoso.

se mediante malhetes retos ou em cauda de andorinha[711], enquanto nas uniões com reforço interno, utilizavam-se cavilhas[712] ou respigas[713] de madeira ou de metal. Existem, adicionalmente, ligações mistas, nas quais as uniões eram reforçadas com adição de adesivo. Nos elementos de reforço referidos, o ferro foi o material predileto e a sua utilização estendeu-se aos materiais auxiliares de construção – pregos[714], parafusos[715], porcas[716] –, assim como aos materiais de função utilitária e decorativa: fechaduras[717] e puxadores[718].

A conceção estrutural do mobiliário, tal como a obra de talha, *"fosse ela um retábulo, uma tribuna, um cadeiral ou uma caixa de órgão, resultava de um esquema devidamente organizado, não sendo a sua concepção, fruto de uma inspiração ocasional"*[719]. Todavia, como já foi referido no capítulo anterior relativamente à autoria, prevalece a escassez de informações que dificultam a sistematização de nomes concretos associados à construção estrutural e ao acabamento decorativo dos móveis. Pese embora o desconhecimento de grande parte da autoria do mobiliário português, parece-nos claro que

[711] Durante o século XVIII, as assemblagens em cauda de andorinha tornaram-se em maior número, embora mais estreitas. Vd. MARREIROS, Teresa Oliveira – Relatório de estágio e de intervenção em papeleira com alçado-oratório pertencente ao Museu de Aveiro. *Processo de Restauro AR/95*. Lisboa: Escola Superior de Conservação e Restauro; Instituto de José de Figueiredo, 1996, p. 29.

[712] Vd. INSTITUTO PORTUGUÊS DE MUSEUS. Ministério da Cultura – *Normas de inventário. Mobiliário: artes plásticas e artes decorativas*. [S.l.]: Instituto Português de Museus, 2000, p. 38.

[713] Elemento semelhante à cavilha na função mas de secção quadrada ou retangular. Vd. INSTITUTO PORTUGUÊS DE MUSEUS. Ministério da Cultura – *Ob. cit.*, p. 40.

[714] A diversidade na fisionomia dos elementos metálicos é reveladora do período de manufatura: os pregos de fabrico industrial, mais recentes, apresentam uma secção redonda e cabeça achatada, em oposição aos pregos originais de secção quadrangular e cabeça batida. Vd. MARREIROS, Teresa Oliveira – *Ob. cit.*, p. 29.

[715] Os parafusos eram feitos manualmente e apresentam espiral até meio da haste, a outra parte tem secção quadrada. Vd. IDEM, *Ibidem*, p. 30.

[716] Os parafusos e porcas foram produzidos manualmente até meados do século XIX. As porcas do século XVIII eram redondas e irregulares, enquanto as produzidas posteriormente – industriais – são regulares e hexagonais. Vd. IDEM, *Ibidem*, p. 30-31.

[717] As fechaduras são geralmente em ferro e fixas com pregos do mesmo material. Desde o século XVIII eram feitas em ferro ou bronze, fixas com pregos de ferro com cabeças de bronze. Vd. IDEM, *Ibidem*, p. 30-31.

[718] Os puxadores foram profundamente alterados ao longo dos séculos, absorvendo novas tendências. No século XVIII eram geralmente fixos com parafusos compridos e redondos e porcas irregulares. Vd. IDEM, *Ibidem*, p. 31.

[719] Vd. ALVES, Natália Marinho Ferreira – *Ob. cit.*, p. 169.

raramente a autoria do risco inicial e da pintura decorativa final coincidia, situação similar à que sucedia nas obras de talha no que diz respeito à autoria do risco e à execução da obra[720].

3.2.2. Preparação do suporte

O processo tradicional de preparo da madeira para receber pintura inclui, após a encolagem[721], a aplicação de uma camada de preparação[722], composta por uma carga e um aglutinante[723], sobre a qual são aplicados os estratos pictóricos através de camadas de cor uniformes ou modeladas mediante as potencialidades dos instrumentos e processos empregues. No mobiliário português, a carga utilizada foi tendencialmente o sulfato de cálcio (gesso)[724], embora se verifique em diversos exemplares a presença de carbonato de cálcio (cré)[725] ou a mistura de ambos[726]. A estes, adicionava-se ainda por vezes o branco de alvaiade (branco de chumbo)[727]. A preponderância do sulfato de cálcio na produção

[720] Vd. IDEM, *Ibidem*, p. 169.

[721] *"Nome dado à aplicação de uma camada de cola animal, de peixe ou de amido para reduzir a absorção do suporte"*. Vd. ESTROMPA, Raquel Ludovina Menezes – *Ob. cit.,* p. 17.

[722] *"El término preparación engloba todos las capas intermedias entre el suporte y la capa pictórica"*. Vd. CALVO, Ana – *Conservación y Restauración: Materiales, técnicas e procedimientos de la A a la Z.* Barcelona: Ediciones del Serbal, 2003, p. 179.

[723] *"La preparación está compuesta de una carga y de un ligamento o aglutinante". El aglutinante empleado inicialmente en las preparaciones era la cola animal, sustituyéndose a veces, a partir del siglo XVII por aceites secantes, y la carga de sulfato (yeso) o carbonato de calcio"*. Vd. CALVO, Ana – *Ob. cit.*, p. 179.

[724] A fórmula química do sulfato de cálcio é $CaSO_4$. Vd. ABREU, Pedro Cancela de – Importância dos Exames Laboratoriais nas Opções de Tratamento em Peças de Mobiliário e/ou Estudo das Técnicas de Execução. *In Actas do 3º Encontro Científico do IPCR: Metodologias de Diagnóstico e Intervenção no Património*. Lisboa: Instituto Português de Conservação e Restauro, 2003, p. 11.

[725] A fórmula química do carbonato de cálcio é $CaCO_3$. Vd. ABREU, Pedro Cancela de – *Ob. cit.*, p. 11.

[726] Por vezes utilizou-se a mistura de cré e uma pequena percentagem de gesso, ao qual se poderia adicionar branco de chumbo para preenchimento de lacunas, opção tomada na preparação da papeleira, datada do primeiro quartel do século XVIII, propriedade do Museu Abade Baçal (Inv. N.º 369), em Bragança. Vd. GARCIA, Maria Pulido; ALMEIDA, Anabela Silva; GUEDES, Vera – *Estudo e tratamento de papeleira policromada; Processo de Restauro C/97*. Lisboa: [s.n.], 2001. Relatório de estágio, Faculdade de Ciências e Tecnologia, Universidade Nova de Lisboa, p. 2 e 3.

[727] Filipe Nunes quando se referia ao modo de aparelhar a madeira no seu tratado, incluía uma demão inicial de cola com alvaiade. Vd. Nunes, Filipe – *Arte da Pintura, Simetria e Perspectiva (1615)*. Porto: Paisagem, p. 101.

artística portuguesa[728] é proporcional à utilização do carbonato de cálcio nos exemplares ingleses[729]. No que respeita aos aglutinantes, foi comum o uso da cola animal ou óleos secantes[730].

A camada de preparação podia ser empregue segundo dois processos: a aplicação tradicional da preparação branca, à base de gesso ou de cré e a utilização da preparação tonalizada; ou podia, ainda, optar-se pela ausência desta camada, como aconteceu frequentemente com a pintura acharoada. Na técnica do acharoado, Frank Minney afirmou que a preparação era utilizada de modo esporádico e, quando existia, era de cor negra constituída por pigmento de carvão animal aglutinado em cola animal ou goma-laca[731].

Dados os benefícios técnicos da sua aplicação[732], a espessura bastante reduzida[733] ou a inexistência da camada de preparação associa-se com frequência a uma execução técnica menos cuidada. Porém, para alguns autores, tal como Frank Minney, a inexistência da camada de preparação não é uma escolha rara nem se associa de forma direta à menor qualidade técnica, uma vez que defendem que a quantidade de camadas é diretamente proporcional à rapidez do processo de degradação da policromia, julgando-a desnecessária[734]. Robert Dossie, por seu lado, considerava desnecessária a existência da superfície macia dada pela camada de preparação que, na sua opinião, apenas iria trazer

[728] Vd. SMITH, Robert C. – *A talha em Portugal*. Lisboa: Livros Horizonte, 1962, p. 13-16.
[729] Vd. ABREU, Pedro Cancela de – *Ob. cit.*, p. 11.
[730] "*El aglutinante empleado inicialmente en las preparaciones era la cola animal, sustituyéndose a veces, a partir del siglo XVII por aceites secantes, y la carga de sulfato (yeso) o carbonato de calcio"*. Vd. CALVO, Ana – *Ob. cit.*, p. 179.
[731] Geralmente sobre a camada negra eram aplicados em sucessivas camadas o mesmo pigmento preto aglutinado. Seguiam-se as restantes camadas de policromia e de decoração bem como os vernizes sucessivos finais. Vd. MINNEY, F.; ERA, A. – *Ob. cit.*, p. 14-17.
[732] *"Tiene la función de unificar el aspecto de la superficie, y facilitarla adhesión de la pintura al soporte (...) y reduce los efectos de los movimientos del soporte sobre la capa pictórica"* Vd. CALVO, Ana – *Ob. cit.*, p. 179.
[733] A camada de preparação de espessura reduzida era comum na técnica de pintura dos caixotões. Vd. RODRIGUES, Ana Rita – As pinturas de tetos em Caixotões. Um caso de estudo: a Igreja do antigo Convento do Salvador, em Braga. *In Através da pintura: olhares sobre a matéria. Estudos sobre pintores no norte de Portugal*. Projeto "Materiais e técnicas de pintores do norte de Portugal". Porto: UCP/CITAR, 2011, p. 90.
[734] Vd. MINNEY, F.; ERA, A. – *Ob. cit.*, p. 14-17.

danos futuros, como o destacamento, sugerindo procedimentos específicos alternativos, embora os materiais fossem idênticos[735].

No universo dos objetos estudados, verificámos a ausência da tradicional camada de preparação branca da madeira em um número significativo de exemplares[736], facto que, à partida, nos levaria à associação direta com uma menor erudição na execução. Contudo, à luz das teorias defendidas pelos autores citados e, tendo em conta a madeira de elevada qualidade neles utilizada como suporte estrutural[737], é possível que tivesse sido, de facto, uma opção desligada de motivações de ordem económica ou diminuto conhecimento técnico. Exemplo dessa opção é a pintura de fingimento de têxtil do órgão do Museu do Cabido da Sé de Braga, cuja simulação de galões e passamanaria de grande qualidade técnica foi executada de forma direta sobre a madeira[738] (fig. III.1)). A camada transparente e brilhante observada por vezes nos objetos sem preparação, é provável que corresponda à encolagem aplicada diretamente na madeira[739].

Fig. III.1 – Caixa de órgão portátil. (Inv. N.º 14). Policromias datáveis de 1685 e do século XVIII. TMSB, Braga. Fotografia Daniela Coelho.

[735] Deveria aplicar-se como alternativa à preparação tradicional *"uma camada de cola quente com a adição de uma pequena quantidade de cré. Quando seca era bem polida e apesar de apenas preencher os poros da madeira conseguia reproduzir uma boa superfície"*. Vd. DOSSIE, Robert – A handmaid to the arts, 1745. *Apud* MARTINHO, Ana Catarina; RAPOSO, Ana Rita; CAVACO, Margarida – *Ob. cit.*, p. 50-51.

[736] Vd. Quadro X – Síntese de materiais, no ponto 3.4. do presente capítulo, p. 262.

[737] Artur Sandão mencionou a inexistência de camada de preparação na papeleira com alçado-oratório móvel, datada de 1781, cujo suporte é, segundo o próprio, em madeira de castanho. Vd. SANDÃO, Arthur de – *Ob. cit.*, p. 170 e 173.

[738] As *"representações pictóricas de galões, imitação de passamanaria de grande qualidade artística*", os exames laboratoriais efetuados *"assinalam a ausência de camada preparatória*". Vd. ANTUNES, Vanessa Henriques – *Ob. cit.*, p. 57.

[739] Vd. CALVO, Ana – *Ob. cit.*, p. 179.

A tonalização da camada de preparação foi um procedimento que se vulgarizou nos séculos XVI, XVII e XVIII, provavelmente pelo facto da cor de fundo permitir concretizar os efeitos pretendidos pelo pintor[740]. No mobiliário português, além da cor branca[741] tradicional, constatamos a presença de diversas tonalidades: verde[742] (fig. III.2), vermelha[743], vermelha escura[744], azul[745] e castanha[746], castanha-avermelhada ou castanha-alaranjada[747], cujos pigmentos foram utilizados isolados ou em misturas. Os aglutinantes eram a cola animal ou a mistura de cola animal e óleo[748], identificados também na preparação de objetos italianos[749]. Registamos a ocorrência excecional, em apenas um exemplar[750] (fig. III.3), da existência de uma camada vermelha como primeira preparação

[740] Vd. IDEM, *Ibidem*, p. 179.

[741] A camada de preparação branca tradicional pode apresentar uma tonalidade amarelada, alaranjada ou acastanhada, devido à presença de partículas de cor laranja, ocre e castanha, cuja existência ocorre na presença de impurezas ou se deve à contaminação das camadas de cor subsequentes, como o bólus, que pode apresentar diversas tonalidades.

[742] O desgaste da policromia nas portas do cómoda-papeleira com alçado-oratório setecentista, pertencente ao Museu da Vista Alegre, permite perceber a existência de uma camada de preparação de cor verde.

[743] Na repolicromia do interior do órgão portátil, datada do século XVIII, pertencente ao Museu do Cabido da Sé de Braga (Inv. TMSB.0001 MOB), a camada de preparação é constituída pela mistura de vermelhão com branco de chumbo. Vd. ANTUNES, Vanessa Henriques – *Ob. cit.*, p. 61 e 65.

[744] No interior das gavetas da cómoda-papeleira com alçado oratório, datada do primeiro quartel do século XVIII, pertencente ao Museu de Aveiro (Inv. N.º 29/F), a camada de preparação é constituída pela mistura de cré com óxido de ferro, que lhe confere uma tonalidade vermelha escura. Vd. GARCIA, Maria Pulido; ALMEIDA, Anabela Silva; GUEDES, Vera – *Estudo e tratamento de papeleira policromada; Processo de Restauro AR/95*. Lisboa: [s.n.], 2001. Relatório de estágio, Faculdade de Ciências e Tecnologia, Universidade Nova de Lisboa, p. 2 e 3.

[745] Vd. HOVENER, Alexander – *Estudo das chamadas 'lacas' de origem ocidental com vista a uma possível identificação e conservação; Processo de Restauro AH/94*. Lisboa: Laboratório central do Instituto José de Figueiredo, 1995, p. 5.

[746] Detetamos o tom acastanhado da camada de preparação no corte estratigráfico realizado numa área de cor negra dos pináculos do leito, pertencente a uma coleção particular e que constituiu um estudo de caso, apresentado no Capítulo V.

[747] Nas análises realizadas à papeleira no Instituto José de Figueiredo foi detetado o tom acastanhado avermelhado da camada de preparação.

[748] Vd. GARCIA, Maria Pulido; ALMEIDA, Anabela Silva; GUEDES, Vera – *Ob. cit.*, p. 2 e 3.

[749] No "*Carro del Fuoco",* a camada de preparação apresenta dois tipos de composição material: mistura de gesso e com cola animal e mistura de gesso e óleo. Vd. MATTEINI, Mauro – *Analisi stratigrafiche e chimiche. Carro del Fuoco.* Firenze: Opificio delle Pietre Dure e Laboratori di Restauro, 1988, p. 1.

[750] Caixa de relógio policromada, pertencente ao Museu Nacional de Arte Antiga, datada dos finais XVIII (Inv. N.º 19 Rel.). Vd. MATOS, Rita Pereira de; ABREU, Pedro Cancela de – *Estudo da caixa de relógio em madeira policromada; Processo de Restauro Z/96*. Lisboa: Laboratório central do Instituto José de Figueiredo, 1997, p. 9 e 10.

da madeira, sobre a qual se aplicou a camada de preparação branca tradicional e as restantes camadas pictóricas (Vd. Quadro VIII).

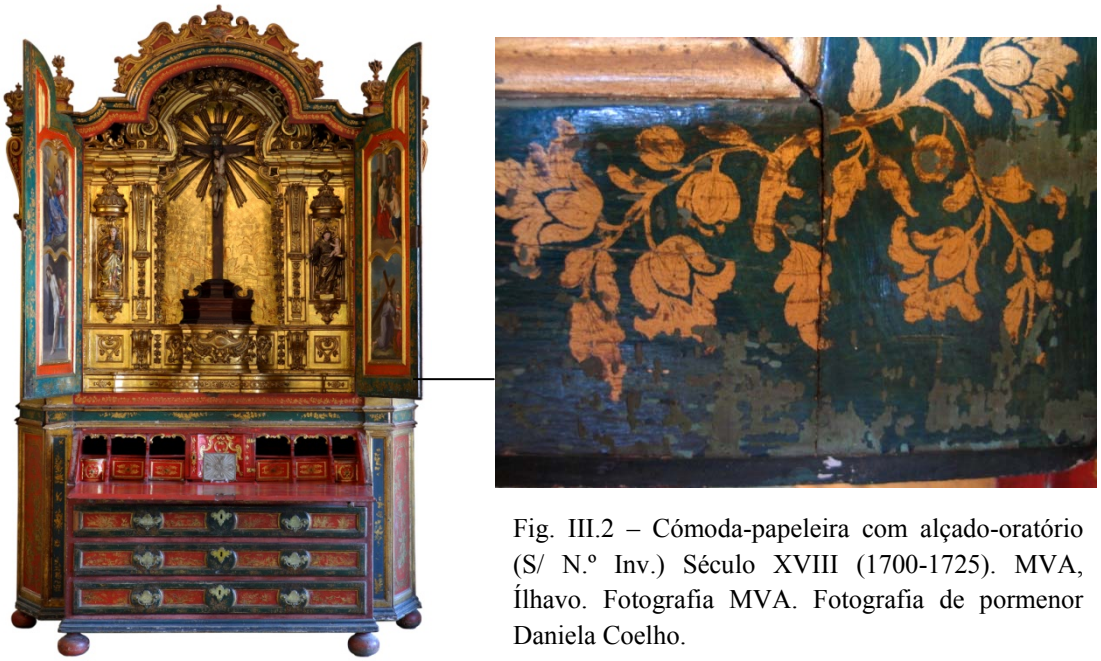


Fig. III.2 – Cómoda-papeleira com alçado-oratório (S/ N.º Inv.) Século XVIII (1700-1725). MVA, Ílhavo. Fotografia MVA. Fotografia de pormenor Daniela Coelho.

Fig. III.3 – Caixa de relógio (Inv. N.º 19 Rel.). Século XVIII (finais). MNAA, Lisboa. Fotografia DDCI-DGPC.

Tendo em conta os casos analisados, o desenho de uma estratigrafia modelo revela-se problemático, fruto da difícil sistematização condicionada pela organização estrutural da preparação bastante diversificada. Era frequente, após uma primeira camada sobre a madeira, a aplicação de uma segunda camada preparatória correspondente ao bólus[751], material argiloso que dota a superfície das características físicas necessárias para a fixação da folha de ouro. Observamos pontualmente a aplicação de uma segunda camada de preparação branca, sobre uma camada de cor vermelha, antecedendo a aplicação de folha de ouro[752].

Idêntica situação sucede quanto às espessuras das camadas de preparação, acerca das quais é difícil fazer uma avaliação generalista, uma vez que, na maioria das amostras, não se percebe o fim desta camada, impossibilitando, desta forma, a determinação precisa da sua espessura. No entanto, do universo dos móveis estudados, a espessura das camadas de preparação oscila em média entre 80 e 200 μm[753], ou seja, a espessura mostra-se bastante variável, mesmo em amostras retiradas do um mesmo exemplar[754].

As características físicas da preparação acusam a qualidade da técnica de execução, por sua vez relacionada com a centralidade da área de produção relativamente à metrópole ou às cidades de maior relevância artística da época. Assim, a textura grosseira observada em algumas camadas de preparação é conotada com o mobiliário executado num centro de produção distante dos meios oficinais mais eruditos. Através da análise dos cortes estratigráficos[755], observam-se diferentes graus de cristalinidade das preparações, o que

[751] Vd. CALVO, Ana – *Ob. cit.*, p. 43.

[752] Vd. MARREIROS, Teresa Oliveira – *Relatório de estágio e de intervenção em caixa de esmolas pertencente ao Museu Nacional Machado de Castro; Processo de Restauro AX/95*. Lisboa: Escola Superior de Conservação e Restauro; Instituto de José de Figueiredo, 1996, p. 3.

[753] Acima da espessura média dos 200 μm, encontramos a camada de preparação da caixa de órgão (Inv. N.º 107 F), de 1784, pertencente ao Museu de Aveiro, que atinge em alguns pontos analisados os 500 μm. Cf. CARMO, Ana Mesquita – *Relatório DEM 15-97*. Lisboa: Laboratório de Conservação e Restauro José de Figueiredo, 1997, p. 3.

[754] Vd. COELHO, Daniela – Materiais e técnicas de policromia de um leito neoclássico. *In Matrizes de investigação em Artes Decorativas III*. Porto: UCE/CITAR, p. 133-155.

[755] Tanto aqueles cujo conhecimento resulta da consulta dos relatórios do LCR-IJF do IMC, como dos exames efetuados no âmbito do presente trabalho.

poderá relacionar-se com a quantidade de impurezas associadas ao material utilizado como cargas e, portanto, à qualidade do material. Não obstante, a espessura da camada de preparação nem sempre é proporcional ao nível de erudição técnica, podendo associar-se à prevenção da deterioração das camadas subsequentes, fruto das alterações do comportamento dos materiais. Em suma, tal como a inexistência da camada de preparação, a espessura reduzida poderá resultar da execução técnica menos cuidada ou, pelo contrário, da prevenção dos processos de degradação das camadas pictóricas[756].

3.3. A policromia

A decoração no móvel português serviu-se de três tipos de recursos: a talha[757], o douramento e a policromia[758]. Os materiais e técnicas de execução empregues na pintura, assim como a sua difusão tipológica, conheceram percurso similar relativamente à talha e, tal como esta, além das tipologias formais do mobiliário civil[759], abrangeram uma extensão tipológica admirável: altares, paredes, púlpitos, balaustradas, frisos, cornijas, mísulas, tetos, caixas de órgão, credências, cadeirais dos coros e bancos.

O douramento, tal como a pintura, marcaram presença assídua no mobiliário desde o século XVII[760], assim como em outras concretizações artísticas das quais destacamos a talha inserida nos espaços religiosos. No entanto, no que diz respeito ao mobiliário em contexto civil, *"não há grande apetência pelo móvel todo dourado, exceptuando molduras,*

[756] Vd. MARTINHO, Ana Catarina; RAPOSO, Ana Rita; CAVACO, Margarida – *Ob. cit.*, p. 2 e 3.

[757] A talha apresenta-se diversificada entre talha baixa, média ou de volumes acentuados e recortes e vazados pronunciados.

[758] *"Término que se aplica de modo genérico a toda a decoración con varios colores. Especificamente se emplea para la escultura y objetos con volumen, en cualquier tipo de material (piedra, madera, yeso, estuco)"*. Vd. CALVO, Ana – *Ob. cit.*, p. 176 e 177.

[759] Referimo-nos ao mobiliário de repouso, de pousar, de conter, aos móveis de função combinada, aos acessórios de adorno e serviço doméstico e ainda àqueles destinados à escrita, leitura ou desenho.

[760] Além do douramento, o mobiliário seiscentista caracterizou-se pela sua verticalidade, grandeza de dimensões e detalhes entalhados. Vd. SANDÃO, Arthur de – *O móvel pintado em Portugal*. [Porto]: Civilização, 1999, p. 76.

tremós e um ou outro assento"[761]. Apesar de constituir a expressão da talha portuguesa por excelência[762], a existência do douramento integral em alguns móveis não é representativa daquilo que foi a riqueza polícroma dos móveis pintados portugueses. A sua utilização predominante remeteu-se a alguns pormenores decorativos, contrastando com as tonalidades adjacentes quer da madeira, quer da pintura. Apesar de a definição de douramento, enquanto aplicação de folhas metálicas, ser considerada como uma técnica de policromia[763], optámos por não considerar as técnicas exclusivas do douramento[764] como matéria de aprofundamento no presente estudo.

Interessa-nos o conceito de policromia como o estudo da pluralidade de cromatismos assente na matriz tradicional do processo de adição de um pigmento mais aglutinante sobre a preparação do suporte lenhoso, trabalhado posteriormente através dos efeitos plásticos resultantes das variações tonais dadas pelos instrumentos – pincéis, esponjas, espátulas – enquanto o douramento designa uma técnica específica de aplicação de uma única cor: o dourado. A integração do douramento nas técnicas de policromia decorativas é, aliás, uma discussão tanto polémica quanto antiga. Desde há muito tempo, tem sido encarada como uma atividade complementar aos pintores[765] e, portanto, considerada apenas como uma "etapa" que se acumula às restantes de forma a atingir o resultado final. Neste sentido, apenas consideramos o estudo da técnica e dos materiais constituintes do douramento, – o bólus[766], a folha de ouro e os mordentes – quando este integra a técnica de policromia, ou seja, as técnicas do estofado e do acharoado que abordaremos de seguida. No estofado,

[761] Vd. FREIRE, Fernanda Castro; PEDROSO, Graça; HENRIQUES, Raquel Pereira – *Ob. cit.*, p. 28.
[762] Vd. ALVES, Natália Marinho Ferreira – *Ob. cit.*, p. 183.
[763] *"Puede estar realizada con diferentes técnicas (temple, óleo) e motivos decorativos (incisiones, panes metálicos, brocados, corladura).* Vd. CALVO, Ana – *Ob. cit.*, p. 177.
[764] Vd. GONZÁLEZ-ALONSO MARTINEZ, Enriqueta – *Tratado del dorado, plateado e a sua policromia: tecnologia, conservación y restauración*. Valencia: Editorial de la Universidad Politécnica de Valencia, 1997.
[765] Vd. SANDÃO, Arthur de – *Ob. cit.*, p. 54.
[766] Também é comum a designação *"Bolo-arménico. Material de cor avermelhada, constituído por mistura de compostos de ferro e minerais argilosos, geralmente usado em obras douradas imediatamente sob a folha de ouro, especialmente em talha e em escultura"*. Vd. CRUZ, João – Pigmentos e corantes das obras de arte em Portugal, no início do século XVII, segundo o tratado de pintura de Filipe Nunes. *Conservar Património*. [Lisboa]: Associação Profissional de Conservadores-Restauradores de Portugal. 6 (2007), p. 43.

diversas técnicas se associavam à execução, tal como o puncionado[767]. O douramento utilizou-se, igualmente, no móvel pintado como decoração independente em áreas circunscritas dado ser *"mais comum preferirem-se apenas alguns pormenores dourados"*[768]. No efeito estético global, dá-se a conjugação com as restantes áreas policromadas, embora em zonas específicas separadas, permitindo, assim, inúmeras possibilidades técnicas de acabamento[769].

Em jeito de síntese, o douramento no mobiliário pressupõe uma camada de preparação branca, seguida do *"bolo"* ou bólus, que podia apresentar diferentes tonalidades de acordo com o material constitutivo da folha metálica[770]. A folha de ouro[771] era aplicada segundo dois processos: a técnica oleosa, mediante uso de mordente, ou a técnica aquosa[772], através da utilização de um adesivo à base de cola animal diluída em água. No final do processo, o ouro podia ser deixado com o seu aspeto fosco, brunido de forma a atingir uma superfície com acabamento polido brilhante ou submetido a um envelhecimento precoce através do emprego de patines[773].

[767] A técnica do puncionado utilizou-se bastante no couro. Vd. CALVO, Ana – *Ob. cit.*, p. 176 e 177.
[768] Vd. FREIRE, Fernanda Castro; PEDROSO, Graça; HENRIQUES, Raquel Pereira – *Ob. cit.*, p. 28.
[769] Nas áreas de aplicação exclusiva de folha de ouro, observam-se diversas técnicas de acabamento, tal como o brunido, o *"enfoscado"*, o *"bronzeado"* ou o "*vermeil"*, num jogo de superfície brilhante e mate. Vd. NODAL MONAR, Carlos – *Ob. cit.*, p. 65-69.
[770] *"(...) argila fina e acetinada de cores várias, preferindo-se o vermelho para o ouro e o negro ou o amarelo para a prata"*. Vd. FREIRE, Fernanda Castro; PEDROSO, Graça; HENRIQUES, Raquel Pereira – *Ob. cit.*, p. 29.
[771] A folha de ouro apresentava um grau de pureza variável, sendo constituída frequentemente por uma liga de ouro e cobre, tal como apresenta a cadeira pertencente ao Museu Nacional de Arte Antiga, datada dos finais do século XVII (Inv. N.º 211 Mov.). Vd. ESTUDO das cadeiras portuguesas *"acharoladas"* do século XVII inserido no trabalho de estágio de Marta Santos, da Escola Superior de Conservação e Restauro. Lisboa: Laboratório central do Instituto José de Figueiredo, 1997, p. 3.
[772] Para aprofundar a técnica tradicional de douramento aquoso Vd. FREIRE, Fernanda Castro; PEDROSO, Graça; HENRIQUES, Raquel Pereira – *Ob. cit.*, p. 29.
[773] Este processo sugeria igualmente um *"maior relevo, tal como também se utiliza a goma-laca para fornecer à prata um tom dourado"*. Vd. IDEM, *Ibidem*, p. 30.

3.3.1. Pintura *"a ponta de pincel"*

Partindo da constatação de que o instrumento utilizado por excelência na pintura do mobiliário é o pincel e as suas variantes tipológicas, escolhemos a expressão pintura "*a ponta de pincel*"[774], por consideramos que engloba e reflete corretamente a técnica de execução comum às tipologias decorativas sistematizadas. Com a exceção de alguns tipos de pintura de fingimento e de certas técnicas de adição de materiais ou de acabamento, a aplicação da policromia mediante o uso de pincéis abrange a pintura acharoada[775], monocroma, de motivos florais, vegetalistas, animais, geométricos e de representação humana. A simbologia das cores[776] da pintura, que nos contratos é descrita frequentemente como *"dar de fosco"*[777], expande-se à escolha das espécies vegetalistas – árvores e plantas – e florais, não é feita ao acaso, e apresenta uma simbologia que vai ao encontro das preferências da pintura sobre tábua, sobre tela ou nas representações relevadas da talha[778].

Na pintura de monocromias, ou monocromias em composição com alguma das tipologias decorativas *supra* citadas, verificamos a predileção pelas tonalidades preta[779], verde[780], vermelha[781], azul, amarela[782] e os tons claros[783] (fig. 45 em Apêndices). Na maioria dos exemplares observados, trata-se de uma pintura lisa e uniforme, obtida através

[774] A expressão "a ponta de pincel" não é inédita, tendo sido mencionada, entre outras, como a técnica utilizada para aplicação dos motivos decorativos empregue no estofado: *"(...) se dora toda la superficie, y se pintan encima a punta de pincel los motivos decorativos;"*. Vd. CALVO, Ana – *Ob. cit.*, p. 95.

[775] Dadas as especificidades da pintura acharoada, optou-se por tratar separadamente no ponto *3.3.5. Acharoado ou "chinoiserie"*.

[776] Vd. O ponto 1.1.2. do Capítulo I, p. 19-23.

[777] Vd. NODAL MONAR, Carlos – *Ob. cit.*, p. 124.

[778] Vd. ALVES, Natália Marinho Ferreira – *Ob. cit.*, p. 305-312.

[779] Uso frequente na primeira metade do século XVII. Vd. RIVERS, Shayne; UMNEY, Nick – *Conservation of furniture*. 2.ª ed. Great Britain: Elsevier, 2005, p. 18.

[780] Nas cadeiras, o verde e verde e branco foram das tonalidades predominantes. Vd. FRANCO, Carlos José de Almeida – *Ob. cit.*, p. 71.

[781] Vd. FRANCO, Carlos José de Almeida – *Ob. cit.*, p. 63.

[782] O amarelo, tal como o azul, eram cores dominantes nas cadeiras e tamboretes, a partir da segunda metade do século XVIII. Vd. FRANCO, Carlos José de Almeida – *Ob. cit.*, gráfico 8, p. 71.

[783] Nos tamboretes, foi frequente o emprego da cor-de-rosa em composição com outras cores, o encarnado com filetes dourados e os cremes e tons claros. Vd. FRANCO, Carlos José de Almeida – *Ob. cit.*, gráfico 16, p. 94.

de uma pincelada homogénea e sem acumulação acentuada de tinta. Sob um estrato pictórico vermelho, era frequente a aplicação de uma folha de ouro, como verificamos num banco pertença da Igreja do Mosteiro de S. Gonçalo de Amarante[784].

A pintura monócroma de cores escuras, como o preto e o castanho, parece relacionar-se com a imitação de uma matéria-prima deveras apreciada, mas, igualmente, dispendiosa: o pau-preto[785] (fig. III.4). Este exemplo é significativo e, talvez, precursor da imitação de outras espécies exóticas, mediante a tipologia decorativa do "fingimento"[786].

Fig. III.4 – Armário copeiro (Inv. N.º 160 MDS). Século XVIII (?). MB, Braga. Fotografia geral MB. Fotografia de pormenor Daniela Coelho.

[784] A aplicação de folha de ouro sob uma camada vermelha utilizou-se igualmente nos objetos italianos. Vd. MOLES, A. – *Stratigrafie e analisi pigmenti e vernice. Carrozza del Vescovo di Torino.* Firenze: Opificio delle Pietre Dure e Laboratori di Restauro, 1984, p. 2.

[785] Desde o século XVII que o pau-preto continuou a mostrar a sua importância no mobiliário português e desencadeou a produção consistente de pintura de fingimento desta espécie, chegando a sua valorização a comparação com metais preciosos. Vd. SANDÃO, Arthur de – *Ob. cit.*, p. 81.

[786] *"A pintura de fingimento, também a óleo, é a menos respeitável por o sistema de feitura permitir o retoque sem prejuízo aparente. A sua técnica, deixando perceber a intenção de alindar sem preciosismos, denuncia a preferência em execução menos cuidada, nos móveis populares, os mais estremenhos e por ênfase alcunhados 'móveis rústicos'"*. Vd. IDEM, *Ibidem.*, p. 56.

A difusão da pintura homogénea de cor vermelha popularizou-se em conjugação com a aplicação de filetes dourados[787], resultado do gosto pelos acharoados e, apesar da solução cromática ter sido empregue em outras tipologias, é inevitável a associação imediata da combinação do vermelho e do dourado à estética da pintura acharoada[788] (fig. III.5).

Fig. III.5 – Armário (Inv. N.º 40). XVIII. FCM, Vila Real. Fotografia Daniela Coelho.

A pintura de motivos florais e vegetalistas, animais, de representação humana e, menos vezes, de pendor geométrico, influenciou-se pelo ressurgimento da pintura divulgado, em 1770, por Robert Adam[789] e manteve-se contínua ao longo das centúrias de Oitocentos através da representação dos motivos pintados em áreas circunscritas ou mediante a cobertura total do suporte[790]. A gama de tons utilizados socorre-se dos mesmos

[787] Vd. FRANCO, Carlos José de Almeida – *Ob. cit.*, gráfico 16, p. 94.

[788] No armário pertencente à Fundação Casa de Mateus (Inv. N.º 40), em Vila Real, datado do século XVIII, na informação relativa à técnica é descrito como "acharoado", apesar de efetivamente não apresentar nenhum elemento – figuras, construções ou representações vegetalistas e florais de sabor oriental, nem representações resultantes da simbiose destes com motivos ocidentais.

[789] *"Painting direct onto primed wood was the usual method, with the designs forming garlands, medallions and borders. Sometimes the base veneer was visible; otherwise, the whole cabinet might be painted in light colours as a background for the designs"*. Vd. RIVERS, Shayne; UMNEY, Nick – *Conservation of furniture*. 2.ª ed. Great Britain: Elsevier, 2005, p. 25.

[790] Vd. RIVERS, Shayne; UMNEY, Nick – *Ob. cit.*, p. 33.

materiais – pigmentos e aglutinantes – utilizados na pintura das restantes tipologias decorativas. Predomina a utilização de brancos, amarelos, castanhos, vermelhos, azuis, verdes e pretos.

As cores utilizadas na pintura *"a ponta de pincel"* eram maioritariamente compostas pelos pigmentos branco de chumbo, ocres amarelos, ocres vermelhos e ocres castanhos, vermelhão, azul cobalto, azul de esmalte, azul da Prússia ou índigo, verditer, azurite, resinato de cobre, verdete, malaquite e negro de carbono, utilizados isolados ou em misturas e aglutinados em óleo e, menos vezes, em têmpera (vd. *3.4. Síntese de materiais utilizados*). A técnica de pintura a óleo é empregue no mobiliário desde o século XVI[791] e é referida diversas vezes na descrição de móveis, de diversas tipologias, como armários[792] e cadeirais[793]. Apesar da técnica preponderante ser a pintura a óleo, a têmpera[794] teve um papel importante na execução dos estratos pictóricos das superfícies internas dos objetos, dada a sua maior fragilidade. Os estratos pictóricos policromos variam em média entre os 80 e os 100µ de espessura e os estratos monocromos variam em média entre os 10 e os 30µ de espessura.

Na pintura de fingimento por intermédio do uso da pintura "a pincel", destacamos a imitação de madeiras[795], de têxteis[796], e de tartaruga[797], cujo material verdadeiro ("*tortoise shell"*) era uma das principais tendências do móvel setecentista[798] (figs. III.6 e III.7). O uso

[791] Esteve em exposição na sala G um *"contador com pintura a óleo"* do século XVI. Vd. *illustrado da exposição retrospectiva de arte ornamental portugueza e hespanhola*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1882, p. 163, n.º 779.

[792] Artur Sandão referindo-se a um armário, diz ser possível datar *"no princípio ou até meados do Século XVIII, pelo estilo e qualidade da pintura a óleo com que foi enobrecido"*. Vd. SANDÃO, Arthur de – Móveis pintados portugueses antigos: séculos XVII-XVIII. *Lusíada.* N.º13 (Out. 1960), p. 58.

[793] Vd. SMITH, Robert – *Cadeirais de Portugal*. Lisboa: Livros Horizonte, 1968, p. 36.

[794] Vd. THOMPSON, Daniel V. – *The practice of tempera painting*. New York: Dover Publications, Inc.

[795] No receituário publicado em Lisboa em 1794, davam-se indicações relativas à preparação e emprego de *"diferentes tinturas para madeira"*. Vd. *SEGREDOS necessários para Officios, Artes e manufacturas (...)*. Lisboa, Oficina de Simão Thaddeo Ferreira, vol. 2, 1794, p. 140-150.

[796] Vd. IDEM, *Ibidem*, p. 77-92.

[797] Vd. STALKER, John; PARKER, George Parker – *A treatise of Japanning and Varnishing.* London: Alec Tiranti, 1960, p. 79.

[798] Vd. RIVERS, Shayne; UMNEY, Nick – *Conservation of furniture*. 2.ª ed. Great Britain: Elsevier, 2005, p.25.

de diferentes tamanhos de pincéis e os efeitos subtis da imitação característica dos veios, raízes e configurações de diversas madeiras, dá nome ao trabalho cromático, designado por mobiliário pintado *"de nogueira"*, *"de angelim"*[799], *"de gonçalo alves"*[800]. Assim, por um lado, a utilização da pintura sobre suportes de inferior qualidade com a função de imitar espécies mais nobres reflete-se em diversas tipologias[801] e constituiu o atributo primordial da nomenclatura e, por outro lado, a pintura de fingimento executava-se não raras vezes sobre madeira de boa qualidade, como o castanho, indiciando que a solução decorativa não era apenas um meio de camuflagem de madeiras menos densas e resistentes, mas, igualmente de apreciação pela pintura de espécies exóticas. A pintura de diferentes espécies lenhosas diversificava-se na simulação de várias texturas da madeira, resultantes das partes constituintes da mesma, como os nós, os veios e os padrões peculiares: linhas verticais, horizontais, circulares, ziguezagueantes e elípticas, resultado do tipo de corte da madeira[802].

Fig. III.6 – Armário copeiro (Inv. N.º 169). Século XVII (1650-1700). M-FRESS, Lisboa. Fotografia geral M-FRESS. Fotografia de pormenor Daniela Coelho.

[799] Vd. FRANCO, Carlos José de Almeida – *Ob. cit.*, gráfico 4, p. 63.
[800] Vd. IDEM, *Ibidem*, gráfico 16, p. 94.
[801] O estudo efetuado considerou o espaço temporal compreendido entre meados do século XVIII e inícios do século XIX, salienta-se a tendência da pintura de fingimento em cadeiras pintadas *"de nogueira"* e tamboretes, estes últimos na sua maioria pintados *"de gonçalo alves"*. Vd. FRANCO, Carlos José de Almeida – *Ob. cit.*, gráfico 8 e 16, p. 71 e 94.
[802] Vd. MARX, Ina Brosseau; MARX, Allen; MARX, Robert - *Professional painted finishes: a guide to the art and business of decorative painting*. New York: Watson-Guptill publications, 2008, p. 176 e 177.

Fig. III.7 – Armário copeiro (Inv. N.º 521). Século XVII-XVIII. M-FRESS, Lisboa. Fotografia geral M-FRESS. Fotografia de pormenor Daniela Coelho.

A tartaruga era frequentemente usada por motivos estéticos e funcionais em objetos muito diversificados, razões que levaram à falsificação deste material[803]. A história da utilização da tartaruga como revestimento que, embora de luxo, teve um emprego recorrente desde a época greco-romana, motivou em igual medida o comércio exacerbado e a sua contrafação. No mobiliário pintado, o fingimento desta espécie não pretendeu a produção sintética das placas de tartaruga, apenas a simulação do impacto visual que estas causavam, dado o apreciado efeito decorativo do material. A escassez deste material, que motivou no passado a sua procura e imitação, suscita atualmente grande interesse no desenvolvimento de técnicas patenteadas e cientificamente desenvolvidas com o propósito de substituição em intervenções de restauro de objetos históricos[804]. Encontramos fontes documentais que se dedicaram ao estudo das técnicas e dos materiais na imitação da tartaruga, desde a publicação *A treatise of Japanning and Varnishing,* dedicada aos

[803] Vd. WILLIAMS, Donald C. – Tortoiseshell and imitation tortoiseshell. *In 6th INTERNATIONAL SYMPOSIUM ON WOOD AND FURNITURE CONSERVATION. THE MEETING OF EAST AND WEST IN THE FURNITURE TRADE.* Proceedings, Amsterdam, 2002. Amesterdão: Stichting Ebenist, 2008, p. 33-41.
[804] Os estudos foram desenvolvidos no IFROA (Institute for the Education of Conservators of Works of Art) com os propósitos acima descritos. Vd. GRALL, Elisabeth – Tortoiseshell imitations, *Ibidem*, p. 26-32.

procedimentos técnicos de imitação da temática *"chinoiserie"* até à obra de João Stooter, na qual recomenda alguns materiais e regras de aplicação para a sua imitação[805].

A fina espessura da camada pode ser propositada de forma a utilizar os veios da madeira dos suportes, como acontece nos armários da Misericórdia de Montemor-o-Novo, cuja pintura *"simula, através de um sábio aproveitamento do veio da madeira de casquinha (pinho da Flandres na documentação), veios de outra madeira de maior custo: o pau-santo"*[806]. Estes armários corporizam a decoração compósita de fingimento, onde, por intermédio de pintura, se simula mais do que um tipo de material, conjugando a pintura de fingimento de madeira e do mármore em diversos elementos formais, cuja tonalidade azul *"contrasta com o tom amarelado das pilastras e dos frisos das almofadas das portas"* e com os *"frontões entalhados e dourados"* que retomam a pintura marmoreada da cimalha no medalhão central, *"assegurando a unidade do conjunto*"[807].

3.3.2. Estofado

O estofado designa o *"recurso a técnicas de policromia para levar a cabo uma reinterpretação, por sua vez, de outras técnicas, as do universo têxtil"*, procedimento comum desde as esculturas egípcias, representações miniaturistas medievais e ícones bizantinos[808]. Assim, assistimos à simulação de diferentes tipologias têxteis, nomeadamente cuja execução *"brocados, sedas, damascos*"[809], *"veludo e cetim"*, *"sedas bordadas – lavradas policromas"*, *"tisú"* e *"gaze"*[810]. A imitação de têxteis acusa

[805] "*Nº18- Da tinta Corporeus, ou couſa de Corpo muyto próprio para imitar à Tartaruga, com tintas de corpo, & couſa afoguiada*". Vd. STOOTER, João – *Ob. cit.*, p. 44.
[806] Vd. BASTOS, Celina – O mobiliário da Misericórdia de Montemor-o-Novo na documentação da Irmandade. *In Actas do 2º Colóquio de Artes Decorativas: As artes decorativas e a expansão portuguesa – imaginário e viagem. 1º Simpósio Internacional*. Lisboa: Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva, Escola Superior de Artes Decorativas, 2008, p. 38.
[807] Vd. IDEM, *Ibidem,* p. 38.
[808] Vd. NODAL MONAR, Carlos – *Ob. cit.*, p. 70.
[809] Vd. FREIRE, Fernanda Castro; PEDROSO, Graça; HENRIQUES, Raquel Pereira – *Ob. cit.*, p. 31.
[810] Vd. NODAL MONAR, Carlos – *Ob. cit.*, p.72-75.

relevante importância, não tanto pela abrangência quantitativa de utilização no móvel português, mas pela elevada qualidade das técnicas executadas na *"pintura estofada"*. A técnica do estofado[811] teve, nas palavras de Artur Sandão, *"o propósito, quase exclusivo, de 'forrar' os interiores de oratórios e santuários com requintado desvelo"*[812]. De facto, aplicou-se essencialmente ao mobiliário religioso, ainda que inserido em espaços da habitação civil, como os quartos femininos e as capelas privadas[813]. Os leitos constituem raras tipologias que apresentam frequentemente a técnica do estofado nas "*denominadas 'camas ricas' de estilo D. Maria"*[814].

Os oratórios e maquinetas são as tipologias móveis que, de forma notória, exibem a simulação de ricos têxteis (fig. III.8), em programas decorativos que se repetem em cabeceiras de leitos, cadeiras e *"em vários detalhes do mobiliário fixo (cantoneiras, armários embutidos, escaparates) ou volante (mesas, credências, espelhos, etc.) em todo o final setecentista"*[815]. Do mesmo modo, o estofado surge nos frontais de altar *"paramentando-os, por imitação, com verdadeiros tecidos"*[816], entre outras concretizações decorativas[817]. O processo técnico da decoração confecionava-se em *"tão mimoso artifício, que o louvor mais parece de mãos femininas do que engenho masculino"*[818]. A minúcia e mestria necessárias à sua execução conduziram, efetivamente, à autoria feminina tornando

[811] A técnica do estofado é comummente confundida com a do "esgrafitado", definida como a *"Técnica consistente en dibujar o hacer labores con el grafio, sobre una superficie de decoración mural, que tiene dos capas o colores sobrepuestos. Se realiza haciendo saltar em ciertos puntos la capa superior, para dejar descubierta la capa siguiente de distinto color"*. Contudo, a distinção é clara: *"La denominación esgrafiado se aplica sobre todo a decoración mural, término que no debe confundirse con estofado que es una técnica que busca el mismo efecto pero en pintura de caballete y escultura"*. Vd. CALVO, Ana – *Ob. cit.*, p. 91 e 92.

[812] Vd. SANDÃO, Arthur de – *O móvel pintado em Portugal*. [Porto]: Civilização, 1999, p. 53 e 54.

[813] Vd. FRANCO, Carlos José de Almeida – *Ob. cit.*, p. 124.

[814] Vd. SANDÃO, Arthur de – *Ob. cit.*, p.53.

[815] Vd. IDEM, *Ibidem,* p. 53.

[816] Vd. IDEM, *Ibidem*, p. 53.

[817] Os frontais de altar ostentam igualmente pintura de fingimento de guadamecis, como o exemplar setecentista da Capela de Nossa Senhora do Bom Despacho, na Misericórdia de Viana do Castelo. Na decoração dos frontais de altar foi igualmente comum a composição de marmoreados, lembrando as "*pietre dure"* italianas e imitações, de qualidade variável, das lacas orientais. Vd. IDEM, *Ibidem*, p. 53 e 54.

[818] Vd. BASTO, Artur de Magalhães – Theatro Heroino. [S.l.: s.n.], vol. 2. *Apud* SANDÃO, Arthur de – *Ob. cit.*, p. 54.

conhecido o trabalho da devota *"pintora e douradora"*[819] Maria da Cruz, *"autora do quadro e douramento da Capela do Desterro, erigida à sua custa no claustro do mesmo convento"*[820]

Fig. III.8 – Maquineta (Inv. N.º CMAG 748). Século XVIII (1770-1795). CMAG, Lisboa. Fotografia Daniela Coelho.

A técnica do estofado era realizada através do douramento integral da superfície com folha de ouro, sobre a qual se procedia à aplicação de uma ou mais camadas de cor uniforme[821], sendo o branco, o vermelho e o azul as tonalidades encontradas (figs. 46-48 em Apêndices). A etapa seguinte podia ser realizada de duas formas distintas: pintura a pincel dos motivos decorativos (fig. III.9) e pintura integral da superfície com a cor pretendida, raspada pontualmente de modo a desenhar as formas pretendidas deixando

[819] A devota Maria da Cruz, descrita como *"pintora e douradora",* faleceu em Lamego em 1619. Vd. IDEM, *Ibidem*, p. 54.
[820] Vd. SANDÃO, Arthur de – *Ob. cit.*, p. 54.
[821] A aplicação de uma segunda cor poderia ter uma extensão circunscrita ao desenho pretendido. Vd. MARQUES, Sílvia; ABREU, Pedro Cancela de – *Estudo da policromia de uma caixa com técnica idêntica à utilizada nas esculturas portuguesas dos século XVII e XVIII; Processo de Restauro I/00.* Inserido no Relatório de estágio da Faculdade de Ciências e Tecnologia, Universidade Nova de Lisboa. Lisboa: Laboratório Central José de Figueiredo, 2000, p. 2.

aparecer a camada dourada inferior[822] (fig. III.10). Esta última parece estar de acordo com a descrição de Artur Sandão: *"se aplicavam as cores que o pintor raspava de molde a formar desenhos de estofo, brocado, figuras ou flores, segundo a técnica peninsular durante os séculos XVI e XVII"*[823].

Fig. III.9 – Maquineta (Inv. N.º PNQ 889). Século XVIII (1775-1800). PNQ, Lisboa. Fotografia Daniela Coelho.

Fig. III.10 – Leito (Inv. N.º PD 0522). Século XVII. PDB, Guimarães. Fotografia Daniela Coelho.

[822] *"Técnica de policromía, aplicada sobre todo a talla en madera, por medio de la cual se dora toda la superficie, y se pintan encima a punta de pincel los motivos decorativos; o bien se cubre toda la superficie dorada para, luego, rascar la pintura, dejando aparecer el fondo de oro en dichos trazos"*. Vd. CALVO, Ana – *Ob. cit.*, p. 95.

[823] Vd. SANDÃO, Arthur de – *Ob. cit.*, p. 35.

Os materiais e técnicas empregues no mobiliário estofado coincidiram com os eruditos trabalhos nos retábulos e esculturas dos séculos XVI, XVII e XVIII e, como vimos, no que respeita ao processo de trabalho, *"vários sistemas permitem obter a perfeição de representar luxuosos brocados em ardente colorido e manifesta opulência de ouro"*[824]. O estofado podia ser executado segundo uma técnica a óleo[825] ou a têmpera[826], o substrato pictórico de tonalidade monocroma, geralmente homogénea e aplicada a pincel, que apresentam em média uma espessura de 10 μm.

No móvel português, é comum encontrar técnicas decorativas que imitam o estofado, ou seja, na impossibilidade de obtenção dos recursos necessários que encareciam o processo de forma significativa, como a folha de ouro, procedeu-se à simulação da técnica. A diferença reside na ausência da primeira camada dourada integral constituída por folha de ouro, empregue pontualmente em determinados pormenores da composição, sugerindo a técnica do estofado tradicional (figs. 47 e 48 em Apêndices).

A pintura de fingimento de têxteis associa frequentemente distintas tipologias decorativas, de que é exemplar modelo o órgão seiscentista[827] da Sé de Braga, uma vez que a policromia é o resultado da associação de diferentes técnicas decorativas e do testemunho da passagem de diversas orientações e sensibilidades estéticas. Conjuga a pintura seiscentista de fingimento do têxtil[828], provavelmente damasco[829], a pintura de marmoreado e motivos vegetalistas e o acharoado de lavra setecentista. O resultado final

[824] Vd. IDEM, *Ibidem*, p. 53 e 54.
[825] Vd. IDEM, *Ibidem*, p. 53.
[826] Para Palomino estofar significava *"pintar sobre el oro bruñido algunos relieves al temple, como tarjetas, cogullos, bichas etc., y también colorear sobre el dorado algunas hojas de talla"*. Vd. CALVO, Ana – *Ob. cit.*, p. 95.
[827] Órgão do Museu do Cabido da Sé de Braga (Inv. TMSB.0001 MOB).
[828] *"No frontal do secreto figuram representações pictóricas de galões, imitação de passamanaria de grande qualidade artística, motivo pelo qual (...) se manteve intacto nas posteriores intervenções"*. Vd. ANTUNES, Vanessa Henriques – *Ob. cit.*, p. 57.
[829] *"Nesta inspiração do natural pode inserir-se também a policromia de tons de verde que reveste o interior do corpo intermédio, na qual se repete um padrão de inspirações vegetalistas que lembra tecido adamascado"*. Vd. IDEM, *Ibidem*, p. 57.

da pintura de tecido adamascado aproxima-se da técnica da estampa[830], suscitando em alguns casos a dúvida acerca da técnica empregue: "*Foram utilizados somente dois tons de verde (escuro e claro) aplicados num modelo ornamental repetitivo, possivelmente decalcado de molde pois apresenta uma espessura fina, pincelada muito regular e formar idênticas com a mesma dimensão*"[831].

3.3.3. Marmoreados

Nas técnicas decorativas analisadas, optámos por um tratamento especial da designação "marmoreados", consequência do predomínio desta peculiar tipologia, cuja prática, sobejamente reconhecida, se observou constante e duradoura, graças à valorização da matéria-prima no território português e estrangeiro[832], motivando inclusive a sua exportação[833]. Na pintura marmoreada, decoração herdada do século XVII, o seu uso acentuou-se sobretudo na segunda metade de Setecentos, continuando a ser praticada na centúria seguinte. Em Portugal, *"a imitação de mármores, a pintura de 'pedra fingida' e o esponjado fazem parte de uma das práticas mais curiosas que os artistas ligados à pintura utilizam frequentemente"*[834]. Assim, o seu amplo emprego permite compará-lo ao pau-preto brasileiro ou à talha dourada[835]. A pintura de fingimento de materiais pétreos, meio privilegiado de ostentação das matérias-primas mais apreciadas quando a capacidade

---

830 *"Estampar.- Aplicar decoraciones a modo de calcomanía en textiles, papel, cerâmica"*. Vd. CALVO, Ana – *Ob. cit.*, p. 94.

831 Vd. IDEM, *Ibidem*, p. 57.

832 A pintura em *"faux marbre"* é frequente em exemplares franceses. Vd. DAMPIERRE, Florence de – *Ob. cit.*, p. 33.

833 *"No século XVII (1670), o mármore português era exportado para a corte de Luís XIV em França e utilizado nas luxuosas construções do monarca"*. MUSEU do mármore de Vila Viçosa. *In* http://museumarmore.cm-vilavicosa.pt/#museu (2012.06.16; 15 h).

834 Vd. ALVES, Natália Marinho Ferreira – *Ob. cit.*, p. 221.

835 Nos cadeirais dourados e policromados setecentistas, a *"madeira preferida foi o luxuoso pau-preto, o jacarandá do Brasil, que se empregou numa série de luzidas concretizações, com talha dourada e policromada, na primeira metade do século, e na segunda com efeitos de mármores fingidos e ouro"*. Vd. SMITH, Robert – *Cadeirais de Portugal*. Lisboa: Livros Horizonte, 1968, p.47.

financeira de compra se revelava insuficiente, mereceu atenção em tratados portugueses e estrangeiros[836].

A pintura resultante do gosto pela utilização de pedras na decoração artística não se esgotou na imitação de mármores[837], tendo sido completada através da simulação de uma grande variedade de pedras inspiradas nas *pietre dure* italianas[838]. Em Itália, a expressão *"marmorizzazione"* detém similar significado e aplica-se ao trabalho em vidro com características similares[839]. A influência dos exemplares italianos tornou predileta a pintura marmoreada, favorecendo o desenvolvimento de técnicas de pintura que melhor aparentassem a sua estética. O revestimento marmoreado aplicou-se de modo transversal nos séculos XVII e XVIII e apresentou-se com assiduidade em composição com outras tipologias decorativas e/ou finalizadas com pormenores dourados[840]. A riqueza mineira de Portugal foi mencionada, em 1789, por Domingos Vandelli que afirmou haver *"abundância de mármores: "excelentes" (Estremoz, Arrábida, Mafra, Oeiras e Leiria); de "superior qualidade" (Lagarteira e Ega); preto, com arsénico puro que tomava bom polimento (Porto de Mós); branco (Colares) e semelhante ao de Carrara (Monte de Alvidrar); e muitos outros tipos, em Monte Redondo, Ancião, Minde, Paço de Arcos, Cascais e Sintra"*[841]. Na decoração marmoreada do móvel português, verificámos o predomínio da pintura de simulação de mármores citados por Domingos Vandelli, com maior incidência nas matrizes pétreas classificadas pelo historiador como *"excelentes"* e de *"superior qualidade"*.

---

[836] Vd. STALKER, John; PARKER, George Parker – *A treatise of Japanning and Varnishing.* London: Alec Tiranti, 1960, p. 79.

[837] O mármore é uma rocha metamórfica com estrutura cristalina, mas é possível segundo a técnica do marmoreado, a imitação de outros tipos de rochas sedimentárias. Vd. GIANNINI, Cristina; ROANI, Roberta – *Dizionario del Restauro e della Diagnostica*. Fiesole: Nardini Editore, 2000, p. 109.

[838] Vd. GIUSTI, Annamaria – Opificio delle pietre dure di Firenze: guida al Museo. Firenze: Marsilio, 1995, p. 21-28.

[839] *"Marmorizzazione – tecnica com la quale si riproduce artificialmente l'aspecto dei marmi brecce e delle pietre dure utilizando prevalentemente stucco colorato e marezzato ottenuto con processi di lavorazione che variano in relazione alle aree geografiche e alle singole botteghe. Il termine marmorizzazione si usa anche per indicare un tipo di lavorazione del vetro com caractteristiche simili"*. Vd. GIANNINI, Cristina; ROANI, Roberta – *Ob. cit.*, p. 109.

[840] Vd. SANDÃO, Arthur de – *Ob. cit.*, p. 137.

[841] Vd. SERRÃO, Joaquim Veríssimo – *História de Portugal*. [S.l.]: Verbo, 1979-1988, vol. 6, p. 421.

De acordo com os materiais e técnicas utilizadas, o mármore pintado adquiria diferentes tonalidades e acabamentos. O cromatismo marmoreado era formado por pretos, castanhos, verdes, azuis, vermelhos, rosas, amarelos e brancos, em tons quentes ou frios, em tonalidades claras ou escuras (vd. Quadro síntese I em Apêndices). As cores apresentavam-se variáveis na vibração e contraste do colorido, com superior notoriedade nos azuis e verdes, nomeadamente o *"verde-musgo"* e o *"verde-negro"*[842]. As tonalidades dominantes eram trabalhadas em composições abstratas segundo manchas irregulares e, aparentemente, de aplicação aleatória, embora *"buscando uma coerência estética aparentemente inspirada no marmoreado de representação mineral"*[843].

Tecnicamente, a decoração marmoreada era conseguida através de duas formas: aplicação de apenas uma cor, com variações dentro do mesmo tom, ou mediante o uso de diversas cores (figs. 49 e 50 em Apêndices). Neste caso, as tonalidades podiam ser misturadas entre si durante o processo de pintura[844] ou criavam áreas de cor diferenciadas de modo a realizar o efeito estético pretendido (fig. III.11). As duas técnicas podiam ser empregues no mesmo objeto, como exemplificam o pé e a coluna do atril do Museu Nacional Machado de Castro[845] (vd. fig. I.34 no Capítulo I). A combinação de cores diferentes na mesma área resulta no aspeto irregular da composição, cuja *"sobreposição e mistura de diversos tons"* origina a designação *"floating marble"*[846] (fig. III.12). A

[842] Vd. SANDÃO, Arthur de – *Ob. cit.*, p. 216.
[843] Vd. ANTUNES, Vanessa Henriques – *Ob. cit.*, p. 56 e 57.
[844] Vd. MARX, Ina Brosseau; MARX, Allen; MARX, Robert - *Professional painted finishes: a guide to the art and business of decorative painting*. New York: Watson-Guptill publications, 2008, p. 101-173.
[845] Na descrição do fingimento de mármore do pé e coluna do atril são referidas *"zonas de uma só cor (ocre, branco e vermelho) e zonas com vários tons da mesma cor (verde e vermelho) sobre fundo branco"*. Vd. MATOS, Rita Pereira de; MARTINS, Maria Teresa Oliveira; ABREU, Pedro Cancela de – *Relatório de intervenção do atril policromado pertencente ao Museu Nacional Machado de Castro; Processo de Restauro AV/95*. Lisboa: Instituto de José de Figueiredo, 1998, p. 1.
[846] O resultado do colorido proveniente de diversas tonalidades foi aplicado no tamborete do Museu Nacional de Arte Antiga (Inv. N.º 35 MD) e atualmente em depósito do Museu Nacional do Azulejo, é proveniente do Convento da Madre Deus, em Lisboa. Neste, como era usual, a decoração marmoreada combina-se com a talha dourada. Vd. NASCIMENTO, Ana; ABREU, Pedro Cancela de – *Relatório de intervenção do tamborete marmoreado pertencente ao Museu Nacional de Arte Antiga; Processo de Restauro D/98*. Lisboa: Instituto de José de Figueiredo, 1998-2001, p. 1-4.

execução da pintura marmoreada é uma técnica que pressupõe, pelo menos, a sobreposição de duas camadas pictóricas, além da eventual camada de proteção. O trabalho intermédio de modelação das tintas devia-se ao uso de esponjas de diversos tamanhos, de retalhos têxteis, de espátulas, de papéis e de penas[847], no simulacro de diferentes tipos de mármore.

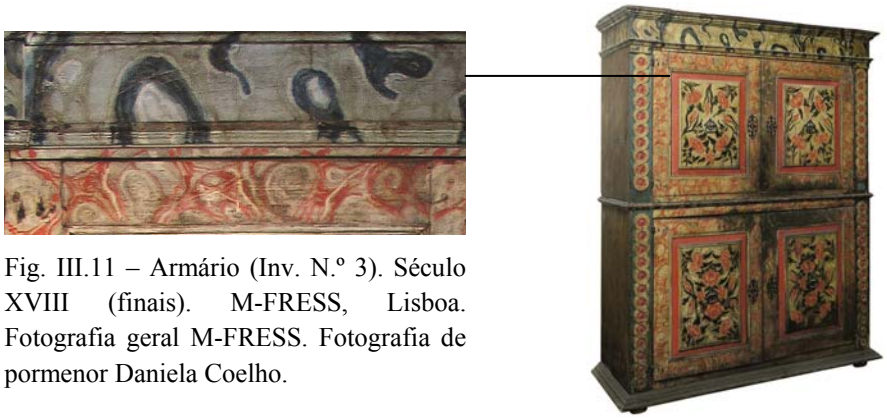


Fig. III.11 – Armário (Inv. N.º 3). Século XVIII (finais). M-FRESS, Lisboa. Fotografia geral M-FRESS. Fotografia de pormenor Daniela Coelho.

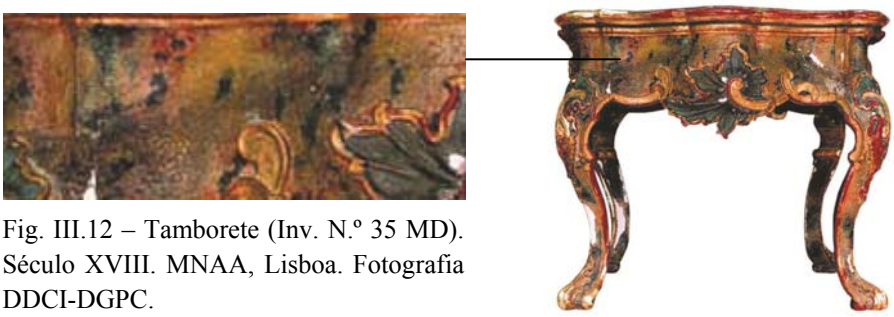


Fig. III.12 – Tamborete (Inv. N.º 35 MD). Século XVIII. MNAA, Lisboa. Fotografia DDCI-DGPC.

As manchas desenhavam contornos diversos, com predomínio das formas vagas e indefinidas, com a exceção dos círculos de cores puras e de diminuta dimensão, ostentadas por dois exemplares portugueses: o armário do Paço do Duques de Bragança, em Guimarães[848], cujo padrão vemos repetido nas molduras das almofadas centrais, e o leito do Museu da Fundação Ricardo Espírito Santo Silva, de lavra característica de *"arte*

[847] Vd. MARX, Ina Brosseau; MARX, Allen; MARX, Robert - *Professional painted finishes: a guide to the art and business of decorative painting*. New York: Watson-Guptill publications, 2008, p. 119, 160.

[848] Armário atualmente em exposição no Paço do Duques de Bragança, em Guimarães está datado como sendo provavelmente do século XVII (Inv. PD0501), cujas ilhargas são policromadas com pequenos círculos.

popular" com colorido de *"fundo verde, o rosado da ingénua tentativa de marmoreado e os elementos dourados"*[849] (figs. III.13 e III.14).

Fig. III.13 – Armário (Inv. N.º PD 0501). Século XVII. PDB, Guimarães. Fotografia Daniela Coelho.

Fig. III.14 – Leito (Inv. N.º 840). Século XIX (1800-1825). M-FRESS, Lisboa. Extraído de FREIRE, Fernanda Castro (2001-2002), p. 153 e 178.

A designação sinónima de "marmoreado" e "esponjado"[850] popularizou-se, devendo-se a terminologia à técnica de pintura de acordo com os instrumentos que se utilizavam[851],

[849] Cama oitocentista pertence ao Museu da Fundação Ricardo Espírito Santo Silva (Inv. N.º 840). Vd. FREIRE, Fernanda Castro; PEDROSO, Graça; HENRIQUES, Raquel Pereira – *Ob. cit.*, p. 153.

[850] *"(...) a técnica do esponjado também era utilizada em vez dos pincéis, as manchas de cor eram aplicadas com esponja"*. Vd. FREIRE, Fernanda Castro; PEDROSO, Graça; HENRIQUES, Raquel Pereira – *Ob. cit.*, p. 31.

[851] Vd. SANDÃO, Arthur de – *Ob. cit.*, p. 56.

como as esponjas, trapos ou espátulas, de forma a imitar os veios característicos do material pétreo. Contudo, os pincéis também podiam ser utilizados, correspondendo o seu tamanho e forma ao momento de execução: na fase inicial da pintura, os pincéis de maiores dimensões aplicavam a primeira camada de cor sobre a preparação, geralmente uniforme e sem variações cromáticas e, na fase final, a imitação dos *"veios da pedra mármore em geral, mas também do alabastro e do jaspe"*[852], realizados mediante uso de pincel fino. A indefinição das descrições de pinturas marmoreadas e/ou jaspeadas resulta da inexatidão inerente ao conceito de jaspe, que apresenta várias definições e designa não apenas uma variação de quartzo opaco, como um tipo de *"mármore listrado"*[853].

Dentro do mundo dos mármores, nem todas as espécies apresentam idêntico aspeto mesclado e de padrões abstratos de diferentes tonalidades. Nesse sentido, a pintura reproduziu também os modelos monócromos, como o mármore preto, azul e vermelho. A influência dos apreciados trabalhos de "*pietre dure"*[854] italianos e da vasta gama cromática aí utilizada, fez-se sentir na sua pintura de fingimento, extrapolando a simulação dos mármores, e representando outros materiais rochosos, como o lápis-lazúli, a turquesa e o jaspe, cujos processos pictóricos de imitação foram documentados, em 1729, por João Stooter: *"quereis bem imitar as ondas de pedra jaspe de diversas cores, emtendo já salpicado de cores diferentes a obra, deveis em meyo seco, com hum pinzelraro, limpo & seco, de leve dar porsima das tintas que estão dadas, & formarão ondas emleadas com tem o chamalote*"[855].

[852] Vd. FREIRE, Fernanda Castro; PEDROSO, Graça; HENRIQUES, Raquel Pereira – *Ob. cit.*, p. 31.
[853] O termo *"jaspe"*, além de designar dentro da Mineralogia uma "*rocha siliciosa, variedade de quartzo opaco, cuja cor, vermelho, castanho, verde amarelo, se apresenta em manchas ou veios e que é usada no fabrico de jóias, de objectos decorativos e em arquitectura",* define, também, um tipo de *"mármore listrado"* e, ainda, *"objecto de arte feito dessa pedra"*. Cf. ACADEMIA DAS CIÊNCIAS DE LISBOA. *Dicionário da língua portuguesa contemporânea*. Lisboa: Verbo, 2001, vol. 2, p. 2184.
[854] *"Pedra dura. Material gemológico (mineral ou rocha) geralmente translúcido a opaco, usualmente empregue em pequenas estatuetas decorativas e bibelôs (e.g. malaquite, ágata, lápis lazúli)"*. Vd. CARVALHO, Rui Galopim – *Pedras preciosas na arte e devoção: tesouros gemológicos na Arquidiocese de Évora.* [S.l.]: Fundação Eugénio de Almeida, 2006, p. 116.
[855] Vd. STOOTER, João – *Ob. cit.*, p. 40 e 44.

As técnicas de pintura fingiam também determinadas gemas[856], mais concretamente algumas substâncias minerais orgânicas[857], como o coral e o âmbar. As pedras duras caracterizam-se pelas especificidades dos efeitos cromáticos pouco acentuados, apresentando, em geral, uma superfície monócroma homogénea. Em suma, quando o objetivo era a imitação destes materiais, a pintura executava-se através da aplicação de uma camada praticamente uniforme da cor correspondente: preta, azul, acastanhada, azul esverdeado ou vermelha alaranjada (fig. III.15).

Fig. III.15 – Credência (Inv. N.º 26/F). Século XVIII. MA, Aveiro. Fotografia Daniela Coelho.

A técnica de execução apurada parece, portanto, estar de acordo com descrição do processo da pintura marmoreada descrita por Artur Sandão: *"Sobre preparo branco ou*

[856] As gemas, além de substâncias de natureza orgânica, podem ser inorgânicas, nomeadamente o topázio, o quartzo (ametista, o citrino, o cristal-de-rocha e as ágatas), a esmeralda, entre outros como os berilos, o crisoberilo, o rubi, a safira e a granada. Vd. CARVALHO, Rui Galopim – *Pedras preciosas na arte e devoção: tesouros gemológicos na Arquidiocese de Évora.* [S.l.]: Fundação Eugénio de Almeida, 2006, p. 42-69.

[857] Vd. CARVALHO, Rui Galopim – *Ob. cit.*, p. 72-79.

claro, de pigmento gordo, cola ou têmpera, era formado o colorido, simples ou composto, com uma espécie de esponja de trapo para a primeira e com pincéis dentados e espátulas para a marmoreada"[858]. Ou seja, o colorido *"simples"* a que se refere poderá tratar-se da primeira camada descrita anteriormente no processo de pintura do marmoreado ou, da aplicação de cor única, quando a matriz inspiradora não apresentava variações cromáticas relevantes. O colorido *"composto"* parece dizer respeito ao processo completo de marmoreado, recorrendo por esse motivo à panóplia de instrumentos descrita por Sandão.

3.3.4. Adição de materiais: relevo aplicado e *"découpage"*

A técnica de adição de materiais com objetivo de criar relevo constituiu um recurso comum de decoração dos móveis, executada de forma a enaltecer o tratamento dos valores plásticos através da modelação do material acrescentado de acordo com a figuração pretendida. Esta solução adquiriu especial importância na tipologia decorativa dos acharoados, finalizada na maioria das vezes a dourado – folha de ouro ou tinta. Nestes casos, *"as figurações em relevo da decoração eram obtidas deixando cair gota a gota a preparação branca"*, sendo posteriormente modeladas, coloridas, polidas e, finalmente, douradas[859].

O relevo aplicado e moldado poderia resultar da utilização de gesso[860] ou cré, aglutinado em óleo, coincidindo quase sempre com a carga utilizada na camada de preparação da pintura sobre madeira. Por este motivo, e apesar de não ter uso exclusivo português[861], os relevos aplicados no mobiliário português parecem incidir na utilização de

[858] Vd. SANDÃO, Arthur de – *Ob. cit.*, p. 55 e 56.
[859] A faia, a pereira, a macieira, a ameixoeira e a tília seriam espécies recomendadas pelas características supra mencionadas. Vd. MARTINHO, Ana Catarina; RAPOSO, Ana Rita; CAVACO, Margarida – *Ob. cit.*, p. 3.
[860] Vd. ANTUNES, Vanessa Henriques – *Ob. cit.*, p. 61.
[861] Feduchi refere igualmente a presença de gesso: *"escayola mesclada com cola"*. Vd. FEDUCHI, Luis – *Ob. cit.*, p. 134.

gesso[862], tal como acontece na papeleira setecentista com alçado móvel acharoada a vermelho[863] mencionada por Artur Sandão, cujos motivos decorativos *"formam um género de baixos-relevos em massa ali implantados, recobertos de ouro e contornados a preto no desenho"*, enquanto o interior mostra *"o sistema habitual de 'óleo graxo'"*[864]. O mesmo tipo de relevo pode ser observado na cómoda-papeleira com alçado-oratório do Museu da Vista Alegre ou na cómoda-papeleira com alçado da Casa-Museu Dr. Anastácio Gonçalves (fig. III.16).

Fig. III.16 – Cómoda-papeleira com alçado (Inv. N.º CMAG 671). Século XVIII (?). CMAG, Lisboa. Extraído de PROENÇA, José António (2002), p. 62. Fotografia de pormenor Daniela Coelho.

Na maioria dos exemplares, desconhece-se a carga utilizada na camada de preparação e, portanto, a composição material do relevo. Existem diversas publicações com receitas dedicadas às decorações relevadas, das quais destacamos "*A treatise of Japanning and Varnishing"*, de 1688, na qual John Stalker e George Parker documentam,

[862] Vd. SANDÃO, Arthur de – Móveis pintados portugueses antigos: séculos XVII-XVIII. *Lusíada.* N.º 13 (Out. 1960), p. 32.
[863] A papeleira é da propriedade de José da Cunha Teixeira e herdeiros, de Barcelos. Artur Sandão associa a lavra do móvel à produção do extinto Mosteiro de Tibães. Vd. SANDÃO, Arthur de – *O móvel pintado em Portugal*. [Porto]: Civilização, 1999, p. 170.
[864] Vd. IDEM, *Ibidem,* p. 169.

além da receita da pasta à base de cré, os processos necessários à preparação da madeira. Neste que se considera o primeiro tratado dedicado ao *"Japan-Work"*[865], as indicações processuais de preparação da pasta incidem tendencialmente na utilização do carbonato de cálcio, aglutinada com óleo de linho, embora em Portugal o sulfato de cálcio tenha tido maior utilização[866].

A par da adição de relevo, a *"découpage"*[867] constituiu-se na mais relevante adição de materiais externos na obtenção da decoração. A *"découpage"* designa a técnica de colagem de papel sobre a superfície, devendo a sua ampla divulgação por ter sido utilizada na "*lacca povera"*[868] como um método alternativo de imitação da laca oriental[869]. O processo contemplava a pintura em composição com a adição de papel (sobretudo gravuras) colado, existindo uma paleta cromática específica nas decorações seiscentistas e setecentistas[870]. Existem em Portugal dois relógios de caixa alta com a técnica desenvolvida em Itália, onde conheceu vasta aplicação em tipologias diversas e cujos exemplares se confundem, intencionalmente, com os objetos policromados (figs. 51 e 52 em Apêndices). Em Portugal, é uma técnica com diminuta utilização, apesar de ser possível encontrar a colagem de gravuras e estampas em tabuleiros[871] (fig. III.17), biombos policromados e frontais de altar[872], como o exemplar da Igreja da Misericórdia de Mogadouro (fig. III.18). Apesar da aparente inferioridade numérica deste tipo de

[865] Vd. SOUSA, Maria da Conceição Borges de MOTA, Manuela – Móveis à maneira do oriente. *In Actas do 2º Colóquio de Artes Decorativas: As artes decorativas e a expansão portuguesa – imaginário e viagem. 1º Simpósio Internacional*. Lisboa: Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva, Escola Superior de Artes Decorativas, 2008, p. 160 e 161.

[866] Vd. ABREU, Pedro Cancela de – *Ob. cit.*, p. 11.

[867] Vd. MANNING, Hiram – *Manning on decoupage*. New York: Dover Publications, 1969.

[868] *"Lacca Povera. Tecnica decorativa própria di mobili e arredi in legno, sviluppatasi in âmbito veneto per sopperire alla crescente richiesta di mobili laccati (...) e ridurre sensibilmente i costi di produzione evitando il ricorso agli interventi dei 'depentori'"*. Vd. PAOLINI, Claudio; MANFREDI, Faldi – *Glossario delle tecniche artistiche e del restauro*. Firenze: Istituto per l'Arte e il Restauro "Palazzo Spinelli", 2000, p. 197.

[869] Vd. MANNING, Hiram – *Ob. cit.*, p. 66.

[870] Vd. IDEM, *Ibidem*, p. 66 e 67.

[871] Vd. SANDÃO, Arthur de – *O móvel pintado em Portugal*. [Porto]: Civilização, 1999, p. 229.

[872] O frontal de altar da Igreja da Misericórdia de Mogadouro apresenta uma decoração próxima da técnica italiana, apesar do resultado final figurar um cariz popular e de execução técnica mais ingénua.

decoração, João Stooter, em 1729, dedica a parte final da sua obra – designada de "*couza nova*" – à descrição detalhada dos procedimentos similares à "*lacca povera*"[873].

Fig. III.17 – Tabuleiro (S/Inv.). Século XIX. Coleção particular. Extraído de SANDÃO, Artur (1999), p. 229.

Fig. III.18 – Frontal de altar da Igreja da Misericórdia de Mogadouro. (S/Inv.). Século XVIII (?). Fotografia Joaquim Caetano.

[873] Vd. STOOTER, João – *Ob. cit.*, p. 56-63.

As duas técnicas de adição mencionadas apresentam objetivos opostos. Os relevos aplicados assumem o objetivo de evidenciar volumes, a *"decoupage"* é uma técnica performativa de camuflagem da adição de materiais distintos, aproximando-se dos valores pictóricos tradicionais.

3.3.5. Acharoado ou "*chinoiserie*"

Os móveis acharoados portugueses demonstram a variabilidade na qualidade de execução, e, desde logo, é possível encontrar desde pretensiosas imitações com densas camadas de tinta sobre uma camada de preparação, também de elevada espessura, finalizando com a aplicação de verniz segundo técnica resistente, até objetos que apresentam apenas uma demão de tinta, por vezes sem camada de preparação, provavelmente por razões económicas ou opção técnica[874].

A pintura acharoada portuguesa é o resultado da aplicação sucessiva de camadas protetoras – o verniz – sobre o substrato colorido, ou intercaladas com a decoração dourada – a folha de ouro e/ou pós metálicos. Este processo procura criar um aspeto final translúcido e de uma aparente profundidade, aproximando-se das lacas orientais. Os processos específicos relativos à aplicação do verniz no acharoado irão ser tratados no ponto *"3.2.6. Técnicas de acabamento"*. Porém, importa referir a importância da goma-laca, produto de origem animal[875] de tom avermelhado que foi, seguramente, o material mais recorrente nas camadas de proteção do acharoado. Além da função protetora e estética, a goma-laca foi aplicada como aglutinante e adesivo[876]. Cada país desenvolveu

[874] Apesar da ausência de camada de preparação se relacionar com uma menor capacidade financeira, dados os exemplares apresentarem um carácter popular, sublinha-se as teorias de Frank Minney referidas ponto *"3.2.2. Preparação do suporte"*.

[875] Vd. CALVO, Ana – *Ob. cit.*, p. 108.

[876] Os diferentes graus de purificação na extração da goma (*seellac)* também corresponderam a diferentes usos, dependendo do objetivo da sua aplicação. A utilização do produto num estado mais grosseiro era empregue em camadas primárias, para cobrir uma grande superfície, e no caso de aplicação como acabamento o produto num estado mais purificado. Vd. MARTINHO, Ana Catarina; RAPOSO, Ana Rita; CAVACO, Margarida – *Ob. cit.*, p. 50.

especificidades no intuito de se aproximar aos lacados orientais, como exemplificam os detalhados sistemas desenvolvidos no *"japan-work"* inglês[877].

Os materiais e sistemas de execução da tipologia decorativa do acharoado português sistematizam-se, de seguida, em três pontos: i) o estrato pictórico colorido, ii) os motivos ornamentais dourados e, iii) o contorno negro dos motivos decorativos.

i) O estrato pictórico colorido

Os objetos acharoados apresentam-se sob dois tipos de execução, divergindo na qualidade técnica. Encontramos desde ingénuas e limitadas concretizações, no que diz respeito ao uso do material, à temática e repetição de motivos, até concretizações mais semelhantes às lacas orientais, com aprimorada técnica de realização e diversificação dos motivos decorativos. Fator comum à maioria dos objetos é a aplicação de uma cor que sucede à camada de preparação, de espessuras variadas, ou que, nos casos de inexistência da mesma, cobria diretamente o suporte em madeira. Quanto ao cromatismo, a preferência assumiu-se pelas tonalidades vermelhas, verdes, azuis[878] e negro, podendo apresentar variações como o *"negro-azulado"*, *"negro-esverdeado"* e *"negro-de-fumo"*. Afirmou-se a popularidade da associação das cores verde e vermelha em diversos exemplares, como o armário-oratório pertencente ao Museu da Vista Alegre (fig. III.2) ou o armário contador do Museu dos Biscaínhos, em Braga (fig. III.19).

[877] Vd. BALLARDIE, M – Japanning in seventeenth an eighteenth-century Europe. A brief discussion of some materials and methods. *In painted wood history and conservation: proceedings of a symposium organiszed by the wooden artifacts group of the American institute of conservation of historic and artistic works and the foundation of the AIC, held at the colonial Williamsburg foundation in Virginia*. Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 1994, p. 179-185.

[878] A tonalidade azul aproximou-se das concretizações resultantes do *"vernis Martin"*, cujas cores verde e azul eram as mais recorrentes. Vd. JACOBSON, Dawn - *Chinoiserie*. New York: Phaidon, 1993, p. 84.

Fig. III.19 – Armário-contador (Inv. N.º 62 MB). Século XVIII. MB, Braga. Fotografia MB.

No processo de pintura das camadas coloridas, designadamente na cor vermelha, aplicou-se em alguns exemplares uma primeira camada de cor a têmpera, seguida de um verniz à base de resinas pigmentado do tom pretendido, aproximando-se ao aspeto das lacas. Quanto aos aglutinantes, apesar de a técnica preponderante ser a pintura a óleo, a têmpera, a gema de ovo, e a cola animal figuraram frequentemente nas camadas intermédias dos estratos pictóricos de execução da pintura, cuja finalização se fazia habitual a óleo. Sobre o estrato vermelho[879], podia aplicar-se ainda uma camada vermelha orgânica de tonalidade mais escura, como a garança[880], aglutinada com cola animal ou goma-laca. Verificamos alguma adaptação por parte dos artistas portugueses na sua

[879] Na maioria dos casos comprovou-se que a camada vermelha é composta por sulfureto de mercúrio, ou seja, o vermelhão (HgS). Vd. EASTAUGH, Nicholas; [*et al.*] - *Pigment Compendium - a dictionary and optical microscopy of historical pigments*. Amsterdam: Elsevier, 2008, p. 669.

[880] Quando a substância de origem orgânica é identificada, trata-se de garança. Em Itália, também é conhecida como *"barantia, garancia, lacca d'alizarina, lacca madder, lacca di robbia, lacca di Rubens, retzel, rezza, rúbea"*. A garança, *"una pianta erbacea delle Rubiaceae dalle cui radici si estraeva il princípio colorante, attualmente noto chimicamente como alizarina",* conheceu grande difusão como matéria corante, potenciado nos séculos XV e XVI, principalmente no contexto flamengo. Vd. PAOLINI, Claudio; MANFREDI, Faldi – *Glossario delle tecniche artistiche e del restauro*. Firenze: Istituto per l'Arte e il Restauro "Palazzo Spinelli", 2000, p. 197.

[880] Vd. MANNING, Hiram – *Ob. cit.*, p. 195.

preparação dos materiais, no que diz respeito às resinas[881]. Na técnica acharoada, fez-se uso de resinas, misturas de resinas ou óleo-resinas, a mais utilizada conhecida como goma-laca. Foi prática comum o emprego de misturas de resinas, como a sandaraca[882] e mastic[883], à qual se poderia adicionar o óleo de linho[884].

ii) Os motivos ornamentais dourados

Os motivos ornamentais dourados – vegetalistas, florais, animais ou figurações humanas – resultavam da aplicação de folha metálicas, sobretudo de ouro, mas também de prata, ou tinta dourada aplicada a pincel ou sob a forma de pós metálicos[885] (figs. III.20 e III.21). Por razões de economia de custos de produção, era comum o emprego da folha de ouro na parte frontal dos objetos e outras zonas mais nobres e os pós metálicos nas laterais ou no interior.

A aplicação de folha de ouro que teve uma vasta utilização no acharoado e consistia na aplicação prévia de mordente, cuja preparação sofreu alguma adaptação por parte dos artistas portugueses relativamente aos tratados coevos. Este era utilizado sobre a camada

[881] A resina caracteriza-se por ser um corpo não cristalino, insolúvel na água e geralmente solúvel em álcool. Uma resina típica é uma massa transparente ou translúcida. As resinas transparentes duras, tais como os *copals, dammars, mastic* e *sandarach*, são usados principalmente para vernizes. Quando são flexíveis chamam-se óleo-resinas. Vd. ORDÓÑEZ, Cristina; ORDÓÑEZ, Leticia; ROTAECHE, María del Mar – *El mueble: conservación y restauración*. 2ª ed. [S.l.]: Nerea/Nardini, 1997, p. 256.

[882] A sandaraca, resina natural extraída das coníferas, é igualmente conhecida como *"goma persa, âmbar oriental, vernix, beronice, grassa"*. Vd. IDEM, *Ibidem*, p. 259.

[883] As resinas mastic ou almacega figuram como aglutinantes no tratado Filipe Nunes. Vd. Nunes, Filipe – *Ob. cit.*, p. 135.

[884] É recorrente o uso de substâncias orgânicas (por vezes encontradas nas estratigrafias sobre a forma de camadas de cor castanhas), que podem estar em misturas de materiais orgânicos. Identificou-se, pelo menos num caso, que a sandaraca era o componente predominante. Apesar do atual esforço em identificar a resina predominante, João Stooter dizia que goma sandaraca, goma almecega ou goma graxa são a mesma coisa. Vd. STOOTER, João – *Arte de Brilhantes Vernizes & das tinturas. Fazelas & o como obrar com Ellas (...)*. Anveres: Por la Viuva de HenricoVerdussen, 1729, p. 18.

[885] Além da folha metálica, vulgarizou-se a polvilhação de pós metálicos que simula a técnica oriental *"makie"*, conhecida também como *"maki-é"* ou "maqui-é", uma *"técnica na qual o pó de metais preciosos ou não, se aplica sobre a laca ainda húmida"*. Vd. PINTO, Maria Helena Mendes – *Lacas Namban em Portugal: presença portuguesa no Japão*. Lisboa: Inapa, 1990, p. 107.

branca, permitindo fixar a folha de ouro. Quanto à sua composição, encontramos quatro tipos de soluções: mistura de goma-arábica e branco de chumbo[886], goma-arábica misturada com óxido de ferro[887], cola animal aglutinada com um pigmento à base de ferro[888] e o chamado *"óleo graxo"* ou *"óleo grosso ou na consistência de mel, feito ao sol, para polimento ou mordente"*, também usado como verniz[889]. Na fase de aplicação do mordente era comum delinear os desenhos, apontando as linhas principais que, depois, seriam cobertos com folha de ouro[890], sendo possível encontrar nestas áreas incisões *"a estilete para formas e volumes*"[891], nas áreas de aplicação da folha de ouro.

Fig. III.21 – Pormenor das estantes da biblioteca da Universidade de Coimbra. (S/Inv.) Século XVIII (1715 e 1744). Fotografia Pedro Cancela de Abreu.

Fig. III.20 – Pormenor da cómoda-oratório (Inv. N.º MMO 130). Século XVIII. MMO, Óbidos. Fotografia Daniela Coelho.

[886] Esta mistura foi encontrada na caixa de esmolas do século XVIII (Inv. N.º 1756 M267), pertencente ao Museu Nacional Machado de Castro, em Coimbra.

[887] A mistura é consistente com a descrição de Filipe Nunes acerca deste material: *"mordente liquido que corra pela paleta, & ha de ser de Ocre escuro para bom, ou dourado"*. Vd. NUNES, Filipe – *Arte da Pintura, Simetria e Perspectiva. – Ob. cit.*, p. 127.

[888] Esta mistura foi encontrada na papeleira com alçado oratório pertencente ao Museu de Aveiro, inglesa, datada do primeiro quartel do século XVIII (Inv. N.º 29/F).

[889] Vd. SANDÃO, Arthur de – *O móvel pintado em Portugal*. [Porto]: Civilização, 1999, p. 52.

[890] Vd. MARREIROS, Teresa Oliveira – *Relatório de estágio e de intervenção em papeleira com alçado-oratório pertencente ao Museu de Aveiro; Processo de Restauro AR/95*. Lisboa: Escola Superior de Conservação e Restauro; Instituto de José de Figueiredo, 1996, p. 25.

[891] Vd. ANTUNES, Vanessa Henriques – *Ob. cit.*, p. 61.

O recurso aos metais ou pós metálicos adotou-se, tal como nas lacas orientais, como técnica complementar aos acharoados. A técnica foi referida em 1688 na publicação "*A treatise of Japanning and Varnishing",* onde John Stalker e George Parker, dando a conhecer os diversos processos de pintura, enunciam uma lista extensa de metais para a execução das imagens, na qual, além da folha de ouro e prata e respetivos pós, referem o "*pó de latão", "ouro verde", "ouro sujo", "pó de estanho"*[892] e *"pó de cobre"*, de várias qualidades. A aplicação podia ser de dois tipos: a polvilhação de pós metálicos sobre o verniz antes da sua secagem completa e a adesão de fragmentos de folha metálica salpicados de forma intercalar às sucessivas camadas de verniz[893]. Os pós provinham de metais diversos, tais como a prata, o ouro, o latão, o estanho e o cobre, e a granulometria dos grãos apresentava-se variável, assim como a espessura da camada que formam. Os pós metálicos aglutinados em goma-laca eram utilizados para pintar a pincel os motivos decorativos[894].

Para a realização das obras era necessário o domínio de vários talentos dos artífices e diversas qualidades do material utilizado, justificando a existência de "segredos" e práticas empíricas profissionais, algumas delas ainda hoje seguidas. Em 1615, Filipe Nunes nas recomendações "*para asentar ouro em pedra, pao & vidro & couro"*[895]*,* fornece, entre outras, indicações relativas à predileção pelas cores preta e vermelha, a constituição material do mordente e do verniz, bem como indicações claras acerca dos processos de manufatura dos objetos. Outras considerações acerca do douramento foram citadas por D.

[892] Pó de estanho aglutinado com goma laca dá origem a uma substância de cor prateada.

[893] Esta técnica vem referida no tratado do Stalker. Vd. STALKER, John; PARKER, George Parker – *A treatise of Japanning and Varnishing.* London: Alec Tiranti, 1960, p. 65-67.

[894] Papeleira com alçado oratório pertencente ao Museu de Aveiro, inglesa, datada do primeiro quartel do século XVIII (Inv. N.º 29/F).

[895] *"Pera dourar hũa rodela, ou bandeja ao modo da China notay que ſe ha de aparelhar como diſemos da outra madeira, & depois da imprimidura lhe dareis a cor que quizerdes a olio tambẽ, ou preta ou vermelha, &c. Depois de muito bem enxuta que não pegue nella ouro debuxay com mordente de que tratamos no dourar do vidro, & de pois que eſtiver em cezão acentay o ouro, & depois de dourado, & muito bem enxuto envernizay toda a rodela, ou taboleiro com verniz de eſpique que é muito ſecante, & depois podeſe lavar cõ agoa quando eſtiver ſuja porque ſe não desflora nada."* Vd. NUNES, Philippe – *Arte da Pintura, Symmetria e Perspectiva (1615) – Ob. cit.*, p. 68.

Bernardo Montón[896] no livro "*Secretos de Artes Liberales, y Mecanicas"*, publicado em 1734, resultando no *"Secreto precioso para hacer oro de la China para dourar"*, aludindo à proveniência original dos modelos orientais. O *"ouro da China"* que menciona trata-se de uma amálgama de mercúrio e enxofre que, *"passado por água de cal filtrada, permitia, depois de queimado e reduzido a pó, destemperado com bolo-arménio e cola de peixe, pintar ou brunir na perfeição*"[897].

Artur Sandão refere-se, igualmente, ao *"ouro de pragmática"*, atendendo às recomendações de D. Bernardo de Montón[898]: *"Para hacer un lindo oro de Pragmática"*, consistindo num *"método de dourar sem infringir a pragmática"*, resultante da mistura de *"ouro-de-alemanha, prata e açafrão"*. Com este "ouro falso", após ser *"preparado em infusão de água e goma"*, permitia *"obter-se aparência de ouro fino"*. Além do mais, a sua aplicação a pincel era ideal no desenho dos motivos decorativos[899].

O uso de pós metálicos parece ter uma dupla motivação: por um lado, terá estado associado a questões de custo de produção, mas, por outro lado, a ampla gama utilizada sugere preocupações de diversidade cromática e reconhecimento nos efeitos estéticos criados, similares à técnica japonesa "*makie"*[900], solução recorrente no interior dos objetos. O ferro, empregue no seu estado pulverizado – limalha de ferro, por exemplo – era utilizado na técnica oriental, através da sua adição às lacas com o objetivo de escurecer a cor das mesmas[901].

---

[896] Vd. MONTÒN, D. Bernardo – Secretos de Artes Liberales, y Mecanicas […], 1734. *Apud* SANDÃO, Arthur de – *Ob. cit.*, p. 47.
[897] Vd. SANDÃO, Arthur de – *Ob. cit.*, p. 48.
[898] Vd. MONTÒN, D. Bernardo – Secretos de Artes Liberales, y Mecanicas […], 1734. *Apud* SANDÃO, Arthur de – *Ob. cit.*, p. 47.
[899] Vd. SANDÃO, Arthur de – *Ob. cit.*, p. 47.
[900] *"Pintura polvilhada", "termo genérico para designar técnicas variadas e similares em que metais em pó são polvilhados antes de a laca secar"*. Vd. CARVALHO, Pedro de Moura (coord.); RIBEIRO, Maria Queiroz; DIAS, João Carvalho – *O mundo da laca: 2000 anos de História*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001, p. 248.
[901] Vd. VIEGAS, Sónia – *Relatório para estudo da utilização da madrepérola no mobiliário; Processo de Restauro U/96*. Lisboa: [s.n.], 1995. Laboratório Central de Física-Química do Instituto de José de Figueiredo, Escola Superior de Conservação e Restauro, p. 8 e 9.

iii) O contorno negro dos motivos decorativos

Os motivos decorativos dourados e, por vezes, relevados, concretizavam-se através da aplicação simples da folha metálica ou do dourado aplicado a pincel. Sobre estas, os pormenores dos motivos dourados podiam ser dados de duas formas: o sombreado sobre a folha metálica, geralmente de tom acastanhado e constituído pela mistura de pigmentos ocres, carvão animal e pigmentos vermelhos, e os contornos dos elementos decorativos dourados – representações humanas, vegetais, florais, animais ou arquitetónicas – executados a negro mais escuro. O grau de pormenorização é variável, desde apontamentos sintéticos até à pormenorização detalhada de feições, trajes, extrapolando o mero contorno e preconizando jogos de luz e sombra, através do reticulado decorativo (figs. III.22 e III.23).

Fig. III. 22 – Pormenor do relógio de caixa alta (Inv. N.º 410 MB). Século XVIII. MB, Braga. Fotografia Daniela Coelho.

Fig. III. 23 – Pormenor da cómoda-papeleira com alçado-oratório (S/ N.º Inv.) Século XVIII (1700-1725). MVA, Ílhavo. Fotografia Daniela Coelho.

Nestes casos, os contornos a negro realçavam detalhes expressivos da decoração e revelavam a mestria técnica do executante: *"A criação dos elementos sobre a folha de ouro é feita como se de um desenho preparatório se tratasse, sendo evidente o grande domínio da técnica do desenho, uma vez que neste tipo de suporte dificilmente se colmata qualquer erro de execução, senão pela colocação de uma nova folha*"[902]. Quanto à constituição material, geralmente tratava-se de uma mistura de pigmento negro de fumo ou carvão animal, à base de carbono, aglutinado em resina, goma-laca, ou em proteína, predominantemente cola animal[903]. O pigmento negro de fumo tinha sido já referido por John Stalker e George Parker para proceder aos contornos no "Japan-work".

Da totalidade dos exemplares estudados notamos uma variação no contorno a negro dos motivos decorativos dourados. Trata-se da adição, além deste, de apontamentos realizados a pincel com tinta branca e verde escuro realizados sobre o verde de fundo. Solução usada na pintura do par de arcazes e no par de amituários pertencentes à sacristia do Mosteiro de S. Salvador de Travanca, cujos motivos florais e figurativos não se identificaram em nenhum outro exemplar. Parece-nos poder tratar-se de um mecanismo de enobrecimento da decoração, pese embora a repetição das figuras praticamente semelhantes àquelas realizadas a dourado, embora no tom verde mais escuro, sugira uma conotação espiritual relacionada com a implantação do conjunto num espaço religioso (figs. III.24a – 24c).

[902] Vd. ANTUNES, Vanessa Henriques – *Ob. cit.*, p. 61.
[903] Caixa de órgão do Museu de Aveiro, Aveiro, de 1784 (Inv. N.º 107 F).

Fig. III.24a- 24c – Pormenores do arcaz (S/Inv.). Século XVIII (1752-1755). SMT, Travanca. Fotografia Daniela Coelho.

3.3.6. Técnicas de acabamento

Nos processos de acabamento[904] do mobiliário pintado encontramos três técnicas distintas, tendo variado de acordo com a sensibilidade estética de cada época: a aplicação de verniz como camada de proteção e/ou de brilho, a formação artificial[905] de uma patine[906] pigmentada – velatura – e, o emprego de vernizes pigmentados, solução recorrente no envernizamento do acharoado, cujas especificidades se exploram de seguida.

[904] *"Deve considerar-se o acabamento como tratamento 'final' e 'uniforme' dado a um móvel, para o preservar e/ou valorizar. Encerar lacar, pintar, polir, dourar, pratear contam-se entre os processos mais recorrentes"*. Vd. INSTITUTO PORTUGUÊS DE MUSEUS. Ministério da Cultura – *Normas de inventário. Mobiliário: artes plásticas e artes decorativas*. [S.l.]: Instituto Português de Museus, 2000, p. 42.

[905] A cor acastanhada observada frequentemente nas camadas de proteção deve-se ao envelhecimento dos materiais. O verniz pode ser aplicado isolado e como passar do tempo adquire outras tonalidades devido ao depósito de sujidade e poeiras.

[906] *"Patinatura – applicazione di una patina artificiale su di un manufatto per valorizzarlo esteticamente. È tipica la patinatura del bronzo e in genere dei metalli, che a differenza di altri material non possono essere dipinti"*. Vd. GIANNINI, Cristina; ROANI, Roberta – *Ob. cit.*, p. 137.

Além destes processos, procedeu-se ao polimento[907] ou acabamento encerado quando se assumia o tom natural da madeira, opções de significativa preferência no mobiliário de assento, especialmente nas cadeiras, que se preferiram enceradas[908] e *"de polimento"*[909].

A patine, resultante do envelhecimento natural dos materiais e dos processos inerentes à idade[910] do objeto[911], foi imitada de uma forma artificial, opção recorrente desde o século XVI[912], efetuada no mobiliário através da aplicação de velaturas[913] para conferir um aspeto diferente daquele que o suporte apresentava por intermédio da imitação de outros materiais[914], como os metais, cuja origem é provável que resida na simulação de metais nobres, como o ouro, a prata e o bronze. Na aproximação estética à cor do ouro, a goma-laca foi o material mais recorrente, aplicado, em geral, sobre a prata ou o estanho, provavelmente correspondente à técnica italiana *"meccatura"*[915], descrita como uma técnica de envernizamento aplicada sobre o estanho e prata, de modo a obter um efeito ótimo próximo do douramento através da aplicação da *"mecca"*[916], produto que atribui a designação.

---

[907] O polimento do revestimento preto podia ser realizado com um produto a base de cálcio, como o que se utilizou na mesa inglesa, pertencente ao Museu Nacional de Arte Antiga. Vd. VIEGAS, Sónia – *Ob. cit.*, p. 3.

[908] Vd. FRANCO, Carlos José de Almeida – *Ob. cit.*, p. 69.

[909] Vd. A.N.T.T., Arquivo da Casa de Povolide, Pacote 12, Maço 61, Doc. 11, "Relação de D. Bárbara José da Cunha de tudo o que tenho em meu poder", f. S./n.º. Vd. IDEM, *Ibidem.*, p. 69.

[910] A patine pode dever-se à ação do tempo sobre os materiais constituintes de um objeto que, sob os efeitos do meio ambiente, *"puede adquirir ciertos aspectos característicos de su edad, autenticidad o procedência"*. Vd. CALVO, Ana – *Ob. cit.*, p. 167.

[911] Vd. ORDÓÑEZ, Cristina; ORDÓÑEZ, Leticia; ROTAECHE, María del Mar – *Ob. cit.*, p. 77.

[912] Vd. IDEM, *Ibidem.*, p. 76.

[913] *"Velatura – strato di colore oleoso diluito che si lega com quello pittorico (secando) rapidamente e formando con questo un insieme único, che in genere contrasta com la vernice di finitura per la diversa consistenza materica. Le velature possono essere applicate anche sotto forma di resine, in pratica usando delle vernici colorate, e in questo caso hanno lo stesso grado di solubilità della vernice finale*". Vd. GIANNINI, Cristina; ROANI, Roberta – *Ob. cit.*, p. 205.

[914] A aplicação de patines foi uma solução frequentemente empregue na pintura de fingimento já citada, no acabamento decorativos da policromia.

[915] Vd. GIANNINI, Cristina; ROANI, Roberta – *Ob. cit.*, p. 111 e 112.

[916] *"Mecca – vernice trasparente di varia composizione impiegata per ripessare superfici argentate, per dar loro l'aspetto dell'oro. È stata impiegata fino dal Rinascimento"*. Vd. GIANNINI, Cristina; ROANI, Roberta – *Ob. cit.*, p. 111.

A imitação de bronze, já referida em 1568 por Giorgio Vasari[917], através do denominado *"bronzeado*" ou *"vermeil*"[918], foi uma solução bastante apreciada na decoração da talha retabular[919] e nas concretizações artísticas efémeras[920]. As velaturas aplicam-se em camadas finas de materiais translúcidos e aproximam-se daquelas utilizadas no douramento, sob o ponto de vista material, um composto de cor alaranjada, avermelhada ou acastanhada[921], e da técnica de aplicação, que se fazia a pincel.

O envernizamento tradicional dos móveis pintados recorria ao emprego de vernizes resinosos, oleosos ou óleo-resinosos, e de gomas. Constituía rotina comum a pigmentação das resinas, como a colofónia, tal como as misturas[922] de óleo e de resinas, nomeadamente a sandaraca e a mastic. Nas gomas, verificamos o uso recorrente da goma-laca que podia ser pigmentada obtendo tonalidades castanhas ou esverdeadas, embora o seu envelhecimento natural tivesse conduzido de modo similar à tonalidade acastanhada. A goma-laca podia utilizar-se em mistura com óleos secativos, opção encontrada no envernizamento de móveis italianos[923]. O jogo de sombras entre as superfícies cuja goma-laca fora aplicada transparente ou pigmentada originava diferentes efeitos estéticos finais.

---

[917] *"Cuando se imitan las figuras de bronce, éstas deben esbozarse con tierra amarilla y roja; los fondos oscuros se logran con negro, rojo y amarillo; los medios tonos, con amarillo puro, y se iluminan con amarillo y blanco. (...) algunos claroscuros se sombrean con otros colores, como puede ser la tierra para sombras, que se hace tierra verde, amarilla y blanca, y también con tierra negra, que es una especie de tierra verde y negra, y que llamamos verdusco"*. Vd. VASARI, Giorgio – *Las vidas: de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos*. Madrid: Cátedra, 2002, p. 80.

[918] Vd. NODAL MONAR, Carlos – *Ob. cit.,* p. 65-69.

[919] Vd. IDEM, *Ibidem,* p. 68.

[920] Cinatti e Rambois riscaram uma coluna efémera *"pintada de cor de bronze, tendo desenhados a oiro os coches e mais estados com que Suas Magestades se foram receber à igreja de S. Domingos"*. Vd. LEAL, Joana Cunha; BRAGA – *Ob. cit.*, p. 335.

[921] Vd. NODAL MONAR, Carlos – *Ob. cit.*, p. 66 e 67.

[922] A mistura de óleos e resinas foi encontrada na cadeira do MNAA data entre 1650 e 1700 (Inv. N.º 211 Mov.).

[923] Na análise de um conjunto de doze cadeirões realizados por Brustolon identificou-se a mistura mencionada, além de um estrato final de proteção constituído por um material ceroso. Vd. MATTEINI, Mauro; LANTERNA, Giancarlo; NEPOTI, Maria Rosa – *Individuazione della vernice Serie 12 poltrone in bosso scolpito. Salone del Quirinale.* Firenze: Opificio delle Pietre Dure e Laboratori di Restauro, 1996, p. 4.

Com o objetivo de aproximação à laca oriental japonesa e chinesa, extraída da secreção da espécie *Rhus verniciflua*[924], foram importadas para a Europa diversos materiais resinosos de áreas geográficas mais próximas, como a Tailândia, de onde se trouxe a laca *Rhus succedânea*[925]. Nas técnicas de policromia imitativas dos lacados orientais, continua a dar-se a maior importância à camada de acabamento e proteção finais. Neste sentido, o acharoado português assenta na tónica dada ao verniz, elemento vital que desencadeou a criação de diversos processos e receitas[926] envoltas numa certa aura de secretismo, gerando uma multiplicidade de soluções que, de acordo com os materiais utilizados, adquiriam diferentes denominações.

Em Portugal, à semelhança de outros países, como a *"lacca povera"*[927] italiana, utilizaram-se várias resinas, óleos e gomas na produção de vernizes para uma imitação mais fidedigna das lacas orientais. A goma-laca foi o produto empregue por excelência no acabamento do acharoado português usado, simultaneamente, como aglutinante e adesivo. Podia ser diluída em álcool ou em mistura com óleo e a sua tonalidade avermelhada justificou a aplicação abundante nos fundos negros e contribuía para o resultado final desejado. Além da goma-laca, encontramos quatro designações de vernizes preparados de forma a simular a laca oriental com a aplicação sucessiva de camadas: *"verniz de charão"*, *"verniz de benjoim"*, *"verniz de clara de ovo"*[928] e *"óleo graxo"*[929]. O *"verniz de charão"*

[924] Vd. FRADE, José Carlos – *Ob. cit.*,p. 57-60.

[925] A laca *Rhus succedânea* foi identificada na mesa pertencente ao MNAA, cuja origem é provavelmente inglesa (Inv. N.º 1286 Mov.). Vd. VIEGAS, Sónia – *Ob. cit.*, p. 8 e 9.

[926] A manufatura dos vernizes, nomeadamente gomas e corantes, eram desenvolvidas na já citada Fabricas de *"charões"*. Vd. SEQUEIRA, Gustavo de Matos – *Ob. cit.*, p. 175.

[927] *"In questo caso il decoro si basa sull'applicazione su di una base colorata di carte stampate (...), oportunamente ritagliate e sommariamente dipinte, uniformando poi il tutto con la consueta verniciatura a base di resine (sandracca, ambra e coppale) o gomme (gommalacca), o entrambe le cose"*. Vd. PAOLINI, Claudio; MANFREDI, Faldi – *Glossario delle tecniche artistiche e del restauro*. Firenze: Istituto per l'Arte e il Restauro "Palazzo Spinelli", 2000, p. 197.

[928] D. Bernardo Montón no livro "*Secretos de Artes Liberales, y Mecanicas"*, publicado em 1734 refere o "Barniz de Charol", "Barniz de Menjui", "Barniz de clara de huevo", "verniz de charão" ou de "benjoim" e o de clara de ovo. Vd. MONTÒN, D. Bernardo – Secretos de Artes Liberales, y Mecanicas […], 1734. *Apud* SANDÃO, Arthur de – *Ob. cit.*, p. 47.

[929] Filipe Nunes refere-se à maneira de fazer óleo graxo: *"Ponde o olio ao sol até que engrosse, & faça fio como mel, & logo então está graxo, porque o ser graxo não he outra cousa senão engrosarce"*. Vd. Nunes, Filipe – *Ob. cit.*, p. 105.

ou "*Barniz de Charol"* resulta de um preparado à base de goma laca e álcool. Na fase final, o polimento era dado com pedra-pomes em boneca de trapos, seguido de amaciamento a camurça. O *"verniz de benjoim"*, extraído do *"Benjoeiro das Índias Orientais"*, fornece uma superfície *"muito lisa e vítrea"* e, quando aplicado por cima das cores, *"espelha-se com beleza semelhante à laca"*, o que motivava frequentemente a designação de "laca" aos objetos que recebiam este produto. O *"verniz de clara de ovo"*, devido às propriedades da clara do ovo, fornecia ténue brilho, e também se utilizava para limpeza dos objetos quando estes se encontravam em frágil condição ou pelas especificidades do suporte. Finalmente, o *"óleo graxo"* consistia num *"óleo grosso ou na consistência de mel, feito ao sol, para polimento ou mordente"*. Este último dá ao acharoado vermelho *"um encanto especial, engrossando o dourado da figuração de maneira a empastar com moderado relevo o corpo dos temas implantados sobre a cor dominante*"[930].

O livro "Segredos necessários para Officios, Artes, etc.", publicado em 1794, dedicou-se ao ensinamento de alguns segredos fundamentais destinados à preparação e emprego de *"diferentes tinturas para madeira",* criando um acabamento com características de brilho e translucidez, entre os quais se encontram o *"Methodo geral de fazer os vernizes e espiroto de vinho"*, os *"Procedimentos gerais para a composição do verniz gordo, ou a óleo"* ou especificações técnicas que estão na base das designações de vários vernizes, como o *"Aleixo Piamontez"*, o *"Fiorentini"*, o *"Alambre"* ou o de *"Goma arábica*"[931]. João Stooter já tinha escrito, em 1729, *"como se fazem os excelentíssimos vernizes de diversas cores; ao fazelos em que se deve bem atender; contem 13 receitas de fazer espíritos Vernizes (como se fossem da China) os ecuros, e brancos de brilhante lustro; o uso de os pôr nas obras; alizar, e dar perfeito lustro"*[932].

[930] Vd. SANDÃO, Arthur de – *Ob. cit.*, p. 52.
[931] Vd. *SEGREDOS necessários para Officios, Artes e manfacturas (...)*. Lisboa, Oficina de Simão Thaddeo Ferreira, 1794, vol. 2, p. 93, 140.
[932] Vd. STOOTER, João – *Ob. cit.*, p. 1.

3.4. Síntese de materiais utilizados

O Quadro VIII resulta da análise de vinte e dois relatórios de intervenção em objetos pintados[933], cujos resultados apresentamos de forma resumida com os principais materiais constituintes relacionados com a tipologia decorativa correspondente. Por este motivo, os objetos foram ordenados por tipologias decorativas em detrimento da ordem cronológica e, dentro desta disposição, seguiu-se uma organização cronológica da feitura do objeto. A identificação de materiais de dezassete objetos que aqui apresentamos resulta da leitura dos relatórios dos exames laboratoriais[934] realizados no Laboratório de Conservação e Restauro José de Figueiredo do Instituto dos Museus e da Conservação[935], entre os anos de 1994 e 2005, no âmbito de intervenções de conservação e restauro efetuadas no referido Instituto e da consulta dos respetivos relatórios, e cuja interpretação permitiu sistematizar a informação que apresentamos no Quadro VIII. A caracterização material de dois dos objetos apresentados no Quadro VIII, o leito pertencente a uma coleção particular e o banco/mocho da Igreja de S. Gonçalo de Amarante, resultou do estudo realizado em 2011 no âmbito do presente trabalho[936], constituindo parte dos quatro estudos de caso apresentados no Capítulo V.

Perante a necessidade com que nos deparamos no estado da investigação atual[937] e com o objetivo de conhecer no maior número de objetos, os materiais e as técnicas utilizadas, pareceu-nos pertinente a dilatação das barreiras temporais do mobiliário pintado setecentista, valorizando o conhecimento acerca dos exemplares do século XVII e do

[933] Com vista ao maior conhecimento material dos objetos, dilatamos tipologicamente o conceito de móvel, abrangendo de igual forma as peças acessórias como tabuleiros, caixas e instrumentos musicais.
[934] Os tipos de exames laboratoriais efetuados encontram-se descriminados nos quadros VIII e IX. A autoria dos mesmos e as referências aos processos correspondentes apresentam-se no Documento VIII em Anexo.
[935] LCR-JF/IMC.
[936] Os exames laboratoriais realizados no leito e no mocho, ambos pertencentes a coleções particulares, foram levados a cabo no Laboratório da Universidade Católica Portuguesa, Centro regional do Porto, com a colaboração da Dr.ª Sandra Saraiva.
[937] Salienta-se frequentemente a dificuldade em encontrar bibliografia técnica referente às tipologias decorativas, como por exemplo nas "*chinoiseries"* que, ao contrário das lacas orientais, cujos materiais e técnicas se encontram bem estudadas, não apresentam bibliografia específica dada a falta de documentação sobre análises e exames laboratoriais. Vd. ESTROMPA, Raquel Ludovina Menezes – *Ob. cit.* p. 29.

período de transição do século XVIII e XIX, uma vez que clarifica o início do seu uso e a continuação do material durante o contexto oitocentista. No quadro IX, ordenado segundo os parâmetros anteriores, foram considerados os móveis pintados presentes em Portugal, embora de proveniências diversas: inglesa, holandesa, francesa, italiana[938]. Considerou-se, ainda, os resultados das análises laboratoriais de um relógio de caixa alta e de um instrumento musical – cravo[939] –, que fornecem informações privilegiadas do ponto de vista dos materiais constituintes, podendo, assim, estabelecer-se comparações com as restantes tipologias formais. A análise da totalidade destes estudos/relatórios permitiu estabelecer paralelismos do ponto de vista da incidência de materiais utilizados e técnicas de execução, comparando preferências pelas matérias-primas.

[938] O acesso e a consulta dos relatórios de exames laboratoriais realizados no Laboratório de restauro do Opificio delle Pietre Dure foi possível ao abrigo do programa *CHARISMA* (Cultural Heritage Advanced Research Infrastrutures. Synergy for a Multidisciplinary Approach to Conservation/Restoration), através do *ARCHLAB Transnational Access programme*, realizado em Florença em Março de 2012.

[939] Vd. ESTROMPA, Raquel Ludovina Menezes – *Ob. cit.*

Quadro VIII

Materiais identificados no mobiliário pintado português dos séculos XVII e XVIII

TIPOLOGIA DECORATIVA	ESPECIFICAÇÕES TÉCNICAS	OBJETO/ DATAÇÃO/ Nº INVENTÁRIO	PROVENIÊNCIA	EXAMES LABORATORIAIS /AUTORIA	IDENTIFICAÇÃO DE MATERIAIS
I Fingimento	Fingimento de têxteis através da técnica de estofado	Caixa XVII-XVIII S/Inv.	Convento Santa Clara, Funchal	XRF, CT, MO, AM Autoria: LCR-JF/IMC Relatório DEM 57-00	• Madeira do suporte: carvalho e outra madeira tropical não identificada • Camada de preparação: gesso • Pigmentos: ocre vermelho, branco de chumbo, vermelhão • Metais: folha de ouro e folha de prata • Aglutinantes: têmpera de gema de ovo, cola animal
	Fingimento de espécie lenhosa diferente do material de suporte. A maquineta apresenta duas policromias (I e II).	Maquineta XVIII Inv. N.º M/00	Museu Alberto Sampaio, Guimarães	XRF, CT, MO, AM Autoria: LCR-JF/IMC Relatório DEM 69-00 Ana Mesquita e Carmo, Lília Esteves	• Madeira do suporte: carvalho, abeto e madeira tropical não identificada • Camada de preparação da policromia I: mistura de sulfato de cálcio (gesso) e de ocres castanho e vermelho • Camada de preparação da policromia II: mistura de gesso e de ocres castanho, amarelo e vermelho • Pigmentos: negro de carbono, castanho-escuro de ocre, pigmento vermelho • Metais: vestígios de ouro
II *"Chinoiserie"*	Temática *"chinoiserie"* sobre fundo vermelho	Caixa de órgão 1784 Inv. N.º 107 F	Museu de Aveiro, Aveiro	CT, MO, AM Autoria: LCR-JF/IMC Relatório DEM 15-97 Isabel Ribeiro	• Madeira do suporte: castanho • Camada de preparação: gesso • Pigmentos: vermelhão, branco de chumbo, negro de carbono e ocre e garança (corante) • Metais: pó de cobre, pó de estanho, folha de ouro • Aglutinantes: têmpera de gema de ovo, cola animal
	Temática *"chinoiserie"* sobre fundo preto	Cadeira de costureira (?) XVII 1650- 1700 Inv. N.º 211 Mov.	Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa	XRF, CT, MO, EIV Autoria: LCR-JF/IMC Relatório DEM 68-96	• Madeira do suporte: nogueira, carvalho, casquinha • Camada de preparação: gesso • Pigmentos: ocre, negro de carbono, vermelhão • Metais: folha de ouro à base de ouro e cobre • Camada protetora/verniz: mistura de resina e óleo

III Outras tipologias decorativas	Monocromias de cor amarela, azul, branca, castanha, verde e vermelha sobre talha. O arcaz apresenta duas policromias (I e II)[940]	Arcaz XVII S/Inv.	Coleção particular António Manuel Miranda	XRF, CT, MO, AM, EIV Autoria: LCR-JF/IMC Relatório DEM LE-2/95 Isabel Ribeiro	• Camada de preparação da policromia I: gesso • Camada de preparação da policromia II: branco de chumbo • Pigmentos da policromia I: ocre amarelo, verditer, índigo, branco de chumbo, vermelhão • Pigmentos da policromia II: verditer, branco de chumbo, ocre, verdigris, resinato de cobre, vermelhão • Aglutinantes: têmpera • Camada protetora/verniz: cera
IV Compósita	Temática *"chinoiserie"* sobre fundo vermelho em composição com fingimento de materiais pétreos – marmoreado	Atril/estante de coro XVIII Inv. N.º 2000 M325	Museu Nacional Machado Castro, Coimbra	XRF, CT, MO, EIV Autoria: LCR-JF/IMC Relatório DEM 9-96	• Camada de preparação: gesso • Pigmentos da estante acharoada: vermelhão, branco de chumbo • Metais: folha de ouro e cobre (provavelmente impurezas) • Aglutinantes: mistura de resinas (sandaraca e mastic) e óleo de linho • Camada protetora/verniz: mistura de resinas (sandaraca e mastic) e óleo
	Temática *"chinoiserie"* sobre fundo vermelho com interior monocromado azul	Caixa de esmolas XVIII Inv. N.º 1756 M267	Museu Nacional Machado Castro, Coimbra	XRF, CT, MO Autoria: LCR-JF/IMC Relatório DEM 8-96	• Madeira do suporte: castanho • Camada de preparação: gesso • Pigmentos: vermelhão, branco de chumbo, negro de carbono, azul de cobalto e branco de chumbo • Metais: folha de ouro • Aglutinantes: mistura de resinas (sandaraca e mastic) e óleo de linho • Camada protetora/verniz: cera (não original)
	Pintura de motivos florais e vegetalistas em tons creme e azul em composição com pintura de fingimento de mármore em tons de azul e branco	Caixa de relógio XVIII (finais) Inv. N.º 19 Rel.	Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa	XRF, CT, MO Autoria: LCR-JF/IMC Relatório DEM 65-96 Isabel Ribeiro	• Madeira do suporte: casquinha • Camada de preparação: cré, mistura de branco de chumbo e de ocre castanho • Pigmentos: branco de chumbo, azul Índigo, ocre amarelo, ocre castanho, ocre vermelho, vermelhão, azul esmalte, carvão vegetal • Aglutinantes: têmpera de ovo e cola animal • Camada protetora/verniz: mistura de resina e óleo

[940] A primeira policromia foi data dos séculos XVII e XVIII e a segunda policromia terá sido efetuada nos finais do século XVIII, inícios do século XIX. A separar as duas policromias existe uma camada de encolagem. Vd. RELATÓRIO para estudo da policromia do arcaz para apoio ao estágio do aluno Pedro Martins da Escola Superior de Conservação e Restauro*; Processo de Restauro V/94.* Lisboa: [s.n.], 1995. Laboratório Central de Física-Química do Instituto de José de Figueiredo, p. 3.

	Temática *"chinoiserie"* sobre fundo vermelho em composição com fingimento de têxteis em dois tons de verde e motivos florais e vegetalista	Caixa de órgão XVII Inv. N.º TMSB.0001 MOB	Museu do Cabido da Sé de Braga, Braga	XRF, FTIR, AM Autoria: LCR-JF/IMC Relatório DEM ?	• Madeira do suporte: castanho, casquinha, carvalho, pinho • Camada de preparação da policromia I (1685): ausência de preparação na decoração interior • Camada de preparação da policromia II: branco de chumbo e vermelhão • Pigmentos da policromia I: vermelhão/mínio/litargírio, malaquite/azurite/verdete ou mistura de ocre, argila, sílica e malaquite, negro de osso ou magnetite[941] • Pigmentos da policromia II (meados do século XVIII): branco de chumbo, vermelhão, mínio, corante vermelho, ocre, negro de carbono • Metais: folha de ouro, pó de ouro • Aglutinantes: óleo • Camada protetora/verniz: resina (com colofónia na sua constituição) com pigmento
	Fingimento de espécie lenhosa e de materiais pétreos em composição com monocromia de cor vermelha	Banco/mocho XVIII S/Inv.	Igreja Paroquial do Mosteiro de São Gonçalo de Amarante	EDXRF, CT, MO Autoria: L-UCP/CRP Sandra Saraiva	• Madeira do suporte: castanho[942] • Pigmentos: azurite, branco de chumbo, vermelhão • Metais: folha de ouro
	Monocromia azul em composição com motivos florais, vegetalistas e animais em tons azuis no exterior. No interior, decoração em tons de vermelho	Papeleira XVIII 1750 – 1800 Inv. N.º 369	Museu do Abade de Baçal, Bragança	XRF, CT, MO, AM Autoria: LCR-JF/IMC Relatório DEM 68-97	• Madeira do suporte: castanho • Camada de preparação: mistura de carbonato de cálcio (cré) e de sulfato de cálcio (gesso). Aglutinantes: mistura de cola e têmpera nas gavetas do interior e de cola + óleo nas gavetas externas • Pigmentos: azul da Prússia, branco de chumbo, vermelhão, ocre e garança (corante) • Metais: folha de ouro • Aglutinantes: têmpera, óleo e mistura de ambos

[941] Vd. Oliveira, Rita – *Órgão portátil da Sé de Braga*. Relatório de estágio e de intervenção no pertencente ao Museu do Cabido da Sé de Braga. Lisboa: Escola Superior de Conservação e Restauro; Instituto de José de Figueiredo, 2002/2003, p. 44.

[942] A identificação da madeira foi anteriormente realizada como madeira de castanho. Cf. MARQUES, Maria da Luz Vasconcelos e Sousa Paula António – *Mobiliário português de aparato do século XVIII: credências, consolas e tremós*. [Texto policopiado]. Porto: Universidade do Porto, 1997. Dissertação de Mestrado em História da Arte apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, p.53.

	Representação paisagista, floral e animal em composição com monocromia de cor verde e rosa	Leito XVIII-XIX S/Inv.	Coleção particular	EDXRF, CT, MO Autoria: L-UCP/CRP Sandra Saraiva	• Madeira do suporte: castanho • Pigmentos: ocre vermelho, realgar, vermelhão, ocre, branco de chumbo, malaquite/verdete/terra verde, mistura de azul da Prússia/azurite e amarelo de chumbo/ocre amarelo • Metais: folha de ouro
	Fingimento de mármore em tons de azul e branco, e rosa no tardoz em composição com motivos vegetalistas na reserva central	Estante de missal XVIII-XIX S/Inv.	Igreja Matriz de Almodôvar, Diocese de Beja	XRF Autoria: LCR-JF/IMC Relatório DEM 9-05 José Frade	• Madeira do suporte: nogueira (?) • Camada de preparação: cré • Pigmentos: azul da Prússia, branco de chumbo, vermelhão, ocre • Metais: folha de ouro, estanho, cobre • Camada protetora/verniz: mistura de resina e óleo

Quadro IX

Materiais identificados no mobiliário pintado estrangeiro dos séculos XVII e XVIII

TIPOLOGIA DECORATIVA	ESPECIFICAÇÕES TÉCNICAS	OBJETOS/ DATAÇÃO Nº INVENTÁRIO	PROVENIÊNCIA	LOCALIZAÇÃO ATUAL	EXAMES LABORATORIAIS	IDENTIFICAÇÃO DE MATERIAIS
II *"Chinoiserie"*	Temática *"chinoiserie"* sobre fundo verde e tons avermelhados e motivos decorativos castanhos	Cantoneira com portas (par) XVIII 1750- 1800 Inv. N.º 104 F e 105 F.	Inglaterra	Museu de Aveiro, Aveiro	XRF, CT, MO, AM, EIV Autoria: LCR-JF/IMC Relatório DEM 15-96 Ana Mesquita e Carmo	• Madeira do suporte: carvalho, pinho e castanho • Camada de preparação: cré • Pigmentos: azul da Prússia, branco de chumbo, vermelhão, ocre • Metais: folha de ouro, estanho, cobre • Camada protetora/verniz: mistura de resina e óleo
	Temática *"chinoiserie"* sobre fundo preto, verde[943] e motivos decorativos dourados	Cravo 1782 Inv. N.º MM 1096	França, Paris	Museu da Música, Lisboa	RIV, XRF, CT, MO, SEM-EDS, μ-FTIR, μ-DRX, Py-GC/MS Autoria: CFA/UL, CH/UE, LCR-JF/IMC, FCT/UNL	• Madeira do suporte: choupo, bordo, cipreste, carvalho, espruce, ébano • Camada de preparação: mistura de cré (predominante) e de gesso. • Pigmentos: negro de carbono e negro de osso • Metais: folha de prata e folha de ouro • Aglutinantes: resina (do tipo colofónia) • Camada protetora/verniz: mistura de resinas de coníferas (colofónia e sandaraca ou colofónia e copal)
	Representação humana e paisagista (em papel), em composição com temática *"chinoiserie"* sobre fundo castanho-	Relógio de caixa alta XVIII (finais) Inv. N.º PSL 75	Itália (?)	Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa Em depósito no Palácio de S.	XRF, CT, MO, AM, EIV, FTIR Autoria: LCR-JF/IMC Relatório DEM 26-95	• Madeira do suporte: carvalho, pinho • Camada de preparação: cré • Pigmentos: branco de chumbo, azul da Prússia, vermelhão, castanho (origem orgânica, provavelmente sandaraca em mistura)

[943] A decoração exterior em *"chinoiserie"* apresenta policromias realizadas em diferentes períodos históricos, num total de cinco intervenções. Vd. ESTROMPA, Raquel Ludovina Menezes – *Cravo de Pascal Taskin (1782): Caracterização Material da Policromia Exterior*. [Texto policopiado]. Lisboa: [s.n.], 2012. Dissertação de Mestrado em Conservação e Restauro, Especialização em Ciências da Conservação apresentada na Faculdade de Ciências e Tecnologias, Universidade Nova de Lisboa, 2012, p. V.

	escuro e pintura em tons de azul (*"lacca povera"*)			Lourenço, Funchal.		• Metais: folha de ouro, pó de cobre, zinco e chumbo (purpurina) • Camada protetora/verniz: goma-laca
	Temática *"chinoiserie"* sobre fundo preto e motivos decorativos em tons avermelhados, verdes e castanhos, com aplicação de madrepérola	Mesa XVIII-XIX Inv. N.º 1286 Mov.	Inglaterra	MNAA	XRF, CT, MO, EIV, AM Autoria: LCR-JF/IMC Relatório DEM 69-96	• Madeira do suporte: sucupira, espinheiro e madeira tropical(?) • Camada de preparação: mistura de gesso e branco de chumbo • Pigmentos: branco de chumbo, vermelhão, ocre, azurite, malaquite • Metais e pós metálicos: folha de ouro com uma percentagem de cobre • Aglutinantes: - • Camada protetora/verniz: resina[944] e mistura de resina e óleo
	Temática *"chinoiserie"* sobre fundo negro e motivos decorativos em tons amarelos, dourados, vermelhos, acobreados e verdes	Fole XVIII-XIX Inv. N.º 1024	Norte da Europa[945]	MNAA	XRF, CT, MO, FTIR, AM Autoria: LCR-JF/IMC Relatório DEM 30-05B Ana Mesquita e Carmo, Lília Esteves	• Madeira do suporte: árvore de fruto, faia • Camada de preparação: apenas foi identificada uma camada de encolagem • Pigmentos: branco de chumbo, negro animal (carvão), amarelo e verde crómio, vermelhão e bólus • Metais e pós metálicos: ouro e pós de latão, cobre e estanho • Aglutinantes: goma-laca e óleo • Camada protetora/verniz: goma-laca

[944] Seguindo de perto o relatório DEM 69-96, pudemos consultar que se chegou à conclusão de não se tratar da laca de origem chinesa e japonesa (*Rhus verniciflua*) por comparação aos espectros padrões. Contudo, trata-se de uma laca oriental, provavelmente originária da Tailândia (*Rhus succedânea*). Vd. RELATÓRIO para estudo da utilização da madrepérola no mobiliário, inserido no trabalho de estágio da aluna Sónia Viegas da Escola Superior de Conservação e Restauro*; Processo de Restauro U/96*. Lisboa: [s.n.], 1995. Laboratório Central de Física-Química do Instituto de José de Figueiredo, p. 8 e 9.

[945] A execução do fole pensa-se ser originária do norte da Europa, provavelmente França, Inglaterra ou Alemanha, pela utilização de carbonato de cálcio nos relevos dos motivos decorativos. Vd. MARTINHO, Ana Catarina; RAPOSO, Ana Rita; CAVACO, Margarida – *Estudo e tratamento de fole policromado; Processo de Restauro 01/05*. Lisboa: [s.n.], 2006. Relatório de estágio, Faculdade de Ciências e Tecnologia, Universidade Nova de Lisboa, p. 72.

III Outras tipologias decorativas	Monocromias de cor negra, azul, verde, castanha e dourada sobre talha.	Coro alto XVIII S/Inv.	Itália, Áquila Basílica de S. Bernardino	Itália, Áquila Basílica de S. Bernardino	XRF CT, MO, AM, EIV Autoria: LR-OPD	• Madeira do suporte: - • Camada de preparação: gesso, cré • Pigmentos: negro de carbono, terra "brune", azul índigo, branco de chumbo, verdete • Metais: folha de ouro, folha de "ouro falso" à base de bronze • Aglutinantes: cola animal • Camada protetora/verniz: *"mecca"*, óleo
	Fragmento, provavelmente monocromias de cor verde, vermelha e dourada	Coche XVIII S/Inv.	Itália, Museu Cívico de Turim	Itália, Galeria de Arte Moderna de Turim	XRF, CT, MO, AM, EIV Autoria: LR-OPD	• Madeira do suporte: - • Camada de preparação: - • Pigmentos: vermelhão, branco de chumbo, verde de crómio • Metais: folha de ouro • Aglutinantes: óleo • Camada protetora/verniz: mistura de resina e óleo
	Monocromias de cor azul, vermelho, verde e dourada sobre talha.	Coche XVIII S/Inv.	Itália, Florença	Itália, Florença	XRF, CT, MO, AM, EIV Autoria: LR-OPD	• Madeira do suporte: - • Camada de preparação: gesso • Pigmentos: negro de carbono (vestígios), branco de chumbo, azul índigo, ocre amarelo (vestígios), branco de zinco, verde de crómio, azul ultramarino artificial • Metais: folha de ouro • Aglutinantes: cola animal, óleo • Camada protetora/verniz: mistura de resina e óleo com vestígios de pigmento ocre
IV Compósita	Motivos florais e vegetalistas em composição com temática *"chinoiserie"* sobre fundo vermelho	Cómoda-papeleira com alçado oratório XVIII 1700 - 1725 Inv. N.º 29/F	Inglaterra	Museu de Aveiro, Aveiro	XRF, CT, MO, AM, EIV Autoria: LCR-JF/IMC Relatório DEM 33-95	• Madeira do suporte: carvalho, casquinha, pinho • Camada de preparação: cré • Pigmentos da chinoiserie: vermelhão, mínio, negro de carbono • Pigmentos do fundo do oratório: azul da Prússia, branco de chumbo, negro de osso, vermelhão, pigmento verde à base de cobre, amarelo de arsénio • Metais: pó de cobre, pó de estanho, folha de ouro • Aglutinantes: goma-laca • Camada protetora/verniz: -

Legendas:

AM – análise microquímica.

CCR-UCP/CRP – Centro de Conservação e Restauro da Universidade Católica Portuguesa – Centro Regional do Porto.

CFA/UL – Centro de Física Atómica da Universidade de Lisboa.

CH/UE – Centro Hércules da Universidade de Évora.

CT – cortes transversais (estratigrafia).

EIV – espectroscopia de infravermelho.

FCT/UNL – Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade Nova de Lisboa.

FTIR-μs – micro-espectroscopia de infravermelho com transformada de Fourier.

LCR-JF/IMC Laboratório de Conservação e Restauro José de Figueiredo do Instituto dos Museus e da Conservação.

MO – microscopia ótica.

Py-GC/MS – pirólise seguida de cromatografia gasosa acoplada à espectrometria de massa.

RIV – reflectografia de infravermelho.

SEM-EDS – microscopia eletrónica de varrimento com espectrometria de raios X dispersiva de energia.

XRF – microespectrometria de fluorescência de raios X dispersiva de energia.

μ-DRX – micro-difração de raios X.

O Quadro X resulta de uma síntese de materiais utilizados no mobiliário português desde finais do século XVII até ao dealbar do século XIX, do ponto de vista da estrutura padrão das camadas de revestimento decorativo: a camada de preparação, o estrato pictórico – pigmentos, corantes, metais e os aglutinantes – e, por último, as camadas de proteção. Associamos as principais cores utilizadas na policromia dos móveis aos pigmentos e corantes utilizados e apresentamos as misturas de pigmentos mais comuns.

Quadro X

Síntese de materiais utilizados no mobiliário pintado português desde finais do século XVII aos inícios do século XIX

<table>
<tr><th>CAMADA DE PREPARAÇÃO</th><th>CORES</th><th>PIGMENTOS</th><th>MISTURAS DE PIGMENTOS</th><th>AGLUTINANTES</th><th>METAIS</th></tr>
<tr><td rowspan="8">• Sulfato de cálcio dihidratado (gesso)
• Carbonato de cálcio (cré)
• Mistura de gesso e cré
• Mistura de gesso e pigmentos ocres amarelos, castanhos e vermelhos
• Branco de chumbo</td><td>• Branca</td><td>• Branco de chumbo</td><td rowspan="8">Mistura de branco de chumbo com:
• cobalto
• índigo
• azul da Prússia
• ocre amarelo
• ocre castanho +vermelhão
• vermelhão + carvão vegetal
• ocre vermelho + ocre castanho
• vermelhão + ocre vermelho + ocre castanho
• ocre amarelo+azul esmalte
• verditer+índigo
• ocre amarelo + ocre castanho
• Prússia/azurite + amarelo de chumbo/ocre amarelo</td><td rowspan="8">• Óleos secativos
• Goma laca
• Têmpera
• Resinas naturais
• Mistura de resinas (sandaraca e mástique) + óleo de linho
• Mistura de resinas (com predomínio da sandaraca) + pigmento
• Mistura de goma + óleo</td><td rowspan="8">• Folha de ouro
• Folha de prata
• Folha de estanho
• Pó de ouro
• Pó de prata
• Pó de cobre
• Pó de zinco+cobre+ chumbo (purpurina)
• Pó de estanho</td></tr>
<tr><td>• Amarela</td><td>• Ocre amarelo</td></tr>
<tr><td>• Vermelha</td><td>• Vermelhão
• Ocre vermelho
• Realgar
• Mínio</td></tr>
<tr><td>• Azul</td><td>• Cobalto
• Verditer
• Índigo
• Azul da Prússia
• Azurite
• Azul esmalte</td></tr>
<tr><td>• Verde</td><td>• Resinato de cobre
• Malaquite
• Verdete
• Terra verde</td></tr>
<tr><td>• Castanha</td><td>• Ocre
• Ocre castanho</td></tr>
<tr><td>• Preta</td><td>• Negro de ossos
• Carvão vegetal</td></tr>
<tr><td>• Bólus</td><td>• Ocre
• Vermelhão
• Ocre castanho
• Ocre vermelho
Misturas de pigmentos:
• negro de carbono + vermelhão
• ocre castanho + vermelhão</td></tr>
</table>

A análise das técnicas decorativas e dos materiais utilizados permitiu um maior conhecimento acerca da caracterização material do mobiliário português, considerando os principais substratos que constituem a decoração. Como principais conclusões da análise dos quadros, podemos aferir que os materiais utilizados na preparação coincidem com a tratadística da época[946] e a incidência de determinados pigmentos como o vermelhão[947] e o negro de carbono[948] se justificam na quantidade de exemplares que apresentam a tipologia decorativa do acharoado[949], tal como os metais[950]. Verificamos ainda, além dos pigmentos vermelhos, a utilização da laca/corante de garança[951], embora esta não tenha sido de emprego exclusivo na temática *"chinoiserie"*[952]. As preparações à base de branco de chumbo surgem no final do século XVIII, inícios do XIX[953] e verificamos que, nos exemplares portugueses, a carga à base de sulfato de cálcio detém uma clara predominância. Os materiais identificados como aglutinantes coincidem com aqueles empregues nos vernizes (óleos, resinas, óleo-resinas e gomas) com a exceção da têmpera[954], apenas utilizada como aglutinante e da clara de ovo, usado somente como

[946] A constituição das camadas de preparação analisadas parece estar de acordo com o tratado de Filipe Nunes quando se refere a este assunto. Vd. Nunes, Filipe – *Arte da Pintura, Simetria e Perspectiva.* Lisboa: [s.n.], 1615, p. 101 e 102, 109.

[947] Frequentemente a associação do vermelhão à laca de garança, dada nas últimas camadas.

[948] O pigmento negro de carbono é igualmente designado como negro de fumo ou negro de carvão e tem origem vegetal (carvão vegetal) ou animal (negro animal ou negro de osso), neste último caso através da calcinação de ossos e, no passado, de marfim.

[949] Identificou-se ainda pó de latão numa peça não portuguesa. Vd. MARTINHO, Ana Catarina; RAPOSO, Ana Rita; CAVACO, Margarida – *Estudo e tratamento de fole policromado; Processo de Restauro 1/05*. Lisboa: Instituto Português de Conservação e Restauro; Instituto de José de Figueiredo, 2006, p. 3.

[950] No que diz respeito à laminagem das folhas metálicas, a matéria-prima – ouro ou prata – estas podem ser de constituições diversas, resultando em ligas de variável grau de pureza. O trabalho a ouro fino de 24 quilates garante uma maior ductilidade no seu trabalho. Vd. FREIRE, Fernanda Castro; PEDROSO, Graça; HENRIQUES, Raquel Pereira – *Ob. cit.*, p. 28.

[951] *"Colorante natural vegetal rojo que se extrae de la raiz de la granza (...). Con calor se vuelve marrón"*. Vd. CALVO, Ana – *Ob. cit.*, p. 110.

[952] Vd. ABREU, Pedro Cancela de (Técnico responsável); [*et al.*] – *Relatório de estágio e de intervenção de uma papeleira policromada pertencente ao Museu do Abade de Baçal; Processo de Restauro C/97*. Lisboa: Instituto Português de Conservação e Restauro; Instituto de José de Figueiredo, 1997-2001.

[953] Vd. RELATÓRIO para estudo da policromia do arcaz para apoio ao estágio do aluno Pedro Martins da Escola Superior de Conservação e Restauro. *Processo de DEM LE 2/95.* Lisboa: [s.n.], 1995. Laboratório Central de Física-Química do Instituto de José de Figueiredo, p. 11.

[954] A têmpera pode ser à base de emulsões naturais, como a gema de ovo ou, de emulsões artificiais, tal como a goma ou cola (caseína emulsionada).

verniz. Notamos, ainda, que os materiais identificados são, na sua maioria, semelhantes àqueles eleitos na execução dos programas decorativos da talha[955] presente nos retábulos[956], da pintura sobre madeira[957] e da escultura[958] policromadas, sendo comum o uso de pigmentos empregues desde a Idade Média[959].

No Quadro IX, dos três relatórios provenientes do Laboratório do Opificio della Pietre Dure, em Florença, constatámos a presença de verde de crómio[960] em dois coches datados do século XVIII. Este pigmento não tinha ainda sido até ao momento encontrado nos exemplares portugueses estudados. Neste caso concreto, a cor verde de crómio foi obtida com a mistura de azul da Prússia e amarelo de crómio, este último introduzido nas primeiras décadas do século XIX. Em um dos exemplares, a presença do amarelo de crómio, juntamente com a do branco de zinco e do azul ultramarino artificial sugere a existência de intervenções posteriores à execução da policromia original[961].

Na decoração dos móveis segundo uma técnica mista de execução, utilizando simultaneamente a técnica a óleo e a técnica a têmpera, constatamos a tendência do uso da primeira em superfícies mais expostas, dada a sua resistência, enquanto a segunda tem uma maior aplicação nas superfícies interiores ou, de alguma forma, protegidas do desgaste do móvel. Nestes casos, o óleo serviu de aglutinante em áreas realce e pormenorização da policromia, precisamente porque permite uma camada mais opaca e vibrante relativamente à têmpera.

No que diz respeito à análise de tratados com descrições detalhadas para os artesãos procederem à preparação dos materiais e execução dos motivos decorativos, notamos um desvio significativo relativamente às receitas que serviam de matriz à execução técnica e, também por vezes, aos materiais empregues. Este

[955] Vd. NODAL MONAR, Carlos – *Ob. cit.*, p. 146.
[956] Vd. ALVES, Natália Marinho Ferreira – *A arte da talha no Porto na época barroca: artistas e clientela, materiais e técnica*. Porto: Câmara Municipal do Porto, Arquivo Histórico, 1989, vol. 1, p. 213.
[957] Vd. Através da pintura: olhares sobre a matéria. Estudos sobre pintores no norte de Portugal. Projeto *Materiais e técnicas de pintores do norte de Portugal*. Porto: UCP/CITAR, 2011, p. 90.
[958] Vd. FERREIRA-ALVES, Natália Marinho – O douramento e a policromia no Norte de Portugal à luz da documentação dos séculos XVII e XVIII. *In CONGRESSO INTERNACIONAL. Policromia: a escultura policromada religiosa dos séculos XVII e XVIII. Estudo Comparativo das técnicas, alterações e conservação em Portugal, Espanha e Bélgica*: Actas. Lisboa: IPCR, 2004, p. 17-22.
[959] Como por exemplo o vermelhão, a laca de garança. Vd. Cabral, João M. Peixoto – *Breve história dos pigmentos: 1ª Parte*. [S.l.]: *Boletim da Sociedade Portuguesa de Química*. 103 (2009), p. 36.
[960] Vd. MOLES, A. – *Stratigrafie e analisi pigmenti e vernice. Carrozza del Vescovo di Torino.* Firenze: Opificio delle Pietre Dure e Laboratori di Restauro, 1984, p. 2.
[961] Vd. MATTEINI, Mauro – *Analisi stratigrafiche e chimiche. Carro del Fuoco.* Firenze: Opificio delle Pietre Dure e Laboratori di Restauro, 1988, p. 1 e 2.

afastamento parece resultar quer da livre interpretação do executante, fruto da sua vontade imaginativa ou falta de habilidade manual, quer do desconhecimento acerca dos manuais cujas informações forneciam não apenas receituários, como arquétipos figurativos.

O aspeto mais simplificado, de cariz popular, e a menor erudição técnica reforçam a suspeição inicial de que uma grande parte do móvel pintado português se trate do trabalho produzido nas periferias artísticas, designadamente nas oficinas do nordeste de Portugal, cujos exemplares, como vimos, resultavam de menor apuramento na feitura. A dicotomia centro e periferia traduz-se, assim, em questões práticas como a acessibilidade aos modelos impressos (estampas e gravuras) e/ou aos materiais, resultando em condicionantes técnicas e contingências laborais. Se, todavia, espelharam o gosto dos centros de produção mais importantes, apesar de nem sempre obedecerem às regras da tratadística coeva, outras vezes houve que, se declaram como intenção de independência e liberdade criativas. É possível que, em Portugal, se tenham dado as mesmas condicionantes de produção do mobiliário alemão, austríaco e suíço, de carácter popular, motivadas não apenas pela inacessibilidade de fontes mas também por uma certa fadiga na obediência à matriz erudita, dando asas à imaginação libertadora dos artesãos[962].

A ampla quantidade de mobiliário pintado europeu de carácter popular tem levantado ao longo dos anos bastante interesse, integrando as designações *"regional"*, *"country"*, *"rustic"*, *"folk"*[963], *"rural"* e *"vernacular furniture"*, apesar de a sua qualidade material e técnica abranger desde as mais simples concretizações até a elaborados programas pictóricos, onde tal terminologia evoca não mais do que objetos produzidos numa área específica e de acordo com cânones locais correspondentes às necessidades regionais. Estes estudos internacionais têm incidido particularmente nos exemplares produzidos nos derradeiros anos de Setecentos e inícios de Oitocentos, quando a descoberta de novos pigmentos proporcionou a alteração das técnicas artísticas, potenciando novas misturas dos pigmentos[964].

[962] Desde o início do século XVI, os artesãos, pegando no ideário dos grandes mestres europeus e das escolas regionais, começaram a trilhar o seu próprio caminho, avançando com objetos de cores vibrantes e fascinantes. O século XVIII e XIX foram responsáveis pela proliferação do mobiliário pintado, arte da comunicação através da cor e do ornamento que, nas palavras de Josef M. Ritz, desde as pretensiosas concretizações até às mais modestas, foi universalmente amado (Trad.). Cf. DAMPIERRE, Florence de – *Ob. cit.*, 1987, p. 119.

[963] Vd. HANSEN, Hans Jürgen; WILDHABER, Robert; WHITTALL, Mary – *European folk art in Europe and the Americas*. London: Thames and Hudson, 1968.

[964] Vd. KOPP, Peter; PICCHI, Sara; KEIJZER, Matthijs – Poisonous weddings. *In 9th INTERNATIONAL SYMPOSIUM ON WOOD AND FURNITURE CONSERVATION. VERNACULAR FURNITURE: CONTEXT, FORM, ANALYSIS.* Proceedings, Amsterdam, 2008. Amesterdão: Stichting Ebenist, 2008, p. 51-57.

CAPÍTULO IV

PROBLEMÁTICAS DA CONSERVAÇÃO DO MÓVEL PINTADO

CAPÍTULO IV
PROBLEMÁTICAS DA CONSERVAÇÃO DO MÓVEL PINTADO

4.1. O significado cultural do móvel pintado e a sua conservação

A degradação do móvel pintado, documentada historicamente em alguns exemplares em pleno século XVIII, tinha consequentes implicações na desvalorização efetiva do seu valor de mercado[965]. As problemáticas da conservação do móvel pintado relacionam-se com uma multiplicidade de fatores intrínsecos e/ou extrínsecos compreendidos à luz da função dupla que possuiu desde a sua conceção. Por um lado, o carácter utilitário inerente ao móvel constituiu fator de vulnerabilidade pelo uso intensiva e prolongada no tempo. Por outro lado, a significação cultural[966] do mobiliário, outrora inserido numa designação antiquada e quase ultrapassada de artes decorativas menores[967].

O mobiliário pintado serviu uma grande variedade de funções, desde aqueles inseridos num contexto quotidiano – mobiliário popular – até aos móveis portadores de evidências de carácter social e *status* inerente à sua tipologia[968]. Em ambos os casos, as funcionalidades práticas emergiram e motivaram uma relação de privacidade e de interação direta dos seus utilizadores, quer tenham sido os proprietários e os seus convidados ou a

---

965 *"Só a circunstância de estarem muito estragados (podemos crer que desgrudadas e com faltas de peças) pode explicar o baixo preço por que foram avaliados "dous contadores muito velhos feitos na Índia folheados de tataruga (sic) com dez gavetas e hum almario no meyo com seus vidros dentre pees torneados muito danefecados (sic) avaliados em mil e quatrocentos reis" (...) De grande raridade hoje em dia, pela sua frágil contextura, abundantes que fossem naquela época, o seu valor, se não pelo trabalho, pelo material, devia ser muito maior se não estivessem tão danificados".* Vd. AGUIAR, António de – *Ob. cit.*, p. 22.

966 Em Espanha, o significado cultural do mobiliário ao longo dos tempos tem sido desvalorizado, tal como as artes decorativas e industriais em geral. O panorama repete-se em Portugal e na falta de protagonismo do móvel independentemente da presença de policromia. Vd. ORDÓÑEZ, Cristina; ORDÓÑEZ, Leticia; ROTAECHE, María del – *Ob. cit.,* p. 19 e 20.

967 Nas palavras de Bonet Correa *"el clarificar de menor a una actividad artística que requiere de un oficio manual implica considerar a sus productos como una artesanía repetitiva y sin originalidad"*. Vd. IDEM, *Ibidem,* p. 20.

968 Vd. RIVERS, Shayne; UMNEY, Nick – *Ob. cit.*, p. 743.

criadagem, no caso dos armários copeiros maioritariamente utilizados nas cozinhas. Será talvez aqui que reside uma das principais questões a ter em conta na degradação do mobiliário, cuja origem reside no facto de, ao contrário das pinturas sobre madeira (e sobre tela), não serem meros objetos contemplativos. A rotina do seu uso foi, por vezes, uma extensão dos hábitos do seu proprietário (ou utilizadores, em geral), diários, mecânicos, repetitivos e nem sempre com cuidadoso manuseamento. O móvel pintado concebeu-se, na sua maioria, para ser usado no quotidiano, condição inata que reflete a acentuada erosão e desgaste preferencial em determinadas zonas, assim como justifica a necessidade recorrente de reparações durante o seu percurso de vida. As intervenções realizadas pelo Homem foram motivadas por razões de ordem diversa, aspetos abordados no ponto *4.2.4. Agentes antropológicos*, onde se indicam as circunstâncias em que este se assumiu como o principal agente de degradação.

O significado cultural do mobiliário e os seus valores históricos[969], sociológicos[970], artísticos e simbólicos[971] tornou-o permeável aos novos gostos estéticos e formais da época. As contingências históricas e sociais influenciaram o valor artístico do móvel, alterando por este motivo a sua constituição material e as técnicas artísticas de execução. À luz da sensibilidade estética das centúrias de Setecentos e primeiras décadas de Oitocentos, sempre que, por motivos diversos, se tornava impossível a construção de novos móveis de acordo com o gosto barroco e neoclássico, respetivamente, a solução passava pelas alterações físicas e restauros extremos nem sempre adequados. Outras vezes, no âmbito religioso, além das habituais reparações impulsionadas pelas determinações estéticas do

[969] O valor histórico documental do mobiliário reside no testemunho das técnicas artísticas coevas e na acumulação de memórias passadas, tornando-o único e irrepetível. Vd. ORDÓÑEZ, Cristina; ORDÓÑEZ, Leticia; ROTAECHE, María del Mar – *Ob. cit.,* p. 21 e 22.

[970] O mobiliário reflete modos de viver e de estar sociais, como as condições de vida, as correntes de pensamento ou as tendências no vestuário de uma determinada época, bem como a personalidade vincada do seu proprietário, designadamente o caso paradigmático do Rei Luís XIV, cujo nome originou *per si* a designação de um estilo. Vd. IDEM, *Ibidem,* p. 23 e 24.

[971] A carga simbólica do móvel refere-se simultaneamente às tipologias, ao seu aspeto formal, ou aos elementos materiais constitutivos da construção e da decoração. É por este motivo que o móvel se justifica como bem cultural, porque é um *"objecto comunicativo dentro de un contexto histórico o social determinado"*. Vd. IDEM, *Ibidem,* p. 27-29.

momento[972], motivos de ordem diversa forçaram a reafectação do mobiliário para outros locais dentro do mesmo templo, para diferentes localizações, para outros fins[973] ou contextos, como o civil e/ou o museológico[974].

Ao significado cultural do móvel pintado é fundamental associar as particularidades materiais da sua conservação. O campo de estudo das problemáticas da conservação do móvel pintado é claramente a sobreposição de duas áreas, tendo em conta que os processos degradativos são o resultado da soma das características de um objeto em madeira tridimensional e das questões inerentes à policromia como apresenta qualquer objeto bidimensional. Portanto, podemos sintetizar a técnica e aproximá-la do estudo dos painéis pintados coevos, dadas as semelhanças de materiais empregues e técnicas de execução da policromia, embora seja impossível ignorar as especificidades que a tridimensionalidade de um objeto aporta. Esta constatação já tinha levado Shayne Rivers e Richard Wolbers, em 2003, a evidenciar a proximidade da conservação de superfícies pintadas do mobiliário com áreas do conhecimento próximas, como a pintura sobre painéis em madeira e a escultura em madeira policromada[975].

A conservação dos móveis pintados é diversas vezes equiparada ao trabalho necessário para a preservação das pinturas sobre madeira, apesar de, tendo em conta os critérios que asseguram a sua estabilidade, o mobiliário pintado apresentar um maior número de variantes em comparação com um painel bidimensional em madeira, ainda que o seu revestimento apresente de modo similar, policromia. O carácter utilitário será talvez o ponto mais evidente da distinção entre ambos, uma vez que a vida do mobiliário, ao

[972] Robert Smith refere-se à *"destruição"* de cadeirais pelo adicionamento de novos elementos, levando no seu entendimento à inferioridade do conjunto numa análise valorativa. Vd. SMITH, Robert – *Cadeirais de Portugal*. Lisboa: Livros Horizonte, 1968, p. 33.

[973] Situação ocorrida com os arcazes da sacristia da Catedral de Braga, obra encomendada pelo arcebispo D. João de Sousa (1696-1703) e desenhada pelo arquiteto da corte João Antunes, atualmente *"reaproveitadas para outros fins"*. Vd. BASTOS, Celina – Historial do Arcaz (TMSB.0005.MOB), pertencente ao Tesouro-Museu da Sé de Braga: *Inventário*, 2008, p. 1.

[974] Com a extinção das ordens religiosas em Portugal, em 1834, uma grande quantidade de objetos foi reconduzido para os museus regionais, municipais ou nacionais.

[975] Vd. RIVERS, Shayne; UMNEY, Nick – *Ob. cit.*, p. 743. (Trad.).

contrário das pinturas sobre madeira, pautou-se pela função quotidiana que, na generalidade dos objetos, implicou a sua manipulação quase diária. Contudo, a par do percurso histórico do móvel, da sua utilização prática recorrente e das consequências diretas que esse desgaste acarretou para a deterioração do revestimento policromado, impõem-se os desafios estruturais[976] do suporte, lançados por questões inerentes à sustentabilidade necessária para que assegure a sua função original e/ou mantenha a sua integridade tridimensional. Além das consequências provocadas pela interseção das problemáticas conservativas inerentes quer à pintura sobre madeira, quer à estrutura tridimensional, a qual o presente estudo não pretende aprofundar, torna-se evidente em alguns exemplares estudados, a ação prejudicial do suporte na policromia.

Em determinados exemplares, o suporte em madeira atuou como principal causa na degradação do revestimento (fig. 53 em Apêndices) e, em outros casos, os elementos metálicos necessários à assemblagem das partes constituintes tiveram acentuado protagonismo no processo de deterioração (figs. IV.1 e IV.2). Constituiu um hábito frequente a existência de diversas espécies lenhosas no mobiliário policromado, por vezes no mesmo exemplar, utilizadas tanto na estrutura como na decoração (folheados, marchetados e embutidos) e associou-se, ainda, à utilização compósita de outros materiais de natureza orgânica e inorgânica.

Fig. IV.1 – Pormenor do arcaz (S/Inv.). Século XVIII (1752-1755). SMT, Travanca. Fotografia Daniela Coelho.

[976] As tensões das diferentes partes constituintes provocam a debilitação das assemblagens, processo agravado quando a estrutura de um móvel associa diferentes tipos de madeira. As diferentes espécies, geralmente com cortes diferentes causam a movimentação diferenciada das partes que se irá refletir na policromia.

Fig. IV.2 – Pormenor dos painéis parietais da sacristia da Igreja dos Carmelitas (S/Inv.). Século XVIII. Porto. Fotografia Daniela Coelho.

4.2. A degradação como reflexo da história material do móvel pintado

Ao contrário das outras áreas da conservação, os avanços tecnológicos e científicos na área do mobiliário têm demonstrado poucas aplicações no que se refere às intervenções, que mantêm o carácter artesanal, tal como tinham no momento da sua execução. Desta forma, também as ferramentas são muito próximas daquelas usadas na produção original artesanal. Esta constatação deve-se, em parte, ao facto de o mobiliário continuar a ser uma área altamente especializada, cujas intervenções necessitam de técnicos experientes. A pintura presente no mobiliário agrava a problemática das intervenções de conservação e restauro, que se evidenciam, por exemplo, nos laboratórios de referência nacionais[977] em Portugal, em Itália e na Holanda, cujas oficinas especializadas não lidam com o móvel pintado como uma conceção artística global. O grau de especialização obriga, de facto, à compartimentação das áreas e, no que diz respeito ao móvel pintado, este deveria, segundo a maioria dos técnicos dos centros e/ou institutos *supra* citados, ser diagnosticado e conservado como um todo, embora na realidade seja intervencionado por departamentos

[977] Referimo-nos especificamente, e a título de exemplo, ao IMC (antigo Instituto Português de Conservação e Restauro), onde foi realizado o estágio profissional da autora da presente dissertação e ao OPD (Opificio delle Pietre Dure), em Florença, onde tivemos oportunidade de conhecer o funcionamento, enquanto projeto inserido no programa *CHARISMA* (Cultural Heritage Advanced Research Infrastrutures. Synergy for a Multidisciplinary Approach to Conservation/Restoration), através do *ARCHLAB Transnational Access programme*, realizado em Florença em Março de 2012.

diferentes: a oficina de mobiliário para as etapas de tratamento das estruturas e o ateliê de pintura para os procedimentos necessários à conservação e restauro da superfície policromada[978]. Constituem exceções algumas empresas privadas de conservação e restauro, cujo conhecimento e experiência anterior tornam este processo menos compartimentado.

Desde o momento da encomenda de um móvel, cujos requisitos implicavam eventualmente o emprego de determinados materiais e técnicas, passando pelas viagens mais ou menos longas, em posse de diferentes proprietários, a história de cada objeto contribui de forma direta para o estado de conservação da policromia atual. Se o móvel pintado é o reflexo do período histórico que o criou, dos materiais e das técnicas construtivas e decorativas então empregues, os agentes de degradação da materialidade da pintura e as intervenções anteriores são responsáveis pelo estado de conservação. Neste sentido, para que seja possível preservar é fundamental conhecer a história material de cada exemplar, resultado do longo percurso de vida e causa do estado de conservação atual[979]. Além dos materiais e da função prática dos móveis, os diferentes graus de degradação justificam-se, ainda, pelos fatores adversos como o clima, a situação geográfica e as formas de vida e gostos a eles associados, as guerras e as invasões[980] às quais o mobiliário resistiu[981].

---

978 *"Whenever possible, painted furniture should be treated by a conservator with experience in decorated surfaces. There is an inherent risk that treatment by a non-specialist will cause further damage and reduce both the historical and monetary value of the object"*. Vd. RIVERS, Shayne; UMNEY, Nick – *Ob. cit.*, p. 743.

979 O estado de conservação foi avaliado pelo Instituto Português de Museus (IPM), no qual se procura a normalização dos critérios. Neste sentido, as peças podem ser reunidas de acordo com o seu estado, mediante cinco grupos definidos e adotados no presente trabalho. Vd. INSTITUTO Português de Museus. Ministério da Cultura – *Ob. cit.*, p. 54-56.

980 Referimo-nos a circunstâncias sociais e estéticas e de condicionantes políticas ou sociais, como a revolução francesa que trouxe consigo um novo gosto e inúmeras alterações ao mobiliário do Antigo Regime, Vd. ORDÓÑEZ, Cristina; ORDÓÑEZ, Leticia; ROTAECHE, María del Mar – *Ob. cit.,* p. 50, 55 e 58.

981 A degradação acentuada dos móveis existe desde as mais antigas civilizações, como na Grécia e em Roma, onde a utilização do mobiliário no exterior era frequente, passando pelo carácter nómada das vivências na Idade Média, cujos exemplares estariam expostos a uma grande diversidade de agressões externas e, talvez por este motivo, poucos exemplares tenham chegado até à atualidade. Vd. IDEM, *Ibidem,* p. 44.

A história material de cada objeto é um mosaico de transformações nem sempre vantajosas do ponto de vista conservativo, mas que o torna, ao mesmo tempo, único e revelador na compreensão dos processos de deterioração dos materiais. As intervenções posteriores à sua criação, na sua maioria justificáveis à luz da época em que se realizaram, acarretam consequências e lançam desafios na observação e levantamento do estado de conservação atual. Quais são os materiais originais? Quantas alterações posteriores se fizeram? E quais as intervenções que devemos considerar históricas? Ou seja, que critérios utilizar para decidir até que ponto é, ou não, aconselhável a sua remoção? As perguntas sucedem-se de forma premente e apenas as respostas concretas permitirão *"situar um móvel numa zona geográfica, período histórico e estilístico artístico concretos"*[982]. Nos nossos dias, com a ajuda dos mais avançados meios científicos e tecnológicos, algumas respostas são mais imediatas[983] para interrogações concretas, embora não existam respostas universais e inquestionáveis no que respeita à escolha de quais intervenções têm um peso histórico.

Os peritos da conservação e restauro de mobiliário são os primeiros a referir que o mobiliário pintado abarca uma imensa variedade de objetos, *"desde o mobiliário da corte, de altíssima qualidade, até aos humildes exemplares populares"*[984]. Além da especificidade das intervenções, os especialistas mencionam igualmente o carácter inadiável deste conhecimento e o *"seu valor como contribuições que a evolução humana tem depositado no mobiliário, supondo uma leitura nova e sugestiva do móvel e da sua história, digna de atrair mais de um estudioso"*[985]. E, ao mesmo tempo, reconhecem o infortúnio da falta de investimento neste campo, que consideram ser *"um terreno virgem"*[986], embora manifestando esperança que, lançado o repto, este possa constituir *"um ponto de partida para o urgente desenvolvimento desta pequena mas tão significativa e*

[982] Vd. IDEM, *Ibidem,* p. 34. (Trad.).
[983] As análises laboratoriais permitem hoje identificar se um pigmento é de época e, portanto, auxiliar no processo de remoção de intervenções posteriores à conceção original do objeto, por exemplo.
[984] Vd. RIVERS, Shayne; UMNEY, Nick – *Ob. cit.*, p. 743. (Trad.).
[985] Vd. ORDÓÑEZ, Cristina; ORDÓÑEZ, Leticia; ROTAECHE, María del Mar – *Ob. cit.,* p. 34. (Trad.).
[986] Vd. IDEM, *Ibidem,* p. 34. (Trad.).

particular secção da história"[987]. Na sequência de tal desafio, avançou-se com o trabalho de campo, como tentativa de resposta a algumas destas questões, através da observação direta e *in situ*, sistematizando o estado de conservação dos exemplares estudados.

4.3. Fatores de degradação extrínsecos

4.3.1. Agentes físico-químicos

Os fatores de degradação que atuam como agentes físicos causadores de danos no suporte e policromia envolvem a humidade relativa[988], a temperatura, a poluição e o efeito cumulativo da luz. A história material do móvel assume-se essencial na compreensão dos mecanismos envolvidos na sua deterioração e, quanto maior for o conhecimento da obra e do seu percurso de vida, melhor se entenderá a deterioração à luz das bruscas variações ambientais pelas quais passou, como as viagens, mudança de proprietários ou, simplesmente, alteração de local dentro da habitação, embora com condições ambientais diversas.

O suporte do móvel pintado que analisamos é a madeira[989], material higroscópico e, portanto, particularmente vulnerável às variações de humidade[990], que se dilata na sua presença e se contrai na sua ausência devido à perda de flexibilidade natural. As alterações

[987] Vd. IDEM, *Ibidem,* p. 35. (Trad.).

[988] A humidade relativa (HR) *"Es la relación en porcentaje (%) entre la cantidad de vapor de agua contenida en el aire (humedad absoluta), y la que existiría si, a la mesma temperatura, el aire estuviera saturado"*. Vd. CALVO, Ana – *Ob. cit.*, p. 118.

[989] A madeira, tal como os restantes materiais orgânicos (como os têxteis, as telas e os papéis) são compostos de celulose (C6H12O6). O material lenhoso é constituído por fibras com direção preferencial na sua estrutura e, portanto, com propriedades físicas diferenciadas em função da direção de aplicação da força ou estímulo, apresentando uma dilatação muito mais pronunciada na direção perpendicular à direção das fibras. Vd. SOUZA, Luiz Antônio Cruz; FRONER, Yacy-Ara – Reconhecimento de materiais que compõem acervos. *Conservação Preventiva: avaliação e diagnóstico de coleções: Tópicos em conservação preventiva*, n.º 4. Belo Horizonte: LACICOR − EBA − Nacional e Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), 2008, p. 16.

[990] A humidade é um fator que afeta praticamente todos os objetos e quando *"alcanza valores extremos puede llegar a alterar principalmente los materiales de origen orgânico, favorece la corrosión de los metales, y la proliferación de organismos degradadores"*. Vd. CALVO, Ana – *Ob. cit.*, p. 117.

constantes de contração e dilatação devem-se às propriedades químicas inerentes à celulose[991] e colocam em risco a elasticidade característica do suporte lenhoso[992]. O excesso de humidade estimula, ainda, o amolecimento de colas naturais, bem como a biodegradação e o desenvolvimento de microrganismos e insetos xilófagos[993]. Como consequência, são aconselhados níveis constantes de humidade relativa que se situam entre os 58-60%[994], devido à deterioração potenciada por valores acima ou abaixo deste intervalo[995]. Os valores de humidade relativa referidos adequam-se idealmente a uma temperatura de 22ºC[996], uma vez que a temperatura influencia a humidade em ordem inversa. Acima dos 22ºC a temperatura acelera os processos de degradação e provoca deformações e propagação de fungos, insetos e microrganismos[997].

Porém, os valores teóricos recomendados e em relação aos quais se devem guiar as flutuações da humidade relativa e da temperatura, devem ser vistos mais como valores médios de referência do que números obrigatórios, tendo em conta que seria de consequências violentas a colocação atual dos móveis em condições ideais. Por outras palavras, teria consequências mais gravosas a alteração drástica do ambiente onde se

[991] Apesar de a celulose ser bastante estável, o processo de hidrólise pode fazer com que se deteriore rapidamente. A hidrólise, em meio ácido ou alcalino, é a principal fonte de degradação de materiais celulósicos. Durante o processo de degradação *"os polímeros de celulose apresentam* [uma] *diminuição do seu tamanho, formando moléculas menores. Esta diminuição de tamanho das cadeias de celulose ocasiona menor resistência mecânica do material"*. Vd. SOUZA, Luiz Antônio Cruz; FRONER, Yacy-Ara– *Ob. cit.*, p. 17.

[992] Vd. ORDÓÑEZ, Cristina; ORDÓÑEZ, Leticia; ROTAECHE, María del Mar – *Ob. cit.,* p. 85.

[993] Vd. IDEM, *Ibidem,* p. 85.

[994] Estes valores são referidos como *"adecuados tanto para la madera como para otros materiales constitutivos del mueble"*. Vd. IDEM, *Ibidem,* p. 85 e 86.

[995] O intervalo no qual se situam os valores recomendados é variável, embora *"tomando como referencia la respuesta de los materiales orgánicos higroscópicos ante las condiciones de la HR del Aire"* aponta-se o limite mínimo para os 45% e o máximo para os 65%. A HR elevada (acima de 70%) acelera a degradação química e o desenvolvimento de microrganismos e, quando baixa (inferior a 30%) resseca os suportes e torna-os quebradiços. Cf. CALVO, Ana – *Ob. cit.*, p. 117 e 118.

[996] Os ambientes mais frios, em torno de 20 a 25º C, são os mais indicados. Cf. ORDÓÑEZ, Cristina; ORDÓÑEZ, Leticia; ROTAECHE, María del Mar – *Ob. cit.,* p. 86.

[997] Apesar dos valores de temperatura aconselhados variarem de acordo com a natureza do objeto e dos valores de HR,*"el rango óptimo para la conservación de la mayoría de los objectos se puede situar en torno al 55% de HR, más-menos 5%, a una temperatura de 18ºC, más-menos 2º"*. Vd. CALVO, Ana – *Ob. cit.*, p. 118.

insere, em comparação com valores desaconselhados, embora estáveis e contínuos[998]. As flutuações radicais da humidade relativa e da temperatura provocam deformações no suporte lenhoso[999], o que por sua vez origina o levantamento e destacamento da policromia pela retração e distensão constante do substrato (fig. IV.3).

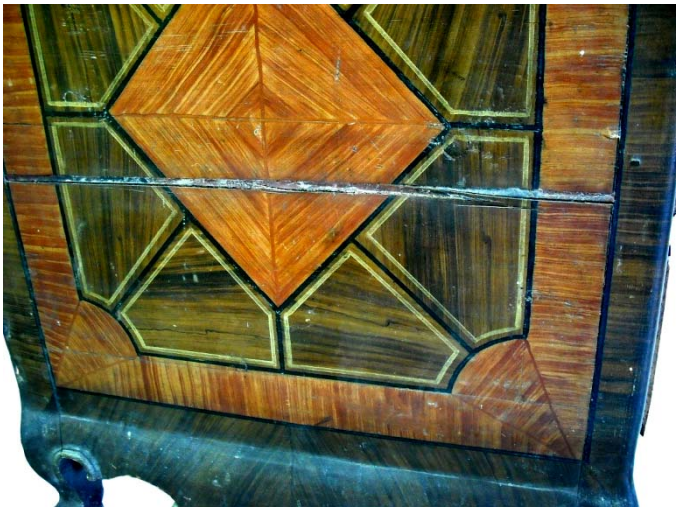


Fig. IV.3 – Pormenor da cómoda (Inv. N.º 426). Século XVIII. ML, Lamego. Fotografia Daniela Coelho.

Os níveis de poluição e contaminantes do ar[1000] têm vindo a concentrar-se de forma progressiva e a localização atual dos móveis, inseridos em contexto museológico, religioso ou privado, expõem-nos à degradação causada pelos agentes químicos que, associados à humidade originam compostos ácidos[1001]. Estes atuam como corrosivos químicos[1002] estimulados pelos produtos sulfurosos dos combustíveis dos motores e contaminantes

[998] *"Sin embargo, tan importante como el rango óptimo seleccionado, es la constancia de estas condiciones tanto día-noche como estacionales, ya que cualquier cambio brusco y rápido puede ser mucho más perjudicial para el objeto"*. Cf. IDEM, *Ibidem,* p. 118.

[999] *Las oscilaciones bruscas tanto de humedad como de temperatura causan fuertes tensiones de contracción y dilatación"*. Vd. IDEM, *Ibidem,* p. 118.

[1000] Vd. IDEM, *Ibidem,* p. 143.

[1001] Desde o século XIX, os danos causados pela poluição vêm se tornando evidentes. O CO_2 e o SO_2, liberados pelas indústrias e pelos carros, associados à humidade do ar, provocam a formação de compostos ácidos. Vd. SOUZA, Luiz Antônio Cruz; FRONER, Yacy-Ara– *Ob. cit.*, p. 18.

[1002] Vd. GÓMEZ, Maria Luisa – *La restauración: examen científico aplicado a la conservación de obras de arte*. 2.ª ed. Madrid: Cátedra, 2000, p. 139 e 140.

industriais diversos, provocando a acidez[1003] e a alteração química das tintas, cujo resultado se manifesta na descoloração e no aparecimento de manchas[1004], situação que afeta igualmente a madeira, os vernizes e outros materiais presentes no móvel, como os metais[1005], o papel e a tela.

Os contaminantes que andam no ar sob a forma sólida e gasosa, tais como o pó, a terra, a fuligem e o pólen[1006], acentuam a acumulação de gases, poeiras e sujidades nos objetos, escurecendo a superfície polícroma e acumulando-se de tal forma que, em alguns casos, ocultam a decoração e os efeitos do acabamento original. A acumulação de pó, além de produzir um efeito abrasivo na superfície, estimula a reprodução de insetos xilófagos e microrganismos[1007]. Em alguns exames laboratoriais nos quais se faz recolha de amostra e se observa a estrutura das camadas, é comum a existência de uma película de material de depósito constituído por sujidades e poeiras que se vai acumulando à superfície[1008].

[1003] *"A acidez, a alcalinidade e a oxidação ocorrem tanto pelos agentes de degradação internos, como pela combinação dos agentes externos, sendo a poluição um fator dos mais atuantes nos processos de reação. O processo de degradação de materiais celulósicos apresenta como resultado final a perda de resistência mecânica. A acidez é medida pelo Potencial Hidrogeniônico (pH) inferior a 7. A alcalinidade, pH superior a 7, promove degradações semelhantes, sendo mais comum nos materiais onde foram deixadas reservas alcalinas para combater a acidez"*. Vd. SOUZA, Luiz Antônio Cruz; FRONER, Yacy-Ara– *Ob. cit.*, p. 19.

[1004] A acidificação é caracterizada nos materiais celulósicos pelo aparecimento de manchas acastanhadas, amarelecimento, perda de rigidez e fragmentação (tornam-se quebradiços). Vd. IDEM, *Ibidem,* p. 19.

[1005] A deterioração dos elementos metálicos do mobiliário opera-se essencialmente no latão, no bronze, no cobre e na prata. Vd. ORDÓÑEZ, Cristina; ORDÓÑEZ, Leticia; ROTAECHE, María del Mar – *Ob. cit.,* p.85.

[1006] Os poluentes mais ativos são o dióxido de enxofre (SO_2) e o anidrido sulfúrico (SO_3), gases sulfurosos produzidos pela combustão do petróleo, característico dos grandes centros urbanos e locais de trânsito intenso. Cf. SOUZA, Luiz Antônio Cruz; FRONER, Yacy-Ara – *Ob. cit.*, p. 19.

[1007] Vd. ORDÓÑEZ, Cristina; ORDÓÑEZ, Leticia; ROTAECHE, María del Mar – *Ob. cit.,* p. 87.

[1008] As camadas de depósito encontram-se em praticamente todos os objetos policromados, embora nos mais antigos a acumulação sejam passível de ser vista estratigraficamente e medida. Vd. MATTEINI, M. – *Stratigrafie e analisi della Alcova del Duca Federico, Palazzo Ducale, Urbino.* Firenze: Opificio delle Pietre Dure e Laboratori di Restauro, 1984, p. 2.

A incidência da luz no móvel pintado[1009], direta[1010] ou indireta, é um agente físico de degradação com efeito cumulativo nos materiais e a deterioração é proporcional ao nível de energia[1011], intensidade e duração da exposição, resultando com frequência no sobreaquecimento e na acidez[1012] da superfície, dependendo do tipo de luz incidente: luz natural[1013] ou luz artificial[1014] (fig. 54 em Apêndices). Os materiais constituintes da policromia, como os vernizes, as tintas e os acabamentos em geral presentes no mobiliário pintado são particularmente afetados pela luz, uma vez que esta deteriora com maior intensidade as camadas mais superficiais[1015], causando o amarelecimento e a descoloração dos pigmentos e, portanto, da policromia sobre a madeira e sobre os metais, quando policromados[1016]. Por este motivo encontramos em inúmeros exemplares cores de uma vivacidade surpreendente em áreas menos nobres, pelo facto de terem estado ao longo do tempo protegidas da luz. Contudo, a ação nefasta da luz não se resume à superfície, esta atua sobre a madeira através da degradação da celulose e, as diferenças observadas

[1009] Os materiais constituídos por compostos pigmentados, orgânicos ou inorgânicos, e em forma de policromia, pátina ou aguadas são especialmente fotossensíveis, ou seja, altamente degradáveis pela ação da luz. Vd. Cf. SOUZA, Luiz Antônio Cruz; FRONER, Yacy-Ara – *Ob. cit.*, p. 16.

[1010] Existem exemplares que, pela sua função inerente, se encontram no exterior, embora protegidos por uma cobertura ou resguardo, como o oratório imóvel pertencente ao Convento de Santa Clara, no Funchal. Além da incidência direta da luz solar, o oratório encontra-se exposto a qualquer intempérie atmosférica.

[1011] Vd. GÓMEZ, Maria Luisa – *La restauración: examen científico aplicado a la conservación de obras de arte*. 2.ª ed. Madrid: Cátedra, 2000, p. 136.

[1012] *"O processo de degradação dessa tipologia de acervo devido às ações da luz ocorre pela formação de produtos ácidos, em maior ou menor intensidade, dependendo da presença de outras substâncias como a lignina, por exemplo, que irão, em última instância, modificar o pH do meio, gerando um meio ácido e provocando a intensificação do processo de hidrólise. As rupturas ao nível molecular potencializam-se e se manifestam por meio da menor resistência mecânica"*. Vd. Cf. SOUZA, Luiz Antônio Cruz; FRONER, Yacy-Ara – *Ob. cit.*, p. 17.

[1013] A luz natural é constituída por radiações infravermelhas que provoca o aquecimento e consequente degradação da celulose, por radiações visíveis, responsáveis pela acidez e por radiações ultravioleta. Esta luz oriunda da radiação solar é prejudicial mesmo quando atua indiretamente devido às radiações de energia elevada que tem uma duração prolongada. Vd. CALVO, Ana – *Ob. cit.*, p. 119.

[1014] A luz artificial provém das lâmpadas de incandescência, ricas em radiações amarelas, vermelhas e significativa presença de I.V., e de fluorescência, que emitem radiações U.V. Na presença das lâmpadas de incandescência, ocorre frequentemente a degradação da celulose pelo sobreaquecimento e acidez, enquanto as lâmpadas de fluorescência agrava o processo de descoloração dos pigmentos. Vd. IDEM, *Ibidem,* p. 119.

[1015] Vd. ORDÓÑEZ, Cristina; ORDÓÑEZ, Leticia; ROTAECHE, María del Mar – *Ob. cit.,* p. 86.

[1016] Vd. CALVO, Ana – *Ob. cit.*, p. 143.

dependem da espécie, ou seja, o efeito da luz provoca ora o amarelecimento[1017] e/ou perda de cor, ora o escurecimento, dificultando a identificação da espécie.

Os móveis devem, portanto, situar-se em locais com intensidades luminosas moderadas e, sempre que possível, indiretas. Se encontrámos em alguns dos museus e instituições museológicas tais preocupações, o mesmo não acontece nos móveis presentes em habitações privadas e instituições religiosas, situação provocada pelo desconhecimento da deterioração causada pela luz. Existem valores de referência média que, além do tempo controlado de exposição, recomendam que a intensidade da luz não exceda os 80 lux[1018] e o nível de radiação U.V. não ultrapasse a faixa de 75 W/lm (microwatts por lúmen). Uma vez mais, a especificidade de cada peça dita as necessidades especialmente adequadas à sua localização[1019].

Do mesmo modo que um museu deve ter em conta a natureza diversificada das suas coleções, de forma a atuar eficazmente nos processos degradativos das obras, também a natureza compósita do móvel pintado – suporte lenhoso e policromia – e a sua interação com o meio ambiente devem ser considerados e avaliados segundo diversos parâmetros[1020]. A prevenção da degradação do mobiliário, causada tanto pela especificidade dos materiais constitutivos, assim como pela sua interação com o contexto ambiental, é matéria estudada pela conservação preventiva, cujo desenvolvimento apenas se iniciou a partir do século XIX[1021]. A formação e a especialização desta área em Portugal são ainda muito

[1017] A azinheira, a cerejeira, o pinho, a tília, o choupo, o amieiro e a nogueira são madeiras que tendem a amarelecer. Vd. ORDÓÑEZ, Cristina; ORDÓÑEZ, Leticia; ROTAECHE, María del Mar – *Ob. cit.,* p. 86.
[1018] A quantidade de iluminação que recebe um objeto é medida em lux (unidade de iluminação do sistema internacional) através de um aparelho concebido para o efeito: o luxómetro. O número de lux define-se como a *"iluminación de una superficie de un metro cuadrado que recibe normalmente el flujo uniforme de un lumen"*. Vd. CALVO, Ana – *Ob. cit.*, p. 136.
[1019] Contudo, os parâmetros de preservação dependem da especificidade de cada material: papéis, telas, têxteis, cestaria e madeira policromada são mais sensíveis do que os objetos de madeira em estado bruto.
[1020] Luiz Souza e Yacy-Ara Froner, tendo em conta a conservação preventiva, mencionam cinco parâmetros de avaliação: fatores físicos (luz e resistência mecânica), fatores ambientais (temperatura e humidade), fatores químicos (contaminantes e constituição material dos objetos) e fatores biológicos (infestação). Vd. Cf. SOUZA, Luiz Antônio Cruz; FRONER, Yacy-Ara – *Ob. cit.*, p. 15-20.
[1021] Vd. ORDÓÑEZ, Cristina; ORDÓÑEZ, Leticia; ROTAECHE, María del Mar – *Ob. cit.,* p. 44 e 45.

recentes[1022], apesar de consensual a consciência da sua importância. No que diz respeito ao móvel pintado, pese embora a natureza compósita dos objetos dificultar a monitorização e controlo da conservação preventiva, os parâmetros de avaliação aproximam-se dos da pintura sobre madeira dadas as semelhanças dos materiais.

A ação prejudicial dos agentes físico-químicos desde cedo sensibilizou os artistas/artífices, conscientes das consequências que os tentavam minimizar através de diversos processos de manufatura de carácter preventivo. As opções tomadas, longe das mais recentes medidas de conservação preventiva[1023], fundamentadas teoricamente e frequentemente de ação indireta, resumiam-se à escolha de determinados materiais e à sua forma de aplicação. Desta forma, para reduzir os efeitos da interação entre o móvel e as condições atmosféricas recorreu-se à tradicional encolagem da madeira, à aplicação de uma camada pictórica[1024]. Ambas as soluções tinham o objetivo comum de, ao criar uma barreira, reduzir a absorção do suporte das variações de humidade e temperatura externas,

[1022] Em Portugal não existe formação e especialização específicas em conservação preventiva, apesar de a matéria ser abordada nos cursos de conservação e restauro. Em 2007 houve um Mestrado em conservação de bens culturais, com especialização em conservação preventiva, na Escola das Artes da Universidade Católica do Porto. Atualmente encontra-se em fase de implementação a Pós-Graduação em Conservação Preventiva, projeto formativo inovador que resulta de uma parceria entre a Escola das Artes e a Escola Superior de Biotecnologia da mesma Universidade. Não podemos ainda deixar de referir a investigação do Doutor *Eng.º* Luís Elias Casanovas, cujos estudos marcaram o início da análise sistemática dos fatores envolvidos na conservação preventiva, assim como as publicações do IPCR, dedicadas à temática. Vd. CAMACHO, Clara Fraião, ed.; [*et al.*] – Plano de conservação preventiva: bases orientadoras, normas e procedimentos. *In 1º ENCONTRO CIENTÍFICO DO IPCR – A CONSERVAÇÃO PREVENTIVA E AS INTERVENÇÕES NO TEMPORÁRIAS*: actas. Lisboa: Instituto Português de Conservação e Restauro, 2003.

[1023] *"Conservação preventiva – Compreende todas as medidas e acções que tenham como objectivo evitar ou minimizar futuras degradações ou perdas de leitura e de material, partindo do contexto ou ambiente circundante de um bem cultural ou, mais frequentemente, de um conjunto de bens, independentemente da sua condição ou idade. Essas medidas e acções são indirectas pois não interferem com os materiais nem com a estrutura dos bens, e não modificam a sua aparência"*. Vd. TERMINOLOGIA para a definição da conservação-restauro do património cultural material. Resolução aprovada pelos membros do ICOM-CC durante o 15º Encontro Trienal, Nova Dehli, 22-26 de Setembro de 2008. *Conservar Património*. [Lisboa]: Associação Profissional de Conservadores-Restauradores de Portugal. **6** (2007), p. 55 e 56. (Tradução e adaptação da versão francesa por Francisca Figueira).

[1024] No interior dos móveis, aparentemente sem policromia, era comum a aplicação de uma camada de proteção colorida dada como camada de proteção e, em Itália, designada como *"Manatto"* (vem de "mão", como a nossa "demão" de um verniz, ou à base de cola animal ou outro material, na qual se acrescentava frequentemente mínio, pigmento vermelho responsável pelo tom avermelhado que adquiria.

evitando consequentemente a degradação da policromia. A presença de uma camada de proteção final, além da função de diminuição da ação dos agentes físico-químicos, tinha uma finalidade estética, fornecendo uma aparência brilhante ou mate, de acordo com o objetivo original.

Os sinais mais evidentes da degradação causada pelos agentes físico-químicos decorrem da variação dimensional do processo de contração e dilatação dos materiais e consequente deterioração na policromia e, em última análise na perda de material do suporte e das camadas pictóricas de revestimento. A movimentação constante da madeira origina fissuras[1025], tanto nas macroestruturas como nas microestruturas, fendas[1026] (fig. IV.4) e o afastamento das diversas partes constituintes provocado pela debilitação das assemblagens. Apesar de extrínsecos ao objeto, são fatores que conduzem à deformação gradual do móvel e perda total da funcionalidade que o caracteriza.

Fig. IV.4 – Presença de fendas no armário-oratório (Inv. N.º FAL 24). Século XVIII. MC, Caramulo. Fotografia Daniela Coelho.

[1025] Uma fissura é uma *"grieta de mayor o menor profundidad, que no llega a separar los fragmentos, que se suele producir por golpes o por diferencias de temperatura (...) Se encuentra en pinturas antiguas por falta de elasticidad de la capa pictórica con el secado del aglutinante, y la no correspondencia con los movimientos del soporte"*. Vd. CALVO, Ana – *Ob. cit.*, p. 100.

[1026] A fenda designa uma *"abertura natural de la madera en la misma dirección de la veta. Se suele producir con el secado o ante cambios de humedad"*. Vd. IDEM, *Ibidem,* p. 99.

4.3.2. Agentes biológicos

O ataque biológico é um fator de degradação extrínseco, embora motivado pela composição material do suporte do mobiliário pintado, na sua maioria de origem orgânica[1027], como as resinas naturais, ceras, colas, gomas, óleos, plásticos, corantes e fibras de origem animal e vegetal. Além da composição material dos móveis, já havíamos referido que a degradação biológica pode ser despoletada pela humidade em excesso e pela sujidade e pó acumulados.

É possível classificar os agentes biológicos em microrganismos ou em insetos e roedores e a deterioração deve-se às suas atividades metabólicas de alimentação, de excreção e/ou de contacto. Os microrganismos, tais como os fungos[1028] provocam podridão, alterações cromáticas e manchas à superfície, enfraquecimentos dos materiais[1029] e, em última análise, a destruição total ou parcial do objeto (fig. IV.5). A natureza compósita dos móveis pintados – madeira, palha, tecido e papel – é um dos agentes responsáveis pelo ataque dos insetos xilófagos[1030], uma vez que constituem a matéria utilizada nos ninhos e casulos e lhes servem de alimento principal (figs. IV.6 - IV.7). A

[1027] *"Os compostos orgânicos que fazem parte de acervos são, em sua maioria, produtos da celulose (carbono-hidrogênio-oxigênio): resinas naturais, ceras, colas, gomas, óleos, plásticos, corantes, fibras animais e vegetais"*. Vd. SOUZA, Luiz Antônio Cruz; FRONER, Yacy-Ara– *Ob. cit.*, p. 16.

[1028] A ausência de luz, presença de pó e humidade relativa e temperaturas altas (superiores a 60% e 20%, respetivamente) potenciam o desenvolvimento de fungos, que se alimentam de alguns dos componentes da madeira e levam à pulverização da mesma e à desidratação devido à absorção da água, ocasionando contrações e fendas. Vd. IDEM, *Ibidem,* p. 88.

[1029] Perante a fragilidade do suporte lenhoso danificado por agentes orgânicos tais como insetos (xilófago), podridão, fungos, etc., o exame da madeira exposta ao ataque é essencial, de forma a poder determinar o tipo de insetos responsável, para que se possa tomar as medidas mais ajustadas de forma a prevenir posteriores ataques e determinar o tratamento mais adequado.

[1030] Há dois tipos de insetos xilófagos: os Coleópteros e os Isópteros. Os Coleópteros, essencialmente divididos em *Anobium*, *Lictus*, *Hilotrupes*, são vermes que durante a fase de larva se alimentam das substâncias nutritivas da madeira soltando um pó fino característico e, consequentemente, escavam galerias internas e destroem a estrutura da madeira, que se torna pulverulenta; a ação dos três tipos de Coleópteros é diferenciada no tamanho dos orifícios que produzem e no tipo de madeira que atacam preferencialmente. Os Isópteros ou térmitas alimentam-se igualmente da madeira e desenvolvem-se com o calor, a humidade e a ausência de luz, que como não toleram desenvolvem-se nas galerias que criam e, por este motivo, diferenciam-se dos Coleópteros pela ausência de serrim. Vd. ORDÓÑEZ, Cristina; ORDÓÑEZ, Leticia; ROTAECHE, María del Mar – *Ob. cit.,* p. 87 e 88.

origem de manchas e sujidades diversas, assim como a perfuração do material, mutilações em áreas parciais do móvel e erosões de diferentes, devem-se aos roedores e aos insetos. Destes últimos, aqueles que vivem no interior da madeira, que lhe serve de alimento, saem para o exterior em certas alturas do ano, como na época de reprodução, criando orifícios na obra, tanto no suporte como na policromia. Assim, apesar de o suporte não apresentar uma degradação visível, é comum encontrar este tipo de degradação oculta e, portanto, poderá necessitar de uma análise mais profunda.

Fig. IV.5 – Pormenor da cómoda (Inv. N.º 427b). Século XVIII. ML, Lamego. Fotografia Daniela Coelho.

Fig. IV.7 – Pormenor do espaldar da cadeira (Inv. N.º 685 Mov.). Século XVII-XVIII (1680-1710). MNAA, Lisboa. Fotografia Daniela Coelho.

Fig. IV.6 – Pormenor da coluna do atril/estante de coro (Inv. N.º 2000 M325). Século XVIII. MNMC, Coimbra. Fotografia Daniela Coelho.

4.3.3. Catástrofes naturais e casos acidentais

Os agentes naturais que se apresentam como fatores de degradação ocorrem, na sua maioria, de uma forma imprevisível e inevitável, como as inundações e os fogos. Em caso de fogo, além do risco eminente da perda do objeto, os mecanismos utilizados na sua extinção envolvem água que, por sua vez, origina a diluição do material pictórico e a sua consequente perda, tal como aconteceu na sacristia do Mosteiro de S. Salvador de Travanca (figs. IV.8 - IV.9). O contacto com a água de origem acidental pode dever-se a inundações ou rutura de canalizações e provocam a completa impregnação da madeira e, consequentemente, a desagregação das fibras e a dilação da madeira do suporte, o amolecimento ou a diluição das colas naturais, a dispersão das preparações e a solubilidade e o desprendimento das tintas. Em consequência, ocorrem fenómenos químicos como a hidrólise (acidificação da celulose), a oxidação e a corrosão dos elementos metálicos, o crescimento de microrganismos, a sujidade provocada por lamas e manchas de humidade.

Fig. IV.8 – Estado atual do arcaz (S/Inv.), após a ocorrência de fogo e extinção do mesmo recorrendo a água. Século XVIII (1752-1755). SMT, Travanca. Fotografia Daniela Coelho.

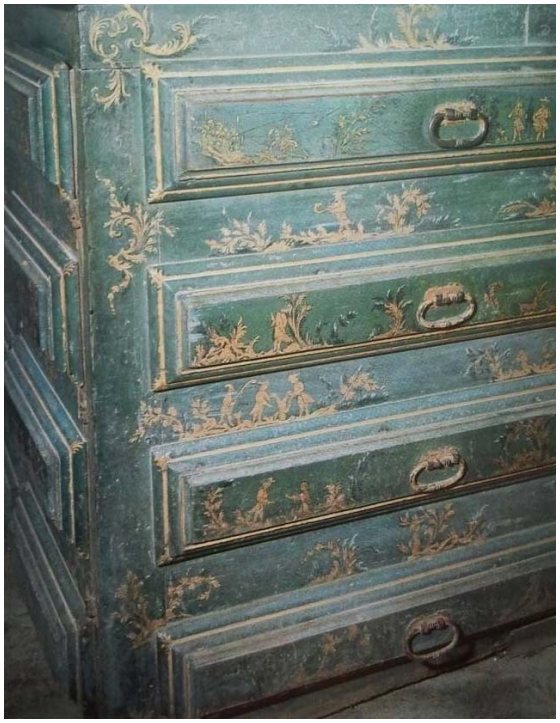


Fig. IV.9 – Fotografia tirada antes do fogo. EST. XVIII. Extraído de PINHO BRANDÃO, Domingos de (1986-1987).

O contacto pelo fogo deve-se a incêndios inesperados e originados pelo Homem por motivos diversos (vd. *4.3.4. Agentes antropológicos*) ou em consequência de catástrofes naturais. Em ambos os casos, dá-se a destruição parcial ou completa dos exemplares e a inundação e aparecimento de manchas em consequência dos produtos utilizados na sua extinção, como o contacto com a água citado. Do mobiliário português que testemunhou a catástrofe de 1755, uma parte desapareceu completamente e os restantes exemplares sofreram modificações e reparações, embora a escassez de tempo perante tal acontecimento tivesse originado, ao invés, a produção de novos exemplares, como explanámos no Capítulo I, no ponto *1.1.2. Panorama português* (p. 297).

4.3.4. Agentes antropológicos

O mobiliário desde cedo serviu o Homem e a sua utilização caracterizou-se pela transversalidade de situações que, de acordo com a tipologia em causa, servia desde as tarefas quotidianas comuns aos atos de maior solenidade. Desta forma, a sua manipulação assistia ao universo de pessoas relacionadas com o meio civil ou religioso em que estes estavam inseridos. Os armários, os leitos, as papeleiras, as mesas, os oratórios privados, entre outros, eram usados pelos proprietários da habitação, embora outras tipologias, como os armários copeiros, servissem, também, os criados da casa. No que se refere aos objetos de culto litúrgico, como as estantes de missal, cadeirais, tabuleiros, caixas e outras tipologias acessórias, encontravam-se igualmente ao serviço de freiras, monges e bispos, embora fossem facilmente acessíveis à comunidade, nomeadamente às pessoas que zelavam pela limpeza dos mesmos.

A função intrinsecamente utilitária[1031] do mobiliário pintado sugerida pela *"falta de luxo e de preocupação com a dignidade da casa"*[1032] é indicador do acentuado *"estado de degradação em que se encontrava uma grande quantidade das peças de mobiliário"*[1033]. Neste sentido, multiplicaram-se as situações em que o fator humano se assumiu como o principal agente de degradação. O impacto do Homem na deterioração do mobiliário pintado deve-se a uma multiplicidade de razões sistematizadas, de seguida, em três pontos: i) negligência ou ignorância, ii) usura e usos indevidos e, iii) restauros negligentes.

i) Negligência ou ignorância

A distinção essencial entre negligência e ignorância deve-se à consciência de que uma ação determinada, ou falta dela, causa a degradação do móvel pintado. As principais

[1031] O estudo dedicado às casas das elites lisboetas na 2ª metade do século XVIII demonstra a ausência de mobiliário de aparato na época. A disseminação do mobiliário de aparato (espelhos, credências, biombos, etc.) nas habitações portuguesas só iria acontecer mais tarde, provavelmente nos finais do século XVIII. Vd. FRANCO, Carlos José de Almeida – *Ob. cit.*, p. 61.
[1032] Vd. IDEM, *Ibidem,* p. 61.
[1033] Vd. IDEM, *Ibidem,* p. 61 e 62, gráfico 3.

situações encontradas nas quais a negligência assume o protagonismo nos exemplares inseridos em contexto museológico, em meio religioso e nos móveis que faziam/fazem parte do recheio das habitações unifamiliares. Nos museus as situações não são tanto provocadas pela incúria dos técnicos responsáveis, mas pela falta de meios da própria instituição em colmatar alguns problemas. Referimo-nos especificamente à incidência solar direta (fig. IV.10), o contacto com materiais de distinta natureza (metais, cerâmicos e outros objetos) e o acondicionamento comprimido que as reservas admitem com a sua estreiteza. Nas tipologias relacionadas com as práticas religiosas, é comum encontrar vestígios de ceras de velas ou outros, relacionados com arranjos florais (figs. IV.11 e IV.12). Nas habitações privadas, a negligência do mobiliário constituía já na época fator de preocupação para muitos dos seus proprietários, como a marquesa de Alorna: *"há pessoas que julgam desnecessários os pés e os braços e fazem conduzir para o sítio onde se estabelecem todos os trastes de que usam"*[1034].

Fig. IV.10 – Mostrador de botica (Inv. N.º 812). Século XVIII. PNM, Mafra. Fotografia Daniela Coelho.

A ignorância pode ser um fator de deterioração do móvel pintado quando o desconhecimento das consequências das ações se assume como causa do atual estado de conservação. Destacamos, sobretudo, as atividades desempenhadas no âmbito das

[1034] Vd. ALORNA, Marquesa de – *Inéditos cartas e outros escritos*. Lisboa: Tip. do Jornal do Comércio e das Colónias, 1941, p. 83.

habitações privadas onde, as limpezas indevidas, os restauros negligentes, o acondicionamento incorreto, o uso do objeto para fins diversos em relação ao qual foi criado, como os tampos de mesas de encostar, ocasionaram marcas e abrasão acentuada na superfície, o empeno e a deformação da estrutura, bem como o aniquilamento da leitura estética original.

Fig. IV. 12 – Vestígios de esponja de cor verde usada em arranjos florais e marcas da presença de água no interior do mocho (S/ N.º Inv.) Século XVIII. Mosteiro de Amarante. Fotografia Daniela Coelho.

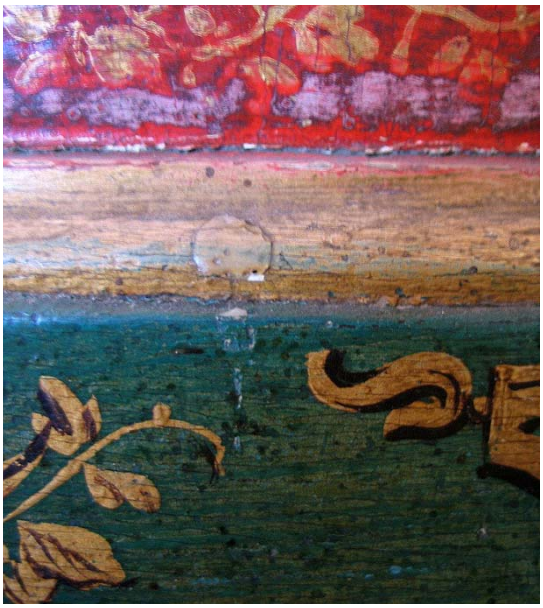


Fig. IV.11 – Presença de cera na cómoda-papeleira com alçado-oratório (S/ N.º Inv.) Século XVIII (1700-1725). MVA, Ílhavo. Fotografia Daniela Coelho.

Os fatores de negligência ou ignorância necessitam hoje de um enquadramento histórico, de acordo com a mentalidade e o conhecimento da época. As limpezas que atualmente designamos indevidas eram recomendadas em tratados[1035]. No entanto, o problema reside na continuação dessas más práticas, reprováveis com fundamentação científica e comprovadas como nefastas para a conservação dos exemplares. As intervenções anteriores e restauros indevidos provocados pela ignorância completa dos materiais constituintes da obra são explanados no ponto iii) restauros negligentes.

[1035] Vd. *SEGREDOS necessários para Officios, Artes e manfacturas (...)*. Lisboa, Oficina de Simão Thaddeo Ferreira, vol. 2, 1794.

O aproveitamento dos espaços religiosos, mesmo que temporários, obrigou à desmontagem, por vezes completa, do recheio de algumas dependências, de que foi exemplo o recheio do interior da sacristia da Igreja dos Carmelitas, no Porto, causando, nas palavras de Artur Sandão evidentes *"deficiências e imperfeições"* que resultaram *"do facto de ter sido apeada toda a armação, quando tal foi preciso para ali se instalar* (…) *uma oficina metalúrgica, dependente da Guarda Nacional Republicana, que ainda hoje ocupa o edifício do convento ali pegado"*[1036].

ii) Usura e usos indevidos

Por definição, o mobiliário é *"não só o conjunto de móveis que adornam uma casa ou Igreja, mas todos os trastes de serviço e adorno de casa"*[1037] e, neste sentido, é uma categoria que aporta consigo uma utilização recorrente quer civil, quer religiosa. A subsistência da designação de *"uso"*[1038] e *"serviço"*[1039] realça o carácter utilitário cuja frequência do uso, apesar de variável, reflete-se com mais intensidade nos assentos de cadeiras e bancos, tampos de mesas, cabeceiras das camas, ranhuras das caixas de esmolas. A superfície policromada é a parte mais importante do mobiliário pelo facto de aportar um maior significado e valor histórico e monetário do objeto e, ao mesmo tempo é bastante vulnerável à deterioração causada pelas vicissitudes do tempo e do uso[1040]. As áreas do móvel que apresentam maior desgaste natural da policromia concentram-se nos locais de maior manipulação humana, como a área circundante de puxadores e fechaduras (fig.

[1036] Vd. SANDÃO, Arthur de – Móveis pintados portugueses antigos: séculos XVII-XVIII. *Lusíada.* N.º13, (Out. 1960), p. 31.
[1037] Vd. LACERDA, D. José M. Correa de – Diccionario Encyclopedico: ou Novo Diccionario da Lingua Portugueza, Lisboa, Francisco Arthur da Silva, 1860, 4ª ed. *Apud* INSTITUTO PORTUGUÊS DE MUSEUS. Ministério da Cultura – *Ob. cit.*, p. 13.
[1038] *"[Móvel] de hua casa. Qualquer cousa destinada para uso ou ornato das casas na cidade, ou no campo"*. Vd. BLUTEAU, Raphael – Vocabulario Portuguez & Latino…, Lisboa e Coimbra, 1712-21, 8 vols. *Apud* IDEM, *Ibidem,* p. 13.
[1039] *"os trastes de serviço ou adorno de uma casa, como cadeiras, commodas, mesasm etc"*. Vd. AULETE, José F. Caldas – Diccionario *Apud* IDEM, *Ibidem,* p. 13.
[1040] Vd. RIVERS, Shayne; UMNEY, Nick – *Ob. cit.*, p. 743.

IV.13), a zona central dos armários[1041] e oratórios, para além da zona interna das papeleiras[1042] (fig. IV.14). O desgaste acentua-se, também, nas áreas mais expostas e salientes como os frisos e zonas limítrofes, quase sempre douradas, daí que o seu estado de conservação, comparativamente à restante policromia, seja mais afetado.

Fig. IV.14 – Pormenor da cómoda-papeleira com alçado-oratório (S/ N.º Inv.) Século XVIII (1700-1725). MVA, Ílhavo. Fotografia Daniela Coelho.

Fig. IV.13 – Pormenor da cómoda-papeleira com alçado. (Inv. N.º 14). Século XVIII. FCM, Vila Real. Fotografia Daniela Coelho.

Os usos indevidos relacionam-se com duas situações distintas, mas que ocorreram diversas vezes em simultâneo: a utilização do objeto para fins diversos relativamente ao qual foi criado e o emprego do exemplar que, apesar de cumprir a sua função, não tem em conta preocupações de ordem conservativa, como os tabuleiros que servem o seu objetivo de colocar, servir ou transportar alimentos e bebidas, embora as altas temperaturas ou o manuseamento descuidado acarretem o aparecimento de marcas, desgaste acentuado e lacunas no suporte e policromia (fig. IV.15). Encontramos, de igual forma, em contexto religioso, ações que espelham o desconhecimento do valor artístico das obras, originando

[1041] Quando se trata de armários copeiros, é frequente o aparecimento de nódoas de gordura inerentes à função original e ao meio em que serviu a copa e sala de jantar durante a sua vida útil.

[1042] Pela própria finalidade de uso de algumas peças como a papeleira da condessa de Atouguia, que ali guardava dinheiro. Tanto na residência dos Condes de Atouguia como na dos Távora. Vd. AGUIAR, António de – *Ob. cit.*, p.14.

manifestações de vandalismo inconsciente de móveis pintados de elevada representatividade na tipologia decorativa respetiva, como exemplifica o arcaz da sacristia da Igreja de Caramos, em Felgueiras (fig. 55 em Apêndices).

Fig. IV.15 – Tabuleiro (Inv. N.º 407). Século XVIII. MNMC, Coimbra. Fotografia Daniela Coelho.

iii) Restauros negligentes[1043]

Desde o momento da execução de um móvel que os seus proprietários, por razões diversas, o alteram e modificam a seu gosto, nem sempre recorrendo aos materiais e técnicas mais adequados, condição idêntica à história da conservação e restauro da pintura

[1043] Optamos por esta designação, embora pudéssemos optar por "intervenções de restauro". Contudo, interessava evidenciar a negligência das intervenções que, por ignorância ou descuido consciente, degradaram os exemplares em causa. Em Portugal, e para esta matéria em concreto, em muito se deve a problemática do *"métier dos chamados pintores-restauradores – designação (...) ligada a obras de arte desde o século XVI"*. As *"intervenções de restauro"*, independentemente da autoria, refletiu *"o desejo de proprietários em preservarem a existência das peças, revivificando-as na cor, nos contornos, no seu efeito geral, reforçando-as nos suportes e tornando-as visíveis no seu papel de comunicabilidade, bem como o esforço de actualização de peças aptas a melhor servir novos públicos e, ainda, a intenção de reactualizar obras antigas (...)"*. Cf. SERRÃO, Vítor – «Renovar», «repintar», «retocar»: estratégias do pintor-restaurador em Portugal, do século XVI ao XIX. Razões ideológicas do iconoclasma destruidor e da iconofilia conservadora, ou o conceito de «restauro utilitarista» versus «restauro científico». *Conservar Património*. [Lisboa]: Associação Profissional de Conservadores-Restauradores de Portugal. 3-**4** (2006), p. 53-55.

em Portugal[1044]. Dedicamos a nossa atenção aos restauros anteriores após termos feito, nos pontos *4.2.* e *4.3.* do presente capítulo, uma reflexão às alterações efetuadas pelos proprietários na reafectação do material no espaço e/ou na mudança de função dos exemplares e consequentes efeitos provocados pelos fatores de degradação extrínsecos. Quer tenham sido motivadas pela deterioração da estrutura ou da decoração final, quer tenham resultado de fatores estéticos em função de condicionantes sociais, políticas, económicas ou morais e religiosas, as intervenções de restauro antigas constituem, não apenas um fator de degradação extrínseco causado pelo Homem, mas uma atual dificuldade na identificação e sistematização de materiais utilizados no suporte e policromia originais.

O cariz utilitário, fator transversal à maioria dos móveis, fomentou o carácter invasivo das intervenções de forma a assegurar a função original dos mesmos ou, quando inseridos em contexto museológico, garantir e promover a sustentabilidade tridimensional do objeto. Outros aspetos já referidos no ponto *4.1. A degradação como reflexo da história material do móvel pintado* dizem respeito às alterações, acrescentos e adulterações provocados por correntes estéticas vigentes. Tal como as situações de ignorância, os restauros negligentes, apesar de nos parecerem hoje de fácil censura, merecem uma contextualização e urbana comparação, tendo em consideração os processos coevos conhecidos, os meios e as alternativas disponíveis que os aclamava adequados. Os restauros que constituem um fator de degradação atual no móvel pintado resultam de intervenções no suporte lenhoso que quase sempre apresentaram consequências no revestimento pictórico.

Afigura-se hoje invulgar a constatação de um móvel pintado que não apresente intervenções anteriores, algumas das quais assumem a responsabilidade pela aceleração do processo de degradação, nomeadamente quando se negligenciava a natureza dos materiais da decoração, como os vernizes aplicados à superfície. Das várias motivações que levaram

[1044] Vd. CRUZ, João – Em busca da imagem original: Luciano Freire e a teoria e a prática do restauro de pintura em Portugal cerca de 1900. *Conservar Património*. [Lisboa]: Associação Profissional de Conservadores-Restauradores de Portugal. 5 (2007), p. 67-83.

às intervenções de restauro, qualificadas como negligentes, destacamos a deterioração evidente no objeto, as circunstâncias diversas de gosto e moda e as condicionantes económicas, resultantes dos custos de produção, fator que originou a execução de restauros – na sua maioria repintes – com o objetivo da aproximação estética a determinadas técnicas pictóricas e/ou matérias-primas, embora com um custo e um tempo de produção menores.

A deterioração do móvel policromado deveu-se em grande medida à constituição maioritariamente orgânica que acentuou o desgaste natural ocorrido devido ao carácter utilitário inerente e, como vimos, à sucessiva adaptação a novas condições ambientais. Neste sentido, a necessidade de restauros ao longo da vida útil do mesmo motivou todo o tipo de reparações indevidas, quer pelo uso de materiais inadequados, quer pelas técnicas incorretas de intervenção, ou ambos[1045]. Todavia, os critérios que norteavam as práticas de substituição de partes, ou da destruição total (abate) de um móvel ou, por outro lado, da conservação do esplendor original eram sensíveis à presença dos elementos decorativos, como a pintura, marqueteria e folheado[1046]. As variações de ambiente onde o mobiliário se inseria, além de acentuar a degradação pelos agentes físico-químicos mencionados, obrigaram ao redimensionamento da estrutura para se ajustarem a locais mais reduzidos, levando à amputação de partes, divisão completa de exemplares ou separação de partes determinadas[1047]. A mudança de proprietários agravou a adaptação espontânea dos móveis aos novos espaços, situação frequente em mobiliário religioso adaptado às novas necessidades privadas.

A limpeza do móvel revelou-se por diversas ocasiões exagerada e agressiva, baseada em receitas caseiras ou amadoras e nos conselhos dos livros de segredos, abordadas no ponto *3.1. Materiais e técnicas: livros de "segredos"* do Capítulo III (p.

[1045] Vd. ORDÓÑEZ, Cristina; ORDÓÑEZ, Leticia; ROTAECHE, María del Mar – *Ob. cit.,* p. 89.

[1046] Existe uma sistematização segunda a qual é possível fazer uma divisão nas reparações frequentes do mobiliário em duas categorias: as práticas que removem por completo as partes deterioradas e aquelas cujo objetivo é a recuperação do esplendor original dos móveis. Cf. IDEM, *Ibidem,* p. 46-54.

[1047] A readaptação do mobiliário originou ampliações ou reduções estruturais, embora estas últimas tivessem sido mais frequentes, dada a relocalização de móveis originalmente concebidos para grandes espaços, como os palácios e as igrejas. Vd. IDEM, *Ibidem,* p. 57.

205), tais como a recomendação do uso de cebola, entre outros [1048]. Porém, existem intervenções de restauro mais recentes e cuja abundância reflete idêntico desconhecimento pela constituição material da policromia, resultando em tratamentos inadequados que colocam em causa a integridade estrutural e estética[1049] do móvel. Desde o momento da execução do móvel e do seu revestimento decorativo, as intervenções de restauro eram levadas a cabo quer pelos mesmos artífices e artistas responsáveis pela sua produção[1050], quer por amadores, amigos[1051] dos proprietários ou os próprios, quando dotados, segundo eles, de alguma disposição natural para tal tarefa.

O desconhecimento da materialidade da obra[1052] acarretou escolhas erradas no momento de definição de prioridades nas intervenções que levaram ao recurso a técnicas e a produtos inadequados que negligenciaram os problemas estruturais, promovendo o mero embelezamento em detrimento da conservação da obra, o que a longo prazo sentenciava a

[1048] Vd. *SEGREDOS necessários para Officios, Artes e manfacturas (...)*. Lisboa, Oficina de Simão Thaddeo Ferreira, 1794, vol. 2, p. 345.

[1049] Referimo-nos a intervenções que não têm em conta a composição dos materiais, nomeadamente quando a camada protetora é composta por vernizes de natureza resinosa sobre uma preparação com aglutinante aquoso, provocando o aspeto esbranquiçado (*bleaching*) do verniz – "*efeito visual resultante da presença de moléculas de água no verniz*". Este facto ocorre na maioria das vezes por não se ter em conta a rede de microfissuras à superfície. Cf. ESTROMPA, Raquel Ludovina Menezes – *Ob. cit.,* p. 29.

[1050] A realização de restauros por parte de quem assinava a autoria das obras é comprovada com Cinatti que, como já foi referido anteriormente, era um dos profissionais mais ativos no Oitocentos português, autor de objetos móveis enquadrados na produção de arte efémera, mas também de projetos de arquitetura. *"É justamente na construção de palacetes concebidos para esta burguesia capitalista que melhor se define o seu percurso profissional, marcado igualmente pela contínua prática cenográfica e por intervenções de restauro no património monumental, numa acção multifacetada a que Luigi Manini, arquitecto-cenógrafo italiano sucessor de Cinatti e Rambois no ógrafo italiano sicessor de Cinatti e Rambois no Real Teatro de S. Carlos, daria continuidade"*. Vd. LEAL, Joana Cunha – *Ob. cit.,* p. 329-350.

[1051] Vários testemunhos orais com quem contactamos nos museus em Portugal continental e no Funchal relataram que era bastante comum, o que parece consistente com as condições responsáveis pela autoria da pintura nos móveis. Vd. Capítulo II, p. 186, nota de rodapé 572.

[1052] Nas palavras de Manuel de Macedo, autor do primeiro livro de sobre conservação e restauro de pintura, o restauro (que designava como restauração) era a primeira das componentes da atividade do restaurador e que, apesar de ser *"apenas um ofício"* exigia um *"conhecimento cabal dos diversos processos de pintura"*, *"uma investigação e observação constante das muitas causas de ruína a que se acham expostos os quadros"* e *"um estudo paciente e laboriosíssimo dos processos materiais aplicáveis à conservação (...)"*. Vd. CRUZ, João – Em busca da imagem original: Luciano Freire e a teoria e a prática do restauro de pintura em Portugal cerca de 1900. *Conservar Património*. [Lisboa]: Associação Profissional de Conservadores-Restauradores de Portugal. 5 (2007), p. 72.

longevidade do objeto. O protagonismo dos valores estéticos comprova-se nos repintes[1053], uma solução tomada repetidas vezes, dado o avançado estado de degradação da policromia original, como exemplifica a cadeira da prioresa[1054] do Museu de Aveiro, atualmente monocromada em preto, apesar de a decoração original ter sido uma composição de motivos vegetalistas[1055]. Os repintes eram mais comuns do que as repolicromias e enquanto os primeiros serviram com frequência para disfarçar a deterioração na policromia, os segundos refletiam novos gostos e tendências. As questões éticas acerca dos retoques[1056] e repintes, debatidas no primeiro livro de conservação e restauro de pintura de 1885[1057], nunca ou raras vezes foram tidas em conta nas intervenções da policromia do mobiliário, deixada nas mãos de quem se ocupava apenas das estruturas ou de quem, com alguma habilidade manual compunha a decoração[1058].

As circunstâncias diversas de gosto e moda em função de condicionantes estéticas conduziram a alterações variadas na decoração da superfície e, em casos extremos, a mutilações irreversíveis. A valorização de determinada tipologia decorativa relacionava-se com a destreza necessária em caso de retoques e restauros, adquirindo tanto mais

[1053] *"Acción y efecto de repintar. Se denominan repintes a las capas de color aplicadas sobre una pintura o decoración polícroma con intención de reparar u ocultar daños existentes en el original, total o parcialmente, o de modificar su aspecto"*. Vd. CALVO, Ana – *Ob. cit.*, p. 189.

[1054] Cadeira da Prioresa (Inv. nº 60/F), datada do século XVII, pertencente ao Museu de Aveiro.

[1055] Pelas análises confirmou-se a aplicação posterior de uma nova camada de escurecimento uniforme de características idênticas à primeira (à base de carvão animal mas tendo o óleo como ligante), muito provavelmente para disfarçar as lacunas existente, tanto ao nível do ouro como da camada de escurecimento.

[1056] *"Tipo de reintegración en pequeñas zonas de daños, sólo de la capa pictórica, por la que se integran generalmente mediante ilusionismo (imitación exacta del tono original) o tono neutro"*. Vd. CALVO, Ana – *Ob. cit.*, p. 198.

[1057] Manuel de Macedo considerava o "retoque" como a segunda componente da atividade do restaurador que, na sua opinião, se devia limitar *"aos processos relativos à conservação do quadro"* e que *"o retoque deve ser reservado para quando se tornar indispensável, e ainda então usado com a máxima parcimónia"*. Vd. CRUZ, João – Em busca da imagem original: Luciano Freire e a teoria e a prática do restauro de pintura em Portugal cerca de 1900. *Conservar Património*. [Lisboa]: Associação Profissional de Conservadores-Restauradores de Portugal. 5 (2007), p. 69 e 70.

[1058] Ainda em 1885 Manuel de Macedo mencionava o "retoque", que quase sempre no mobiliário coincidiu com o significado de "repinte" como uma etapa que *"constitui a parte artística do mister do restaurador, pois o bom restaurador não pode deixar de ser um pintor consumado e possuidor de talento"*. Vd. IDEM, *Ibidem,* p. 69.

reconhecimento quanto mais difícil fosse o retoque[1059]. Os repintes, que serviram frequentemente para disfarçar a deterioração na policromia ou para finalizar um restauro, foram ainda um processo recorrente na renovação estética dos móveis, resultando na necessidade de novas intervenções para "*remoção da grosseira pintura posterior*"[1060]. As intervenções motivadas pela degradação avançada andaram sempre de mãos dadas com a adequação do móvel a um novo gosto, servindo muitas vezes a primeira para justificar a segunda, como aconteceu com a cadeira de prioresa do Museu de Aveiro (vd. figs. II.14 e II.15 no Capítulo II), ou a cómoda-oratório do Museu Municipal de Óbidos (fig. IV.16), opção clara de substituir a policromia original pela monocromia preta que em Portugal, quase sempre, tinha como finalidade o fingimento de uma madeira nobre e/ou exótica e daí os repintes terem sido efetuados com tonalidades escuras, como os pretos e os castanhos, com ou sem efeitos cromáticos. Noutros casos, o hábito de repintar o mobiliário de negro ficou a dever-se a condicionantes políticas e sociais como expressão de luto ou como medidas preventivas relacionadas com problemas de saúde pública[1061].

Fig. IV. 16 – Cómoda-oratório (Inv. N.º MMO 130). Século XVIII. MMO, Óbidos. Fotografia geral MMO, fotografia de pormenor Daniela Coelho.

[1059] Vd. SANDÃO, Arthur de – *O móvel pintado em Portugal*. [Porto]: Civilização, 1999, p. 56.
[1060] Vd. IDEM, *Ibidem*, p. 131 e 137.
[1061] Vd. ORDÓÑEZ, Cristina; ORDÓÑEZ, Leticia; ROTAECHE, María del Mar – *Ob. cit.*, p. 56.

Uma das razões que explica a execução posterior da pintura relaciona-se com os novos gostos quando, perante a degradação de um móvel dourado, *"se recobria de pintura ou se eliminava por completo, de modo a que a madeira ficasse à vista"*[1062]. Um caso ilustrativo desta opção é a maquineta do Museu Alberto Sampaio[1063], cuja história ajudou a perceber o percurso de vida[1064]. As vicissitudes pelas quais o mobiliário enfrentou dependeram, mais do que outras concretizações artísticas, da subserviência da sua utilidade e do gosto dos seus proprietários.

O interesse pelos móveis policromados por parte de amadores e colecionadores de arte, muitas vezes para rechear as suas moradias embora sem sensibilidade estética ou uma linha coerente de critérios de seleção, levou à transformação dos exemplares da forma que melhor lhes aprazia[1065]. De acordo com a subjetividade inerente ao gosto, modificaram-se exemplares como forma de enriquecimento e valorização, prática comum do século XVII ao século XIX, e caso a estrutura formal do móvel fosse simplificada, a pintura da superfície, parcial ou total, com patines tinha o objetivo de conferir ao móvel um aspeto mais antigo. Porém, o gosto e as preferências cromáticas nem sempre eram as únicas justificações e questões mais práticas levaram à necessidade de adaptação, como as tipologias de certos móveis que favoreceram a ocorrência de alterações resultantes do desconforto causado na sua utilização. É o caso da papeleira, tipologia que, segundo António Aguiar, seria constituída por objetos *"demasiadamente altos para neles se escrever sentado e muito baixos para se escrever de pé"*[1066].

[1062] Vd. IDEM, *Ibidem,* p. 49.
[1063] Maquineta (Inv. nº M/00), datada do século XVIII, pertencente ao Museu Alberto Sampaio, em Guimarães.
[1064] Vd. Capitulo V da presente dissertação.
[1065] Nas palavras de Artur Sandão subsistia o gosto pelas peças do Século XVIII. Vd. SANDÃO, Arthur de – *Ob. cit.,* p. 80.
[1066] Dessa condição *"resultam embaraços de ordens prática e mercantil, ambas causadoras de muitas mutilações se nem todas criminosas, todas reprováveis por desrespeitadoras da obra alheia e da Arte"*. Vd. AGUIAR, António de – *Ob. cit.*, p. 13.

As condicionantes económicas prendem-se com as intervenções antigas cujo objetivo é a valorização comercial dos móveis, de um modo geral interligada com a negociação de antiguidades, através da qual se substituíram elementos valiosos por outros de menor valor, se introduziram elementos de baixa qualidade nos restauros e se procederam a práticas de envelhecimento prematuro e artificial (pela aplicação de patines). A recomposição de múltiplas partes de peças em bom estado de conservação foi, de forma idêntica, um meio de evitar o restauro dos elementos originais. Em outras situações, embora com idêntico objetivo de valorização económica, foram adicionados elementos estruturais ou ornamentais desenquadrados do estilo original do móvel[1067].

4.4. Fatores de degradação intrínsecos

4.4.1. Envelhecimento natural dos materiais

Na análise do estado de conservação é importante ter em conta que as causas e os fatores responsáveis pela degradação (extrínsecos ou intrínsecos) relacionam-se, provocando reações em cadeia. Os materiais que compõem o móvel pintado, em concreto o suporte lenhoso[1068] e a decoração pictórica, acusam o envelhecimento natural dos materiais constituintes e o processo vê-se agravado pela interação com o meio ambiente[1069]. Os fatores de degradação extrínsecos conjugam-se, assim, com processos degradativos inerentes à idade e à natureza compósita do móvel pintado.

A importância atribuída à madeira foi lenta e gradual mas percebeu-se que a escolha da espécie e dos sistemas de assemblagem das diversas partes constituintes influenciava a

[1067] Vd. ORDÓÑEZ, Cristina; ORDÓÑEZ, Leticia; ROTAECHE, María del Mar – *Ob. cit.*, p. 58 e 59.
[1068] Relativamente à madeira, que não constituiu objeto de estudo central na presente dissertação, referimos anteriormente que desde o momento da conceção de um móvel, o cuidado na escolha da espécie é demonstrativa da consciência que esta poderia representar um fator intrínseco de degradação, associada aos principais fatores extrínsecos que contribuem para a sua degradação e referidos no ponto 4.3. do presente capítulo.
[1069] Anteriormente explanado no ponto *4.2.1. Agentes físico-químicos*.

duração e a degradação dos objetos[1070], além de prevenirem a vulnerabilidade ao ataque dos insetos xilófagos[1071]. Se, na Idade Média, o valor atribuído à espécie lenhosa e aos sistemas construtivos era diminuto, situação mantida até ao século XIV, em pleno século XVIII era Chippendale a estabelecer recomendações acerca de mobiliário transportado por via marítima[1072]. O envelhecimento desigual das madeiras dependeu da recomposição efetuada através do reaproveitamento de sobras, apesar de a legislação proibir os marceneiros de tal prática[1073], além de favorecer a degradação biológica e o ataque do inseto xilófago.

Verificamos que, tal como na pintura sobre tábua, as patologias que a policromia apresenta são, muitas vezes, a consequência frequente da degradação natural do suporte e dos materiais que o constituem[1074], tal como a habitual presença de metais[1075], matéria-prima integrante quer de elementos estruturais, como cavilhas, respigas, cravos, parafusos e porcas, quer de ornamentos decorativos e utilitários, por vezes policromados, tal como os puxadores, os batentes, as fechaduras e respetivos fechos. O processo inicia-se no suporte lenhoso que, estando sujeito a constantes movimentos naturais de contração e dilatação, perante a presença de elementos metálicos, origina o aparecimento de fendas[1076] e de destacamentos causados pela impossibilidade de, tanto o suporte como a camada pictórica, os conseguir acompanhar (fig. 56 em Apêndices). A presença de metais, a sua localização

[1070] Vd. FERREIRA ALVES, Natália Marinho – *A arte da talha no Porto na época barroca: artistas e clientela, materiais e técnica*. Porto: Câmara Municipal do Porto, Arquivo Histórico, 1989, vol. 1, p. 179 e 180.
[1071] Vd. ORDÓÑEZ, Cristina; ORDÓÑEZ, Leticia; ROTAECHE, María del Mar – *Ob. cit.,* p. 44 e 45.
[1072] *"Su recomendación consiste en que, dado que la humedad hace engordar la madera, se deje pasar un tiempo prudencial antes de proceder a introducir los cajones de los muebles, com el fin de que este material se adapte a las nuevas condiciones ambientales, y evitar así su agrietamiento"*. Vd. IDEM, *Ibidem,* p. 45.
[1073] Vd. PINTO, Maria Helena Mendes – *Artes decorativas portuguesas no Museu Nacional de Arte Antiga: séculos XV-XVIII*. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga, 1979, p. 62.
[1074] Os processos de degradação, tal como as técnicas de pintura, aproximam o mobiliário da pintura sobre tábua e da pintura de caixotões. Vd. RODRIGUES, Ana Rita – *Ob. cit.*, p. 93.
[1075] Os metais têm tido uma vasta utilização na realização de bens culturais. No mobiliário, utiliza-se em grande medida os escassos metais que desde a Antiguidade se empregaram isoladamente, como o ouro, a prata, o cobre, o chumbo, o estanho e o ferro. Cf. CALVO, Ana – *Ob. cit.*, p. 142 e 143.
[1076] Vd. IDEM, *Ibidem,* p. 111.

e a capacidade de repercussão dos movimentos naturais da madeira pode criar um afastamento e levantamento da policromia até ao destacamento total do material.

O metal foi também utilizado no móvel pintado sob a forma de folhas[1077] e de pós metálicos[1078], com diferentes ligas e mediante técnicas diversas de acordo com a tipologia decorativa. De entre as principais causas de alteração que afetam os metais, contam-se os processos de corrosão, favorecidos pela oxidação e pela humidade[1079]. A luz, os gases e contaminantes presentes no ar são agentes físico-químicos (fatores extrínsecos de degradação), que contribuem para o envelhecimento natural dos metais cuja superfície é policromada, acelerando os processos de oxidação e produzindo descolorações ou alterações de cor. O teor elevado de cobre presente na folha de ouro origina a alteração da cor à superfície, mediante o aparecimento de uma camada de tom esverdeado (fig. IV.17).

Fig. IV.17 – Cadeira (Inv. N.º 391/1 e Inv. N.º 391/2). Século XVIII (finais). M-FRESS, Lisboa. Fotografia geral M-FRESS, fotografias de pormenor Daniela Coelho. Pormenores de duas pinturas no espaldar de duas cadeiras. A limpeza de uma delas removeu a coloração esverdeada no friso dourado.

[1077] Folhas de ouro, de prata e de estanho. Vd. Capítulo III, Quadro X, p. 197.
[1078] Sobretudo o ouro, a prata, cobre, estanho e liga de zinco, cobre e chumbo (purpurina). Vd. Capítulo III, Quadro X, p. 197.
[1079] Vd. IDEM, *Ibidem,* p.142.

Nos objetos policromados, se a superfície pintada constituiu a parte mais valiosa pela significação histórica e monetária inerente, a sua condição pictórica valeu-lhe em simultâneo uma fragilidade adicional, dadas as contingências do uso e do desgaste intrínseco[1080]. O conhecimento da composição material da policromia do mobiliário é fundamental na compreensão dos processos de envelhecimento natural das cargas, dos aglutinantes, dos pigmentos, dos corantes e das camadas de proteção, cuja degradação resulta na alteração da composição dos materiais e na interação entre si ou em contacto com o meio envolvente. Um sinal evidente do envelhecimento natural da policromia é a falta de coesão dos materiais dentro de uma camada e de adesão entre os diversos estratos pictóricos que a compõem. A falta de coesão relaciona-se com diminuição ou perda da capacidade do aglutinante na ligação dos pigmentos, provocando a degradação da superfície pictórica, que se torna pulverulenta. A diminuição ou perda da função dos ligantes[1081] tem como consequência o desprendimento das camadas pictóricas[1082] pela adesão deficiente, que deixa a preparação à vista ou, em casos mais extremos, causa o destacamento da totalidade dos estratos pictóricos, revelando o suporte lenhoso, no caso da camada de preparação ter perdido a elasticidade necessária para se adaptar aos seus movimentos[1083].

Dependendo da natureza material do aglutinante, observamos problemáticas conservativas distintas em relação à camada de preparação e à policromia. Na preparação, a quantidade de óleo em relação à quantidade de carga pode contribuir para o estado de degradação na medida em que quanto maior for a quantidade de óleo, maior será o risco de

[1080] Vd. RIVERS, Shayne; UMNEY, Nick – *Ob. cit.*, p. 743.
[1081] CASOLI, A.; CAUZZI, D.; PALLA, G.– Lo studio dei ligante in opere policrome: gli oli siccativi. *Rivista dell'Opifício delle Pietre Dure e Laboratori di Restauro di Firenze OPD restauro*. Ministero per i Beni e le Activitá Culturali – Centro Di. (11.2007), p. 111-118.
[1082] Vd. CALVO, Ana – *Ob. cit.*, p. 16.
[1083] *"La cola y el aceite, aglutinantes habituales en las preparaciones, se oxidan y endurecen con el tiempo. Pueden volverse pulvurulentas por la pérdida de aglutinante (colas), por ejemplo a causa de la humedad, y desprenderse del soporte en forma de ampollas o abolsamientos y levantamientos, generalmente arrastando consigo la pintura"*. Vd. IDEM, *Ibidem,* p. 179.

fissuração devido ao envelhecimento do material[1084]. Quanto à policromia, as misturas aglutinadas com goma-laca apresentaram um tipo de degradação específico, proveniente da própria interação com os pigmentos, como os carboxilatos[1085], ou seja, produtos de degradação. Nos objetos cuja policromia recorre à goma-laca[1086] como aglutinante ou revestimento final, observamos ainda o aparecimento de uma camada castanha resultante do envelhecimento natural e responsável pelo escurecimento da superfície[1087].

No que diz respeito ao envelhecimento natural dos materiais e à sua interação com o meio envolvente, a degradação é causada pelos fenómenos de oxidação e transformação química, encarregues do aparecimento de uma patine de envelhecimento e cujo resultado é a alteração da composição material, visível no aspeto estético. No entanto, há que distinguir a patine natural[1088] da patine artificial. A patine natural é o processo de adaptação do material à superfície pela interação com o ar e reação com os meios envolventes, em geral relacionado com o envelhecimento dos materiais e provocada por fenómenos de oxidação e transformação química, enquanto a patine artificial é uma camada de revestimento decorativo produzida intencionalmente com objetivos estéticos[1089] descritos no ponto *3.3. A policromia* do Capítulo III (p. 224).

Quanto à patine natural, o resultado da transformação química é distinta de acordo com o material, como exemplifica a mudança de cor do dourado que, em contacto com o

[1084] Vd. THORNTON, Jonathan; ADAIR, William – *Aplicações decorativas em interiores históricos. Preservação da "composição ornamental"*. [E.U.A.]: Technical Preservation Services, National Park Service, U.S. Department of the interior, 2005, p. 1-18.

[1085] Estes produtos de alteração foram encontrados em uma amostra do revestimento preto aglutinado com goma-laca através da análise por FTIR. Vd. RELATÓRIO do DEM relativo ao Estudo e tratamento de fole policromado. Lisboa: [s.n.], 2006. Relatório de estágio, Faculdade de Ciências e Tecnologia, Universidade Nova de Lisboa, p. 6 e 7.

[1086] Salientamos a quantidade de objetos que utilizaram a goma-laca nas camadas de policromia e de revestimento final do móvel acharoado que procurava aproximar-se das lacas orientais.

[1087] Vd. CALVO, Ana – *Ob. cit.*, p. 108.

[1088] Vd. ORDÓÑEZ, Cristina; ORDÓÑEZ, Leticia; ROTAECHE, María del Mar – *Ob. cit.,* p. 76 e 77.

[1089] Vd. ROBERT, D. Mussey Jr. – Verte antiqúe decoration on american furniture: history, materials, techniques, technical investigations. *In PAINTED WOOD: HISTORY AND CONSERVATION: Symposium organized by the wooden artifacts group of the American Institute for Conservation of Historic and Artistic Works*. Williamsburg, Virginia, 1994. Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 1994, Part III, p. 242-254.

ar, oxida e muda de cor à superfície. O desconhecimento destes processos leva a situações caricatas e equívocos embaraçosos por parte de alguns museus que efetuam descrições incorretas, embora não intencionais, como o armário acharoado do Museu dos Biscainhos cuja descrição se refere à *"pintura acharoada com motivos decorativos a verde e dourado sobre fundo vermelho, molduras a vermelho, verde e dourado e ferragens pintadas a verde e dourado"*[1090] (fig. IV.18). Neste exemplar, todos os elementos descritos como verdes não são, de facto, de cor verde mas apresentam essa tonalidade, uma vez que sofreram processos de oxidação do dourado, que terá um alto teor de cobre. Constatamos ocorrências idênticas e repetidas em contexto religioso, que ilustramos com o cadeiral do coro alto do antigo convento dominicano de Jesus, pertencente ao Museu de Aveiro, cujos motivos em "*chinoiserie"* foram descritos por Robert Smith, em 1968, como sendo *"em tons verde e ouro"*[1091] quando, se trata da oxidação de algumas áreas douradas certamente com elevada concentração de cobre na sua constituição.

Fig. IV.18 – Armário (Inv. N.º 4 MB). Século XVIII. MB, Braga. Fotografia geral MB, fotografia de pormenor Daniela Coelho.

[1090] Vd. Descrição do armário (Inv. nº 4 MB), datada do século XVIII, pertencente ao Museu dos Biscainhos, em Braga e cuja descrição é apresentada no programa *MatrizNet*: http://www.matriznet.imc-ip.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=289648.
[1091] Vd. SMITH, Robert – *Cadeirais de Portugal*. Lisboa: Livros Horizonte, 1968, p. 63.

A policromia do móvel português, como vimos no capítulo anterior, foi executada através do emprego de distintas técnicas, cujos processos de envelhecimento também se diferenciam: técnica a cola, a têmpera[1092], a óleo[1093] e técnicas mistas. A diversidade de pigmentos ultrapassou a de aglutinantes, resultando na multiplicidade de variações comportamentais da policromia de acordo com a técnica de execução e dos fatores ambientais. Independentemente da técnica artística, notamos que a policromia do mobiliário português apresenta-se com estalados (craquelê), fendas e fissuras, embora o suporte seja, como *supra* mencionado, a principal causa. Todavia, o desgaste provocado pela função inerente do móvel é, de modo análogo, um fator de envelhecimento provocado por causas naturais e agravado por condições ambientais adversas, cujo resultado é visível em incisões e marcas diversas, levantamentos e, por fim, destacamentos do material pictórico, provocando lacunas[1094] de policromia.

O envelhecimento dos pigmentos assume similar responsabilidade na degradação, devendo-se a deterioração à natureza dos pigmentos e corantes, cujo estudo aprofundado tem contado com o contributo de estudos recentes, embora parcelares, considerando pigmentos isolados[1095]. O Quadro XI afigura-se como uma tentativa de sintetizar os efeitos de degradação conhecidos relativos ao envelhecimento natural nos pigmentos utilizados no mobiliário português:

[1092] Vd. NEWMAN, Richard – Tempera and other nondrying-oil media. *In PAINTED WOOD: HISTORY AND CONSERVATION: Symposium organized by the wooden artifacts group of the American Institute for Conservation of Historic and Artistic Works*. Williamsburg, Virginia, 1994. Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 1994, vol. 1, p. 33-63.

[1093] Vd. ERHARDT, David – Paints based on drying-oil media. *In PAINTED WOOD: HISTORY AND CONSERVATION: Symposium organized by the wooden artifacts group of the American Institute for Conservation of Historic and Artistic Works*. Williamsburg, Virginia, 1994. Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 1994, vol. 1, p. 17-32.

[1094] As lacunas, como já referimos, é uma *"zona perdida del original en el conjunto de una obra (...) Tambien se presentan lagunas en la preparación, o sólamente en la capa pictórica"*. Vd. CALVO, Ana – *Ob. cit.*, p. 130.

[1095] Vd. KIRBY, Jo; SAUNDERS, David – Sixteenth-to eighteenth-century green colours in landscape and flower paintings: composition and deterioration. *In PAINTING TECHNIQUES, HISTORY, MATERIALS AND STUDIO PRACTICE: Contributions to the Dublin Congress*. Dublin, 1998. [London]: IIC, 1998, p. 155-159.

Quadro XI

Síntese de pigmentos utilizados no mobiliário pintado português e principais efeitos de degradação natural conhecidos

CORES	PIGMENTOS	EFEITOS DE DEGRADAÇÃO
• Branca	• Branco de chumbo[1096]	Pigmento resistente quando usado numa técnica a óleo. Escurece perante pigmentos que contenham enxofre. Na ausência de luz tende a escurecer.
• Vermelha	• Vermelhão	Pigmento bastante estável, embora possa escurecer com a incidência da luz solar direta, principalmente se tiver sido empregue segundo técnica a têmpera. Inerte o suficiente para ser misturado com o branco de chumbo.
	• Realgar	Associado com o ouro-pigmento, foi raramente empregue dada a sua natureza venenosa pela combinação de arsénico e enxofre.
	• Mínio	Pigmento pouco estável à luz e ao ar e escurece mediante a técnica da têmpera. É solúvel em ácidos e na presença de ácido nítrico ou acético torna-se acastanhado.
• Azul	• Azul esmalte	Pigmento que aplicado segundo uma técnica a óleo se torna acinzentado.
	• Cobalto	Pigmento quimicamente estável, insolúvel em ácidos fortes e em alcalis. Resistente à luz solar.
	• Índigo (corante)	Pigmento estável se utilizado com técnica a têmpera e a água. Sob a luz solar descolora.
	• Azul da Prússia	Pigmento estável sob o efeito da luz. Contudo, com o calor decompõe-se e torna-se castanho. Misturado com branco de zinco descolora e torna-se esbranquiçado. Altera-se na presença de cal.
	• Azurite	Pigmento utilizado segundo a técnica a têmpera, uma vez que com o óleo perde brilho. Pigmento estável, embora com o calor possa enegrecer. Geralmente aplicado em camadas espessas, na presença de cloro, pode adquirir a tonalidade verde.
• Verde	• Verdigris	Pigmento reativo e pouco estável. A temperatura provoca a sua decomposição, produz ácido acético e água e deixa um resíduo negro. Enegrece facilmente se estiver em composição com pigmentos que contenham enxofre.
	• Resinato de cobre	Pigmento que oxida facilmente ao ar, passando de verde azulado transparente a castanho-escuro. O carácter resinoso acentua a sua fragilidade, o calor provoca a sua decomposição e destrói-se em meio alcalino.
• Castanha (amarela e vermelha)	• Ocres: amarelos, vermelhos e castanhos	Pigmentos resistentes e pouco sujeitos a alterações, não são afetados por compostos ácidos nem bases.
• Preta	• Carvão vegetal	Pigmento totalmente estável, que não se degrada sob o efeito da luz, nem de agentes químicos, embora seja sujeito à abrasão, podendo destacar-se.
	• Negro animal (de ossos)	Pigmento insolúvel em água.

Fonte: CALVO, Ana – *Ob. cit.*, p. 31, 32, 33, 38, 39, 42, 120, 146, 155, 159, 189, 193, 199 e 199.

[1096] O pigmento branco à base de chumbo foi gradualmente substituído por pigmentos brancos à base de zinco, situação que ocorreu em outros países. Cf. BRENNER, Mårten; [*et al.*] – PIXE Analyses of Pigments in Eighteenth-Century Furniture and Interior Painting. Analyses of pigments. *Studies in conservation*. Volume 49, 2 (2004), p. 99-106.

Na camada de proteção do mobiliário pintado, a preferência recaiu com frequência por materiais de acabamento mate, como as ceras, enquanto na pintura sobre madeira e/ou sobre tela optou-se não raras vezes pelo aspeto brilhante final. Esta situação dificulta a atual perceção destas camadas e a sua identificação material sem a realização de exames laboratoriais especializados. Do mesmo modo, atribuímos ao uso do objeto a aparente ausência de camada de proteção, apesar de constatarmos, em zonas menos expostas, que o aspeto da superfície indicia a sua anterior presença. Parece-nos, portanto, de maior prudência colocar em causa a ausência da camada de proteção, mesmo quando a aparente falta assim o sugere, uma vez que poderá tratar-se da redução natural desta camada e/ou da aquisição de um aspeto mate à superfície[1097].

O desgaste natural dos materiais utilizados como protetores da policromia apresenta-se sob duas formas: através da erosão quotidiana responsável pela diminuição da sua espessura e/ou mediante processos químicos e físicos segundo os quais as camadas protetoras – verniz (à base de gomas e resinas)[1098] – envelhecem naturalmente. Após os diversos sistemas de aplicação no mobiliário, a camada inicialmente líquida transforma-se num filme fino e transparente[1099] que, com a passagem do tempo, oxida, amarelece e se torna menos impermeável às ações externas, diminuindo a capacidade de barreira perante os agentes físico-químicos[1100].

Deparamo-nos com os problemas de conservação relacionados com o envernizamento[1101] e a forma como afeta a pintura de forma reiterada na tipologia de fingimento de mármore. A alteração da cor do material de proteção aplicado, que tem tendência a oxidar e a amarelecer, conduz a descrições incorretas do objeto do ponto de

[1097] As camadas de proteção, que originalmente se caracterizavam por um aspeto brilhante, vão naturalmente perdendo o brilho pela polimerização do material e pelo pó acumulado, perda acentuada pelo desgaste sofrido que provoca uma diminuição da espessura até à completa ausência.
[1098] Vd. CALVO, Ana – *Ob. cit.*, p. 35-37.
[1099] Vd. GÓMEZ, Maria Luisa – *Ob. cit.*, p. 87-96.
[1100] *"Todos los barnices a base de aceites (barnices grasos) son los que más amarillean, haciendo-se, con el tiempo, más permeables a la humidad y los gases"*. Vd. CALVO, Ana – *Ob. cit.*, p. 35.
[1101] Vd. CIATTI, Marco – Problemi di conservazione e di presentazione dei dipinti: la verniciatura. *Rivista dell'Opificio delle Pietre Dure e Laboratori di Restauro di Firenze OPD restauro*. Ministero per i Beni e le Activitá Culturali – Centro Di. (7. 1995), p. 169-174.

vista cromático, cuja policromia é relatada na maioria das vezes como imitação de mármores verdes, embora a pintura original procurasse simular a presença de mármores azuis, enganos que ao longo da história da arte incorreram em incoerências e interpretações adulteradas acerca dos ambientes decorativos portugueses. O par de mesas com tremó, pertencentes ao Museu de Aveiro (fig. IV.19), ilustra na perfeição este tipo de equívoco solucionado após uma intervenção de limpeza da camada de proteção[1102], desvendando que a pintura marmoreada não era verde mas azul e que o amarelecimento citado da camada de proteção desvirtuava por completo as cores originais.

Fig. IV.19 – Par de mesas de encostar (Inv. N.º 110), antes e depois da limpeza da camada de proteção. Século XVIII-XIX. MA, Aveiro. Fotografia Daniela Coelho.

[1102] A limpeza da camada de proteção foi realizada no Museu de Aveiro pela técnica de conservação e restauro Sandra Drummond, no ano de 2011.

Em suma, o envelhecimento dos materiais de proteção origina a mudança das cores e os equívocos causados por esta alteração podem ser solucionados através de uma intervenção cuidadosa de limpeza da camada de proteção ou da realização de exames laboratoriais. Além da tipologia de fingimento de mármores, que oferece numerosos exemplos, outras tipologias, como os acharoados, demonstram a alteração da cor e as consequentes incorreções na descrição elaborada pelos museus proprietários, de que é exemplo a caixa de costura[1103], pertencente ao Museu de Aveiro (fig. 57 em Apêndices), que as fichas mais antigas de inventário descrevem como azul, apesar de atualmente o seu aspeto não o demonstrar e, a confirmar-se, trará uma nova interpretação à preferência cromática do acharoado português cuja opção pela cor azul tem sido afastada dados os raros exemplares de que dispomos[1104].

4.4.2. Qualidade dos materiais e técnicas de execução

Na execução da decoração pintada do mobiliário português, temos notícia da existência e significado útil de receitas, segredos e métodos aconselhados para utilizar determinado material, ou realizar determinado procedimento (o que por si demonstra a natureza oficinal organizada) ou conseguir um acabamento específico. Alguns destes métodos tinham defeitos e revelaram-se falíveis em inúmeras ocasiões[1105], tendo sido alterados para métodos coevos mais atualizados ou sofrido uma evolução que desembocou nos modernos procedimentos de pintura, marcada pela ausência de materiais caseiros (culinários) ou procedimentos secretos.

[1103] Caixa de costura (Inv. nº 144/F), datada do século XVIII, pertencente ao Museu de Aveiro.

[1104] O conjunto de mesas, cadeiras e cómoda-papeleira com motivos decorativos em *"chinoiserie"* dourados sobre fundo azul, pertencente ao Palácio Nacional de Queluz, parece-nos uma imitação do famoso "*vernis Martin"* do que propriamente pintura portuguesa.

[1105] A adulteração dos materiais e dos procedimentos utilizados já havia acontecido na produção das lacas chinesas destinada ao mercado ocidental, designada como "pintura chinesa e exportação", provocando uma perda de resistência do revestimento decorativo e, portanto, despoletando problemas de conservação. Vd. PETISCA, Maria João – A laca de Cantão: um estudo sobre biombos chineses de exportação nos séculos XVIII e XIX. *Revista de Artes Decorativas*, n.º 4, (2010), p. 86.

A superfície policromada dos móveis distingue-se pela diversidade dos materiais que a caracteriza, como vimos no Quadro X apresentado no Capítulo III (p.273), cuja natureza, conjugada com a informação histórica[1106] disponível acerca dos exemplares permite o entendimento global dos processos degradativos. A variedade de materiais e os produtos adicionados na sua preparação com o objetivo de obter uma adequada reologia[1107] afetam a solubilidade dos filmes/camadas envelhecidas e, em consequência a conservação das superfícies policromadas[1108]. A capacidade de domínio das práticas pictóricas observadas no mobiliário português varia entre os métodos tradicionalmente formulados por artistas que executavam pinturas sobre de tela e sobre madeira, no que respeita a misturas de materiais e sua aplicação; e as práticas utilizadas em diversas soluções decorativas[1109], cuja autoria poderia ficar a cargo de outros profissionais – artífices – encarregues das tipologias decorativas tecnicamente menos exigentes do ponto de vista do seu virtuosismo e especialização.

A conservação das superfícies pintadas depende, em grande medida, da combinação dos materiais empregues e das técnicas de execução do mobiliário que, tal como haviam observado Shayne Rivers e Richard Wolbers, são diversificadas e aplicadas sob duas formas distintas: através de procedimentos simples e rudimentares, em que a decoração é constituída por camadas de espessura reduzida ou, mediante técnicas artísticas tradicionais segundo as quais há uma maior preocupação na escolha e no modo de emprego dos materiais. A primeira técnica, classificada pelos peritos citados como *"decorators' paints"*[1110] é concebida para fluir e nivelar os materiais, criando uma superfície lisa[1111]. O

[1106] E que nos esclarece acerca das condições adversas extrínsecas, que não podem ser ignoradas porque se revelam frequentemente a causa da deterioração imprevista e acelerada da policromia. Neste sentido, nenhum fator sejam extrínseco deve ser descurado no entendimento da problemática da conservação.

[1107] *"Ramo da física que estuda as leis de comportamento das substâncias que ocupam posição intermédia entre sólidos e líquidos, elasticidade, plasticidade, viscosidade…"*. Vd. ACADEMIA DAS CIÊNCIAS DE LISBOA. *Dicionário da língua portuguesa contemporânea*. Lisboa: Verbo, 2001, vol. 2, p. 3192.

[1108] Vd. RIVERS, Shayne; UMNEY, Nick – *Ob. cit.*, p.743.

[1109] De aplicação diversa, geralmente nos revestimentos dos interiores das construções arquitetónicas, mas também em objetos.

[1110] Vd. RIVERS, Shayne; UMNEY, Nick – *Ob. cit.*, p. 743.

[1111] A adição de um material tal como um monoterpeno (um óleo essencial) ou um solvente de evaporação lenta irá facilitar o processo de nivelamento. Vd. IDEM, *Ibidem*, p.743 (Trad.).

segundo modo de aplicação, designado de *"artist's paints"*[1112] recorre aos materiais recomendados nos tratados e livros de segredos, através de procedimentos que permitem o uso dos pincéis e de outros instrumentos, de forma a criar efeitos diversos na pintura, como os impastes de tinta[1113].

A policromia do mobiliário português testemunha os dois tipos de execução, quer em termos de materiais selecionados quer nas possibilidades técnicas dos valores plásticos que eles permitem. O facto de a policromia ser constituída por uma grande quantidade de materiais, de diferentes naturezas, e de técnicas de execução altamente diferenciadas quanto ao nível de erudição, ocasiona como resultado principal as circunstâncias díspares em que encontramos o estado de conservação. Por um lado, os exemplares que se apresentam em melhor estado de conservação são aqueles que detêm uma técnica executada com mais apuro e, portanto, uma policromia aparentemente mais resistente aos fatores de degradação, embora sejam objetos cuja contextualização (museológica, religiosa ou civil) se mostra mais atenta e preventiva. Por outro lado, as concretizações de carácter popular e de menor erudição na feitura têm tendencialmente uma maior degradação que se vê acentuada de forma progressiva pelo estado de abandono e negligência que inibem intervenções de restauro que as recuperem.

A controvérsia acerca da camada de preparação no mobiliário policromado prende-se com duas teorias: por um lado, e segundo a tratadística usada nos painéis pintados, a presença e espessura da camada de preparação indicia maior erudição na feitura do revestimento pictórico; por outro lado, Frank Minney[1114] e Robert Dossie[1115] não são defensores acérrimos dos seus benefícios, considerando-a desnecessária uma vez que a sua presença não trava os processos degradativos e, talvez por esse motivo, observaram a utilização esporádica nos exemplares observados, situação verificada também em Portugal.

[1112] Vd. IDEM, *Ibidem*, p. 743.
[1113] Neste tipo de pintura é usual a incorporação de pequenas quantidades de gomas ou de colas emulsionadas na pintura. Vd. IDEM, *Ibidem*, p. 743 (Trad.).
[1114] Cf. Minney, F.; ERA, A. – *Ob. cit.*, p. 14-17.
[1115] Vd. DOSSIE, Robert – *A handmaid to the arts*. [S.l.: s.n.], 1758.

A inexistência de camada de preparação recobrindo a totalidade do móvel é comum, de facto, quando os motivos decorativos apenas decoram áreas circunscritas na superfície[1116] (figs. 58 e 59 em Apêndices). Porém, a questão polémica levantada previamente suscita dúvidas quanto à utilização de camada de preparação (e a sua espessura) e a relação direta com o estado de conservação, já que os exemplares sem preparação observados não apresentam uma degradação superior comparativamente com os restantes. Contudo, não podemos avaliar de modo conclusivo esta ligação dado que, na maioria das amostras, não se percebe o fim desta camada, e, desta forma, não se pode afirmar com precisão a sua medida. Assim, apesar de não termos conseguido desenhar uma estratigrafia tipo, os casos analisados fornecem-nos uma visão muito diversificada quanto à estrutura material da camada de preparação. Existem, ainda, exemplares que apresentam duas camadas preparatórias, sendo que a segunda antecede a aplicação de camadas douradas[1117] ou quando se trata da preparação para uma nova policromia: repolicromia.

A qualidade dos materiais e das técnicas de execução nem sempre se revelaram *per si* suficientemente eficazes na preservação da decoração policroma, e a inevitável interação com o meio envolvente apresentou diversas alterações estéticas como consequência das reações físico-químicas dos materiais. Assim, o aspeto mate esbranquiçado e as típicas manchas brancas observadas à superfície da policromia devem-se, em certos casos, às condições atmosféricas no momento da aplicação da camada de proteção/verniz, provocando o aprisionamento de partículas que, apesar de microscópicas, se modificam e degradam com o tempo, alterando o índice de refração dos materiais e, como resultado direto, o aspeto visual[1118].

[1116] Banco coletivo (Inv. N.º 1804; 20 Mob), datado do século XVIII, pertencente ao Museu Grão Vasco, em Viseu.

[1117] Caixa de esmolas (Inv. N.º 1756 M267), datado do século XVIII, pertencente ao Museu Nacional Machado de Castro, em Coimbra.

[1118] O aparecimento de manchas esbranquiçadas pode ser provocado pela aplicação do verniz a uma temperatura ambiente bastante diferente do objeto e/ou pela alteração brusca dos valores de humidade e temperatura após aplicação do mesmo, situação frequente na redução drástica de temperatura e humidade durante a noite. Em alternativa, pode relacionar-se com o resíduo de um acabamento antigo (ceroso ou resinoso) que se pode ter tornado esbranquiçado.

Os materiais e as técnicas de execução da policromia podem constituir um fator de degradação quando a má qualidade dos materiais[1119] e as técnicas de execução defeituosas aceleram os processos. A deficiência da execução do mobiliário pintado deveu-se à utilização de materiais de má qualidade ou aos procedimentos, nem sempre dominados. No primeiro caso, a escolha da espécie lenhosa errada resultou em fragilidades estruturais e quando as próprias técnicas de execução e assemblagem das diferentes partes não foram as mais acertadas, o comportamento futuro do suporte tratou de as tornar visíveis na policromia. Quanto ao revestimento pictórico, a falta de domínio técnico na elaboração original da decoração pode constituir uma causa de degradação, sobretudo quando os métodos empregues originalmente caminharam no sentido da experimentação, de forma a testar efeitos estéticos até alcançar o resultando pretendido. Referimo-nos à policromia em *"chinoiserie"*, tipologia decorativa relativamente à qual temos notícia de múltiplas intervenções de conservação e restauro[1120]. Terá sido o gosto pela decoração que motivou o restauro dos objetos, conservando-os? Ou terão sido as experiências materiais na tentativa de imitação das lacas orientais um fator de degradação acelerada, forçando intervenções de carácter urgente? Constatamos que, quaisquer que fossem as razões que levaram ao restauro dos objetos acharoados, cuja quantidade e a variedade aponta no sentido de uma execução em série, é provável que a deterioração acelerada dos materiais esteja relacionada

[1119] No caso do verniz, não foram apenas os métodos de aplicação que constituíram uma causa de degradação nos móveis policromados mas também a qualidade do verniz ou, ainda, pela sua natureza orgânica, que pode provocar o aparecimento de oxalatos. No OPD foi estudada uma moldura de uma porta policromada que apresentava acumulação de substâncias à superfície, responsáveis pela alteração de cor. Depois de alguns exames realizados, concluiu-se que se tratava de oxalato de cálcio (Weddellite). O seu aparecimento pode dever-se a duas causas: presença de atividade biológica (líquenes) e/ou tratamentos orgânicos com adesivo (cola). Cf. FASSINA, V. – Le pellicole ad ossalato – Lo stato delle conoscenze attuali. *In THE OXALATE FILMS: ORIGIN AND SIGNIFICANCE IN THE CONSERVATION OF WORKS OF ART*. Proceedings of the International Symposium held by Centro CNR "Gino Bozza" at the Centro Congressi Cariplo in Milano. London: The United Hogdom Isntitute for Consertavation of historic and Artistic Works, 1994, p. 5-22.

[1120] A degradação associa-se à confusão terminológica com lacas original, matéria que abordamos no ponto *2.2.2.1 Aproximação às lacas: imprecisões terminológicas*, do Capítulo II. É essencial ter o conhecimento necessário para determinar se se trata de laca ou de policromia, uma vez que a laca asiática é completamente diferente da diversidade de resinas utilizadas para produzir a chamada *"laca europeia"*. Ambas têm sido mal interpretadas, sobretudo pelo emprego da palavra laca para caracterizar materiais radicalmente diferentes. *"Hoje em dia é usada para descrever qualquer camada brilhante desde nitrato de celulose até modernos acabamentos plásticos"*. Vd. MARTINHO, Ana Catarina; RAPOSO, Ana Rita; CAVACO, Margarida – *Estudo e tratamento de fole policromado; Processo de Restauro 1/05*. Lisboa: [s.n.], 2006. Relatório de estágio, Faculdade de Ciências e Tecnologia, Universidade Nova de Lisboa, p. 73.

com a última camada (verniz), tradicionalmente empregue em sucessivas e numerosas aplicações. A hipótese parece consistente com a descrição semelhante do estado de conservação da tipologia quer esteja inserida em contexto museológico, civil ou religioso. Referindo-se a este último, Robert Smith mencionou o conjunto de cadeirais do coro da Sé de Viseu *"imitando as lacas orientais, que o século XVIII chamou de 'charão'"*[1121] e em cuja descrição destaca o estado *"(...) enegrecido* [da] *pintura"*[1122].

Dadas as especificidades do móvel pintado, em especial aquele que se encontra em bom estado de conservação, não nos foi possível a recolha de material pictórico. Contudo, parece-nos fundamental salientar a pertinência de tais análises, cujos resultados dariam informações decerto úteis acerca da caracterização material que parece seguir as recomendações da tratadística acerca da pintura sobre madeira. A dificuldade na recolha de amostras, quer pela autorização dos proprietários quer pelos prazos de conclusão da presente dissertação em tempo útil, excetuou-se em dois objetos já mencionados[1123], que constituem matéria de estudo apresentada no Capítulo V, mediante a qual conseguimos compreender a estrutura das camadas pictóricas e o estado de degradação das mesmas.

Com o objetivo de ultrapassar esta limitação, procedemos, contudo, à análise do estado de conservação da quase totalidade dos móveis pintados referidos nos Quadros VIII e IX (p.265-271), através do estudo dos relatórios de intervenção e da observação *in situ* dos respetivos exemplares na sua localização atual, de forma a compreender a evolução dos processos de degradação. Do estudo dos móveis pintados e da consulta dos processos de restauro respetivos concluímos que as problemáticas da conservação são, de facto, o resultado dos fatores intrínsecos como o envelhecimento do suporte e da policromia, associados aos agentes externos de degradação, como os agentes físico-químicos, biológicos, naturais e antropológicos, tendo em conta a resistência única do objeto

[1121] Tendo sido anteriormente restaurado e que durante o período da Sé Vaga Ocorrido entre de 1720 até 1738, foi consertado *"com remendos e algumas quartelas para encobrir os seus defeitos"*. Vd. SMITH, Robert – *Cadeirais de Portugal*. Lisboa: Livros Horizonte, 1968, p. 63.
[1122] Vd. IDEM, *Ibidem*, p. 63.
[1123] Os dois móveis policromados são: o leito pertencente a uma coleção particular e o banco/mocho da Igreja de S. Gonçalo de Amarante, resultado do estudo realizado em 2011 no âmbito da presente dissertação.

determinada pela qualidade dos materiais, das técnicas de execução e do tipo de uso a que foi sujeito. Acresce, ainda, na complexidade da sua conservação, que as variáveis a ter em conta não se limitam àquelas necessárias na preservação dos painéis policromados, uma vez que o móvel pintado, além do papel estético inerente, é dotado da função utilitária assente na garantia da sua tridimensionalidade e no seu uso, ou seja, da eficácia do seu sistema estrutural.

CAPÍTULO V

ESTUDOS DE CASO

CAPÍTULO V
ESTUDOS DE CASO

5.1. Seleção dos casos a estudar

O Capítulo V corporiza o propósito de inclusão da componente prática na presente dissertação, manifestamente importante dada a natureza interdisciplinar das áreas que interseta. Perante a escassez de informação acerca do móvel pintado em Portugal, resolvemos dilatar o período temporal da amostra de estudo, com cerca de duas centenas de objetos[1124], opção fundamentada pela quantidade de exemplares de tipologias diversas, motivando o registo e inventariação que, em alguns casos, estava por fazer. No universo deste conjunto de peças complementou-se com quatro estudos de caso, oportunidade única de compreensão das opções decorativas portuguesas de conhecimento dos materiais constituintes e das técnicas de manufatura da policromia no mobiliário.

A seleção dos quatro objetos estudados individualmente reporta-se ao mesmo período de manufatura[1125] e, do ponto de vista da sua tipologia formal, apresenta-se diversificada embora com predominância do uso religioso. O estudo das tipologias inseridas neste contexto, tal como exemplificam a maquineta, a caixa de esmolas e o mocho, ilustram um universo de móveis ou acessórios arquitetónicos policromados, que evidenciam a sua existência em locais de culto – públicos ou privados – e relacionam-se com os hábitos sociais coevos, como a prática capital da religiosidade. O Quadro XII apresenta os critérios que nortearam a seleção, de modo a abranger os quatro géneros decorativos referidos no Capítulo II e cuja representatividade não se esgota no acabamento

[1124] A opção de estudar um grande grupo de objetos deu-nos a oportunidade de adquirir uma compreensão mais abrangente dos materiais utilizados, das técnicas de decoração e dos tipos típicos de degradação mais frequentes. Vd. Quadros síntese I a IV apresentados no Apêndice (volume II).

[1125] A exceção é feita com o leito de propriedade privada que, apesar da referência dos seus colecionadores, parece-nos ser mais tardio, em estilo neoclássico, provavelmente de transição para o século XIX ou inclusivamente primeiros anos de Oitocentos.

decorativo, considerando também a tipologia formal, a localização atual e a propriedade dos mesmos.

Quadro XII

Critérios de seleção na escolha dos estudos de caso

ESTUDO DE CASO	DESIGNAÇÃO	IMAGEM	DATAÇÃO	TIPOLOGIA DECORATIVA	LOCALIZAÇÃO ATUAL	PROPRIETÁRIO
A	Maquineta Inv. N.º M/00		XVIII	Fingimento	Gabinete de gestão de coleções	Museu Alberto Sampaio, Guimarães
B	Caixa de esmolas Inv. N.º 1756 M 267		XVIII	*"Chinoiserie"* ou acharoado	Reservas do menu	Museu Nacional Machado de Castro, Coimbra
C	Leito S/Inv.		XVIII-XIX	Pintura de representação paisagística	Quarto de dormir em habitação civil	Coleção privada, Porto
D	Mocho S/Inv.		XVIII	Compósito: pintura de fingimento em composição com monocromia castanha, vermelha e rosa	Igreja Paroquial do Mosteiro de São Gonçalo de Amarante	Fábrica da Igreja Paroquial da Freguesia de São Gonçalo de Amarante

Os distintos percursos de vida dos objetos inserem hoje o mobiliário religioso em contextos tão diferentes quanto os museus, as igrejas ou as coleções particulares e, desta forma, dos três exemplares de mobiliário religioso em estudo, a maquineta e a caixa de esmolas pertencem a museus portugueses e o mocho é da propriedade da Fábrica da Igreja Paroquial da Freguesia de S. Gonçalo de Amarante. Este último exemplar conserva, desde a sua conceção, a função original de auxiliar as práticas litúrgicas e tem por esse motivo um uso continuado e espacialmente dinâmico, dadas as mudanças de localização dentro da

Igreja desde a sua conceção. De forma semelhante ao mocho, todavia inserido num contexto civil e privado, o leito partilha da manutenção da função utilitária original, facto que lhe valeu diversas intervenções anteriores e particularidades no estado de conservação.

Do ponto de vista da solução decorativa, optámos por quatro exemplares ilustrativos das quatro tipologias estabelecidas previamente: o estudo de caso A apresenta a maquineta com pintura de fingimento de materiais lenhosos mais nobres; o estudo de caso B evidencia o acharoado, com a particularidade de o interior da caixa de esmolas ser pintado de azul; o estudo de caso C com a pintura de representação paisagística na cabeceira do leito e cujas restantes superfícies da estrutura exibem monocromia verde; e, finalmente, o estudo de caso D cuja decoração compósita congrega no mocho a pintura monócroma das cores castanha, vermelha e rosa, com a de fingimento de materiais pétreos, neste caso concreto o mármore. Todas as fotografias e esquemas utilizados no presente Capítulo foram realizados pela autora, com exceção das que estão devidamente assinaladas com os créditos fotográficos.

5.2. Metodologia utilizada no estudo técnico e material

A possibilidade de estudo técnico e material privilegiou o contacto direto que, no caso dos objetos pertencentes aos museus foi realizado *in situ,* ou seja, no Museu Alberto Sampaio[1126] e no Museu Nacional Machado de Castro[1127], apurando as informações fornecidas pelos relatórios de restauro e de exames efetuados no Laboratório de Conservação e Restauro José de Figueiredo do Instituto dos Museus e da Conservação (LCR-JF/IMC), referidos em nota de rodapé, e cujas intervenções são referidas de modo sintético nas fichas de inventário 2 e 5, respetivamente, no volume II em Apêndices. Em

[1126] Cf. MARQUES, Sílvia Luís; ABREU, Pedro Cancela de – *Estudo das diversas policromias e das madeiras constituintes da maquineta policromada; Processo de Restauro M/00*. Lisboa: Laboratório Central do Instituto José de Figueiredo, 2000, p. 1-13.
[1127] Cf. CRUZ, Maria Helena da; ABREU, Pedro Cancela de – *Estudo da caixa de esmolas policromada; Processo de Restauro AX/95*. Lisboa: Laboratório Central do Instituto José de Figueiredo, 1997, p. 1-3.

sentido oposto, a propriedade privada do leito, a necessidade de intervenção do mocho e o uso quotidiano de ambos possibilitaram a sua análise e intervenção no Centro de Conservação e Restauro da Universidade Católica Portuguesa – Centro Regional do Porto (CCR-UCP/CRP)[1128].

Com o objetivo de fornecer os elementos-chave no estudo da composição material e das técnicas de manufatura do móvel pintado, além dos parâmetros aplicados de forma transversal à totalidade da amostra[1129], como o estudo histórico-artístico, considerando a análise documental bibliográfica e iconográfica preexistente, a descrição detalhada das formas e tecnologias empregues e o desenho diagramático dos quatro objetos aplicado ao estudo físico e dimensional, incluiu-se na metodologia utilizada a realização de alguns exames laboratoriais que possibilitassem a corroboração de certas questões, constituindo, desta forma, uma mais-valia na análise comparativa com outros exemplares coevos.

5.3. O estado de conservação

A análise das condições conservativas baseou-se na metodologia mencionada no ponto anterior, mediante o registo fotográfico e o mapeamento gráfico das principais patologias presentes, resultando na imediata e eficaz compreensão da globalidade da degradação ao nível do suporte lenhoso e da policromia. Este processo coadjuvou no esclarecimento das principais causas de alteração e degradação, recorrentemente provocadas por modificações ocorridas durante o tempo de vida útil dos objetos, isto é, pelo carácter utilitário que os caracteriza, a par de transformações incitadas por gostos subjetivos ou tendências estéticas de dado período. Deparamo-nos com frequência com a ausência do registo de restauros precedentes e, mesmo quando detetados, com o

[1128] O mocho e o leito foram intervencionados no Centro de Conservação e Restauro da Universidade Católica Portuguesa – Centro Regional do Porto, no âmbito parte prática da presente Dissertação, realizada em 2011.

[1129] Quando mencionamos a totalidade da amostra de estudo referimo-nos às cerca de duas centenas de objetos estudados nas respetivas instituições ou coleções privadas, a maioria dos quais figuram nos Quadros síntese I a IV apresentados no Apêndice (volume II).

desconhecimento acerca da sua autoria e datação. As intervenções anteriores podem constituir um fator de degradação, seja por deficiência na execução, seja pelo envelhecimento próprio dos materiais. Nestes casos, a inexistência documental agrava a problemática da degradação[1130] que, por sua vez, se irá repercutir nas intervenções práticas, motivo pelo qual se assume como fundamental a documentação no estado de conservação dos objetos.

A avaliação do estado de conservação baseou-se nos cinco grupos estabelecidos e adotados pelo Instituto Português dos Museus[1131], que possibilitam a classificação dos objetos tendo em conta os processos de degradação dos materiais e a necessidade de intervenção:

i) Muito bom: o objeto apresenta-se em perfeito estado de conservação.
ii) Bom: não existem problemas de conservação (materiais estabilizados) mas o objeto pode apresentar alguma(s) lacuna(s) e/ou falha(s).
iii) Regular: existem lacunas e falhas e o objeto necessita de intervenções de conservação e restauro.
iv) Deficiente: objeto no qual é urgente a intervenção.
v) Mau: o objeto encontra-se bastante mutilado e apresenta graves problemas de conservação.

Este sistema, apesar de ser aplicado de modo transversal ao património cultural, é fundamental numa primeira abordagem à conservação dos objetos, com frequência inseridos em coleções constituídas por um espólio quantitativamente alargado. Todavia,

[1130] *"Deverão também ser registados eventuais intervenções anteriores, sendo neste caso fundamental referir o número do processo a que estes se reportam, garantindo deste modo a acessibilidade ao respectivo dossier"*. Vd. INSTITUTO PORTUGUÊS DE MUSEUS. Ministério da Cultura – *Normas de inventário. Mobiliário: artes plásticas e artes decorativas*. [S.l.]: Instituto Português de Museus, 2000, p. 46 e 47.

[1131] A organização e agrupamento dos objetos mediante a classificação do seu estado de conservação são as opções atualmente utilizadas no Programa Matriz e nas normas gerais para inventariação das diversas tipologias do património cultural (têxteis, cerâmica, pintura, escultura, entre outros). Vd. INSTITUTO PORTUGUÊS DE MUSEUS. Ministério da Cultura – *Normas de inventário. Normas gerais: artes plásticas e artes decorativas*. 2ª Ed. [Lisboa]: Instituto Português de Museus, 2000, p. 54-56.

após a primeira triagem dos principais problemas conservativos da materialidade do objeto, é indispensável um registo posterior com as especificações detalhadas acerca das patologias presentes[1132].

5.4. As ações conservativas e as intervenções de conservação e restauro

A definição dos conceitos e a divisão relativamente a cada uma das medidas de conservação-restauro nem sempre se afiguram unidirecionais e apresentam diversas vezes várias finalidades[1133]. Pese embora cada um dos casos tenha tido uma intervenção de modo distinto, dadas as necessidades específicas de cada exemplar, temos a noção de que a maquineta e a caixa de esmolas, por um lado, o leito e o mocho, por outro, constituíram abordagens próximas entre si. A componente prática do presente trabalho, efetuada nos objetos acima mencionados teve em conta o estado de degradação, a tipologia formal, a natureza material, a utilização futura após a intervenção, a localização atual e futura do mesmo, tendo ainda em consideração o proprietário efetivo de cada exemplar[1134]. Estas especificidades motivaram abordagens claramente diferenciadas e implicaram soluções individualizadas nas quais se distinguiu o conceito de **ação conservativa** e de **intervenção de conservação e restauro**.

[1132] As especificações acerca do estado de conservação devem justificar a classificação atribuída *"(...) para melhor entendimento das razões que estiveram na base de tal opção. Deverá ser sempre utilizada uma linguagem concisa e curta, dado que se trata de uma ficha de inventário da peça e não um dossier de restauro. Assim, deverá o técnico registar por ordem de importância, as deficiências da peça: falhas, lacunas e/ou manchas na camada cromática, no suporte, na moldura, no bordado, no vidrado, cabelos ou fissuras, desagregação dos materiais, descoloração, acumulação de substâncias exteriores à peça (ex: poeiras e/ou poluição), aplicação imprópria de colas, desgaste, erosão, etc."*. Vd. INSTITUTO PORTUGUÊS DE MUSEUS. Ministério da Cultura – *Normas de inventário. Normas gerais: artes plásticas e artes decorativas*. [S.l.]: Instituto Português de Museus, 2000, p. 54-56.

[1133] *"Por exemplo, a remoção de um verniz pode ser encarada tanto como restauro como conservação curativa. A aplicação de camadas de protecção poderá ser restauro ou conservação preventiva"*. Cf. TERMINOLOGIA para a definição da conservação-restauro do património cultural material. Resolução aprovada pelos membros do ICOM-CC durante o 15º Encontro Trienal, Nova Dehli, 22-26 de Setembro de 2008. *Conservar Património*. [Lisboa]: Associação Profissional de Conservadores-Restauradores de Portugal. 6 (2007), p. 56. (Tradução e adaptação da versão francesa por Francisca Figueira).

[1134] As decisões relativas às intervenções foram discutidas após consulta dos respetivos proprietários.

Como consequência, os estudos técnicos e materiais, a análise das patologias e as intervenções práticas, dependendo da natureza e da inserção contextual de cada um dos quatro objetos, operaram-se segundo duas direções:

i) **Estudo de caso A (maquineta) e estudo de caso B (caixa de esmolas):** apresentam objetos que não se encontram atualmente a servir o seu carácter utilitário e devocional, uma vez que se transformaram em bens museológicos. Dado que pertencem a museus, as ações conservativas realizaram-se *in situ*[1135], evitando a saída dos objetos do seu contexto ambiental monitorizado. Ambos haviam sido intervencionados no LCR-JF/IMC[1136] e, portanto, iniciámos o processo com o estudo dos relatórios, realizando de seguida o levantamento do estado de conservação atual, após o qual se efetuou os procedimentos descritos no ponto A.4. e B.4.

ii) **Estudo de caso C (leito) e estudo de caso D (mocho):** expõem objetos que desde a sua manufatura inicial, continuam a assegurar as funções originais utilitárias, cujo uso ininterrupto originou alterações diversas provocadas pelo desgaste acentuado. Como consequência, a necessidade de intervenção nestes exemplares levou ao transporte dos mesmos até ao CCR-UCP/CRP, onde realizámos uma intervenção de conservação-restauro[1137], descrita no ponto C.5. e D.5. Tendo em conta os dados adquiridos em relação aos estudos de caso A e B[1138], efetuámos alguns exames laboratoriais[1139] com o

[1135] Por este motivo não houve necessidade dos objetos saírem do seu meio ambiente, ação que deve ser sempre bem pensada e evitada sempre que possível.

[1136] Processos de Restauro *M/00* e *AX/95*, referidos anteriormente nas notas de rodapé 1126 e 1127.

[1137] A intervenção realizada no Centro de Conservação e Restauro da Universidade Católica Portuguesa contou com a consulta e troca de ideias entre profissionais da área da pintura e da área do mobiliário, resultando numa discussão vantajosa e eficaz no que diz respeito às soluções mais adequadas a cada caso. Neste sentido, gostaríamos de agradecer o auxílio da Dr.ª Eulália Subtil, docente na UCP na área de mobiliário.

[1138] Os tipos de exames laboratoriais efetuados no LCR-JF/IMC e a autoria dos mesmos encontram-se descriminados no quadro VIII do Capítulo III, bem como as referências aos processos correspondentes.

[1139] No que diz respeito aos resultados laboratoriais, agradecemos à Dr.ª Sandra Saraiva pelo auxílio prestado na interpretação dos cortes estratigráficos, bem como pela realização e interpretação dos espectros obtidos por XRF.

objetivo de obter conhecimento suficiente que nos permitisse comparar resultados.

A opção de seguir critérios desiguais na intervenção dos quatro objetos apresentados baseou-se na mais recente *"terminologia para a definição da conservação-restauro do património cultural material",* resolução aprovada em 2008 pelos membros do ICOM-CC[1140] cujas designações anunciaram quatro definições, numa tentativa de normalização internacional[1141]:

i) Conservação-restauro[1142]
ii) Conservação preventiva[1143]
iii) Conservação curativa[1144]
iv) Restauro[1145]

[1140] Vd. TERMINOLOGIA para a definição da conservação-restauro do já citado património cultural material. Resolução aprovada pelos membros do ICOM-CC durante o 15º Encontro Trienal, Nova Dehli, 22-26 de Setembro de 2008. – *Ob. cit.*, p. 55 e 56.

[1141] A definição de uma terminologia comum teve igualmente o objetivo de encontrar expressões válidas e sinónimas em inglês e francês. Vd. IDEM, *Ibidem*, p. 56.

[1142] *"Conservação-restauro – Compreende todas as medidas e acções que tenham como objectivo a salvaguarda do património cultural material, assegurando a sua acessibilidade às gerações presentes e futuras. A conservação-restauro compreende a conservação preventiva, a conservação curativa e o restauro. Todas estas medidas e acções deverão respeitar o significado e as propriedades físicas dos bens culturais"*. Vd. IDEM, *Ibidem*, p. 55.

[1143] *"Conservação preventiva – Compreende todas as medidas e acções que tenham como objectivo evitar ou minimizar futuras degradações ou perdas de leitura e de material, partindo do contexto ou ambiente circundante de um bem cultural ou, mais frequentemente, de um conjunto de bens, independentemente da sua condição ou idade. Essas medidas e acções são indirectas pois não interferem com os materiais nem com a estrutura dos bens, e não modificam a sua aparência"*. Vd. IDEM, *Ibidem*, p. 55.

[1144] *"Conservação curativa – Compreende todas as acções que incidem directamente sobre um bem ou grupo de bens culturais, com o objectivo de deter processos de degradação activos ou reforçar a sua estrutura. Estas acções serão levadas a cabo apenas quando estiver em causa a existência das obras num espaço temporal relativamente curto, devido à sua extrema fragilidade ou a um processo acelerado de degradação. Estas acções podem modificar o aspecto dos bens"*. Vd. IDEM, *Ibidem*, p. 56.

[1145] *"Restauro – Compreende todas as acções exercidas de forma directa sobre um bem cultural em condição estável que tenham como objectivo melhorar o seu usufruto, compreensão e uso. Estas acções só deverão ocorrer quando o bem patrimonial tiver perdido parte do seu significado ou função, na sequência de degradações ou alterações anteriores, e têm como princípio o respeito pelo material original. Normalmente, essas acções modificam a aparência do bem"*. Vd. IDEM, *Ibidem*, p. 56.

Apesar de a situação de cada objeto ser claramente exclusiva, tendo em conta o contexto envolvente referido, a adoção das diversas escolhas submeteram-se a idênticos critérios e princípios deontológicos[1146] e éticos que nortearam ambos os tipos de intervenção, através dos seguintes critérios: a identificação dos materiais e das técnicas originais, que são de extrema importância na realização de medidas adequadas e para que, caso seja necessário, haja a máxima compatibilidade no emprego de novos materiais; a preservação de todos os elementos originais constituintes, apesar de não podermos ignorar o facto de a obra ter o seu tempo de vida, como nos dois últimos casos em estudo, uma vez que mantêm o uso quotidiano. Assim, independentemente do carácter mais ou menos interventivo, tentámos interagir o menos possível com os objetos assumindo o desgaste natural, segundo o princípio da intervenção mínima[1147], evidente nos estudos de caso A e B. Quando as necessidades do objeto assim o ditaram – estudos de caso C e D – as intervenções de conservação e restauro procuraram sempre que possível servir-se de materiais e de técnicas que obedecessem aos critérios de reversibilidade[1148] e de retratabilidade, para que futuros tratamentos possam ser removidos ou readaptados, por exemplo, ao nível da reintegração cromática[1149].

[1146] Vd. CALVO, Ana – *Ob. cit.*, p. 69 e 70.

[1147] O princípio da intervenção mínima começa a ganhar forma desde a escrita dos primeiros documentos de normalização nacional e internacional, procurando a regulamentação das intervenções no património cultural, dadas as preocupações relativas à sua intervenção independentemente da sua especificidade e/ou especialização, tal como a Carta de Atenas (1931), a Carta de Veneza (1964), a Carta de Toledo (1986), entre outras. Vd. MARTÍNEZ Justicia, M.ª José – *Historia y teoría de la conservación y restauración artística*. Madrid: Tecnos, 2000, p. 405-426.

[1148] "*Propriedad de un producto para ser eliminado sin dañar la obra original, o de poder volver a intervenir sobre la misma. Es una característica que deben reunir todos los productos empleados en la restauración"*. Vd. CALVO, Ana – *Ob. cit.*, p. 198.

[1149] A reintegração cromática foi utilizada nos estudos de caso C (leito) e estudo de caso D (mocho).

5.5. Objetos em contexto museológico

5.5.1. Estudo de caso A – Maquineta[1150]

A.1. Descrição e contextualização

Fig. V.1 – Maquineta (Inv. N.º M/00), vista frontal. Século XVIII. MAS, Guimarães.

Fig. V.2 – Maquineta (Inv. N.º M/00), vista lateral direita. Século XVIII. MAS, Guimarães.

A maquineta setecentista (figs. V.1 e V.2), tipologia formal por vezes denominada de oratório[1151], pertencente ao Museu Alberto Sampaio em Guimarães (Inv. N.º M/00) localizava-se, em 2011, no gabinete de gestão de coleções. Para a descrição do presente estudo de caso, seguimos de perto o relatório final de intervenção (n.º processo M/00), executada no Instituto Português de Conservação e Restauro, em 2000, onde se pode ler que *"tem uma forma de prisma de secção trapezoidal, com frente e ilhargas com rebaixo*

[1150] Vd. Ficha 2 no inventário, volume II.

[1151] Vd. INSTITUTO PORTUGUÊS DE MUSEUS. Ministério da Cultura – *Normas de inventário. Mobiliário: artes plásticas e artes decorativas*. [S.l.]: Instituto Português de Museus, 2000, p. 112.

para ajustar o vidro e emolduradas por cantos em forma de colunas, terminando na zona superior com cúpula e respetivo remate". "Sobre os arcos ergue-se uma cúpula também de secção trapezoidal, encimada por um remate piramidal, que no conjunto assemelha o oratório a um templo. O fundo vertical é provável que fosse constituído por tábuas lisas, possivelmente decoradas". Apesar de já não servir os fins devocionais originais, é um exemplar de mobiliário religioso, cujos ornatos da cúpula, pés e colunas são conseguidos pelo entalhe de conchas, volutas, enrolamentos e motivos florais e apresenta uma gramática ornamental típica das maquinetas e oratórios coevos (figs. V.3 e V.4).

Fig. V.4 – Maquineta (Inv. N.º PNQ 889). Século XVIII (1775-1800). PNQ, Lisboa.

Fig. V.3 – Maquineta (Inv. N.º 186). Século XVIII (1750-1775). M-FRESS, Lisboa. Extraído de FREIRE, Fernanda Castro (2001-2002).

Quanto à autoria e ao local de execução ou atribuição oficinal, desconhecemos nomes concretos, embora tenha estado envolvido na execução, o trabalho de marceneiro, dourador, entalhador e pintor. O aspeto monocromático preto que a maquineta apresenta, trata-se de um repinte, o que pressupõe a existência de um estrato pictórico anterior, neste caso de cor castanha, que é possível ter sido total ou parcialmente dourada. Sobre essa

decoração original foi aplicada uma camada de cor preta, estrato pictórico atual, embora se desconheça o momento da sua aplicação.

No que diz respeito à origem da maquineta e à forma de incorporação no Museu Alberto Sampaio ficámos a conhecer a possibilidade de lhe corresponder uma escultura, embora não estejam inventariadas como conjunto, com base na consulta do relatório referido[1152]. Se esta hipótese estiver correta, é possível o conhecimento acerca da encomenda e do percurso da maquineta através dos factos conhecidos acerca do grupo escultórico. A origem do grupo escultórico foi oferta de Joaquim José Rodrigues Guimarães ao Santuário da Penha, entre 1895 e 1898, adquirido em 1945, pela Câmara Municipal de Guimarães à Comissão de Melhoramentos da Penha, *"a fim de a depositar definitivamente no Museu Alberto Sampaio"*[1153], onde permanece até aos dias de hoje, tal como a maquineta. Embora não possamos comprovar sem dúvidas a presente alegação, e tendo em conta as medidas de ambas as peças, parece-nos exequível a ligação. Assim, conjetura-se com algum fundamento que o grupo escultórico de S. Joaquim, Santa Ana e Nossa Senhora, atribuído a Machado de Castro, pertença ao interior da maquineta, suposição polémica[1154] embora sustentada pela descrição realizada na *Revista Occidente,* na qual se refere que o conjunto escultórico era "*resguardado por uma maquineta dourada primorosamente entalhada*"[1155]. A descrição revela-se consistente pelos vestígios de douramento encontrados sob as camadas de policromia[1156].

A suportar a hipótese de que o oratório e o grupo escultórico fariam um conjunto, referimos por um lado, as profundas semelhanças formais e estilísticas dos motivos decorativos, sobretudo entre a peanha e os pés do oratório e, por outro lado, as medidas da

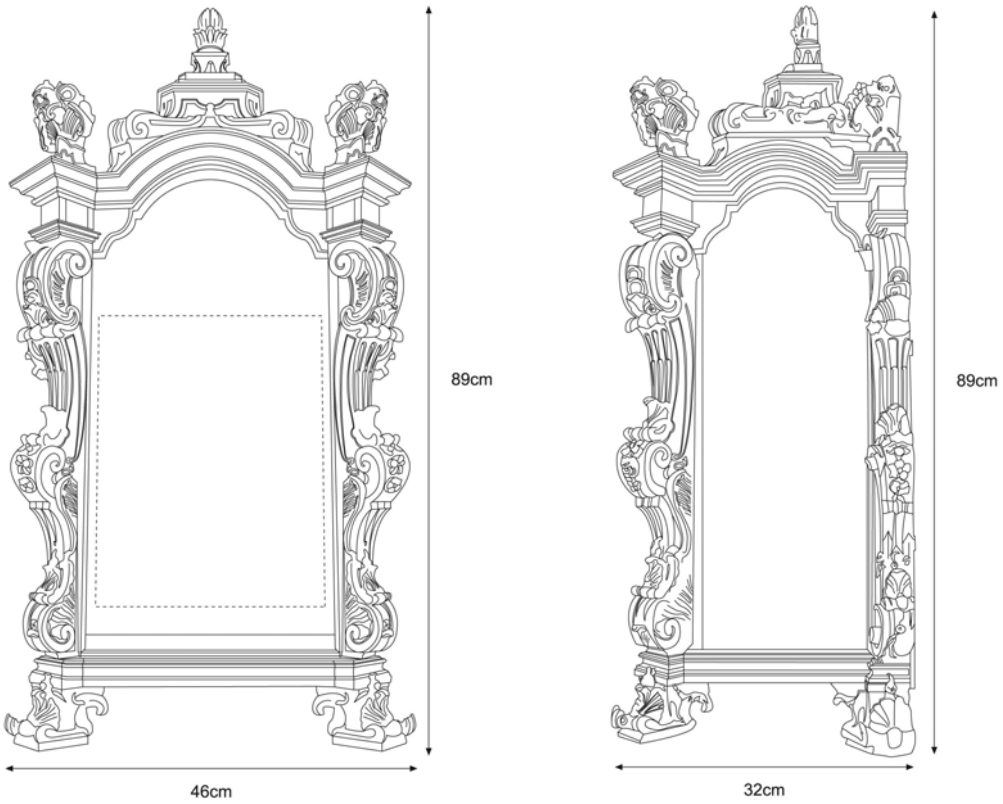
[1152] Vd. MARQUES, Sílvia Luís; ABREU, Pedro Cancela de – *Ob. cit.*, p. 1.
[1153] Vd. IDEM, *Ibidem*, p. 1.
[1154] Contudo, no mesmo artigo citado, é referida a venda da escultura para Londres, e, portanto, desconhece-se desde este momento o percurso da história da peça, até à oferta realizada, entre 1895 e 1898.
[1155] Cf. MERCÊS, António das, (ed.) – As nossas gravuras. S. Joaquim, Sant'Anna e a Virgem Maria: Esculptura attribuida a Machado de Castro. *Occidente: Revista illustrada de Portugal e do Extrangeiro*. Lisboa: [s.n.]. 8 (Vol. 8, n.º 223) (1 Mar. 1885), p. 49-51.
[1156] Vd. IDEM, *Ibidem*, p. 1, 3 e 5.

escultura (altura: 48,5cm x largura: 30cm x profundidade: 21cm) e da peanha (altura: 11,8cm x largura: 29cm x profundidade: 21cm), passíveis de se ajustarem às medidas do interior do oratório (fig. V.5). No entanto, dada a falta de espaço envolvente e de aspeto final harmonioso, reconhecemos as reservas quanto a esta teoria, admitindo a hipótese de que tenha existido um oratório idêntico, embora de dimensões superiores, de forma a receber o grupo escultórico com melhor capacidade de integração espacial.

Fig. V.5 – Simulação do oratório com o conjunto escultórico que lhe foi atribuído, baseado na montagem encontrada no processo de Restauro *M/00*.

A.2. Estudo técnico e material

Como já referimos anteriormente no ponto 5.2. o estudo técnico foi realizado entre 2000 e 2001, aquando da intervenção supracitada, cuja informação permitiu um vasto conhecimento acerca dos materiais e técnicas de produção da maquineta. Neste sentido, realizámos o estudo físico e dimensional da peça tal como a mesma se apresenta atualmente (esquema V.1).



Esquema V.1 – Estudo dimensional do oratório, com as principais medidas. Vista frontal e lateral direita.

A.2.1. Métodos de análise

A caracterização material da maquineta resulta dos exames de laboratório realizados no Laboratório de Conservação e Restauro José de Figueiredo do Instituto dos Museus e da Conservação (LCR-JF/IMC) durante o período de intervenção (2000-2001), com o objetivo de identificar a composição das diversas policromias e das madeiras constituintes. No Quadro VIII do Capítulo III (p. 265) encontram-se descriminados os exames laboratoriais, bem como a autoria dos mesmos.

A.2.2. Resultados

Após consulta do relatório laboratorial *DEM 69-00*[1157], no qual se refere que as diversas técnicas utilizadas tinham como objetivo a caracterização material de pigmentos e aglutinantes, bem como a técnica de aplicação da monocromia original castanha e do repinte posterior preto, foi possível aferir o seguinte: quanto ao suporte lenhoso, identificou-se a madeira de carvalho na estrutura e a de abeto nos elementos entalhados, além de outra espécie aplicada nos frisos que, apesar de não se ter conseguido identificar, sabe-se que se trata de uma folhosa de origem tropical. As análises laboratoriais efetuadas à maquineta na época da intervenção revelaram os resultados apresentados no Quadro XIII:

Quadro XIII

Identificação de materiais na maquineta

CAMADA DE PREPARAÇÃO[1158]	CORES	PIGMENTOS	MISTURAS DE PIGMENTOS	AGLUTINANTES	CAMADA DE PROTEÇÃO
• Da camada castanha-alaranjada: mistura de gesso e de ocres castanho e vermelho. • Da camada preta: mistura de gesso e de ocre castanho e mistura de gesso e de ocres amarelo e vermelho. • Dos vestígios da camada dourada: mistura de gesso e de ocres castanho e vermelho.	• Castanha alaranjada	• Castanho escuro de ocre	• Carvão animal + pigmentos vermelhos	Não foi possível a determinação de aglutinantes, uma vez que as amostras se encontravam completamente adulteradas	• Cera microcristalina[1159]
	• Preto	• Carvão animal			
	• Dourado (vestígios)	• Carvão animal, contendo vestígios de pigmentos vermelhos sob os vestígios da camada dourada			

[1157] O relatório DEM 69-00 consta do Processo de Restauro M/00, citado anteriormente.

[1158] Referimo-nos aqui apenas à carga utilizada e não ao aglutinante que, na maioria dos casos, não foi possível ser identificado porque os materiais se encontravam adulterados.

[1159] A cera utilizada na camada de proteção não é a original, tendo sido aplicada na intervenção realizada entre 2000-2001.

Ao nível do revestimento pictórico, provavelmente conseguido mediante uma técnica a óleo, existem, pelo menos, dois estratos: o primeiro, no qual se terá procedido à remoção do douramento original[1160] e consequente aplicação da monocromia castanha-alaranjada; e o segundo, aquando da aplicação de monocromia preta. Ambos foram obtidos pela pincelada homogénea das cores e o processo de secagem ocorreu sem anomalias. A aplicação da monocromia castanha poderá ter sido motivada pelo estado de conservação do douramento original, adivinhando-se a grande quantidade de destacamentos.

A.3. Estado de conservação

O nível de conservação da maquineta classifica-se como bom, dentro dos parâmetros mencionados no ponto 5.3., já que não apresenta problemas de conservação evidentes e revela estabilidade no comportamento dos materiais, apesar da presença de algumas lacunas e falhas e da necessidade de intervenções de conservação e restauro em zonas pontuais. A visualização atual da maquineta, tal como a presente classificação do estado de conservação, deve-se à intervenção efetuada no ano de 2000 pela oficina de mobiliário do IMC. Até esse momento, encontrava-se num estado de desmembramento total (fig. V.6), com os fragmentos guardados numa caixa colocada no sótão do Museu[1161].

Fig. V.6 – Aspeto das peças constituintes da maquineta, tal como estavam no sótão do MAS, sem monitorização das condições ambientais. Fotografia DDCI-DGPC.

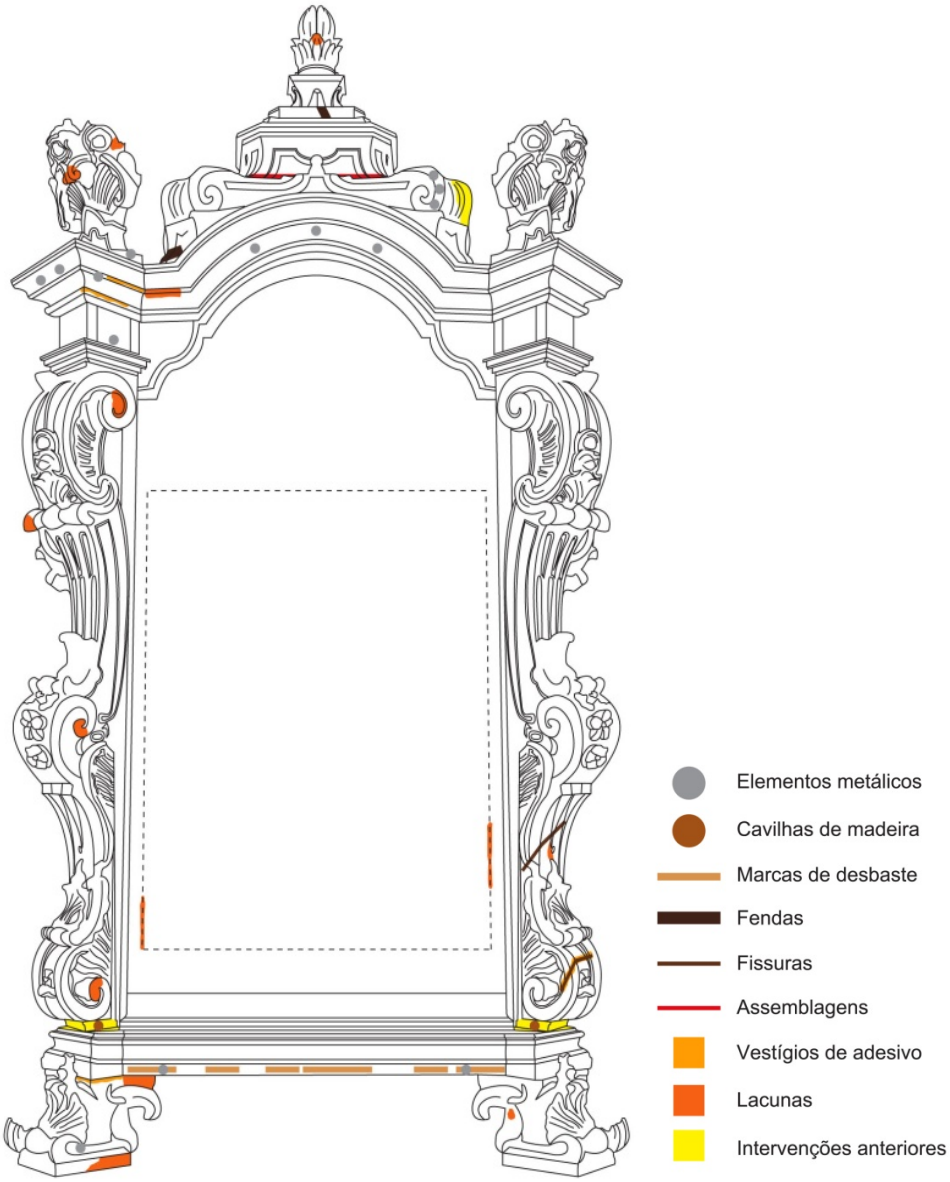
[1160] A deteção de pigmentos pretos e vermelhos encontrados sob os vestígios de uma camada dourada, sugere a possibilidade da maquineta ter tido uma policromia original preta/castanha escura, sendo posteriormente dourada dado o deficiente estado de conservação, tal como voltaria a acontecer com o repinte da monocromia preta sobre uma anterior de cor castanha.
[1161] Vd. MARQUES, Sílvia Luís; ABREU, Pedro Cancela de – *Ob. cit.*, p. 1.

A.3.1. Suporte lenhoso (esquemas V.2-V.5)

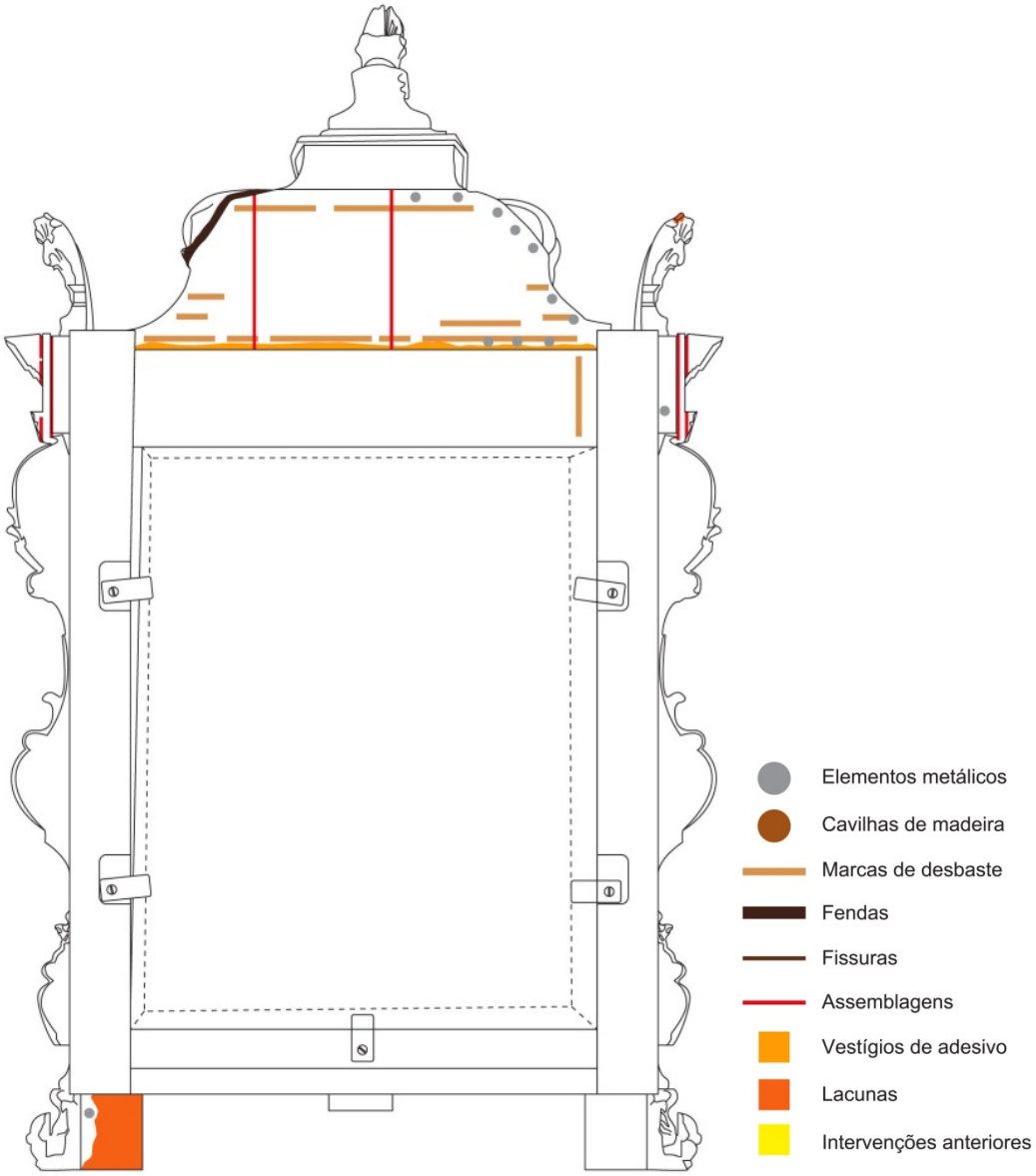
A deterioração mecânica do suporte lenhoso não apresentava deformações evidentes, exceto nas zonas de assemblagem, provocadas pelos movimentos de contração e dilatação da madeira devido à absorção e libertação de humidade (figs. V.7 e V.8). As fendas existentes concentram-se na cúpula, e as fissuras estão aí presentes em pouca quantidade e nas colunas, concentrando-se em determinados locais relacionadas com zonas de tensão (fig. V.9), designadamente as zonas próximas de elementos metálicos, cuja oxidação é visível em alguns pregos que se encontram nas zonas de assemblagens das diversas partes constituintes[1162] (fig. V.10). A presença de fendas no suporte provém das variações de humidade no local, que provocam a sua constante absorção e libertação (contrações e distensões).

As lacunas são de tamanho reduzido e encontram-se nas extremidades, ao nível dos cantos ou remates dos elementos decorativos, ou seja, encontram-se em locais de maior vulnerabilidade aos impactos físicos, acidentes ou manuseamentos menos cuidadosos do objeto (figs. V.11 e V.12). A sujidade localizava-se em zonas de difícil acesso, como reentrâncias provocadas pelas fendas, fissuras ou lacunas e/ou nas zonas de junção dos vários elementos. As assemblagens encontram-se de uma maneira geral bem unidas e consolidadas. Apenas a zona superior das colunas apresenta alguns sinais de fragilização. O envelhecimento dos materiais, designadamente as colagens envelhecidas ou a oxidação dos elementos metálicos, pode ser uma das causas prováveis da fragilização das juntas.

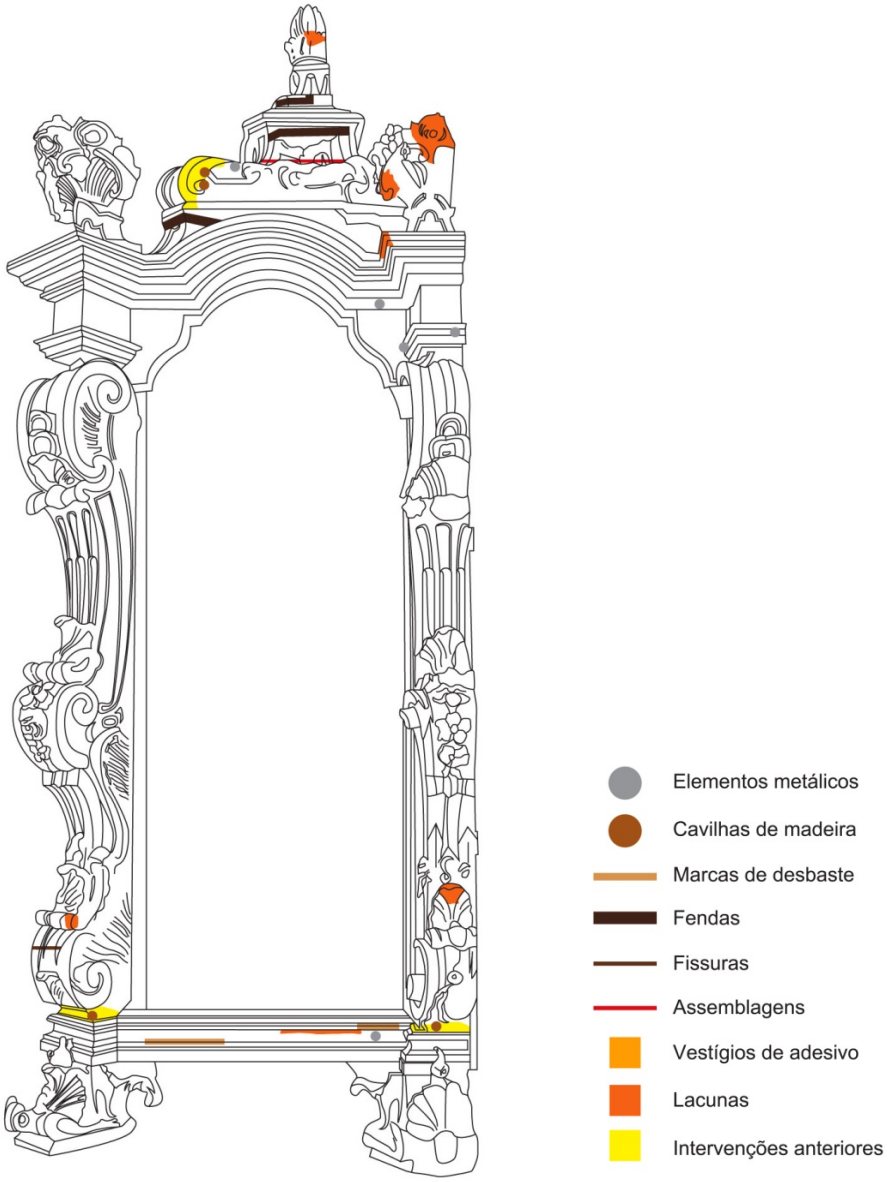
[1162] Vd. ORDÓÑEZ, Cristina; ORDÓÑEZ, Leticia; ROTAECHE, María del Mar – *El mueble: conservación y restauración*. 2.ª ed. [S.l.]: Nerea/Nardini, 1997, p. 85-89.



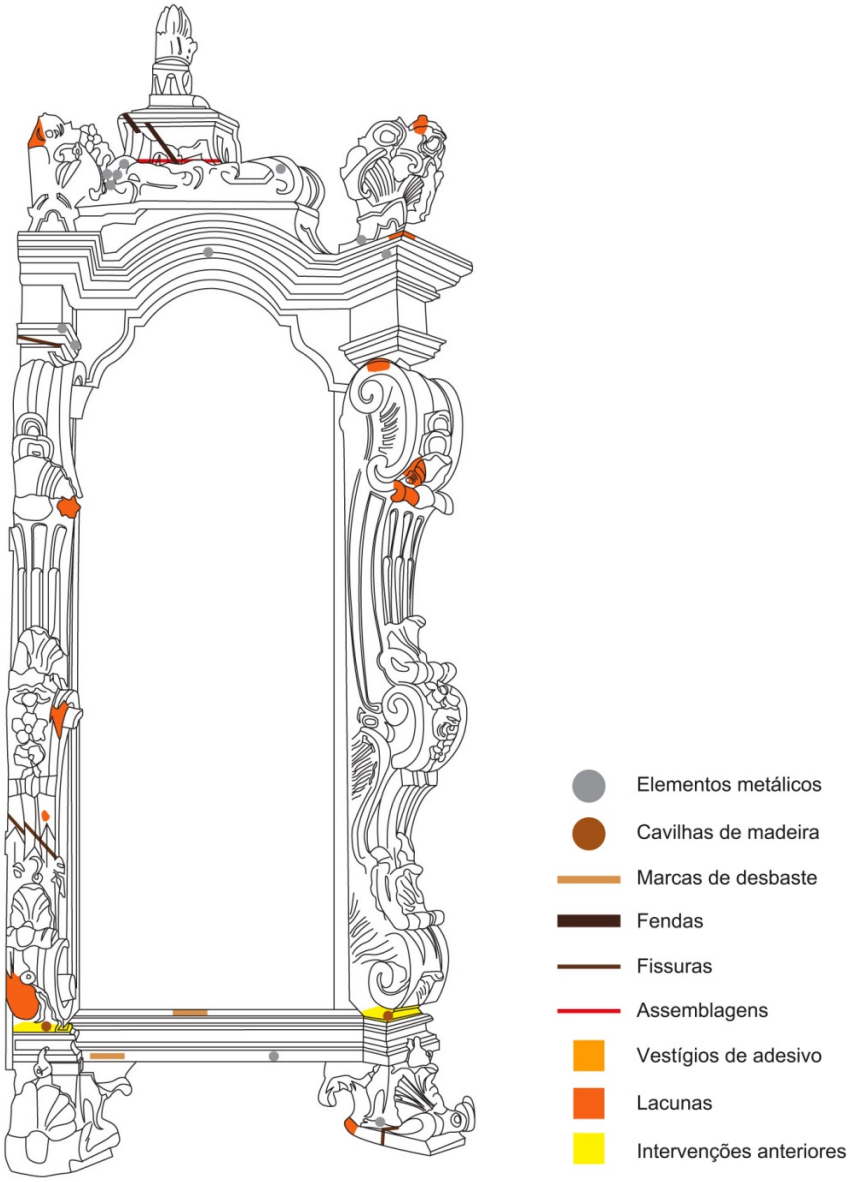
Esquema V.2 – Estado de conservação do suporte lenhoso, vista frontal.



Esquema V.3 – Estado de conservação do suporte lenhoso, tardoz.



Esquema V.4 – Estado de conservação do suporte lenhoso, vista lateral direita.



Esquema V.5 – Estado de conservação do suporte lenhoso, vista lateral esquerda.

Fig. V.7 – Zona de assemblagem debilitada.

Fig. V.8 – Zona de assemblagem debilitada.

Fig. V.9 – Presença de fendas e fissuras no suporte.

Fig. V.10 – Presença de elementos metálicos no suporte.

Fig. V.12 – Presença de lacunas no suporte.

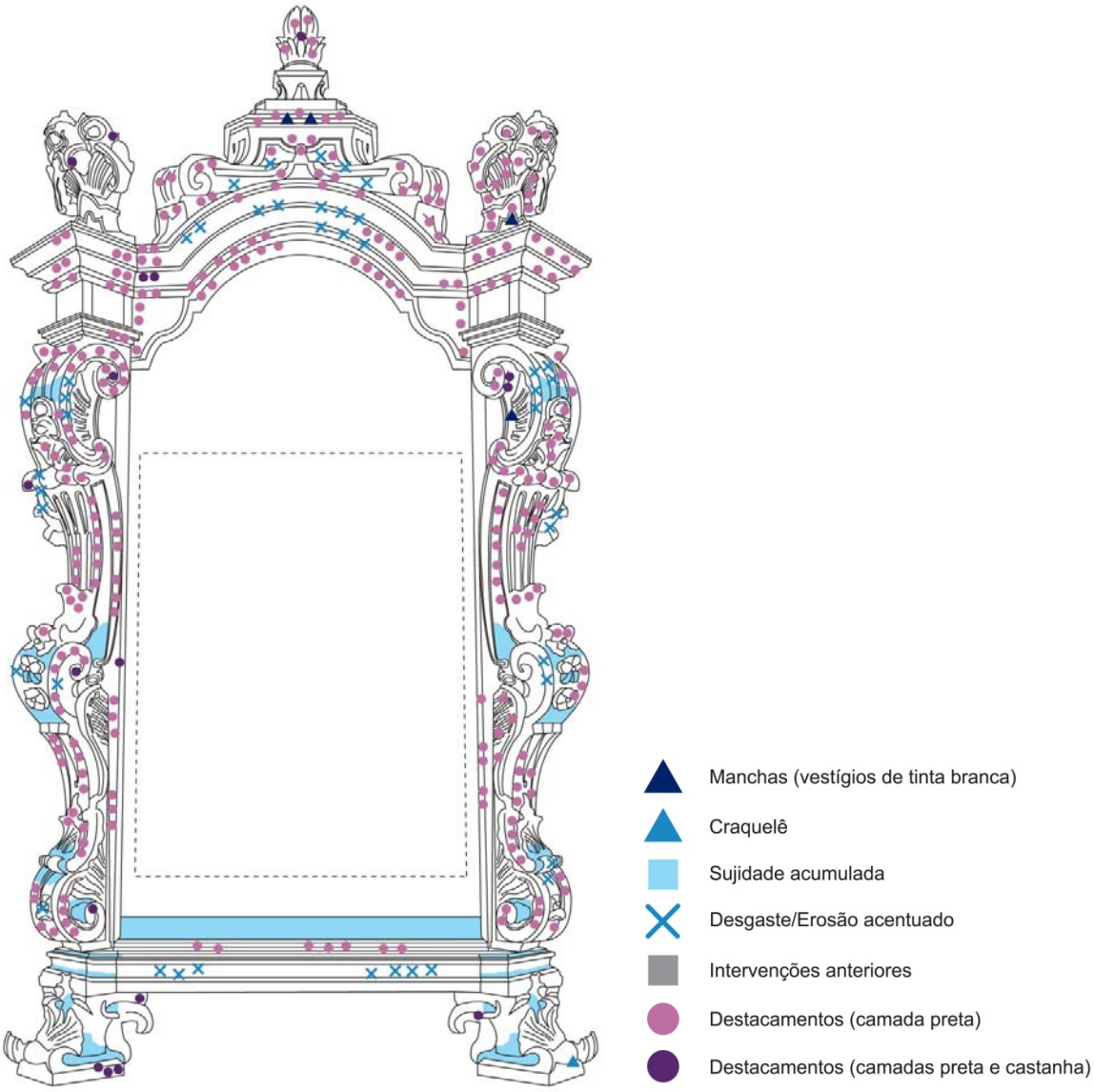
Fig. V.11 – Presença de lacunas no suporte.

A.3.2. Policromia (esquemas V.6-V.9)

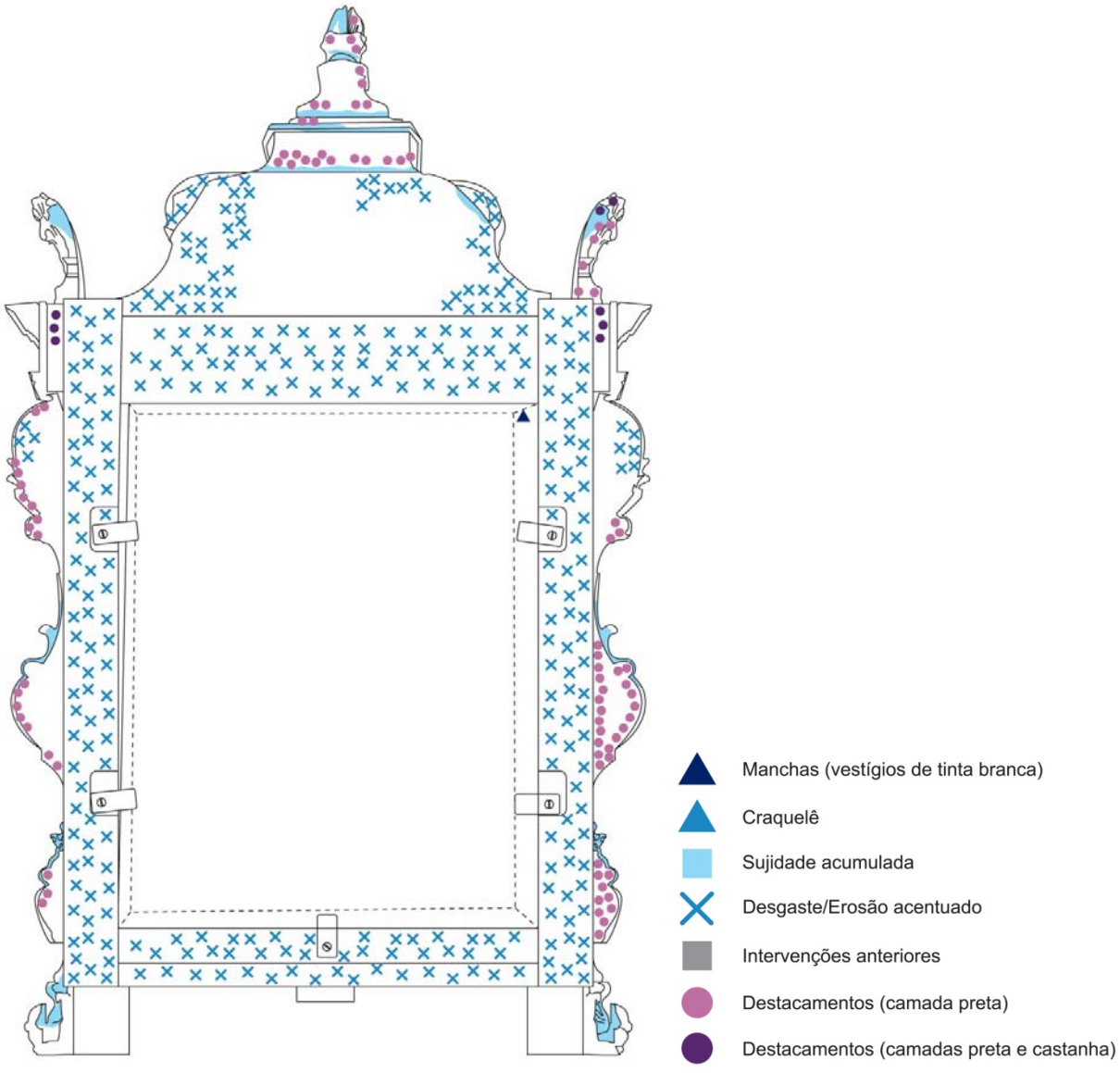
Não se pode ignorar o facto de a intervenção na maquineta ter sido há cerca dez anos e este poderá ser o motivo que impede a atual visualização dos sinais de degradação inerentes a intervenções anteriores, presentemente não se observando de uma forma significativa. No entanto, através do mapeamento de patologias do suporte e da policromia procurámos o conhecimento das degradações intrínsecas da caracterização dos materiais originais, distinguindo-o das intervenções posteriores, pelo que nos foi possível detetar as patologias do material original.

Ao nível da policromia, é de destacar a erosão que se apresenta de uma forma muito acentuada e difundida a praticamente a totalidade da superfície, com particular incidência nas zonas limítrofes e de maior vulnerabilidade à manipulação humana (fig. V.13). As zonas desgastadas devem-se provavelmente à ação mecânica exercida. Não foram observados levantamentos em ambas as monocromias (castanha e preta), embora tenhamos detetado a presença de craquelé, existente de forma pouco acentuado e localizado com maior concentração ao nível dos pés. Existem destacamentos generalizados e em grande quantidade da monocromia preta, revelando a camada castanha, de aplicação anterior (fig. V.14). Esta, por sua vez, apresenta de igual modo destacamentos, embora em menor quantidade, ficando visível o suporte de madeira.

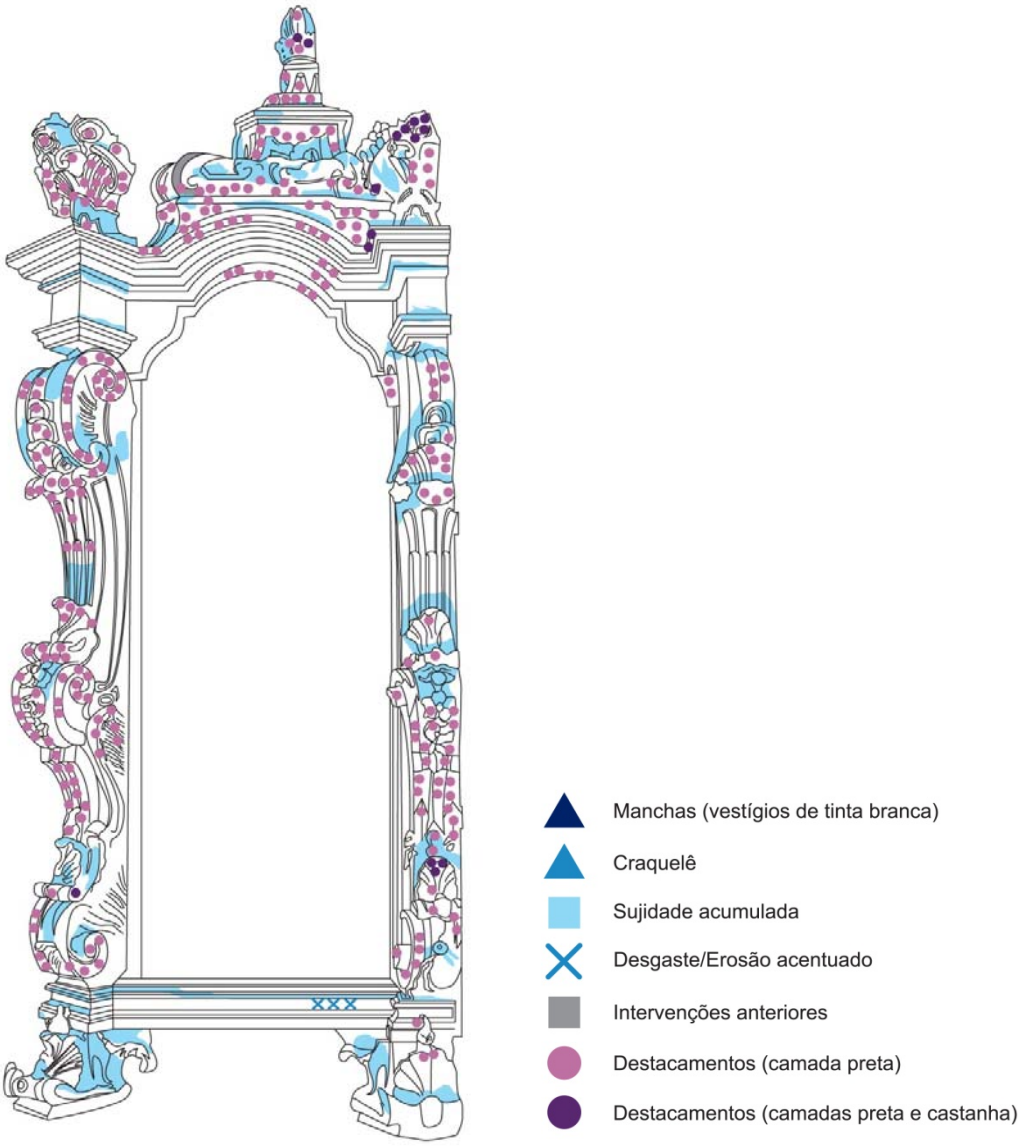
A sujidade apresenta-se de modo generalizado, sob a forma de poeiras soltas e, em alguns casos, acumuladas nos locais de difícil acesso, como as reentrâncias dos elementos entalhados (fig. V.15). Destacam-se algumas manchas de cor branca na frente, ao nível dos remates (fig. V.16) e, no tardoz, na zona do encaixe do vidro (fig. V.17), cuja origem permanece desconhecida, embora possa estar relacionada com a pintura das paredes interiores do museu onde a maquineta está armazenada.



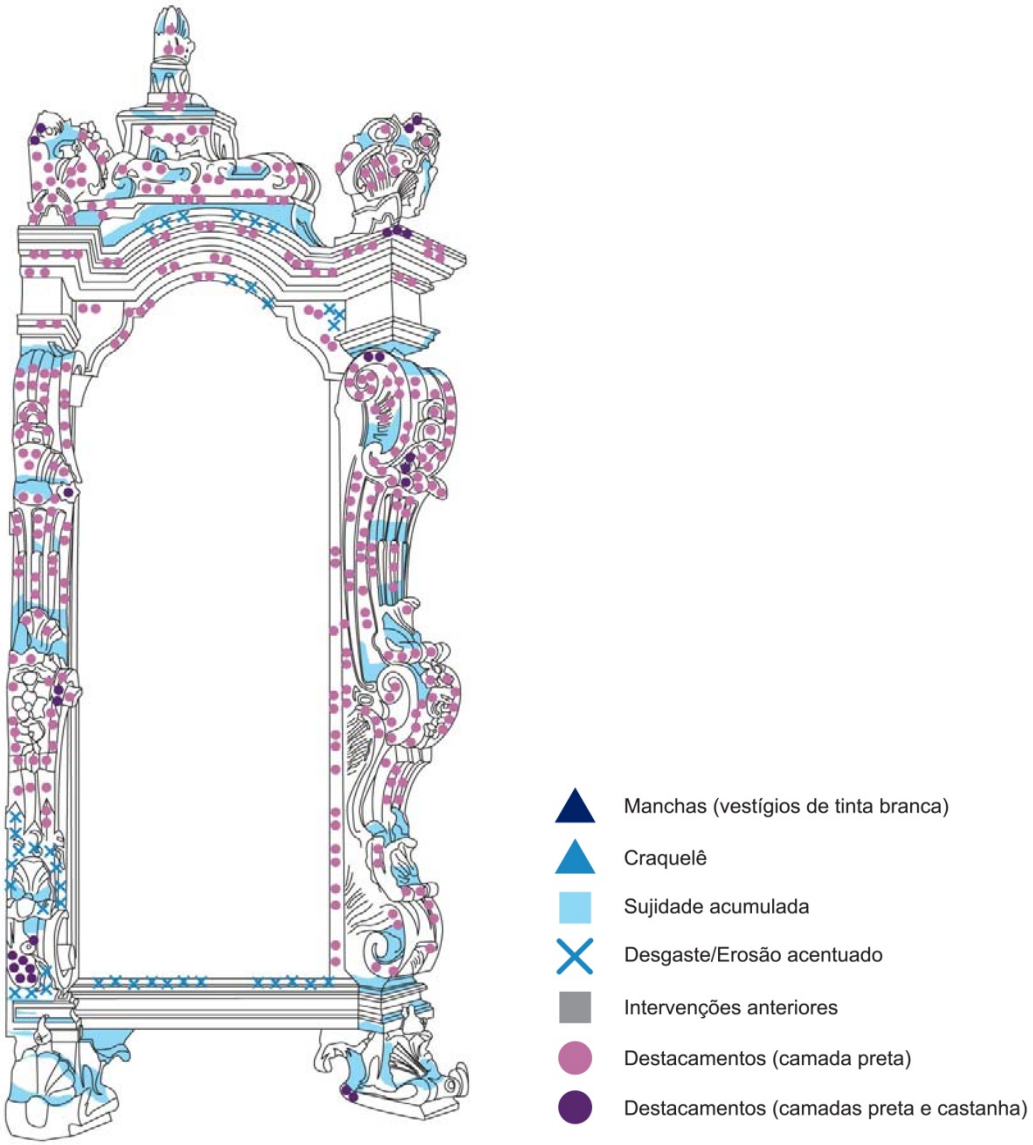
Esquema V.6 – Estado de conservação da policromia, vista frontal.



Esquema V.7 – Estado de conservação da policromia, tardoz.



Esquema V.8 – Estado de conservação da policromia, vista lateral direita.



Esquema V.9 – Estado de conservação da policromia, vista lateral esquerda.

Fig. V.13 – Presença acentuada de erosão da monocromia preta.

Fig. V.14 – Destacamentos da monocromia preta.

Fig. V.15 – Acumulação de poeiras nos pés.

Fig. V.17 – Presença de manchas brancas na zona frontal.

Fig. V.16 – Presença de manchas brancas no tardoz.

A.4. Ações conservativas

Desconhecemos o percurso integral da história de vida da maquineta mas o estado de colapso total que levou à intervenção referida no ano de 2000 é demonstrativo do completo abandono e/ou acompanhamento e tratamentos negligentes anteriores. As ações de carácter **conservativo** tiveram em conta todos estes fatores e a intervenção efetuada entre 2000 e 2001[1163], resultando no bom estado de conservação com que encontrámos o exemplar. Assim, partindo da filosofia da aceitação dessa intervenção anterior que restituiu à maquineta a sua condição de objeto tridimensional, partindo da natureza material e tecnológica, o estado de conservação, o valor estético, artístico, social, cultural e o tipo de proprietário, realizámos ações de **conservação preventiva**.

Os objetivos primordiais desta ação são os de "*evitar ou minimizar futuras degradações ou perdas de leitura e de material, partindo do contexto ou ambiente circundante de um bem cultural* (…) *independentemente da sua condição ou idade"*[1164]. A intervenção realizada pautou-se pelo carácter conservativo e preventivo, tendo em conta o estado de conservação da obra e intervenção mínima indispensável, assumindo o desgaste natural do objeto. Uma vez que a evidente acumulação de sujidades e poeiras diversas poderia, no futuro, como referimos no Capítulo IV, colocar em causa a existência do objeto com a deterioração do material, recorremos a algumas medidas de conservação curativa[1165], dado que a conservação preventiva[1166] limita qualquer contacto com a maquineta, como a limpeza do suporte e da superfície, de modo a prevenir os processos de

[1163] Vd. O ponto *7. Intervenções anteriores*, na ficha de inventário 2 em Apêndices, volume II.

[1164] Vd. TERMINOLOGIA para a definição da conservação-restauro do património cultural material. – *Ob. cit.*, p. 56.

[1165] Pela linha de intervenção trilhada e o carácter conservativo da intervenção, optamos por não proceder à reconstituição volumétrica.

[1166] *"Conservação preventiva (...) essas medidas e acções são indirectas pois não interferem com os materiais nem com a estrutura dos bens, e não modificam a sua aparência"*. Contudo, privilegiam medidas que tivemos em linha de conta no momento da conservação preventiva como a verificação e inclusão de novos dados no inventário, o correto manuseamento, e controlo das condições ambientais, bem como a sensibilização de funcionários e, como consequência, do público, embora presentemente não seja uma pela que pertença à exposição permanente. Vd. IDEM, *Ibidem*, p. 56.

degradação[1167]. O trabalho prático efetuado no Museu Alberto Sampaio, entre Outubro e Novembro de 2011, teve como finalidade a prevenção de futuras alterações que pusessem em causa a estabilização do suporte e da policromia, desenvolvendo neste sentido ações que alteraram o seu aspeto final no sentido favorável à sua **conservação curativa**, apresentados de seguida mediante dois pontos: i) ao suporte lenhoso e ii) à policromia:

i) Fases de tratamento e materiais utilizados no suporte lenhoso

Limpeza mecânica superficial: limpeza cuidada da superfície, que se encontrava com poeiras e outras substâncias acumuladas.

ii) Fases de tratamento e materiais utilizados na policromia

Limpeza mecânica superficial: limpeza cuidada da superfície[1168], que se encontrava com poeiras e outras substâncias acumuladas (figs. V.18 e V.19).

Limpeza química: após a realização de testes preliminares de limpeza, em áreas representativas, os resultados revelaram-se satisfatórios mediante a utilização de uma das seguintes opções:
- utilização da solução de água e álcool[1169] (60:40);
- utilização de água desionizada com umas gotas de detergente neutro (Lissapol®), numa concentração baixa (10%).

É importante referir que a policromia revelou resistência à natureza aquosa dos produtos utilizados, não se verificando dissolução dos pigmentos. Ambas as soluções

[1167] Vd. IDEM, *Ibidem*, p. 56.
[1168] A limpeza, tanto do suporte como da policromia, foi efetuada com o auxílio de aspirador e de trinchas de pêlo macio.
[1169] Neste caso, o etanol foi escolhido por ser um solvente débil, com polaridade intermédia, pouca penetração, alta volatilidade e baixa retenção. Cf. GÓMEZ, Maria Luisa – *La restauración: examen científico aplicado a la conservación de obras de arte*. 2.ª ed. Madrid: Cátedra, 2000, p. 300 e 301.

apresentavam uma limpeza bem sucedida e semelhante entre si, isto é, removiam a sujidade, restituíam o brilho natural aos estratos e produziam uma limpeza uniforme. Tendo em conta que na utilização de detergentes existe um índice de retenção do material[1170], optou-se pela primeira solução (fig. V.20).

Fig. V.18 –Aspeto do interior da maquineta antes da limpeza mecânica superficial.

Fig. V.19 – Aspeto do interior da maquineta após a limpeza mecânica superficial.

Fig. V.20 – Aspeto da monocromia a meio do processo da limpeza.

Aplicação de uma camada de proteção: com o objetivo de proteger a superfície do manuseamento e diminuir a velocidade de reação higroscópica da madeira, procedeu-

[1170] Cf. GÓMEZ, Maria Luisa – *Ob. cit.*, p. 298 e 299.

se à aplicação de uma fina camada de cera microcristalina[1171]. A camada de proteção forma uma película fina e transparente, impermeável, e não atrai poeiras.

5.5.2. Estudo de caso B – Caixa de esmolas[1172]

B.1. Descrição e contextualização

Fig. V.21 – Aspeto geral da frente com tampa fechada.

Fig. V.22 – Aspeto geral da lateral esquerda com a tampa fechada.

A caixa de esmolas do Museu Nacional Machado de Castro (Inv. N.º 1756 M 267) datada do século XVIII[1173] pertence pela sua natureza funcional litúrgica ao mobiliário religioso embora atualmente não sirva a função de coleta original (figs. V.21 e V.22).

[1171] A cera microcristalina utilizada foi a da marca Renaissance®, constituída por uma mistura de ceras microcristalinas de origem fóssil altamente refinadas. Desenvolvida pelos laboratórios do British Museum na década de 50 do século XX, é atualmente produzida pela Picreator Enterprises Ltd. Contém Cosmolloid 80H, cera de polietileno e hidrocarbonetos. A sua aplicação fez-se através de um pano macio.

[1172] Vd. Ficha 5 no inventário, volume II.

[1173] Existem duas etiquetas em papel com margem azul, uma situada na base com a inscrição *"Inventário 1756"*, e a outra no reverso, com a palavra *"Fazenda"*, esta última refere-se concretamente à extinção das Ordens Religiosas e à transferência da propriedade dos bens.

Conhecem-se algumas informações relativas ao historial deste exemplar, condição rara no universo das peças estudas, assim como a data e o modo de incorporação na coleção do Museu, que remonta aos anos de 1915 e 1916 através do processo resultante da extinção dos conventos[1174]. A tipologia e a forma de incorporação da caixa de esmolas na coleção do Museu atestam a função com que a peça terá sido executada, com o objetivo de angariação de donativos em meio religioso conventual. Desconhecem-se a autoria e a produção específica do exemplar, apesar de terem estado envolvidos na sua execução, o trabalho de marcenaria, entalhe, pintura e douramento. A tipologia formal deste exemplar, ao contrário do estudo de caso anterior, não se revela como uma solução frequente comparativamente com os seus congéneres policromadas, no que diz respeito às formas exteriores e à decoração características da época[1175], geralmente com inscrições devocionais (figs. V.23 e V.26).

Fig. V.24 – Caixa de esmolas (Inv. N.º 010). Século XVIII. Igreja da Irmandade de S. Francisco, Porto. Fotografia Marta Cunha.

Fig. V.23 – Caixa de esmolas (Inv. N.º 021). Séculos XVIII-XIX. Igreja da Irmandade de S. Francisco, Porto. Fotografia Marta Cunha.

[1174] É muito provável que esta tenha sido feita após a extinção das ordens religiosas, em 1831, situação repetida com dezenas de peças que identificámos.

[1175] Vd. QUARESMA, Maria Clementina – *Caixas de esmolas = Alms boxes*. Porto: Venerável Ordem Terceira de S. Francisco, 1998.

Fig. V.25 – Caixa de esmolas (Inv. N.º 089). Século XVIII. Igreja Nossa Senhora do Terço e Caridade, Porto. Fotografia Marta Cunha.

Fig. V.26 – Caixa de esmolas (Inv. N.º 095). Século XVIII. Igreja de S. João Novo, Porto. Fotografia Marta Cunha.

Para o presente estudo de caso, seguimos de perto o respetivo relatório final de intervenção (n.º processo AX/95), executada no Instituto Português de Conservação e Restauro, entre 1995 e 1997, onde se pode ler que a caixa de esmolas apresenta uma forma paralelepipédica, de tampa curva côncava, *"com abertura para introduzir moedas, no topo"* (figs. V.27 e V.28), *"articulada através de duas dobradiças exteriores e fechando com ferrolho em espelho de fechadura embutida e quadrangular. Todas as ferragens foram originalmente douradas"*[1176]. A superfície exterior apresenta decoração *"chinoiserie"* obtida mediante monocromia vermelha, sobre a qual aparecem, a dourado, motivos estilizados zoomórficos, fitomórficos e/ou arquitetónicos. Na tampa, os elementos orientais fundem-se com motivos religiosos tipicamente ocidentais, juntamente com outros fitomórficos. O topo, o reverso, o fundo e o interior da caixa não apresentam decoração dourada de motivos estilizados[1177]. O interior e fundo da caixa exibem monocromia azul (figs. V.28 e V.30).

[1176] Vd. CRUZ, Maria Helena da; ABREU, Pedro Cancela de – *Ob. cit.*, p. 1.
[1177] O orifício no fundo teria como função original a fixação da caixa a um elemento de sustentação, mediante prego ou parafuso. Cf. IDEM, *Ibidem*, p. 1.

Fig. V. 28 – Aspeto geral da frente e lateral esquerda com a tampa aberta.

Fig. V. 27 – Topo da caixa com abertura para a introdução de moedas.

Fig. V.29 – Interior da caixa com monocromia azul.

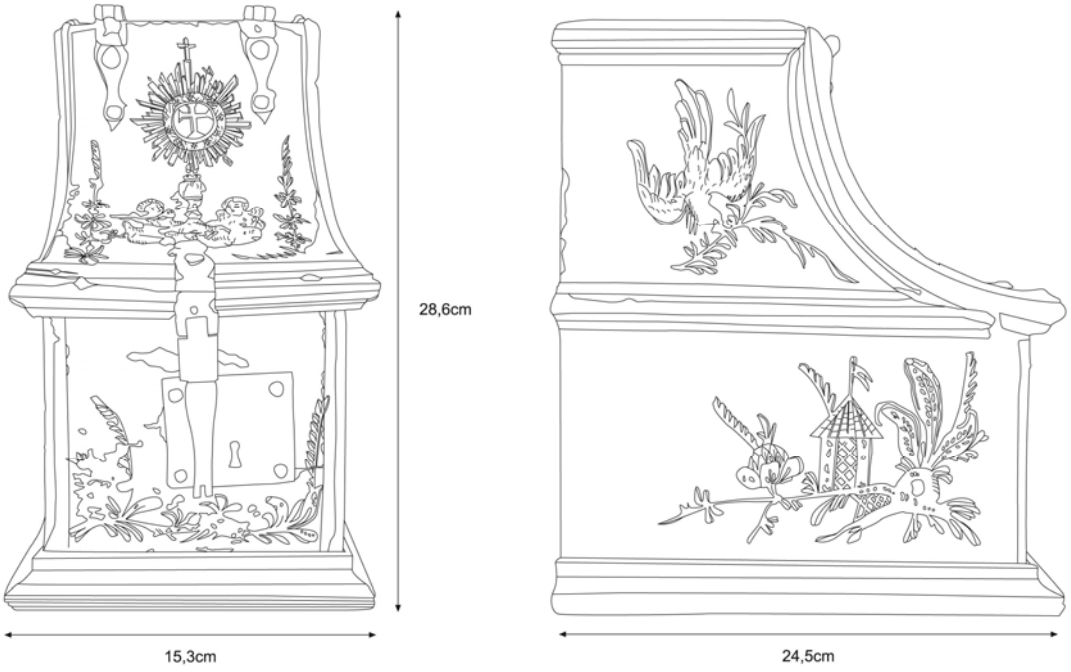
Fig. V.30 – Base da caixa com monocromia azul.

Do ponto de vista iconográfico, o vocabulário decorativo enquadra-se no imaginário típico da decoração acharoada, de inspiração oriental, com motivos da fauna e da flora, cujos elementos fitomórficos principais são as plantas, a vegetação diversa e as flores e, dos elementos zoomórficos, representam-se as aves. Observam-se, igualmente, atributos

religiosos, como os querubins alados e uma custódia Jesuíta; e de construção arquitetónica de cariz oriental, com os tradicionais pagodes.

B.2. Estudo técnico e material

A caixa de esmolas, que havia tido no passado outras intervenções[1178], foi estudada e intervencionada no IPCR, entre 1995 e 1997, cuja informação permitiu o conhecimento acerca dos materiais e técnicas de produção, estando até esse momento nas reservas do Museu, sem qualquer tipo de inspeção ou controlo ambiental[1179]. Realizámos o estudo físico e dimensional da peça tal como se apresenta atualmente, armazenada no espaço de reservas do Museu (esquema V.10).



Esquema V.10 – Estudo dimensional da caixa de esmolas, com as principais medidas. Vista frontal e lateral esquerda.

[1178] Na ficha da peça no Museu, existe uma observação no campo *"Beneficiações e Restauros"*, na qual se refere uma limpeza em Junho de 1991 e uma desinfestação em Setembro do mesmo ano.
[1179] Situação novamente constatada no momento da análise, em 2011, no espaço de reservas.

B.2.1. Métodos de análise

Com o objetivo da identificação de materiais constituintes da caixa de esmolas, foram realizados exames laboratoriais no LCR-JF/IMC, no âmbito da intervenção ocorrida entre 1995 e 1997, cujas especificações e autoria se apresentam no Quadro VIII do Capítulo III (p. 265).

B.2.2. Resultados

O relatório laboratorial *DEM 8-96*[1180], resultante das técnicas identificadas no Quadro VIII do Capítulo III, foi realizado com o objetivo da identificação dos materiais constituintes. A sua consulta revelou que, quanto ao suporte lenhoso, a madeira utilizada na estrutura foi o castanho. Os resultados das restantes análises laboratoriais efetuadas à caixa de esmolas no período citado encontram-se sintetizados no Quadro XIV:

Quadro XIV

Identificação de materiais na caixa de esmolas

CAMADA DE PREPARAÇÃO[1181]	CORES	PIGMENTOS E METAIS	MISTURAS DE PIGMENTOS	AGLUTINANTES E MORDENTES	CAMADA DE PROTEÇÃO
• Gesso ($CaSO_4$ – sulfato de cálcio)	• Vermelho	• Vermelhão	• Mistura de azul de cobalto + branco de chumbo	• Mistura de resinas (sandaraca e mastic) + óleo de linho (1) • Goma arábica + óxido de ferro (2)	• Cera microcristalina[1182]
	• Preto	• Carvão animal			
	• Branco	• Branco de chumbo			
	• Azul (interior)	• Azul de cobalto			
	• Dourado	• Folha de ouro			

[1180] O relatório DEM 8-96 consta do Processo de Restauro AX/95, citado anteriormente.

[1181] Referimo-nos aqui apenas à carga.

[1182] A cera utilizada na camada de proteção não é a original, tendo sido aplicada na intervenção realizada entre 1995-1997.

O estudo *in situ* da caixa de esmolas corroborou as informações recolhidas no processo de Restauro AX/95, no que diz respeito às técnicas de decoração: a policromia foi obtida segundo uma técnica a óleo através da aplicação de uma pincelada homogénea de cor vermelha[1183], que conferiu o aspeto de camada uniforme, apesar de serem percetíveis algumas marcas causadas pelo arrasto do pincel, eventualmente da responsabilidade da camada de preparação, que apresenta uma textura grosseira, embora a espessura reduzida do estrato a torne pouco visível à vista desarmada. A camada vermelha é, no momento final, decorada com motivos pincelados a negro sobre uma camada dourada constituída por folha de ouro fixa com mordente aplicada sobre a camada branca[1184]. Nestas zonas de decoração, existe uma fina camada de preparação branca que antecede a camada dourada. *"O interior da caixa e a base exterior foram pintados com uma camada de cor azul, pouco espessa, efetuada diretamente sobre a madeira, portanto, sem preparação"*. A policromia é constituída por um fino extrato, cujo processo de secagem ocorreu sem anomalias, apesar de serem visíveis os poros da madeira em zonas restritas devido à falta de cobertura total da pintura (Vd. Ficha 5 no inventário, volume II).

B.3. Estado de conservação

O nível de conservação da caixa de esmolas classifica-se como bom[1185], tal como o estudo de caso anterior e dentro dos parâmetros mencionados no ponto 5.3., ou seja, não apresenta problemas de conservação evidentes e revela estabilidade no comportamento dos materiais, apesar de se verificar a presença de algumas lacunas e falhas e necessitar de conservação e restauro em zonas pontuais. A intervenção efetuada entre os anos de 1995-1997 pela oficina de mobiliário do IMC possibilitou a estabilização dos materiais e a atual

[1183] Nesta camada de cor vermelha o aglutinante foi identificado como sendo uma mistura de resinas com óleo de linho (vd. Quadro XIV).
[1184] O mordente é constituído pela mistura de goma arábica e óxido de ferro (vd. Quadro XIV).
[1185] Na ficha da peça no Museu, o estado de conservação da peça é classificado como sendo *"regular"*. Contudo, desconhecemos a data desta classificação e se a ela corresponde o conceito recente de estado de conservação regular de um objeto quando *"existem lacunas e falhas e o objecto necessita de intervenções de conservação e restauro"*.

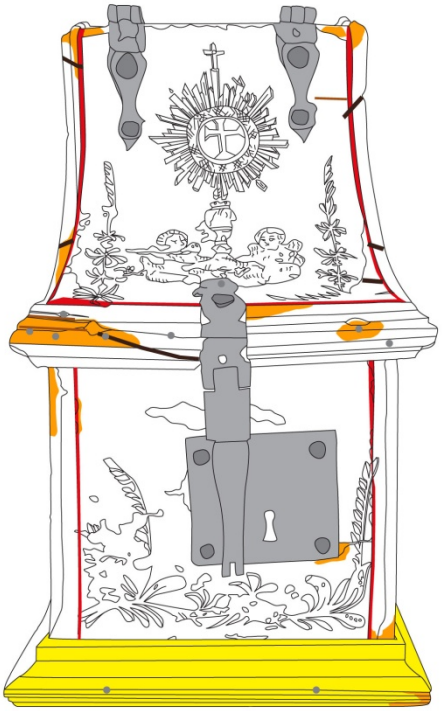
classificação, dados os parcos sinais de degradação. Até esse momento, a caixa de esmolas encontrava-se em reserva, numa prateleira no sótão do Museu, sem o controlo das condições ambientais.

B.3.1. Suporte lenhoso (esquemas V.11-V.15)

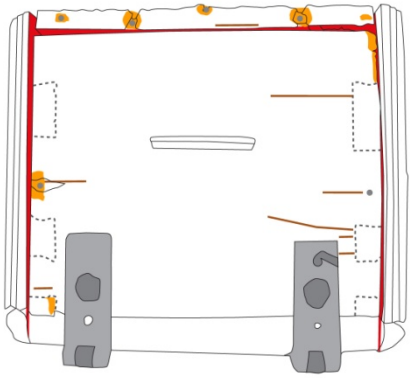
A superfície apresentava sujidade dispersa pela totalidade das áreas internas e externas, com acumulação em zonas de reentrância. Quanto à deterioração mecânica, as deformações situam-se ao nível da tampa que evidencia alguns empenamentos, dificultando o encaixe completo. Ressaltamos a presença de uma fenda na ilharga direita, que atravessa toda a espessura no painel (fig. V.31) e as fissuras estão localizadas com preferência em locais próximos dos elementos metálicos e das zonas de assemblagem dos painéis (fig. V.32). Os sinais de fragilização nas assemblagens são notórios em quase a totalidade das juntas, sendo o envelhecimento dos materiais, designadamente os elementos metálicos, uma das causas prováveis.

As lacunas localizam-se próximas dos elementos metálicos, nos cantos e nas zonas deterioradas pelo ataque biológico (fig. V.33). A deterioração biológica da madeira do suporte, devido ao inseto xilófago, manifestou-se através do ataque preferencial nas ilhargas, o motivo que eventualmente terá levado à substituição da moldura da base na ilharga direita (fig. V.34). No momento atual a deterioração biológica encontra-se inativa.

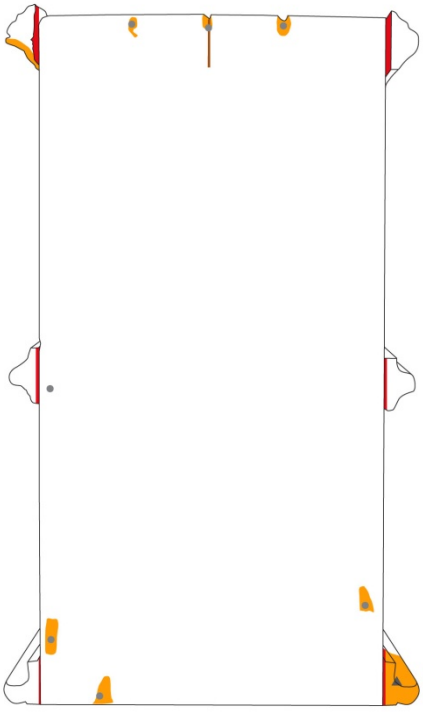
Existe um orifício central, na base da estrutura, que sugere a fixação da caixa a um elemento fixo de sustentação, mediante prego ou parafuso, onde é visível o estado lacunar inicial nos seus limites (fig. V.30). É ainda de notar a presença de um enxerto no friso lateral direito que emoldura a tampa (fig. V.35), cuja necessidade de aplicação sugere a existência de lacuna anterior. É visível a oxidação presente nos pregos que se encontram nas zonas de assemblagens das diversas partes constituintes, cujo aumento dimensional de alguns é visível apesar de estarem aplicados sob a policromia (fig. V.36).



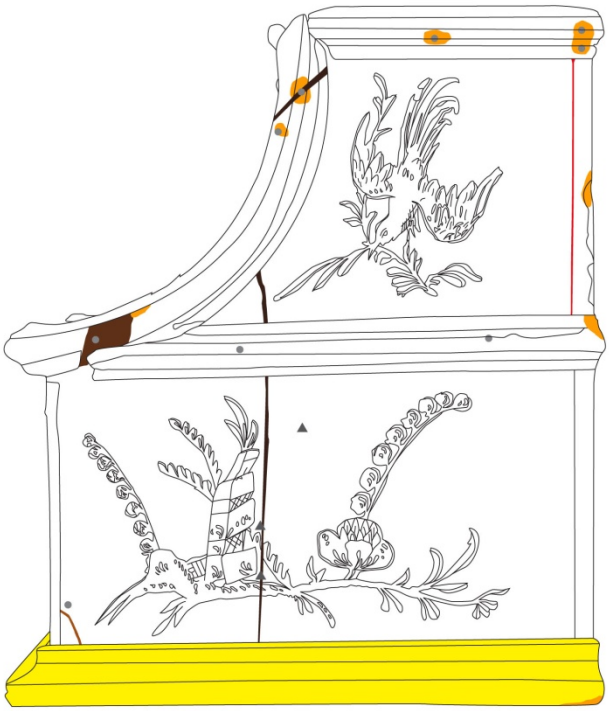
Esquema V.11 – Estado de conservação do suporte lenhoso, vista frontal.



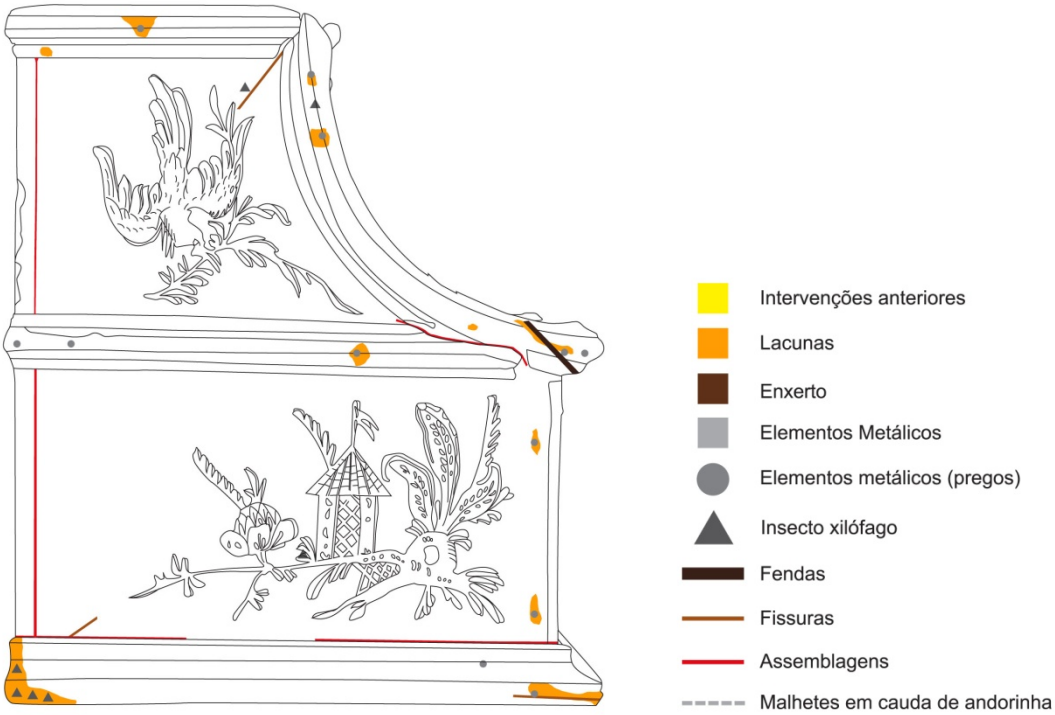
Esquema V.12 – Estado de conservação do suporte lenhoso do topo.



Esquema V.13 – Estado de conservação do suporte lenhoso do tardoz.



Esquema V.14 – Estado de conservação do suporte lenhoso da lateral direita.



Esquema V.15 – Estado de conservação do suporte lenhoso da lateral esquerda.

Fig. V.31 – Presença de fenda na ilharga direita.

Fig. V.32 – Presença de fissuras próximas de zonas de assemblagens.

Fig. V.33 – Presença de lacuna do suporte no canto inferior esquerdo.

Fig. V.34 – Moldura da base na ilharga direita, cuja colocação se deve a uma intervenção posterior.

Fig. V.35 – Presença de um enxerto no friso lateral direito que emoldura a tampa.

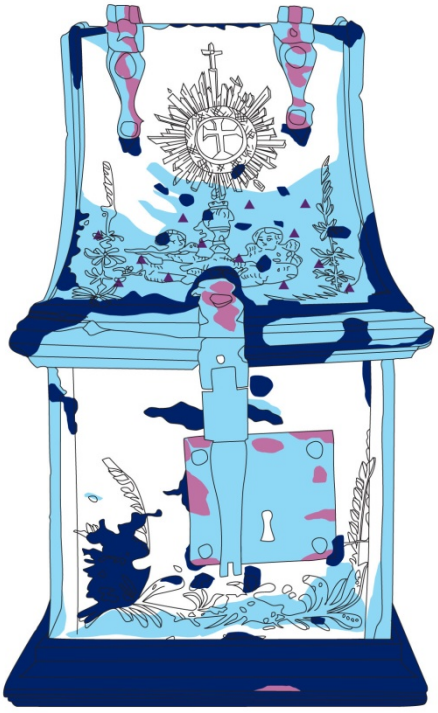
Fig. V.36 – Oxidação presente nos pregos sob a policromia.

B.3.2. Policromia (esquemas V.16-V.20)

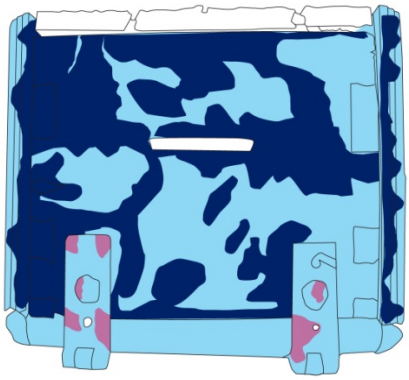
A totalidade da superfície apresenta-se num estado de erosão acentuada, agravado nas zonas limítrofes de maior vulnerabilidade à manipulação humana, dado o uso recorrente que o objeto teve durante a sua vida útil. As zonas mais desgastadas são as zonas de maior exposição: tampa (fig. V.37), frente e topo (fig. V.27). Este último perdeu de modo quase integral a policromia devido à ação mecânica exercida no ato de introdução das moedas na ranhura. Regista-se o aparecimento pontual da camada de preparação, que se revela pouco espessa (fig. V.38). Constatamos que na tampa e no reverso da caixa de esmolas, o craquelé se apresenta sob a forma de uma fina rede de microfissuras, aliada ao acentuado desgaste.

Pese embora a inexistência de levantamentos, os destacamentos e lacunas estão presentes de forma generalizada revelando, em alguns casos, a camada de preparação. Em algumas zonas dá-se igualmente o destacamento da camada de preparação, ficando visível o suporte em madeira (fig. V.39). A localização das lacunas divide-se entre as zonas circundantes de fendas, fissuras e elementos metálicos; ou nas zonas de maior manipulação humana, neste caso na tampa, na frente e no topo. Em alguns casos, os destacamentos devem-se ao envelhecimento e falta de adesão: entre o suporte e a preparação ou entre as camadas de preparação e de policromia.

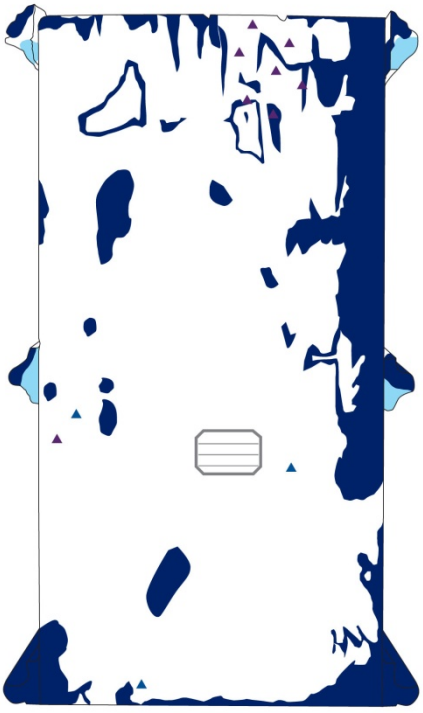
A sujidade apresenta-se sob duas formas: superficial de origem recente e de acumulação prolongada, resultando em vários tipo de manchas e marcas. Além das manchas de sujidade, existem outras causadas pelo uso quotidiano do objeto, manifestadas nas zonas exteriores, tal como as manchas de tinta de cor branca e negra (figs. V.40 e V.41) e, no interior, pintado de azul, marcas provocadas pela presença de humidade. Localizámos na ilharga direita na zona inferior vestígios de cera de velas (fig. V.42), cujo aspeto circunscrito nos parece estar relacionado com o espaço conventual e, de forma mais concreta, com a sua localização onde, dado o contexto religioso e devoto da sua função, a aproximasse da presença de velas.



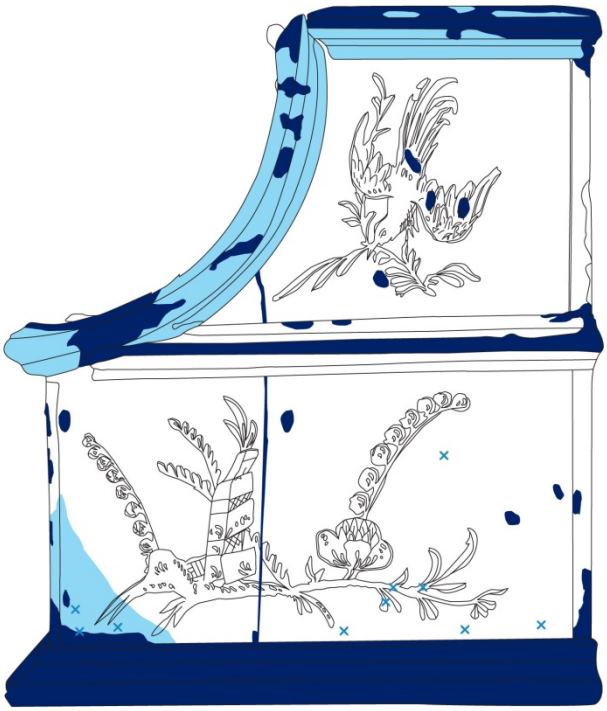
Esquema V.17 – Estado de conservação da policromia, vista frontal.



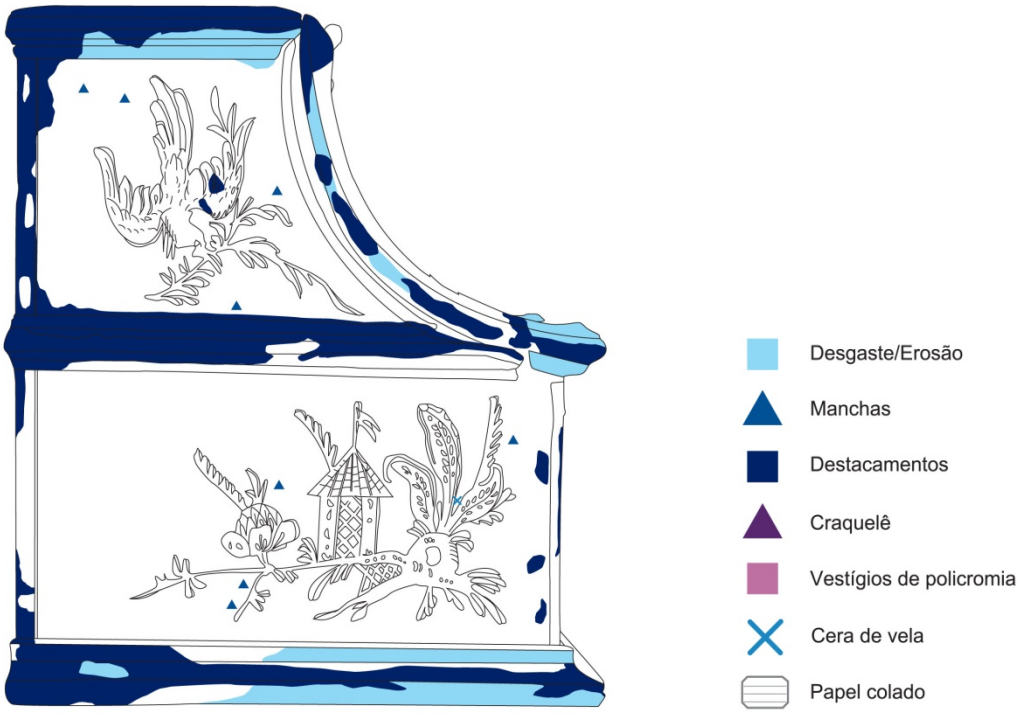
Esquema V.16 – Estado de conservação da policromia do topo.



Esquema V.18 – Estado de conservação da policromia do tardoz.



Esquema V.19 – Estado de conservação da policromia da lateral direita.



Esquema V.20 – Estado de conservação da policromia da lateral esquerda.

Fig. V.38 –Pormenor da tampa, zona que apresenta erosão acentuada.

Fig. V.37 – Aparecimento da camada de preparação em zonas de destacamento.

Fig. V.39 – Destacamento da policromia, deixando à vista o suporte.

Fig. V.40 – Manchas de tinta de cor branca.

Fig. V.41 – Manchas de cor negra.

Fig. V.42 – Presença de cera no canto inferior da ilharga esquerda.

B.4. Ações conservativas

O presente estudo de caso, apesar de apresentar especificidades distintivas em relação ao anterior e, portanto, ter tido um trabalho independente, mantém uma proximidade incontestável: a noção de que eram ambos objetos de mobiliário religioso, outrora funcionais, presentemente bens museológicos. Nesta premissa contígua se norteou a intervenção, tomando algumas medidas conservativas como essenciais de forma a assegurar a salvaguarda da caixa de esmolas: a mais importante de todas, tal como a maquineta, passou pela aceitação da intervenção anterior[1186], apesar de serem desconhecidas as condições em que foi mantida antes da sua incorporação no Museu em 1915-1916.

As atuações práticas realizadas seguiram as diretrizes citadas no caso de estudo anterior, tendo em conta os mesmos princípios e, portanto, optando por ações de **conservação preventiva** pelos objetivos a elas inerentes referidos anteriormente. Pelos mesmos motivos[1187] também, recorremos a algumas medidas de **conservação curativa**[1188], dadas as limitações de ordem prática impostas pela conservação preventiva[1189], como por exemplo a limpeza do suporte e da superfície, bem como a aplicação de uma camada de proteção, de modo a prevenir os processos de degradação[1190].

[1186] Vd. O ponto *7. Intervenções anteriores*, na ficha de inventário 5 em Apêndices, volume II.

[1187] Como referimos no Capítulo IV, era evidente a propensão para a acumulação de sujidades e poeiras diversas, o que poderia futuramente colocar em causa a existência do objeto com a deterioração do material pela concentração de humidade.

[1188] Uma vez mais, optámos pela não reconstituição volumétrica das partes em falta pelas especificidades da intervenção.

[1189] *"Conservação preventiva (...) essas medidas e acções são indirectas pois não interferem com os materiais nem com a estrutura dos bens, e não modificam a sua aparência"*. Contudo, privilegiam medidas que tivemos em linha de conta no momento da conservação preventiva como a verificação e inclusão de novos dados no inventário, o correto manuseamento, e controlo das condições ambientais, bem como a sensibilização de funcionários e, como consequência, do público, embora presentemente não seja uma pela que pertença à exposição permanente. Vd. TERMINOLOGIA para a definição da conservação-restauro do património cultural material. – *Ob. cit.*, p. 56.

[1190] Vd. IDEM, *Ibidem*, p. 56.

O trabalho prático efetuado no Museu Nacional Machado de Castro, ocorrido em Novembro de 2011, teve como finalidade travar futuras ameaças que a sujidade acumulada no suporte e na policromia potenciariam[1191]. Procedeu-se assim, à sua conservação curativa mediante aos procedimentos: i) no suporte lenhoso e ii) na policromia:

iii) Fases de tratamento e materiais utilizados no suporte lenhoso

Limpeza mecânica superficial: limpeza cuidada da superfície, que se encontrava com poeiras e outras substâncias acumuladas.

iv) Fases de tratamento e materiais utilizados na policromia

Limpeza mecânica superficial: limpeza cuidada da superfície, que se encontrava com poeiras e outras substâncias acumuladas[1192]. Durante a limpeza mecânica procedeu-se à diminuição da camada de cera que se encontrava nos cantos inferiores das ilhargas esquerda e direita (fig. V.43).

Fig. V.43 – Diminuição da camada de cera que se encontrava nos cantos inferiores das ilhargas esquerda e direita.

[1191] Cf. com ponto *4.3. Fatores de degradação extrínsecos* no Capítulo IV, p. 286.
[1192] A limpeza , tanto do suporte como da policromia, foi efetuada com o auxílio de aspirador e de trinchas de pêlo macio.

Limpeza Química : após a realização de testes preliminares de limpeza com diversos solventes, em áreas representativas, os resultados revelaram-se satisfatórios mediante a utilização da solução:

- água e etanol[1193] (70:30) (figs. V.44 e V.45).

Fig. V.44 – Aspeto geral do processo de limpeza por via química no reverso.

Fig. V.45 – Aspeto geral do processo de limpeza por via química na base.

Aplicação de uma camada de proteção: com o objetivo de proteger a superfície do manuseamento e diminuir a velocidade de reação higroscópica da madeira, procedeu-se à aplicação de uma fina camada de cera microcristalina[1194]. A camada de proteção forma uma película fina e transparente, impermeável e não atrai poeiras.

[1193] Neste caso, o etanol foi escolhido por ser um solvente débil, com polaridade intermédia, pouca penetração, alta volatilidade e baixa retenção.

[1194] A cera microcristalina utilizada foi a da marca Renaissance®, constituída por uma mistura de ceras microcristalinas de origem fóssil altamente refinadas. Desenvolvida pelos laboratórios do British Museum na década de 50 do século XX, é atualmente produzida pela Picreator Enterprises Ltd. Contém Cosmolloid 80H, cera de polietileno e hidrocarbonetos. A sua aplicação fez-se através de um pano macio.

5.6. Objetos em uso quotidiano

5.6.1. Estudo de caso C – Leito pertencente a um espaço civil

Fig. V.46 – Leito (S/Inv.). Séculos XVIII-XIX, vista frontal.

Fig. V.47 – Leito (S/Inv.). Séculos XVIII-XIX, tardoz

C.1. Descrição e contextualização

O leito policromado, estilo neoclássico, é um objeto de repouso de carácter civil[1195], pertencente a uma coleção particular e até hoje em uso quotidiano, cumprindo a função para a qual foi produzido (figs. V.46 e V.47). O leito apresenta monocromia verde na totalidade da estrutura e cabeceira policromado com tema paisagístico, inserido numa

[1195] A definição de mobiliário de repouso entende-se como o conjunto de "*móveis destinados, como o nome indica, a proporcionar descanso ao corpo de forma total ou parcial, comportando para esse fim um plano horizontal mais ou menos longo*". Vd. INSTITUTO PORTUGUÊS DE MUSEUS. Ministério da Cultura – *Normas de inventário. Mobiliário: artes plásticas e artes decorativas*. Lisboa: Instituto Português de Museus, 2000, p. 52.

moldura interna pintada de cor esverdeada, enquadrada, por sua vez, numa moldura externa de cor branca com elementos florais e vegetalistas, aparecendo alternado em tons rosa e azul. A cabeceira (95,5cm x 75,5cm x 2,5cm) é enquadrada por duas colunas de monocromia verde, com decoração canelada na zona superior, e encimadas por dois pináculos em forma de urnas, pintados de preto e decorados com grinaldas de folhas e flores quadrilobadas douradas (fig. V.48). Na cabeceira, a paisagem marinha desenvolve-se segundo três planos, sendo o mais próximo a representação de arbustos, materiais rochosos, um tronco mais à direita, e uma árvore principal, na qual pousa uma ave. O segundo plano apresenta duas elevações montanhosas, uma de cada lado da pintura, sendo que, a do lado direito mostra um conjunto de árvores junto à água. O terceiro plano da pintura diz respeito ao apontamento longínquo de construções refletidas na água.

Fig. V.48 – Pináculos em forma de urnas, decoradas com grinaldas de folhas e flores quadrilobadas.

Exibe um vocabulário decorativo próximo das principais características formais e decorativas típicas[1196] dos leitos produzidos na época[1197], designadamente, o recorte da cabeceira, os pináculos em forma de urnas e a decoração das colunas caneladas. Enquadramo-lo na época de transição da centúria de Setecentos para Oitocentos, que se caracterizou pela diversidade dos acabamentos decorativos do mobiliário pintado,

[1196] Vd. NASCIMENTO, José F. do – *Leitos e camilhas portuguesas*. Lisboa: [s.n.], 1950.

[1197] Nos inventários dos séculos XVII e XVIII a referência a leitos e camas é escassa, comparativamente com outras tipologias do mobiliário, o que poderá refletir a persistência da "câmara de dormir" nas habitações coevas. Do mesmo modo, os conceitos "leito" e "cama" tinham significados distintos, *"especificando-se miudamente os componentes da cama (colchão, roupa, docel, cortinados, etc), bastante mais importantes que o leito, isto é, a estrutura de madeira inteiramente revestida de tecido ou inexistente se se tratava de uma cama de chão ou de estrado."*. Cf. Vd. PINTO, Maria Helena Mendes – *Ob. cit.*, p. 41.

proporcionando a coexistência de móveis decorados com pinturas de temas paisagistas e outros recursos decorativos[1198]. A pintura do painel central apresenta uma composição cenográfica, exibindo uma representação de carácter naturalista típica da época de execução (figs. V.49 e V.50), tendo recebido provavelmente inspiração dos temas mais comuns – pastoris e marinhas –, influenciados por artistas de renome como Vieira Portuense, Alexandre Noël e Jean Pillement[1199], ainda que a sua autoria[1200] e modo de incorporação na coleção particular permaneçam desconhecidos. A partir do último quartel do século XVIII, dá-se a proliferação da pintura paisagista[1201], por vezes fantasiada.

Fig. V. 49 – Leito (S/Inv.). Séculos XVIII-XIX, vista frontal. Pertencente à mesma coleção particular do leito em estudo, apresenta idênticas características formais, com a pintura inscrita numa forma octogonal.

[1198] Coexistiram diversas soluções decorativas, como a pintura monocromática, geralmente preto ou branco e as *"chinoiseries"*, persistente imitação das lacas orientais. A estes, acresce a *"pintura fingida"* ou de fingimento, quer pela imitação de marmoreados e madeiras mais nobres, ou pedras semipreciosas, quer pelos marchetados ou embutidos de marfim, estes últimos pelo atraente efeito cromático que proporcionavam. Cf. COELHO, Daniela; SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e, coord. – Materiais e técnicas de policromia de um leito neoclássico. *In Matrizes de investigação em Artes Decorativas III*. Porto: UCE/CITAR, 2012, p. 133-155.

[1199] Do mesmo modo que as gravuras de Robert e James Adam assumiram um papel fundamental na divulgação do estilo internacional que foi o Neoclássico, no caso português, mais concretamente do mobiliário estilo D. Maria, à semelhança do que aconteceu com o azulejo, as paisagens executadas por Jean Pillement influenciaram inquestionavelmente os programas decorativos. Cf. IDEM, *Ibidem*, p. 133-155.

[1200] A dificuldade de atribuição autoral na execução dos objetos prende-se, igualmente, com a fusão das atividades de ensambladores, entalhadores, carpinteiros, marceneiros, imaginários e pintores, apesar de todos obedeceram aos princípios comuns dos Regimentos, desde meados do século XVI até cerca de1830. Cf. IDEM, *Ibidem*, p. 133-155.

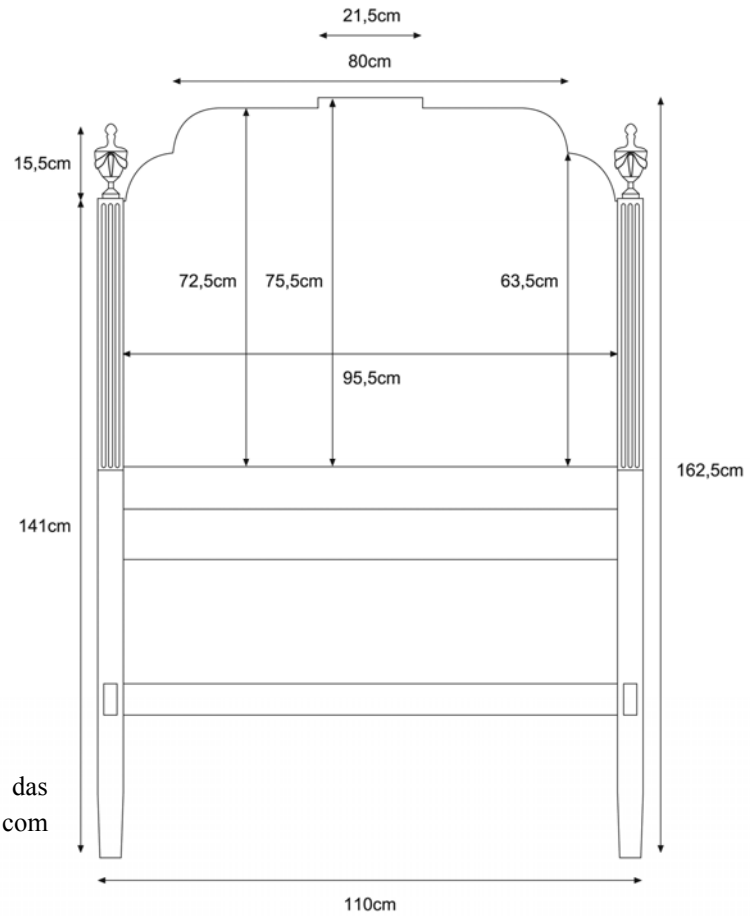
[1201] Artur Sandão refere-se à influência da pintura de "países", inserida na produção do "*Estilo Lusitano, a múltiplice interpretação da factura aborígene*". Apesar de ser uma pintura que *"acusa a sugestão da modalidade em voa"*, refere, contudo, que com "*medíocre cariz acompanha a bucólica mediterrânea*". Associa-se, assim, por um lado, a tendência italiana, apesar da existência de inegável hiato na mestria prática de execução. Cf. SANDÃO, Artur de – *O móvel pintado em Portugal*. [S.l.]: Civilização, 1999, p.57-58.

Fig. V.50 – Leito (S/Inv.). Séculos XVIII-XIX, vista frontal. Pertencente a uma coleção particular, apresenta o mesmo tipo de pintura de paisagem e de colunas caneladas. Disponível in http://www.signinum.pt (2011.05.20)

C.2. Estudo técnico e material

O estudo técnico foi realizado com o objetivo de adquirir maior conhecimento sobre a execução do leito, das camadas cromáticas, dos materiais e das suas partículas constituintes, bem como do estado de conservação[1202]. Neste sentido, efetuou-se o estudo físico e dimensional da peça (esquema V.21), procedeu-se ao seu registo fotográfico e recorreu-se igualmente à análise laboratorial de dez áreas representativas da superfície pictórica do painel central (fig. V.51), cinco das quais analisadas segundo a técnica de microespectrometria de fluorescência de raios X dispersiva de energia (XRF), e recolha de cinco amostras estratigráficas, de forma a apurar alguns dos materiais usados, como os pigmentos, e a disposição que apresentam nas camadas de policromia.

[1202] Vd. COELHO, Daniela; SARAIVA, Sandra – O Mobiliário Pintado em Portugal: Materiais e Técnicas de Policromia de um Leito Setecentista. Poster apresentado no âmbito do *I Encontro Luso-Brasileiro de Conservação e Restauro*, organizado pela UCP nos dias 26 e 27 de Setembro de 2011.



Esquema V.21 – Estudo das características formais do leito, com as principais medidas.

C.2.1. Métodos de análise

O estudo geral da obra e caracterização do estado de conservação foram realizados mediante a observação e registo fotográfico com luz visível (macro e microfotografia); fotografia com radiação infravermelha (I.V.), fotografia de fluorescência ultravioleta (U.V.)[1203] e fotografia de fluorescência ultravioleta refletida (U.V.R). Para a identificação

[1203] Os raios ultravioleta (U.V.) fazem parte das radiações invisíveis dentro do espectro eletromagnético, ocupando uma região do espectro que inclui os comprimentos de onda desde 100 a 3900 Amstrong, ou seja, são mais compridas que os raios X e mais curtas que a luz visível, com vibrações mais rápidas e geradoras de um alto potencial energético. Este tipo de radiações tem na sua origem fenómenos de fluorescência e fosforescência. Assim, o aspeto fluorescente que irá emitir vai variar consoante a presença de verniz.
O exame global de fluorescência ultravioleta fornece uma informação muito limitada. No entanto pode ser utilizado para controlar e avaliar aquilo que se vê a olho nu. Desta forma, é necessário recorrer a outros exames para corroborar os resultados apresentados.

da composição elementar[1204] da superfície cromática e consequente apresentação de proposta dos pigmentos que a constituem, foram efetuadas análises por microespectrometria de fluorescência de raios X dispersiva de energia (XRF). A técnica de XRF foi utilizada em cinco áreas da peça, contemplando as cores com maior representatividade na pintura: branco, verde, rosa, azul e cinza. Com o objetivo de caracterizar a estratigrafia e identificar pigmentos procedeu-se à recolha de amostras transversais de policromia em cinco zonas da peça com particular relevo no contexto artístico da mesma, nomeadamente nas cores dourado, preto, rosa, branco e verde.

Fig. V.51 – Legenda identificativa do local onde foram realizados exames laboratoriais na cabeceira.

1 – Branco (XRF) | 2 – Verde (XRF) | 3 – Rosa (XRF) | 4 – Azul (XRF) | 5 – Cinza (XRF) | 6 – Branco (estratigrafia) | 7 – Verde (estratigrafia) | 8 – Rosa (estratigrafia) | 9 – Preto (estratigrafia) |
10 – Dourado (estratigrafia).

[1204] Nos resultados das análises por microespectrometria de fluorescência de raios X dispersiva de energia (XRF), a identificação dos elementos químicos presentes é feita, apenas, naqueles com o número atómico igual ou superior ao do cálcio (Ca).

C.2.2. Condições experimentais

O registo fotográfico foi realizado com uma câmara fotográfica Fujifilm IS Pro, especialmente modificada para o registo de fotografias de ultravioleta e infravermelho. A lente utilizada foi uma Coastal optics 60 mm UV-VIS-IR Apo Macro, com filtros do visível, ultravioleta e infravermelho. Para a realização da técnica de XRF, utilizou-se um espectrómetro portátil de fluorescência de raios X, constituído por um tubo de raios X com ânodo de prata; um detetor Si-PIN de AMPTEK termoelectricamente refrigerado, com 7 mm^2 de área efetiva, janela de Berílio (Be) com 7 mm de diâmetro, energia de 180 eV (FWHM); e um sistema multicanal MCA Pocket 8000A de AMPTEK. Todos os pontos foram analisados a uma tensão de 25 kV e corrente de 9 mA. Os resultados foram obtidos sob a forma de espectros, cuja interpretação permitiu identificar os diferentes elementos químicos.

Para a caracterização da estratigrafia e identificação de pigmentos, as amostras foram incluídas numa resina acrílica TECHNOVIT 4004 para sua manipulação e observação estratigráfica. Num momento posterior, foram polidas a fim de se obter uma imagem nítida correspondente à secção transversal. De seguida, foram observadas por microscopia ótica (OM), a diferentes ampliações (100X e 200X), sob luz refletida e polarizada, tendo-se utilizado lâmpadas de luz visível e de luz ultravioleta[1205], para descrever as amostras física e morfologicamente. Utilizou-se um microscópio ótico OLYMPUS, modelo BX41, com ótica corrigida ao infinito. As fotografias dos cortes transversais foram captadas com a câmara ProgRes® CapturePro 2.7.

[1205] Ambas as lâmpadas podem fornecer informações importantes e que se podem complementar, ou corroborar hipóteses anteriormente levantadas.

C.2.3. Resultados

O estudo geral da obra mediante observação e registo fotográfico com radiação infravermelha (fig. V.52) confirmou a hipótese inicial da pintura subjacente na moldura pintada de verde na testeira, poder tratar-se, provavelmente, de um repinte posterior à execução inicial, sobrepondo-se a um trabalho de linhas pretas sobre um fundo claro. A hipótese tinha sido de imediato levantada pela ausência de cor verde num local específico da moldura pintada (fig. V.53), que deixava antever a presença das linhas pretas, apesar da confirmação apenas ter sido feita aquando da realização do registo fotográfico com radiação infravermelha. Neste sentido, apresenta-se uma proposta de como seria o aspeto da pintura do painel central antes da aplicação da cor verde na moldura. Tendo em conta a cor encontrada e a sua variação no espaço visualizado, optou-se por fazer duas propostas de policromia original, apresentando uma tonalidade mais fria e outra mais quente (figs. V.54 e V.55).

Fig. V.52 – Registo fotográfico com radiação infravermelha, que torna mais visíveis as linhas pretas sob a moldura pintada de verde, que em algumas zonas já se percebem.

Fig. V.53 – Ausência da cor verde, revelando linhas pretas.

Fig. V.54 – Proposta de policromia original, utilizando um tom frio na simulação.

Fig. V.55 – Proposta de policromia original, utilizando um tom quente na simulação.

As alterações reveladas pela fotografia de fluorescência ultravioleta (fig. V.56) permitiram a identificação de especificidades técnicas, como é o caso da aplicação posterior de materiais nas lacunas da camada cromática, assim como de áreas da pintura que apresentavam alterações, provocadas pela degradação da superfície pictórica ou pela acumulação da camada de proteção. A técnica da fotografia de fluorescência ultravioleta refletida[1206] (fig. V.57) acentuou determinadas especificidades da superfície, revelando alguns pormenores técnicos de execução da pintura, como o relevo criado pelo empastamento das tintas no tratamento das copas das árvores, e da vegetação no primeiro plano de representação. Assumem-se, igualmente, com maior evidência, as duas fendas principais do suporte, bem como as janelas de limpeza que haviam sido realizadas na zona inferior da pintura.

Fig. V.56 – Registo fotográfico através da fluorescência ultravioleta, onde sobressaem os repintes anteriores. O registo fotográfico foi realizado antes da intervenção.

[1206] Esta é uma técnica cujas potencialidades continuam a ser estudadas pelo Mestre Luís Bravo, doutorando em "Conservação de Pintura", com tema "Análise multiespectral", recorrendo a técnicas de fotografia digital e análise com luz visível, radiação Infravermelha e Ultravioleta.

Fig. V. 57 – Registo fotográfico através da fluorescência ultravioleta refletida, no qual é possível identificar uma janela de limpeza.

Identificou-se através dos cinco espectros de XRF (figs. V.58-V.62), correspondentes às cinco áreas da pintura, que o chumbo constitui um elemento existente em todas as zonas analisadas, pelo que poderá estar presente tanto na camada de preparação, como nas diversas camadas cromáticas, misturado com outros pigmentos (Tabela 1). No caso da cor azul, não foi possível identificar um elemento característico. O cálcio está presente em pequenas quantidades e existem vestígios de elementos que não estão relacionados com a cor onde são detetados pelo que poderão tratar-se de impurezas associadas a alguns dos pigmentos presentes, ou de contaminação no momento da preparação e aplicação dos mesmos.

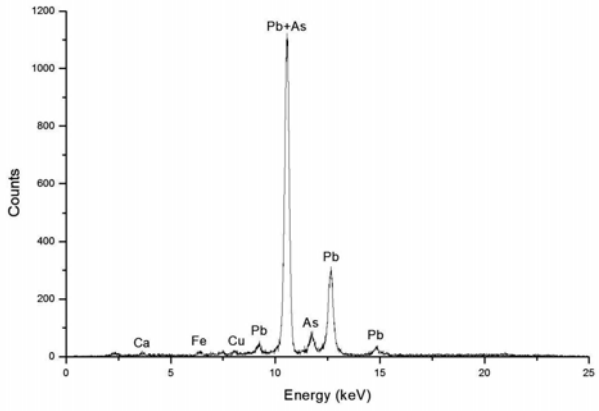


Fig. V.58 – Espectros de XRF correspondente à zona branca.

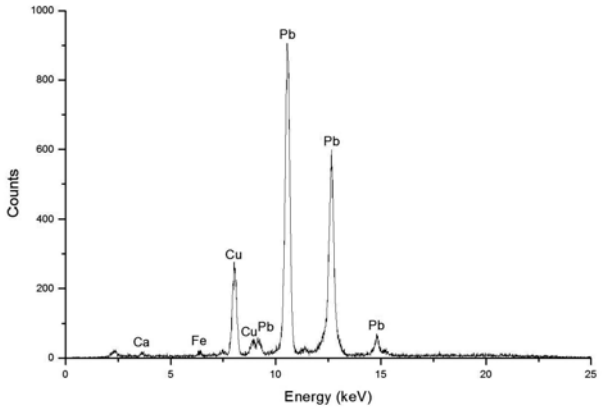


Fig. V.59 – Espectro de XRF correspondente à zona verde.

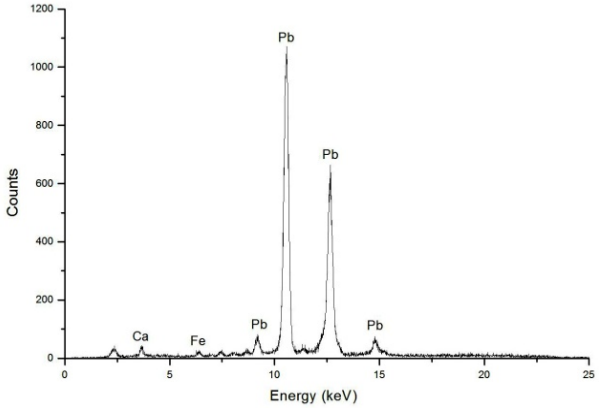


Fig. V.60 – Espectro de XRF correspondente à zona rosa.

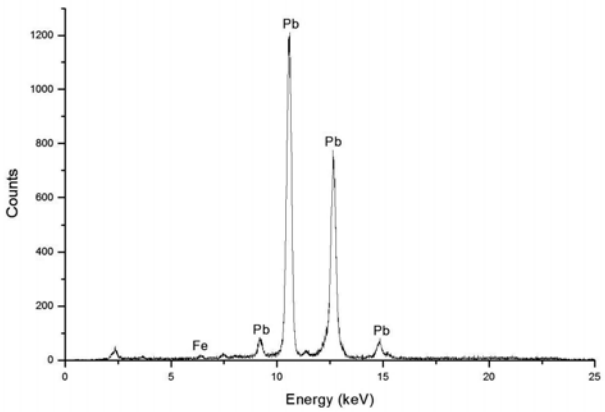


Fig. V.61 – Espectro de XRF correspondente à zona azul.

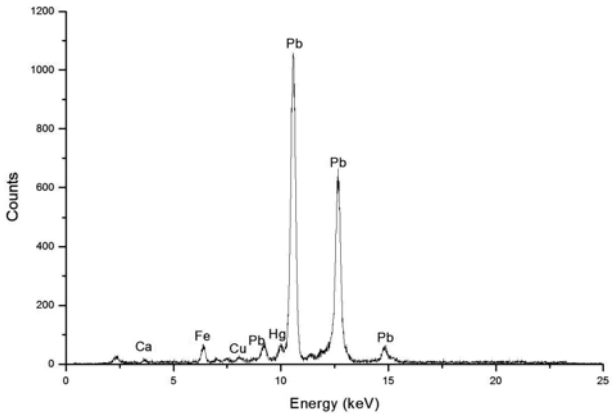


Fig. V.62 – Espectro de XRF correspondente à zona cinza.

No caso do verde da moldura, cuja aplicação é posterior, não foi possível localizar o repinte como sendo da época de execução do leito ou posterior, uma vez que, para além de Cu, não foram detetados elementos característicos de pigmentos verdes datáveis de uma época posterior. Contudo, poderá tratar-se da aplicação de pigmentos verdes puros, como malaquite, verdete[1207], resinato de cobre ou terra verde, ou em mistura, nomeadamente com

[1207] Também designado como verdigris. Não foi encontrado até ao início do XV, mas depois foi continuamente usado até XIX.

branco de chumbo; ou da mistura das cores primárias azul e amarelo, como a mistura de azul da Prússia ou azurite e amarelo de chumbo[1208] ou ocre amarelo.

Tabela 1

Resultados de XRF obtidos nas diferentes zonas de cor analisadas do leito

	Ca	Fe	Pb	Cu	As	Hg	PROPOSTA DE PIGMENTOS
BRANCO	X	X	X				branco de chumbo
VERDE	X	X	X	X			branco de chumbo, malaquite ou verdete ou terra verde ou resinato de cobre ou mistura de azul da Prússia ou azurite e amarelo de chumbo ou ocre amarelo
ROSA	X	X	X	X	X		branco de chumbo, realgar, ocre vermelho
AZUL		X	X				branco de chumbo, ocre
CINZENTO	X	X	X	X		X	branco de chumbo, ocre, vermelhão

X representa o elemento maioritário

As amostras estratigráficas demonstram que existem três diferentes técnicas pictóricas de acordo com a área: a) painel central, b) zonas laterais e c) pináculos, existindo sobreposição de camadas cromáticas, normalmente entre dois e cinco estratos, em todas as zonas. A diferença de técnicas pictóricas revela-se pelo tipo de camada de preparação existente.

a) Painel central com pintura de paisagem

No painel central foram recolhidas amostras transversais das cores branca e rosa (fig. V.52). Das cores verde, azul e cinza não era possível recolher amostras de policromia sem que isso representasse um dano para a peça, uma vez que se tratam de zonas com particular relevo na leitura estética da pintura. Identificaram-se através de espectros de XRF os elementos característicos das cinco cores (Tabela 1). Nas estratigrafias efetuadas nas cores branca e rosa (figs. V.63 e V.64), é possível observar uma camada de preparação branca com manchas acastanhadas, sobre a qual se dispõem duas camadas de cor. A cor rosa,

[1208] Amarelo de chumbo: massicote ou litargírio.

mediante observação por microscopia ótica com luz polarizada revelou birrefrigência[1209] (fig. V.65), o que corrobora a hipótese de poder tratar-se de realgar[1210], com base na identificação do arsénio. Nas duas cores, a espessura da camada de preparação varia entre 108.7 e 268µm e, nas camadas pictóricas, entre 6.7 e 32.7µm.

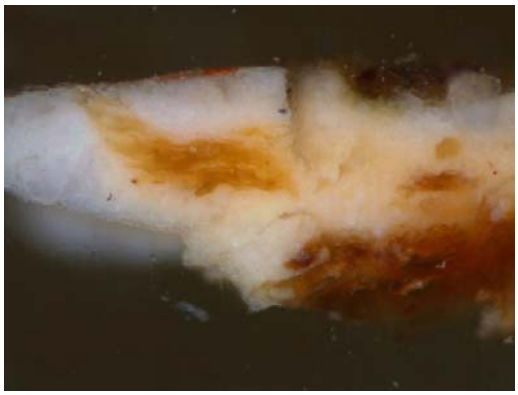


Fig. V.63 – Microfotografia do corte transversal da amostra 1 (branco), correspondente ao painel central, por OM. Resolução de 200x.

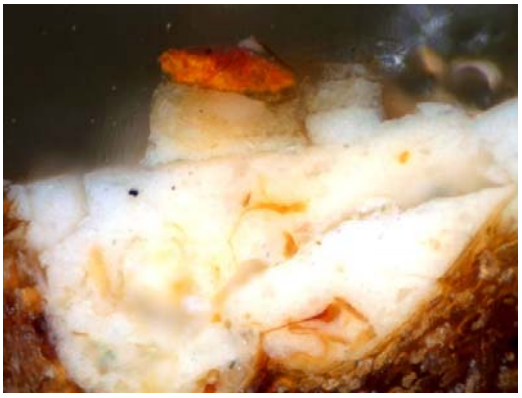


Fig. V.64 – Microfotografia do corte transversal da amostra 3 (rosa), correspondente ao painel central, por OM. Resolucão de 200x.

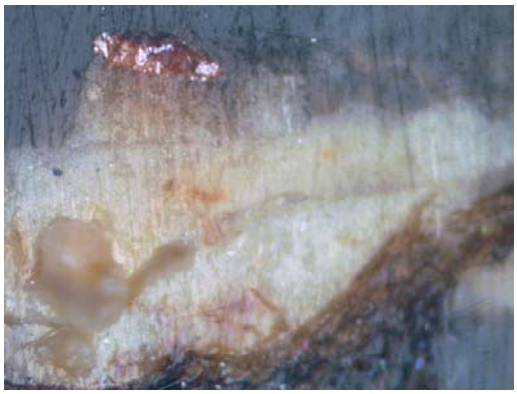


Fig. V.65 – Microfotografia do corte transversal da amostra 3 (rosa), mediante observação por microscopia ótica com luz polarizada, revelando birrefrigência. Resolução de 200x.

[1209] O realgar é um pigmento birrefrigente. Vd. EASTAUGH, Nicholas; [*et al.*] - *Pigment Compendium - a dictionary and optical microscopy of historical pigments*. Amsterdam: Elsevier, 2008, p. 669.

[1210] O realgar (sulfureto de arsénio), pigmento que contém 70% de arsénio, é de cor vermelha-alaranjada e pode ser encontrado na natureza ou sintetizado. A sua síntese pode ser facilmente conseguida a partir do aquecimento do auripigmento, daí aparecer frequentemente as designações "burnt orpigment" ou "oropimente quemado/jalde quemado". É conhecido por reagir com pigmentos à base de cobre e chumbo. A sua toxicidade fez com que fosse gradualmente menos usado ao longo dos tempos. Vd. EASTAUGH, Nicholas; [*et al.*] - *The pigment compendium: a dictionnary of historical pigments.* Amsterdam: Elsevier, 2004, p. 318 e 319.

Quadro XV

Síntese dos resultados obtidos no painel central das cores branca, verde, rosa, azul e cinza

AMOSTRAS		ESTRATGRAFIA			XRF	
Cor	**Nº**	**Camadas pictóricas**	**Espessura (µm)**	**Cor do grão**	**Elementos**	**Proposta de pigmentos**
Branca	1	-	-	-	Ca Fe Pb	- branco de chumbo
	6	3- rosa (vestígios) 2- castanha (vestígios)	6.7-32.7	-laranja, amarelo, vermelho -castanho, ocre	-	-
		1- branca	108.7-179.3	-branco		
Verde	2	-	-	-	Ca Fe Pb Cu	- branco de chumbo - malaquite ou verdete ou terra verde ou - mistura de azul da Prússia ou azurite e amarelo de chumbo ou ocre amarelo
Rosa	3	-	-	-	Ca Fe Pb Cu As	- branco de chumbo, - realgar - ocre vermelho
	8	2- rosa	27.3	-laranja, vermelho, ocre	-	-
		1- branca	223.3-268	-branco		
Azul	4	-	-	-	Fe Pb	- branco de chumbo - ocre
Cinza	5	-	-	-	Ca Fe Pb Cu Hg	- branco de chumbo - ocre - vermelhão

b) Zonas laterais com monocromia verde

Nas zonas laterais do leito, foi analisada a cor verde (fig. V.66), onde se verifica que, por cima da camada de preparação bastante cristalina, existem duas camadas de cor, uma primeira de cor dominante verde, constituída pela mistura de várias cores, como o laranja, azul, verde, branco e amarelo; e uma segunda camada, pouco concentrada de tom acastanhado, podendo tratar-se de uma patine/velatura aplicada posteriormente, como é visível a olho nu (fig. V.67). A espessura da camada de preparação varia entre 82 e 156.7µm e, das camadas pictóricas, a variação situa-se entre os 5.3 e 32.7µm.

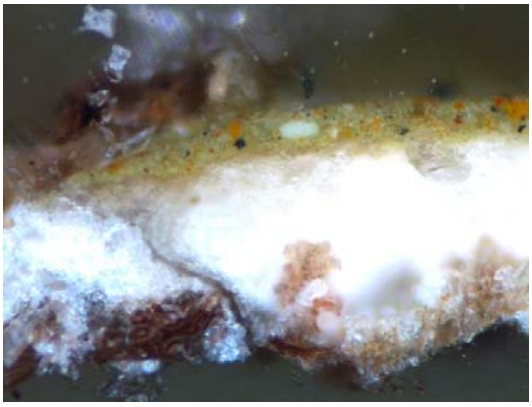


Fig. V.66 – Microfotografia do corte transversal da amostra 7 (verde), correspondente à lateral do leito, por OM. Resolução de 200x.

Fig. V.67 – Aplicação de uma patine/velatura aplicada sobre a monocromia verde.

Quadro XVI

Síntese dos resultados obtidos na monocromia verde

AMOSTRAS		ESTRATGRAFIA		
Cor	**Nº**	**Camadas pictóricas**	**Espessura (µm)**	**Cor do grão**
Verde	7	3- castanha	48	- castanho
		2- verde	32.7	- verde, branco, laranja, amarelo, azul
		1- branca	82-156.7	- branco

c) Urnas em forma de pináculos

Nos pináculos, foram analisadas as cores preta e dourada (figs. V.68 e V.70), sendo possível observar a seguinte estratigrafia: uma camada de preparação de cor castanha, uma camada de preparação branca alaranjada com partículas laranja, castanhas e cristalinas e uma ou duas camadas subsequentes. A espessura da camada de preparação das duas cores é idêntica, variando entre os 42,7 e 74µm; nas camadas pictóricas varia entre 9.4 e 24.67µm, na cor preta, e, entre os 2.7 e 12,7µm, na cor dourada, sendo que a folha metálica tem cerca de 4µm. Na camada de preparação poderá associar-se a presença de bólus, pelas partículas de cor laranja e castanha, provavelmente em mistura com a própria camada de preparação ou em substituição desta.

Na amostra de cor preta identificaram-se alguns vestígios de dourado (fig. V.69), cuja análise por birrefrigência revelou poder tratar-se de folha de ouro, à semelhança do que acontece na amostra de cor dourada, cuja camada de preparação antecede a aplicação de uma lâmina metálica (fig. V.71). A existência de vestígios, possivelmente de folha de ouro, na cor preta revela alguns detalhes da técnica de execução e pode explicar-se pela proximidade do local de recolha das duas amostras transversais, sugerindo a contaminação de materiais.

A visualização do corte transversal da amostra preta, mediante a observação com a lâmpada de U.V., permitiu identificar uma nova camada, sugerindo poder tratar-se de uma camada de proteção (fig. V.72). Numa segunda amostra de cor preta, cuja recolha se realizou num local mais afastado do dourado, e mais próximo da coluna, observa-se uma camada de preparação branca, com partículas cristalinas, do tipo daquelas encontradas na cor verde da coluna (fig. V.66), indicando a zona de transição da técnica pictórica.

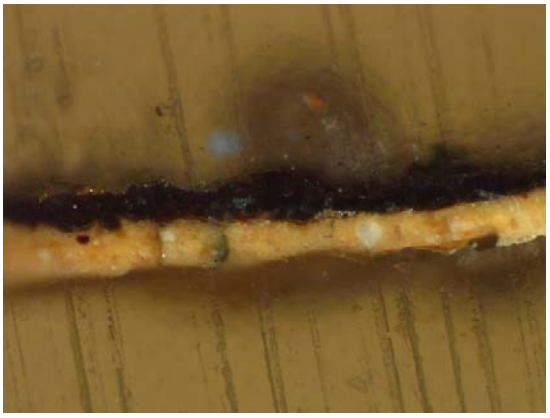


Fig. V.68 –Microfotografia do corte transversal da amostra 9 (preto), correspondente a uma zona dos pináculos, por OM. Resolução de 100x.

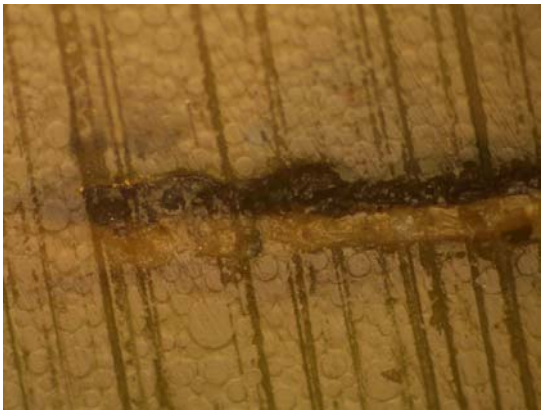


Fig. V.69 – Microfotografia do corte transversal da amostra 9 (preto), mediante observação por microscopia ótica com luz polarizada, que revela birrefrigência. Resolução: de 100x.

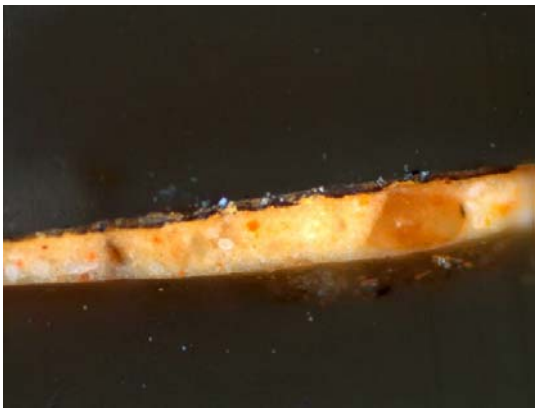


Fig. V.70 – Microfotografia do corte transversal da amostra 10 (dourado), correspondente a uma zona dos pináculos, por OM. Resolução de 200x.

Fig. V.71 – Microfotografia do corte transversal da amostra 10 (dourado), mediante observação por microscopia ótica com luz polarizada, que revela birrefrigência. Resolução: de 200x.

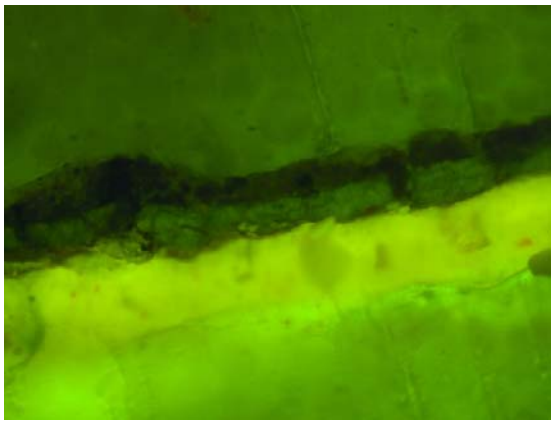


Fig. V.72 – Microfotografia do corte transversal da amostra 9 (preto), mediante observação por microscopia ótica com lâmpada de ultravioleta. Resolução de 200x.

Quadro XVII

Síntese dos resultados obtidos nas urnas

AMOSTRAS		**ESTRATGRAFIA**		
Cor	**Nº**	**Camadas pictóricas**	**Espessura (µm)**	**Cor do grão**
Preto	9	6- castanha translúcida	7	-castanho
		5- dourada (vestígios)	4.7	-dourado
		4- preta acastanhada	10-24.67	-castanho, azul
		3- preta	9.4-21.33	-preto, ocre, branco, rosa, verde
		2- branca alaranjada	44.67-74	-branco, ocre, laranja, vermelho, azul
		1- castanha	-	-castanho
Dourado	10	5- castanha translúcida	5.4-12,7	-castanho
		4- castanha	2.7-4.7	-castanho
		3- dourada (folha metálica)	4	-dourado
		2- branca alaranjada	42.7-60	-branco, ocre, laranja
		1- castanha	-	-castanho

C.3. Estado de conservação

O estado de conservação é bom, tendo em conta a datação e a sua contínua e atual utilização como leito doméstico. No mapeamento de patologias não foi assinalada a presença de sujidade uma vez que esta se encontra de uma forma generalizada em toda a superfície, acentuando-se no painel central devido, cumulativamente, à oxidação da camada de proteção. No presente estado de conservação é determinante a utilização

quotidiana do objeto, cuja manipulação e manuseamento recorrentes promovem o seu desgaste acentuado. O uso recorrente a que o leito esteve e está submetido atualmente, agrava os problemas de conservação. Os fatores intrínsecos de degradação, como o desgaste e o envelhecimento natural dos materiais, associam-se às patologias inerentes ou defeitos de manufatura, que promovem a aceleração da deterioração do objeto.

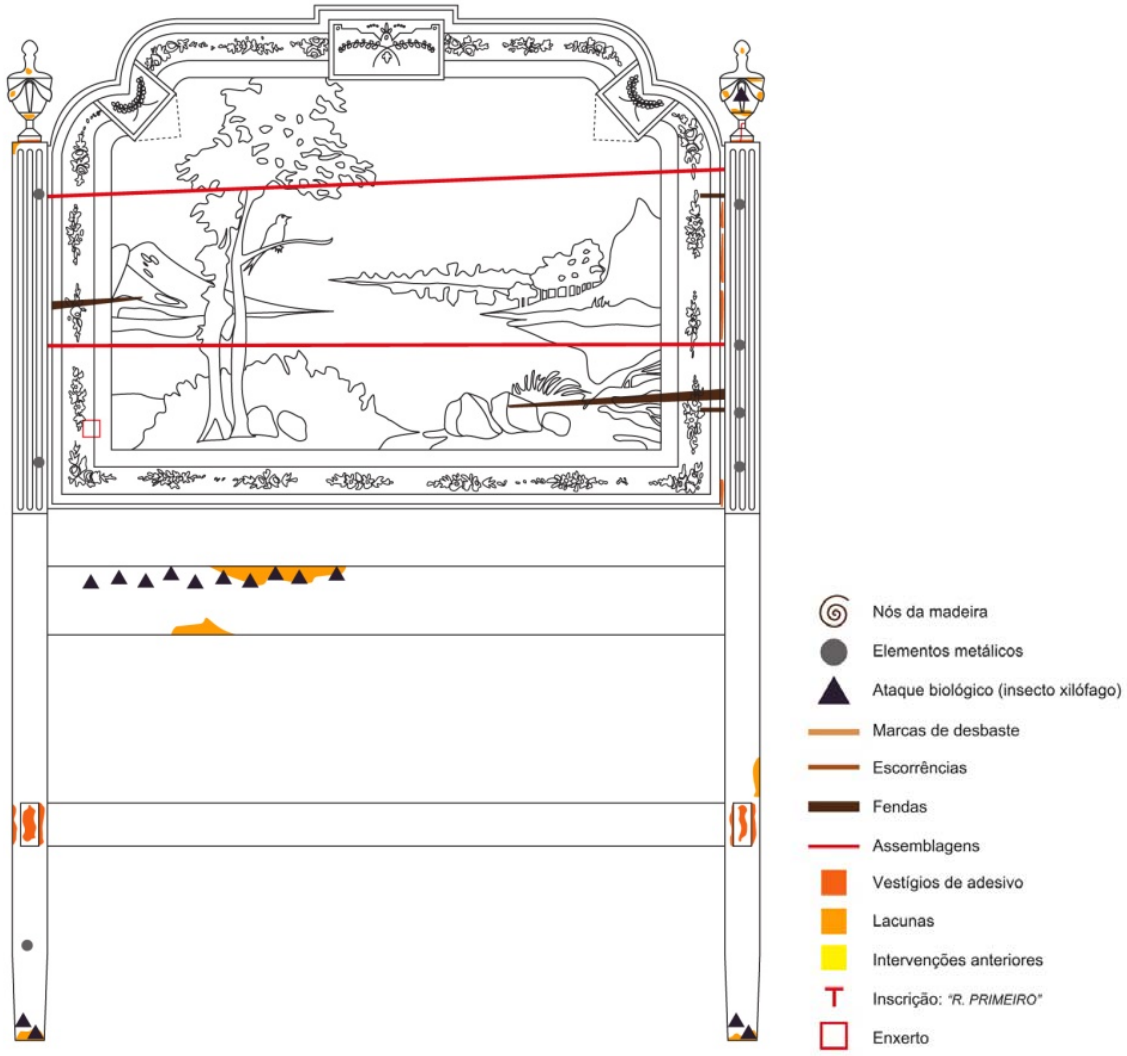
C.3.1. Suporte lenhoso (esquemas V.22 e V.23)

No suporte estrutural em madeira destacam-se duas fendas e várias fissuras na sua estrutura[1211] (fig. V.73). Os pés e as travessas horizontais são as zonas mais problemáticas, apresentando diversas lacunas. Relativamente à atividade biológica, uma das principais causas de degradação do suporte, faz-se sentir pela ação de insetos xilófagos, não tendo sido identificado sinal da presença de fungos[1212]. A ação dos insetos observa-se nos pés (fig. V.74), nos pináculos (fig. V.75) e nas travessas horizontais de sustentação.

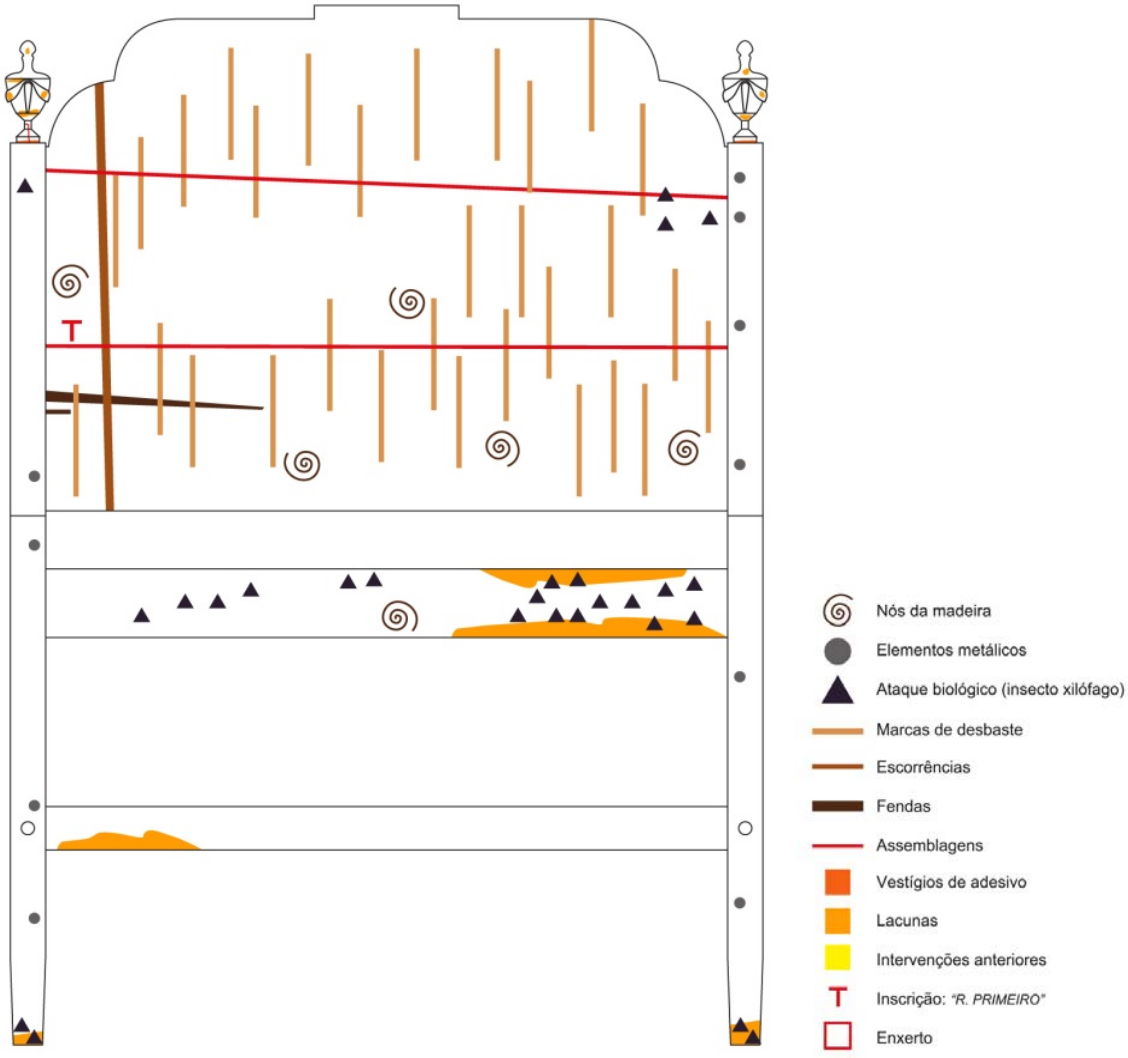
As áreas mais afetadas são as que apresentam intervenções anteriores, predominantemente utilizadas na reconstituição volumétrica das partes em falta, cujo material de preenchimento se encontrava com alto nível de envelhecimento e oxidação. Os elementos metálicos assinalados no esquema são aqueles que se encontram visíveis. Contudo, é possível perceber a sua existência noutros locais, como, por exemplo, sob a policromia, denunciados pela oxidação que apresentam (fig. V.76). No painel central existe um excerto no canto inferior esquerdo e, no tardoz, é possível detetar a presença de diversos nós, uma inscrição a meio do painel do lado esquerdo e uma grande marca de escorrência, que atravessa toda a superfície na vertical (fig. V.77).

[1211] Vd. ORDÓÑEZ, Cristina; ORDÓÑEZ, Leticia; ROTAECHE, María del Mar – *Ob. cit.*, p 85-89.

[1212] O ataque biológico apresenta aspetos diferentes na degradação da madeira, dependendo da origem do mesmo. *"O ataque de madeira sã por insectos consiste na remoção da substância madeira, enquanto no ataque de fungos de podridão (castanha, branca, mole) não há remoção, mas sim consumo das paredes das células"*. Vd. SANTOS, Pedro Martins dos – A consolidação da madeira. *Conservação & Restauro: cadernos*. Lisboa: Instituto dos Museus e da Conservação. 5 (2007), p. 25 e 26.



Esquema V.22 – Estado de conservação do suporte lenhoso, vista frontal.



Esquema V.23 – Estado de conservação do suporte lenhoso, tardoz.

Fig. V.73 – Presença de fenda no suporte, no sentido horizontal.

Fig. V.74 – Orifícios deixados pela presença de inseto xilófago nos pináculos.

Fig. V.75 – Orifícios deixados pela presença de inseto xilófago nos pés.

Fig. V.76 – Oxidação dos elementos metálicos sob a policromia

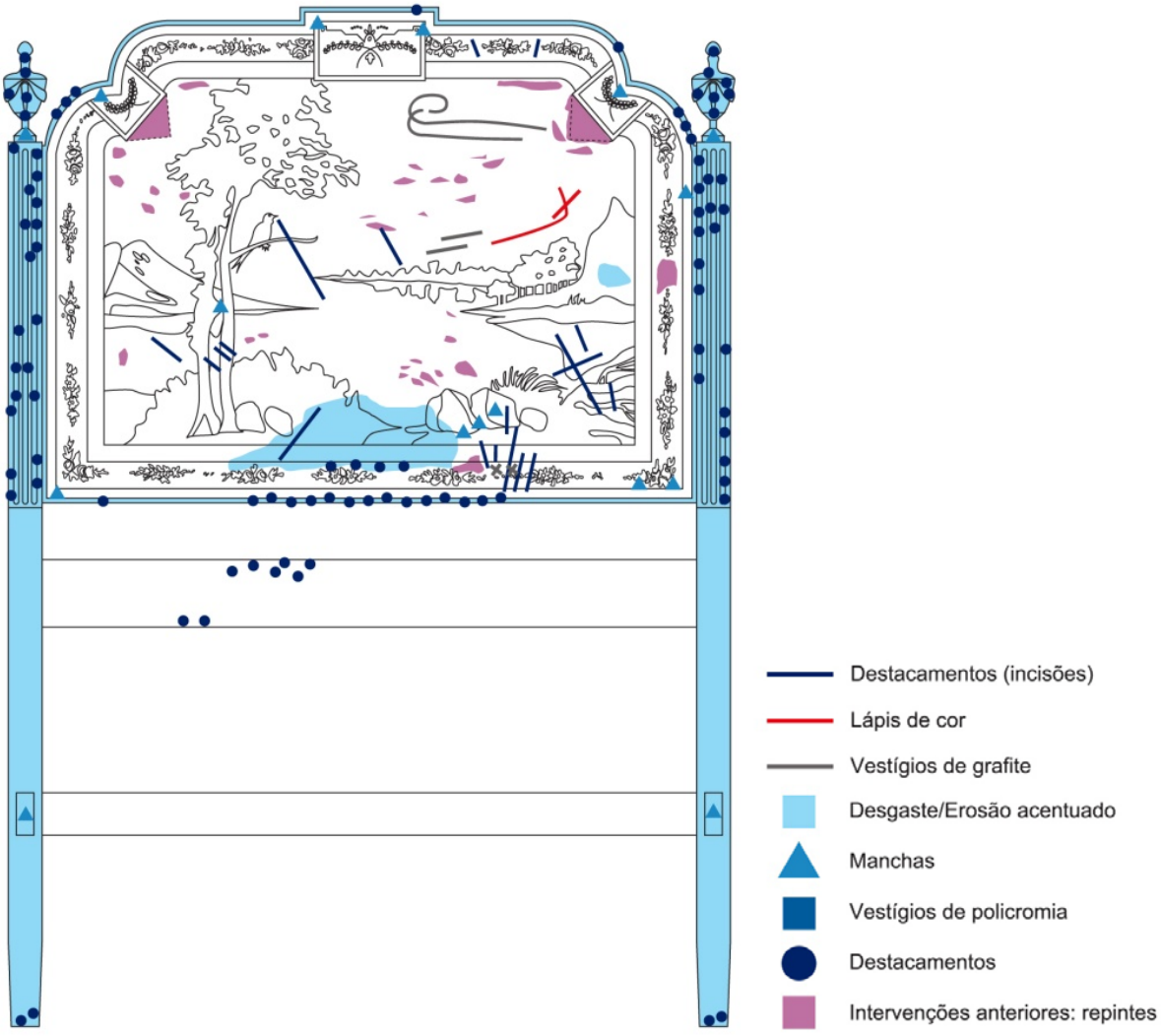
Fig. V.77 – Presença de escorrência no suporte, no sentido horizontal.

C.3.2. Policromia (esquemas V.24 e V.25)

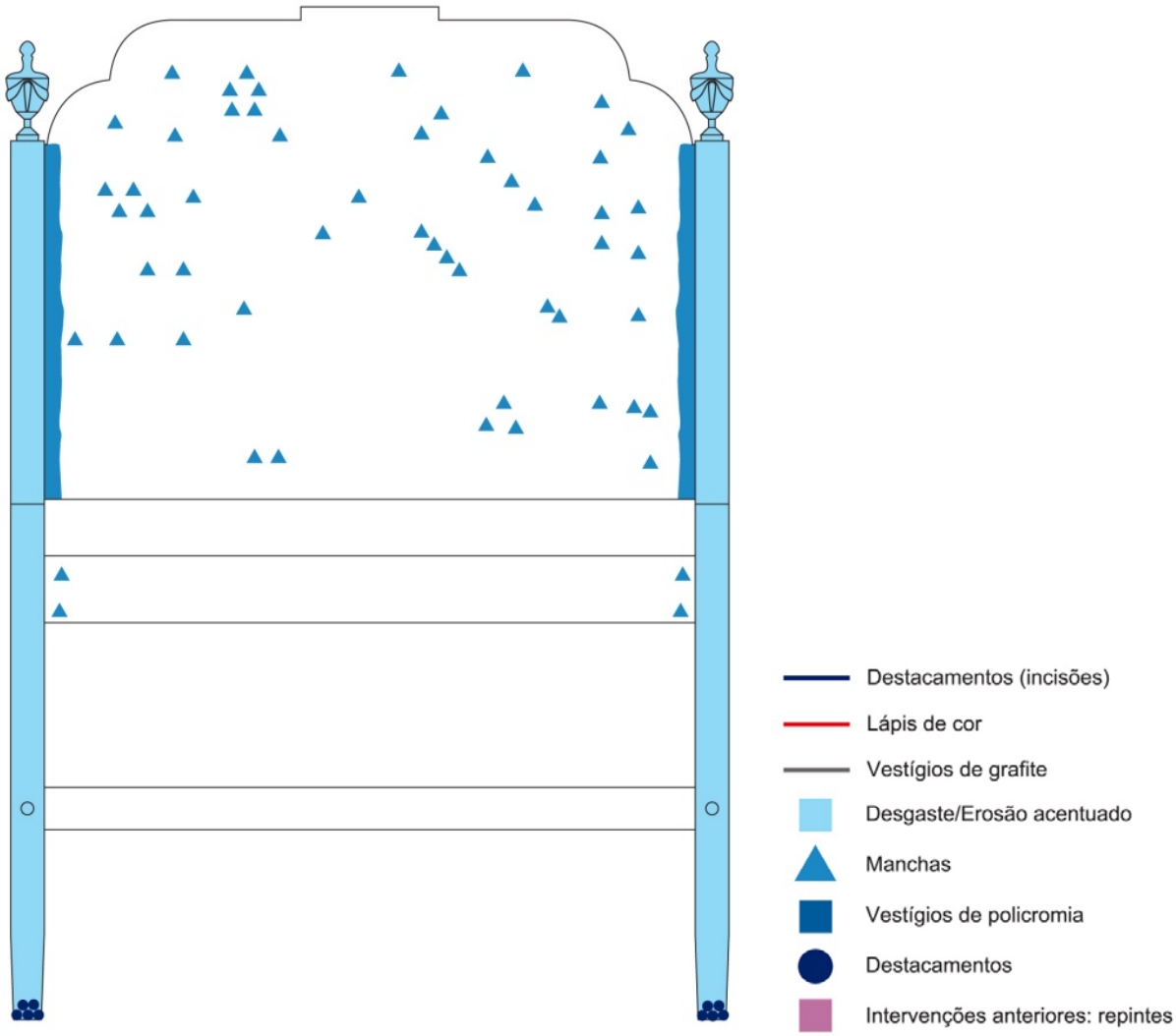
Ao nível da policromia, são de destacar o desgaste acentuado e as marcas de uso quotidiano (fig. V.78), tais como vestígios de tinta, grafite e lápis de cor (fig. V.79), manchas e a presença de diversos repintes dispersos na superfície (figs. V.80 e V.81). O desgaste da policromia agrava-se na zona central inferior do painel, próximo da zona da cabeça do utilizador do leito, sugerindo como a usura de um objeto transforma a ação humana num fator de degradação[1213]. Existem dois tipos de destacamentos, ora espalhados pela superfície, ora concentrados nas zonas limítrofes, e, no painel central, são provocados por incisões singulares, aparentemente por um objeto pontiagudo. A totalidade da testeira encontrava-se coberta por uma camada de verniz escurecido.

No que diz respeito às intervenções anteriores, como os repintes, a moldura pintada de verde no painel central, sobrepõe-se à pintura de linhas pretas sobre um fundo claro. Desconhece-se, contudo, quando terá sido realizado, embora seja possível tratar-se de um trabalho contemporâneo ao da execução da pintura original. Existem, ainda, repintes dispersos pelo painel central, dois deles com uma forma triangular, localizados na área interna da paisagem nos cantos superiores, apresentando textura numa das camadas pictóricas.

[1213] A vasta diversidade tipológica e, por conseguinte, a intensa utilização de determinadas tipologias de móveis pintados na vida quotidiana dos proprietários, justifica em grande medida o estado de conservação dos objetos. Vd. RIVERS, Shayne; UMNEY, Nick – *Conservation of furniture*. 2.ª ed. Great Britain: Elsevier, 2005, p. 743.



Esquema V.24 – Estado de conservação da policromia, vista frontal.



Esquema V.25 – Estado de conservação da policromia, tardoz.

Fig. V.79 – Erosão da superfície da pintura.

Fig. V.78 – Presença de marcas de grafite

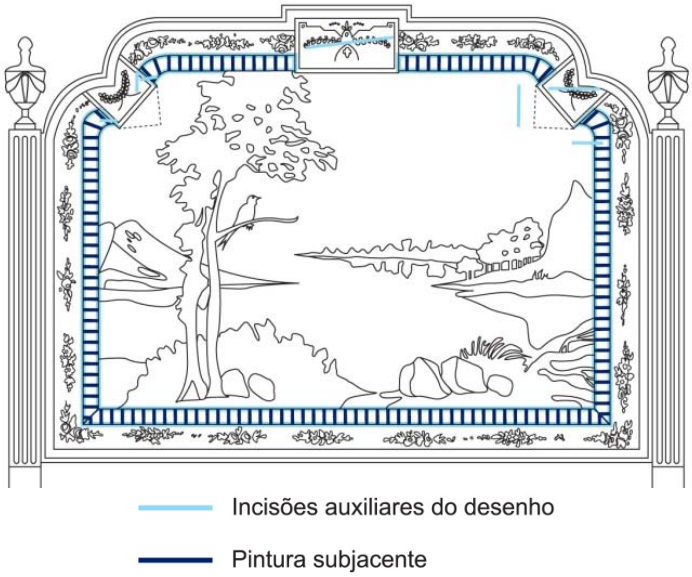
Fig. V.80 – Escurecimento da superfície em zonas de intervencões anteriores.

Fig. V.81 – Escurecimento da superfície em zonas de intervencões anteriores.

C.4. Especificações técnicas (esquema V.26)

A pintura apresenta como técnica auxiliar de execução do desenho, incisões em diversos locais, realizadas com o intuito de marcar as linhas orientadoras, tal como aquelas que delimitam a moldura verde (fig. V.82). Outras, no entanto, não são coincidentes com o desenho atual da pintura, como é o caso da reserva central superior, no painel pintado. Desconhece-se, contudo, se foram realizadas no suporte ou por cima das camadas pictóricas, de preparação ou subsequentes. Os repintes de forma triangular mencionados anteriormente, exibem, de igual modo, marcações por incisão no desenho, levantando a

hipótese de poder tratar-se do modelo original que, por razões desconhecidas, possa não ter sido executado num momento posterior (fig. V.83). Em termos de especificações técnicas de execução, assinala-se, igualmente, a pintura subjacente na moldura monócroma verde[1214], constituída pela produção sucessiva de linhas pretas perpendiculares aos limites do suporte (fig. V.84). O tratamento das linhas é realizado pela alternância sucessiva dum conjunto de três linhas retas, intervalado por outro, de três linhas ondulantes.



Esquema V.26 – Especificações técnicas da execução da pintura.

Fig. V.84 – Incisões auxiliares do desenho.

Fig. V.83 – Repintes em forma triangular nos cantos da pintura.

Fig. V.82 – Pintura subjacente de linhas pretas sob a moldura verde.

[1214] É possível que se trate também de uma intervenção anterior. Desconhece-se, no entanto, o momento da sua realização, podendo ser inclusivamente uma escolha do próprio pintor, caso não tenha gostado do resultado final subjacente, produzido com as linhas pretas (figs. V.54 e V.55).

C.5. Intervenção de conservação e restauro

Nas **intervenções de conservação-restauro**[1215] efetuadas no estudo de caso C – leito que seguiram os critérios referidos no ponto 5.4., tendo em conta a natureza material e tecnológica, o estado de conservação, o valor estético, artístico, económico, social, cultural, psicológico e o tipo de proprietário, optámos pela **conservação curativa** e o **restauro**. Contudo, as considerações anteriores relativas aos princípios deontológicos e à ética de intervenção mantiveram-se como referências basilares. Partindo destes parâmetros, decidiu-se por uma linha de tratamento de carácter sobretudo conservativo, embora com ações de conservação curativa e de restauro imprescindíveis para assegurar a continuação do uso do objeto que necessitava de uma consolidação material do suporte.

Recorremos à **conservação curativa** para, tal como profere a sua definição, deter os processos de degradação visíveis e de reforçar a estrutura do objeto, quando puserem em causa a existência das obras dada a fragilidade e avançado estado de deterioração e, neste sentido, são ações que podem alterar o seu aspeto final[1216]. A propriedade privada do objeto e o valor pessoal simbólico e psicológico dos seus proprietários conduziram à aplicação de algumas medidas de **restauro** efetuadas posteriormente, após assegurada a condição estável do leito, alguns procedimentos com o "*objectivo melhorar o seu usufruto, compreensão e uso*"[1217].

O trabalho prático executado no CCR-UCP/CRP, entre Fevereiro e Junho de 2011, visou a estabilização e consolidação do suporte e a recuperação do aspeto original desvirtuadas com algumas intervenções anteriores, devolvendo a harmonização equilibrada do conjunto, apresentados de seguida mediante procedimentos relativos i) ao suporte lenhoso e ii) à policromia:

[1215] Idem, ibidem, p. 56.
[1216] Idem, ibidem, p. 56.
[1217] Idem, ibidem, p. 56.

v) Fases de tratamento e materiais utilizados no suporte lenhoso

Limpeza mecânica superficial: limpeza cuidada da superfície, que se encontrava com poeiras e outras substâncias acumuladas[1218].

Desinfestação preventiva e curativa: aplicação curativa e preventiva de desinfestante líquido em solvente orgânico à base de premetrina[1219] (figs. V.85 e 86).

Fig. V.85 – Desinfestação do suporte através de pincelagem com trincha, no tardoz.

Fig. V.86 – Desinfestação do suporte através de injeção do produto.

Consolidação de suporte: executada em quatro etapas distintas:

1- Injeção de resina sintética acrílica[1220] em dissolução com um hidrocarboneto aromático[1221] a 10%, mediante três aplicações (fig. V.87).
2- Impregnação dos espaços ocos mediante injeção de resina sintética epoxídica[1222] (fig. V.88).

[1218] Para a limpeza mecânica superficial do suporte lenhoso e da policromia utilizaram-se trinchas de pêlo macio e aspirador, tendo sido removidas cuidadosamente as poeiras mais entranhadas com um pincel de menores dimensões.
[1219] Da marca comercial Cuprinol®.
[1220] Da marca comercial Paraloid B-72®.
[1221] O tolueno foi escolhido por ser um solvente móvel, com alta penetração e débil e breve retenção. Cf. GÓMEZ, Maria Luisa – *Ob. cit.*, p. 296.
[1222] Da marca comercial Sikadur® 52.

3- Aplicação de resina epóxida[1223] com o objetivo de reconstituir os elementos em falta (fig. V.89).
4- Estabilização das duas fendas através de aplicação de massa de preenchimento. A presença destas duas fendas foi assumida uma vez que a sua movimentação revela-se latente. No entanto, pelo lado da frente resolveu-se a um nível superficial preencher a abertura para ser possível devolver a unidade visual e a leitura do objeto (fig. V.90).

Fig. V.87 – Injeção de resina sintética acrílica em dissolução.

Fig. V.88 – Aplicação de resina sintética acrílica.

Fig. V.89 – Reconstituição volumétrica.

Fig. V.90 – Estabilização de fendas.

[1223] Da marca comercial Araldit® SV 427, endurecedor HV 427.

vi) Fases de tratamento e materiais utilizados na policromia (figs. V.91-V.94)

Limpeza mecânica superficial: limpeza cuidada da superfície, que se encontrava com poeiras e outras substâncias acumuladas.

Limpeza Química: após a realização de testes preliminares de limpeza com diversos solventes, em áreas representativas, chegou-se à conclusão que a melhor opção passa pela utilização de gel de White Spirit®, com uma passagem prévia da solução White Spirit® e etanol (50:50)[1224]. A remoção dos resíduos é feita com a mesma solução. Nos frisos rosa e dourado utilizou-se apenas a solução White Spirit® e etanol (50:50) para proceder à limpeza.

Fig. V.91 – Aspeto da pintura a meio da limpeza.

[1224] O White Spirit® é um solvente móvel, com alta penetração e débil e breve retenção. O etanol é um solvente débil, com polaridade intermédia, pouca penetração, alta volatilidade e baixa retenção. Cf. GÓMEZ, Maria Luisa – *Ob. cit.*, p. 296, 300 e 301.

Aplicação de massas de preenchimento[1225]: para uma reintegração da camada de preparação em falta, optou-se por uma pasta de preenchimento reversível e flexível que acompanhe as alterações naturais da madeira. A massa deve ter ainda uma coloração que seja compatível com os tons usados na pintura original.

Aplicação de uma base de cor: posteriormente às massas de preenchimento é aplicada uma base de um tom próximo do original, embora num tom abaixo. A têmpera foi o material escolhido, uma vez que cria uma camada com as características físicas e óticas pretendidas. Esta camada intermédia faz com as massas fiquem mais compactas e menos porosas para receber a camada de reintegração cromática seguinte.

Reintegração cromática[1226]: nas zonas que não apresentam policromia. A reintegração utilizou o método de *trattegio*, em locais onde as formas ainda possuem leitura. A reintegração realizou-se com têmperas, finalizando-se o trabalho com pigmentos dispersos em verniz de retoque[1227].

Aplicação de uma camada de proteção: a pintura foi protegida com uma camada depois da reintegração cromática, visando a salvaguarda adequada da obra. Para este

[1225] A colmatação de lacunas do suporte e da policromia através de massas de preenchimento mereceu, até ao momento, diversos estudos acerca dos procedimentos possíveis, da sua evolução e do seu enquadramento histórico. Destacamos as publicações de Jonathan Thornton, tais como: THORNTON, J. – Minding the gap: filling losses in gilded and decorative surfaces. *In Gilding and surface decoration*, conference postprints. London: UKIC, 1991, p. 12-17; IDEM – A brief history and review of the early practice and materials of gap-filling in the West. *Journal of the American Institute for Conservation*. [U.S.A]: JAIC. 1(37) (1998), vol. 37, p. 3-22.

[1226] "*Estas acções só deverão ocorrer quando o bem patrimonial tiver perdido parte do seu significado ou função, na sequência de degradações ou alterações anteriores, e têm como princípio o respeito pelo material original. Normalmente, essas acções modificam a aparência do bem".* Vd. TERMINOLOGIA para a definição da conservação-restauro do património cultural material. Resolução aprovada pelos membros do ICOM-CC durante o 15º Encontro Trienal, Nova Dehli, 22-26 de Setembro de 2008 – *Ob. cit.*, p. 56.

[1227] Verniz em frasco da marca comercial Windsor & Newton® (*Winsor & Newton Artists' Retouching Varnish*), composto por resina cetónica resultante da policondensação da ciclohexanona. O verniz utilizado é composto por Laropal® K80 (46%), hidrocarbonetos (dos quais <2% de aromáticos) e nafta (*http://cameo.mfa.org/* e *http://www.winsornewton.com/assets/HealthandSafetyDataSheets/.)*.

efeito utilizou-se uma cera microcristalina[1228] com aplicação de uma fina camada, terminado com verniz de retoque acetinado[1229]. Este verniz, após a aplicação, forma uma película fina e transparente, impermeável e não atrai poeiras.

Fig. V.92 – Pormenor da pintura com intervenção anterior antes da intervenção.

Fig. V.93 – O mesmo pormenor após as aplicação das massas de preenchimento.

Fig. V.94 – Aspeto final após a reintegração cromática.

[1228] A cera microcristalina utilizada foi a da marca Renaissance®, constituída por uma mistura de ceras microcristalinas de origem fóssil altamente refinadas. Desenvolvida pelos laboratórios do British Museum na década de 50 do século XX, é atualmente produzida pela Picreator Enterprises Ltd. Contém Cosmolloid 80H, cera de polietileno e hidrocarbonetos. A sua aplicação fez-se através de um pano macio.

[1229] Com o objetivo de uniformizar os brilhos, optou-se pela aplicação do verniz em *spray* acetinado da Windsor & Newton® (*Winsor & Newton Artists' Satin Varnish*), que detém as mesmas características do verniz de retoque da mesma marca referido anteriormente, diferenciando-se apenas na inclusão de um agente matificante: sílica coloidal, em forma de pó, resultado da combustão de tetracloreto de silício. Disponível in http://cameo.mfa.org/materials (2012.11.05).

5.6.2. Estudo de caso D – Mocho pertencente a um espaço religioso

D.1. Descrição e contextualização

O exemplar em estudo faz parte de um conjunto de seis mochos e duas credências de produção setecentista pertencente à Fábrica da Igreja Paroquial da Freguesia de S. Gonçalo de Amarante do Mosteiro que presta culto àquele orago (figs. V.95 e V.96). O interior da Igreja apresenta uma série de realizações artísticas de relevo no panorama artístico da época, que contou com uma produção sólida e crescente de obras de beneficiação e com a colaboração de muitos artistas de nomeada da época[1230].

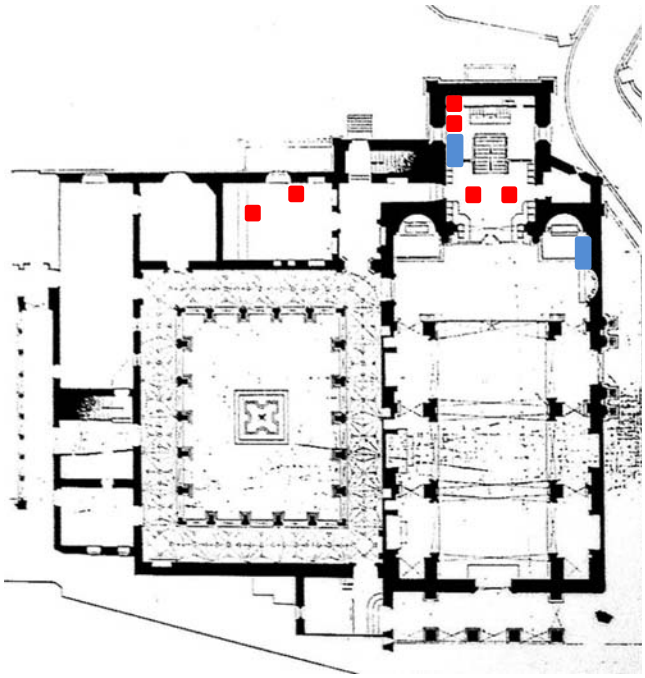
Fig. V.96 – Credência (S/Inv.). Século XVIII, vista frontal.

Fig. V.95 – Mocho (S/Inv.). Século XVIII.

O mocho que constitui o estudo de caso D, assim como os restantes elementos do conjunto, foi tendo ao longo do tempo uma localização dispersa no interior da igreja por

[1230] Vd. COELHO, Daniela; SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e, coord. – Credências e mochos setecentistas do Convento de S. Gonçalo de Amarante: Arte e conservação. *In Matrizes de investigação em Artes Decorativas II*. Porto: UCE/CITAR, 2011, p. 131-150.

razões diversas[1231], apesar de inicialmente o seu posicionamento estivesse dependente dos rituais litúrgicos[1232]. No momento da análise e recolha do exemplar para intervenção a localização era a seguinte: o par de credências e quatro dos seis mochos estavam localizados na capela-mor, embora em locais diferentes. Dois mochos situavam-se nas laterais da cadeira da presidência, atrás da mesa de altar. Os dois mochos restantes localizavam-se na sacristia (esquema V.27).



Esquema V.27 – Planta do Convento de São Gonçalo (DGEMN). Localização do conjunto:

[1231] Em imagens de publicações anteriores, é possível verificar que este conjunto, constituído por oito peças, não tem tido ao longo dos tempos uma localização perene. Ao longo da realização do presente trabalho, os dois mochos situados na capela-mor da Igreja de São Gonçalo de Amarante, cuja utilização nas celebrações litúrgicas é mais frequente, foram encontrados em locais ligeiramente diferentes, apesar do seu posicionamento se manter dentro do espaço circunscrito da capela-mor. No passado, uma das credências esteve colocada na lateral da Capela de Santa Luzia, do lado direito, assim como a credência situada na pequena capela a imagem de São Gonçalo, já esteve noutro lugar. Cf. GONÇALO, Amaro; [et al.] – Igrejas de Amarante: São Gonçalo, São Pedro, São Domingos. [S.l.: s.n., s.d.], p. 27-29.

[1232] O par de credências e os seis mochos teriam na época uma utilização capital no decorrer das cerimónias religiosas, acolitando os rituais eucarísticos. Inicialmente as credências eram colocadas do lado da Epístola, substituindo um pequeno nicho colocado perto do altar. Esta tipologia ganhou uma grande projeção no período barroco, com a execução de pares de credências idênticas, cuja decoração distribuída pelas três faces do móvel poderia relacionar-se com o altar-mor. Vd. INSTITUTO PORTUGUÊS DE MUSEUS. Ministério da Cultura – *Ob. cit.*, p. 108.

A manufatura de mochos e credências era um trabalho bastante executado na época. Apesar de, na sua maioria, a decoração preponderante ser o douramento, quando a aplicação de folha de ouro não era o único recurso decorativo, a pintura de fingimento, designadamente de marmoreados, assumia-se como a escolha predominante. Seguia-se a pintura lisa monocromática, frequentemente conjugada com as realizações pictóricas anteriores. Com vista à elaboração de uma análise comparativa, analisaram-se vários mochos e credências de igrejas pertencentes à área geográfica do Norte, não se encontrando exemplares semelhantes no seio da produção religiosa da época. Trata-se, portanto, de um conjunto original, que se destaca no panorama geral dos mochos e credências da época de fabrico português.

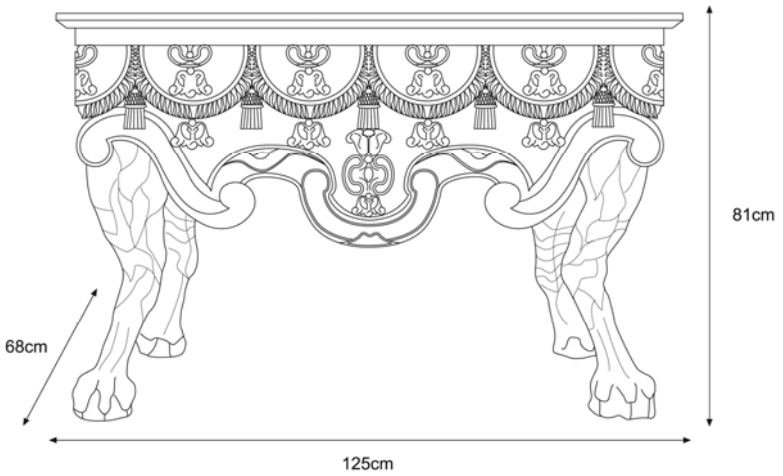
A denominação mocho não é consensual, tal como acontece no estudo de caso A com o termo maquineta, sendo possível encontrar a mesma tipologia formal designada como mocho, banco ou tamborete este objeto que, por natureza, não é exclusivamente de uso religioso, embora a sua pertença a um conjunto do qual fazem parte credências assim o classifica[1233]. Devido à sua condição de conjunto, os mochos e as duas credências apresentam grandes semelhanças formais entre si (esquemas V.28 e V.29). São peças de madeira[1234] entalhada, dourada e policromada, em tons de vermelho, azul-esverdeado (marmoreado) e castanho. O trabalho de talha[1235] organiza os espaços pelo emolduramento das áreas reservadas à pintura, interligando, num todo, as diferentes superfícies e elementos decorativos. O presente mocho, tal como os restantes cinco do conjunto, é quadrangular de tampo de madeira, cuja estrutura é ligeiramente salienta em relação ao saial que apresenta o recorte de uma aleta dourada simétrica no sentido horizontal e uma

[1233] Desconhece-se o sob um ponto de vista documental, o objetivo da sua criação, bem como se existia um local específico destinado aos objetos. Sabe-se que no momento da sua encomenda, a localização específica futura das obras não era de todo indiferente, obedecia frequentemente a requisitos pormenorizados que regiam os preceitos estilísticos, assim como as suas formas e cores.

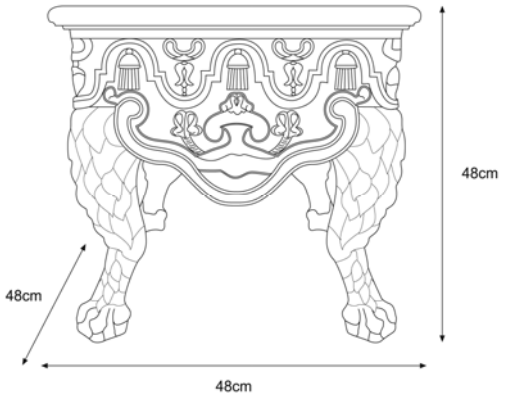
[1234] A madeira foi anteriormente considerada como sendo madeira de castanho. Cf. MARQUES, Maria da Luz Vasconcelos e Sousa Paula – *Ob. cit.*, p. 53.

[1235] O trabalho de talha foi a mais genuína expressão e característica do Barroco português. Frequentemente excessiva e exuberante, foi um indispensável complemento na decoração dos interiores arquitetónicos, principalmente os religiosos, revestindo todas as superfícies: altares, paredes, púlpitos, balaustradas, frisos, cornijas, mísulas, tetos, caixas de órgãos, credências, cadeirais dos coros e bancos.

decoração de sanefas e borlas douradas, simulando um cortinado[1236]. As sanefas fingidas, constituídas por arcos redondos em sentidos opostos, apresentam uma franja dourada indicada por um tracejado em baixo relevo e as aletas são marcadas por uma pequena moldura saliente. Em cada saial dispõem-se dois arcos, mais um por cada ângulo do canto. Na superfície do fundo dos saiais, flores com as pétalas para baixo[1237] sobressaem, em posição simétrica. As pernas simulam membros, provavelmente de leão decorados com pêlos de animal esculpidos com grande realismo. Os pés, de garra e bola, são formados por uma garra de ave de rapina e cinco dedos, envolvendo uma bola. As pernas saem do saial e não do tampo da mesa.



Esquema V.28 – Estudo das características e das principais medidas da credência.



Esquema V.29 – Estudo das características e das principais medidas do mocho.

[1236] A presença de sanefas entalhadas é um elemento comum nos interiores religiosos da época e, portanto, constatamos que este elemento serve de inspiração ao mobiliário religioso coevo, nomeadamente através da simulação de cortinados e outros têxteis.

[1237] Levanta-se a hipótese desta flor poder tratar-se de uma folha de videira estilizada, numa alusão ao vinho, como sangue derramado para remissão da humanidade, de acordo com a simbologia do ritual eucarístico, referência direta a Jesus Cristo na sua Última Ceia.

Apesar de serem claros os contributos do trabalho de marcenaria, talha, pintura e douramento no mocho e, ao contrário dos nomes conhecidos e/ou atribuídos a algumas concretizações artísticas no interior da Igreja, permanece o desconhecimento generalizado relativo a informações específicas acerca da sua encomenda e autoria[1238]. Perante a impossibilidade de se atribuírem nomes concretos à execução do conjunto, realizámos um levantamento da documentação existente sobre os artistas[1239] que trabalharam em Amarante durante a centúria de Setecentos, na esperança de no futuro haver cruzamento de informação e descobrimento de novos dados.

D.2. Estudo técnico e material

O estudo técnico foi realizado com os objetivos declarados no estudo de caso C, ou seja, a aquisição de um maior conhecimento sobre os materiais utilizados e as técnicas empregues na execução polícroma do mocho, assim como uma análise ao estado de conservação atual[1240]. Neste sentido, realizou-se o estudo físico e dimensional da peça (esquema V.29), procedeu-se ao seu registo fotográfico e recorreu-se igualmente à análise laboratorial de nove áreas representativas da superfície pictórica, quatro das quais analisadas segundo a técnica de XRF, e recolha de cinco amostras estratigráficas, de forma a entender a caracterização material e a sua distribuição nas camadas da policromia.

[1238] À falta de documentação, acresce o carácter flexível com que os artífices e mestres executavam a sua arte: o mestre entalhador poderia realizar apenas o risco e a planta, como também executava as obras, dependendo da encomenda. Esta dificuldade aumenta quando numa mesma peça se concretizavam diversos recursos decorativos, como é o caso do presente conjunto. Vd. COELHO, Daniela; SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e, coord. – Credências e mochos setecentistas do Convento de S. Gonçalo de Amarante: Arte e conservação. *In Matrizes de investigação em Artes Decorativas II*. Porto: UCE/CITAR, 2011, p. 138 - 142.

[1239] Consideraram-se os artistas das áreas em estudo, ou seja, mestres marceneiros, entalhadores, pintores e douradores. Vd. IDEM, *Ibidem*, p. 138 - 142.

[1240] Vd. COELHO, Daniela; SARAIVA, Sandra – Portuguese painted religious furniture of the eighteenth century. *In IIC VIENNA CONGRESS: THE DECORATIVE, CONSERVATION AND THE APPLIED ARTS*. London: The international institute for conservation of historic and artistic works (IIC): proceedings, 2012, p. 349.

D.2.1. Métodos de análise

À semelhança dos métodos de análise mencionados no estudo de caso C, o estudo do mocho em geral, e a caracterização do estado de conservação em particular, foram realizados mediante a observação e registo fotográfico com luz visível (macro e microfotografia); fotografia com radiação infravermelha (I.V.), fotografia de fluorescência ultravioleta (U.V.) e fotografia de fluorescência ultravioleta refletida (U.V.R). A identificação da composição elementar da superfície cromática e consequente apresentação de proposta dos pigmentos que a constituem, foi efetuada segundo análises por microespectrometria de fluorescência de raios X dispersiva de energia (XRF). Esta técnica foi utilizada em quatro áreas da peça, contemplando as cores com maior representatividade na pintura: dourado, vermelho, castanho e marmoreado. As amostras transversais de policromia tiveram o objetivo de caracterizar os vários estratos e corroborar alguns resultados na identificação dos pigmentos. Procedeu-se, neste sentido, à recolha em cinco zonas da peça com particular relevo no contexto artístico da mesma, tal como as cores dourado, vermelho, marmoreado, castanho e rosa (fig. V.97).

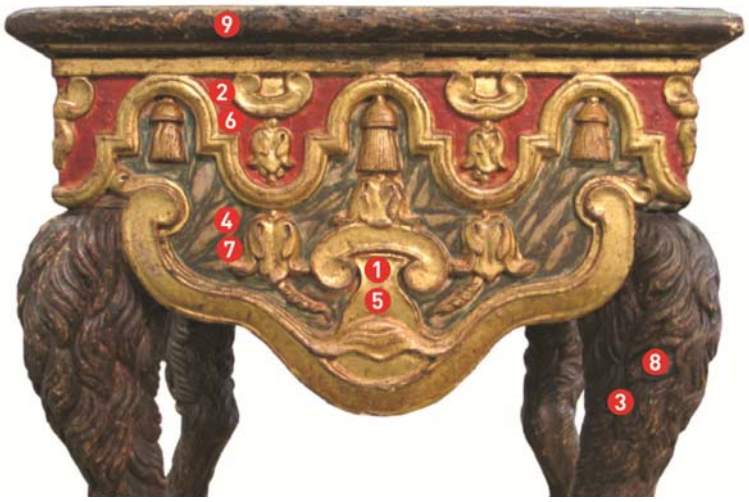


Fig. V.97 – 1 – Dourado (XRF) | 2 – Vermelho (XRF) | 3 – Castanho (XRF) | 4 – Marmoreado (XRF) | 5 – Dourado (estratigrafia) | 6 – Vermelho (estratigrafia) | 7 – Marmoreado (estratigrafia) | 8 – Castanho (estratigrafia) | 9 – Rosa (estratigrafia).

D.2.2. Condições experimentais

As condições experimentais aplicadas no mocho, designadamente os requisitos e as circunstâncias em que se efetuaram o registo fotográfico, a técnica de XRF, a preparação e visualização dos cortes estratigráficos, foram obtidos segundo as mesmas condições empregues no estudo de caso C, explanadas no ponto C.2.2. (p. 384).

D.2.3. Resultados

O revestimento decorativo presente no mocho é conseguido mediante o entalhamento dos motivos ornamentais que receberam dois tipos de tratamento decorativo polícromo posterior[1241], constituído por uma camada de preparação branca aplicada imediatamente sobre a madeira, sucedendo-se as camadas de cor, seguindo a ordem tradicional de execução das técnicas de policromia da época[1242]. Os diferentes acabamentos decorativos polícromos foram obtidos mediante duas técnicas distintas: aplicação de uma camada de cor única a cheio, ou seja, empregue diretamente após a preparação, de modo homogéneo e sem variações, como a cor vermelha e a cor castanha nas pernas e patas, apesar desta última apresentar velaturas e transparências; ou pela sobreposição de cores distintas, como no caso dos marmoreados, através de manchas de diferentes formas e tamanhos. Estes efeitos decorativos são conseguidos pelo uso de determinados pigmentos puros aglutinados ou em mistura, juntamente com a técnica de aplicação e o uso de pincéis de diferentes tamanhos, como a realização dos veios da pintura marmoreada. Diante da observação direta e à vista desarmada, a policromia aparenta ter sido aplicada com uma técnica a óleo[1243], apresenta uma pincelada homogénea, sem muitas impressões do arrasto do

[1241] Além do douramento que, tal como mencionamos anteriormente no ponto *3.3. A policromia*, do Capitulo III (p. 224), não é nossa pretensão abordar.
[1242] Vd. Policromia: a escultura policromada religiosa dos séculos XVII e XVIII. Estudo Comparativo das técnicas, alterações e conservação em Portugal, Espanha e Bélgica. *In CONGRESSO INTERNACIONAL: actas.* Lisboa: IPCR, 2004, p. 37-53.
[1243] Não foram realizados exames que comprovem este facto.

pincel[1244], com uma paleta que varia entre os tons de castanhas, ocres, verdes, rosas, brancos e vermelhos. O estudo geral da obra tendo em consideração a observação e o registo fotográfico com radiação infravermelha não revelou nenhum desenho ou pintura subjacente, embora permita observar com mais clareza a presença de elementos metálicos na lateral do tampo (fig. V.98).

Fig. V.98 – Registo fotográfico com radiação infravermelha.

A fotografia de fluorescência ultravioleta (fig. V.99) demonstrou algumas alterações na pintura, provocadas pela degradação da superfície pictórica ou pela acumulação da camada de proteção, como a evidente coloração amarelada nas pernas ou algumas zonas no marmoreado que se apresentam mais destacadas, e que se relacionam com a natureza dos materiais aplicados[1245] e, apesar de não termos tido oportunidade para aprofundar o estudo

[1244] Observações confirmadas pela visualização do registo fotográfico mediante luz I.V.

[1245] É importante referir que os resultados deste exame não forneceram conclusões concretas nem representativas uma vez que, a pintura está repintada e, portanto, os materiais que reagem não são os originais (mais antigos). Uma vez que se trata de um exame global não se devem tomar como finais e absolutas os resultados obtidos mas antes como dados a confrontar e completar com ouro tipo de exames. Para além deste fator, a obra não apresentava uma camada de proteção (verniz) visível. Contudo, é possível observar determinadas zonas que apresentam maior fluorescência com características diferentes e cujas colorações indicam que podemos estar na presença de diferentes materiais. Cf. – *Ob. cit.*, p. 80.

particular deste exame no âmbito geral da dissertação pela falta de apoio técnico na interpretação das imagens, este é um ponto que gostaríamos de aprofundar no futuro. A técnica da fotografia de fluorescência ultravioleta refletida[1246], uma vez que acentua especificidades ao nível da superfície, revelou alguns pormenores técnicos de execução da pintura, como a ausência de relevo no tratamento do marmoreado (fig. V.100), comparativamente com o empaste de tintas constatado do estudo de caso C. Pelo contrário, e dadas as especificidades dos seus resultados permite uma visualização mais clara dos pormenores entalhados.

Fig. V.100 – Registo fotográfico através da fluorescência ultravioleta.

Fig. V.99 – Registo fotográfico através da fluorescência ultravioleta refletida.

Devido à geometria da peça, os resultados obtidos com a técnica de XRF e os quatro respetivos espectros (figs. V.101-V.104) não apresentam a qualidade desejada, embora seja possível retirar algumas conclusões dos mesmos. Nas áreas selecionadas, foram identificados os seguintes elementos químicos: cálcio (Ca), ferro (Fe), chumbo (Pb), cobre (Cu), zinco (Zn), ouro (Au), mercúrio (Hg) e estrôncio (Sr). Verificou-se que o chumbo constitui um elemento existente em quase todas as zonas analisadas, pelo que poderá estar

[1246] Esta é uma técnica cujas potencialidades continuam a ser estudadas pelo Mestre Luís Bravo, doutorando em "Conservação de Pintura", com tema "Análise multiespectral", recorrendo a técnicas de fotografia digital e análise com luz visível, radiação Infravermelha e Ultravioleta.

relacionado com a presença de branco de chumbo, presente em diversas camadas cromáticas e misturado com outros pigmentos. Todas as áreas examinadas apresentam na sua composição cálcio, ferro, cobre e estrôncio (Tabela 2). Esta combinação pode sugerir a presença de uma camada de bólus arménio. Em algumas zonas foi possível identificar a presença de zinco, ouro, chumbo e mercúrio. O elemento químico Au indicou a presença de ouro e a análise da estratigrafia correspondente a uma zona dourada veio a revelar tratar-se de folha de ouro. O cálcio, dado detetar-se em pequenas quantidades, pode tratar-se de uma impureza associada a algum dos pigmentos em observação ou estar relacionado com a composição da camada de preparação (cré ou gesso). O mercúrio deve estar associado à utilização de vermelhão na zona estudada. A zona de marmoreado apresenta uma coloração azul e, além dos elementos constituintes do bólus, foram identificados o cobre e o chumbo. O chumbo poderá estar associado ao branco de chumbo e o cobre pode ter origem na azurite. O estrôncio por vezes é detetado na presença de uma cola ou revela a anterior utilização de produtos de desinfestação.

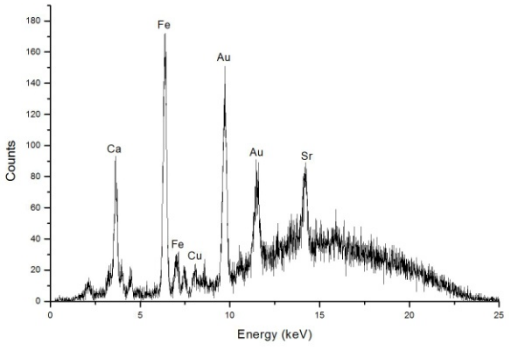


Fig. V.102 – Espectro de XRF correspondente à zona dourada.

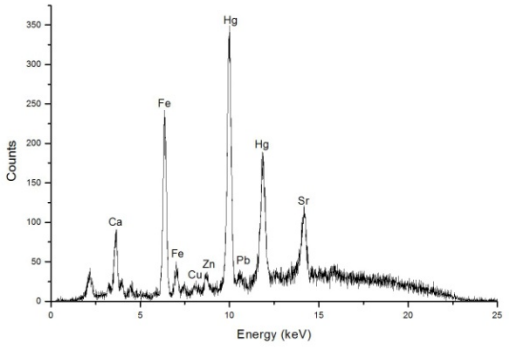


Fig. V.101 –Espectro de XRF correspondente à zona vermelha

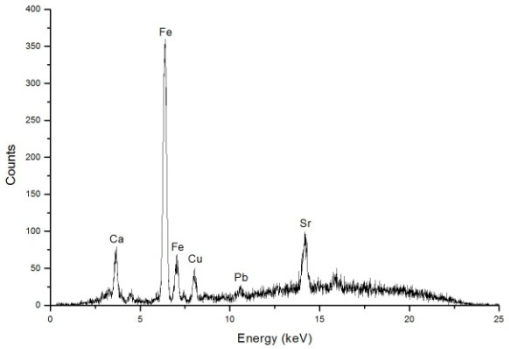


Fig. V.103 – Espectro de XRF correspondente à zona castanha.

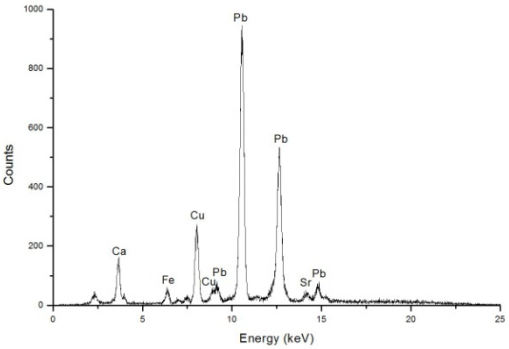


Fig. V.104 – Espectro de XRF correspondente à zona marmoreada.

Tabela 2

Resultados de XRF obtidos nas diferentes zonas de cor analisadas do mocho

	Ca	Fe	Cu	Zn	Au	Hg	Pb	Sr	PROPOSTA DE PIGMENTOS
DOURADO	X	(X)	X		(X)			X	Ocre (bólus) e Folha de Ouro
VERMELHO	X	(X)	X	X		(X)	X	X	Ocre (bólus) e Vermelhão
MARMOREADO	X	X	X				(X)	X	Ocre (bólus), Branco de Chumbo e Azurite
CASTANHO	X	(X)	X				X	X	Ocre (bólus) e Ocre

(X) representa o elemento maioritário

As amostras estratigráficas demonstram que existem duas diferentes técnicas pictóricas de acordo com a área: a) vestígios da cor rosa no tampo do mocho, b) restantes zonas policromadas, existindo sobreposição de camadas cromáticas, normalmente entre três e cinco estratos, em todas as zonas. A diferença de técnicas pictóricas revela-se pelo tipo de camada de preparação existente e no número e espessura dos estratos correspondentes à amostra dos vestígios rosa apresentados de seguida:

a) Tampo do mocho com vestígios de cor rosa

A espessura e o aspeto das camadas estratigráficas apresentam semelhanças em todas as amostras como veremos de seguida com exceção daquela recolhida no tampo referente aos vestígios da monocromia rosa. A camada de preparação desta amostra é visualmente parecida com as camadas de preparação existentes nas restantes (figs. V.105 e V.106). No entanto, após a observação com luz ultravioleta é possível concluir que esta camada é bastante mais grosseira e heterogénea do que as restantes. A camada de preparação apresenta diversas partículas de forma e tamanho variados e irregulares, em alguns casos, com uma ligeira coloração rosada (fig. V.107). Aqui, a camada cromática é também mais espessa do que nas restantes zonas da peça. Trata-se de uma camada muito heterogénea

com diversas partículas brancas e translúcidas. O facto de ter sido recolhida na zona do tampo pode justificar a diferença que se observa entre esta amostra e as demais amostras recolhidas. Devido à utilização, a zona do tampo seria a mais exposta ao desgaste e degradação e possivelmente teria sido "reforçada" através do uso de materiais como, por exemplo, cargas, como se observa pela quantidade de partículas que estão presentes quer na camada de preparação, quer na camada cromática.

Fig. V.106 – Microfotografia do corte transversal da amostra 9 (rosa), correspondente ao tampo, por OM. Resolução de 100x.

Fig. V.105 – Microfotografia do corte transversal da amostra 9 (rosa), correspondente ao tampo, por OM. Resolução de 200x.

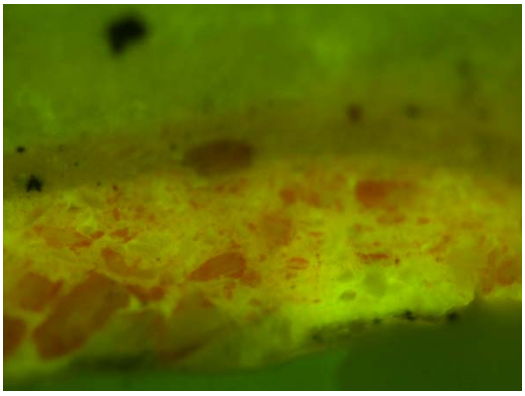


Fig. V.107 – Microfotografia do corte transversal da amostra 9 (rosa), mediante observação por microscopia ótica com lâmpada de ultravioleta. Resolução de 200x.

b) Restantes áreas policromadas: dourado, vermelho, marmoreado e castanho

As amostras recolhidas para análise estratigráfica incluíram as cinco cores que nos pareceram mais representativas: dourado (fig. V.108), vermelho (fig. V.109), castanho (fig. V.110), marmoreado (fig. V.111) e rosa. As respetivas estratigrafias demonstram que o mocho apresenta sobreposição de camadas pictóricas. As amostras recolhidas revelam uma camada de preparação branca-acastanhada com partículas castanhas e translúcidas, sobre a qual surge uma camada castanha-alaranjada com partículas pretas, vermelhas, amarelas e translúcidas, possivelmente correspondendo a uma camada de bólus. A cor dourada tem origem na aplicação de uma folha de ouro.

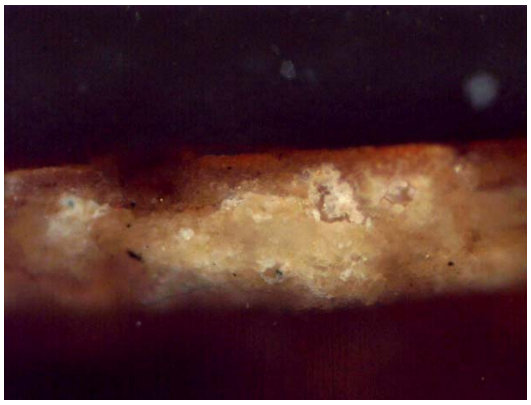


Fig. V.109 – Microfotografia do corte transversal da amostra 1 (dourado), correspondente ao tampo, por OM. Resolução de 200x.

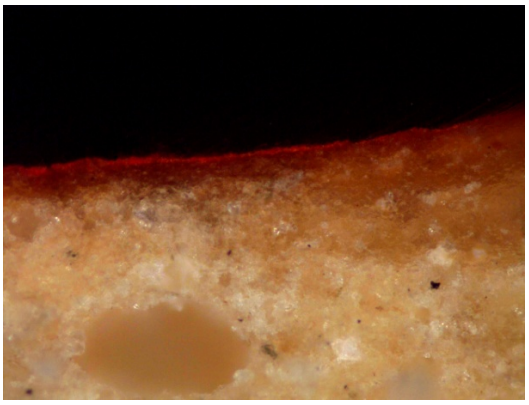


Fig. V.108 – Microfotografia do corte transversal da amostra 2 (vermelho), correspondente ao tampo, por OM. Resolução de 200x.

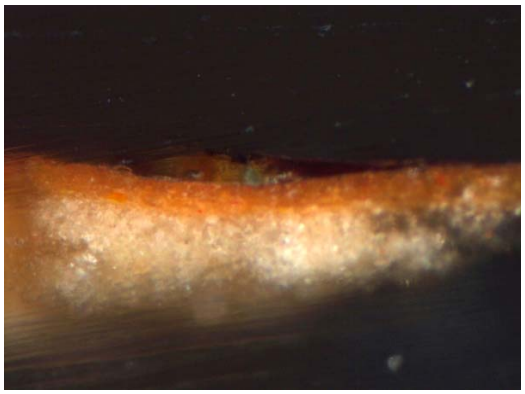


Fig. V.111 – Microfotografia do corte transversal da amostra 8 (castanho), correspondente ao tampo, por OM. Resolução de 200x.

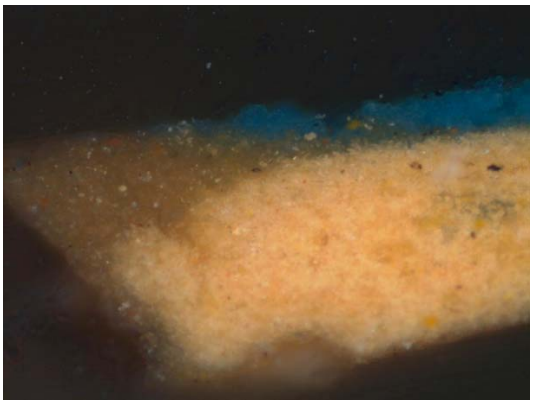


Fig. V.110 – Microfotografia do corte transversal da amostra 7 (marmoreado), correspondente ao tampo, por OM. Resolução de 200x.

Após as análises e interpretação dos resultados, lamentamos a inexistência de um espectro da técnica XRF relativo à zona rosa, embora no momento da realização das análises e perante o desconhecimento deste facto, que nos parece agora evidente, a verdade é que os vestígios eram praticamente impercetíveis e circunscreviam-se aos cantos do tampo, ou seja, não nos pareceu ser portador de qualquer representatividade técnica. Contudo, é possível que o espectro do ponto em questão desse mais informações acerca desta área claramente diferenciada do ponto de vista da execução técnica relativamente aos restantes[1247].

Apresentamos no Quadro XVIII uma síntese dos resultados obtidos através dos espectros fornecidos pela técnica de XRF nas cores dourada, vermelha, castanha e marmoreada e da análise das amostras transversais das cores dourada, vermelha, castanha, marmoreada e rosa:

Quadro XVIII

Síntese dos resultados obtidos no mocho

AMOSTRAS		**ESTRATGRAFIA**			**XRF**	
Cor	**Nº**	**Camadas pictóricas**	**Espessura (µm)**	**Cor do grão**	**Elementos**	**Proposta de pigmentos**
Dourada	1	-	-	-	Ca Fe Cu Au Sr	- ocre (sobre a folha de ouro)
	5	3- castanha-escura	5.3	-laranja, amarelo, vermelho -castanho, ocre	-	-
		2- castanha alaranjada	10.7 – 90	- castanho		
		1- branca	*	- castanho escuro		

[1247] A técnica XRF poderia ter sido utilizada igualmente nos vestígios da monocromia rosa, tendo em conta que se revelou através dos resultados dos cortes estratigráficos como uma área tecnicamente diferenciada relativamente às restantes em quatro áreas da peça, contemplando as cores com maior representatividade na pintura: dourado, vermelho, castanho e marmoreado.

Vermelha	2	-	-	-	Ca Fe Cu Zn Hg Pb Sr	- ocre (bólus) - vermelhão
	6	4- castanha-escura	4.9	- castanho	-	-
		3- Vernelha	10	- vermelho		
		2- castanha irregular	19.3	- castanho		
		1- branca acastanhada	*	- castanho e translúcido		
Castanha	3	-	-	-	Ca Fe Cu Pb Sr	- ocre (bólus) - ocres castanhos
	8	3- castanha	12	- castanho	-	-
		2- castanha alaranjada	16.7 – 30	- castanho, amarelo, vermelho e translúcido		
		1- branca	*	-branco, translúcido		
Marmoreada	4	-	-	-	Ca Fe Cu Pb Sr	- ocre (bólus) - branco de chumbo - azurite
	7	4- castanha escura muito irregular e escassa	2.7	- castanho	-	-
		3- azul	4.7 – 37	- azul, castanho, amarelo e translúcido		
		2- castanha	12 – 75.3	- castanho, amarelo,vermelho e translúcido		
		1- branca acastanhada	*	- branco,castanho, amarelo,vermelho e translúcido		

Rosa	9	6. Camada translúcida	4.7	- translúcido	-	-
		5. Camada castanha escura heterogénea	10.7	- castanho e branco de grandes dimensões		
		4 - castanha clara irregular e heterogénea	10 - 52	- branco grandes dimensões		
		3- laranja heterogénea	66.7 – 139.3	- laranja e branco de grandes dimensões		
		2 - castanha alaranjada	26 – 58.7	- preto, vermelho e translúcido		
		1- branca acastanhada	*	- castanho, preto e translúcido		

* Não foi possível medir a espessura deste estrato, uma vez que depende da incisão realizada na recolha de amostras.

D.3. Estado de conservação

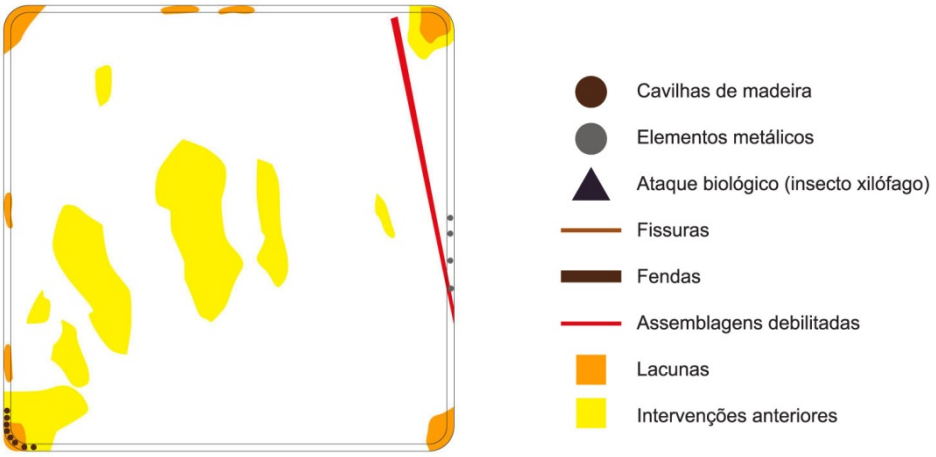
O estado de conservação do conjunto era bom, tendo em conta a cronologia e a sua atual utilização para fins de celebração litúrgica, o que proporciona um desgaste bastante acentuado. A colocação no interior da igreja favorece a sua deterioração, uma vez que a temperatura e humidade revelam-se dois dos principais fatores de degradação do mobiliário[1248]. No mapeamento de patologias não foi assinalada a presença de sujidade já que esta se encontrava de uma forma generalizada em toda a superfície. Ao estado de conservação atual não é alheia a constante alteração de local das peças, ocasionando uma manipulação e manuseamento menos cuidadoso do conjunto, acentuando o seu desgaste natural. O mocho expõe intervenções anteriores de grande abrangência, quer ao nível do suporte, quer ao nível da policromia. No que diz respeito ao suporte, as intervenções foram realizadas ao nível de consolidação da fenda no tampo e de reconstituição de lacunas volumétricas, recorrendo ao uso de pasta de papel, grande parte em levantamento, e

[1248] Vd. ORDÓÑEZ, Cristina; ORDÓÑEZ, Leticia; ROTAECHE, María del Mar – *Ob. cit.*, p. 85-89.

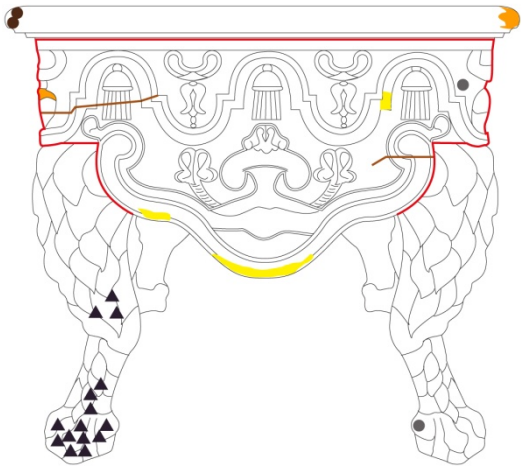
cavilhas de madeira de baixa densidade. Quanto à policromia, é de notar a existência de repintes e reintegrações nas cores douradas e castanhas em zonas de lacunas.

D.3.1. Suporte lenhoso (esquemas V.30-V.34)

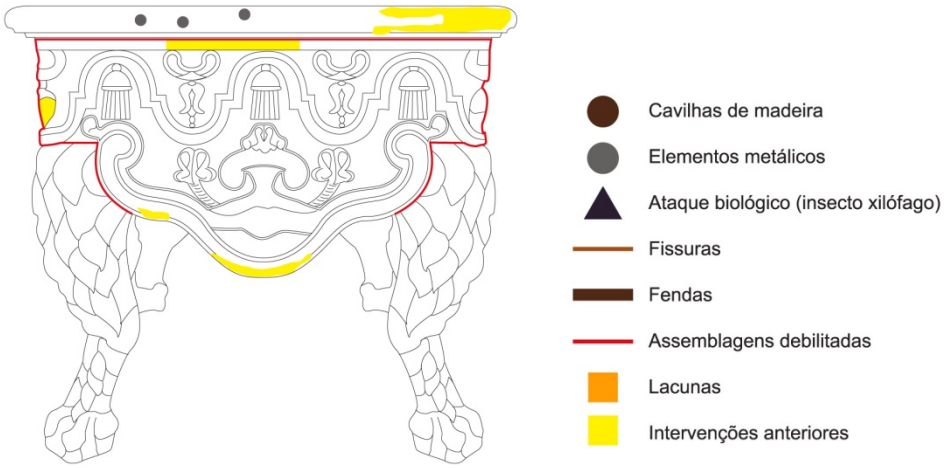
O suporte em madeira apresenta um grande desgaste e várias fissuras na sua estrutura, além das assemblagens debilitadas ao nível do encaixe do tampo e das pernas (fig. V.112). As zonas mais afetadas são os limites do mocho, designadamente os cantos (fig. V.113), as zonas mais salientes das pernas, os pés e a zona inferior do saial, ocasionando o aparecimento de lacunas nestas extremidades. Como consequência, predominam nestas superfícies intervenções anteriores (fig. V.114), com colocação de cavilhas de madeira e de pasta de madeira, utilizadas na reconstituição volumétrica das partes em falta (fig. V.115). Existe uma grande fenda a destacar, ao nível do tampo, que motivou a colocação de novos elementos metálicos (fig. V.116). O ataque biológico encontra-se circunscrito a uma perna do mocho (fig. V.117). Os elementos metálicos assinalados no esquema são aqueles que se encontram visíveis. Contudo, é possível perceber por baixo da policromia a oxidação presente nas cavilhas metálicas nas zonas de assemblagens.



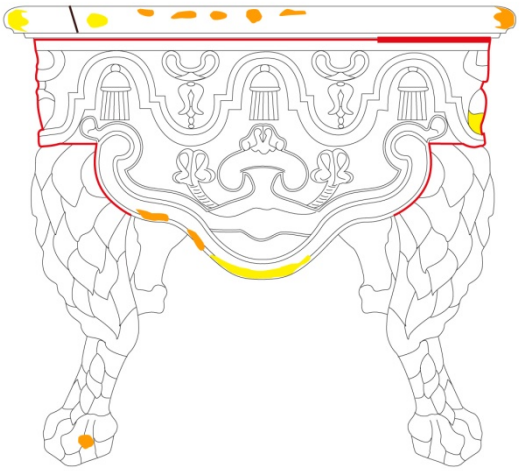
Esquema V.30 – Estado de conservação do suporte lenhoso, tampo.



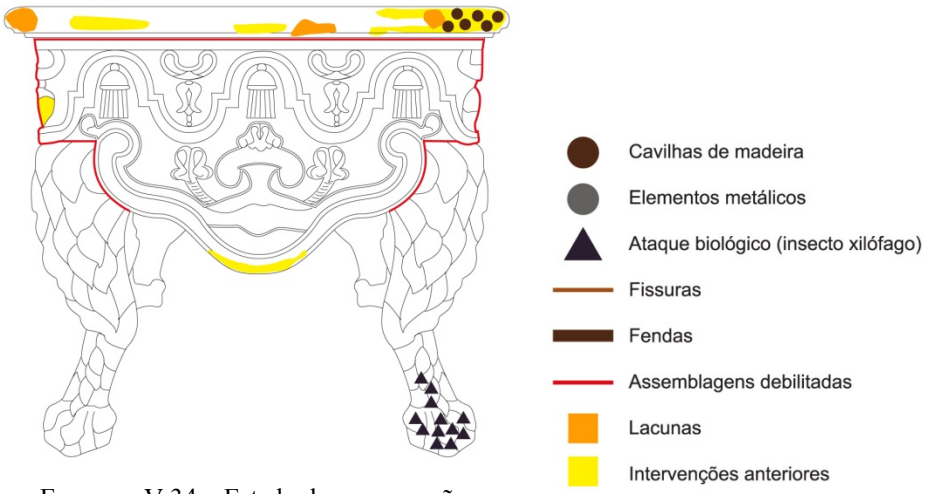
Esquema V.31 – Estado de conservação do suporte lenhoso, face AB.



Esquema V.32 – Estado de conservação do suporte lenhoso, face BC.



Esquema V.33 – Estado de conservação do suporte lenhoso, face CD.



Esquema V.34 – Estado de conservação do suporte lenhoso, face DA.

Fig. V.112 – Assemblagem debilitada ao nível do tampo.

Fig. V.113 – Lacuna localizada no canto do tampo.

Fig. V.114 – Presença de intervenções anteriores no tampo.

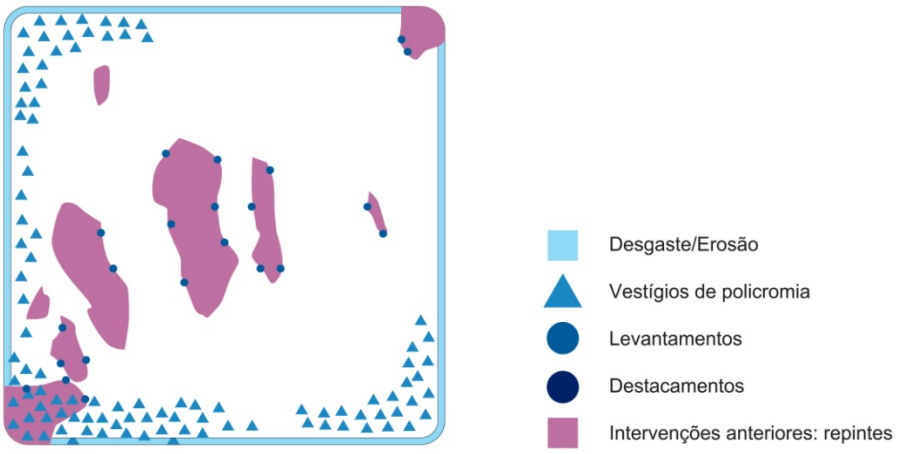
Fig. V.115 – Presença de cavilhas de madeira.

Fig. V.117 – Elementos metálicos utilizados em intervenções anteriores.

Fig. V.116 – Ataque biológico localizado numa perna.

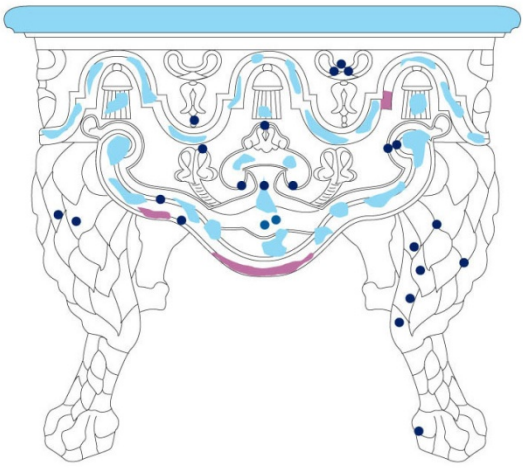
D.3.2. Policromia (esquemas V.35-V.39)

Considerando a policromia, era visível a presença acentuada de erosão e desgaste da superfície, que se fazem sentir em zonas limítrofes e de maior vulnerabilidade à manipulação humana (fig. V.118). Existiam destacamentos generalizados (fig. V.119), cuja concentração se fazia em torno das zonas de maior tensão: em redor das fendas e dos elementos metálicos, revelando por vezes a camada de preparação ou, na ausência desta, o suporte em madeira. Salientamos, ainda, a presença de manchas na superfície (fig. V.120). Das intervenções anteriores, a ação do elemento humano como fator de degradação dos objetos[1249] evidenciava-se nos repintes posteriores, ao nível do tampo, das pernas e de alguns elementos reconstituídos (figs. V.115 e V.121). Os materiais utilizados nas intervenções anteriores apresentam oxidação. No tampo, eram de salientar os vestígios de policromia e as intervenções anteriores.

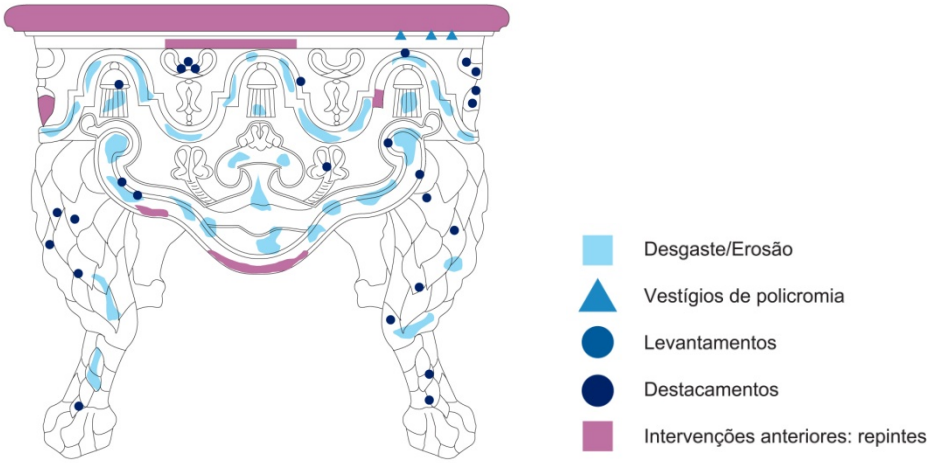


Esquema V.35 – Estado de conservação do suporte lenhoso, tampo.

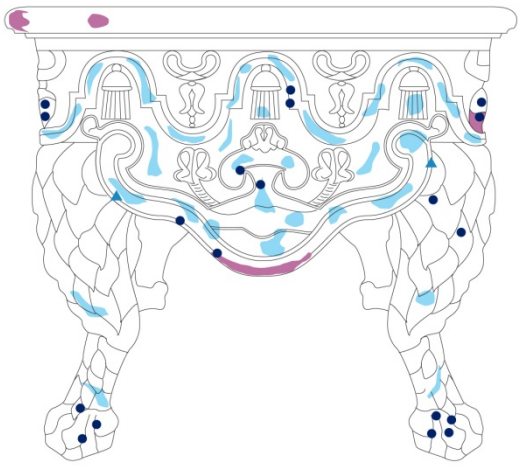
[1249] Vd. ORDÓÑEZ, Cristina; ORDÓÑEZ, Leticia; ROTAECHE, María del Mar – *Ob. cit.*, p. 89.



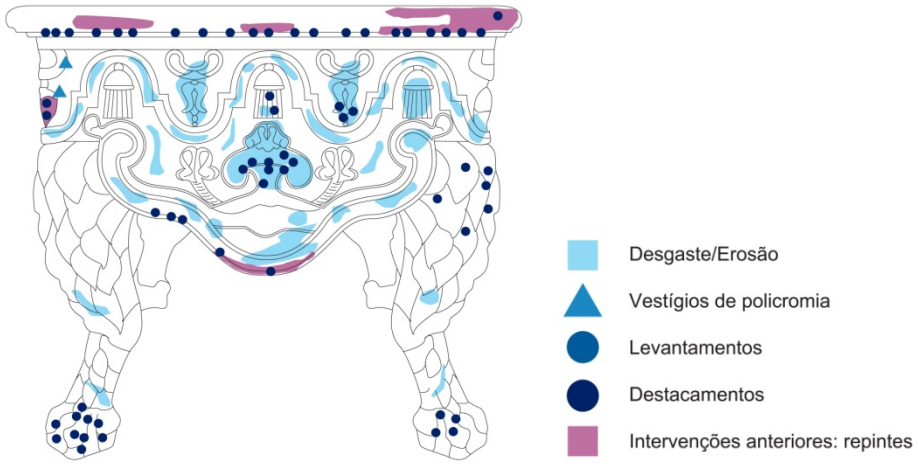
Esquema V.36 – Estado de conservação do suporte lenhoso, face AB.



Esquema V.37 – Estado de conservação do suporte lenhoso, face BC.



Esquema V.38 – Estado de conservação do suporte lenhoso, face CD.



Esquema V.39 – Estado de conservação do suporte lenhoso, face DA.

Fig. V.119 – Desgaste da superfície.

Fig. V.118 – Destacamentos.

Fig. V.120 – Presença de manchas.

Fig. V.121 – Escurecimento de intervenções anteriores.

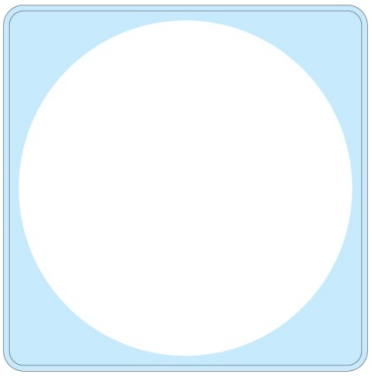
D.4. Especificações técnicas

A análise da cor encontrada nos remates emoldurados salientes do tampo (fig. V.122) e a forma como os seus vestígios na superfície horizontal se circunscrevem aos cantos (esquema V.40), desenhando na superfície do mesmo um círculo levantou a hipótese de como seria o aspeto original do mocho com as almofadas, que teriam provavelmente uma das cores mais apreciadas – o vermelho – empregues em tecidos como o veludo ou damasco[1250]. Optámos por fazer duas propostas de reconstituição, considerando não apenas

[1250] Note-se que atualmente ainda se utilizam almofadas nestes tecidos dentro das mesmas cores, na senda dos costumes decorativos dos interiores, quer religiosos, quer civis.

o aspeto da almofada redonda na zona circular do tampo que não apresenta policromia (figs. V.123 e V.124), mas também como seria o aspeto original do mocho com a cor rosa dos vestígios encontrados (figs. V.125 e V.126).

Fig. V.122 – Vestígios de cor rosa encontrados no tampo.



Esquema V.40 – Zona circular sem policromia.

Fig. V.123 – Reconstituição do tampo com almofada circular.

Fig. V.124 – Reconstituição do mocho com almofada circular no tampo.

Fig. V.126 – Reconstituição do tampo com a cor dos vestígios encontrados.

Fig. V.125 – Reconstituição do mocho com a cor dos vestígios encontrados no tampo.

D.5. Intervenção de conservação e restauro

Partindo do estado de conservação e da serventia que o mocho mantém atualmente, tendo como referência basilar as considerações anteriores relativas aos princípios deontológicos e à ética de intervenção, não podíamos ignorar a função utilitária quotidiana e a importância que a tipologia representa nas práticas litúrgicas devocionais dos paroquianos. Deste modo, as intervenções de conservação-restauro realizadas no estudo de caso D – mocho adotaram os princípios referidos no ponto C.5. respeitante ao leito e, nesse sentido, os procedimentos efetuados seguiram os mesmos critérios de intervenção de carácter sobretudo conservativo, embora com ações de conservação curativa e de restauro imprescindíveis para assegurar a continuação do uso do objeto que necessitava de uma consolidação material do suporte.

A reflexão do estado de conservação do mocho remete-nos para a importância da relação entre as causas e fatores responsáveis pela degradação da generalidade dos objetos policromados, provocadas por reações em cadeia. Desta forma, as duas principais patologias que observámos, nas quais a deterioração da policromia se apresenta como consequência da degradação do suporte, devem-se à presença de metais que originam fendas[1251] e destacamentos e à própria movimentação natural do suporte, cuja repetição prolongada causa fissuras diversas. A perfuração inicial e o estado lacunar gradual provocado pelo ataque biológico do inseto xilófago[1252] originam a fragilização acentuada nos pontos de apoio e sustentação fundamental do mocho, cuja utilização quase diária a transforma num risco não só para a peça como para os próprios utilizadores da mesma.

[1251] As fendas do suporte repercutem os seus movimentos para a camada pictórica que, por não conseguir acompanhar os movimentos, vão criar um afastamento da policromia levando ao destacamento do material.
[1252] Outra situação a considerar é a presença de insetos, que em alguns casos vivem no interior da madeira, alimentando-se dela, mas em certas alturas do ano, na época de reprodução saem para o exterior criando orifícios na obra (tanto no suporte como na policromia). Assim, apesar do suporte não apresentar por vezes uma degradação visível, poderá necessitar de uma análise mais profunda e atenta a fatores que poderão estar ocultos.

No trabalho prático realizado no CCR-UCP/CRP, entre Janeiro e Junho de 2011, a preservação de todos os elementos constituintes do mocho foi uma prioridade pela consciência e pelo respeito do seu tempo de vida, principalmente dada a sua utilização atual. Assumiu-se desde o primeiro momento a não remoção das intervenções anteriores devido à extensão das mesmas e ao desconhecimento do estado de conservação, motivo que não nos dava garantias do estado do original remanescente. Optou-se, antes, pela consolidação e preservação das mesmas[1253], assim como pela estabilização e consolidação do suporte. Contudo, observámos no tampo um estado avançado de levantamento de material utilizado na reconstituição volumétrica, numa intervenção anterior, o que nos levou à remoção pontual de algumas zonas cujos levantamentos causavam, ainda, a diferenciação estética em ralação aos demais elementos. Esta opção fundamentou-se, sobretudo, na utilização do mocho quase diária, no risco que constituiria devolvê-lo nessas condições, uma vez que isso significaria uma perda significativa da sua utilidade atual e, ainda na importância da recuperação da sua leitura estética, tendo em conta o contexto onde se insere. Assim, procedemos à reintegração parcial do aspeto estético do mocho, pela recuperação de áreas desvirtuadas, devolvendo a harmonização equilibrada do conjunto, mediante procedimentos relativos i) ao suporte lenhoso e ii) à policromia, apresentados de seguida:

vii) Fases de tratamento e materiais utilizados no suporte lenhoso

Limpeza mecânica superficial: limpeza cuidada da superfície, que se encontrava com poeiras e outras substâncias acumuladas, tais como o material esponjoso referido anteriormente utilizado para arranjos florais[1254].

[1253] A única exceção foi no tampo, dado o levantamento das massas em pasta de papel que se encontravam num avançado estado de levantamento. Neste sentido, optamos pela utilização da resina referida com a finalidade de conferir uma solução mais estável e resistente.

[1254] A limpeza, tanto do suporte como da policromia, foi efetuada com o auxílio de aspirador e de trinchas de pêlo macio. No interior do banco foram utilizadas trinchas de pelo menos macio de forma a eliminar os restos de material esponjoso de cor verde.

Desinfestação preventiva e curativa: tratamento curativo e preventivo de desinfestante líquido em solvente orgânico à base de premetrina[1255] (fig. V.127).

Fig. V.127 – Desinfestação do suporte.

Consolidação de suporte: a consolidação do suporte foi executada em cinco passos distintos:

1- Injeção de resina sintética acrílica[1256] em dissolução com um hidrocarboneto aromático[1257] a 10%, injetada em três aplicações.

2- Impregnação dos espaços ocos mediante injeção de resina sintética epoxídica[1258] (fig. V.128).

Fig. V.128 – Consolidação mediante aplicação de resina sintética.

[1255] Da marca comercial Cuprinol®.
[1256] Da marca comercial Paraloid B-72®.
[1257] O tolueno foi escolhido por ser um solvente móvel, com alta penetração e débil e breve retenção. Cf. GÓMEZ, Maria Luisa – *Ob. cit.*, p. 296.
[1258] Da marca comercial Sikadur® 52.

3- Utilização de resina epóxida[1259] com o objetivo de reconstituir os elementos em falta (fig. V.129).

Fig. V.129 – Reconstituição volumétrica mediante aplicação de resina epóxida.

4- Colagem com acetato de polivinil de alguns pontos de união das pernas com o saial que apresentavam sinais de fragilização[1260] (fig. V.130).

Fig. V.130 – Colagem de alguns pontos de união que apresentavam sinais de fragilização.

[1259] Da marca comercial Araldit® SV 427, endurecedor HV 427.
[1260] Após aplicação do adesivo, foram utilizados grampos metálicos com o objetivo de reforçar a união.

5- Consolidação de intervenções anteriores (pasta de papel) ao nível do tampo, mediante injeção da solução de acetato de polivinil[1261] em água[1262] (60:40).

viii) Fases de tratamento e materiais utilizados na policromia

Devido ao carácter conservativo da intervenção assumido desde o início, optou-se por dar prioridade à estabilização estrutural do suporte. Desta forma, no que diz respeito à policromia, apenas se procedeu à limpeza da superfície e reintegração de cor nas áreas de reconstituição volumétrica, anteriormente descrito no ponto 3 relativo às fases de tratamento e materiais utilizados.

Limpeza mecânica superficial: limpeza cuidada da superfície.

Limpeza Química: após a realização de testes preliminares de limpeza com diversos solventes, em áreas representativas, chegou-se à conclusão de que a melhor opção passa pela utilização da solução de um solvente orgânico, hidrocarboneto alifático[1263] e um álcool (50:50).

Reintegração cromática: nas zonas de reconstituição volumétrica anterior, optou-se por utilizar a reintegração mediante o método de *trattegio*, em locais onde as formas ainda possuem leitura. Numa primeira fase foi aplicada uma base de tom similar ao original, embora num tom abaixo mas próximo. A têmpera foi o material escolhido, uma vez que adquire as características físicas e óticas pretendidas. Esta camada

[1261] Este polímero sintético é um material termoplástico, que funciona como consolidante ou adesivo, apresentando a resistência e flexibilidade necessárias. Cf. GÓMEZ, Maria Luisa – *Ob. cit.*, p. 322 e 323.
[1262] A água é um solvente intermédio, com penetração e retenção intermédias. Cf. GÓMEZ, Maria Luisa – *Ob. cit.*, p. 296.
[1263] O White Spirit® é um solvente móvel, com alta penetração e débil e breve retenção. O etanol é um solvente débil, com polaridade intermédia, pouca penetração, alta volatilidade e baixa retenção. Cf. GÓMEZ, Maria Luisa – *Ob. cit.*, p. 296, 300 e 301.

intermédia faz com as massas fiquem mais compactas e menos porosas para receber a reintegração cromática seguinte. A reintegração realizou-se com têmperas, finalizando-se o trabalho com pigmentos dispersos em verniz de retoque[1264] (figs. V.131 e V.132).

Fig. V.131 – Reconstituição volumétrica do suporte.

Fig. V.132 – Reintegração cromática das áreas de reconstituição volumétrica.

Aplicação de uma camada de proteção: com o objetivo de salvaguardar a pintura depois da reintegração cromática, utilizou-se nas zonas policromadas uma solução de resina sintética acrílica de baixo peso molecular[1265] com uma cetona[1266], e nas zonas douradas uma fina camada de cera microcristalina[1267]. A camada de proteção forma uma película fina e transparente, que se revela impermeável e não atrai poeiras.

[1264] Verniz em frasco da marca comercial Windsor & Newton® (*Winsor & Newton Artists' Retouching Varnish*), composto por resina cetónica resultante da policondensação da ciclohexanona. O verniz utilizado é composto por Laropal® K80 (46%), hidrocarbonetos (dos quais <2% de aromáticos) e nafta (*http://cameo.mfa.org/* e *http://www.winsornewton.com/assets/HealthandSafetyDataSheets/.)*.

[1265] Da marca comercial Paraloid B-72®.

[1266] A cetona foi escolhida por ser um solvente intermédio, com penetração e retenção intermédias. Cf. GÓMEZ, Maria Luisa – *Ob. cit.*, p. 296.

[1267] A cera microcristalina utilizada foi a da marca Renaissance®, constituída por uma mistura de ceras microcristalinas de origem fóssil altamente refinadas. Desenvolvida pelos laboratórios do British Museum na década de 50 do século XX, é atualmente produzida pela Picreator Enterprises Ltd. Contém Cosmolloid 80H, cera de polietileno e hidrocarbonetos. A sua aplicação fez-se através de um pano macio.

CONCLUSÃO

O objetivo principal da presente tese, e o investimento efetuado nesse sentido, resultou de uma nova abordagem ao tema, na qual se acrescentou uma vertente técnico-artística, conservativa e interventiva aos estudos históricos realizados, incontornáveis na compreensão deste património português no âmbito das artes decorativas, que esperamos potenciar em futuros projetos de conservação.

Partimos para a investigação com diversas questões a que tentámos dar resposta: seriam os marceneiros a pintar os móveis que eles próprios executavam? Ou seriam pintores a realizar a sua arte no mobiliário? Terão, neste último caso, analogias formais e estilísticas idênticas à sua produção de pintura? Seriam os materiais usados os recomendados pela tratadística coeva? E seriam os procedimentos utilizados na pintura de móveis idênticos aos da coeva pintura sobre tela/madeira?

Procurámos esclarecer estas e outras interrogações iniciais através da sistematização dos estilos, da compreensão de influências externas e das oficinas produtoras, cujas respostas, em alguns casos, foram possíveis mediante comparações formais e estilísticas dos objetos, por analogias de técnicas e de autorias.

Apontámos alguns nomes concretos de "pintores-douradores" e "pintores-decoradores", embora a autoria do mobiliário e a sua decoração pictórica não pareçam ter merecido, pelo menos na esfera documental, a relevância autoral quando comparada com outras expressões, como a talha, a pintura ou a escultura. Esta situação contraria, no entanto, o reconhecimento e a difusão da decoração policroma no mobiliário, cujos programas partilhavam, com frequência, os mesmos princípios e orientações da totalidade dos interiores arquitetónicos e objetos de utilidade doméstica e/ou litúrgica. Apesar da tentativa de definição dos Regimentos, que sucessivamente apresentaram as atividades e regras específicas dos artífices, permaneceu a ambiguidade das suas funções. Tal problemática parece não se ter resolvido, o que dificulta a atribuição da autoria dos móveis pintados, relacionada com uma multiplicidade de ofícios necessários na sua produção. A decoração final policromada do mobiliário era repartida, de acordo com o carácter e

exigência do encomendante, entre pintores de nomeada e marceneiros, que permaneceram no anonimato.

Este motivo parece justificar a constatação de dois níveis de erudição na execução técnica, dado que a decoração policromada dos móveis podia ser da alçada de diversos ofícios e, em última análise, não ser de nenhum, isto é, não existir uma especialidade instituída e necessária para tal produção. Desta forma, podemos perceber uma produção transversal à hierarquia social, na qual concorrem, em simultâneo, o mobiliário setecentista de aparato, cuja manufatura foi motivada pela encomenda da Corte, do Clero, da Nobreza e, diversas vezes, por uma Burguesia endinheirada, ávida de solidificar o seu estatuto social, ao mesmo tempo que afluem os exemplares de cariz popular, com provável superioridade numérica e fraca qualidade na execução, pressupondo uma intenção de mercado barato. Erudito ou popular subsiste, contudo, uma clara vontade de encomenda de mobiliário pintado no qual persistiu a interpretação espontânea do seu autor, apesar do conhecimento dos modelos e fontes de inspiração.

A localização geográfica deteve relevante importância no nível de erudição técnica, facto que se prende com os ritmos diferenciados das apropriações estéticas, dependente da proximidade aos principais centros. Assim, se por um lado os exemplares encomendados e produzidos na zona da capital teriam facilidades de incorporação, devido ao novo gosto da Corte, também nos locais onde condicionantes de ordens várias não o permitiram se desenvolveram mecanismos de aproximação aos novos modelos, como é o caso da produção no Nordeste português. Atendendo à qualidade de execução, um dos fatores de diversificação dos objetos de maior erudição relaciona-se com a existência de escolas/oficinas regionais distantes dos grandes centros produtores, cujas normativas se inseriam num âmbito de erudição artística, onde prosperava o contacto em primeira mão com álbuns e tratados. Os exemplares manufaturados nas periferias geográficas e sociais enquadraram-se em locais cujo desconhecimento processual, mais do que material, se traduziram em insuficiente domínio das técnicas de execução, visível no pouco cuidado na preparação da madeira para receber a pintura, resultando em superfícies pouco lisas e outras sem camada de preparação.

À aparente superioridade técnica do mobiliário religioso, justificada pelas encomendas às oficinas dos principais centros produtores, contrapõem-se, em grande número, exemplares reveladores da ingenuidade formal das conceções plásticas na produção conventual feminina, cuja autoria das devotas foi demonstrativa do desconhecimento técnico, apesar da inegável capacidade criativa. Encontramos na amostra estudada a existência diferenciada de erudição, tanto nas tipologias civis como religiosas, apesar do predomínio da produção popular, revelando que o gosto pelo revestimento policromo se sobrepôs ao domínio técnico e material e, também, que a tentativa de conceção plástica no mobiliário foi generalizada, ocupando um lugar central, ainda que com um ajustamento circunstancial de improviso, adaptação e representação idiossincrática.

A expressão da importância do móvel pintado impõe-se pela sua significativa presença no espaço civil e no espaço religioso, nos meios mais abastados e nos mais humildes. No primeiro, quer nas residências nobres, figurando em casos concretos a par dos bens de maior valor, quer nos bens do povo, marcados por uma execução tecnicamente inferior. No segundo, pela profícua produção religiosa destes exemplares que, após 1834, aquando da extinção das ordens religiosas, integrariam, na sua maioria, a propriedade museológica. Diversos condicionalismos históricos alteraram o normal decorrer da vida da Igreja e esta foi uma das razões que dificultou o acompanhamento do percurso das peças e, consequentemente, da sua história material. Em termos estilísticos, a motivação da encomenda religiosa de móveis de aparato, influenciada pelos preceitos tridentinos, plasmava a ideia de que as artes decorativas seriam aquelas que mais serviram as orientações tridentinas, cuja concretização formal passava pela exaltação do precioso e do valioso.

A sistematização decorativa da quase totalidade dos objetos, ao contrário do que pensámos num primeiro momento, revelou que a pintura não é exclusiva dos exemplares produzidos em madeiras menos nobres, nem a sua dissimulação terá sido a única motivação para a pintura do mobiliário. Desde finais do século XVII até meados do século XIX, apesar da incidência de madeiras como o pinho, casquinha ou nogueira, o revestimento pictórico fez-se, também, em objetos construídos em carvalho, castanho ou

em madeiras nobres exóticas, como as espécies brasileiras, numa declaração consciente do gosto pelo acabamento decorativo. O levantamento quantitativo confirmou que a opção de pintar o mobiliário não se deveu exclusivamente à tentativa de camuflar materiais menos nobres e, portanto, mais perecíveis. A decoração, policroma ou monócroma, extrapolou a tipologia do fingimento e podia ser executada apenas no exterior, no interior ou em ambos os locais, e a presença em objetos compostos não se fez de modo uniforme, podendo o revestimento pictórico circunscrever-se apenas ao corpo superior ou inferior.

À luz da investigação levada a cabo concluiu-se que a execução técnica da decoração dos móveis, apesar de distante das mais eruditas concretizações estrangeiras, evidencia a importância atribuída à policromia que, no que diz respeito aos revestimentos decorativos de produção oficinal portuguesa de mobiliário pintado, avultou como uma manifestação merecedora de reconhecimento, pese embora a simplicidade interpretativa prevalecente, determinada pela execução de artífices menos preparados para o efeito. Constatámos, ao longo do desenvolvimento da tese, que a importância do móvel pintado se assumiu, também, através do recorrente emprego da decoração pictórica, enquanto solução de revestimento e acabamento, empregue na totalidade das tipologias formais dos diversos quadrantes sociais, civis e religiosos. A história do móvel acompanhou o estado de espírito da época e a presença de pintura em tipologias formais, como as cómodas, que seriam uma novidade no início de Setecentos, é representativa da importância da policromia como revestimento final. Da mesma forma, percebemos que a pintura espelhou as particularidades de um gosto predominantemente feminino em certas tipologias formais, como os oratórios, as caixas ou as bandejas.

O estudo de exemplares produzidos durante o século XVIII permite apurar a subsistência de modelos nacionais do século XVII, ao mesmo tempo que o intenso contacto com outros povos originou concretizações híbridas. Portugal não foi um mero importador de peças e modelos, enquanto ponto de passagem importante nas rotas comerciais, assumiu igualmente o papel de exportador. Entre a entrada e a saída de modelos, tratados, álbuns e a utilização de novos materiais, acentua-se o carácter híbrido de alguns móveis portugueses que, apesar de não negarem influências exteriores, encontraram permanentemente soluções decorativas que melhor serviam o gosto e

sensibilidade nacionais. Ou seja, apesar do contacto com os modelos estrangeiros, dos quais o mobiliário absorveu as linhas mestras da conceção e os planos construtivos, seria nos acabamentos/revestimentos decorativos que se verificou a grande margem para interpretações e singularidades decorativas, como é o caso dos acharoados, num gosto que se reclama português, ainda que de matriz oriental. A aplicação transversal do ideário temático da *"chinoiserie"* em diversas concretizações decorativas, e a escala internacional que atingiu, motivou a denominação errada de "lacas" a objetos cujo revestimento era feito com técnicas tradicionais de pintura ocidental. Esta situação foi acentuada pelo desconhecimento da técnica de imitação – os acharoados – cuja excelência da técnica se aproximava esteticamente dos objetos lacados.

A pintura no mobiliário evocou o gosto pelas correntes estilísticas vigentes e a predileção do encomendante. A preferência da sua menção em inventários mostra-se reveladora da sua importância, e a quantidade de objetos que chegaram até à atualidade comprova que não serviu apenas como alternativa recorrente na ausência de recursos financeiros, que possibilitassem a utilização de outros materiais. Em determinadas tipologias decorativas, foi impulsionada por influências estrangeiras, como as lacas orientais, embora a adoção sem reservas da policromia que a simulava – os acharoados portugueses – e a permanência insistente em múltiplas variações inventivas são demonstrativas do enraizamento estético que alcançou.

Na produção artística portuguesa, desde finais de Seiscentos até Oitocentos, a cor assumiu-se fundamental pela transversalidade com que abarcou a quase totalidade das artes sumptuárias, conhecendo especial relevo no móvel pintado, paradigmático pela diversidade estética que conheceu e, pese embora a ignorância dos processos artísticos inerentes à sua produção, o colorido representou o elemento de ligação do móvel popular às mais eruditas concretizações. A prevalência da cor nas técnicas adotadas relaciona-se com os programas decorativos dos interiores civis e religiosos portugueses, reflexo da sua omnipresença noutras manifestações artísticas, tal como os têxteis e o emprego de mármores, resultando na imitação desses materiais mais nobres, através da pintura de fingimento.

Os estudos analíticos consultados facultaram um maior conhecimento sobre as camadas cromáticas, os materiais e as suas partículas constituintes, bem como o estado de

conservação das peças. Após a consulta de relatórios laboratoriais portugueses e estrangeiros, além do estudo de dois objetos nos quais realizámos exames e análises laboratoriais, concluímos que os materiais utilizados na decoração do mobiliário parecem apresentar-se de acordo com os ditames tratadísticos, comuns a outras manifestações artísticas da época, como a escultura ou a pintura sobre madeira, nacionais e internacionais. Contudo, a utilização dos materiais mencionados nas fontes não significa o emprego dos métodos de execução adequados ou, pelo menos, recomendados pelos tratados coevos.

Tendo em conta a estrutura padrão das camadas de revestimento decorativo, verificámos que, para a preparação das madeiras, o sulfato de cálcio dihidratado (gesso) foi o material tendencialmente usado nas preparações, apesar do carbonato de cálcio (cré) estar presente, por vezes em mistura, embora registe menor frequência. A camada de preparação apresentava-se, não raras vezes, tonalizada com o objetivo de conferir determinadas propriedades óticas pretendidas pelo artista. Quanto às cores utilizadas, a gama cromática recorre às tonalidades branca, amarela, vermelha, azul, verde, castanha e preta, além do bólus utilizado no processo de douramento com folha de ouro. No que respeita a caracterização material, a realização de análises laboratoriais permitiu verificar o uso de pigmentos utilizados desde a antiguidade até ao presente, tal como cré, gesso, branco de chumbo, ocres amarelo, vermelho e castanho, realgar, vermelhão, verditer, terra verde, negro vegetal e negro de osso. Outros reportam-se com maior especificidade à época de produção setecentista, como o azul da Prússia, cujo período de utilização foi iniciado em 1704. Típico da produção oitocentista identificou-se o azul de cobalto. A utilização de alguns pigmentos, como a azurite, o verdete e o azul de esmalte foi gradualmente abandonada a partir do século XIX.

Após a caraterização material e o estudo técnico dos processos artísticos das tipologias decorativas, realizados no Capítulo III, consideramos que, pese embora as especificidades de construção e decoração de móveis, são claras as evidências da aproximação entre materiais e os procedimentos tradicionais da pintura sobre madeira, assim como os processos degradativos observados. Parece-nos que, de acordo com os centros de produção, a execução difere nos níveis de erudição da própria técnica e, como tal, também as relações com o estado de conservação atual variam. Os repintes e as

repolicromias foram motivadas, de uma maneira geral, por duas ordens de razões: a alteração do gosto do proprietário e/ou o avançado estado de degradação dos exemplares.

A presente tese contemplou uma parte prática de estudos de caso, desenvolvida mediante uma intervenção de acentuado cariz conservativo de quatro objetos exemplificativos, um de cada tipologia decorativa e dos espaços museológico, religioso e civil. Destes últimos, foram selecionados dois objetos que asseguram as funções específicas originais para as quais foram concebidos. Tratou-se de uma oportunidade de complementar os enunciados teóricos, corroborar hipóteses e confirmar, com as análises laboratoriais efetuadas aos seus materiais constituintes, alguns dos dados que se tinham apresentado possíveis na comparação com outros objetos. A oportunidade de intervenção prática em quatro exemplares permitiu-nos perscrutar as técnicas de manufatura, as decorações e as problemáticas de conservação assentes na dicotomia entre o suporte estrutural tridimensional e a fragilidade dos componentes da pintura, tendo em conta a função utilitária primordial do mobiliário, apesar do estudo *in situ* de mais de duas centenas de objetos de produção portuguesa ter contribuído, em igual medida, para chegar às conclusões alcançadas.

Quanto às técnicas pictóricas, os móveis pintados revelaram, como referimos antes, grande variedade na erudição das técnicas pictóricas, por vezes evidentes dentro do mesmo objeto, de acordo com a nobreza das áreas, num exercício de moderação no emprego dos materiais, revelando maior cuidado na execução pictórica de zonas que, embora mais restritas, tivessem maior visibilidade, tanto pelo número de camadas utilizadas, como pela espessura das mesmas. As cores podiam ser trabalhadas a cheio e aplicadas diretamente de uma forma homogénea e sem variações, ou trabalhadas com o objetivo de cumprir um programa figurativo determinado. Neste último caso, os efeitos decorativos podiam ser alcançados pelo uso de determinadas cores, que, segundo as estratigrafias, são conseguidas pela mistura de pigmentos na paleta ou através da sobreposição, no momento da pintura, sobre o suporte, com diversas aplicações de acordo com o efeito decorativo desejado. De uma maneira geral, pode dizer-se que as camadas de preparação da madeira seguem o carácter distinto observado. Tendo em conta a sua observação física, estas diferenciam-se

pelo grau de opacidade, apresentando-se mais cristalina nas zonas menos nobres e, portanto, mais rica em aglutinante e menos concentrada.

A carência de estudos na identificação laboratorial dos materiais constituintes é um facto que deve ser sublinhado e, se possível, num futuro próximo, colmatado. Foram levantadas algumas questões relacionadas com o cumprimento da tratadística da época, embora não seja possível extrair conclusões definitivas sem este tipo de análise mais alargada a cargas, pigmentos e aglutinantes. O mesmo se poderá dizer quanto aos métodos de exame e análise dos exemplares estudados, revelando-se pertinente na identificação de materiais. Seria profícua a identificação botânica dos suportes, bem como a continuação da análise sistemática dos materiais constituintes da policromia dos restantes exemplares que não tivemos oportunidade de realizar.

Ao analisarmos os materiais e as técnicas empregues na execução do mobiliário pintado em Portugal num período mais alargado de tempo – desde finais do século XVII até à primeira metade do século XIX – verificámos as relações entre o percurso histórico dos objetos e o seu atual estado de conservação, através da interseção do comportamento dos materiais e das técnicas de execução, até às condições ambientais nas quais se viram forçados a adaptar, além das marcas de desgaste e outras modificações que testemunham a sua utilização funcional, como o aproveitamento parcial dos objetos, o desbaste da madeira e a realização de lacunas propositadas de forma a facilitar a sua manipulação. Os estados de conservação dos exemplares apresentam-se tão diversificados quanto os condicionalismos a que possam ter estado sujeitos, tendo em conta o uso efetivo funcional do mesmo. Verificámos, em diversas amostras, a presença de microfissuras, que poderão estar relacionadas com o envelhecimento natural dos materiais ou com defeitos na execução. Permanece o desconhecimento acerca das intervenções antigas, como as alterações/modificações, nem sempre realizadas por técnicos especializados e, por vezes, ignora-se que o envelhecimento dos materiais de proteção origina a mudança das cores, causando equívocos que podem ser solucionados através de uma intervenção cuidadosa de limpeza da camada de proteção ou da realização de exames laboratoriais.

Como principal resultado da presente tese, pensamos ter contribuído para um maior conhecimento do móvel pintado em Portugal, através da sistematização das principais

tipologias decorativas, da cadência dos materiais utilizados e das problemáticas de conservação determinantes no processo de degradação dos exemplares. Dada a inexistência de bibliografia específica que disponibilize o estudo técnico sistemático das tipologias decorativas definidas, foi essencial a consulta das fontes de época, tratados e "livros de segredos" e receitas próprias acerca da manipulação de materiais e procedimentos que havíamos encontrado no mobiliário pintado, além da coletânea de informação técnica referente às quatro tipologias decorativas em análise.

Se, por um lado, o mobiliário foi um elemento distintivo na vida social e artística do seu tempo, por outro, a sua presença enraizada nas vivências do quotidiano ocasionou uma degradação acelerada pelo seu carácter funcional (abrasão e desgaste), contrariamente ao estatuto "passivo" de uma pintura. Do mesmo modo, se assiste à sua manipulação e alteração formal de forma a condizer com a própria evolução. A necessidade de adaptação aos gostos dos seus proprietários e o seu carácter utilitário ditam o estado de conservação destas peças, em grande medida causado por intervenções anteriores que, não raras vezes, desvirtuaram a conceção original do móvel.

Como principais dificuldades sentidas apontamos a abrangência a que a presente investigação se propôs, a escassez de documentação que limitou o conhecimento do percurso vida da maioria dos exemplares e nos remeteu para a consulta quer de fontes indiretas, quer da análise do próprio objeto como documento histórico. Nem sempre foi possível efetuar o registo fotográfico das obras estudadas pela sua inacessibilidade pela forma como se encontravam armazenadas. As conclusões a que chegámos motivaram novas questões e, desta forma, sentimos que algumas matérias ficaram por tratar ou, pelo menos, gostaríamos de as ver tratadas com mais desenvolvimento. Salientamos a análise do mobiliário pintado religioso, em geral, e do mobiliário artístico conventual e das sacristias, em particular, ficando por fazer o estudo direcionado para as tipologias de utilidade e adorno doméstico, como as molduras de espelhos, de pinturas e de tabuleiros. Vislumbrámos uma riqueza inserida na realidade dos palácios e casas senhoriais, bem como nas coleções particulares urbanas, que constituem uma fonte apenas aflorada.

Gostaríamos de ver abordada com maior profundidade, ainda, a relação entre a produção portuguesa e a internacional, na mesma perspetiva de articulação do

conhecimento histórico e material dos exemplares, em especial no que respeita à decoração em *"chinoiserie"*, cuja realização de exames e análises laboratoriais teria o objetivo da sistematização técnica e caracterização material a uma escala internacional. Acreditamos que tal estudo teria a maior pertinência dada a difusão global quer dos objetos, quer das publicações, tratados e estampas, à semelhança dos estudos técnicos realizados sobre as lacas orientais, esperando encetar esta via e explorar estas temáticas em futuras investigações.

No que diz respeito ao segundo volume do presente trabalho, a premissa inicial contava com a inventariação dos objetos de mobiliário pintado mais representativos existentes em Portugal, ainda que apenas inseridos nos quadros síntese, uma vez que as fichas de inventário individuais da totalidade dos exemplares seria um trabalho *per si* digno de exclusividade e dedicação. Contudo, no decorrer do referido levantamento, percebeu-se a importância de objetos afins, tal como caixas, molduras, sanefas e outras tipologias, apesar da impossibilidade prática de inserção nos quadros síntese devido ao grande número observado. No entanto, ainda que não figurem nos quadros síntese ou na inventariação, todos os exemplares identificados estruturaram a síntese decorativa tipológica e as problemáticas da conservação, apresentando o seu registo fotográfico sempre que este fosse pertinente. Existe, ainda, no universo dos proprietários privados, assim como nas casas leiloeiras ou igrejas e capelas do centro e sul do país, um terreno por explorar, dado que os objetos identificados constituem uma pequena parte do universo português. Assim, e perante o panorama extenso de exemplares policromados, a estratégia baseou-se na seleção de objetos representativos, quer das tipologias formais, quer das tipologias decorativas.

Desde o primeiro momento, partimos conscientes de que seria uma tarefa árdua e ambiciosa, pela vastidão geográfica e científica que aborda, mas trata-se efetivamente de um primeiro esforço e uma abordagem inédita a um tema detentor de enorme potencial, numa área que se encontrava desprovida e carente de estudos, na qual esperamos prosseguir, com a certeza tranquilizadora de que, porém, ficou principiado o registo de uma parte significativa de um património que urge ser conservado. O propósito adivinhava-se exigente, tendo em conta o cruzamento de estudos inerentes às

particularidades do mobiliário – a sua tridimensionalidade intrínseca e, portanto, o conhecimento das suas técnicas construtivas –, com a análise dos parâmetros específicos da pintura sobre madeira. Contudo, sublinhamos o facto de este estudo constituir uma primeira diligência numa área parcamente investigada, na qual iniciámos em simultâneo a sensibilização dos proprietários, nem sempre conhecedores da história material das peças ou do atual estado de degradação das mesmas. Esta abordagem pragmática de reconhecimento da importância do mobiliário pintado será, provavelmente, uma das principais inovações que o trabalho oferece, traduzido na prática pela inserção de alguns exemplares no *software* MatrizNet ou pela sua inventariação por parte dos Museus que, todavia, ainda não o haviam feito. Salientamos a importância da conservação dos objetos motivada pela presente investigação, tal como a utilidade desta na conservação dos mesmos. As etapas necessárias para a conclusão da presente tese permitiu aos Museus completarem a análise do estado de conservação das suas peças e conhecer melhor o seu espólio. A quantidade de exemplares que saiu das reservas destas instituições revela a pertinência e viabilidade deste trabalho, acrescentando a mais-valia da articulação entre a sistematização estilística, o conhecimento material e técnico e os procedimentos artísticos, bem como a sua relação com os processos de degradação.

FONTES E BIBLIOGRAFIA

FONTES MANUSCRITAS

STOOTER, João – *Arte de Brilhantes Vernizes & das tinturas. Fazelas & o como obrar com Ellas (...)*. Anveres: Por la Viuva de HenricoVerdussen, 1729.

SEGREDOS necessários para Officios, Artes e manfacturas (...). Lisboa, Oficina de Simão Thaddeo Ferreira, 1794. 2 vols.

FONTES IMPRESSAS

CENNINI, Cennino d'Andrea – *Il libro dell'arte.* Barcelona: Sucesor de E. Mesenguer, 1950.

MAYERNE, Théodor Turquet de – *Pittura, scultura e delle arti minori: 1620-1646*. Edição de Simona Rinaldi Anzia: De Rubeis Editore, 1995.

ARAGÃO, Maximiniano de – *Estudos históricos sobre pintura.* Viseu: Tipografia popular da liberdade, 1897.

TABORDA, José da Cunha – *Regras da arte da pintura (...).* Lisboa: Impr. Regia, 1815.

NUNES, Filipe – *Arte da pintura: symmetria e perspectiva. Lisboa, 1615.* Edição fac-similada com um estudo introdutório de Leontina Ventura. Porto: Editorial Paisagem, 1982.

VASARI, Giorgio – *Las vidas: de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos*. Madrid: Cátedra, 2002.

FONTE COMPUTADORIZADA

INTERNET

ART & humanities data service. http://www.ahds.as.uk

Museum of Fine Arts, Boston. *http://cameo.mfa.org/*

CANADIAN heritage information network. http://chin.gc.ca

COLEÇÕES dos museus do IPM. http://www.matriznet.ipmuseus.pt

GETTY Institute. http://www.gety.edu/research/tools/vocabulary

http://www.gii.getty.edu

WINSOR & NEWTON. *http://www.winsornewton.com/assets/HealthandSafety*

ICONCLASS research & development group. http://iconclass.let.ruu.nl

INSTITUTO central per il catalogo e la documentazione (ICCD) http://www.iccd.beniculturali.it

INVENTÁRIO do Património Arquitectónico. http://www.monumentos.pt

MUSEUM documentation association. UK WoardHOARD http://www.open.gov.uk\mdocassn

IPPAR – "Pesquisa de Património". http://www.ippar.pt

SIGNINUM. http://www.signinum.pt

SIPA – http://www.monumentos.pt/Site/APP_PagesUser/Default.aspx

BILIOGRAFIA

ACTAS do 2º Colóquio de Artes Decorativas: As artes decorativas e a expansão portuguesa – imaginário e viagem. 1º Simpósio Internacional. Lisboa: Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva, Escola Superior de Artes Decorativas, 2008.

AGUIAR, António de – Mobiliário português do século XVIII: achega para o seu estudo. *Separata da Revista Ocidente*. Vol. XLVIII. Lisboa: [s.n.], 1955.

ALMEIDA, Fortunato – História de Portugal. Coimbra: [s.n], 1925. 3 vols.

ALVES, Natália Marinho Ferreira – *A arte da talha no Porto na época barroca: artistas e clientela, materiais e técnica*. Porto: Câmara Municipal do Porto, Arquivo Histórico, 1989. 2 vols.

ANDRADE, A. Sampaio de – *Dicionário histórico e biográfico de artistas e técnicos portugueses: séc. XIV-XX*. Lisboa: [s.n.], 1959.

ANTUNES, Manuel Engrácia – *Mobiliário de assento civil da Casa Museu Guerra Junqueiro* [Texto policopiado]. Porto: Universidade do Porto, 1998. Dissertação de Mestrado em História da Arte apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

ARRAIZA, Alberto Bartolomé (coord.) – ARTES decorativas I e II. *In SUMMA ARTIS: história general del arte*. Vol. 45. Madrid: Espasa-Calpe, 1999.

ASSOCIAÇÃO para a defesa da cultura arouquense – *Mobiliário nas colecções particulares de Arouca*. Aveiro: Museu, 1986.

AUSSEL, A. – *Estilos de mobiliário*. Lisboa: Presença, 1974.

AZEVEDO, Joana Coelho da Silva Feyo de – *Mobiliário de assento romântico em Portugal* [Texto policopiado]. Porto: Universidade Católica Portuguesa, Escola

das Artes, 2007. 200 f. Dissertação de Mestrado apresentada na Universidade Católica Portuguesa.

BACCHESCHI, Edi, coord. – *Mobili laccati del settecento veneziano. Conoscere gli stili dei mobili.* Milano: Görlich, 1966.

BACCHESCHI, Edi, coord. – *Mobili spagnoli. Conoscere gli stili dei mobili.* Milano: Görlich, 1965.

BACCHESCHI, Edi, coord. – *Mobili tedeschi. Conoscere gli stili dei mobili.* Milano: Görlich, 1969.

BARREIRA, João – *Arte portuguesa: artes decorativas*. Lisboa: Edições Excélsior, 1951. 2 vols.

BARROS, Henrique da Gama – *História da Administração Pública em Portugal nos séculos XII a XV*. 2.ª ed. Lisboa: Sá da Costa, 1956.

BARTOLOMÉ GARCÍA, Fernando R. – *La policromia Barroca em Álava*. Álava: Arabako Foru Aldundia/Diputación Foral de Álava, 2001.

BASTOS, Celina; PROENÇA, José António – *MUSEU de Lamego: mobiliário*. [S.l.]: Instituto Português de Museus, 1999.

BASTOS, Celina – O mobiliário na Pragmática de 1609. *In O luxo no porto ao tempo de Filipe II de Portugal 1610*. Porto: UCE/CIONP/CITAR, 2012.

BEEFTINK, Buff – Socio-cultural aspects of the Netherlands in the 17th century. *In DUTCH FURNITURE OF THE SEVENTEENTH CENTURY.* Amsterdam: VeRes, Opleiding Restauratoren, 1994

BERRIE, Barbara; FITZHUGH, Elisabeth West – *Artists' pigments: a handbook of their history and characteristics*. Oxford: Oxford University Press, 1997. 3 vols.

BOMFORD, David; ROY, Ashok – *A closer look: colour*. London: The Nacional Gallery Company 2000.

BORDINI, Silva – *Matéria e imagem: fuentes sobre las técnicas de la pintura*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1995.

BRANDÃO, Arminda Paula Moutela: *A indústria de mobiliário de madeira em Portugal*. [S.l.: s.n.], 1996.

BRAZ, A. J. Oliveira – *Mobiliário: vantagens da sua qualificação*. Lisboa: Laboratório Nacional de Engenharia Civil, 1988.

BRITO, Nogueira de – *O nosso mobiliário*. Porto: Lello & Irmão, [1940].

BRUNT, Andrew – *Phaidon Guide to furniture*. Oxford: Phaidon Press, 1978.

BRUQUETAS, Rocio – *Tecnicas y materiales de la pintura española en los siglos de oro*. Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispânico, 2002.

BUCHANAN, George – *The illustrated handbook of furniture restoration*. London: B.T. Batsford, 1998.

BUDDEN, Sophie – *Gilding and surface decoration: preprints/UKIC conference restoration*. London: United Kingdom Institute for Conservation of historic and artistic works (UKIC), 1991.

CALVO MANUEL, Ana Mª – *La restauración de pintura sobre tabla: su aplicación a tres retablos góticos levantinos* (Cinctorres-Castellón). Castelló: Diputación de Castelló, 1995.

CALVO, Ana – *Conservación y Restauración: Materiales, técnicas e procedimientos de la A a la Z.* Barcelona: Ediciones del Serbal, 2003.

CANTI, Tilde – *O móvel no Brasil: origens, evolução e características*. Lisboa: Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva, 1999.

CARDOSO, Pedro Vasconcelos; SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e, coord. – As capelas particulares de "Obra de Arte Total" dos Arcebispados de Lamego e Tarouca. *In Matrizes de investigação em Artes Decorativas II*. Porto: UCE/CITAR, 2011.

CARITA, Hélder; HOMEM, Cardoso – *Oriente e Ocidente nos Interiores em Portugal*. Porto: Livraria Civilização Editora, 1983.

CASA liquidadora Leiria e Nascimento – *Catálogo dos quadros, objectos de arte, pratos, mobiliário e cerâmica que guarnecem o Palácio Joanino*. [S.l.: s.n.], [s.d.].

CATÁLOGO illustrado da exposição retrospectiva de arte ornamental portugueza e hespanhola. Lisboa: Imprensa Nacional, 1882.

CÉSAR Gomes e João Wetzler – coleccionadores no Museu. *Boletim do Museu Quinta das Cruzes*, (18 Maio. 2006).

CHAMPEUX, Alfred de – *Le meuble*. Paris, A. Quantin, 1885. 2 Vols.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANDT, Alain – *Dictionnaire des symbols: mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*. Paris: Éditions Robert Laffont et Éditions Jupiter, 1982.

CHIESA, G., coord. – *La mobilia inglese del '700. Gli stili dei mobili.* Milano: Görlich, 1971.

COELHO, Daniela; SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e, coord. – Credências e mochos setecentistas do Convento de S. Gonçalo de Amarante: Arte e conservação. *In Matrizes de investigação em Artes Decorativas II*. Porto: UCE/CITAR, 2011.

COELHO, Daniela; SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e, coord. – Materiais e técnicas de policromia de um leito neoclássico. *In Matrizes de investigação em Artes Decorativas III*. Porto: UCE/CITAR, 2012.

SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e. – Uma loja de tecidos em Ponta Delgada, nos finais do Século XVIII. *In Matrizes de investigação em Artes Decorativas III*. Porto: UCE/CITAR, 2012.

COELHO, Daniela; SARAIVA, Sandra – Portuguese painted religious furniture of the eighteenth century**.** *In IIC VIENNA CONGRESS: THE DECORATIVE, CONSERVATION AND THE APPLIED ARTS*. London: The international institute for conservation of historic and artistic works (IIC): proceedings, 2012.

POLICROMIA: a escultura policromada religiosa dos séculos XVII e XVIII. Estudo Comparativo das técnicas, alterações e conservação em Portugal, Espanha e Bélgica. *CONGRESSO INTERNACIONAL*: actas. Lisboa: IPCR, 2004.

COUTINHO, Maria Isabel Pereira – *A mobília de quarto do actor Talma*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1999.

COUTINHO, Maria Isabel Pereira – *O mobiliário francês do século XVIII*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1999.

CROMEY-HAWKE, N. – William Morris and Victorian painted furniture. *The connoisseur.* London: The National Magazine. (191.1976),

CRUZ, João – Pigmentos e corantes das obras de arte em Portugal, no início do século XVII, segundo o tratado de pintura de Filipe Nunes. *Conservar Património*. [Lisboa]: Associação Profissional de Conservadores-Restauradores de Portugal. 6 (2007).

CUNHA, D. Rodrigo da – *História Eclesiástica dos Arcebispos de Braga e dos Santos Varões ilustres que florescerão neste Arcebispado*. Braga: [s.n.], 1634-1635.

CURVELO, Alexandra, coord. – *Biombo lacado: Museu Nacional de Arte Antiga, Museu Condes de Castro Guimarães.* Lisboa: IPCR, 2004.

CURVELO, Alexandra – Arte Japonesa na Colecção do Museu do Oriente. *In Presença portuguesa na Ásia: testemunhos, memórias, coleccionismo.* Lisboa: Fundação Oriente, 2008.

CURVELO, Alexandra – As rotas marítimas comerciais e a presença portuguesa na Ásia (séculos XVI-XVII). *In Viagens: O Tesouro da Vidigueira. A sala do Tecto Pintado.* Lisboa: MNAA, 2011.

DAMPIERRE, Florence de – *The best of painted furniture*. New York: Rizzoli, 1987.

DARDES, Kathleen; ROTHE – *The structural conservation of panel paintings : proceedings of a Symposium at the J. Paul Getty Museum (24-28 April 1995)*. Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 1998.

DEHEURLES, M. – *Manual pratique de finition du meuble*. 8ª ed. Paris: Dunod, 1970.

DIAS, Pedro – História da arte em Portugal. Lisboa: Publicações Alfa, 1986. 5 Vols.

DIAS, Pedro – *O contador das cenas familiares: o quotidiano dos portugueses de quinhentos na Índia na decoração de um móvel indo-português*. Porto: V.O.C Antiguidades, 2002.

ECKE, Gustave – *Chinese domestic furniture: in photographs and measured drawings*. New York: Dover cop., 1986.

EDWARDS, Clive – *British furniture: 1600-2000.* London: The intelligent Layman publishers, 2005.

EDWARDS, Clive – *Encyclopedia of furniture materials, trades and techniques.* Hants: Ashgate, 2000.

EUSÉBIO, Maria de Fátima dos Prazeres – *Retábulos joaninos no Concelho de Viseu*. Viseu: [s.n.], 2002.

EXPOSIÇÃO realizada para o Festival Europália Portugal 91 e apresentada em Bruxelas e no Museu Nacional Machado de Castro (Coimbra): *catálogo*. [S.l.: s.n.], [s.d.].

FABRI, Ria – *Meubles d'apparat des Pays-Bas méridionaux: XVI^e^-XVIII^e^ siècle*. Bruxelles: Générale de Banque, 1989.

FEDUCHI, Luis – *História del mueble*. Madrid: Abantos, 1966.

FEFUEL, Hector – *Georges Jacob, ébénist du XVIII^e^ siècle*. Paris: [s.n.], 1923.

FÉLICE, Roger – *Le meuble français sous Louis XV. Paris: Libraire Hachette*, [s.d.].

FERNANDES, Maria Amélia Bizarro Leitão – A *Exposição de Arte Portuguesa em Londres 1955-1956: "a personalidade artística do país"*. [Texto policopiado]. Lisboa: [s.n.], 2001. Dissertação de Mestrado em Arte, Património e Restauro apresentada na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2 vols.

FERNANDES, Maria Amélia Bizarro Leitão – A *exposição de arte portuguesa em Londres 1955-1956: "a personalidade artística do país"*. [Texto policopiado]. Lisboa: [s.n.], 2001. Dissertação de Mestrado em Arte, Património e Restauro apresentada na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. 3 vols.

FERRÃO, Bernardo – *Mobiliário português.* Porto: Lello & Irmão, 1990. 4 vols.

FERREIRA, Maria Teresa Gomes – *Do bisturi ao laser: oficina de Restauro*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1995.

FERREIRA-ALVES, Natália Marinho – *A arte da talha no Porto na Época Barroca: artistas e clientela – materiais e técnica*. Porto: Câmara Municipal do Porto, 1989. 2 vols.

FERREIRA-ALVES, Natália Marinho – *A Escola de Talha Portuense e a sua Influência no Norte de Portugal*. Lisboa: Edições Inapa, 2003.

FONSECA, Vasco Corregedor – *Mobiliário de madeira*. Lisboa: Banco de Fomento Nacional, 1978.

FRADE, José Carlos – Estudo da laca vermelha de um par de estribos Namban por Py-GC/MS. *Conservar Património.* Lisboa: Associação Profissional de Conservadores-Restauradores de Portugal (ARP). (9.2006).

FRANCO, Carlos José de Almeida – *O mobiliário nas casas das elites lisboetas nos finais do antigo antigo regime* [Texto policopiado]. Porto: Universidade Católica Portuguesa, Escola das Artes, 2007. 209 f. Dissertação de Mestrado apresentada na Universidade Católica Portuguesa.

FREIRE, Fernanda Castro – *50 dos melhores móveis portugueses*. Lisboa: Chaves Ferreira – Publicações, S.A., 1995.

FREIRE, Fernanda Castro; PEDROSO, Graça; HENRIQUES, Raquel Pereira – *Mobiliário*. Lisboa: Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva, 2001-2002, 2 vols.

FUNDAÇÃO Ricardo do Espírito Santo Silva; ALLIANCE Française de Lisboa – *Presença de alguns artistas franceses em Portugal no século XVIII, sua influência: catálogo da Exposição organizada por ocasião da quinzena de arte francesa*. Lisboa: FRESS, 1982.

GAENSSLEN, Agnes – *Móveis pintados*. Lisboa: Editorial Presença/Martins Fontes, 1976.

GETTENS, Rutherford J.; STOUT, George L. – *Painting materials: a short encyclopaedia*. New York: Dover publications, 1966.

GÓMEZ, Mª Luísa – *La restauración: examen científico aplicado a la conservación de obras de arte*. 2.ª ed. Madrid: Cátedra, 2000.

GRANDJEAN, Bredo L. – Danish Eighteenth-Century office furniture: a drawing from 1759 in the Royal Danish record office. *Furniture history.* London: The furniture history society. (21.1985).

GRIGORIEV, M.A. – *Estudio de materiales: para ebanistas y carpinteiros*. Moscu: Editorial MIR, 1985.

GRILO, Maria Ludovina Barreiros – *Traços, cores e flores. O mobiliário pintado alentejano. Contributo para o seu estudo*. [Texto policopiado]. Lisboa: [s.n.], 2002. Dissertação de Mestrado em Estudos Portugueses – Culturas Regionais Portuguesas apresentada na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Departamento de Estudos Portugueses, da Universidade de Lisboa, 2 vols.

GUIMARÃES, Alfredo – *Mobiliário do Paço Ducal de Vila Viçosa.* Lisboa: Sá da Costa, 1949.

GUIMARÃES, Alfredo; SARDOEIRA, Albano – *Mobiliário artístico português*: *elementos para a sua história.* Porto: Edições Illustradas Marques Abreu, 1924.

GUSMÃO, Adriano de; Jorge Afonso – *In Dicionário da Pintura Portuguesa*. Lisboa: Estúdios Cor, 1973.

HALL, James – *Diccionario de temas y símbolos artísticos*. Madrid: Alianza Editorial, 1987.

HANSEN, Hans Jürgen; WILDHABER, Robert; WHITTALL, Mary – *European folk art in Europe and the Americas*. London: Thames and Hudson, 1968.

HARASZTI-TAKÁCS, Marianne – Fifteenth-century painted furniture with scenes from the Esther story. *Jewish art*. (15.1989).

HARLEY, R.D. – *Artists' Pigments: c. 1600- 1835.* Great Britain: Archetype Publication, 2001.

HAVAD, Henry – *L'art dans la maison: grammaire de l'ameublement*. Paris: Edouard Rouveyre, 1884.

HAYWARD, Helena – *Grande encyclopedie ilustrée des meubles*. Paris: Princesse, 1980.

HAYWARD, Helena (Ed.) – *World Furniuture*. London: [s.n.], 1965.

HERCK, Jan Van, coord. – *Il mobile fiammingo. Gli stili dei mobili.* Milano: Görlich, 1972.

HORIE, Velson – *The conservation of decorative arts*. London: Archetype Publications, 1999.

HUTCHINS, Catherine E.; RICE, Patricia Anne – *Gilded wood: conservation and history*. Madison: Sound View Press, 1991.

ICOM Committee for conservation – *11th Trienal Meeting*. Paris: ICOM CC, 1996.

ILLES, Véronique – *Guide de manipulation des collections*. Paris: Somogy, 2004.

IMPELLUSO, Lucia – *La naturaleza y sus símbolos: plantas, flores y animales*. Barcelona: Electa, 2003.

INSTITUTO PORTUGUÊS DE MUSEUS. Ministério da Cultura – *Normas de inventário. Normas gerais: artes plásticas e artes decorativas*. [S.l.]: Instituto Português de Museus, 2000.

INSTITUTO PORTUGUÊS DE MUSEUS. *Na senda do passado: o couro lavrado no mobiliário português*. [S.l.]: Instituto Português de Museus, 1997.

INTERNACIONAL symposium on the conservation and restoration of cultural property – *Conservation of urushi objects*. Tokyo: T.N.R.I.C.P., 1995.

JACOBSON, Dawn – *Chinoiserie*. New York: Phaidon, 1993.

JAFFER, Amin – *Luxury goods from India: The art of the Indian cabinet-maker*. London: V&A Publications, 2002.

KELLY, David St Leger – "French Polish" in the nineteenth-century. *Furniture History*. London: The furniture history society. (42.2006).

KJELLBERG, Pierre – *Le mobilier français*. Paris: [s.n.], 1978-1980. 2 vols.

KOLLMANN, Franz F. P.; CÔTE Jr.; WIFRED A. – *Principles of wood science and technology*. New York: springer-verlag, 1968. 2 vols.

KROUSTALLIS, Stefanos K. – Diccionario de materias y técnicas: Tesauro para la descripción y catalogación de bienes culturales. Madrid: Secretaría General Técnica, 2008.

KRÜGER, Fritz – *El mobiliário popular: en los países románicos*. Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 1963.

LA RESTAURACIÓN des meubles. Paris: Édiciones Philippe Auzou, 1998.

LACERDA, Aarão de – *História da arte em Portugal*. Porto: Portucalense Editora, 1948. 2 vols.

LAMEIRA, Francisco; SERRÃO, Vítor – O retábulo em Portugal: o barroco final (1713-1746). *Promontoria*. Revista do Departamento de História, Arqueologia e Património da Universidade do Algarve. N.º 3 (2005).

LANGHANS, Franz-Paul – *As corporações dos ofícios mecânicos*. Lisboa: Imprensa nacional de Lisboa, 1943.

LAURIE, A. P. – *The Painter's methods and Materials*. 2.ª ed. New York: Dover publications, 1988.

LEÃO, Manuel – *O Brasil e os artistas portuenses dos séculos XVII e XVIII*. Separata da revista Museu – IV Série. Nº 4 (1995).

LEMOS, Carlos – Cozinhas, etc.: um estudo sobre as zonas de serviço da casa paulista, 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1978.

LOPES, Carlos da Silva – *Estudos de história do mobiliário*. Porto: Universidade Católica Portuguesa, gabinete de estudos de artes decorativas, 2004.

LUCIE-SMITH – *Furniture: a concise history*. London: Thames & Hudson Ltd., 1993.

MACHADO, Cyrillo Volkmar – *Collecção de memórias relativa ás vidas dos pintores, escultores, architectos, e gravadores portuguezes, e dos estrangeiros que estiverão em Portugal*. 2ª ed. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1922.

MAGALHÃES BASTO, A. de – Apontamentos para um dicionário de artistas e artífices que trabalharam no Porto do século XV ao século XVIII. Porto: Câmara Municipal, [1964].

MARQUES, Cátia Teles; MOURA, Carlos – *Nos bastidores da liturgia tridentina: o mobiliário monumental e as sacristias em Portugal do século XVI ao XVIII*. Lisboa: FCSH-UNL, 2007. Dissertação de Mestrado em História da Arte

apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

MARTÍN PRADAS, António – *Sillerías de coro de Sevilha: análisis y evolución*. Sevilha: Guadalquibir Ediciones, 2004.

MARTINS, Francisco Ernesto de Oliveira – *Mobiliário açoriano: elementos para o seu estudo.* Angra do Heroísmo: Direcção Regional dos Assuntos Culturais, 1981.

MARX, Ina Brosseau; MARX, Allen; MARX, Robert - *Professional painted finishes: a guide to the art and business of decorative painting*. New York: Watson-Guptill publications, 2008.

MARX, Ina Brosseau; MARX, Allen; MARX, Robert – Professional painted finishes: a guide to the art and business of decorative painting. New York: Watson-Guptill, 2008.

MASSING, Ann – From Books of Secrets to Encyclopedias: Painting Techniques in France between 1600 and 1800. *In Historical Painting Techniques, Materials, and Studio Practice: preprints.* Netherlands: The Getty Conservation Institute/University of Leiden, 1995.

MATTEINI, Mauro; MOLES, Arcangelo – *La química en la restauración*. Andaluzia (IAPH): Nerea, 2001.

MEDINA, Gregório de – *Portugal: roteiro turístico, artístico e histórico*. Rio de Janeiro: [s.n.], 1980.

MEGIFFIN, Robert F. – *Furniture care and consertvation*. Nashville: AASLH, 1992.

MISSÃO Macau em Lisboa – Artesão chinês cliente europeu: o móvel chinês de influência ocidental em colecções reais e particulares portuguesas. Lisboa: Missão Macau em Lisboa, 1999.

MOBILIÁRIO Português: actas do 1º Colóquio de Artes Decorativas. Lisboa: Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva, Escola Superior de Artes Decorativas, 2008.

MOINHOS, Maria José Espinheira – *Le Palais National de Mafra - Un cas d'etude: la Casa da Fazenda - Rapport d'evaluation.* [Texto policopiado]. Paris: [s.n.], 2010. Dissertação de Mestrado no Departamento Prevéntive du Patrimoine apresentada na Université Paris-Panthéon Sorbonne.

MONIZ, Manuel Carvalho – *Mobílias Pintadas de Évora.* Évora: Câmara Municipal, 1998.

MONTEIRO, Paula Alexandra Abreu – *Veludos lavrados dos séculos XV e XVI na paramentaria em colecções e acervos nacionais*. [Texto policopiado]. Porto: Universidade Católica Portuguesa, Escola das Artes, 2010. 197 f. Dissertação de Mestrado apresentada na Universidade Católica Portuguesa.

MONTENEGRO, Riccardo – *Guia de história do mobiliário: os estilos de mobiliário do Renascimento aos anos cinquenta*. Lisboa: Editorial Presença, 1995.

MOTA, Álvaro Samuel Guimarães da – *Gravuras de "chinoiserie" de Jean-Baptiste Pillement*. [S.l.: s.n.], 1997. Dissertação de História da Arte apresentada na Faculdade de Letras da Universidade do Porto. 2 vols.

MÜHLETHALER, B.; THISSEN, J., ROY, Ashok – *Artists' pigments: a handbook of their history and characteristics*. Washington: National Galery of Art; Oxford: Oxford University Press, 1993. 3 vols.

MUSEU Eng. António de Almeida – *Mobiliário e têxteis, ourivesaria, relojoaria e bronzes dourados, porcelanas, pintura, desenho e gravura*. Porto: Fundação Engº António de Almeida, 1999.

MUSEU Nacional de Arte Antiga – *Mobiliário indo-português: II exposição temporária*. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga, 1938.

MUSEU Nacional de Arte Antiga – *Mobiliário português: roteiro*. Lisboa: Instituto Português de Museus, 2000.

MUSEU Nacional Soares dos Reis – *Exposição de ambientes portugueses do século XVI a XIX: catálogo*. Porto: Museu Nacional Soares dos Reis, 1969.

NASCIMENTO, José F. do – *Leitos e camilhas portuguesas*. Lisboa: [s.n.], 1950.

NICOLAUS, Knut – *The restauration of painting.* Cologne: Könemann, 1999.

NODAL MONAR, Carlos – Policromia da Talha Barroca do Noroeste de Portugal: evolução histórica, tipologias e técnicas: 1668-1750. [Texto policopiado]. Porto: Escola das Artes, Universidade Católica Portuguesa, 2007. Dissertação de mestrado em Artes Decorativas apresentada à Escola das Artes, Universidade Católica Portuguesa.

OATES, Phyllis Bennett – *História do mobiliário ocidental*. Lisboa: Presença, 1991.

ONO, Maristela Mitsuko – Design industrial e diversidade cultu*ral: sintonia essencial. Estudos de casos nos setores automobilístico, moveleiro e de eletrodomésticos no Brasil*. [Texto policopiado]. São Paulo: [s.n.], 2004. Dissertação de Doutorado em Arquitetura e Urbanismo apresentada na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.

ORDÓÑEZ, Cristina; ORDÓÑEZ, Leticia; ROTAECHE, María del Mar – *El mueble: conservación y restauración*. 2ª ed. [S.l.]: Nerea/Nardini, 1997.

PALÁCIO do Correio-Velho: *Importante leilão de pintura portuguesa, faianças, pratas, mobiliário e antiguidades*. Lisboa: Palácio do Correio Velho, [s.d.].

PALÁCIO do Correio-Velho: *Leilão de excepcional mobiliário do Século XVIII e antiguidades*. Lisboa: Palácio do Correio Velho, 1996.

PALÁCIO do Correio-Velho: *Leilão de pintura, mobiliário, pratas, porcelanas e outros objectos de arte*. Lisboa: Palácio do Correio Velho, 1990.

PAMPLONA, Fernando – *Dicionário de pintores e escultores portugueses ou que trabalharam em Portugal.* Lisboa: [s.n.], 1954-1959. 4 vols.

PASCUAL, Eva; PATIÑO, Mireia – *O restauro de pintura*. Lisboa: Editorial Estampa, 2002.

PEREIRA, Franklin – *O couro lavrado no mobiliário artístico de Portugal*. Porto: Lello, 2000.

PEREIRA, José Fernandes (dir.); PEREIRA, Paulo (coord.) – *Dicionário de arte barroca em Portugal*. Lisboa: Editorial, 1989.

PERES, Damião – *História de Portugal. História de Portugal: edição monumental comemorativa do 8º Centenário da Fundação da Nacionalidade*. Barcelos: Portucalense Editora, 1928-1981, 10 vols.

PIMENTEL, António Filipe – O gosto oriental na obra das estantes da Casa da Livraria da Universidade de Coimbra *In Actas do IV Simpósio Luso-Espanhol de História da Arte, Portugal e Espanha entre a Europa e Além-Mar, Coimbra*, 1992.

PINHO BRANDÃO, Domingos de, Bispo Auxiliar do Porto – *Obra de talha dourada, ensamblagem e pintura na cidade e na Diocese do Porto, Documentação I (Séculos XV a XVII)*. Porto: Distribuidora Solivros de Portugal, 1984-1985.

PINHO BRANDÃO, Domingos de, Bispo Auxiliar do Porto – *Obra de talha dourada, ensamblagem e pintura na cidade e na Diocese do Porto, Documentação II (1700 a 1725)*. Porto: Distribuidora Solivros de Portugal, 1984-1985.

PINHO BRANDÃO, Domingos de, Bispo Auxiliar do Porto – *Obra de talha dourada, ensamblagem e pintura na cidade e na Diocese do Porto, Documentação III (1726 a 1750)*. Porto: Distribuidora – Livraria Telos de Editora, 1986-1987.

PINHO BRANDÃO, Domingos de, Bispo Auxiliar do Porto – *Obra de talha dourada, ensamblagem e pintura na cidade e na Diocese do Porto, Documentação IV (1751 a 1775)*. Porto: Distribuidora – Livraria Telos de Editora, 1986-1987.

PINTO, A. Cardoso; NASCIMENTO, José F. do – *Cadeiras portuguesas*. Lisboa: [s.n.], 2005.

PINTO, Maria Helena Mendes – *Artes decorativas portuguesas no Museu Nacional de Arte Antiga: séculos XV-XVIII*. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga, 1979.

PINTO, Maria Helena Mendes – *Biombos Namban*. 4ª ed. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga, 1993.

PINTO, Maria Helena Mendes – *José Francisco de Paiva: ensamblador e arquitecto do Porto (1744-1824)*. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga, 1973.

PINTO, Maria Helena Mendes – *Os móveis e o seu tempo: mobiliário português do Museu Nacional de Arte Antiga: séculos XV-XIX*. Lisboa: IPPC, 1973.

PINTO, Maria Helena Mendes; COSTA, João Paulo Oliveira; MACEDO, Jorge Borges – De Goa a Lisboa*: a arte Indo Portuguesa dos séculos XVI a XVIII*. Lisboa: Instituto Português de Museus, 1992.

PINTO, Pedro Costa – *O móvel de assento português do Século XVIII: em colecções do Norte*. Lisboa: Medialivros, 2005.

POLI, Doretta Davanzo – *Las artes decorativas en Venencia*. Cologne: Könemann, 2000.

POLIDORI, Elisabetta – La pittura cinese da esportazione: analisi storica e indagine tecnica di una categoria artistica poco conosciuta. Rivista dell'Opifício delle Pietre Dure e Laboratori di Restauro di Firenze OPD restauro. Ministero per i Beni e le Activitá Culturali – Centro Di. (19.2007).

PROENÇA, José António – *Mobiliário da Casa-Museu Dr. Anastácio Gonçalves*. Lisboa: Casa-Museu Dr. Anastácio Gonçalves, 2002.

RAMOND, Pierre – *La marqueterie*. 3ª ed. Dourdan: H. Vial, 1981.

RÉAU, Louis – *Iconografia del arte Cristiano*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1996. 6 vols.

REYNIES, Nicolas de – *Le mobilier domestique: vocabulaire typologique*. Paris: Imprimerie Nationale, 1992.

RIVERS, Shayne; UMNEY, Nick – *Conservation of furniture*. Oxford: Elsevier, 2003.

RODRIGUES, Ana Maria – *O Orientalismo em Portugal*. Lisboa, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1999.

ROUBO, Jacques-André – *L'art du menuisier*. [Paris] : De l'imprimerie de L. F. Delatour, 1769-[1775]. 4 vols.

ROY, Ashok – *Artists´ Pigments: A Handbook of their History and Characteristics*. Washington: National Gallery of Art, 1997. 2 vols.

SALVERTE, François (Comte de) – *Les ébénistes du XVIIIe. Siécle: leurs oevres et leurs marques*. Paris: Lés Éditions d'Art et d'Histoire, 1934.

SAMPAIO, ALBERTO **–** *Estudos históricos e económicos*. Porto: [s.n.], 1923.

SANDÃO, Arthur de – Móveis pintados portugueses antigos: séculos XVII-XVIII. *Lusíada.* N.º 13 (Out. 1960).

SANDÃO, Arthur de – *O móvel pintado em Portugal*. [Porto]: Civilização, 1999.

SANTINI, Clara – *Le lacche dei veneziani: oggeti d'uso quotidiano nella Venezia del Setecento.* Modena: Artioli Editore, 2003.

SANTOS, Luís Reis – *Estudos de pintura antiga*. Lisboa: Gráfica Santelmo, 1945.

SANTOS, Reinaldo dos – *Exposição de arte portuguesa em Londres: 800-1800*. [Lisboa]: Bertrand, 1957.

SANTOS, Reinaldo dos – *Oito séculos de arte portuguesa*. História e Espírito. Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade, 1968.

SARDOEIRA, Albano de Carvalho – *Notícia de alguns artistas que trabalharam em Amarante*. Porto: Douro-litoral, 1957.

SCHMITZ, Herman – *História del mueble: estilos del mueble desde la antiguidade hasta mediados del siglo XIX*. 2ª ed. Barcelona: Gustavo Gili, 1927.

SEQUEIRA, Gustavo de Matos – *Depois do Terramoto: subsídios para a história dos bairros ocidentais de Lisboa*. 2ª ed. Lisboa: Academia das Ciências, 1967. 4 vols.

SERRÃO, Joaquim veríssimo – O despotismo iluminado (1750-1807). *História de Portugal*. [S.l.]: Verbo, 1979-1988, 10 vols.

SERRÃO, Vítor (coord.) – *Josefa de Óbidos e o tempo barroco*. 2ª ed. [Lisboa]: Instituto Português do Património Cultural, Telefones de Lisboa e Porto, 1993.

SMITH, Robert – *Cadeirais de Portugal*. Lisboa: Livros Horizonte, 1968,

SMITH, Robert C. – *A talha em Portugal*. Lisboa: Livros Horizonte, 1962.

SMITH, Robert C. – *Agostinho Marques, "enxambrador da conega"*: elementos para o estudo do mobiliário em Portugal. Braga: Civilização, 1974.

SMITH, Robert C. – *Alguns artistas que trabalharam para a venerável Ordem Terceira de S. Francisco, no Porto (1667-1800).* Porto: Fernando Machado, 1965.

SMITH, Robert C. – *Frei José de Santo António Ferreira Vilaça, escultor beneditino do século XVIII*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1972.

SMITH, Robert C. – *O "Bronze dourado" em Braga e no Porto*: 1600-1800. Separata da revista BRACARA AUGUSTA. Vd. XXIX – Fasc. 67-68 (79-80). Braga: [s.n.], 1975.

SMITH, Robert C. – *Samuel Tibau and Portuguese ivory inlaid furniture of the seventeenth century*. Coimbra: University of Pennsylvania and Henry Francis du Pont Winterthur Museum, 1968. Separata da revista da Universidade de Coimbra, vol. 21.

SMITH, Robert C. – *The art of Portugal: 1500-1800*. London: Weidenfeld and Nicolson, 1968.

SMITH, Robert C. – *Três estudos bracarenses*. Braga: Livraria Cruz, 1972.

SOARES, Lana Mara Bender de Souza – *Museu da Baronesa: mobiliário*. Pelotas: Editora Universitária, 1995.

SOUSA, Francisco Clode – *Obras de Referência dos Museus da Madeira*. [Região Autónoma da Madeira]: Museu de Arte Sacra, 2008,

SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e – *Metodologia da investigação, redacção e apresentação de trabalhos científicos*. Porto: Livraria Civilização Editora, 1998.

SOYER; Santi, M. – *Modèles de meubles et de decórations intérieurs, pour l'ameublemente: tels que tables, secrétaires,(...)*. Paris: Chêz Bance Ainé, 1828.

TAMPONE, Gennaro – *Il restauro del legno*. Florença: Nardini editora, 1989. 2 vols.

THE CARE OF PAITINGS. The care of wood panels – Le traitement des peintures: le traitement des supports en bois". *Museum*. Paris. 3 (1955). 8 vols.

VALENTE, Adelina; SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e, dir. – Álbuns ingleses de ferragens para mobiliário do acervo da Biblioteca Pública Municipal do Porto. *In Matrizes da Investigação das Artes Decorativas.* Porto: UCE/CITAR, 2010.

VALENTE, Adelina; SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e, dir. **–** Uma contribuição para o estudo do mobiliário anglo-português na cidade do Porto nos séculos XIX e XX. *In I CONGRESSO O PORTO ROMÂNTICO*: actas. Porto: Universidade Católica Editora, 2012.

VASCONCELLOS, Joaquim de – Sobre a introdução das Artes neste Reino – Discurso por Duarte Ribeiro de Macedo, 1675. *Revista da sociedade de Instrução do Porto*, n. º4 (Abril-Maio 1883).

VASCONCELOS, Joaquim de – *Indústrias portuguezas: resumo histórico, escripto em 1886-87*. [S.l.: s.n.], [s.d.].

VEIGA, Ana Rita; TAVARES, Carla Carvalho – A pintura de altar: estudo de um conjunto de obras de João Glama Ströberlle e de Pedro Alexandrino de Carvalho. *In Através da pintura: olhares sobre a matéria. Estudos sobre pintores no norte de Portugal*. Projecto "Materiais e técnicas de pintores do norte de Portugal". Porto: UCP/CITAR, 2011.

VENDEUVRE, Guy et Élyane de – *Le mobilier miniature*. Paris, [s.n.], 1987.

VERLET, Pierre – *Arte francesa do século XVIII da Colecção Colouste Gulbenkian: bronzes, mobiliário, ourivesaria, tecidos*. Lisboa: Fundação Colouste Gulbenkian, 1971.

VERLET, Pierre – *La maison du XVIII^e siècle en France.* Paris: [s.n.], 1966.

VERLET, Pierre (Dir.) – *Styles, Meubles, décors, du moyen âge à nous jours*. Paris: [s.n.], 1972. 2 vols.

VEROUGSTRAETE-MARCQ, Hélène; VAN SHOUTE, Roger – Painting technique: supports and frames. *In Art history and laboratory. Scientific examination of easel paintings. Pact.* Strasbourg: Conseil de l' Europe, 1986. N.º 13 (1986).

VIAUX-LOCQUIN, Jacqueline – *Les bois d'ébenisterie dans le mobilier français*. Paris: Léonce Laget, 1997.

VILLA-AMIL Y CASTRO, José – *Mobilário litúrgico de las iglesias gallegas en la edad media: collettion de artículos*. Madrid: Nueva Imprensa de San Francisco de Sales, 1907.

VITERBO, Sousa – *Artes e artistas em Portugal: contribuições para a sua história das artes e indústrias portuguezas.* Lisboa: Livraria Ferreira, 1892.

VITERBO, Sousa – *Dicionário histórico e documental dos arquitectos, engenheiros e construtores portugueses*. [Lisboa]: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, imp. 1988.

VITERBO, Sousa – *Notícia de alguns pintores portugueses e de outros que sendo estrangeiros exerceram a sua arte em Portugal*. Lisboa: Academia das Ciências, 1903. 3 vols.

VLAM, Michiel de – Dutch imitation lacquer on a 17th century cabinet on stand, report on the condition and conservation. *In WOOD AND FURNITURE SYMPOSIUM.* Amsterdam: VeRes, Opleiding Restauratoren, 1992.

VOS, Anton – Dutch historical painted furniture. *In 9th INTERNATIONAL SYMPOSIUM ON WOOD AND FURNITURE CONSERVATION. VERNACULAR FURNITURE: CONTEXT, FORM, ANALYSIS.* Proceedings, Amsterdam, 2008. Amesterdão: Stichting Ebenist, 2008.

WADUM, Jørden – "Historical overview of panel-making techniques in the Northern Countries". *In The structural conservation of panel paintings: proceedings of a Symposium at the J. Paul Getty Museum (24-28 April 1995)*. Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 1998.

WARD-JACKSON, Peter W. – *English furniture designs of the eighteenth century*. London: Her Majest's Stationery Office, 1958

WATSON, Sir Francis – *The history of furniture*. London, Orbis publishing, 1976.

WOLTERS, Christian – Treatment of warped wood panels by plastic deformation: moisture barriers; elastic supports. Studies in Conservation. London. N.º 4 (1961). 6 vols.

ÍNDICE DE FIGURAS E ESQUEMAS

Fig. I.1 – "*La Consolation de l'Absence"* apresenta no interior neoclássico uma mesa pintada com a técnica *"vernis Martin"*. Museu Cognacq-Jay, Paris.....37
Fig. I.2 – Cómoda semicircular, de cerca de 1755 da coleção Ferdinand Rothschild. Extraído de DAMPIERRE, Florence (1987), p. 19. 37
Fig. I.3 – Cómoda-papeleira com alçado decorada segundo a técnica designada de *"Coromandel"*. Inícios do século XVIII. Extraído de Phaidon Guide to Furniture (1978), p. 32. 40
Fig. I.4 – Armário "King René of Anjou's Honeymoon", concebido por Seddon e decorado por Morris, Marshal e Faulkner. Século XIX. Victoria and Albert Museum, Londres. 41
Fig. I.5 – Armário andaluz do século XVIII. Extraído de BACCHESCHI, Edi (1965), p. 43. 43
Fig. I.6 – Mesinha de cabeceira. Milão. Segunda metade do século XVIII. Extraído de BACCHESCHI, Edi (1966), p. 91. 45
Fig. I.7 – Escrivaninha holandesa de tradição popular. Século XVIII. Extraído de DAMPIERRE, Florence (1987), p. 126. 47
Fig. I.8 – Cómoda datada de 1761. Residenzmuseum, Munique. Extraído de MOLESWORTH, H.D. (1978), p. 9. 50
Fig. I.9 – Armário pintado neoclássico. Séculos XVIII-XIX. Minas Gerais. Extraído de ONO, Maristela Mitsuko (2004), p. 210. 52
Fig. I.10 – Arca ou "caixa rústica". Século XVIII. Minas Gerais. Extraído de ONO, Maristela Mitsuko (2004), p. 210. 52
Fig. I.11 – Pintura a óleo *"Praça da Alegria"*, de Nicolas Delerive (Inv. N.º 1700 Pint). Século XIX (1801-1810). MNAA, Lisboa. Fotografia DDCI-DGPC. 63
Fig. I.13 – Cadeira de toucador (Inv. N.º 1171). Século XVIII (1775-1800). M-FRESS, Lisboa. Extraído de FREIRE, Fernanda Castro (2001-2002), p. 126. 76
Fig. I.12 – Traje feminino setecentista com o volume característico. Extraído de FREIRE, Fernanda Castro (2001-2002), p. 102. 76

Fig. I.14 – Cadeira monocromada a preto (Inv. N.º 1295). Século XVII (1600-1650). M-FRESS, Lisboa. Extraído de FREIRE, Fernanda Castro (2001-2002), p. 48. 77
Fig. I.15 – Cadeira de braços (Inv. N.º 48). Século XVIII (meados). M-FRESS, Lisboa. Extraído de FREIRE, Fernanda Castro (2001-2002), p. 90. 77
Fig. I.16 – Cadeira de braços (Inv. N.º 201/A/2). Século XVIII-XIX. PNQ, Lisboa. Fotografia Daniela Coelho. 78
Fig. I.17 – Canapé/Espreguiceiro (Inv. N.º 790) com pinturas atribuídas à escola de Jean Pillement. Século XVIII (finais). M-FRESS, Lisboa. Extraído de FREIRE, Fernanda Castro (2001-2002). 79
Fig. I.18 – Cadeira de braços (Inv. N.º CMAG 653). Século XVII-XVIII. CMAG, Lisboa. Fotografia Daniela Coelho. 80
Fig. I.19 – Cadeira de braços (Inv. N.º 84). Século XVIII. MAB, Bragança. Fotografia Daniela Coelho. 80
Fig. I.20 – Consola e respetivo tremó (Inv. N.º PNM 1897/1 e 1898/1). Século XVIII (1750-1800). PNQ, Lisboa. Fotografia Daniela Coelho. 85
Fig. I.21 – Arca de influência flamenga (S/Inv.). Século XVI. Coleção Távora Sequeira Pinto, Porto. Fotografia Daniela Coelho. 87
Fig. I.22 – Baú (Inv. N.º 512 Mob MNSR). Século XVIII. MNSR, Porto. Fotografia Daniela Coelho. 87
Fig. I.23 – Armário (Inv. N.º PNS3134). Século XVII-XVIII. PNS, Sintra. Fotografia Daniela Coelho. 88
Fig. I.24 – Cómoda-oratório (Inv. N.º MMO 130). Século XVIII. MMO, Óbidos. Fotografia geral MMO, fotografia de pormenor Daniela Coelho. 92
Fig. I.25 – Sala pintada por Pillement na Quinta de S. Sebastião, Sintra. Finais do século XVIII. Extraído de CARITA, Hélder (1983). 95
Fig. I.26 – Caixa (Inv. N.º PNQ 2569). Séculos XVII-XVIII. PNQ, Lisboa. Fotografia Daniela Coelho. 96
Fig. I.27 – Pintura a óleo *"Natureza morta: caixa com potes"*, de Josefa de Ayala (Inv. N.º 1875), cerca de 1660. MNAA, Lisboa. 96
Fig. I.29 – *"Chip box".* Alemanha. Extraído de HANSEN, Hans Jürgen (1968). 97

Fig. I.28 – Caixa (Inv. N.º 235). Século XVIII (finais). M-FRESS, Lisboa. Fotografia Daniela Coelho. 97
Fig. I.30 – Cadeiral da Igreja do antigo Convento de Jesus de Aveiro (S/Inv.), de 1731. MA. Fotografia Pedro Cancela de Abreu. 102
Fig. I.31 – Amituário (S/Inv.). Século XVII (finais). Convento de São Francisco, Chaves. Fotografia Daniela Coelho. 105
Fig. I.32 – Maquineta (Inv. N.º 112). Século XVIII. FCM, Vila Real. Fotografia Daniela Coelho. 106
Fig. I.33 – Painéis parietais da sacristia da Igreja dos Carmelitas (S/Inv.). Século XVIII. Porto. Fotografia Daniela Coelho. 108
Fig. I.34 – Atril/estante de coro (Inv. N.º 2000 M325). Século XVIII. MNMC, Coimbra. Fotografia Daniela Coelho. 109
Fig. II.1 – Cadeira. (Inv. N.º 42). Século XVIII. M-FRESS, Lisboa. Fotografia Daniela Coelho. 118
Fig. II.2 – Maquineta Sta. Maria Madalena (Inv. N.º 10/M e 116/B). Século XVIII. MA, Aveiro. Fotografia Daniela Coelho. 119
Fig. II.3 – Armários da Santa Casa da Misericórdia de Montemor-o-Novo. Disponível in http://www.scmmn.com/ (2012.12.19). 121
Fig. II.4 – Cómoda (Inv. N.º 426). Século XVIII. ML, Lamego. Fotografia Daniela Coelho. 122
Fig. II.5 – Cómoda (Inv. N.º 427a). Século XVIII. ML, Lamego. Fotografia Daniela Coelho. 122
Fig. II.6 – Armários na sala da Fazenda e Sacristia do Convento de Mafra. (S/Inv.). Século XVIII. Fotografia Daniela Coelho. 123
Fig. II.7 – Mesa de encostar com tampo pintado de preto. (Inv. N.º PNQ 232/1). Século XVIII-XIX. Fotografia Daniela Coelho. 130
Fig. II.8 – Mesa de encostar (Inv. N.º PNM 1656). Século XVIII-XIX. PNM, Mafra. Fotografia Daniela Coelho. 132
Fig. II.9 – Cómoda-papeleira com alçado de produção veneziana. Século XVIII (1750-1775). Verona, Coleção privada. Extraído de SANTINI, Clara (2003), p. 42. 137

Fig. II.10 – Arcaz (S/Inv.). Século XVIII (1752-1755). SMT, Travanca. Fotografia Daniela Coelho. 147
Fig. II.11 – Amituário (S/Inv.). Século XVIII (1752-1755). SMT, Travanca. Fotografia Daniela Coelho. 147
Fig. II.12 – Arcaz (S/Inv.) Século XVIII. ICF, Felgueiras. Fotografia Daniela Coelho. 148
Fig. II.13 – Estantes da biblioteca da Universidade de Coimbra. (S/Inv.) Século XVIII (1715 e 1744). Fotografia Pedro Cancela de Abreu. 151
Fig. II.15 – Imagem relativa à radiografia efetuada ao espaldar da cadeira da prioresa. Fotografia DDCI-DGPC. 163
Fig. II.14 – Cadeira da prioresa (Inv. N.º 60/F). XVII (1600-1650). Fotografia Daniela Coelho. 163
Fig. II.16 – Oratório de dois corpos (Inv. N.º CMFF 17.0144). XVIII. CMFF, Funchal. Fotografia geral Roberto Pereira. Fotografia de pormenor Daniela Coelho. 165
Fig. II.17 – Oratório (Inv. N.º CMFF 17.0408). XIX. CMFF, Funchal. Fotografia geral Roberto Pereira. Fotografias de pormenor Daniela Coelho. 168
Fig. II.18 – Maquineta (Inv. N.º CMAG 669). XVIII (1727-1747). CMAG, Lisboa. Extraído de PROENÇA, José António (2002), p. 56 e 57. 169
Fig. II.19 – Oratório (Inv. N.º 708). XVIII (1775-1800). M-FRESS, Lisboa. Extraído de FREIRE, Fernanda Castro (2001-2002), p. 150 e 151. 169
Fig. II.21 – Cadeira de guadamecil policromada. (S/Inv.). XVIII. Coleção particular. Extraído de SANDÃO, Artur (1999), p. 188. 171
Fig. II.20 – Cadeira de guadamecil policromada. (S/Inv.). XVIII. Coleção particular. Extraído do Catálogo da exposição (1882), N.º 195. 171
Fig. II.22 – Canapé (Inv. N.º 749). Século XVIII (1775-1800). M-FRESS, Lisboa. Fotografia Daniela Coelho. 172
Fig. II. 23 – Canapé (Inv. N.º 391/1). Século XVIII (finais). M-FRESS, Lisboa. Extraído de FREIRE, Fernanda Castro (2001-2002), p. 130. 172
Fig. II.24 – Cómoda-papeleira com alçado. (Inv. N.º 14). Século XVIII. FCM, Vila Real. Fotografia Daniela Coelho. 173

Fig. II.25 – Caixa de órgão portátil. (Inv. N.º 14). Policromias datáveis de 1685 e do século XVIII. TMSB, Braga. Fotografia DDCI-DGPC. Fotografia da imitação têxtil Daniela Coelho. 174
Fig. II.26 – Oratório (S/Inv.). Século XVI. Coleção Távora Sequeira Pinto, Porto. Fotografia Daniela Coelho. 176
Fig. II.27 – Mocho. (Inv. N.º 46/F). XVIII-XIX. MA, Aveiro. Fotografia Daniela Coelho. 177
Fig. II.29 – Cadeira de braços (S/Inv.). Século XVII-XVIII. Coleção particular, Porto. Extraído de SANDÃO, Artur (1999), p. 182. 187
Fig. II.28 – Cadeira de braços (Inv. N.º CMAG 653). Século XVII-XVIII. CMAG, Lisboa. Fotografia Daniela Coelho. 187

Fig. III.1 – Caixa de órgão portátil. (Inv. N.º 14). Policromias datáveis de 1685 e do século XVIII. TMSB, Braga. Fotografia Daniela Coelho. 220
Fig. III.2 – Cómoda-papeleira com alçado-oratório (S/ N.º Inv.) Século XVIII (1700-1725). MVA, Ílhavo. Fotografia MVA. Fotografia de pormenor Daniela Coelho. 222
Fig. III.3 – Caixa de relógio (Inv. N.º 19 Rel.). Século XVIII (finais). MNAA, Lisboa. Fotografia DDCI-DGPC. 222
Fig. III.4 – Armário copeiro (Inv. N.º 160 MDS). Século XVIII (?). MB, Braga. Fotografia geral MB. Fotografia de pormenor Daniela Coelho. 228
Fig. III.5 – Armário (Inv. N.º 40). XVIII. FCM, Vila Real. Fotografia Daniela Coelho. 229
Fig. III.6 – Armário copeiro (Inv. N.º 169). Século XVII (1650-1700). M-FRESS, Lisboa. Fotografia geral M-FRESS. Fotografia de pormenor Daniela Coelho. 231
Fig. III.7 – Armário copeiro (Inv. N.º 521). Século XVII-XVIII. M-FRESS, Lisboa. Fotografia geral M-FRESS. Fotografia de pormenor Daniela Coelho. 232
Fig. III.8 – Maquineta (Inv. N.º CMAG 748). Século XVIII (1770-1795). CMAG, Lisboa. Fotografia Daniela Coelho. 235
Fig. III.9 – Maquineta (Inv. N.º PNQ 889). Século XVIII (1775-1800). PNQ, Lisboa. Fotografia Daniela Coelho. 236

Fig. III.10 – Leito (Inv. N.º PD 0522). Século XVII. PDB, Guimarães. Fotografia Daniela Coelho. 236
Fig. III.11 – Armário (Inv. N.º 3). Século XVIII (finais). M-FRESS, Lisboa. Fotografia geral M-FRESS. Fotografia de pormenor Daniela Coelho. 241
Fig. III.12 – Tamborete (Inv. N.º 35 MD). Século XVIII. MNAA, Lisboa. Fotografia DDCI-DGPC. 241
Fig. III.13 – Armário (Inv. N.º PD 0501). Século XVII. PDB, Guimarães. Fotografia Daniela Coelho. 242
Fig. III.14 – Leito (Inv. N.º 840). Século XIX (1800-1825). M-FRESS, Lisboa. Extraído de FREIRE, Fernanda Castro (2001-2002), p. 153 e 178. 242
Fig. III.15 – Credência (Inv. N.º 26/F). Século XVIII. MA, Aveiro. Fotografia Daniela Coelho. 244
Fig. III.16 – Cómoda-papeleira com alçado (Inv. N.º CMAG 671). Século XVIII (?). CMAG, Lisboa. Extraído de PROENÇA, José António (2002), p. 62. Fotografia de pormenor Daniela Coelho. 246
Fig. III.17 – Tabuleiro (S/Inv.). Século XIX. Coleção particular. Extraído de SANDÃO, Artur (1999), p. 229. 248
Fig. III.18 – Frontal de altar da Igreja da Misericórdia de Mogadouro. (S/Inv.). Século XVIII (?). Fotografia Joaquim Caetano. 248
Fig. III.19 – Armário-contador (Inv. N.º 62 MB). Século XVIII. MB, Braga. Fotografia MB. 251
Fig. III.21 – Pormenor da cómoda-oratório (Inv. N.º MMO 130). Século XVIII. MMO, Óbidos. Fotografia Daniela Coelho. 253
Fig. III.20 –Pormenor das estantes da biblioteca da Universidade de Coimbra. (S/Inv.) Século XVIII (1715 e 1744). Fotografia Pedro Cancela de Abreu. 253
Fig. III. 22 – Pormenor do relógio de caixa alta (Inv. N.º 410 MB). Século XVIII. MB, Braga. Fotografia Daniela Coelho. 256
Fig. III. 23 – Pormenor da cómoda-papeleira com alçado-oratório (S/ N.º Inv.) Século XVIII (1700-1725). MVA, Ílhavo. Fotografia Daniela Coelho. 256

Fig. III.24a- 24c – Pormenores do arcaz (S/Inv.). Século XVIII (1752-1755). SMT, Travanca. Fotografia Daniela Coelho. 258

Fig. IV.1 – Pormenor do arcaz (S/Inv.). Século XVIII (1752-1755). SMT, Travanca. Fotografia Daniela Coelho. 282
Fig. IV.2 – Pormenor dos painéis parietais da sacristia da Igreja dos Carmelitas (S/Inv.). Século XVIII. Porto. Fotografia Daniela Coelho. 283
Fig. IV.3 – Pormenor da cómoda (Inv. N.º 426). Século XVIII. ML, Lamego. Fotografia Daniela Coelho. 288
Fig. IV.4 – Presença de fendas no armário-oratório (Inv. N.º FAL 24). Século XVIII. MC, Caramulo. Fotografia Daniela Coelho. 293
Fig. IV.5 – Pormenor da cómoda (Inv. N.º 427b). Século XVIII. ML, Lamego. Fotografia Daniela Coelho. 295
Fig. IV.6 – Pormenor do espaldar da cadeira (Inv. N.º 685 Mov.). Século XVII-XVIII (1680-1710). MNAA, Lisboa. Fotografia Daniela Coelho. 295
Fig. IV.7 – Pormenor da coluna do atril/estante de coro (Inv. N.º 2000 M325). Século XVIII. MNMC, Coimbra. Fotografia Daniela Coelho. 295
Fig. IV.8 – Estado atual do arcaz (S/Inv.), após a ocorrência de fogo e extinção do mesmo recorrendo a água. Século XVIII (1752-1755). SMT, Travanca. Fotografia Daniela Coelho. 296
Fig. IV.9 – Fotografia tirada antes do fogo. EST. XVIII. Extraído de PINHO BRANDÃO, Domingos de (1986-1987). 297
Fig. IV.10 – Mostrador de botica (Inv. N.º 812). Século XVIII. PNM, Mafra. Fotografia Daniela Coelho. 299
Fig. IV. 11 – Vestígios de esponja de cor verde usada em arranjos florais e marcas da presença de água no interior do mocho (S/ N.º Inv.) Século XVIII. Mosteiro de Amarante. Fotografia Daniela Coelho. 300
Fig. IV.12 – Presença de cera na cómoda-papeleira com alçado-oratório (S/ N.º Inv.) Século XVIII (1700-1725). MVA, Ílhavo. Fotografia Daniela Coelho. 300

Fig. IV.14 – Pormenor da cómoda-papeleira com alçado. (Inv. N.º 14). Século XVIII. FCM, Vila Real. Fotografia Daniela Coelho. 302
Fig. IV.13 – Pormenor da cómoda-papeleira com alçado-oratório (S/ N.º Inv.) Século XVIII (1700-1725). MVA, Ílhavo. Fotografia Daniela Coelho.....302
Fig. IV.15 – Tabuleiro (Inv. N.º 407). Século XVIII. MNMC, Coimbra. Fotografia Daniela Coelho. 303
Fig. IV. 16 – Cómoda-oratório (Inv. N.º MMO 130). Século XVIII. MMO, Óbidos. Fotografia geral MMO, fotografia de pormenor Daniela Coelho. 308
Fig. IV.17 – Cadeira (Inv. N.º 391/1 e Inv. N.º 391/2). Século XVIII (finais). M-FRESS, Lisboa. Fotografia geral M-FRESS, fotografias de pormenor Daniela Coelho. Pormenores de duas pinturas no espaldar de duas cadeiras. A limpeza de uma delas removeu a coloração esverdeada no friso dourado. 312
Fig. IV.18 – Armário (Inv. N.º 4 MB). Século XVIII. MB, Braga. Fotografia geral MB, fotografia de pormenor Daniela Coelho.....315
Fig. IV.19 – Par de mesas de encostar (Inv. N.º 110), antes e depois da limpeza da camada de proteção. Século XVIII-XIX. MA, Aveiro. Fotografia Daniela Coelho.....319

Fig. V.1 – Maquineta (Inv. N.º M/00), vista frontal. Século XVIII. MAS, Guimarães.....338
Fig. V.2 – Maquineta (Inv. N.º M/00), vista lateral direita. Século XVIII. MAS, Guimarães. 338
Fig. V.3 – Maquineta (Inv. N.º PNQ 889). Século XVIII (1775-1800). PNQ, Lisboa.....339
Fig. V.4 – Maquineta (Inv. N.º 186). Século XVIII (1750-1775). M-FRESS, Lisboa. Extraído de FREIRE, Fernanda Castro (2001-2002). 339
Fig. V.5 – Simulação do oratório com o conjunto escultórico que lhe foi atribuído, baseado na montagem encontrada no processo de Restauro *M/00*. 341
Fig. V.6 – Aspeto das peças constituintes da maquineta, tal como estavam no sótão do MAS, sem monitorização das condições ambientais. Fotografia DDCI-DGPC.....344
Fig. V.7 – Zona de assemblagem debilitada. 350
Fig. V.8 – Zona de assemblagem debilitada. 350
Fig. V.9 – Presença de fendas e fissuras no suporte. 350

Fig. V.10 – Presença de elementos metálicos no suporte. 350
Fig. V.11 – Presença de lacunas no suporte. 350
Fig. V.12 – Presença de lacunas no suporte. 350
Fig. V.13 – Presença acentuada de erosão da monocromia preta. 356
Fig. V.14 – Destacamentos da monocromia preta. 356
Fig. V.15 – Acumulação de poeiras nos pés. 356
Fig. V.16 – Presença de manchas brancas no tardoz. 356
Fig. V.17 – Presença de manchas brancas na zona frontal. 356
Fig. V.18 –Aspeto do interior da maquineta antes da limpeza mecânica superficial. 359
Fig. V.19 – Aspeto do interior da maquineta após a limpeza mecânica superficial. 359
Fig. V.20 – Aspeto da monocromia a meio do processo da limpeza. 359
Fig. V.21 – Aspeto geral da frente com tampa fechada. 360
Fig. V.22 – Aspeto geral da lateral esquerda com a tampa fechada. 360
Fig. V.23 – Caixa de esmolas (Inv. N.º 010). Século XVIII. Igreja da Irmandade de S. Francisco, Porto. Fotografia Marta Cunha. 361
Fig. V.24 – Caixa de esmolas (Inv. N.º 021). Séculos XVIII-XIX. Igreja da Irmandade de S. Francisco, Porto. Fotografia Marta Cunha. 361
Fig. V.25 – Caixa de esmolas (Inv. N.º 089). Século XVIII. Igreja Nossa Senhora do Terço e Caridade, Porto. Fotografia Marta Cunha. 362
Fig. V.26 – Caixa de esmolas (Inv. N.º 095). Século XVIII. Igreja de S. João Novo, Porto. Fotografia Marta Cunha. 362
Fig. V. 27 – Aspeto geral da frente e lateral esquerda com a tampa aberta. 363
Fig. V. 28 – Topo da caixa com abertura para a introdução de moedas. 363
Fig. V.29 – Interior da caixa com monocromia azul. 363
Fig. V.30 – Base da caixa com monocromia azul. 363
Fig. V.31 – Presença de fenda na ilharga direita. 370
Fig. V.32 – Presença de fissuras próximas de zonas de assemblagens. 370
Fig. V.33 – Presença de lacuna do suporte no canto inferior esquerdo. 370
Fig. V.34 – Moldura da base na ilharga direita, cuja colocação se deve a uma intervenção posterior. 370

Fig. V.35 – Presença de um enxerto no friso lateral direito que emoldura a tampa. 370
Fig. V.36 – Oxidação presente nos pregos sob a policromia. 370
Fig. V.37 –Pormenor da tampa, zona que apresenta erosão acentuada. 374
Fig. V.38 – Aparecimento da camada de preparação em zonas de destacamento. 374
Fig. V.39 – Destacamento da policromia, deixando à vista o suporte. 374
Fig. V.40 – Manchas de tinta de cor branca.....374
Fig. V.41 – Manchas de cor negra. 374
Fig. V.42 – Presença de cera no canto inferior da ilharga esquerda. 374
Fig. V.43 – Diminuição da camada de cera que se encontrava nos cantos inferiores das ilhargas esquerda e direita. 376
Fig. V.44 – Aspeto geral do processo de limpeza por via química no reverso. 377
Fig. V.45 – Aspeto geral do processo de limpeza por via química na base.....377
Fig. V.46 – Leito (S/Inv.). Séculos XVIII-XIX, vista frontal. 378
Fig. V.47 – Leito (S/Inv.). Séculos XVIII-XIX, tardoz 378
Fig. V.48 – Pináculos em forma de urnas, decoradas com grinaldas de folhas e flores quadrilobadas. 379
Fig. V. 49 – Leito (S/Inv.). Séculos XVIII-XIX, vista frontal. Pertencente à mesma coleção particular do leito em estudo, apresenta idênticas características formais, com a pintura inscrita numa forma octogonal. 380
Fig. V.50 – Leito (S/Inv.). Séculos XVIII-XIX, vista frontal. Pertencente a uma coleção particular, apresenta o mesmo tipo de pintura de paisagem e de colunas caneladas. Disponível in http://www.signinum.pt (2011.05.20) 381
Fig. V.51 – Legenda identificativa do local onde foram realizados exames laboratoriais na cabeceira.....383
Fig. V.52 – Registo fotográfico com radiação infravermelha, que torna mais visíveis as linhas pretas sob a moldura pintada de verde, que em algumas zonas já se percebem.....385
Fig. V.53 – Ausência da cor verde, revelando linhas pretas. 385
Fig. V.54 – Proposta de policromia original, utilizando um tom frio na simulação. 386
Fig. V.55 – Proposta de policromia original, utilizando um tom quente na simulação. 386

Fig. V.56 – Registo fotográfico através da fluorescência ultravioleta, onde sobressaem os repintes anteriores. O registo fotográfico foi realizado antes da intervenção. 387
Fig. V. 57 – Registo fotográfico através da fluorescência ultravioleta refletida, no qual é possível identificar uma janela de limpeza. 388
Fig. V.58 – Espectros de XRF correspondente à zona branca. 388
Fig. V.59 – Espectro de XRF correspondente à zona verde. 389
Fig. V.60 – Espectro de XRF correspondente à zona rosa. 389
Fig. V.61 – Espectro de XRF correspondente à zona azul. 389
Fig. V.62 – Espectro de XRF correspondente à zona cinza. 389
Fig. V.63 – Microfotografia do corte transversal da amostra 1 (branco), correspondente ao painel central, por OM. Resolução de 200x. 391
Fig. V.64 – Microfotografia do corte transversal da amostra 3 (rosa), correspondente ao painel central, por OM. Resolução de 200x. 391
Fig. V.65 – Microfotografia do corte transversal da amostra 3 (rosa), mediante observação por microscopia ótica com luz polarizada, revelando birrefrigência. Resolução de 200x. 391
Fig. V.66 – Microfotografia do corte transversal da amostra 7 (verde), correspondente à lateral do leito, por OM. Resolução de 200x. 393
Fig. V.67 – Aplicação de uma patine/velatura aplicada sobre a monocromia verde. 393
Fig. V.68 –Microfotografia do corte transversal da amostra 9 (preto), correspondente a uma zona dos pináculos, por OM. Resolução de 100x. 395
Fig. V.69 – Microfotografia do corte transversal da amostra 9 (preto), mediante observação por microscopia ótica com luz polarizada, que revela birrefrigência. Resolução: de 100x. 395
Fig. V.70 – Microfotografia do corte transversal da amostra 10 (dourado), correspondente a uma zona dos pináculos, por OM. Resolução de 200x. 395
Fig. V.71 – Microfotografia do corte transversal da amostra 10 (dourado), mediante observação por microscopia ótica com luz polarizada, que revela birrefrigência. Resolução: de 200x. 395
Fig. V.72 – Microfotografia do corte transversal da amostra 9 (preto), mediante observação por microscopia ótica com lâmpada de ultravioleta. Resolução de 200x. 395

Fig. V.73 – Presença de fenda no suporte, no sentido horizontal. 400
Fig. V.74 – Orifícios deixados pela presença de inseto xilófago nos pináculos. 400
Fig. V.75 – Orifícios deixados pela presença de inseto xilófago nos pés. 400
Fig. V.76 – Oxidação dos elementos metálicos sob a policromia 400
Fig. V.77 – Presença de escorrência no suporte, no sentido horizontal. 400
Fig. V.79 – Presença de marcas de grafite 404
Fig. V.78 – Erosão da superfície da pintura. 404
Fig. V.80 – Escurecimento da superfície em zonas de intervenções anteriores. 404
Fig. V.81 – Escurecimento da superfície em zonas de intervenções anteriores. 404
Fig. V.82 – Incisões auxiliares do desenho. 405
Fig. V.83 – Repintes em forma triangular nos cantos da pintura. 405
Fig. V.84 – Pintura subjacente de linhas pretas sob a moldura verde. 405
Fig. V.85 – Desinfestação do suporte através de pincelagem com trincha, no tardoz. 407
Fig. V.86 – Desinfestação do suporte através de injeção do produto. 407
Fig. V.87 – Injeção de resina sintética acrílica em dissolução. 408
Fig. V.88 – Aplicação de resina sintética acrílica. 408
Fig. V.89 – Reconstituição volumétrica. 408
Fig. V.90 – Estabilização de fendas. 408
Fig. V.91 – Aspeto da pintura a meio da limpeza. 409
Fig. V.92 – Pormenor da pintura com intervenção anterior antes da intervenção. 411
Fig. V.93 – O mesmo pormenor após as aplicação das massas de preenchimento. 411
Fig. V.94 – Aspeto final após a reintegração cromática. 411
Fig. V.95 – Credência (S/Inv.). Século XVIII, vista frontal. 412
Fig. V.96 – Mocho (S/Inv.). Século XVIII. 412
Fig. V.97 – 1 – Dourado (XRF) | 2 – Vermelho (XRF) | 3 – Castanho (XRF) | 4 – Marmoreado (XRF) | 5 – Dourado (estratigrafia) | 6 – Vermelho (estratigrafia) | 7 – Marmoreado (estratigrafia) | 8 – Castanho (estratigrafia) | 9 – Rosa (estratigrafia). 417
Fig. V.98 – Registo fotográfico com radiação infravermelha. 419
Fig. V.99 – Registo fotográfico através da fluorescência ultravioleta. 420
Fig. V.100 – Registo fotográfico através da fluorescência ultravioleta refletida. 420

Fig. V.101 – Espectro de XRF correspondente à zona dourada. 421
Fig. V.102 –Espectro de XRF correspondente à zona vermelha 421
Fig. V.103 – Espectro de XRF correspondente à zona castanha. 421
Fig. V.104 – Espectro de XRF correspondente à zona marmoreada. 421
Fig. V.105 – Microfotografia do corte transversal da amostra 9 (rosa), correspondente ao tampo, por OM. Resolução de 100x. 423
Fig. V.106 – Microfotografia do corte transversal da amostra 9 (rosa), correspondente ao tampo, por OM. Resolução de 200x. 423
Fig. V.107 – Microfotografia do corte transversal da amostra 9 (rosa), mediante observação por microscopia ótica com lâmpada de ultravioleta. Resolução de 200x. 423
Fig. V.108 – Microfotografia do corte transversal da amostra 1 (dourado), correspondente ao tampo, por OM. Resolução de 200x. 424
Fig. V.109 – Microfotografia do corte transversal da amostra 2 (vermelho), correspondente ao tampo, por OM. Resolução de 200x. 424
Fig. V.110 – Microfotografia do corte transversal da amostra 8 (castanho), correspondente ao tampo, por OM. Resolução de 200x. 424
Fig. V.111 – Microfotografia do corte transversal da amostra 7 (marmoreado), correspondente ao tampo, por OM. Resolução de 200x. 424
Fig. V.112 – Assemblagem debilitada ao nível do tampo. 431
Fig. V.113 – Lacuna localizada no canto do tampo. 431
Fig. V.114 – Presença de intervenções anteriores no tampo. 431
Fig. V.115 – Presença de cavilhas de madeira. 431
Fig. V.116 – Elementos metálicos utilizados em intervenções anteriores. 431
Fig. V.117 – Ataque biológico localizado numa perna. 431
Fig. V.118 – Desgaste da superfície. 435
Fig. V.119 – Destacamentos. 435
Fig. V.120 – Presença de manchas. 435
Fig. V.121 – Escurecimento de intervenções anteriores. 435
Fig. V.122 – Vestígios de cor rosa encontrados no tampo. 436
Fig. V.123 – Reconstituição do tampo com almofada circular. 436

Fig. V.124 – Reconstituição do mocho com almofada circular no tampo. 436
Fig. V.125 – Reconstituição do tampo com a cor dos vestígios encontrados. 436
Fig. V.126 – Reconstituição do mocho com a cor dos vestígios encontrados no tampo. ..436
Fig. V.127 – Desinfestação do suporte. 439
Fig. V.128 – Consolidação mediante aplicação de resina sintética. 439
Fig. V.129 – Reconstituição volumétrica mediante aplicação de resina epóxida. 440
Fig. V.130 – Colagem de alguns pontos de união que apresentavam sinais de fragilização. 440
Fig. V.131 – Reconstituição volumétrica do suporte. 442
Fig. V.132 – Reintegração cromática das áreas de reconstituição volumétrica. 442
Esquema V.1 – Estudo dimensional do oratório, com as principais medidas. Vista frontal e lateral direita. 342
Esquema V.2 – Estado de conservação do suporte lenhoso, vista frontal. 346
Esquema V.3 – Estado de conservação do suporte lenhoso, tardoz. 347
Esquema V.4 – Estado de conservação do suporte lenhoso, vista lateral direita. 348
Esquema V.5 – Estado de conservação do suporte lenhoso, vista lateral esquerda. 349
Esquema V.6 – Estado de conservação da policromia, vista frontal. 352
Esquema V.7 – Estado de conservação da policromia, tardoz. 353
Esquema V.8 – Estado de conservação da policromia, vista lateral direita. 354
Esquema V.9 – Estado de conservação da policromia, vista lateral esquerda. 355
Esquema V.10 – Estudo dimensional da caixa de esmolas, com as principais medidas. Vista frontal e lateral esquerda. 364
Esquema V.11 – Estado de conservação do suporte lenhoso, vista frontal. 368
Esquema V.12 – Estado de conservação do suporte lenhoso do topo. 368
Esquema V.13 – Estado de conservação do suporte lenhoso do tardoz. 368
Esquema V.14 – Estado de conservação do suporte lenhoso da lateral direita. 369
Esquema V.15 – Estado de conservação do suporte lenhoso da lateral esquerda. 369
Esquema V.16 – Estado de conservação da policromia do topo. 372
Esquema V.17 – Estado de conservação da policromia, vista frontal. 372
Esquema V.18 – Estado de conservação da policromia do tardoz. 372

Esquema V.19 – Estado de conservação da policromia da lateral direita. 373
Esquema V.20 – Estado de conservação da policromia da lateral esquerda. 373
Esquema V.21 – Estudo das características formais do leito, com as principais medidas.382
Esquema V.22 – Estado de conservação do suporte lenhoso, vista frontal. 398
Esquema V.23 – Estado de conservação do suporte lenhoso, tardoz. 399
Esquema V.24 – Estado de conservação da policromia, vista frontal. 402
Esquema V.25 – Estado de conservação da policromia, tardoz. 403
Esquema V.26 – Especificações técnicas da execução da pintura. 405
Esquema V.27 – Planta do Convento de São Gonçalo (DGEMN). Localização do conjunto: 413
Esquema V.28 – Estudo das características e das principais medidas da credência. 415
Esquema V.29 – Estudo das características e das principais medidas do mocho.....415
Esquema V.30 – Estado de conservação do suporte lenhoso, tampo. 428
Esquema V.31 – Estado de conservação do suporte lenhoso, face AB. 429
Esquema V.32 – Estado de conservação do suporte lenhoso, face BC. 429
Esquema V.33 – Estado de conservação do suporte lenhoso, face CD. 430
Esquema V.34 – Estado de conservação do suporte lenhoso, face DA. 430
Esquema V.35 – Estado de conservação do suporte lenhoso, tampo. 432
Esquema V.36 – Estado de conservação do suporte lenhoso, face AB. 433
Esquema V.37 – Estado de conservação do suporte lenhoso, face BC. 433
Esquema V.38 – Estado de conservação do suporte lenhoso, face CD. 434
Esquema V.39 – Estado de conservação do suporte lenhoso, face DA. 434
Esquema V.40 – Zona circular sem policromia. 436

ÍNDICE DE QUADROS E TABELAS

Quadro I – Designações presentes nos dicionários portugueses……143
Quadro II – Tipologias e cores predominantes no acharoado português…….....156
Quadro III – Motivos decorativos presentes no acharoado português……....157
Quadro IV – Atividades e Regras do Regimento de 1572……..183
Quadro V – Artistas e artífices que pintaram móveis nos séculos XVI a XVIII……194
Quadro VI – Livros de "segredos" e tratados portugueses…….....206
Quadro VII – Livros de "segredos" e tratados estrangeiros…….....208
Quadro VIII – Materiais identificados no mobiliário pintado português dos séculos XVII e XVIII……..265
Quadro IX – Materiais identificados no mobiliário pintado estrangeiro dos séculos XVII e XVIII……..269
Quadro X – Síntese de materiais utilizados no mobiliário pintado português desde finais do século XVII aos inícios do século XIX……..273
Quadro XI – Síntese de pigmentos utilizados no mobiliário pintado português e principais efeitos de degradação natural conhecidos……..317
Quadro XII – Critérios de seleção na escolha dos estudos de caso……320
Quadro XIII – Identificação de materiais na maquineta…….343
Quadro XIV – Identificação de materiais na caixa de esmolas……..365
Quadro XV – Síntese dos resultados obtidos no painel central das cores branca, verde, rosa, azul e cinza…….392
Quadro XVI – Síntese dos resultados obtidos na monocromia verde…….393
Quadro XVII – Síntese dos resultados obtidos nas urnas……...396
Quadro XVIII – Síntese dos resultados obtidos no mocho…….....425
Tabela 1 – Resultados de XRF obtidos nas diferentes zonas de cor analisadas do leito…...390
Tabela 2 – Resultados de XRF obtidos nas diferentes zonas de cor analisadas do mocho….422

UNIVERSIDADE CATÓLICA PORTUGUESA

O MOBILIÁRIO PINTADO EM PORTUGAL DO SÉCULO XVIII
MATERIAIS, TÉCNICAS E ESTADO DE CONSERVAÇÃO

Volume II

Tese apresentada à Universidade Católica Portuguesa
para obtenção do grau de Doutor em Arte – Especialidade em Artes Decorativas

por

Daniela Filipa dos Santos Coelho

ESCOLA DAS ARTES

Dezembro de 2012

UNIVERSIDADE CATÓLICA PORTUGUESA

O MOBILIÁRIO PINTADO EM PORTUGAL DO SÉCULO XVIII
MATERIAIS, TÉCNICAS E ESTADO DE CONSERVAÇÃO

Volume II

Tese apresentada à Universidade Católica Portuguesa
para obtenção do grau de Doutor em Arte – Especialidade em Artes Decorativas

Por Daniela Filipa dos Santos Coelho

Sob Orientação do Professor Doutor Gonçalo de Vasconcelos e Sousa e co-orientação da Professora Doutora Ana Calvo

ESCOLA DAS ARTES

Dezembro de 2012

NOTA PRÉVIA

O segundo volume reúne os apêndices e as fichas de inventário do móvel pintado em Portugal. A organização dos apêndices assenta em duas secções: na primeira são exibidas as figuras complementares aos cinco capítulos do primeiro volume e, na segunda, apresentam-se quatro quadros síntese, organizados segundo o mesmo número das tipologias decorativas sistematizadas anteriormente.

O universo de objetos estudados no âmbito do presente trabalho ultrapassa em grande medida os presentes nos quatro quadros síntese, que exibem um total de cento e cinquenta objetos selecionados, apesar da amostra de estudo considerada contar com mais de duas centenas de exemplares, inseridos em tipologias que extrapolam o âmbito das tipologias formais de mobiliário. Excluímos dos quadros os exemplares de serviço/apoio doméstico civil, ou religioso, como os tabuleiros, as caixas, as molduras, as sanefas, entre outros, perante a impossibilidade prática da sua inventariação total e dada a identificação continuada até ao momento de finalização do presente estudo. Se a presença constante de novos exemplares ditou, por um lado, a impossibilidade real da inclusão da totalidade das tipologias de mobiliário, demonstrou, por outro lado, a avultada quantidade, cuja existência persistiu no gosto português. As molduras, contudo, foram consideradas enquanto partes constituintes e indissociáveis das mesas de encostar – molduras de espelho/tremós. Pese embora a exclusão dos quadros síntese das tipologias referidas, a sua identificação e análise funcionou, tal como as restantes, como ponto de partida para a sistematização das principais tipologias e técnicas decorativas dos Capítulos II e III, bem como para a análise dos fatores de degradação do mobiliário pintado, apresentada no Capítulo IV.

Demos preferência aos exemplares inseridos em coleções museológicas, pelo facto de existir mais informação disponível acerca dos mesmos. No entanto, valorizou-se igualmente a inserção do móvel pintado no espaço religioso, como os arcazes, os cadeirais e os amituários embutidos, assim como alguns exemplares pertencentes a coleções privadas. Privilegiámos o contacto direto com as peças de forma a realizar o estudo técnico das mesmas embora, por vezes, a dificuldade de localização e a inacessibilidade nos

espaços de reserva, impossibilitou a visualização e o registo fotográfico conveniente, ditando a sua exclusão.

Nas especificações técnicas dos quadros síntese não se considerou a decoração dourada como elemento privilegiado de descrição pelas razões referidas no Capítulo III (p.215 e 216). No Quadro I, as tipologias de fingimento foram organizadas segundo o material que pretenderam imitar. No Quadro II, os exemplares decorados segundo a temática da *"chinoiserie"* encontram-se ordenados segundo as cores predominantes que servem de fundo aos elementos dourados. O Quadro III, no qual se apresentam objetos pertencentes à tipologia III – Outras tipologias decorativas – encontra-se tripartido, na sequência do índice do presente trabalho, de forma a sistematizar as decorações em três tipos: monocromias, motivos florais, vegetalistas, animais e geométricos e, por fim, a representação humana e paisagística. Como critério orientador na organização dos objetos monocromáticos, selecionámos aqueles que apresentavam uma monocromia integral, com ou sem ornamentos e entalhes dourados, e os exemplares cuja cor única revela uma clara importância no programa decorativo, nomeadamente o branco creme e os negros da decoração neoclássica, sobre os quais se podem representar elementos florais e vegetalistas, ou mesmo pequenas reservas com paisagens. Como consequência, optámos por incluir no Quadro IV, onde figuram os exemplos com tipologia decorativa IV – Compósita –, os objetos cuja monocromia não apresenta uma importância hierárquica em relação à restante decoração, sendo utilizada de modo marginal em áreas circunscritas e zonas menos nobres, empregue apenas como moldura ao motivo principal representado e, ainda, naqueles casos em que serve como base de fundo onde se realiza o trabalho figurativo.

Quanto ao inventário, apresentam-se nove fichas individuais, cujos objetos são representativos das quatro tipologias, ainda que os motivos florais, vegetalistas e paisagísticos estejam representados nas fichas 8 e 9, ou seja, incluídos na tipologia IV – compósita –, nos exemplares que representassem a tipologia III, embora em composição com outras decorações, como as monocromias e a *"chinoiserie"*. Cada ficha é constituída por dez campos principais, contemplando, entre outros, o estudo técnico e o estado de conservação, avaliado segundo os critérios de normalização criados pelo Instituto

Português de Museus, referidos com maior pormenorização no Capítulo V (p.321). No primeiro espaço, dedicado à identificação, procurámos perscrutar as condições do meio, através do registo da temperatura e da humidade relativa no momento da análise, realizado com um termohigrómetro digital da marca Aube®. Os objetos encontraram-se, quase sempre, sem monitorização e o registo dos valores relativos aos parâmetros citados necessitaria de um trabalho contínuo para a compilação e análise dos valores obtidos. O estudo ambiental do móvel pintado seria por si só um trabalho pertinente, como atualmente acontece com os estudos parcelares de certos espólios, como a pintura, a escultura ou os metais, a que se dedicam profissionais especializados na área da conservação preventiva. Por sua vez, verificámos em diversos Museus, a existência do equipamento adequado ao controlo ambiental, embora sem a manutenção periódica necessária e avaliação dos dados recolhidos.

Para as fichas de inventário 2 e 5, referentes à maquineta e à caixa de esmolas, respetivamente, seguimos de perto os relatórios de restauro citados no Capítulo V, de forma a apurar o estudo técnico, a evolução do estado de degradação e a completar o espaço dedicado às intervenções anteriores. Dos processos de restauro respetivos (AX/95 e M/00), adotámos quase na íntegra o conteúdo exibido no campo descrição, da mesma forma que o fizemos nas fichas de inventário números 1, 3, 4, 6, 7 e 9, com as informações fornecidas pelos Museus, algumas das quais disponíveis *online* no sítio do programa MatrizNet, nomeadamente no que diz respeito ao historial das peças. Procedemos, ainda, a algumas alterações e pequenos ajustes nos campos citados, das fontes respetivas, de forma a tornar mais completo e preciso o seu conteúdo técnico, como na ficha número 7, cujos motivos decorativos descritos no *software* como “verdes e dourados”, foram substituídos apenas por “dourados”, uma vez que a cor verde se trata de um processo de alteração da folha de ouro e não da intenção da técnica artística.

APÊNDICES

ÍNDICE DE FIGURAS

Fig. 1 – Mesa de escrever do Castelo da Madame de Pompadour, em Bellevue. Século XVIII. Extraído de JACOBSON, Dawn (1993), p. 84. 11
Fig. 2 – Armário de canto (*"encoignure"*), de cerca de 1743. Museu do Louvre, Paris..... 11
Fig. 3 – Mesa de escrever (*"bureau plate"*), estilo Luís XVI, com tampo em *"faux marbre"*. Extraído de DAMPIERRE, Florence (1987), p. 33. 12
Fig. 4 – Desenhos da autoria de Chippendale, para seis espaldares de cadeiras, 1762. Extraído de WARD-JACKSON, Peter W. (1958), p. 24..... 12
Fig. 5 – Cómoda-papeleira, Inglaterra. Século XVIII (1710-1715). Coleção privada, Veneza. SANTINI, Clara (2003), p. 24. 13
Fig. 6 – Cómoda-papeleira com alçado (*"bureau on stand"*), pintada nos vidros (*"verre églomisé"*), estilo Queen Anne. Extraído de DAMPIERRE, Florence (1987), p. 86..... 13
Fig. 7 – Armário veneziano, cerca de 1750. Extraído de DAMPIERRE, Florence (1987), p. 8. 14
Fig. 8 – Armário veneziano, cerca de 1750. Extraído de DAMPIERRE, Florence (1987), p. 76 14
Fig. 9 – Cadeira italiana, pertencente a um conjunto de oito, com pintura de arabescos e brasão no espaldar, cerca de 1740. Extraído de DAMPIERRE, Florence (1987), p. 56. 15
Fig. 10 – Cómoda genovesa com pintura de motivos florais e vegetalistas, com tampo marmoreado, cerca de 1750. Extraído de DAMPIERRE, Florence (1987), p. 79..... 15
Fig. 11 – Desenho de mobiliário para escritório, datado de 1759, Dinamarca. Extraído de GRANDJEAN, Bredo L. (1985), p. 182..... 16
Fig. 12 – Cómoda-papeleira atribuída a Martin Schnell, cerca de 1730-1740. Museu Kunsthandwerk, Frankfurt. Extraído de BACCHESCHI, Edi (1969), p. 2. 16
Fig. 13 – Armário contador da autoria de Gerhard Dagly, feito para Friedrich Wilhelm, em cerca de 1690. Berlim. Extraído de WATSON, Sir Francis (1976), p. 93. 17
Fig. 14 – Aguarela com desenhos para cadeiras alemãs e austríacas, revelando influências neoclássicas. Museu Cooper-Hewitt, Nova Iorque. Extraído de DAMPIERRE, Florence (1987), p. 125. 17

Fig. 15 – Cadeira (Inv. N.º 1299/1). Século XVII. M-FRESS, Lisboa. Extraído de FREIRE, Fernanda Castro (2001-2002), p. 22. 18
Fig. 16 – Relógio (Inv. N.º 493). Século XVIII. M-FRESS, Lisboa. Fotografia M-FRESS 18
Fig. 17 – Relógio (Inv. N.º 1440). Século XVIII. M-FRESS, Lisboa. Fotografia M-FRESS. 19
Fig. 18 – Consola e tremó (Inv. N.º 1981). Século XVIII (1750-1800). MGV, Viseu. Fotografia Daniela Coelho. 19
Fig. 19 – Mesa de encostar e respetivo tremó (Inv. N.º PNM 240). Século XVIII. PNQ, Lisboa. Fotografia Daniela Coelho. 20
Fig. 20 – Meio-armário (Inv. N.º 1002 MMVC). Séculos XVII-XVIII. MADVC, Viana do Castelo. Fotografia Daniela Coelho. 20
Fig. 21 – Cómoda-papeleira com alçado-oratório (S/ N.º Inv.) Século XVIII (1700-1725). MVA, Ílhavo. Fotografia MVA. 21
Fig. 22 – Moldura (Inv. N.º 757). Século XVIII. M-FRESS, Lisboa. Fotografia M-FRESS 21
Fig. 23 – Moldura (Inv. N.º 467 (b) MB). Século XVIII (?). MB, Braga. Fotografia Daniela Coelho. 22
Fig. 24 – Moldura com pinturas de S. Francisco de Assis e Santo Agostinho (Inv. N.º 624). Século XVIII (?). M-FRESS, Lisboa. Fotografia Daniela Coelho. 22
Fig. 25 – Caixa (Inv. N.º 240). Século XVIII (finais). M-FRESS, Lisboa. Fotografia Daniela Coelho. 23
Fig. 26 – Caixa (Inv. N.º 231/1 e 231/2). Século XVIII (finais). M-FRESS, Lisboa. Fotografia Daniela Coelho. 23
Fig. 27 – Órgão da Igreja da Misericórdia de Chaves (S/Inv.). Século XVIII. Fotografia Daniela Coelho. 24
Fig. 28 – Órgão do Museu dos Condes de Castro Guimarães, em Lisboa (Inv. N.º MCCG-MOB-48). 1753. Fotografia Daniela Coelho. 24
Fig. 29 – Cadeiral da Sé de Viseu (S/Inv.). Século XVIII. Fotografia Pedro Cancela de Abreu. 25

Fig. 30 – Cadeiral da Igreja da Misericórdia de Viana do Castelo (S/Inv.). Policromia atribuída ao século XIX. Extraído de SANDÃO, Artur (1999), p. 49. 25
Fig. 31 – Cadeiral do coro baixo do Convento de Santa Clara no Funchal e cadeira da prioresa (S/Inv.). 1776. Fotografia Daniela Coelho. 26
Fig. 32 – Armário de farmácia do Museu de Aveiro (Inv. N.º 69/F). 1733. Fotografia Daniela Coelho. 26
Fig. 33 – Cómoda-arcaz (Inv. N.º PNQ 147). Século XVIII (1750-1800). PNQ, Lisboa. Fotografia Daniela Coelho. 27
Fig. 34 – Cómoda (Inv. N.º PNQ 145). Século XVIII (1750-1800). PNQ, Lisboa. Fotografia Daniela Coelho. 27
Fig. 35 – Lareira da do quarto da Casa-Museu Rembrandt. Século XVII, Amesterdão. Fotografia Daniela Coelho. 28
Fig. 36 – Maquineta (Inv. N.º 216). Século XVIII. M-FRESS, Lisboa. Fotografia M-FRESS. 28
Fig. 37 – Fole (Inv. N.º 1024 Mov). Século XVIII-XIX. MNAA, Lisboa. Fotografia DDCI-DGPC. 29
Fig. 38 – Estante de missal (S/Inv.). Século XVIII. Igreja de Santa Maria da Feira, Diocese de Beja. Fotografia DDCI-DGPC. 29
Fig. 39 – Oratório (Inv. N.º PD 1191). Século XVII. PDB, Guimarães. Fotografia Daniela Coelho. 30
Fig. 40 – Teto do Palácio Azurara, século XVII. FRESS, Lisboa. Extraído de CARITA, Hélder (1983), p. 93. 30
Fig. 41 – Teto da sacristia da Igreja Matriz de Viana do Castelo, século XVIII. Extraído de SIPA (2011.10.04). 30
Fig. 42 – Cadeiral de Santa Eufémia, na Igreja de Vila de Aves, em Sátão. Extraído de SMITH, Robert (1968), p. 98. 31
Fig. 43 – Papeleira (Inv. N.º PD 369). Século XVIII (1750-1800). MAB, Bragança. Fotografia DDCI-DGPC. 31
Fig. 44 – Armário-vitrine (Inv. N.º M 24). Século XVIII. MAS, Guimarães. Fotografia geral MAS. Fotografia de pormenor Daniela Coelho. 32

Fig. 45 – Cadeira de braços (Inv. N.º PNQ 924/2). Século XVIII-XIX. PNQ, Lisboa. Fotografia Daniela Coelho. 32
Fig. 46 – Caixa (S/Inv.). Século XVII-XVIII. Convento de Santa Clara, Funchal. Fotografia Daniela Coelho. Fotografia de pormenor DDCI-DGPC. 33
Fig. 47 – Oratório (Inv. N.º Mob. 0090). Século XVIII. Museu de Arte Sacra e Arqueologia, Porto. Fotografia Daniela Coelho. 33
Fig. 48 – Maquineta (Inv. N.º 438/1). Século XVIII (1750-1800). M-FRESS, Lisboa. Extraído de FREIRE, Fernanda Castro (2001-2002). 34
Fig. 49 – Órgão (S/Inv.). Século XVIII. Igreja da Misericórdia de Chaves. Fotografia Daniela Coelho. 34
Fig. 50 – Estante de missal. (S/Inv.). Século XVIII-XIX. Igreja Matriz de Almodôvar, Diocese de Beja. Fotografia DDCI-DGPC. 35
Fig. 51 – Relógio de caixa alta. (Inv. N.º PSL 75.). Século XVIII (finais). Funchal. MNAA, em depósito no Palácio de São Lourenço. Fotografia DDCI-DGPC. 35
Fig. 52 – Relógio de caixa alta (Inv. N.º DE 010.). Século XVIII-XIX. MAR, Lisboa. Fotografia AR, Arquivo Histórico Parlamentar, Arquivo Fotográfico, DE 10. 36
Fig. 53 – Pormenor da cómoda-oratório (Inv. N.º MMO 130). Século XVIII. MMO, Óbidos. Fotografia Daniela Coelho. 36
Fig. 54 – Oratório (S/Inv.) situado no alpendre do exterior do Convento. Séculos XVIII-XIX. Convento de Santa Clara, Funchal. Fotografia Daniela Coelho. 37
Fig. 55 – Arcaz (S/Inv.) Século XVIII. ICF, Felgueiras. Fotografia Daniela Coelho. 37
Fig. 56 – Mocho (Inv. N.º 45/F). Século XVIII. MA, Aveiro. Fotografia Daniela Coelho. 38
Fig. 57 – Caixa de costura (Inv. N.º 144/F). Século XVIII. MA, Aveiro. Fotografia Daniela Coelho. 38
Fig. 58 – Cadeira de canto com braços (Inv. N.º PNQ 198/A). Século XVIII-XIX. PNQ, Lisboa. Fotografia DGPC. Fotografia de pormenor Daniela Coelho. 39
Fig. 59 – Banco coletivo (Inv. N.º 1804 20 Mob.). Século XVIII (1779-1782). MGV, Viseu. Fotografia Daniela Coelho. 39

Fig. 1 – Mesa de escrever do Castelo da Madame de Pompadour, em Bellevue. Século XVIII. Extraído de JACOBSON, Dawn (1993), p. 84.

Fig. 2 – Armário de canto (“*encoignure*”), de cerca de 1743. Museu do Louvre, Paris.

Fig. 3 – Mesa de escrever (*"bureau plate"*), estilo Luís XVI, com tampo em *"faux marbre"*. Extraído de DAMPIERRE, Florence (1987), p. 33.

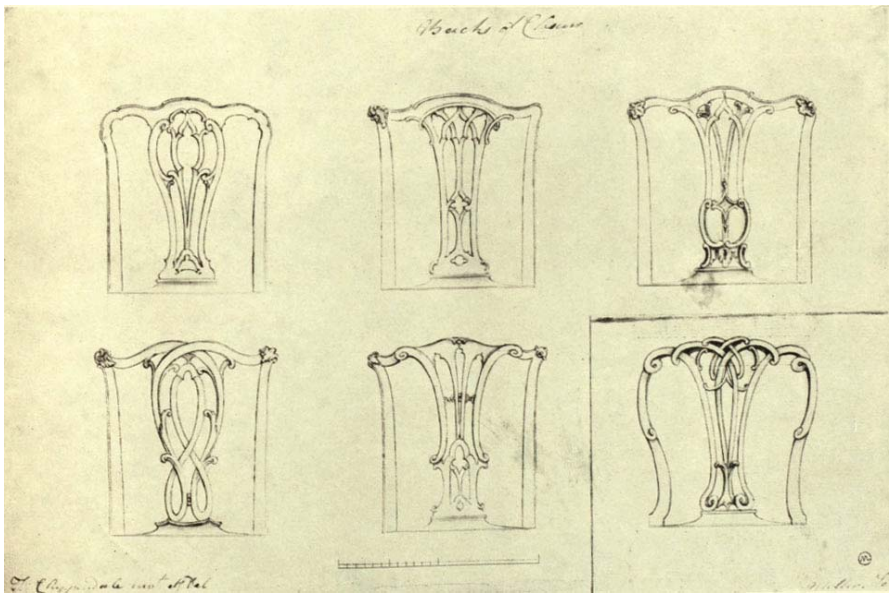


Fig. 4 – Desenhos da autoria de Chippendale, para seis espaldares de cadeiras, 1762. Extraído de WARD-JACKSON, Peter W. (1958), p. 24.

Fig. 5 – Cómoda-papeleira, Inglaterra. Século XVIII (1710-1715). Coleção privada, Veneza. SANTINI, Clara (2003), p. 24.

Fig. 6 – Cómoda-papeleira com alçado (*"bureau on stand"*), pintada nos vidros (*"verre églomisé"*), estilo Queen Anne. Extraído de DAMPIERRE, Florence (1987), p. 86.

Fig. 7 – Armário veneziano, cerca de 1750. Extraído de DAMPIERRE, Florence (1987), p. 8.

Fig. 8 – Armário veneziano, cerca de 1750. Extraído de DAMPIERRE, Florence (1987), p. 76.

Fig. 9 – Cadeira italiana, pertencente a um conjunto de oito, com pintura de arabescos e brasão no espaldar, cerca de 1740. Extraído de DAMPIERRE, Florence (1987), p. 56.

Fig. 10 – Cómoda genovesa com pintura de motivos florais e vegetalistas, com tampo marmoreado, cerca de 1750. Extraído de DAMPIERRE, Florence (1987), p. 79.

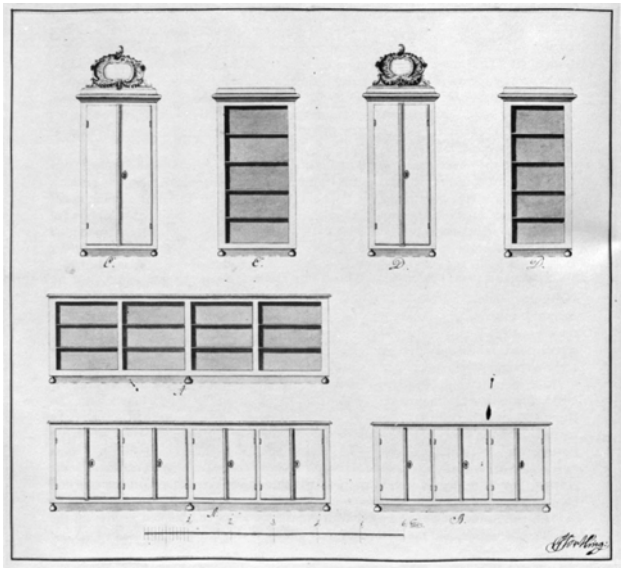


Fig. 11 – Desenho de mobiliário para escritório, datado de 1759, Dinamarca. Extraído de GRANDJEAN, Bredo L. (1985), p. 182.

Fig. 12 – Cómoda-papeleira atribuída a Martin Schnell, cerca de 1730-1740. Museu Kunsthandwerk, Frankfurt. Extraído de BACCHESCHI, Edi (1969), p. 2.

Fig. 13 – Armário contador da autoria de Gerhard Dagly, feito para Friedrich Wilhelm, em cerca de 1690. Berlim. Extraído de WATSON, Sir Francis (1976), p. 93.

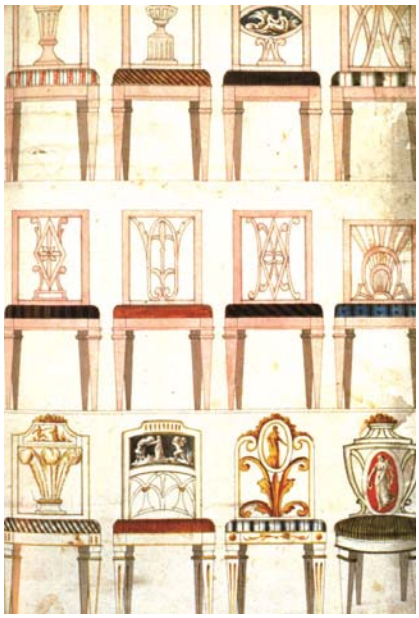


Fig. 14 – Aguarela com desenhos para cadeiras alemãs e austríacas, revelando influências neoclássicas. Museu Cooper-Hewitt, Nova Iorque. Extraído de DAMPIERRE, Florence (1987), p. 125.

Fig. 15 – Cadeira (Inv. N.º 1299/1). Século XVII. M-FRESS, Lisboa. Extraído de FREIRE, Fernanda Castro (2001-2002), p. 22.

Fig. 16 – Relógio (Inv. N.º 493). Século XVIII. M-FRESS, Lisboa. Fotografia M-FRESS.

Fig. 17 – Relógio (Inv. N.º 1440). Século XVIII. M-FRESS, Lisboa. Fotografia M-FRESS.

Fig. 18 – Consola e tremó (Inv. N.º 1981). Século XVIII (1750-1800). MGV, Viseu. Fotografia Daniela Coelho.

Fig. 19 – Mesa de encostar e respetivo tremó (Inv. N.º PNM 240). Século XVIII. PNQ, Lisboa. Fotografia Daniela Coelho.

Fig. 20 – Meio-armário (Inv. N.º 1002 MMVC). Séculos XVII-XVIII. MADVC, Viana do Castelo. Fotografia Daniela Coelho.

Fig. 21 – Cómoda-papeleira com alçado-oratório (S/ N.º Inv.) Século XVIII (1700-1725). MVA, Ílhavo. Fotografia MVA.

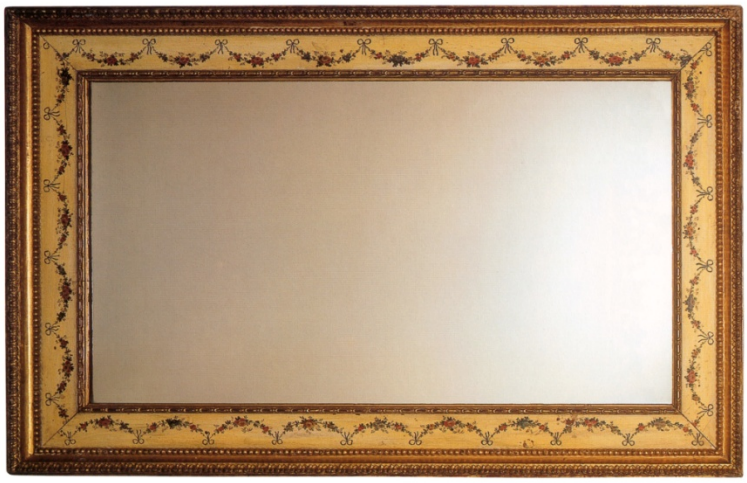


Fig. 22 – Moldura (Inv. N.º 757). Século XVIII. M-FRESS, Lisboa. Fotografia M-FRESS.

Fig. 23 – Moldura (Inv. N.º 467 (b) MB). Século XVIII (?). MB, Braga. Fotografia Daniela Coelho.

Fig. 24 – Moldura com pinturas de S. Francisco de Assis e Santo Agostinho (Inv. N.º 624).
Século XVIII (?). M-FRESS, Lisboa. Fotografia Daniela Coelho.

Fig. 25 – Caixa (Inv. N.º 240). Século XVIII (finais). M-FRESS, Lisboa. Fotografia Daniela Coelho.

Fig. 26 – Caixa (Inv. N.º 231/1 e 231/2). Século XVIII (finais). M-FRESS, Lisboa. Fotografia Daniela Coelho.

Fig. 27 – Órgão da Igreja da Misericórdia de Chaves (S/Inv.). Século XVIII. Fotografia Daniela Coelho.

Fig. 28 – Órgão do Museu dos Condes de Castro Guimarães, em Lisboa (Inv. N.º MCCG-MOB-48). 1753. Fotografia Daniela Coelho.

Fig. 29 – Cadeiral da Sé de Viseu (S/Inv.). Século XVIII. Fotografia Pedro Cancela de Abreu.

Fig. 30 – Cadeiral da Igreja da Misericórdia de Viana do Castelo (S/Inv.). Policromia atribuída ao século XIX. Extraído de SANDÃO, Artur (1999), p. 49.

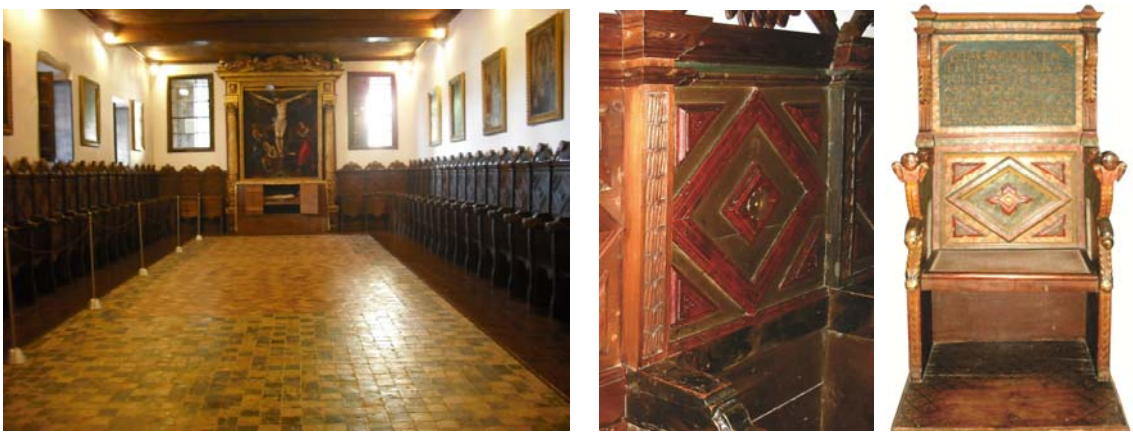


Fig. 31 – Cadeiral do coro baixo do Convento de Santa Clara no Funchal e cadeira da prioresa (S/Inv.). 1776. Fotografia Daniela Coelho.

Fig. 32 – Armário de farmácia do Museu de Aveiro (Inv. N.º 69/F). 1733. Fotografia Daniela Coelho.

Fig. 33 – Cómoda-arcaz (Inv. N.º PNQ 147). Século XVIII (1750-1800). PNQ, Lisboa. Fotografia Daniela Coelho.

Fig. 34 – Cómoda (Inv. N.º PNQ 145). Século XVIII (1750-1800). PNQ, Lisboa. Fotografia Daniela Coelho.

Fig. 35 – Lareira da do quarto da Casa-Museu Rembrandt. Século XVII, Amesterdão. Fotografia Daniela Coelho.

Fig. 36 – Maquineta (Inv. N.º 216). Século XVIII. M-FRESS, Lisboa. Fotografia M-FRESS.

Fig. 37 – Fole (Inv. N.º 1024 Mov). Século XVIII-XIX. MNAA, Lisboa. Fotografia DDCI-DGPC.

Fig. 38 – Estante de missal (S/Inv.). Século XVIII. Igreja de Santa Maria da Feira, Diocese de Beja. Fotografia DDCI-DGPC.

Fig. 39 – Oratório (Inv. N.º PD 1191). Século XVII. PDB, Guimarães. Fotografia Daniela Coelho.

Fig. 40 – Teto do Palácio Azurara, século XVII. FRESS, Lisboa. Extraído de CARITA, Hélder (1983), p. 93.

Fig. 41 – Teto da sacristia da Igreja Matriz de Viana do Castelo, século XVIII. Extraído de SIPA (2011.10.04).

Fig. 42 – Cadeiral de Santa Eufémia, na Igreja de Vila de Aves, em Sátão. Extraído de SMITH, Robert (1968), p. 98.

Fig. 43 – Papeleira (Inv. N.º PD 369). Século XVIII (1750-1800). MAB, Bragança. Fotografia DDCI-DGPC.

Fig. 44 – Armário-vitrine (Inv. N.º M 24). Século XVIII. MAS, Guimarães. Fotografia geral MAS. Fotografia de pormenor Daniela Coelho.

Fig. 45 – Cadeira de braços (Inv. N.º PNQ 924/2). Século XVIII-XIX. PNQ, Lisboa. Fotografia Daniela Coelho.

Fig. 46 – Caixa (S/Inv.). Século XVII-XVIII. Convento de Santa Clara, Funchal. Fotografia Daniela Coelho. Fotografia de pormenor DDCI-DGPC.

Fig. 47 – Oratório (Inv. N.º Mob. 0090). Século XVIII. Museu de Arte Sacra e Arqueologia, Porto. Fotografia Daniela Coelho.

Fig. 48 – Maquineta (Inv. N.º 438/1). Século XVIII (1750-1800). M-FRESS, Lisboa. Extraído de FREIRE, Fernanda Castro (2001-2002).

Fig. 49 – Órgão (S/Inv.). Século XVIII. Igreja da Misericórdia de Chaves. Fotografia Daniela Coelho.

Fig. 50 – Estante de missal. (S/Inv.). Século XVIII-XIX. Igreja Matriz de Almodôvar, Diocese de Beja. Fotografia DDCI-DGPC.

Fig. 51 – Relógio de caixa alta. (Inv. N.º PSL 75.). Século XVIII (finais). Funchal. MNAA, em depósito no Palácio de São Lourenço. Fotografia DDCI-DGPC.

Fig. 52 – Relógio de caixa alta (Inv. N.º DE 010.). Século XVIII-XIX. MAR, Lisboa. Fotografia AR, Arquivo Histórico Parlamentar, Arquivo Fotográfico, DE 10.

Fig. 53 – Pormenor da cómoda-oratório (Inv. N.º MMO 130). Século XVIII. MMO, Óbidos. Fotografia Daniela Coelho.

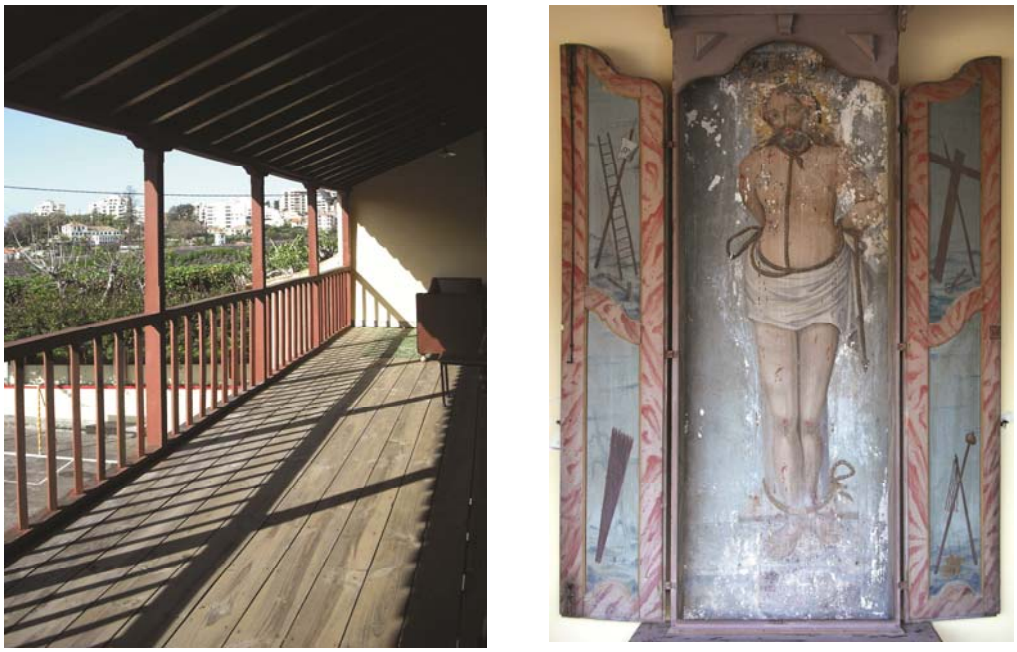


Fig. 54 – Oratório (S/Inv.) situado no alpendre do exterior do Convento. Séculos XVIII-XIX. Convento de Santa Clara, Funchal. Fotografia Daniela Coelho.

Fig. 55 – Arcaz (S/Inv.) Século XVIII. ICF, Felgueiras. Fotografia Daniela Coelho.

Fig. 56 – Mocho (Inv. N.º 45/F). Século XVIII. MA, Aveiro. Fotografia Daniela Coelho.

Fig. 57 – Caixa de costura (Inv. N.º 144/F). Século XVIII. MA, Aveiro. Fotografia Daniela Coelho.

Fig. 58 – Cadeira de canto com braços (Inv. N.º PNQ 198/A). Século XVIII-XIX. PNQ, Lisboa. Fotografia DGPC. Fotografia de pormenor Daniela Coelho.

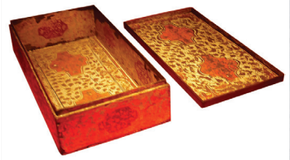
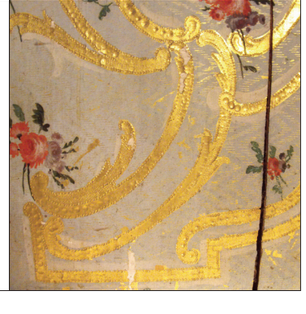
Fig. 59 – Banco coletivo (Inv. N.º 1804 20 Mob.). Século XVIII (1779-1782). MGV, Viseu. Fotografia Daniela Coelho.

APÊNDICES

QUADROS SÍNTESE DAS TIPOLOGIAS DECORATIVAS

Quadro I

Tipologia decorativa I – Fingimento

ESPECIFICAÇÕES TÉCNICAS	N.º	OBJETO	N.º DE INVENTÁRIO	DATAÇÃO	LOCALIZAÇÃO ATUAL	IMAGEM	PORMENOR DA DECORAÇÃO
Fingimento de têxteis	1	Caixa	S/Inv.	XVII-XVIII	Convento Santa Clara, Funchal		
	2	Cadeira	Inv. N.º 42	XVIII (1700-1750)	Museu da Fundação Ricardo Espírito Santo Silva (M-FRESS)		
	3	Maquineta	Inv. N.º 438/1	XVIII (1750-1800)	M-FRESS		
	4	Maquineta	Inv. N.º CMAG 748	XVIII (1770-1795)	Casa-Museu Dr. Anastácio Gonçalves (CMAG)		

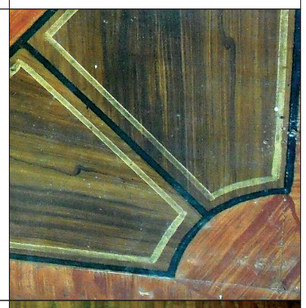
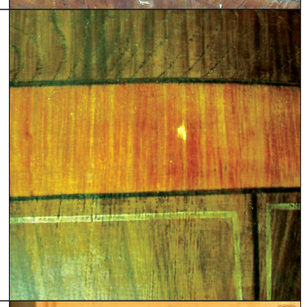
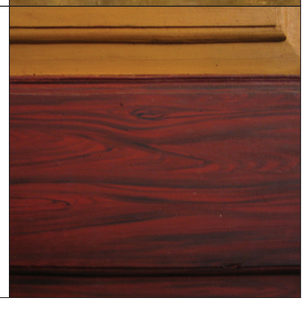
Quadro I

Tipologia decorativa I – Fingimento

ESPECIFICAÇÕES TÉCNICAS	N.º	OBJETO	N.º DE INVENTÁRIO	DATAÇÃO	LOCALIZAÇÃO ATUAL	IMAGEM	PORMENOR DA DECORAÇÃO
Fingimento de espécie lenhosa diferente do material de suporte	5	Maquineta	Inv. N.º M/00	XVIII	Museu Alberto Sampaio, Guimarães (MAS)		
	6	Armário copeiro	Inv. N.º 160 MDS	XVIII (?)	Museu dos Biscainhos, Braga (MB)		
	7	Arca	Inv. N.º TMSB.0003.Mob.	XVIII	Museu do Cabido da Sé de Braga, Braga (MCSB)		
	8	Arcaz	Inv. N.º TMSB.0005.Mob.	XVIII	MCSB (em depósito na sacristia da Igreja da Misericórdia de Braga)		

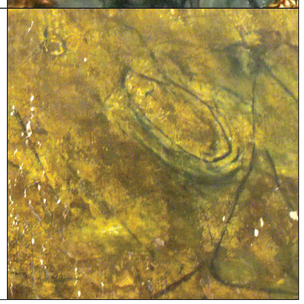
Quadro I

Tipologia decorativa I – Fingimento

ESPECIFICAÇÕES TÉCNICAS	N.º	OBJETO	N.º DE INVENTÁRIO	DATAÇÃO	LOCALIZAÇÃO ATUAL	IMAGEM	PORMENOR DA DECORAÇÃO
Fingimento de espécie lenhosa diferente do material de suporte	9	Cómoda	Inv. N.º 426	XVIII	Museu de Lamego (ML)		
	10	Cómoda (par)	Inv. N.º 427a e 427b	XVIII	ML		
	11	Armário copeiro	S/Inv.	XVIII (?)	Museu de Aveiro, Aveiro (MA)		
	12	Armário	S/Inv.	XVIII (?)	Salão nobre da Igreja da Misericórdia de Óbidos		

Quadro I

Tipologia decorativa I – Fingimento

ESPECIFICAÇÕES TÉCNICAS	N.º	OBJETO	N.º DE INVENTÁRIO	DATAÇÃO	LOCALIZAÇÃO ATUAL	IMAGEM	PORMENOR DA DECORAÇÃO
Fingimento de espécie lenhosa diferente do material de suporte	13	Armário	Inv. N.º PNQ 1001	XVIII	Palácio Nacional de Queluz (PNQ)		
	14	Banco	Inv. N.º PNM 459	XVIII-XIX	Palácio Nacional de Mafra (PNM)		
Fingimento de materiais pétreos	15	Órgão	S/Inv.	XVIII	Igreja da Misericórdia de Chaves		
	16	Mesa de encostar (par)	Inv. N.º 831/832 Mov.	XVIII	Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa (MNAA)		

Quadro I

Tipologia decorativa I – Fingimento

ESPECIFICAÇÕES TÉCNICAS	N.º	OBJETO	N.º DE INVENTÁRIO	DATAÇÃO	LOCALIZAÇÃO ATUAL	IMAGEM	PORMENOR DA DECORAÇÃO
Fingimento de materiais pétreos	17	Mostrador de botica	Inv. N.º PNM 812	XVIII	PNM		
	18	Amituário	S/Inv.	XVIII (1752-1755)	Sacristia do Mosteiro de Travanca, Amarante (SMT)		
	19	Maquineta	Inv. N.º PNM 816/1	XVIII	PNM		
	20	Maquineta	Inv. N.º 216	XVIII	M-FRESS		

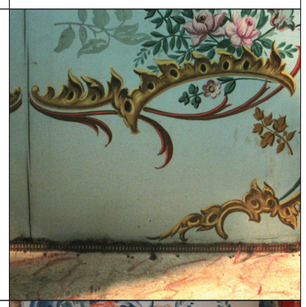
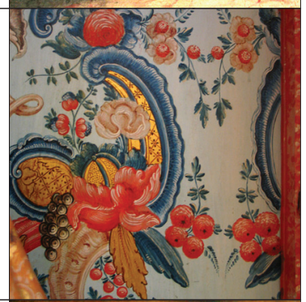
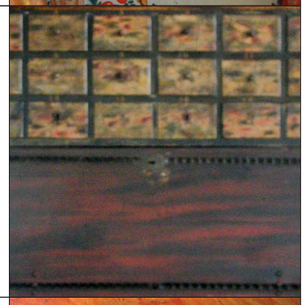
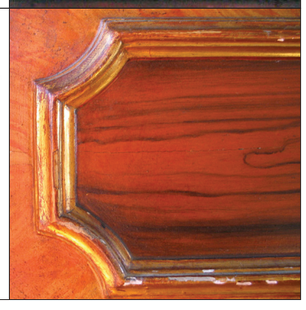
Quadro I

Tipologia decorativa I – Fingimento

ESPECIFICAÇÕES TÉCNICAS	N.º	OBJETO	N.º DE INVENTÁRIO	DATAÇÃO	LOCALIZAÇÃO ATUAL	IMAGEM	PORMENOR DA DECORAÇÃO
Fingimento de materiais pétreos	21	Mesa de encostar	Inv. N.º 110	XVIII-XIX	MA		
	22	Tremó	Inv. N.º 110	XVIII-XIX	MA		
	23	Mesa de encostar	Inv. N.º PNM 1656	XVIII-XIX	PNM		
Fingimento de têxteis e de materiais pétreos	24	Oratório	Inv. N.º 765 Mob. MNSR	XVIII	Museu Nacional Soares dos Reis, Porto (MNSR)		

Quadro I

Tipologia decorativa I – Fingimento

ESPECIFICAÇÕES TÉCNICAS	N.º	OBJETO	N.º DE INVENTÁRIO	DATAÇÃO	LOCALIZAÇÃO ATUAL	IMAGEM	PORMENOR DA DECORAÇÃO
Fingimento de têxteis e de materiais pétreos	25	Oratório	Inv. N.º 236 Mob. MNSR	XVIII	MNSR		
	26	Maquineta Sta. Maria Madalena	Inv. N.º 10/M e 116/B	XVIII	MA		
Fingimento de materiais pétreos e de espécie lenhosa diferente do material de suporte	27	Amituário	S/Inv.	XVIII (1700-1750)	Igreja de Caramos, Felgueiras (ICF)		
	28	Cómoda (par)	Inv. N.º PNQ 145/146	XVIII (1750-1800)	PNQ		

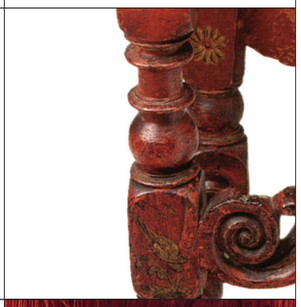
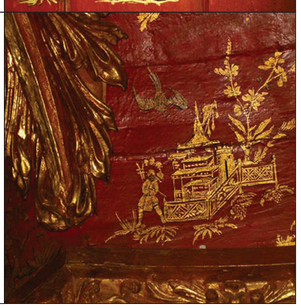
Quadro I

Tipologia decorativa I – Fingimento

ESPECIFICAÇÕES TÉCNICAS	N.º	OBJETO	N.º DE INVENTÁRIO	DATAÇÃO	LOCALIZAÇÃO ATUAL	IMAGEM	PORMENOR DA DECORAÇÃO
Fingimento de materiais pétreos e de espécie lenhosa diferente do material de suporte	29	Cómoda-arcaz	Inv. N.º PNQ 147	XVIII (1750-1800)	PNQ		

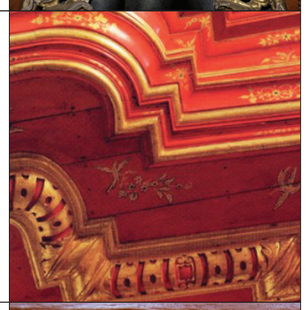
Quadro II

Tipologia decorativa II – *"Chinoiserie"*

ESPECIFICAÇÕES TÉCNICAS	N.º	OBJETO	N.º DE INVENTÁRIO	DATAÇÃO	LOCALIZAÇÃO ATUAL	IMAGEM	PORMENOR DA DECORAÇÃO
Motivos decorativos em *"chinoiserie"* dourados sobre fundo vermelho	30	Banco ou cadeira rasa	Inv. N.º 617	XVII (1650-1700)	M-FRESS		
	31	Cadeira de braços (par)	Inv. N.º CMAG 653/654	XVII-XVIII (1680-1730)	CMAG		
	32	Cadeiral do coro alto	S/Inv.	1731	MA (antigo Convento de Jesus)		
	33	Órgão	S/Inv.	1737	Capela da Universidade de Coimbra		

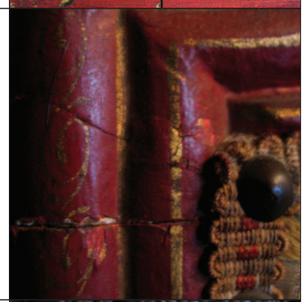
Quadro II

Tipologia decorativa II – *"Chinoiserie"*

ESPECIFICAÇÕES TÉCNICAS	N.º	OBJETO	N.º DE INVENTÁRIO	DATAÇÃO	LOCALIZAÇÃO ATUAL	IMAGEM	PORMENOR DA DECORAÇÃO
Motivos decorativos em *"chinoiserie"* dourados sobre fundo vermelho	34	Mesa de encostar	Inv. N.º 520	XVIII (1750-1775)	M-FRESS		
	35	Órgão	Inv. N.º 107/F	1784	MA		
	36	Órgão	S/Inv.	XVIII	Sé de Faro		
	37	Armário	Inv. N.º 4 MB	XVIII	MB		

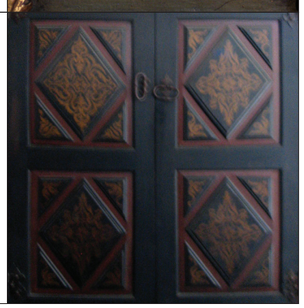
Quadro II

Tipologia decorativa II – *"Chinoiserie"*

ESPECIFICAÇÕES TÉCNICAS	N.º	OBJETO	N.º DE INVENTÁRIO	DATAÇÃO	LOCALIZAÇÃO ATUAL	IMAGEM	PORMENOR DA DECORAÇÃO
Motivos decorativos em *"chinoiserie"* dourados sobre fundo vermelho	38	Caixa de esmolas	Inv. N.º 1756 M 267	XVIII	Museu Nacional de Machado de Castro (MNMC)		
	39	Cadeirão (par)	Inv. N.º M 17/18	XVIII	MAS		
	40	Cadeira (1/4)	Inv. N.º M 51/52/53/54	XVIII	MAS		
Motivos decorativos em *"chinoiserie"* dourados sobre fundo verde	41	Cadeira de braços	Inv. N.º 84	XVIII	Museu Abade de Baçal, Bragança (MAB)		

Quadro II

Tipologia decorativa II – *"Chinoiserie"*

ESPECIFICAÇÕES TÉCNICAS	N.º	OBJETO	N.º DE INVENTÁRIO	DATAÇÃO	LOCALIZAÇÃO ATUAL	IMAGEM	PORMENOR DA DECORAÇÃO
Motivos decorativos em *"chinoiserie"* dourados sobre fundo verde	42	Cómoda-papeleira com alçado	Inv. N.º CMAG 671	XVIII (?)	CMAG		
	43	Cadeiral	S/Inv.	XVIII	Igreja da Caridade (antigo convento das freiras de Sta. Ana), Viana do Castelo		
	44	Painéis parietais	S/Inv.	XVIII	Sacristia da Igreja das Carmelitas Descalças, Porto		
	45	Amituário	S/Inv.	XVIII (1700-1750)	ICF		

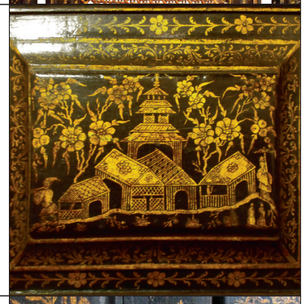
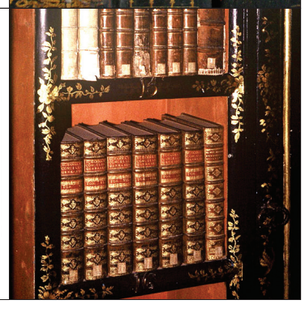
Quadro II

Tipologia decorativa II – *"Chinoiserie"*

ESPECIFICAÇÕES TÉCNICAS	N.º	OBJETO	N.º DE INVENTÁRIO	DATAÇÃO	LOCALIZAÇÃO ATUAL	IMAGEM	PORMENOR DA DECORAÇÃO
Motivos decorativos em *"chinoiserie"* dourados sobre fundo verde	46	Arcaz (par)	S/Inv.	XVIII (1752-1755)	SMT		
	47	Amituário (par)	S/Inv.	XVIII (1752-1755)	SMT		
	48	Cadeira de costureira (?)	Inv. N.º 211 Mov.	XVII (1650-1700)	MNAA		
	49	Amituário	S/Inv.	XVII (finais)	Convento/Forte São Francisco, Chaves		

Quadro II

Tipologia decorativa II – *"Chinoiserie"*

ESPECIFICAÇÕES TÉCNICAS	N.º	OBJETO	N.º DE INVENTÁRIO	DATAÇÃO	LOCALIZAÇÃO ATUAL	IMAGEM	PORMENOR DA DECORAÇÃO
Motivos decorativos em *"chinoiserie"* dourados sobre fundo verde	50	Cadeira	Inv. N.º 685 Mov.	XVII-XVIII (1680-1710)	MNAA		
	51	Meio-armário	Inv. N.º 1002 MMVC	XVII-XVIII	Museu de Artes Decorativas, Viana do Castelo		
	52	Arcaz	S/Inv.	XVIII (1700-1750)	Igreja de Caramos, Felgueiras (ICF)		
	53	Estantes de biblioteca	S/Inv.	XVIII (1723)	Biblioteca da Universidade de Coimbra		

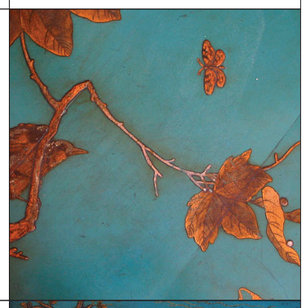
Quadro II

Tipologia decorativa II – *"Chinoiserie"*

ESPECIFICAÇÕES TÉCNICAS	N.º	OBJETO	N.º DE INVENTÁRIO	DATAÇÃO	LOCALIZAÇÃO ATUAL	IMAGEM	PORMENOR DA DECORAÇÃO
Motivos decorativos em *"chinoiserie"* dourados sobre fundo verde	54	Meia-cómoda	Inv. N.º CMAG 670	XVIII (1740-1760)	CMAG		
	55	Cadeiral	S/Inv.	XVIII	Sé de Viseu		
Motivos decorativos em *"chinoiserie"* dourados sobre fundo vermelho e verde	56	Armário-contador	Inv. N.º 62 MB	XVIII	MB		
Motivos decorativos em *"chinoiserie"* dourados sobre fundo azul	57	Caixa de costura	Inv. N.º 144/F	XVIII	MA		

Quadro II

Tipologia decorativa II – *"Chinoiserie"*

ESPECIFICAÇÕES TÉCNICAS	N.º	OBJETO	N.º DE INVENTÁRIO	DATAÇÃO	LOCALIZAÇÃO ATUAL	IMAGEM	PORMENOR DA DECORAÇÃO
Motivos decorativos em *"chinoiserie"* dourados sobre fundo azul	58	Mesa (1/3)	Inv. N.º PNQ 1186/1/2/3	XVIII-XIX	PNQ		
	59	Mesa de jogo (par)	Inv. N.º PNQ 1186/4/5	XVIII-XIX	PNQ		
	60	Cómoda-papeleira	Inv. N.º PNQ 1186/6	XVIII-XIX	PNQ		
	61	Cadeira de braços (1/4)	Inv. N.º PNQ 1186/7/10	XVIII-XIX	PNQ		

Quadro III

Tipologia decorativa III – Outras tipologias decorativas

ESPECIFICAÇÕES TÉCNICAS		N.º	OBJETO	N.º DE INVENTÁRIO	DATAÇÃO	LOCALIZAÇÃO ATUAL	IMAGEM	PORMENOR DA DECORAÇÃO
Monocromias	Monocromia de cor vermelha	62	Cadeira de braços	Inv. N.º 535	XVII (1650-1700)	M-FRESS		
	Monocromia de cor negra	63	Cadeira	Inv. N.º 835	XVII (1650-1700)	M-FRESS		
	Monocromia de cor negra	64	Cadeira	Inv. N.º 1295	XVII (1600-1650)	M-FRESS		
	Monocromia de cor castanha	65	Cadeira da prioresa	Inv. N.º 60/F	XVII (1600-1650)	MA		

Quadro III

Tipologia decorativa III – Outras tipologias decorativas

ESPECIFICAÇÕES TÉCNICAS		N.º	OBJETO	N.º DE INVENTÁRIO	DATAÇÃO	LOCALIZAÇÃO ATUAL	IMAGEM	PORMENOR DA DECORAÇÃO
Monocromias	Monocromia de cor vermelha com pormenores dourados	66	Cadeira de braços	Inv. N.º 48	XVIII (meados)	M-FRESS		
	Monocromia de cor azul com motivos entalhados dourados	67	Mesa de encostar (par)	Inv. N.º PNM 1897/1 e 1898/1	XVIII (1750-1800)	PNQ		
	Monocromia de cor azul com motivos entalhados dourados	68	Tremó (par)	Inv. N.º PNM 1897/2 e 1898/2	XVIII (1750-1800)	PNQ		
	Monocromia de cor cinzenta esverdeada com elementos entalhados dourados	69	Mesa de encostar e tremó (par)	Inv. N.º 342/1/2	XVIII (1775-1800)	M-FRESS		

Quadro III

Tipologia decorativa III – Outras tipologias decorativas

ESPECIFICAÇÕES TÉCNICAS		N.º	OBJETO	N.º DE INVENTÁRIO	DATAÇÃO	LOCALIZAÇÃO ATUAL	IMAGEM	PORMENOR DA DECORAÇÃO
Monocromias	Monocromia de cor azul com elementos entalhados dourados	70	Mesa de encostar e tremó (par)	Inv. N.º 55/1/2	XVIII (1775-1800)	M-FRESS		
	Monocromia de cor cinzenta esverdeada com elementos entalhados dourados	71	Mesa de encostar (corpo inferior de um tremó)	Inv. N.º 59	XVIII (1775-1800)	M-FRESS		
	Monocromia de cor negra com elementos entalhados dourados	72	Mesa de encostar (corpo inferior de um tremó)	Inv. N.º 227	XVIII (1775-1800)	M-FRESS		
	Monocromia de cor branco creme com motivos florais e vegetalistas	73	Cadeiras furadas	Inv. N.º PNQ 123A/1/2	XVIII (1750-1800)	PNQ		

Quadro III

Tipologia decorativa III – Outras tipologias decorativas

ESPECIFICAÇÕES TÉCNICAS		N.º	OBJETO	N.º DE INVENTÁRIO	DATAÇÃO	LOCALIZAÇÃO ATUAL	IMAGEM	PORMENOR DA DECORAÇÃO
Monocromias	Monocromia de cor branco creme com motivos entalhados dourados	74	Cadeira de toucador	Inv. N.º 1171	XVIII (1775-1800)	M-FRESS		
	Monocromia de cores branco creme e azul, espaldar com pintura figurativa em reserva oval inscrita numa forma retangular	75	Cadeira	Inv. N.º 749	XVIII (1775-1800)	M-FRESS		
	Monocromia de cor branco creme com motivos florais e vegetalistas	76	Mesa de encostar	Inv. N.º 904	XVIII (1775-1800)	M-FRESS		
	Monocromia de cor negra com pintura nas reservas e elementos entalhados dourados	77	Canapé Cadeira (1/4)	Inv. N.º 391/1 a 391/5	XVIII (finais)	M-FRESS		

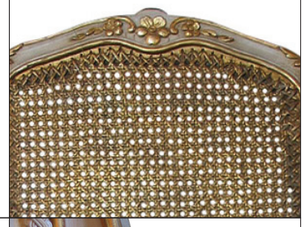
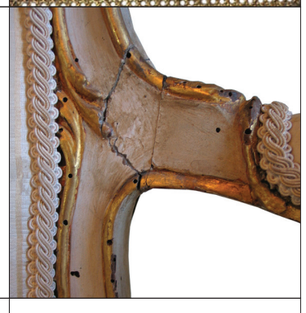
Quadro III

Tipologia decorativa III – Outras tipologias decorativas

ESPECIFICAÇÕES TÉCNICAS		N.º	OBJETO	N.º DE INVENTÁRIO	DATAÇÃO	LOCALIZAÇÃO ATUAL	IMAGEM	PORMENOR DA DECORAÇÃO
Monocromias	Monocromia de cor branco creme com elementos entalhados dourados	78	Canapé	PNQ 200/A/1	XVIII (finais)	PNQ		
	Monocromia de cor branco creme com elementos entalhados dourados	79	Cadeira de braços	PNQ 200/A/2	XVIII (finais)	PNQ		
	Monocromia de cor branco creme com elementos entalhados dourados	80	Cadeira	PNQ 200/A/7	XVIII (finais)	PNQ		
	Monocromia de cor branco creme com pintura nas reservas, atribuída à escola de Jean Pillement	81	Canapé/Espreguiceiro	Inv. N.º 790	XVIII (finais)	M-FRESS		

Quadro III

Tipologia decorativa III – Outras tipologias decorativas

ESPECIFICAÇÕES TÉCNICAS		N.º	OBJETO	N.º DE INVENTÁRIO	DATAÇÃO	LOCALIZAÇÃO ATUAL	IMAGEM	PORMENOR DA DECORAÇÃO
Monocromias	Monocromia de cores branco creme e azul, espaldar com pintura figurativa e elementos entalhados dourados	82	Cadeira de braços (1/4)	Inv. N.º 729/1 a 729/4	XVIII (finais)	M-FRESS		
	Monocromia de cor branco creme com motivos entalhados dourados e palhinha dourada	83	Cadeira Canapé Cadeira de braços	PNQ 182/A/4 PNQ 182/A/13 PNQ 182/A/2	XVIII-XIX	PNQ		
	Monocromia de cor branco creme com motivos entalhados dourados	84	Canapé Cadeira de braços	PNQ 201/A/1 PNQ 201/A/2	XVIII-XIX	PNQ		
	Monocromia de cor branco creme com pintura de motivos vegetalistas	85	Peanha	Inv. N.º PNM 821	XVIII-XIX	PNM		

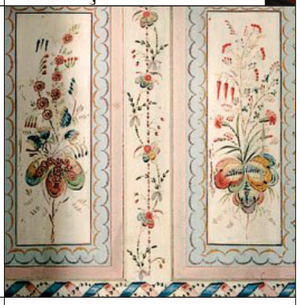
Quadro III

Tipologia decorativa III – Outras tipologias decorativas

ESPECIFICAÇÕES TÉCNICAS		N.º	OBJETO	N.º DE INVENTÁRIO	DATAÇÃO	LOCALIZAÇÃO ATUAL	IMAGEM	PORMENOR DA DECORAÇÃO
Monocromias	Monocromia de cor branco creme com pintura de urna com panejamento e motivos florais, vegetalistas e geométricos	86	Cadeira	Inv. N.º PNQ 924/1	XVIII-XIX	PNQ		
	Monocromia de cor branco creme com pintura de motivos florais, vegetalistas, figurativos e representação paisagista	87	Cadeira de braços	Inv. N.º PNQ 924/2	XVIII-XIX	PNQ		
	Monocromia de cor branco creme com pintura de motivos florais, vegetalistas e geométricos	88	Cadeira de braços Canapé	Inv. N.º PNQ 924/10 Inv. N.º PNQ 924/6	XVIII-XIX	PNQ		
	Monocromia de cor negra com pintura de elementos dourados	89	Cadeira	Inv. N.º 256/1 a 256/5	XIX (inícios)	M-FRESS		

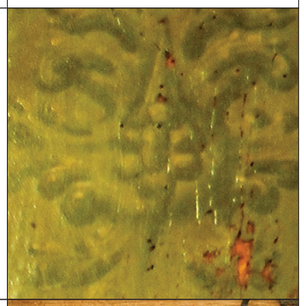
Quadro III

Tipologia decorativa III – Outras tipologias decorativas

ESPECIFICAÇÕES TÉCNICAS		N.º	OBJETO	N.º DE INVENTÁRIO	DATAÇÃO	LOCALIZAÇÃO ATUAL	IMAGEM	PORMENOR DA DECORAÇÃO
Motivos florais, vegetalistas, animais e geométricos	Motivos florais, vegetalistas e animais no exterior, com imitação de franja no tampo. Interior com decoração listada, com manchas abstratas azuis e amarelas sobre fundo branco.	90	Baú	Inv. N.º MQC 1865	XVII	MQC		
	Pintura de elementos florais e vegetalistas, com os símbolos da paixão de Cristo no interior das portas	91	Armário/Oratório	Inv. N.º 448	XVII (1650-1700)	M-FRESS		
	Pintura no interior de elementos florais e vegetalistas	92	Oratório	Inv. N.º 659	XVIII (1775-1800)	M-FRESS		
	Pintura de elementos vegetalistas em tons de azul	93	Amituário	S/Inv.	XVIII	Igreja de Santa Maria da Assunção, Viseu (ISMA)		

Quadro III

Tipologia decorativa III – Outras tipologias decorativas

ESPECIFICAÇÕES TÉCNICAS		N.º	OBJETO	N.º DE INVENTÁRIO	DATAÇÃO	LOCALIZAÇÃO ATUAL	IMAGEM	PORMENOR DA DECORAÇÃO
Motivos florais, vegetalistas, animais e geométricos	Pintura de elementos florais em tons de vermelho	94	Amituário	S/Inv.	XVIII	ISMA		
	Motivos florais e vegetalistas	95	Baú	Inv. N.º 512 Mob. MNSR	XVIII	MNSR		
	Motivos florais, vegetalistas e animais enquadrados em moldura monócroma de cor ocre	96	Oratório de dois corpos	Inv. N.º CMFF 17.0144	XVIII	Casa-Museu Frederico de Freitas (CMFF)		
	Pintura de elementos vegetalistas a dourado e de urnas em negro azulado	97	Cadeira de canto com braços	Inv. N.º PNQ 198/A	XVIII-XIX	PNQ		

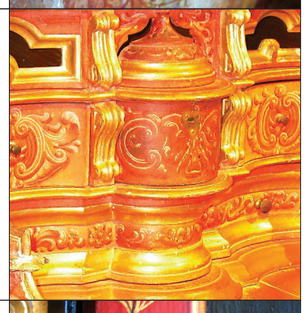
Quadro III

Tipologia decorativa III – Outras tipologias decorativas

ESPECIFICAÇÕES TÉCNICAS		N.º	OBJETO	N.º DE INVENTÁRIO	DATAÇÃO	LOCALIZAÇÃO ATUAL	IMAGEM	PORMENOR DA DECORAÇÃO
Representação humana e paisagística	Pintura de paisagem campestre, com casario e árvores	98	Maquineta	Inv. N.º CMAG 669	XVIII (1727-1747)	CMAG		
	Pintura de paisagem no interior atribuída a Alexandre Noël	99	Oratório	Inv. N.º 708	XVIII (1775-1800)	M-FRESS		

Quadro IV

Tipologia decorativa IV – Compósita

ESPECIFICAÇÕES TÉCNICAS		N.º	OBJETO	N.º DE INVENTÁRIO	DATAÇÃO	LOCALIZAÇÃO ATUAL	IMAGEM	PORMENOR DA DECORAÇÃO
Monocromias em composição	Monocromia de cor preta, vermelha e ocre em composição com fingimento de materiais pétreos e de tartaruga	100	Armário	Inv. N.º PNS 3134	XVII-XVIII	Palácio Nacional de Sintra		
	Monocromia de cor azul e branca em composição com fingimento de materiais pétreos	101	Oratório	Inv. N.º MNAA 673	XVIII (1750-1775)	PNQ		
	Monocromia azul em composição com motivos florais, vegetalistas e animais em tons azuis no exterior. No interior, decoração em tons de vermelho	102	Papeleira	Inv. N.º 369	XVIII (1750-1800)	MAB		
	Monocromia preta em composição com temática *"chinoiserie"* sobre fundo vermelho, e com cenas religiosas	103	Cómoda-oratório	Inv. N.º MMO 130	XVIII (1750-1800)	Museu Municipal de Óbidos		

Quadro IV

Tipologia decorativa IV – Compósita

ESPECIFICAÇÕES TÉCNICAS		N.º	OBJETO	N.º DE INVENTÁRIO	DATAÇÃO	LOCALIZAÇÃO ATUAL	IMAGEM	PORMENOR DA DECORAÇÃO
Monocromias em composição	Monocromia de cor azul esverdeada em composição com marmoreado	104	Mesa de encostar	Inv. N.º 773	XVIII (1775-1800)	M-FRESS		
	Monocromia de cor branco creme em composição com marmoreado	105	Mesa de encostar	Inv. N.º 774	XVIII (1775-1800)	M-FRESS		
	Monocromia de cor vermelha em composição com fingimento de materiais pétreos, e com cenas religiosas inscritas em reservas	106	Estante de botica	Inv. N.º PNM 811	XVIII	PNM		
	Monocromia de cor azul em composição com figuração religiosa entalhada	107	Banco de sacristia e baldaquino	Inv. N.º FAL 24	XVIII (?)	Fundação Abel de Lacerda - - Museu Caramulo (FAL-MC)		

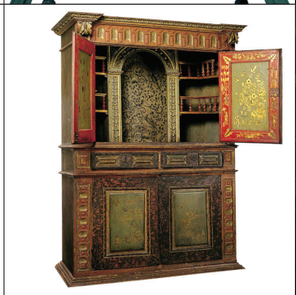
Quadro IV

Tipologia decorativa IV – Compósita

ESPECIFICAÇÕES TÉCNICAS		N.º	OBJETO	N.º DE INVENTÁRIO	DATAÇÃO	LOCALIZAÇÃO ATUAL	IMAGEM	PORMENOR DA DECORAÇÃO
Monocromias em composição	Monocromia de cor verde em composição com motivos florais e vegetalistas	108	Leito	Inv. N.º 1104	XVIII (1775-1800)	M-FRESS		
	Monocromia de cor branco creme com motivos florais, vegetalistas e representação paisagista	109	Leito	Inv. N.º PNQ 1374	XVIII (finais)	PNQ		
	Monocromia de cor verde em composição com representação paisagista, floral e animal	110	Leito	S/Inv.	XVIII-XIX	Coleção particular, Porto		
	Monocromia de cor verde e ocre amarelo, com motivos florais, vegetalistas e frisos dourados	111	Leito	Inv. N.º 1209 MB	XVIII-XIX	MB		

Quadro IV

Tipologia decorativa IV – Compósita

ESPECIFICAÇÕES TÉCNICAS		N.º	OBJETO	N.º DE INVENTÁRIO	DATAÇÃO	LOCALIZAÇÃO ATUAL	IMAGEM	PORMENOR DA DECORAÇÃO
Monocromias em composição	Monocromia verde no fundo do oratório, em composição com elementos vegetalistas onde se inserem os símbolos da paixão de Cristo (interior das portas)	112	Oratório	Inv. N.º CMFF 17.0403	XIX	CMFF		
	Monocromia de cor vermelha e verde no interior, com elementos religiosos (resplendores e símbolos da Paixão de Cristo) em composição com cenas religiosas no interior das portas	113	Oratório	Inv. N.º CMFF 17.0408	XIX	CMFF		
	Monocromia de cor verde em composição com fingimento de materiais pétreos	114	Leito	Inv. N.º 840	XIX (1800-1825)	M-FRESS		
Acharoados em composição	Temática *"chinoiserie"* sobre fundo vermelho e verde em composição com pintura de motivos vegetalistas e animais, e com fingimento de tartaruga	115	Armário copeiro	Inv. N.º 169	XVII (1650-1700)	M-FRESS		

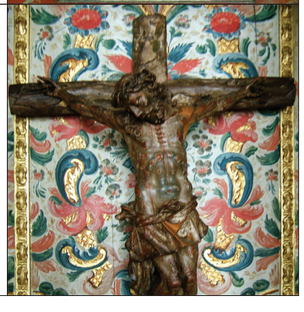
Quadro IV

Tipologia decorativa IV – Compósita

ESPECIFICAÇÕES TÉCNICAS		N.º	OBJETO	N.º DE INVENTÁRIO	DATAÇÃO	LOCALIZAÇÃO ATUAL	IMAGEM	PORMENOR DA DECORAÇÃO
Acharoados em composição	Temática *"chinoiserie"* sobre fundo vermelho em composição com fingimento de têxteis em dois tons de verde e motivos florais e vegetalistas	116	Caixa de órgão portátil	Inv. N.º TMSB.0001 Mob.	1685	Museu do Cabido da Sé de Braga, Braga (TMSB)		
	Temática *"chinoiserie"* sobre fundo vermelho em composição com pintura de fingimento de tartaruga	117	Armário copeiro	Inv. N.º 521	XVII-XVIII	M-FRESS		
	Temática *"chinoiserie"* sobre fundo vermelho e verde em composição com represen-tação humana	118	Cómoda-papeleira com alçado oratório	S/Inv.	XVIII (1700-1725)	Museu da Vista Alegre, Ílhavo		
	Temática *"chinoiserie"* sobre fundo vermelho em composição com fingimento de materiais pétreos e pintura de motivos florais e vegetalistas	119	Credência	Inv. N.º 28/F	XVIII	MA		

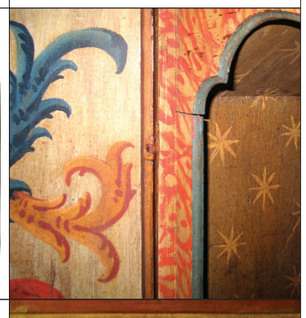
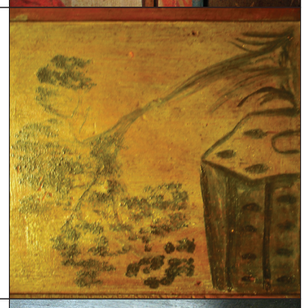
Quadro IV

Tipologia decorativa IV – Compósita

ESPECIFICAÇÕES TÉCNICAS		N.º	OBJETO	N.º DE INVENTÁRIO	DATAÇÃO	LOCALIZAÇÃO ATUAL	IMAGEM	PORMENOR DA DECORAÇÃO
Acharoados em composição	Temática *"chinoiserie"* sobre fundo vermelho em composição com elementos florais e vegetalistas no interior	120	Maquineta	Inv. N.º 90	XVIII	M-FRESS		
	Temática *"chinoiserie"* sobre fundo vermelho em composição com fingimento de materiais pétreos	121	Atril/estante de coro	Inv. N.º 2000 M 325	XVIII	MNMC		
	Temática *"chinoiserie"* sobre fundo vermelho e verde em composição com naturezas-mortas barrocas e fingimento de espécie lenhosa	122	Oratório	Inv. N.º 326 MB	XVIII	MB		
	Temática *"chinoiserie"* sobre fundo vermelho em composição com fingimento de têxtil	123	Oratório	Inv. N.º Mob. 0090	XVIII	Museu Arte Sacra e Arqueologia		

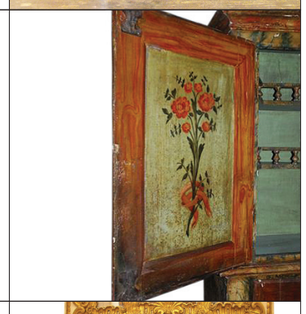
Quadro IV

Tipologia decorativa IV – Compósita

ESPECIFICAÇÕES TÉCNICAS		N.º	OBJETO	N.º DE INVENTÁRIO	DATAÇÃO	LOCALIZAÇÃO ATUAL	IMAGEM	PORMENOR DA DECORAÇÃO
Fingimentos em composição	Fingimento de materiais têxteis em composição com motivos vegetalistas	124	Oratório	Inv. N.º PD 1191	XVII	Paço dos Duques de Bragança, Guimarães (PDB)		
	Interior do armário (almofadas) com fingimento de materiais pétreos em composição com motivos vegetalistas e paisagens	125	Armário	Inv. N.º CMFF 17.0147	XVII	CMFF		
	Fingimento de materiais pétreos em composição com motivos vegetais e florais	126	Armário	Inv. N.º PD 0501	XVII	PDB		
	Fingimento de materiais têxteis em composição com motivos vegetalistas e florais	127	Leito	Inv. N.º PD 0522	XVII	PDB		

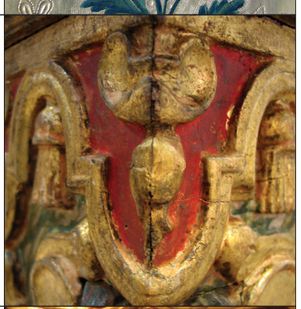
Quadro IV

Tipologia decorativa IV – Compósita

ESPECIFICAÇÕES TÉCNICAS		N.º	OBJETO	N.º DE INVENTÁRIO	DATAÇÃO	LOCALIZAÇÃO ATUAL	IMAGEM	PORMENOR DA DECORAÇÃO
Fingimentos em composição	Fingimento de materiais pétreos em composição com motivos geométricos losangos e triângulos monocromados	128	Armário	S/Inv.	1761 (?) 1671 (?)	Coleção Távora-Cerqueira, Porto		
	Fingimento de têxteis e materiais pétreos em composição com pintura sobre tela no painel vertical do fundo	129	Oratório	Inv. N.º 1617 Mov.	XVIII (1750-1775)	MNAA		
	Fingimento Fingimento de materiais pétreos e lenhosos em composição com pintura de motivos florais e vegetalistas e monocromia azul no interior	130	Armário copeiro	Inv. N.º PNQ 2061	XVIII (1750-1800)	PNQ		
	Fingimento de material pétreo em composição com monocromia de cor branca e azul	131	Consola e tremó	Inv. N.º 1981	XVIII (1750-1775)	Museu Grão Vasco (MGV)		

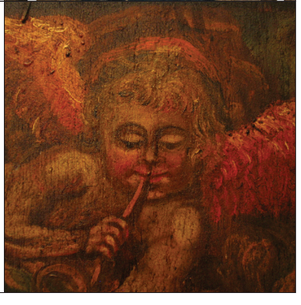
Quadro IV

Tipologia decorativa IV – Compósita

ESPECIFICAÇÕES TÉCNICAS		N.º	OBJETO	N.º DE INVENTÁRIO	DATAÇÃO	LOCALIZAÇÃO ATUAL	IMAGEM	PORMENOR DA DECORAÇÃO
Fingimentos em composição	Fingimento de material pétreo em composição com monocromia de cor branca e amarela	132	Consola e tremó	Inv. N.º 1983	XVIII-XIX (1775-1825)	MGV		
	Fingimento de têxteis em composição com representação de nuvens, lua e estrelas (no topo interior)	133	Maquineta	Inv. N.º PNQ 889	XVIII (1775-1800)	PNQ		
	Fingimento de espécie lenhosa diferente do material de suporte e de materiais pétreos em composição com monocromia de cor vermelha	134	Mocho	S/Inv.	XVIII	Igreja Paroquial do Mosteiro de São Gonçalo de Amarante		
	Fingimento de material pétreo em composição com motivos florais e vegetalistas no tampo	135	Credência (par)	Inv. N.º 26/F e 27/F	XVIII	MA		

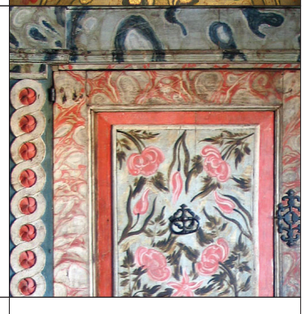
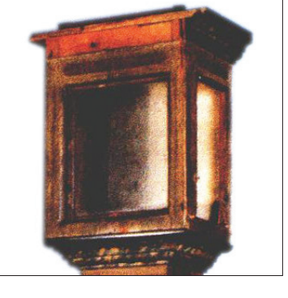
Quadro IV

Tipologia decorativa IV – Compósita

ESPECIFICAÇÕES TÉCNICAS		N.º	OBJETO	N.º DE INVENTÁRIO	DATAÇÃO	LOCALIZAÇÃO ATUAL	IMAGEM	PORMENOR DA DECORAÇÃO
Fingimentos em composição	Fingimento de material pétreo e têxtil em composição com motivos florais e vegetalistas	136	Armário-vitrine	Inv. N.º M 24	XVIII	MAS		
	Fingimento de materiais pétreos em composição com pintura de motivos florais, vegetalistas e cenas religiosas	137	Oratório	Inv. N.º MQC 1.1	XVIII	MQC		
	Fingimento de materiais pétreos em composição com figuração religiosa entalhada	138	Credência (par)	Inv. N.º 24/F e 25/F	XVIII	MA		
	Fingimento de materiais pétreos em composição com cenas religiosas e representação paisagista	139	Armário-oratório	Inv. N.º FAL 24	XVIII	FAL-MC		

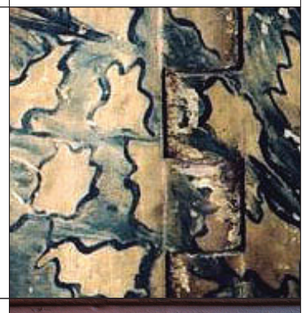
Quadro IV

Tipologia decorativa IV – Compósita

ESPECIFICAÇÕES TÉCNICAS		N.º	OBJETO	N.º DE INVENTÁRIO	DATAÇÃO	LOCALIZAÇÃO ATUAL	IMAGEM	PORMENOR DA DECORAÇÃO
Fingimentos em composição	Fingimento de materiais pétreos e lenhosos e elementos vegetalistas (no exterior), em composição com cenas religiosas (no interior)	140	Oratório	Inv. N.º CMFF 17.0402	XVIII	CMFF		
	Fingimento de têxteis em composição com temática *"chinoiserie"* sobre fundo vermelho	141	Oratório	Inv. N.º 305 Mob. MNSR	XVIII	MNSR		
	Fingimento de materiais pétreos em tons de azul e rosa em composição com motivos florais e vegetalistas	142	Armário	Inv. N.º 3	XVIII (finais)	M-FRESS		
	Fingimento de materiais pétreos em tons de azul e branco em composição com motivos florais e vegetalistas em tons creme e azul	143	Caixa de relógio	Inv. N.º 19 Rel.	XVIII (finais)	MNAA		

Quadro IV

Tipologia decorativa IV – Compósita

ESPECIFICAÇÕES TÉCNICAS		N.º	OBJETO	N.º DE INVENTÁRIO	DATAÇÃO	LOCALIZAÇÃO ATUAL	IMAGEM	PORMENOR DA DECORAÇÃO
Fingimentos em composição	Fingimento de materiais pétreos em tons de azul e branco, e rosa no tardoz em composição com motivos vegetalistas na reserva central	144	Estante de missal	S/Inv.	XVIII-XIX	Igreja Matriz de Almodôvar, Diocese de Beja		
Inscrições e representações heráldicas	Inscrição em composição com monocromia vermelho-escura e motivos florais e vegetalistas, com fingimento de têxtil no interior	145	Armário de Farmácia Conventual	Inv. N.º 69/F	1733	MA		
	Representação heráldica em composição com friso moncromático preto	146	Banco coletivo	Inv. N.º 1804 20 Mob.	XVIII (1779-1782)	MGV		
	Inscrição em composição com monocromia de cor vermelha, e com fingimento de materiais pétreos	147	Estante de missal	Inv. N.º M 67	XVIII	MAS		

Quadro IV

Tipologia decorativa IV – Compósita

ESPECIFICAÇÕES TÉCNICAS		N.º	OBJETO	N.º DE INVENTÁRIO	DATAÇÃO	LOCALIZAÇÃO ATUAL	IMAGEM	PORMENOR DA DECORAÇÃO
Inscrições e representações heráldicas	Representação heráldica em composição com fingimento de material pétreo	148	Mocho	Inv. N.º 2378 M 58	XVIII	MNMC		
	Representação heráldica em composição com fingimento de material pétreo	149	Mocho (1/4)	Inv. N.º 45/F, 47/F, 49/F e 131/F	XVIII	MA		
	Representação heráldica em composição com fingimento de material pétreo	150	Mocho (par)	Inv. N.º 46/F e 48/F	XVIII-XIX	MA		

FICHAS DE INVENTÁRIO

1 > IDENTIFICAÇÃO

>Denominação
Armário copeiro.

>Outras denominações
Armário louceiro.

>N.º de Inventário
160 MDS.

>N.º de Catálogo
Inexistente.

>Elemento de Conjunto
Inexistente.

>Categoria/Subcategoria
Mobiliário Civil.

>Proprietário
Museu de Arqueologia D. Diogo de Sousa.

>Localização Específica
Antiga cozinha do Palácio dos Biscainhos.

>Dimensões
Altura máxima: 188cm
Largura máxima: 121.5cm
Profundidade máxima: 68cm

>Incorporação/Origem da peça
Data: desconhecida.
Modo: desconhecido.

>Localização anterior/Condições do meio
Desconhecida.

>Localização atual/Condições do meio
O armário copeiro encontra-se no espaço da antiga cozinha do Palácio dos Biscainhos. No momento da análise, os valores das condições ambientais eram os seguintes:

DATA	ESTADO DO TEMPO	LOCAL	HORA	TEMPERATURA (ºC)	MÉDIA	HUMIDADE RELATIVA (%)	MÉDIA
27-07-2010	Céu limpo	Antiga cozinha do Palácio	Entre as 15h e 16h	27,5 ºC	27 ºC	46%	46%
				27 ºC		46%	
				27 ºC		47%	

Nota: foram realizadas três medições com o objetivo de aumentar a precisão e diminuir os erros de leitura do aparelho.

2 > DESCRIÇÃO

Armário de formato retangular verticalizado, constituído por tampo e base salientes e emoldurados. Apresenta duas portas almofadadas dispostas em dois níveis e assenta presentemente, em duas réguas de madeira (1.1). A decoração pintada faz-se na face frontal e ilharga direita, notando-se ausência de policromia na ilharga esquerda (1.7). Na frente, a pintura de fingimento apresenta-se sob a forma de enrolamentos pintados sobre fundo castanho, e pintura lisa preta nas almofadas das portas. As molduras superior e da base, que se prolongam pelas ilhargas, mostram marmoreados de tom avermelhado e verde. As portas e as molduras superiores e inferiores são enquadradas por frisos marmoreados de cor branco pérola. Presença de ferragens na frente, com quatro fechaduras com espelhos recortados e dobradiças em forma de fitas retangulares recortadas, situadas entre os laterais da frente e as portas.
Fonte: INVENTÁRIO MATRIZ.

2.1 > Marcas
Inexistentes.

3 > ESTUDO HISTÓRICO, CULTURAL E ARTÍSTICO

3.1 > Datação

Data de execução
Século(s): XVIII
Ano(s): 1700-1800
Época/Estilo: Barroco.
Justificação: datação atribuída mediante análise formal e estilística.
Outras datações atribuídas: desconhecidas.

3.2 > Autoria e Produção

Tipo de autoria: marceneiro e pintor.
Nome/Atribuição: desconhecida.
Local de execução/Origem: desconhecida.

3.3 > Historial
O historial da peça é desconhecido, assim como a data em que foi depositado na coleção do Museu dos Biscaínhos. Tendo em conta a sua tipologia, é possível que tenha servido o propósito das suas funções na cozinha.

4 > ICONOGRAFIA

4.1 > Estudo iconográfico e iconológico
Não aplicável.

4.2 > Atributos
Não aplicável.

5 > ESTUDO TÉCNICO E MATERIAL

5.1 > Suporte lenhoso

Tipo de madeira: desconhecida.

Ligação à parede: inexistente.

Tipo de assemblagens ou ligações: construção segundo as técnicas de união típicas de carpintaria da época, ou seja, a união dos elementos da madeira das ilhargas, frente e verso, estão unidos entre si mediante encaixes secos, reforçados com pregos e/ou adesivo. As fechaduras foram aplicadas pelo lado da frente, assim como as dobradiças.

Tipos de corte da madeira: desconhecidos.

Marcas de ferramentas de desbaste: presença de marcas de desbaste na ilharga esquerda.

5.2 > Policromia

Camada de preparação: camada de preparação é branca, constituída por um estrato com espessura extremamente reduzida.

Policromia: trata-se provavelmente de uma técnica a óleo. A pintura foi obtida pela pincelada homogénea da cor preta nas almofadas da porta, que conferiu o aspeto de camada uniforme (1.3). Na ilharga direita e nas molduras superiores e inferiores, a pintura terá sido realizada mediante utilização de vários materiais (tecidos, pincéis variados e esponjas) resultando em diversos tratamentos decorativos: marmoreado ou imitação de madeiras de melhor qualidade (1.4). Não são visíveis, contudo, marcas causadas pelo arrasto do pincel uma vez que a policromia é constituída por um fino estrato. O processo de secagem ocorreu sem anomalias.

Pigmentos: desconhecidos.

Aglutinantes: desconhecidos.

Camada de proteção: inexistente.

Outros materiais: ferro.

6 > ESTUDO DO ESTADO DE CONSERVAÇÃO

O estado de conservação é regular, o armário apresenta diversos problemas de conservação e necessita de intervenção.

6.1 > Diagnóstico de patologias

6.1.1 > Suporte lenhoso

Sujidade: presença de sujidade dispersa pela superfície, com acumulação em zonas de reentrância.

Manchas: inexistentes.

> Deterioração mecânica
Deformações: evidência de alguns empenamentos, dificultando o encaixe das portas.

Fendas: presença de diversas fendas na ilharga direita e nas portas inferiores, algumas das quais atravessam toda a espessura no painel (1.5 e 1.6).

Fissuras: localizam-se preferencialmente em locais próximos dos elementos metálicos e das zonas de assemblagem dos painéis.

Lacunas: localizam-se preferencialmente em locais próximos dos elementos metálicos e nas extremidades. Provavelmente devido à falta de material lenhoso, foi efetuado um enxerto na ilharga direita, sob a forma de régua aplicada na vertical (1.2).

Assemblagens debilitadas: praticamente a totalidade das assemblagens revela sinais de fragilização. O envelhecimento dos materiais, designadamente os elementos metálicos, pode ser considerado como uma das causas prováveis na fragilização das juntas.

Elementos metálicos oxidados: é visível a oxidação presente nos pregos que se encontram nas zonas de assemblagens das diversas partes constituintes.

Deterioração biológica: inexistente.

Outros insetos: inexistentes.

Organismos superiores: inexistentes.

Cera de velas: inexistente.

Fungos: inexistentes.

6.1.2 > Policromia

Craquelé: inexistente.

Erosão: sente-se na totalidade da superfície e apresenta-se de uma forma acentuada nas zonas limítrofes e de maior vulnerabilidade à manipulação humana, dado o uso recorrente que o objeto teve durante a sua vida útil. As zonas mais desgastadas são as zonas de maior exposição e uso: na frente, zona central das portas e áreas inferiores frontais e laterais. Regista-se pontualmente o aparecimento da camada de preparação, que se revela pouco espessa.

Escurecimento do verniz: inexistente.

Cera de velas: inexistente.

Levantamentos: inexistentes.

Destacamentos e lacunas: existem destacamentos e lacunas presentes de forma generalizada e que revelam, em alguns casos, a camada de preparação (1.4). Em algumas zonas dá-se igualmente o destacamento da camada de preparação, ficando visível o suporte em madeira. A localização das lacunas divide-se entre as zonas circundantes de fendas, fissuras e elementos metálicos; ou nas zonas de maior manipulação humana.

Sujidade: apresenta-se sob duas formas, superficial de origem recente, e de acumulação prolongada, resultando em vários tipo de manchas e marcas.

Manchas: além das manchas de sujidade presentes na obra, existem manchas causadas pelo uso quotidiano do objeto, designadamente, manchas de gordura na zona central das portas superiores, e manchas de tinta branca (1.6).

7 > INTERVENÇÕES ANTERIORES

Desconhecidas.

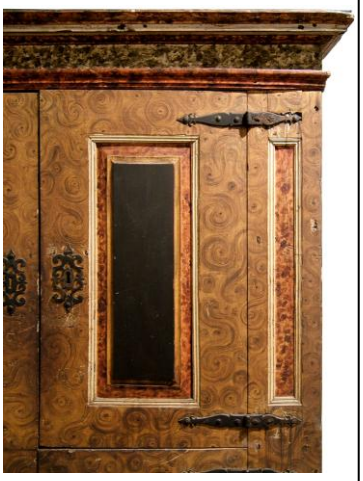
8 > EXAMES LABORATORIAIS

Inexistentes.

9 > REGISTO FOTOGRÁFICO

1.1

1.2



1.3

1.4

1.5

1.6

1.7

10 > BIBLIOGRAFIA

10.1 > Bibliografia específica

INVENTÁRIO MATRIZ – Armário copeiro (Inv. N.º 160 MDS), pertencente ao Museu dos Biscaínhos. Disponível in http://www.matriznet.ipmuseus.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=292277 (2011.12.04)

10.2 > Bibliografia temática

INSTITUTO PORTUGUÊS DE MUSEUS. Ministério da Cultura – *Normas de inventário. Mobiliário: artes plásticas e artes decorativas*. [S.l.]: Instituto Português de Museus, 2000.

FREIRE, Fernanda Castro – *Mobiliário*. Lisboa: Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva, 2001.

SANDÃO, Arthur de – *O móvel pintado em Portugal*. [Porto]: Civilização, 1999.

SANDÃO, Arthur de – Móveis pintados portugueses antigos: séculos XVII-XVIII. *Lusíada.* N.º 13 (Out. 1960), p.29-32 e 58.

1 > IDENTIFICAÇÃO

>Denominação
Maquineta.

>Outras denominações
Oratório.

>N.º de Inventário
M/00.

>N.º de Catálogo
Inexistente.

>Elemento de Conjunto
Desconhecido. É possível que a este oratório corresponda o grupo escultórico de S. Joaquim, Santa Ana e Nossa Senhora. Contudo, não existem provas desta relação.

>Categoria/Subcategoria
Mobiliário Religioso.

>Proprietário
Museu Alberto Sampaio.

>Localização Específica
Gabinete de gestão de coleções.

>Dimensões
Altura máxima: 89cm
Largura máxima: 46cm
Profundidade máxima: 32cm

>Incorporação/Origem da peça
Data: 1895-1898 (?).
Modo: Ao oratório é associado o grupo escultórico de S. Joaquim, Santa Ana e Nossa Senhora, atribuído a Machado de Castro. Se esta informação for correta, a sua origem poderia estar na oferta do Sr. Joaquim José Rodrigues Guimarães ao Santuário da Penha, entre 1895 e 1898. Posteriormente, em 1945, a Câmara Municipal de Guimarães terá adquirido a escultura à Comissão de Melhoramentos da Penha, a fim de a depositar definitivamente no Museu Alberto Sampaio.

>Localização anterior/Condições do meio
No ano de 2000, altura em que foi restaurado, o oratório encontrava-se fragmentado. As peças estavam guardadas numa caixa, colocada no sótão do Museu, sem monitorização das condições ambientais.

>Localização atual/Condições do meio

Atualmente encontra-se no Gabinete de gestão de coleções. No momento da análise, os valores das condições ambientais eram os seguintes:

DATA	ESTADO DO TEMPO	LOCAL	HORA	TEMPERATURA (ºC)	MÉDIA	HUMIDADE RELATIVA (%)	MÉDIA
23-09-2010	Céu nublado	Gabinete gestão de coleções	Entre as 11h e 12h	24,1 ºC	24 ºC	51%	51%
				24,1 ºC		51%	
				24,1 ºC		51%	

Nota: foram realizadas três medições com o objetivo de aumentar a precisão e diminuir os erros de leitura do aparelho.

2 > DESCRIÇÃO

Oratório em forma de prisma de secção trapezoidal, com frente e ilhargas envidraçadas e emolduradas por cantos em forma de colunas, terminando superiormente com cúpula e respetivo remate (2.1-2.3). O ornato desta estrutura é conseguido pelo entalhe de concheados, volutas, enrolamentos e motivos florais. A base, que assenta sobre quatro pés entalhados, possui um friso na frente e ilhargas com rebaixo para ajustar o vidro. As colunas encaixam e assentam em pequenos avançados quadrados da base, sendo profusamente decoradas e rematadas por capitéis, que emolduram a frente e ilhargas envidraçadas terminando na parte superior em arco. Sobre as colunas existem remates em forma de conchas e flores. Sobre os arcos ergue-se uma cúpula também de secção trapezoidal encimada por um remate piramidal, que no conjunto assemelha o oratório a um templo. O fundo vertical seria provavelmente constituído por tábuas lisas, possivelmente decoradas. A obra encontra-se repintada, o que pressupõe a existência de um estrato pictórico anterior, neste caso de cor castanha. Sobre este foi aplicada uma camada de cor preta, atual estrato pictórico, embora se desconheça o momento em que foi realizado este repinte.

Fonte: INVENTÁRIO MATRIZ/ Processo de Restauro M/00.

2.1 > Marcas

O pé da retaguarda apresenta uma etiqueta autocolante com o número "13" inscrito, desconhecendo-se o seu significado.

3 > ESTUDO HISTÓRICO, CULTURAL E ARTÍSTICO

3.1 > Datação

Data de execução
Século(s): XVIII
Ano(s): 1760-1800
Época/Estilo: Transição do Barroco para o Rococó.
Justificação: datação atribuída mediante análise formal e estilística.
Outras datações atribuídas: desconhecidas.

3.2 > Autoria e Produção

Tipo de autoria: marceneiro, dourador, entalhador e pintor.
Nome/Atribuição: desconhecida.
Local de execução/Origem: desconhecida.

3.3 > Historial

As semelhanças formais e estilísticas dos motivos decorativos entre os pés do oratório e a peanha do grupo escultórico de S. Joaquim, Santa Ana e Nossa Senhora, atribuído a Machado de Castro, faz supor que se trate de um conjunto. Nesse caso, o oratório, à semelhança da escultura, teria sido oferta do Sr. Joaquim José Rodrigues Guimarães ao Santuário da Penha, entre 1895 e 1898, e posteriormente, em 1945, adquirida pela Câmara Municipal de Guimarães à Comissão de Melhoramentos da Penha, a fim de a depositar definitivamente no Museu Alberto Sampaio. Apesar das medidas da escultura (altura: 48,5cm x largura: 30cm x profundidade: 21cm) e especificamente as da peanha (altura: 11,8cm x largura: 29cm x profundidade: 21cm), serem passíveis de se ajustarem às medidas do interior do oratório, é possível que, dada a falta de espaço envolvente e de aspeto final harmonioso, tenha existido um oratório idêntico, embora de dimensões superiores, de forma a receber o grupo escultórico com melhor capacidade de integração espacial.

4 > ICONOGRAFIA

4.1 > Estudo iconográfico e iconológico

O oratório apresenta um vocabulário decorativo próximo das principais características formais e decorativas típicas da época como as volutas e enrolamentos, rocalhas e as flores.

4.2 > Atributos

Elementos em talha típicos da época, designadamente volutas, enrolamentos, rocalhas e as flores.

5 > ESTUDO TÉCNICO E MATERIAL

5.1 > Suporte lenhoso

Tipo de madeira: carvalho, abeto e madeira tropical não identificada.

Ligação à parede: inexistente.

Tipo de assemblagens ou ligações: construção segundo as técnicas de união típicas da época, ou seja, a união dos elementos da madeira das ilhargas, frente e verso, estão unidos entre si mediante encaixes secos, reforçados com pregos.

Tipos de corte da madeira: desconhecidos.

Marcas de ferramentas de desbaste: na zona inferior, à frente, e ao nível da cúpula, no tardoz.

5.2 > Policromias (I e II)

Camada de preparação: A camada de preparação da policromia I é constituída por uma mistura de sulfato de cálcio (gesso) e de ocres castanho e vermelho. A camada de preparação da policromia II é composta por uma mistura de gesso e de ocres castanho, amarelo e vermelho.

Policromia: trata-se provavelmente de uma técnica a óleo. A pintura foi obtida pela pincelada homogénea da cor castanha, na policromia I, e da cor preta, na policromia II. Não são visíveis, contudo, marcas causadas pelo arrasto do pincel uma vez que a policromia é constituída por um fino estrato. O processo de secagem ocorreu sem anomalias.

Pigmentos: negro de carbono, castanho-escuro de ocre e pigmento vermelho.

Aglutinantes: desconhecidos.

Camada de proteção: cera microcristalina, utilizada na intervenção de 2000-2001.

Outros materiais: vidro.

6 > ESTUDO DO ESTADO DE CONSERVAÇÃO

O estado de conservação do oratório é bom, ou seja, não apresenta problemas de conservação evidentes, os materiais encontram-se estáveis, embora se evidencie a presença de algumas lacunas e falhas.

6.1 > Diagnóstico de patologias

6.1.1 > Suporte lenhoso

Sujidade: Localizava-se em zonas de difícil acesso, como reentrâncias ou nas zonas de junção dos vários elementos.

Manchas: inexistentes.

> Deterioração mecânica
Deformações: a madeira não apresenta deformações evidentes, exceto nas zonas de assemblagem,

Fendas: as fendas existentes concentram-se na cúpula. A presença de fendas no suporte provém das variações de humidade no local que provoca a sua constante absorção e libertação.

Fissuras: estão presentes em pouca quantidade na cúpula e colunas, concentrando-se em determinados locais relacionadas com zonas de tensão (zonas próximas de elementos metálicos).

Lacunas: são de tamanho reduzido e encontram-se nas extremidades ao nível dos cantos ou remates dos elementos decorativos, ou seja, encontram-se em locais mais acessíveis de sofrer impactos, acidentes ou manuseamentos menos cuidadosos do objeto (2.4 e 2.5).

Assemblagens debilitadas: as assemblagens encontram-se de uma maneira geral bem unidas e consolidadas. Apenas a zona superior das colunas apresenta alguns sinais de fragilização. O envelhecimento dos materiais, designadamente os elementos metálicos, pode ser considerado como uma das causas prováveis na fragilização das juntas.

Elementos metálicos oxidados: é visível a oxidação presente nos pregos que se encontram nas zonas de assemblagens das diversas partes constituintes (2.6).

Deterioração biológica: inexistente.

Outros insetos: inexistentes.

Organismos superiores: inexistentes.

Cera de velas: inexistente.

Fungos: inexistentes.

6.1.2 > Policromia

Craquelé: existente de forma pouco acentuada, localizando-se apenas ao nível dos pés.

Erosão: apresenta-se de uma forma muito acentuada em praticamente todas as zonas, com particular incidência nas zonas limítrofes e de maior vulnerabilidade à manipulação humana. As zonas desgastadas devem-se provavelmente à ação mecânica exercida.

Escurecimento do verniz: inexistente.

Cera de velas: inexistente.

Levantamentos: inexistentes.

Destacamentos e lacunas: existem destacamentos generalizados e em grande quantidade da monocromia preta, revelando a monocromia castanha, de aplicação anterior. Esta, por sua vez, apresenta igualmente destacamentos, embora em menor quantidade, ficando visível o suporte de madeira.

Sujidade: apresenta-se de modo generalizado, sob a forma de poeiras soltas e, em alguns casos, acumuladas nos locais de difícil acesso, como as reentrâncias dos elementos entalhados.

Manchas: Presença de manchas de cor branca na frente, ao nível dos remates, e no tardoz, na zona do encaixe do vidro.

7 > INTERVENÇÕES ANTERIORES

O oratório foi alvo de diversas intervenções ao nível estrutural, mediante reforço da cúpula, com acrescentos de madeira nos cantos, provavelmente para reforço do suporte do peso do remate. Observam-se diferentes tipos de pregos de fabrico industrial, aplicados um pouco por toda a superfície, acumulando-se até quatro pregos num mesmo local. As uniões das colunas com a base foram igualmente reforçadas mediante aplicação de cavilhas de madeira.
Ao nível do revestimento pictórico, pode dizer-se que existem, pelo menos, duas intervenções anteriores: a primeira, na qual se terá procedido à remoção do douramento original e consequente aplicação da monocromia castanha; e a segunda, aquando da aplicação de monocromia preta. A aplicação da monocromia castanha poderá ter sido motivada pelo estado de conservação do douramento original, adivinhando-se a grande quantidade de destacamentos.

A 30 de Outubro de 2000 o oratório foi entregue ao Instituto Português de Conservação e Restauro pela Diretora Isabel Maria Granja Fernandes. O objetivo seria o estudo das peças de mobiliário policromado para uso religioso no âmbito de um trabalho de estágio, mais concretamente, no que se referia à identificação das madeiras constituintes e dos componentes da policromia e sua estratigrafia.

Nº de Registo: 494
Guia: 12/00
Nº Restauro: M/00
Processo Secretaria: MOB-28
Arquivo: 2001
Data de entrada: 9-11-2000
Data de saída: 8-10-2001

Tratamento proposto: "Limpeza mecânica da superfície. Limpeza por via húmida da superfície. Fixação pontual da monocromia preta. Remoção dos pregos sem utilidade atual e que impossibilitem a montagem da estrutura (na maioria intervenções posteriores). Limpeza, estabilização e proteção dos restantes pregos. Desinfestação pontual da madeira contra os insetos xilófagos. Reparação da madeira das uniões e encaixes danificados: colagem de fendas, execução de preenchimentos e reforços com massas. Execução dos elementos estruturais essenciais em madeira e respetiva aplicação. Montagem da estrutura. Integração cromática dos elementos novos e massas. Corte e colocação dos vidros. Proteção da superfície".
Tratamento efetuado: Limpeza mecânica superficial, para remoção de poeiras e outras sujidades. Limpeza química**.** Fixação da "monocromia" preta. Remoção de alguns pregos e tratamento de outros, mediante limpeza da corrosão, estabilização, proteção e isolamento. Desinfestação preventiva. Colagens de elementos destacados e fendas. Preenchimentos e reconstrução de pequenos elementos. Execução de elementos em falta. Montagem da estrutura (base, retaguarda e pináculos). Integração cromática. Corte e colocação dos vidros. Aplicação de camada protetora.
Técnico que executou o tratamento: Estagiária Sílvia Luís Marques.
Técnico responsável: Pedro Cancela de Abreu.
Fonte: Processo de Restauro M/00.

8 > EXAMES LABORATORIAIS

Na intervenção referida no ponto 7, realizada entre 2000 e 2001, foram efetuados exames de laboratório com o objetivo de identificar os materiais constituintes, tal como a policromia e as madeiras. Vd. Quadro XIII (p. 265), cujas informações foram extraídas do relatório do Laboratório Central (69-00), anexo ao relatório de intervenção do IPCR.

9 > REGISTO FOTOGRÁFICO

2.1

2.2

2.3

2.4

2.5

2.6

10 > BIBLIOGRAFIA

10.1 > Bibliografia específica

MARQUES, Sílvia Luís; ABREU, Pedro Cancela de – *Estudo das diversas policromias e das madeiras constituintes da maquineta policromada; Processo de Restauro M/00*. Lisboa: Laboratório Central do Instituto José de Figueiredo, 2000.

MERCÊS, António das, (ed.). As nossas gravuras. S. Joaquim, Sant'Anna e a Virgem Maria: Esculptura attribuida a Machado de Castro. *Occidente: Revista illustrada de Portugal e do Extrangeiro*. Lisboa: [s.n.]. 8 (Vol. VIII, n.º 223) (1 Mar. 1885), p. 49-51.

GUIMARÃES, J.G. de Oliveira – *Guimarães e Santa Maria: História do Culto de Nossa Senhora no Concelho de Guimarães*. Porto: Typ. A. J. da Silva Teixeira Herd., 1904.

10.2 > Bibliografia temática

INSTITUTO Português de Museus. Ministério da Cultura – *Normas de inventário. Mobiliário: artes plásticas e artes decorativas*. [S.l.]: Instituto Português de Museus, 2000.

SANDÃO, Arthur de – *O móvel pintado em Portugal*. [Porto]: Civilização, 1999.

1 > IDENTIFICAÇÃO

>Denominação
Arca.

>Outras denominações
Arcaz.

>N.º de Inventário
TMSB.0003.MOB.

>N.º de Catálogo
Inexistente.

>Elemento de Conjunto
Existem dois armários no Tesouro-Museu da Sé de Braga que se aproximam formal e estilisticamente da arca (TMSB 0018 MOB e TMSB 0026 MOB), embora a sua produção seja provavelmente bastante posterior (3.2 e 3.3).

>Categoria/Subcategoria
Mobiliário Religioso.

>Proprietário
Cabido da Sé de Braga, Tesouro-Museu da Sé de Braga.

>Localização Específica
Gabinetes administrativos do Tesouro-Museu da Sé de Braga.

>Dimensões
Altura máxima: 82cm
Largura máxima: 213cm
Profundidade máxima: 52cm

>Incorporação/Origem da peça
Data: desconhecida.
Modo: desconhecido.

>Localização anterior/Condições do meio
Desconhecida.

>Localização atual/Condições do meio
A arca encontra-se num dos gabinetes administrativos do Tesouro-Museu da Sé de Braga. No momento da análise, os valores das condições ambientais eram os seguintes:

DATA	ESTADO DO TEMPO	LOCAL	HORA	TEMPERATURA (ºC)	MÉDIA	HUMIDADE RELATIVA (%)	MÉDIA
20-01-2012	Céu limpo	Gabinete	Entre as 16h e 17h	18 ºC	18 ºC	49%	49%
				17.9 ºC		49%	
				17.8 ºC		49%	

Nota: foram realizadas três medições com o objetivo de aumentar a precisão e diminuir os erros de leitura do aparelho.

2 > DESCRIÇÃO

Arca de madeira pintada nas tonalidades de castanho, vermelho e amarelo/ocre. De forma retangular, assenta em rodapé e apresenta tampo liso (3.1). Na face frontal, a arca tem uma porta horizontal, decorada por um friso pintado a vermelho e, ao, centro, um espelho de fechadura liso, de forma oval.
Fonte: BASTOS, Celina (2008), p. 1 e 2.

2.1 > Marcas
Inexistentes.

3 > ESTUDO HISTÓRICO, CULTURAL E ARTÍSTICO

3.1 > Datação

Data de execução
Século(s): XVIII
Ano(s): 1700-1800
Época/Estilo: Barroco.
Justificação: datação atribuída mediante análise formal e estilística.
Outras datações atribuídas: desconhecidas.

3.2 > Autoria e Produção

Tipo de autoria: marceneiro e pintor.
Nome/Atribuição: desconhecida.
Local de execução/Origem: desconhecida.

3.3 > Historial
O historial da peça é desconhecido, assim como a data de depósito na coleção do Tesouro-Museu da Sé de Braga. Tendo em conta a sua tipologia e semelhança formal com o arcaz pertencente à mesma coleção (Fingimento Ficha 4), é possível que tenha sido utilizado num contexto religioso.

4 > ICONOGRAFIA

4.1 > Estudo iconográfico e iconológico
Não aplicável.

4.2 > Atributos
Não aplicável.

5 > ESTUDO TÉCNICO E MATERIAL

5.1 > Suporte lenhoso

Tipo de madeira: desconhecida.

Ligação à parede: inexistente.

Tipo de assemblagens ou ligações: construção segundo as técnicas de união típicas de carpintaria da época, ou seja, a união dos elementos da madeira das ilhargas, frente e verso, estão unidos entre si mediante encaixes secos, reforçados com pregos e/ou adesivo.

Tipos de corte da madeira: desconhecidos.

Marcas de ferramentas de desbaste: inexistentes.

5.2 > Policromia

Camada de preparação: impercetível.

Policromia: trata-se provavelmente de uma técnica a óleo. A pintura foi obtida pela pincelada heterogénea das diversas cores (3.4 e 3.5), nas quais predominam as tonalidades castanha, vermelha e ocre. A pintura terá sido realizada com o objetivo de imitação de madeiras de melhor qualidade resultando em diversos tratamentos decorativos finais. São visíveis marcas pouco acentuadas do arrasto do pincel uma vez que a policromia é constituída por um fino estrato. O processo de secagem ocorreu sem anomalias.

Pigmentos: desconhecidos.

Aglutinantes: desconhecidos.

Camada de proteção: inexistente.

Outros materiais: ferro.

6 > ESTUDO DO ESTADO DE CONSERVAÇÃO

O estado de conservação é bom, a arca está estável e não existem problemas graves de conservação, apesar do desgaste natural e presença de algumas lacunas e falhas. Na ficha de inventário do Tesouro-Museu da Sé de Braga, o estado de conservação é descrito como "bom", em 2008.

6.1 > Diagnóstico de patologias

6.1.1 > Suporte lenhoso

Sujidade: inexistente.

Manchas: inexistentes.

> Deterioração mecânica
Deformações: inexistentes.

Fendas: inexistentes.

Fissuras: inexistentes.

Lacunas: inexistentes.

Assemblagens debilitadas: inexistentes.

Elementos metálicos oxidados: é visível a oxidação moderada presente nos elementos metálicos – espelho de fechadura e dobradiças presentes na porta frontal.

Deterioração biológica: inexistente.

Outros insetos: inexistentes.

Organismos superiores: inexistentes.

Cera de velas: inexistente.

Fungos: inexistentes.

6.1.2 > Policromia

Craquelé: inexistente.

Erosão: sente-se na totalidade da superfície e apresenta-se de uma forma acentuada nas zonas limítrofes e de maior vulnerabilidade à manipulação humana. As zonas mais desgastadas são as zonas de maior exposição e uso: no tampo, frente, zona central da porta e áreas inferiores.

Escurecimento do verniz: regista-se o escurecimento do material, embora se desconheça se o objeto apresenta uma camada de verniz.

Cera de velas: inexistente.

Levantamentos: inexistentes.

Destacamentos e lacunas: existem destacamentos e lacunas presentes em quantidade e tamanhos reduzidos, e concentram-se na porta frontal.

Sujidade: inexistente.

Manchas: presença de manchas causadas pelo uso quotidiano do objeto, designadamente, marcas provocadas pela escorrência de um material líquido (3.7).

7 > INTERVENÇÕES ANTERIORES

Desconhecidas.

8 > EXAMES LABORATORIAIS

Inexistentes.

9 > REGISTO FOTOGRÁFICO

3.1

3.2

3.3

3.4

3.5

3.6

3.7

10 > BIBLIOGRAFIA

10.1 > Bibliografia específica

BASTOS, Celina – Descrição e Historial da Arca (TMSB.0003.MOB), pertencente ao Tesouro-Museu da Sé de Braga. *Inventário*, 2008, p. 1 e 2.

10.2 > Bibliografia temática

INSTITUTO PORTUGUÊS DE MUSEUS. Ministério da Cultura – *Normas de inventário. Mobiliário: artes plásticas e artes decorativas*. [S.l.]: Instituto Português de Museus, 2000.

FREIRE, Fernanda Castro – *Mobiliário*. Lisboa: Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva, 2001.

SANDÃO, Arthur de – *O móvel pintado em Portugal*. [Porto]: Civilização, 1999.

SANDÃO, Arthur de – Móveis pintados portugueses antigos: séculos XVII-XVIII. *Lusíada.* N.º 13 (Out. 1960), p.29-32 e 58.

1 > IDENTIFICAÇÃO

>Denominação
Arcaz.

>Outras denominações
Inexistentes.

>N.º de Inventário
TMSB.0005.MOB.

>N.º de Catálogo
Inexistente.

>Elemento de Conjunto
O tratamento pictórico presente nas gavetas do arcaz aproxima-se do tratamento da gaveta frontal da arca (vd. Ficha 3). Existem dois armários no Tesouro-Museu da Sé de Braga que se aproximam formal e estilisticamente do arcaz (TMSB 0018 MOB e TMSB 0026 MOB), embora a sua produção seja provavelmente bastante posterior.

>Categoria/Subcategoria
Mobiliário Religioso.

>Proprietário
Cabido da Sé de Braga, Tesouro-Museu da Sé de Braga.

>Localização Específica
Em depósito na Sacristia da Igreja da Misericórdia.

>Dimensões
Altura máxima: 104cm
Largura máxima: 388cm
Profundidade máxima: 68cm

>Incorporação/Origem da peça
Data: desconhecida.
Modo: desconhecido.

>Localização anterior/Condições do meio
Desconhecida.

>Localização atual/Condições do meio
A arca encontra-se na Sacristia da Igreja da Misericórdia. No momento da análise, os valores das condições ambientais eram os seguintes:

DATA	ESTADO DO TEMPO	LOCAL	HORA	TEMPERATURA (ºC)	MÉDIA	HUMIDADE RELATIVA (%)	MÉDIA
20-01-2012	Céu limpo	Sacristia	Entre as 17h e 18h	14.7 ºC	14 ºC	51%	52%
				14.5 ºC		52%	
				12.1 ºC		52%	

Nota: foram realizadas três medições com o objetivo de aumentar a precisão e diminuir os erros de leitura do aparelho.

2 > DESCRIÇÃO

Arcaz de madeira pintada nas tonalidades de castanho, vermelho e amarelo/ocre. De forma retangular, assenta em rodapé e apresenta tampo e ilhargas lisas (4.1). O arcaz é composto por quatro gavetas e uma pequena porta na vertical, que as separa. Cada gaveta apresenta uma frente almofadada, com dois puxadores de argolas móveis e espelhos recortados. A porta almofadada tem fechadura de espelho recortado.
Fonte: BASTOS, Celina (2008), p. 1 e 2.

2.1 > Marcas
Inexistentes.

3 > ESTUDO HISTÓRICO, CULTURAL E ARTÍSTICO

3.1 > Datação

Data de execução
Século(s): XVIII
Ano(s): 1700-1800
Época/Estilo: Barroco.
Justificação: datação atribuída mediante análise formal e estilística.
Outras datações atribuídas: desconhecidas.

3.2 > Autoria e Produção

Tipo de autoria: marceneiro e pintor.
Nome/Atribuição: desconhecida.
Local de execução/Origem: desconhecida.

3.3 > Historial
O historial da peça é desconhecido, assim como a data de incorporação na coleção do Tesouro-Museu da Sé de Braga. É possível que tenha sido incorporado após a destruição das dependências onde se encontrava anteriormente, e que a pintura tenha sido realizada durante a grande campanha de obras processada na segunda metade do século XVIII, levada a cabo por D. Gaspar de Bragança (1758-1789). Existe notícia da ida a Braga de um pintor de Lisboa para dar as cores dos mármores, quando em 1781 se removeram os altares colaterais do corpo da Sé, pintados à imitação de mármore.
Fonte: BASTOS, Celina (2008), p. 1 e 2.

4 > ICONOGRAFIA

4.1 > Estudo iconográfico e iconológico
Não aplicável.

4.2 > Atributos
Não aplicável.

5 > ESTUDO TÉCNICO E MATERIAL

5.1 > Suporte lenhoso

Tipo de madeira: desconhecida.

Ligação à parede: inexistente.

Tipo de assemblagens ou ligações: construção segundo as técnicas de união típicas de carpintaria da época, ou seja, a união dos elementos da madeira das ilhargas, frente e verso, estão unidos entre si mediante encaixes secos, reforçados com pregos e/ou adesivo.

Tipos de corte da madeira: desconhecidos.

Marcas de ferramentas de desbaste: inexistentes.

5.2 > Policromia

Camada de preparação: em zonas de destacamento, é percetível a presença de uma camada subjacente à policromia atual, de cor acastanhada (4.2). Desconhece-se, contudo, se se trata da camada de preparação ou de uma policromia anterior.

Policromia: trata-se provavelmente de uma técnica a óleo. A pintura foi obtida pela pincelada heterogénea das cores vermelho e ocre nas gavetas e porta (4.3 e 4.4), revelando marcas pouco acentuadas do arrasto do pincel uma vez que a policromia é constituída por um fino estrato. Nas restantes superfícies, onde predominam os castanhos e ocres, a pintura terá sido realizada mediante utilização de vários materiais (tecidos, pincéis variados e esponjas) resultando na imitação de madeira de melhor qualidade (4.5 e 4.6). Destaque ainda para o tratamento decorativo do marmoreado verde-azulado, no friso recuado do tampo (4.7). O processo de secagem ocorreu sem anomalias.

Pigmentos: desconhecidos.

Aglutinantes: desconhecidos.

Camada de proteção: inexistente.

Outros materiais: ferro.

6 > ESTUDO DO ESTADO DE CONSERVAÇÃO

O estado de conservação é bom, o arcaz está estável e não existem problemas graves de conservação, apesar do desgaste natural e presença de algumas lacunas e falhas. Na ficha de inventário do Tesouro-Museu da Sé de Braga, o estado de conservação é descrito como "bom", em 2008.

6.1 > Diagnóstico de patologias

6.1.1 > Suporte lenhoso

Sujidade: presença de sujidade dispersa pela superfície, com acumulação em zonas de reentrância.

Manchas: inexistentes.

> Deterioração mecânica
Deformações: evidencia ligeiros empenamentos, ao nível do tampo e porta.

Fendas: presença de fendas nas ilhargas esquerda e direita, no sentido vertical, atravessando toda a espessura no painel (4.7 e 4.8).

Fissuras: localizam-se preferencialmente em locais próximos dos elementos metálicos e das zonas de assemblagem dos painéis.

Lacunas: localizam-se preferencialmente em locais próximos dos elementos metálicos e nas extremidades.

Assemblagens debilitadas: sinais pouco acentuados de fragilização das assemblagens.

Elementos metálicos oxidados: é visível a oxidação presente nos pregos que se encontram nas zonas de assemblagens das diversas partes constituintes.

Deterioração biológica: inexistente.

Outros insetos: inexistentes.

Organismos superiores: inexistentes.

Cera de velas: inexistente.

Fungos: inexistentes.

6.1.2 > Policromia

Craquelé: inexistente.

Erosão: apresenta-se de forma acentuada nas zonas de maior uso – gavetas e porta central e resulta da manipulação recorrente que o objeto tem tido, servindo o fim para o qual foi produzido.

Escurecimento do verniz: inexistente.

Cera de velas: inexistente.

Levantamentos: inexistentes.

Destacamentos e lacunas: existem destacamentos e lacunas presentes de forma pontual, revelando, uma camada subjacente de cor acastanhada (4.2 e 4.10). A localização das lacunas concentra-se nas zonas de maior manipulação humana.

Sujidade: apresenta-se sob duas formas, superficial de origem recente, e de acumulação prolongada, resultando em vários tipo de manchas e marcas (4.9 e 4.10).

Manchas: além das manchas de sujidade presentes na obra, existem manchas causadas pelo uso quotidiano do objeto, designadamente, manchas de tinta branca (4.10).

7 > INTERVENÇÕES ANTERIORES

Desconhecidas.

8 > EXAMES LABORATORIAIS

Inexistentes.

9 > REGISTO FOTOGRÁFICO

4.1

4.2

4.3

4.4

4.5

4.6

4.7

4.8

4.9

4.10

10 > BIBLIOGRAFIA

10.1 > Bibliografia específica

BASTOS, Celina – Descrição e Historial do Arcaz (TMSB.0005.MOB), pertencente ao Tesouro-Museu da Sé de Braga. *Inventário*, 2008, p. 1 e 2.

10.2 > Bibliografia temática

INSTITUTO PORTUGUÊS DE MUSEUS. Ministério da Cultura – *Normas de inventário. Mobiliário: artes plásticas e artes decorativas*. [S.l.]: Instituto Português de Museus, 2000.

FREIRE, Fernanda Castro – *Mobiliário*. Lisboa: Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva, 2001.

SANDÃO, Arthur de – *O móvel pintado em Portugal*. [Porto]: Civilização, 1999.

SANDÃO, Arthur de – Móveis pintados portugueses antigos: séculos XVII-XVIII. *Lusíada.* N.º 13 (Out. 1960), p.29-32 e 58.

1 > IDENTIFICAÇÃO

>Denominação
Caixa de esmolas.

>Outras denominações
Cofre.

>N.º de Inventário
1756 M 267.

>N.º de Catálogo
Inexistente.

>Elemento de Conjunto
Inexistente.

>Categoria/Subcategoria
Mobiliário Religioso.

>Proprietário
Museu Nacional Machado de Castro.

>Localização Específica
Reservas do Museu.

>Dimensões
Altura máxima: 28.6cm
Largura máxima: 15.3cm
Profundidade máxima: 24.5cm

>Incorporação/Origem da peça
Data: 1915-1916.
Modo: Fazenda, Conventos Extintos.

>Localização anterior/Condições do meio
A caixa de esmolas encontrava-se anteriormente no sótão do Museu, sem controlo ambiental.

>Localização atual/Condições do meio
Atualmente encontra-se nas reservas do Museu. No momento da análise, os valores das condições ambientais eram os seguintes:

DATA	ESTADO DO TEMPO	LOCAL	HORA	TEMPERATURA (ºC)	MÉDIA	HUMIDADE RELATIVA (%)	MÉDIA
11-11-2010	Céu nublado	Reservas	Entre as 15h e 16h	15,5 ºC	15 ºC	65%	64%
				15 ºC		64%	
				14,5 ºC		64%	

Nota: foram realizadas três medições com o objetivo de aumentar a precisão e diminuir os erros de leitura do aparelho.

2 > DESCRIÇÃO

Caixa paralelepipédica, de tampa curva côncava (5.1), articulada através de duas dobradiças exteriores, fechando com ferrolho em fechadura com espelho, embutida e quadrangular (5.2). As ferragens terão sido originalmente douradas. No topo apresenta uma abertura para introduzir moedas. Na frente e ilhargas, um friso emoldurado envolve a base, a zona intermédia, a tampa e o topo. A superfície exterior apresenta monocromia vermelha, sobre a qual aparecem, a dourado, motivos estilizados zoomórficos, fitomórficos, arquitetónicos. Na tampa, existem motivos religiosos e fitomórficos. O topo, o reverso, o fundo e o interior da caixa não apresentam decoração dourada de motivos estilizados. O interior e fundo da caixa exibem monocromia azul (5.3). O orifício no fundo teria como função original a fixação da caixa a um elemento de sustentação, mediante prego ou parafuso (5.4).
Fonte: INVENTÁRIO MATRIZ/ Processo de Restauro AX/95.

2.1 > Marcas
Existem duas etiquetas em papel com margem azul, uma situada na base com a inscrição "Inventário 1756", e a outra no reverso, com a palavra "Fazenda" (5.5 e 5.6).

3 > ESTUDO HISTÓRICO, CULTURAL E ARTÍSTICO

3.1 > Datação

Data de execução
Século(s): XVIII
Ano(s): 1700-1800
Época/Estilo: Barroco.
Justificação: datação atribuída mediante análise formal e estilística.
Outras datações atribuídas: desconhecidas.

3.2 > Autoria e Produção

Tipo de autoria: marceneiro, entalhador, dourador e pintor.
Nome/Atribuição: desconhecida.
Local de execução/Origem: desconhecida.

3.3 > Historial
O historial da peça é desconhecido, assim como a data de incorporação na coleção do Museu. É muito provável que esta tenha sido feita após a extinção das ordens religiosas, em 1831. Tendo em conta a sua tipologia, a peça terá servido para a angariação de donativos em meio religioso conventual.

4 > ICONOGRAFIA

4.1 > Estudo iconográfico e iconológico
O vocabulário decorativo enquadra-se no imaginário típico da decoração "*chinoiserie*", de inspiração oriental, com elementos da fauna e flora, bem como representações arquitetónicas. Na tampa, estes elementos fundem-se com motivos religiosos tipicamente ocidentais.

4.2 > Atributos
A pintura representa elementos fitomórficos (plantas, vegetação diversa e flores), elementos zoomórficos (aves), religiosos (querubins alados e custódia Jesuíta) e de construção arquitetónica de cariz oriental (pagodes).

5 > ESTUDO TÉCNICO E MATERIAL

5.1 > Suporte lenhoso

Tipo de madeira: castanho.

Ligação à parede: inexistente.

Tipo de assemblagens ou ligações: construção segundo as técnicas de união típicas da época, ou seja, a união dos elementos da madeira das ilhargas, frente e verso, estão unidos entre si mediante encaixes secos, recorrendo a malhetes em cauda de andorinha e reforçados com pregos. As fechaduras foram aplicadas pelo lado da frente.

Tipos de corte da madeira: desconhecidos.

Marcas de ferramentas de desbaste: inexistente.

5.2 > Policromia

Camada de preparação: camada de preparação é branca, constituída por gesso.

Policromia: trata-se de uma técnica a óleo. A pintura da base foi obtida pela pincelada homogénea da cor vermelha, sobre a qual se aplicou a folha de ouro. O processo de secagem ocorreu sem anomalias, embora sejam visíveis os poros da madeira em determinadas zonas.

Pigmentos: vermelhão, branco de chumbo, negro de carbono, azul de cobalto e branco de chumbo.

Aglutinantes: mistura de resinas (sandaraca e mastic) e óleo de linho.

Camada de proteção: cera microcristalina, utilizada na intervenção de 1995-1997.

Outros materiais: ferro.

6 > ESTUDO DO ESTADO DE CONSERVAÇÃO

O estado de conservação é bom, a caixa não apresenta problemas de conservação evidentes, os materiais encontram-se estáveis, embora se evidencie a presença de algumas lacunas e falhas.

6.1 > Diagnóstico de patologias

6.1.1 > Suporte lenhoso

Sujidade: presença de sujidade dispersa pela superfície, com acumulação em zonas de reentrância.

Manchas: inexistentes.

> Deterioração mecânica

Deformações: a tampa evidencia alguns empenamentos, dificultando o seu encaixe.

Fendas: presença de fenda na ilharga direita, que atravessa toda a espessura no painel.

Fissuras: localizam-se preferencialmente em locais próximos dos elementos metálicos e das zonas de assemblagem dos painéis.

Lacunas: presentes em locais próximos dos elementos metálicos, nos cantos e nas zonas deterioradas pelo ataque biológico. O orifício da base corresponde provavelmente ao elemento de sustentação e a presença de um enxerto no friso da tampa do lado direito sugere lacuna antiga.

Assemblagens debilitadas: praticamente a totalidade das assemblagens revela sinais de fragilização. O envelhecimento dos materiais, designadamente os elementos metálicos, pode ser considerado como uma das causas prováveis na fragilização das juntas.

Elementos metálicos oxidados: é visível a oxidação presente nos pregos que se encontram nas zonas de assemblagens das diversas partes constituintes. É possível verificar igualmente a oxidação presente nos pregos sob a policromia.

Deterioração biológica: atualmente a deterioração biológica encontra-se inativa, embora a madeira revele orifícios que indiciam o ataque do inseto xilófago, com ataque preferencial nas ilhargas.

Outros insetos: inexistentes.

Organismos superiores: inexistentes.

Cera de velas: inexistente.

Fungos: inexistentes.

6.1.2 > Policromia

Craquelé: apresenta-se na tampa e reverso da caixa de esmolas, sob a forma de uma fina rede de microfissuras, aliada ao acentuado desgaste.

Erosão: sente-se na totalidade da superfície e apresenta-se na de uma forma acentuada nas zonas limítrofes e de maior vulnerabilidade à manipulação humana, dado o uso recorrente que o objeto teve durante a sua vida útil. As zonas mais desgastadas são as zonas de maior exposição e uso: na tampa, frente e topo, que perdeu quase a totalidade da policromia. Regista-se pontualmente o aparecimento da camada de preparação, que se revela pouco espessa.

Escurecimento do verniz: inexistente.

Cera de velas: apresenta-se de forma localizada na ilharga direita, na zona inferior.

Levantamentos: inexistentes.

Destacamentos e lacunas: presentes de forma generalizada e revelam, em alguns casos, a camada de preparação ou, no caso de destacamento desta, o suporte em madeira. A localização das lacunas divide-se entre as zonas circundantes de fendas, fissuras e elementos metálicos; ou nas zonas de maior manipulação humana, como a tampa, a frente e o topo.

Sujidade: apresenta-se sob duas formas, superficial de origem recente, e de acumulação prolongada, resultando em vários tipo de manchas e marcas.

Manchas: Além das manchas de sujidade presentes na obra, existem manchas de tinta de cor branca e manchas negras. No interior, pintado de azul, são visíveis várias manchas provocadas pela presença de humidade.

7 > INTERVENÇÕES ANTERIORES

Na ficha da peça no Museu, existe uma observação no campo "Beneficiações e Restauros", na qual se refere uma limpeza em Junho de 1991 e uma desinfestação em Setembro do mesmo ano. Em 1995, a peça deu entrada no Instituto José de Figueiredo. Durante a intervenção, entre 1995 e 1997, observou-se que a moldura da base, na frente e ilharga direita, já teria sido substituída, numa intervenção anterior.

Nº de Registo: 378

Guia: 45/95

Nº Restauro: AX/95

Processo Secretaria: MOB-10

Arquivo: -

Data de entrada: 12-10-1995

Data de saída: 02-06-1997

Tratamento proposto: "Limpeza de poeiras. Preenchimento de fendas na madeira. Fixação das policromias. Integração de algumas lacunas na policromia. Proteção final de toda a superfície".

Tratamento efetuado: "Limpeza de poeiras com trincha macia+aspirador e pontualmente com cotonete e saliva. Fixação das policromias com PVA + água + "Agepon". Proteção final da superfície com cera microcristalina".

Técnico que executou o tratamento: Maria Helena da Lança Cruz e Pedro Cancela de Abreu.

Técnico responsável: Pedro Cancela de Abreu.

8 > EXAMES LABORATORIAIS

Na intervenção referida no ponto 7, realizada entre 1995 e 1997, foram efetuados exames de laboratório com o objetivo de identificar os materiais constituintes, tal como a policromia e as madeiras. Vd. Quadro XIV (p. 365), cujas informações foram extraídas do relatório do Laboratório Central (8-96), anexo ao relatório de intervenção do IPCR.

9 > REGISTO FOTOGRÁFICO

5.1

5.2

5.3

5.4

5.5

5.6

10 > BIBLIOGRAFIA

10.1 > Bibliografia específica

CRUZ, Maria Helena da; ABREU, Pedro Cancela de – *Estudo da caixa de esmolas policromada; Processo de Restauro AX/95*. Lisboa: Laboratório Central do Instituto José de Figueiredo, 1997.

10.2 > Bibliografia temática

MARREIROS, Maria Teresa; ABREU, Pedro Cancela de – *Estudo e tratamento de uma papeleira com alçado-oratório acharoada*. Lisboa: [s.n.], 1996. Relatório de estágio, Escola Superior de Conservação e Restauro (Lisboa).

QUARESMA, Maria Clementina – *Caixas de esmolas = Alms boxes*. Porto: Venerável Ordem Terceira de S. Francisco, 1998.

INSTITUTO PORTUGUÊS DE MUSEUS. Ministério da Cultura – *Normas de inventário. Mobiliário: artes plásticas e artes decorativas*. [S.l.]: Instituto Português de Museus, 2000.

SANDÃO, Arthur de – Móveis pintados portugueses antigos: séculos XVII-XVIII. *Lusíada.* N.º 13 (Out. 1960), p.29-32 e 58.

1 > IDENTIFICAÇÃO

>Denominação
Armário-contador.

>Outras denominações
Inexistentes.

>N.º de Inventário
62 MB.

>N.º de Catálogo
Inexistente.

>Elemento de Conjunto
Inexistente.

>Categoria/Subcategoria
Mobiliário Civil.

>Proprietário
Museu dos Biscainhos.

>Localização Específica
Sala do estrado.

>Dimensões
Altura máxima: 155.5cm
Largura máxima: 119.7cm
Profundidade máxima: 56cm

>Incorporação/Origem da peça
Data: 26-11-1974.
Modo: Legado - Senhor Dr. José Maria da Costa Júnior.

>Localização anterior/Condições do meio
Desconhecida.

>Localização atual/Condições do meio
O armário-contador faz parte da exposição permanente e encontra-se na sala do estrado. No momento da análise, os valores das condições ambientais eram os seguintes:

DATA	ESTADO DO TEMPO	LOCAL	HORA	TEMPERATURA (ºC)	MÉDIA	HUMIDADE RELATIVA (%)	MÉDIA
27-07-2010	Céu limpo	Sala do estrado	Entre as 14h e 15h	28.4 ºC	28 ºC	45%	45%
				28.4 ºC		45%	
				28.4 ºC		45%	

Nota: foram realizadas três medições com o objetivo de aumentar a precisão e diminuir os erros de leitura do aparelho.

2 > DESCRIÇÃO

Armário-contador retangular constituído por dois corpos sobrepostos, assente em quatro pés de bolacha (semi-ocultos), decorado com pintura acharoada dourada sobre fundo vermelho, com molduras em verde nas extremidades dos corpos, na moldura da almofada do tampo e nos cantos do corpo superior. A decoração pictórica de inspiração oriental, tipo "*chinoiserie*", engloba folhagens, flores, chorões, pagodes, cadeirinhas e figurações humanas (de traje oriental) e animal (aves, cães). Corpo superior com tampo amovível, na face anterior, decorado, ao centro, com almofada retangular na qual se centraliza um puxador metálico dourado de argola sobre espelho em flor. Fechadura com espelho retangular e ferrolho dourados. No interior deste corpo (6.2), dispõe-se o contador constituído por uma abertura, ao centro, formada por arco (assente em duas colunas e decorado com quatro flores relevadas), ladeada por seis gavetas retangulares idênticas, e sobrepujado por uma sétima do seu comprimento. As gavetas são ornamentadas com molduras pretas e losango horizontalizado de embutidos, de dois tons, no qual se centraliza um puxador metálico preto em pingente sobre espelho em flor. A gaveta superior duplica a referida decoração da testeira. O verso do tampo é em madeira não pintada. Corpo inferior de duas portas retangulares almofadadas nas quais se centralizam um puxador metálico de argola dourado sobre flor em metal, idêntico ao do tampo. Ambas as portas têm fechadura em espelho recortado dourado, sendo a da esquerda falsa. No interior, uma prateleira que divide o espaço em dois.
Fonte: INVENTÁRIO MATRIZ.

2.1 > Marcas
Inexistentes.

3 > ESTUDO HISTÓRICO, CULTURAL E ARTÍSTICO

3.1 > Datação

Data de execução
Século(s): XVIII
Ano(s): 1700-1800
Época/Estilo: Barroco.
Justificação: datação atribuída mediante análise formal e estilística.
Outras datações atribuídas: desconhecidas.

3.2 > Autoria e Produção

Tipo de autoria: marceneiro, assemblador e pintor.
Nome/Atribuição: desconhecida.
Local de execução/Origem: desconhecida.

3.3 > Historial
O Armário-contador pertenceu à coleção particular do Senhor Dr. José Maria da Costa Júnior, até à data de 1974, incorporando a coleção do Museu.

4 > ICONOGRAFIA

4.1 > Estudo iconográfico e iconológico
O vocabulário decorativo enquadra-se no imaginário típico da decoração "*chinoiserie*", de inspiração oriental, com elementos da fauna e flora, bem como representações arquitetónicas.

4.2 > Atributos
A pintura representa elementos antropomórficos (de traje oriental), fitomórficos (folhagens, flores e chorões), elementos zoomórficos (aves e cães) e de construção arquitetónica de cariz oriental (pagodes e cadeirinhas).

5 > ESTUDO TÉCNICO E MATERIAL

5.1 > Suporte lenhoso

Tipo de madeira: Madeira de nogueira; castanho; pau-roxo; espinheiro e mogno (?).

Ligação à parede: inexistente.

Tipo de assemblagens ou ligações: construção segundo as técnicas de união típicas de carpintaria da época, ou seja, a união dos elementos da madeira das ilhargas, frente e verso, estão unidos entre si mediante encaixes secos, reforçados com pregos e/ou adesivo. As fechaduras foram aplicadas pelo lado da frente, assim como as dobradiças.

Tipos de corte da madeira: desconhecidos.

Marcas de ferramentas de desbaste: inexistentes.

5.2 > Policromia

Camada de preparação: camada de preparação é branca, constituída por um estrato com espessura extremamente reduzida.

Policromia: trata-se provavelmente de uma técnica a óleo. A pintura foi obtida pela pincelada homogénea da cor vermelha em toda a superfície do fundo, que conferiu o aspeto de camada uniforme (6.3). Nas molduras superiores, inferiores e intermédias, salientes relativamente ao resto da superfície, apresentam pintura de tom negro esverdeado (6.4). O processo de secagem ocorreu sem anomalias.

Pigmentos: desconhecidos. A camada cromática apresenta uma gama cromática que sugere a utilização de pigmentos de cor vermelha, preta, verde e dourada.

Aglutinantes: desconhecidos.

Camada de proteção: São visíveis marcas causadas pela aplicação heterogénea da camada de proteção (6.5).

Outros materiais: ferro, latão (?).

6 > ESTUDO DO ESTADO DE CONSERVAÇÃO

O estado de conservação é bom, o objeto está estável e não existem problemas graves de conservação, apesar do desgaste natural e presença de algumas lacunas e falhas.

6.1 > Diagnóstico de patologias

6.1.1 > Suporte lenhoso

Sujidade: presença de sujidade dispersa pela superfície, com acumulação nas zonas inferiores.

Manchas: inexistentes.

> Deterioração mecânica
Deformações: evidência de empenamentos ligeiros ao nível do encaixe das portas e tampo.

Fendas: inexistentes.

Fissuras: localizam-se preferencialmente nos cantos superiores.

Lacunas: de tamanho reduzido, localizam-se nos cantos superiores.

Assemblagens debilitadas: não existem sinais de fragilização eminentes.

Elementos metálicos oxidados: é visível a oxidação presente nos pregos que se encontram nas zonas de assemblagens das diversas partes constituintes.

Deterioração biológica: inexistente.

Outros insetos: inexistentes.

Organismos superiores: inexistentes.

Cera de velas: inexistente.

Fungos: inexistentes.

6.1.2 > Policromia

Craquelé: localiza-se preferencialmente nas zonas de cor dourada.

Erosão: apresenta-se de uma forma acentuada nas zonas limítrofes e de maior vulnerabilidade à manipulação humana. As zonas mais desgastadas são as zonas de maior exposição e uso: molduras salientes e zonas inferiores frontais e laterais.

Escurecimento do verniz: inexistente.

Cera de velas: inexistente.

Levantamentos: existentes de forma pontual e pouco acentuados no friso dourado e preto da ilharga direita.

Destacamentos e lacunas: aparecem em número e tamanho reduzido.

Sujidade: apresenta-se de forma superficial.

Manchas: as manchas são causadas pela aplicação heterogénea da camada de proteção. Existem igualmente manchas nas zonas douradas dos frisos, causadas pela oxidação do material (I.6).

7 > INTERVENÇÕES ANTERIORES

Desconhecidas.

8 > EXAMES LABORATORIAIS

Inexistentes.

9 > REGISTO FOTOGRÁFICO

6.1

6.2

6.3

6.4

6.5

6.6

10 > BIBLIOGRAFIA

10.1 > Bibliografia específica

INVENTÁRIO MATRIZ – Armário-contador (Inv. N.º 62 MB), pertencente ao Museu dos Biscaínhos. Disponível in http://www.matriznet.ipmuseus.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=289651 (2011.12.04).

10.2 > Bibliografia temática

INSTITUTO PORTUGUÊS DE MUSEUS. Ministério da Cultura – *Normas de inventário. Mobiliário: artes plásticas e artes decorativas*. [S.l.]: Instituto Português de Museus, 2000.

FREIRE, Fernanda Castro – *Mobiliário*. Lisboa: Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva, 2001.

SANDÃO, Arthur de – *O móvel pintado em Portugal*. [Porto]: Civilização, 1999.

SANDÃO, Arthur de – Móveis pintados portugueses antigos: séculos XVII-XVIII. *Lusíada.* N.º 13 (Out. 1960), p.29-32 e 58.

1 > IDENTIFICAÇÃO

>Denominação
Armário.

>Outras denominações
Inexistentes.

>N.º de Inventário
4 MB.

>N.º de Catálogo
Inexistente.

>Elemento de Conjunto
Inexistente.

>Categoria/Subcategoria
Mobiliário Civil.

>Proprietário
Museu dos Biscainhos.

>Localização Específica
Sala do estrado.

>Dimensões
Altura máxima: 167cm
Largura máxima: 135cm
Profundidade máxima: 48cm

>Incorporação/Origem da peça
Data: 14-10-1974.
Modo: Legado - Senhor Dr. José Maria da Costa Júnior.

>Localização anterior/Condições do meio
Desconhecida.

>Localização atual/Condições do meio
O armário-contador faz parte da exposição permanente e encontra-se na sala do estrado. No momento da análise, os valores das condições ambientais eram os seguintes:

DATA	ESTADO DO TEMPO	LOCAL	HORA	TEMPERATURA (ºC)	MÉDIA	HUMIDADE RELATIVA (%)	MÉDIA
27-07-2010	Céu limpo	Sala do estrado	Entre as 11h e 12h	28 ºC	28 ºC	46%	46%
				27.9 ºC		46%	
				27.9 ºC		46%	

Nota: foram realizadas três medições com o objetivo de aumentar a precisão e diminuir os erros de leitura do aparelho.

2 > DESCRIÇÃO

Armário retangular, constituído por dois corpos sobrepostos, assente em quatro pés de bolacha (semi-ocultos), decorado com pintura acharoada com motivos decorativos dourados sobre fundo vermelho, molduras a vermelho, dourado e ferragens pintadas a dourado. Corpo superior com duas portas retangulares verticalizadas idênticas, com almofadas compostas de quatro triângulos, guarnecidas de duas fechaduras (uma falsa), com espelho recortado e puxador em pingente. Nos cantos periféricos das portas, duas dobradiças. No interior, uma prateleira divide o espaço em dois. A decoração pictórica exterior engloba cenas de um pastor (7.2), um homem com uma lente (7.3), gansos (7.2), um castelo (7.4) e uma casa (7.5), um homem sendo transportado por burro (7.6), homem com uma perna dentro de um barril (7.7), homem com um utensílio agrícola (7.8). Corpo inferior de idêntica organização, apesar da superfície das almofadas se apresentar lisa. A decoração pictórica exterior engloba cenas de caça (7.9) e de pesca (7.10) envoltas em folhagens, aves e um cão (7.11). No interior, uma prateleira divide o espaço em dois (7.12). Nota: os motivos decorativos estavam descritos como sendo verdes e dourados, embora a tonalidade verde seja o resultado da oxidação da folha de ouro, devido ao alto teor de cobre.
Fonte: INVENTÁRIO MATRIZ.

2.1 > Marcas
Inexistentes.

3 > ESTUDO HISTÓRICO, CULTURAL E ARTÍSTICO

3.1 > Datação

Data de execução
Século(s): XVIII
Ano(s): 1700-1800
Época/Estilo: Barroco.
Justificação: datação atribuída mediante análise formal e estilística.
Outras datações atribuídas: desconhecidas.

3.2 > Autoria e Produção

Tipo de autoria: marceneiro, assemblador e pintor.
Nome/Atribuição: desconhecida.
Local de execução/Origem: desconhecida.

3.3 > Historial
O armário-contador pertenceu à coleção particular do Senhor Dr. José Maria da Costa Júnior, até à data de 1974, incorporando a coleção do Museu.

4 > ICONOGRAFIA

4.1 > Estudo iconográfico e iconológico
O vocabulário decorativo enquadra-se no imaginário típico da decoração "*chinoiserie*", de inspiração oriental, com elementos da fauna e flora, bem como representações arquitetónicas.

4.2 > Atributos
A pintura representa elementos antropomórficos (de traje oriental e ocidental), fitomórficos (folhagens e flores), elementos zoomórficos (aves, borboleta, cão e burro), de construção arquitetónica (castelo e casa) e utensilagem (lente, barril e utensílios agrícolas).

5 > ESTUDO TÉCNICO E MATERIAL

5.1 > Suporte lenhoso

Tipo de madeira: castanho.

Ligação à parede: inexistente.

Tipo de assemblagens ou ligações: construção segundo as técnicas de união típicas de carpintaria da época, ou seja, a união dos elementos da madeira das ilhargas, frente e verso, estão unidos entre si mediante encaixes secos, reforçados com pregos e/ou adesivo. As fechaduras foram aplicadas pelo lado da frente, assim como as dobradiças.

Tipos de corte da madeira: desconhecidos.

Marcas de ferramentas de desbaste: inexistentes.

5.2 > Policromia

Camada de preparação: camada de preparação é branca, constituída por um estrato com espessura extremamente reduzida.

Policromia: trata-se provavelmente de uma técnica a óleo. A pintura foi obtida pela pincelada homogénea da cor vermelha em toda a superfície do fundo, que conferiu o aspeto de camada uniforme (7.1). Nas molduras superiores, inferiores e intermédias, salientes relativamente ao resto da superfície, apresentam pintura de tom vermelho e dourado. O processo de secagem ocorreu sem anomalias. A policromia apresenta-se apenas na superfície exterior, com vestígios de cor vermelha na passagem para o interior.

Pigmentos: desconhecidos. A camada cromática apresenta uma gama cromática que sugere a utilização de pigmentos de cor vermelha, preta e dourada.

Aglutinantes: desconhecidos.

Camada de proteção: São visíveis marcas causadas pela aplicação heterogénea da camada de proteção ou pela sua acumulação em determinadas zonas (7.7 e 7.12).

Outros materiais: ferro, latão (?).

6 > ESTUDO DO ESTADO DE CONSERVAÇÃO

O estado de conservação é bom, o armário está estável e não existem problemas graves de conservação, apesar do desgaste natural e presença de algumas lacunas e falhas.

6.1 > Diagnóstico de patologias

6.1.1 > Suporte lenhoso

Sujidade: presença de sujidade dispersa pela superfície, com acumulação nas zonas inferiores.

Manchas: causadas pela presença de humidade, no verso da porta superior esquerda.

> Deterioração mecânica

Deformações: evidência de empenamentos ligeiros ao nível do encaixe das portas e do tampo.

Fendas: inexistentes.

Fissuras: localizam-se preferencialmente nos cantos superiores e inferiores.

Lacunas: de tamanho reduzido, localizam-se nos cantos superiores da porta esquerda.

Assemblagens debilitadas: não existem sinais de fragilização eminentes.

Elementos metálicos oxidados: é visível a oxidação presente nos pregos que se encontram nas zonas de assemblagens das diversas partes constituintes.

Deterioração biológica: apresenta-se de forma localizada na régua superior da porta esquerda. Não apresenta sinais de atividade no presente momento.

Outros insetos: inexistentes.

Organismos superiores: inexistentes.

Cera de velas: inexistente.

Fungos: inexistentes.

6.1.2 > Policromia

Craquelé: inexistente.

Erosão: apresenta-se de uma forma acentuada nas zonas limítrofes e de maior vulnerabilidade à manipulação humana. As zonas mais desgastadas são as zonas de maior exposição e uso: molduras salientes e zonas inferiores frontais e laterais.

Escurecimento do verniz: inexistente. É visível, contudo, o escurecimento em tons esverdeados, devido, possivelmente, à oxidação de uma patine aplicada pontualmente nos frisos e motivos decorativos dourados.

Cera de velas: inexistente.

Levantamentos: inexistentes.

Destacamentos e lacunas: aparecem em número e tamanho reduzido, em zonas circundantes dos elementos metálicos, como os elementos de união e as ferragens.

Sujidade: apresenta-se de forma superficial.

Manchas: as manchas são causadas pela aplicação heterogénea da camada de proteção. Tal como referido anteriormente, existem manchas nas zonas douradas dos motivos decorativos e dos frisos, causadas pela oxidação do material, possivelmente devido à aplicação de uma patine, que com o tempo oxidou e adquiriu um tom esverdeado (7.6).

7 > INTERVENÇÕES ANTERIORES

Desconhecidas.

8 > EXAMES LABORATORIAIS

Inexistentes.

9 > REGISTO FOTOGRÁFICO

7.1

7.2

7.3

7.4

7.5

7.6

7.7

7.8

7.9

7.10

7.11

7.12

10 > BIBLIOGRAFIA

10.1 > Bibliografia específica

INVENTÁRIO MATRIZ – Armário (Inv. N.º 4 MB), pertencente ao Museu dos Biscaínhos. Disponível in http://www.matriznet.ipmuseus.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=289648 (2011.12.04).

10.2 > Bibliografia temática

INSTITUTO PORTUGUÊS DE MUSEUS. Ministério da Cultura – *Normas de inventário. Mobiliário: artes plásticas e artes decorativas*. [S.l.]: Instituto Português de Museus, 2000.

FREIRE, Fernanda Castro – *Mobiliário*. Lisboa: Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva, 2001.

SANDÃO, Arthur de – *O móvel pintado em Portugal*. [Porto]: Civilização, 1999.

SANDÃO, Arthur de – Móveis pintados portugueses antigos: séculos XVII-XVIII. *Lusíada.* N.º 13 (Out. 1960), p.29-32 e 58.

1 > IDENTIFICAÇÃO

>Denominação
Leito.

>Outras denominações
Inexistentes.

>N.º de Inventário
1209 MB.

>N.º de Catálogo
Inexistente.

>Elemento de Conjunto
Inexistente.

>Categoria/Subcategoria
Mobiliário Civil.

>Proprietário
Museu dos Biscainhos.

>Localização Específica
Aposentos/Quarto II ou quarto dos nós.

>Dimensões
Altura máxima: 172cm
Largura máxima: 132cm
Profundidade máxima: 190.5cm

>Incorporação/Origem da peça
Data: Desconhecida.
Modo: Doação - Senhora D. Maria Celeste da Costa Júnior.

>Localização anterior/Condições do meio
Desconhecida.

>Localização atual/Condições do meio
O leito faz parte da exposição permanente e encontra-se nos aposentos do Palácio dos Biscainhos. No momento da análise, os valores das condições ambientais eram os seguintes:

DATA	ESTADO DO TEMPO	LOCAL	HORA	TEMPERATURA (ºC)	MÉDIA	HUMIDADE RELATIVA (%)	MÉDIA
27-07-2010	Céu limpo	Aposentos	Entre as 15h e 16h	29.4 ºC	29 ºC	44%	44%
				29.1 ºC		44%	
				28.9 ºC		44%	

Nota: foram realizadas três medições com o objetivo de aumentar a precisão e diminuir os erros de leitura do aparelho.

2 > DESCRIÇÃO

Leito pintado a verde, com cabeceira alta, pintada, com recortes reentrantes junto à extremidade das prumadas e desenhando um arco coroado com talha dourada (8.2). Abaixo da cabeceira, uma travessa lisa encaixada entre as prumadas. Prumadas da cabeceira de secção quadrangular, com caneluras e rematadas por dois pináculos em forma de urnas, seguidamente formando as pernas com afunilamento em direção aos pés. Prumadas de secção triangular no anteparo dos pés, constituindo depois pernas de secção quadrangular. A pintura da cabeceira apresenta uma albarrada com flores inscrita em reserva oval central que se enquadra, por sua vez, numa composição vegetalista a verde (8.3), delimitada por cercadura florida e por moldura com frisos dourados, acompanhando a configuração da cabeceira. Esta é sobrepujada por talha dourada composta por duas volutas encimadas por folhagem e da qual pendem dois ramos de louro acompanhando o bordo superior. Parafusos de olhal com espelhos recortados, de latão (?), colocados nas uniões dos ilhargueiros com as pernas.
Fonte: INVENTÁRIO MATRIZ.

2.1 > Marcas
Inexistentes.

3 > ESTUDO HISTÓRICO, CULTURAL E ARTÍSTICO

3.1 > Datação

Data de execução
Século(s): XVIII - XIX
Ano(s): 1750-1850
Época/Estilo: Neoclássico.
Justificação: datação atribuída mediante análise formal e estilística.
Outras datações atribuídas: desconhecidas.

3.2 > Autoria e Produção

Tipo de autoria: marceneiro, assemblador e pintor.
Nome/Atribuição: desconhecida.
Local de execução/Origem: desconhecida.

3.3 > Historial
Desconhecido.

4 > ICONOGRAFIA

4.1 > Estudo iconográfico e iconológico
O leito apresenta um vocabulário decorativo próximo das principais características formais e decorativas típicas da época como o recorte da cabeceira, os pináculos em forma de urnas e a decoração das colunas caneladas. A pintura trata-se de uma representação floral e vegetalista e os elementos em talha dourada mantêm a linguagem barroca.

4.2 > Atributos
Elementos em talha dourada típicos da época como volutas, ramos de louro, pináculos em forma de urnas e decoração canelada. A pintura representa elementos decorativos fitomórficos (folhagens e flores).

5 > ESTUDO TÉCNICO E MATERIAL

5.1 > Suporte lenhoso

Tipo de madeira: desconhecida.

Ligação à parede: inexistente.

Tipo de assemblagens ou ligações: construção segundo as técnicas de união típicas de carpintaria da época, ou seja, a união dos elementos da madeira das ilhargas, frente e verso, estão unidos entre si mediante encaixes secos, reforçados com pregos e/ou adesivo.

Tipos de corte da madeira: desconhecidos.

Marcas de ferramentas de desbaste: inexistentes.

5.2 > Policromia

Camada de preparação: camada de preparação é verde-clara, constituída por um estrato com espessura extremamente reduzida.

Policromia: trata-se provavelmente de uma técnica a óleo. A pintura foi obtida segundo dois tratamentos diferenciados da cor: nos elementos estruturais do leito, pela pincelada homogénea da cor verde; no painel central pelo trabalho de modelação dos valores cromáticos na representação dos elementos vegetalistas e florais. O processo de secagem ocorreu sem anomalias.

Pigmentos: desconhecidos. A policromia apresenta uma gama cromática que sugere a utilização de pigmentos de cor verde, ocre, vermelha/rosa, branca e dourada.

Aglutinantes: desconhecidos.

Camada de proteção: apresenta-se de forma uniforme à superfície.

Outros materiais: vidro.

6 > ESTUDO DO ESTADO DE CONSERVAÇÃO

O estado de conservação é bom, o objeto está estável e não existem problemas graves de conservação, apesar do desgaste natural e presença de algumas lacunas e falhas.

6.1 > Diagnóstico de patologias

6.1.1 > Suporte lenhoso

Sujidade: presença de sujidade dispersa pela superfície, com acumulação nas zonas inferiores.

Manchas: inexistentes.

> Deterioração mecânica
Deformações: evidência de empenamentos ligeiros.

Fendas: inexistentes.

Fissuras: de tamanho e número reduzido.

Lacunas: de tamanho reduzido, localizam-se nos cantos superiores.

Assemblagens debilitadas: existem sinais de fragilização das assemblagens.

Elementos metálicos oxidados: é visível a oxidação presente nos pregos que se encontram nas zonas de assemblagens das diversas partes constituintes.

Deterioração biológica: inexistente.

Outros insetos: inexistentes.

Organismos superiores: inexistentes.

Cera de velas: inexistente.

Fungos: inexistentes.

6.1.2 > Policromia

Craquelé: inexistente.

Erosão: apresenta-se de uma forma pouco acentuada nas zonas de maior vulnerabilidade à manipulação humana, acentuando-se nos remates do painel central.

Escurecimento do verniz: o verniz apresenta-se escurecido devido à oxidação acentuada.

Cera de velas: inexistente.

Levantamentos: inexistentes.

Destacamentos e lacunas: concentram-se nos pináculos.

Sujidade: apresenta-se de forma superficial.

Manchas: inexistentes.

7 > INTERVENÇÕES ANTERIORES

Desconhecidas.

8 > EXAMES LABORATORIAIS

Inexistentes.

9 > REGISTO FOTOGRÁFICO

8.1

8.2

8.3

10 > BIBLIOGRAFIA

10.1 > Bibliografia específica

INVENTÁRIO MATRIZ – Leito (Inv. N.º 1209 MB), pertencente ao Museu dos Biscaínhos. Disponível in http://www.matriznet.ipmuseus.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=291710 (2011.12.04).

10.2 > Bibliografia temática

INSTITUTO PORTUGUÊS DE MUSEUS. Ministério da Cultura – *Normas de inventário. Mobiliário: artes plásticas e artes decorativas*. [S.l.]: Instituto Português de Museus, 2000.

FREIRE, Fernanda Castro – *Mobiliário*. Lisboa: Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva, 2001.

SANDÃO, Arthur de – *O móvel pintado em Portugal*. [Porto]: Civilização, 1999.

SANDÃO, Arthur de – Móveis pintados portugueses antigos: séculos XVII-XVIII. *Lusíada.* N.º 13 (Out. 1960), p.29-32 e 58.

1 > IDENTIFICAÇÃO

>Denominação
Móvel oratório.

>Outras denominações
Inexistentes.

>N.º de Inventário
326 MDS.

>N.º de Catálogo
Inexistente.

>Elemento de Conjunto
Inexistente.

>Categoria/Subcategoria
Mobiliário Civil.

>Proprietário
Museu de Arqueologia D. Diogo de Sousa.

>Localização Específica
Sala do Oratório.

>Dimensões
Altura máxima: 249cm
Largura máxima: 145.8cm
Profundidade máxima: 65.3cm

>Incorporação/Origem da peça
Data: 1987.
Modo: Depósito no Museu dos Biscaínhos.

>Localização anterior/Condições do meio
Sala do Oratório.

>Localização atual/Condições do meio
O oratório faz parte da exposição permanente e encontra-se na Sala do Oratório. No momento da análise, os valores das condições ambientais eram os seguintes:

DATA	ESTADO DO TEMPO	LOCAL	HORA	TEMPERATURA (ºC)	MÉDIA	HUMIDADE RELATIVA (%)	MÉDIA
27-07-2010	Céu limpo	Sala do Oratório	Entre as 10h e 11h	29.6 ºC	29 ºC	46%	46%
				29.4 ºC		46%	
				29.1 ºC		45%	

Nota: foram realizadas três medições com o objetivo de aumentar a precisão e diminuir os erros de leitura do aparelho.

2 > DESCRIÇÃO

Móvel oratório retangular constituído por dois corpos sobrepostos. Corpo superior emoldurado, com remate curvo, e duas portas com pintura exterior imitando um diferente tipo de madeira. No seu interior, contém disposição de oratório, emoldurado com friso verde, vermelho e dourado com volutas relevadas douradas. Trono de dois degraus emoldurados a vermelho e dourado. O degrau superior apresenta decoração de motivos entrelaçados dourados sobre fundo verde. O inferior apresenta decoração pintada de inspiração oriental com aves, insetos, casas, folhagens, flores, figura humana, alternando com círculos a vermelho e dourado com botão dourado ao centro (9.4). Fundo e teto do oratório pintado em tonalidades de azul e cinzentos, com resplendor e pomba (Espírito Santo) dourados. Laterais e verso das portas pintados de vermelho com aves e folhagens douradas, emoldurando quatro pares de pinturas de formato retangular representando vasos-urnas de diferentes flores no género de naturezas-mortas barrocas (9.5-9.8). Corpo inferior com duas portas almofadadas com pintura exterior imitando um diferente tipo de madeira. Puxadores em pingente e espelhos de fechadura recortados com ornamentação incisa de flores, pérolas e folhagem. Entre os corpos, uma prateleira móvel pintada de azul com dois puxadores metálicos.
Fonte: INVENTÁRIO MATRIZ.

2.1 > Marcas
Inexistentes.

3 > ESTUDO HISTÓRICO, CULTURAL E ARTÍSTICO

3.1 > Datação

Data de execução
Século(s): XVIII
Ano(s): 1701 - 1750
Época/Estilo: Barroco.
Justificação: datação atribuída mediante análise formal e estilística.
Outras datações atribuídas: desconhecidas.

3.2 > Autoria e Produção

Tipo de autoria: marceneiro, assemblador e pintor.
Nome/Atribuição: desconhecida.
Local de execução/Origem: desconhecida.

3.3 > Historial
Desconhecido.

4 > ICONOGRAFIA

4.1 > Estudo iconográfico e iconológico
O vocabulário decorativo enquadra-se no imaginário típico da decoração "*chinoiserie*", de inspiração oriental e da representação do género de naturezas-mortas barrocas. No fundo e teto do oratório estes elementos fundem-se com motivos religiosos tipicamente ocidentais.

4.2 > Atributos
Elementos em talha dourada típicos da época, tal como volutas. Representação de elementos decorativos fitomórficos (folhagens e flores, com respetivas jarras) e zoomórficos (aves). Motivos religiosos (resplendor e pomba dourada representando o Espírito Santo).

5 > ESTUDO TÉCNICO E MATERIAL

5.1 > Suporte lenhoso

Tipo de madeira: casquinha.

Ligação à parede: inexistente.

Tipo de assemblagens ou ligações: construção segundo as técnicas de união típicas de carpintaria da época, ou seja, a união dos elementos da madeira das ilhargas, frente e verso, estão unidos entre si mediante encaixes secos, reforçados com pregos e/ou adesivo.

Tipos de corte da madeira: desconhecidos.

Marcas de ferramentas de desbaste: existem de forma concentrada no tardoz.

5.2 > Policromia

Camada de preparação: é branca, constituída por um estrato com espessura extremamente reduzida. Ao que tudo indica, a pintura do fundo e teto do oratório parecem não ter esta primeira camada.

Policromia: apenas existe no corpo superior do objeto. Trata-se provavelmente de uma técnica a óleo. A pintura foi obtida segundo dois tratamentos diferenciados da cor: no exterior, pela pincelada abstrata de cor castanha; no interior das portas, fundo e teto do oratório, pelo trabalho de modelação dos valores cromáticos na representação dos elementos vegetalistas e florais. Este último enquadrado por barras de cor verde lisas e frisos dourados. O processo de secagem ocorreu sem anomalias.

Pigmentos: desconhecidos. A policromia apresenta uma gama cromática que sugere a utilização de pigmentos de cor verde, castanho, preto, azul, ocre, amarelo, vermelha, rosa, branca e dourada.

Aglutinantes: desconhecidos.

Camada de proteção: apresenta-se de forma uniforme à superfície.

Outros materiais: ferro, latão (?) e vidro (proteção).

6 > ESTUDO DO ESTADO DE CONSERVAÇÃO

O estado de conservação é bom, o objeto está estável e não existem problemas graves de conservação, apesar do desgaste natural e presença de algumas lacunas e falhas. Na ficha de inventário do Museu dos Biscaínhos, o estado de conservação é descrito como "regular", em 2004.

6.1 > Diagnóstico de patologias

6.1.1 > Suporte lenhoso

Sujidade: presença de sujidade dispersa pela superfície, com acumulação nas zonas inferiores.

Manchas: inexistentes.

> Deterioração mecânica
Deformações: evidência de empenamentos ligeiros.

Fendas: existentes nos painéis do fundo, do corpo superior.

Fissuras: de tamanho e número reduzido.

Lacunas: de tamanho reduzido, localizam-se nos cantos superiores e inferiores. Existem lacunas no suporte, ao nível das portas, para possibilitar o fecho das mesmas.

Assemblagens debilitadas: existem sinais de fragilização das assemblagens.

Elementos metálicos oxidados: é visível a oxidação presente nos pregos que se encontram nas zonas de assemblagens das diversas partes constituintes.

Deterioração biológica: sinais de ação de insetos xilófagos, aparentemente inativa, na ilharga esquerda, zona superior.

Outros insetos: inexistentes.

Organismos superiores: inexistentes.

Cera de velas: inexistente.

Fungos: inexistentes.

6.1.2 > Policromia

Craquelé: inexistente.

Erosão: apresenta-se de uma forma pouco acentuada nas zonas de maior vulnerabilidade à manipulação humana, acentuando-se na zona do fecho das portas.

Escurecimento do verniz: escurecimento devido à oxidação acentuada.

Cera de velas: inexistente.

Levantamentos: inexistentes.

Destacamentos e lacunas: de tamanho reduzido, concentram-se nas extremidades ou em zonas próximas de fendas e fissuras.

Sujidade: apresenta-se na generalidade de forma superficial, acentuando-se nas zonas de reentrância.

Manchas: existência de manchas provocadas por escorrências.

7 > INTERVENÇÕES ANTERIORES

Existem indícios de intervenções anteriores, apesar da inexistência de registo documental. É visível a presença de massas e retoques pontuais nas lacunas do suporte, menos visíveis na policromia do interior.

8 > EXAMES LABORATORIAIS

Inexistentes.

9 > REGISTO FOTOGRÁFICO

9.1

9.2

9.3

9.4

9.5

9.6

9.7

9.8

10 > BIBLIOGRAFIA

10.1 > Bibliografia específica

INVENTÁRIO MATRIZ – Móvel oratório (Inv. N.º 326 MDS), pertencente ao Museu dos Biscaínhos. Disponível in http://www.matriznet.ipmuseus.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=289667 (2011.12.04).

10.2 > Bibliografia temática

INSTITUTO PORTUGUÊS DE MUSEUS. Ministério da Cultura – *Normas de inventário. Mobiliário: artes plásticas e artes decorativas*. [S.l.]: Instituto Português de Museus, 2000.

FREIRE, Fernanda Castro – *Mobiliário*. Lisboa: Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva, 2001.

SANDÃO, Arthur de – *O móvel pintado em Portugal*. [Porto]: Civilização, 1999.

SANDÃO, Arthur de – Móveis pintados portugueses antigos: séculos XVII-XVIII. *Lusíada*. N.º 13 (Out. 1960), p.29-32 e 58.