



CATÓLICA  
ESCOLA DAS ARTES

---

PORTO

**A ARTE DO ESTUQUE EM PORTUGAL  
CONTRIBUTOS PARA UM DICIONÁRIO TÉCNICO.**

Dissertação apresentada à Universidade Católica Portuguesa  
para obtenção do grau de Mestre em Conservação e Restauro de Bens Culturais

*Joana Ferreira Pina*

Porto, Outubro de 2019





CATÓLICA  
ESCOLA DAS ARTES

---

PORTO

**A ARTE DO ESTUQUE EM PORTUGAL  
CONTRIBUTOS PARA UM DICIONÁRIO TÉCNICO.**

Dissertação apresentada à Universidade Católica Portuguesa  
para obtenção do grau de Mestre em Conservação e Restauro de Bens Culturais

Especialização em Património Integrado

*Joana Ferreira Pina*

Trabalho efetuado sob a orientação de

Professora Doutora Eduarda Vieira

e coorientação de

Professor Dr. Arlindo Silva

Porto, Outubro de 2019

As artes ressentem-se sempre das crises dos povos, são até o espelho da plenitude e do declínio das sociedades organizadas, podendo-se por elas avaliar o grau de civilização e cultura do povo, nas diferentes épocas históricas, tanto na antiguidade, como da época contemporânea.

Avelino Ramos Meira, p. 116.

Aos meus pais,

que sempre me incentivaram na  
procura do conhecimento.

## Agradecimentos

À minha orientadora Prof. Eduarda Vieira e ao meu coorientador Prof. Arlindo Silva pela sua orientação científica e pela disponibilização do material de estudo que serviu de base ao desenvolvimento deste trabalho.

Ao Prof. José João Almeida do Departamento de Informática da Universidade do Minho pelo papel que desempenhou na compreensão dos instrumentos usados para o tratamento do corpora dos estuques e ao Prof. João Paulo Guedes Miranda da Faculdade de Engenharia do Porto pela disponibilidade que sempre manifestou para suprir as minhas necessidades de entendimento das técnicas de construção civil.

A todos os entrevistados que tornaram possível a conclusão deste trabalho, Marco Aurélio, Domingos Fontainha, Nestor Pereira, Diamantino Cunha, Manuel Torres, José Rosário, Manuel Domingos e Manuel Aparício, pela abertura que sempre tiveram para nos receber na oficina ou em casa, e pelas longas horas de conversa e discussão em que a partilha genuína de conhecimento da sua arte resultou numa recolha do saber fazer.

Ao Paulo Ludgero e Castro e ao João Oliveira da CRERE que me deram a conhecer o estado atual das políticas de conservação e restauro dos edifícios antigos, ao António Duarte da Esgrafito Mural que me prestou informações significativas sobre o tema da pintura mural e ao Sr. Antero Leite da Associação Cultural de Estudos Regionais pelo estabelecimento de contactos.

Ao Millenium BCP pela bolsa e oportunidade que me deu em continuar este percurso e de me juntar a este projecto.

Em termos mais pessoais, quero destacar a importância das conversas e a amizade da Joana que se refletiu na vontade de continuar este percurso de mestrado devido ao seu apoio efetivo e pela ajuda na procura de soluções, e à Marta pela amizade de longa data, pelos desabafos e pela ajuda no *design* da dissertação.

Finalmente, quero exprimir a minha gratidão à minha família, ao Alex e amigos mais próximos pelo apoio emocional que demonstraram ao longo de todo este processo.

## Resumo

Este trabalho de investigação aborda as questões terminológicas e os processos técnicos do estuque no território português.

A arte do estuque surgiu em Portugal no século XVII, importada de Itália, pelos nossos artistas. No século XVIII é novamente reavivada através do contacto dos nossos estucadores com artífices italianos que vieram trabalhar para o nosso país. Os conhecimentos e perícia técnica transmitidos estão intrinsecamente associados à terminologia específica do estuque, cujos termos originalmente italianos, nem sempre tinham equivalente em português, apesar da origem latina de ambas as línguas. Com o passar dos tempos, foram naturalmente surgindo corruptelas dos termos italianos originais e diferenças terminológicas entre os artífices do Norte e do Sul do país.

Através de entrevistas realizadas a profissionais ligados à arte do estuque, foi possível eliminar muitas das dúvidas terminológicas existentes, afim de permitir esclarecer: *i)* a interdisciplinaridade dos vários artífices, *ii)* a necessidade de conhecer os suportes onde são aplicados os trabalhos de estuque nos edifícios antigos, *iii)* as diversas técnicas de execução tanto de estuques brancos como coloridos, *iv)* os diversos procedimentos que são imprescindíveis para a execução desta arte e, por fim, *v)* os materiais e as ferramentas.

A necessidade de compilar num documento a arte do estuque materializou-se num dicionário técnico que permitiu estabelecer relações entre as diversas fontes e bibliografia portuguesa com as entrevistas realizadas.

O dicionário com um total de 163 entradas, está estruturado em seis capítulos, a saber: *Artífices*, *Suportes*, *Procedimentos*, *Materiais*, *Ferramentas* e *Técnicas*, este último por sua vez subdividido em: técnicas de estuques, técnicas de estuques colorido e processos auxiliares às técnicas. Em cada capítulo, organizam-se alfabeticamente as respetivas entradas, que podem ser consultadas directamente através de um índice de página por conceito.

Num futuro próximo, esperamos que o dicionário contido nesta dissertação de mestrado venha a ser publicado e fique acessível a investigadores, profissionais e público em geral, com a ambição de ter um impacto importante na divulgação, valorização e preservação da arte decorativa dos estuques.

**Palavras chave:** Estuque, Portugal, Dicionário técnico, Conservação, Reabilitação

## Abstract

This research work addresses terminological issues and the technical processes of stucco in Portuguese territory.

The art of stucco emerged in Portugal in the seventeenth century, imported from Italy, by our artists. In the eighteenth century it is revived again through the contact of our plasterers with Italian craftsmen who came to work in our country.

The art of stucco emerged in Portugal in the seventeenth century, imported from Italy, by our artists. In the eighteenth century it is revived again through the contact of our plasterers with Italian craftsmen who came to work to our country.

The knowledge and technical expertise imparted are intrinsically associated with the specific stucco terminology, whose originally Italian terms did not always have equivalent in Portuguese, despite the Latin origin of both languages. Over time, corruption of the original Italian terms and terminological differences between the northern and southern artisans of the country were naturally emerging.

Through interviews with professionals related to the art of stucco, it was possible to eliminate many of the existing terminological doubts, in order to clarify: i) the interdisciplinarity of the various craftsmen, ii) the need to know the supports where stucco works are applied in old buildings, iii) the various techniques of execution of both white and colored stucco, iv) the various procedures that are essential for the execution of this art and, finally, v) the materials and tools.

The need to compile in a document the art of stucco materialized in a technical dictionary that allowed establishing relationships between the various sources and Portuguese bibliography with the interviews.

The dictionary with a total of 163 entries is structured in six chapters, namely: Craftsmen, Supports, Procedures, Materials, Tools and Techniques, the last one subdivided into: stucco techniques, colored stucco techniques and processes auxiliary to techniques. In each chapter, the respective entries are organized alphabetically, which can be consulted directly through a page index per concept.

In the near future, we hope that the dictionary contained in this master's thesis will be published and made accessible to researchers, practitioners and the general public, with the ambition of having a major impact on the dissemination, enhancement and preservation of the art of decorative stucco art.

**Palavras chave:** Stucco, Portugal, Technical Dictionary, Conservation, Rehabilitation

# Índice

Introdução .....	1
Estado da arte .....	3
Metodologia .....	6
Estrutura do dicionário.....	9
Diretrizes de consulta.....	13
<b>Artífices .....</b>	<b>15</b>
Acafelador.....	16
Arquitecto decorador.....	17
Broxante.....	17
Caiador.....	17
Caleiro.....	18
Carpinteiro.....	18
Divisador .....	18
Emboçador.....	19
Engessador.....	19
Escultor .....	19
Estucador .....	19
Ferreiro .....	21
Formador .....	22
Gesseiro .....	22
Jaspeador .....	22
Moldador .....	23
Pedreiro .....	23
Pintor decorador .....	24
Pintor dourador .....	24
Pintor vulgar .....	24
Pintor fingidor.....	24
Rebocador.....	25
Trolha .....	25
<b>Suportes .....</b>	<b>26</b>
Fasquio.....	30
Fasquiado.....	30
Frontal.....	31
Tabique .....	31
<b>Técnicas .....</b>	<b>33</b>
<b>Técnicas de estuque.....</b>	<b>34</b>
Estuque artístico.....	35
Estuque de correr.....	38
Estuque liso.....	43
<b>Técnicas de estuque colorido .....</b>	<b>45</b>
Escaiola .....	46
Estuque liso colorido.....	57
Marmorino.....	59
Motivos decorativos pintados .....	64
<b>Processos auxiliares às técnicas.....</b>	<b>69</b>
Assentamento das peças .....	70
Modelação       72	
Modelação em barro.....	72

Moldagem.....	75
Molde de forma perdida.....	76
Molde de tasselos .....	80
Molde de cera.....	84
Molde de gelatina .....	86
Molde de silicone .....	90
Montagem dos modelos de gesso .....	91
<b>Procedimentos.....</b>	<b>92</b>
Acafelar .....	93
Aferroar.....	93
Apainelado.....	93
Argamassar .....	93
Atar cantos.....	94
Brunir .....	94
Gessar .....	94
Caieira .....	94
Correr.....	94
Emboço.....	94
Encher.....	95
Enchimentos.....	95
Esboço.....	97
Estafe .....	99
Estucar .....	102
Fundo de fingir .....	104
Fundo de frente.....	104
Fundo liso.....	104
Gessal.....	105
Gessete .....	105
Jaspear .....	105
Massa de dobrar.....	105
Reboco .....	106
Sezão.....	107
Traço .....	107
<b>Materiais.....</b>	<b>109</b>
Água .....	110
Aguarrás.....	110
Alúmen.....	110
Areia .....	110
Azeite .....	111
Barro .....	112
Cal.....	112
Carvão .....	116
Cera de abelha.....	116
Cimento.....	116
Cola .....	117
Estopa .....	117
Gelatina.....	117
Gesso.....	118
Jaspe.....	121
Óleo de linhaça.....	121
Pêlo .....	121
Piaçaba.....	121
Terebentina .....	123

<b>Ferramentas.....</b>	<b>124</b>
Alicate .....	125
Balde .....	125
Berthelet.....	126
Boneca .....	126
Brochas .....	126
Caixa .....	127
Carrinho de linha de rebater .....	127
Cintel.....	128
Compasso.....	130
Crivo .....	131
Desempenadeira .....	131
Esparavel.....	131
Espátulas.....	132
Espátula de faixas.....	132
Espátula de listéis.....	132
Espátula de rematar .....	133
Esponja.....	133
Esquadro.....	133
Estância.....	134
Faca .....	134
Faca de gesso.....	134
Faca de moldes.....	134
Ferros de acabamento .....	135
Ferros de brunir.....	135
Ferro de cantos.....	135
Ferro de corte.....	135
Fio de prumo .....	136
Fita métrica.....	136
Formão.....	136
Gancheta.....	137
Goiva .....	137
Lima .....	137
Maço .....	138
Martelo .....	138
Metro .....	138
Molde de correr .....	139
Nível .....	141
Palustra .....	141
Panos.....	142
Papel de pique.....	142
Passador de cal.....	142
Peneira .....	143
Picadeira .....	143
Raspadores .....	144
Régua .....	144
Régua de cantos.....	145
Tesoura de chapa .....	146
Serrote .....	146
Suta .....	146
Talocha.....	147
Teques.....	147
Trinchas.....	148
Varinha.....	148

Conclusões .....	149
Fontes e Bibliografia .....	152
Apêndices .....	159
Anexos .....	243

## Lista de figuras

Figura 1: Primeira estrutura idealizada.....	9
Figura 2 e 3: Segunda estrutura idealizada.....	10
Figura 4: Estrutura final.....	11
Figura 5 e 6: Frontal tecido e frontal à galega.....	31
Figura 7: Estruturas híbridas, constituídas por prumos e tábuas de madeira com eventuais preenchimentos de alvenaria.....	32
Figura 8: Execução de moldura sobre a estância.....	39
Figura 9: Execução de moldura circular.....	40
Figura 10, 11 e 12: Fases de execução de uma escaiola.....	49
Figura 13: Pormenor de uma escaiola depois de dar o acabamento final.....	49
Figura 14, 15 e 16: Fases de execução de um stucco marmo.....	49
Figura 17, 18, 19 e 20: Exemplos de stucco marmo: escadaria do Museu Militar e colunas do Teatro Nacional S. João, Porto.....	50
Figura 21: Botão de rosa.....	51
Figura 22, 23, 24 e 25: Técnica da estampilha e técnica do estresido, respectivamente.....	64
Figura 26: Aplicação do gesso cola.....	71
Figura 27 e 28: Armação de madeira e armação de ferro.....	73
Figura 29, 30 e 31: Marcação no busto; aplicação da primeira camada; colocação dos reforços de ferro.....	77
Figura 32, 33 e 34: Aplicação do gesso; enchimento com gesso; abertura.....	78
Figura 35: Relevo de medalhão.....	80
Figura 36: Vista lateral de um busto formado até metade.....	82
Figura 37: Molde de cera.....	85
Figura 38: Banho-maria para gelatina.....	87
Figura 39: Molde de gelatina.....	89
Figura 40: Molde de silicone.....	90
Figura 41: Fasquiado em tectos.....	95
Figura 42: Mestras para reboco.....	106
Figura 43: Alicates.....	125
Figura 44: Baldes.....	125
Figura 45: Berthelet.....	126
Figura 46: Boneca.....	126
Figura 47 e 48: Brochas.....	126
Figura 49: Carrinho.....	127
Figura 50: Carrinho moderno.....	128
Figura 51: Cintel.....	128
Figura 52: Colher de pedreiro.....	128
Figura 53: Colher de afagar.....	129
Figura 54: Colher da massa.....	129
Figura 55: Colher de ponta.....	130
Figura 56: Colherim.....	130
Figura 57: Compasso.....	131
Figura 58: Crivo.....	131
Figura 59: Desempenadeira.....	131
Figura 60: Esparavel.....	131
Figura 61: Espátulas de faixas de 5 cm e de 12 cm.....	132
Figura 62: Espátulas de listéis.....	132
Figura 63: Espátulas de rematar.....	133
Figura 64: Esponja.....	133
Figura 65: Esquadro e de meia esquadria.....	133
Figura 66: Estância.....	134

Figura 67: Faca de escaiola.....	134
Figura 68: Faca de gesso.....	134
Figura 69: Faca de moldes.....	134
Figura 70: Ferros de acabamento.....	135
Figura 71: Ferros de brunir.....	135
Figura 72: Ferro de cantos.....	135
Figura 73: Ferro de corte.....	135
Figura 74: Fio de prumo.....	136
Figura 75: Fita métrica.....	136
Figura 76: Formão.....	136
Figura 77: Ganchetas.....	137
Figura 78: Goivas.....	137
Figura 79: Limas.....	137
Figura 80: Maços.....	138
Figura 81: Martelo.....	138
Figura 82: Metro.....	138
Figura 83: Molde para molduras.....	139
Figura 84: Moldes para cimalthas.....	139
Figura 85: Molde para cimalthas.....	140
Figura 86: Molde para estância.....	140
Figura 87: Molde curvo.....	140
Figura 88: Pormenor do molde.....	141
Figura 89: Níveis de madeira com fio de prumo.....	141
Figura 90: Níveis de bolha de ar.....	141
Figura 91: Palustra.....	141
Figura 92: Passador da cal.....	142
Figura 93: Peneira.....	143
Figura 94: Picadeira.....	143
Figura 95: Raspadores.....	144
Figura 96: Régua de cantos.....	145
Figura 97: Rigoer.....	146
Figura 98: Tesoura de chapa.....	146
Figura 99: Serrote.....	146
Figura 100: Sutas.....	146
Figura 101: Talocha.....	147
Figura 102: Talochas.....	147
Figura 103: Teques.....	147
Figura 104: Trincha.....	148
Figura 105: Trincha.....	148
Figura 106: Estucador, Conservador Restaurador Marco Aurélio.....	161
Figura 107: Estucador Domingos Fontainha.....	168
Figura 108: Estucador Nestor Pereira.....	178
Figura 109: Empreiteiro Diamantino Cunha.....	190
Figura 110: Ferreiro Manuel Torres.....	205
Figura 111: Estucador José Rosário.....	210
Figura 112: Conservador Restaurador António Duarte.....	232
Figura 113: Fragmento 1.....	233
Figura 114: Fragmento 2.....	233
Figura 115: Fragmento 3.....	234
Figura 116: Fragmento 4.....	234
Figura 117: Estucadores Manuel Domingues e Manuel Aparício.....	236

## Lista de tabelas

Tabela 1: Entrevistas .....	8
Tabela 2: Composição possível dos vários estratos do marmorino, em volume .....	60
Tabela 3: Camadas que compõem o guarnecimento de suporte para a realização de um marmorino.	61
Tabela 4: Tipos de intonaco e os seus constituintes. ....	61
Tabela 5: Estratos externos, com as diversas composições, do marmorino. ....	62
Tabela 6: Composição de camadas segundo três autores. ....	98
Tabela 7: Composição de camadas segundo três autores. ....	105
Tabela 8: Composição de camadas segundo três autores. ....	106
Tabela 9: Estuques à base de gesso (partes em volumes).....	244
Tabela 10: Estuques à base cal e gesso (partes em volumes) .....	244
Tabela 11: Estuques fortes à base de pasta de cal e pó de pedra (partes em volumes) .....	245

## Introdução

A investigação sobre a arte do estuque em Portugal remete, sistematicamente, para uma arte decorativa esquecida, menosprezada e considerada menor em relação às artes ditas maiores. Com o surto da reabilitação que presenciamos actualmente no país, é, talvez, o momento de relembrar e salientar a perícia técnica dos estucadores nacionais, mantendo desta forma viva a memória da história das artes decorativas integradas. Assim, em paralelo com a necessidade de valorizar a posição do estuque na arte nacional, pareceu-nos imprescindível compreender a sua evolução técnica ao longo dos tempos, em consonância com a citação de Hélia Silva:

*(...) o estuque foi sempre encarado como uma arte menor, o que não é minimamente compreensível face à erudição formal e técnica que preside à sua execução, pois um estucador necessita de conhecimentos de modelação, mas também de perspectiva, de geometria e até de pintura<sup>1</sup>.*

O aprofundamento do estudo do estuque é indissociável do conhecimento da terminologia das técnicas, dos materiais e das ferramentas relacionadas. Analisando o que se passa nos outros países do Sul da Europa, Espanha e Itália, e também França e Inglaterra, constata-se que o léxico é muito rico e variado.<sup>2</sup>

Em Portugal ao iniciar o estudo técnico, verificámos que a importação terminológica levou muitas vezes à alteração do sentido dos termos e dos processos técnicos dando lugar, por exemplo, ao surgimento de corruptelas. Neste contexto, colocam-se as seguintes questões em torno da terminologia: *i)* a permanência de diferentes termos para designar a mesma técnica; *ii)* a existência de neologismos derivados de palavras estrangeiras e *iii)* a dificuldade de fazer a distinção entre técnicas e formas artísticas<sup>3</sup>.

Neste sentido o objeto de estudo desta dissertação foca-se na construção de um compêndio em formato de dicionário técnico que veicule o conhecimento específico da arte do estuque em Portugal, colmatando as lacunas que há sobre a mesma no que toca às questões da terminologia e esclarecer as dúvidas das questões processuais, revisitando desta forma os processos ligados à sua origem.

A construção deste dicionário é uma das tarefas do projeto STUCCART, elaborado em 2017 a ser submetido a financiamento em 2019. Prevê-se que esta dissertação seja um primeiro resultado a alcançar, no âmbito da tarefa atribuída à Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa do Centro Regional do Porto.

Numa época em que existe um interesse renovado em torno das várias áreas científicas relacionadas

---

<sup>1</sup> Silva, H. C. T. T. (2005). *Giovanni Grossi e a evolução dos estuques decorativos no Portugal Setecentista*. Dissertação de Mestrado em Arte, Património e Restauro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, p. 2.

<sup>2</sup> Vieira, E. M. M. S. (2008). *Técnicas tradicionais de stuccos em revestimentos de interior portugueses. História e Tecnologia. Aplicação à conservação e restauro*. Tese de Doutoramento em Conservação e Restauro de Bens Culturais, da Faculdade de Belas Artes da Universidade Politécnica de Valência, p. 315.

<sup>3</sup> Leite, M. S. J. P. (2008). *Os Estuques no século XX no Porto: A Oficina Baganha*. Porto: Centro de Investigação em Ciências e Tecnologia das Artes da Universidade Católica Portuguesa.

com o tema em estudo, acreditamos que para além da importância que este dicionário pode ter para os investigadores e para os profissionais desta área, que o mesmo possa suscitar a curiosidade de outros tipos de público, sobretudo os proprietários de imóveis com estuques históricos no sentido de os valorizarem e preservarem.

Numa outra dimensão, esperamos poder contribuir para clarificar a terminologia enquanto ferramenta para a identificação, valorização e preservação desta arte decorativa e, ao mesmo tempo, prestar tributo a todos que ao longo dos tempos produzem e dão continuidade a esta arte milenar.

## Estado da arte

A presença do gesso na arquitetura europeia está exposta em variados tratados e manuscritos estrangeiros ao longo dos séculos. Em Portugal, talvez como resultado do afastamento geográfico dos centros europeus artísticos e culturais, foram introduzidas alterações, tanto ao nível do saber-fazer como do próprio léxico associado às técnicas e práticas da arte do gesso. A questão da ambiguidade na terminologia técnica foi abordada, pela primeira vez, nos trabalhos de investigação de Eduarda Vieira em 2002 e de Maria de São José Pinto Leite em 2007<sup>4</sup>.

A tradição da arte da cal no contexto nacional, foi sendo referenciada ao longo dos tempos, em diversos tipos de documentos, como é o caso do *Tractado de Architectura* do Arquitecto Matheus do Couto de 1631<sup>5</sup>. Para compreender como esta arte era tratada, Antes da chegada dos estucadores italianos a Portugal, é fundamental folhear dicionários e tratados do século XVII, em particular o *Vocabulario Portuguez e Latino*, o primeiro dicionário português, do padre D. Raphael Bluteau, de 1712<sup>6</sup>.

No século XVIII surgem as primeiras referências à arte do gesso em variados documentos, como na obra *Advertências aos modernos que aprendem os ofícios de pedreiro e de carpinteiro*, de Valério Martins de Oliveira de 1739<sup>7</sup>. Em termos de dicionários temos o Dicionário da Língua portuguesa publicado pela Academia Real das Ciências de Lisboa em 1793<sup>8</sup>, ainda muito dependente da obra de Bluteau, o dicionário da autoria de António Moraes e Silva<sup>9</sup>, de 1823, e o de Cândido Figueiredo<sup>10</sup> de 1899; e o *Diccionario Technico e Historico de Pintura, Esculptura, Architectura e Gravura* de Francisco Assis Rodrigues<sup>11</sup>. Há ainda a considerar, tanto do ponto de vista da construção civil, como da arte do estuque, a obra *Curso Elementar de Construções* de Luiz Leitão de 1896<sup>12</sup>.

Nos finais do século XIX e início do século XX surgem manuais que reúnem, pela primeira vez, um conjunto de metodologias que visam a profissionalização de áreas afins da construção civil em Portugal de que é exemplo a coleção da Biblioteca de Instrução Profissional, editada tanto em Portugal como no Brasil. Neste contexto, importa referir os manuais da autoria de Josef Füller, *Elementos de Modelação*

---

<sup>4</sup> Vieira, E. M. M. M. S. (2002). *Técnicas tradicionais de fingidos e de estuques no Norte de Portugal*. Contributo para o seu estudo e conservação. Dissertação de Mestrado em Recuperação do Património Arquitectónico e Paisagístico da Universidade de Évora; Leite, M. S. J. P. (2008). *Os Estuques no século XX no Porto: A Oficina Baganha*. Porto: Centro de Investigação em Ciências e Tecnologia das Artes da Universidade Católica Portuguesa.

<sup>5</sup> Couto, M. (1631). *Tractado de Architectura, Que leo o Mestre e Architº. Mattheus do Couto o velho no anno de 1631*.

<sup>6</sup> Bluteau, R. (1712). *Vocabulario Portuguez e Latino* Coimbra: No Collegio das Artes da Companhia de Jesu.

<sup>7</sup> Oliveira, V. M. (1748). *Advertencias aos Modernos, Que aprendem os Officios de Pedreiro e Carpinteiro*. Lisboa: Offic. de Antonio da Sylva.

<sup>8</sup> Real Academia das Sciencias de Lisboa (1793). *Diccionario da Lingoa Portuguesa*. (Tomo I). Lisboa: Oficina de Impressão da Academia Real das Ciências.

<sup>9</sup> Silva, A. M. (1823). *Diccionario da Lingua Portuguesa Recopilado*. (2ª ed). Lisboa: Typographia Lacerdina.

<sup>10</sup> Figueiredo, C. (1899). *Nôvo Diccionario da Lingua Portuguesa*. (Vol. I). Lisboa: Editora Tavares Cardoso & Irmão.

<sup>11</sup> Rodrigues, F. A. (1875). *Diccionario Technico e Historico de Pintura, Esculptura, Architectura e Gravura*. Lisboa: Imprensa Nacional.

<sup>12</sup> Leitão, L. A. (1896). *Curso Elementar de Construções*. Lisboa: Imprensa Nacional.

de *Ornato e Figura*<sup>13</sup>; *Manual do Formador e Estucador*<sup>14</sup>, e de João Emílio dos Santos Segurado, *Materiaes de Construção*<sup>15</sup>; *Acabamentos das Construções*<sup>16</sup>; *Construção Civil – Alvenaria e Cantaria e Trabalhos de Carpintaria Civil*<sup>17</sup>, que descrevem procedimentos relevantes para o tema em estudo usados em escolas industriais que surgiram para dar resposta ao súbito acréscimo da construção de casas apalaçadas, encomendadas pela burguesia e, também, pelos brasileiros de *torna-viagem*.

Nos finais do século XX, o historiador Flório Vasconcelos, preocupado com o estudo e preservação da arte do estuque, tenta recuperar a memória dos grandes trabalhos de ornato no país e o interesse pelo *saber-fazer*, como é o caso na sua obra *Estuques do Porto*<sup>18</sup>.

Já no final da década de 90 do século XX, assiste-se a um renovado interesse pelo tema, na sequência da investigação do arquitecto José Aguiar, publicada sob o título *Cor e cidade histórica*<sup>19</sup>, em que se identificam os valores históricos e técnicos dos revestimentos do património edificado e a expansão do mercado de conservação e restauro. Posteriormente, regista-se a produção de publicações científicas que se dividem em duas perspetivas. A primeira, de índole historiográfica e artística, como o caso da obra de Hélia Silva, *Giovanni Grossi e os estuques decorativos da Lisboa Setecentista*<sup>20</sup>; outra de Maria Pinto Leite, *A Oficina Baganha e os estuques do séc. XX no Porto*<sup>21</sup> e, ainda, a obra de Isabel Mendonça, *Um tecto quinhentista na capela-mor da Igreja do Convento de Santa Marta*.

A outra perspectiva, de carácter mais técnico, ligada aos procedimentos e à conservação e restauro, com trabalhos como os de Eduarda Vieira, *Técnicas tradicionais de fingidos e de estuques no Norte de Portugal. Contributo para o seu estudo e conservação*; e *Técnicas tradicionais de stuccos em revestimentos de interior portugueses. História e Tecnologia. Aplicação à conservação e restauro*<sup>22</sup>; ainda de carácter técnico mas ligado à reabilitação, são os trabalhos de Hélder Cotrim, *Reabilitação de*

<sup>13</sup> Füller, J. (s.d.). *Elementos de Modelação de Ornato e Figura*. Bibliotheca de Instrução Profissional. Lisboa: Typ. da Empreza da Historia de Portugal.

<sup>14</sup> Füller, J. (s.d.). *Manual do Formador e Estucador*. (2ª ed). Bibliotheca de Instrução Profissional. Lisboa: Emprêsa Diário de Notícias.

<sup>15</sup> Segurado, J. E. S. (s.d.). *Materiaes de Construção*. (Vol I). Bibliotheca de Instrução Profissional. Lisboa.

<sup>16</sup> Segurado, J. E. S. (s.d.). *Acabamentos das Construções*. (4ª ed). Bibliotheca de Instrução Profissional. Lisboa: Imprensa Portugal-Brasil.

<sup>17</sup> Segurado, J. E. S. (s.d.). *Construção Civil. Alvenaria e Cantaria*. (Vol. III). Bibliotheca de Instrução Profissional. Lisboa: Typ. Da Empreza da Historia de Portugal; Segurado, J. E. S. (s.d.). *Construção Civil. Trabalhos de Carpintaria Civil*. (Vol. IV). Bibliotheca de Instrução Profissional.

<sup>18</sup> Vasconcelos, F. (1997). *Os Estuques do Porto. Porto Património*. (Nº1). Porto: Câmara Municipal do Porto.

<sup>19</sup> Aguiar, J. (2002). *Cor e cidade histórica. Estudos cromáticos e conservação do património*. Porto: FAUP Publicações.

<sup>20</sup> Silva, H. C. T. T. (2005). *Giovanni Grossi e a evolução dos estuques decorativos no Portugal Setecentista*. Dissertação de Mestrado em Arte, Património e Restauro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

<sup>21</sup> Leite, M. S. J. P. (2008). *Os Estuques no século XX no Porto: A Oficina Baganha*. Porto: Centro de Investigação em Ciências e Tecnologia das Artes da Universidade Católica Portuguesa.

<sup>22</sup> Vieira, E. M. M. M. S. (2002). *Técnicas tradicionais de fingidos e de estuques no Norte de Portugal*. Contributo para o seu estudo e conservação. Dissertação de Mestrado em Recuperação do Património Arquitectónico e Paisagístico da Universidade de Évora; Vieira, E. M. M. M. S. (2008). *Técnicas tradicionais de stuccos em revestimentos de interior portugueses. História e Tecnologia. Aplicação à conservação e restauro*. Tese de Doutoramento em Conservación y Restauración de Bienes Culturales na Facultad de Bellas Artes da Universidad Politécnica de Valencia.

*estuques antigos*<sup>23</sup>, o de Ricardo Santos, *Caracterização de revestimentos de tectos antigos com base em gesso. Contributo para a sua conservação*<sup>24</sup> e ainda de salientar o trabalho de Teresa Freire também voltada para a conservação e restauro mas na perspectiva de estudo da composição dos revestimentos antigos com vista à produção de produtos compatíveis, *Restoration of ancient portuguese interior plaster coatings: Characterization and development of compatible gypsum-based products*.

É também importante referir que, no panorama internacional, existem trabalhos que permitem estender o conhecimento das técnicas associadas à cal e ao gesso a outros procedimentos obscurecidos ou eventualmente desaparecidos em Portugal que são fundamentais clarificar para o enquadramento e desenvolvimento deste projeto de dissertação<sup>25</sup>. Referimo-nos em particular a técnicas como a *scagliola*, o *marmorino* e o *stucco lustro* que surgiram no nosso país por influência directa da cultura italiana mas que sofreram corruptelas e distorções, tanto na sua denominação como na sua execução.

---

<sup>23</sup> Cotrim, H. A. C. (2004). *Reabilitação de estuques antigos*. Dissertação de Mestrado em Construção no Instituto Superior Técnico da Universidade Técnica de Lisboa.

<sup>24</sup> Santos, R. A. (2017). *Caracterização de revestimentos de tectos antigos com base em gesso. Contributo para a sua conservação*. Dissertação de Mestrado em Engenharia Civil – Reabilitação de Edifícios da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade Nova de Lisboa.

<sup>25</sup> Garate – Rojas, I. (1999). *Artes de los yesos. Yeserías y Estucos*. Madrid: Editorial Munila-Lería; Muratore, O. (2010). *Il colore dell'architettura storica. Un tema di restauro*. "Sapienza" Università di Roma, Dipartimento di Storia dell'Architettura, Restauro e Conservazione dei Beni Architettonici.

## Metodologia

A metodologia que usámos neste projeto incluiu a consulta de bibliografia sobre o tema e a recolha directa através de fontes orais, das práticas ancestrais ainda em voga, para alcançar um conhecimento exaustivo do saber-fazer associado à área em estudo. Foi com base nestes princípios que esperamos que a informação recolhida, tratada e publicada nesta dissertação, possa traduzir e reflectir a prática da arte dos estuques no contexto português.

Como ponto de partida para a compreensão do léxico associado, foram seleccionadas fontes primárias que compreendem os manuais técnicos e ainda outros documentos monográficos onde a prática de execução é descrita minuciosamente. O primeiro contacto com a bibliografia base permitiu assimilar conteúdos, com o intuito de identificar as lacunas e incoerências terminológicas e, simultaneamente, produzir fichas de leitura que vieram, posteriormente, a ser usadas como base de trabalho para a investigação.

O levantamento de fontes e bibliografia procurou ser exaustivo nos campos da arte de fazer estuques, incluindo tratados, livros científicos, monografias, manuscritos e outros documentos, de forma a intersectar as fontes bibliográficas que abordam os termos técnicos e as práticas de execução.

Numa primeira fase, iniciámos a pesquisa com a consulta, sem preocupação cronológica, de publicações científicas numa perspetiva historiográfica e artística, cingindo-nos, depois, à bibliografia de carácter mais técnico ligada aos procedimentos, à conservação e restauro e à reabilitação. Numa segunda fase, consultamos manuscritos e livros da Biblioteca Nacional de Portugal, em Lisboa, e outras fontes existentes, quer na Biblioteca Nacional Digital, quer na Biblioteca Municipal do Porto.

Uma componente não negligenciável da pesquisa que efetuámos compreende, ainda, a consulta de bibliografia estrangeira, em particular a italiana e a espanhola, pelo legado cultural e artístico que transportam. A primeira, fundamenta-se, no facto de a prática dos estuques ser originária de Itália e de aí se ter mantido sem interrupção desde a Antiguidade até ao século XXI, enquanto que a segunda se justifica pela proximidade geográfica que influenciou, naturalmente, as técnicas utilizadas em Portugal.

Com o intuito de estabelecer o contacto pessoal com outros especialistas da área e alargar o nosso conhecimento de base participámos num curso de dois dias, sobre *“Conservação, Reabilitação e Restauro de Revestimentos Tradicionais – da Ciência à Obra”*, no Instituto Superior de Engenharia de Lisboa, em Outubro de 2018.

No primeiro dia, as intervenções restringiram-se aos rebocos tradicionais, com duas palestras a cargo das oradoras Engenheira Maria do Rosário Veiga e a conservadora-restauradora Martha Tavares. A componente prática foi da responsabilidade da segunda oradora em conjunto com Engenheiro Bento Sabala. O segundo dia, consagrado aos estuques, contou com a Engenheira Doutora Teresa Freire

enquanto a parte prática esteve sob a alçada do estucador/conservador-restaurador Marco Aurélio, profissional incluído nesta investigação.

Num outro plano, foram realizadas entrevistas presenciais, com o propósito de recolher o léxico correntemente usado tanto com profissionais ligados ao restauro como com outros artífices, tendo em consideração a região de origem e a faixa etária, de forma a caracterizar as variações do léxico por território e, ao mesmo tempo, elaborar uma visão geracional, das práticas associadas ao ofício.

O conjunto inicial de contactos fornecidos pela professora Eduarda Vieira, foi sucessivamente sendo alargado até obter uma carteira significativa de potenciais entrevistados. Escolhemos estucadores no ativo e reformados e outros profissionais, direta ou indiretamente ligados à atividade, tais como o ferreiro que produz as ferramentas do ofício e os técnicos de construção civil que já realizaram trabalhos em estuque ou preparam os suportes. O leque de entrevistados, inclui pessoas ligadas à conservação e restauro do património, como é o caso de Paulo Ludgero e Castro e João Carvalho da empresa *CRERE* - especializada na conservação e restauro de edifícios com destaque nas áreas do estuque e pinturas decorativas - e o conservador-restaurador António Duarte que pertence à empresa *Esgrafito Mural – Conservação e Restauro de Pintura Mural*.

O formato da entrevista baseou-se numa estrutura de questionário compatível com perguntas circunstanciais de carácter exploratório, concebido a partir de entrevistas realizadas por outros investigadores<sup>26</sup>, que cumpre os seguintes objetivos: *i)* obter os dados pessoais, o percurso profissional e o tipo de formação; *ii)* conhecer a forma como o surgimento de novos materiais influenciou a prática; *iii)* elencar os tipos de trabalhos que executam; *iv)* compreender os processos de execução/ fases de trabalho; *v)* catalogar os materiais e ferramentas usados.

As entrevistas foram gravadas em formato de vídeo com áudio, tendo sido também capturadas imagens fotográficas sempre que relevantes. Em certos casos, quando os entrevistados não queriam ser filmados ou queríamos garantir a qualidade do som, para posterior transcrição, fizemos também gravação exclusiva de áudio.

As entrevistas foram transcritas para texto e os vídeos originais foram compilados, encontrando-se ambos os suportes nos apêndices ordenados cronologicamente. De referir que a conversa com o conservador restaurador António Duarte foi incorporada na entrevista do mestre José Rosário por ter sido feita no mesmo momento.

---

<sup>26</sup> Vieira, E. M. M. S. (2002). *Técnicas tradicionais de fingidos e de estuques no Norte de Portugal*. Contributo para o seu estudo e conservação. Dissertação de Mestrado em Recuperação do Património Arquitectónico e Paisagístico da Universidade de Évora; Bento, P. T., Gonçalves, J. A., Souto, P. R. S., Lages, A. C. R. (2009). *Dos caiadores aos estucadores e maquetistas vilamourenses*. Cadernos do Património Vilamourense II. Vilar de Mouros: Centro de Instrução e Recreio Vilamourense – Grupo de Estudo e Preservação do Património Vilamourense; Santos, R. A. (2017). *Caracterização de revestimentos de tectos antigos com base em gesso. Contributo para a sua conservação*. Dissertação de Mestrado em Engenharia Civil – Reabilitação de Edifícios da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade Nova de Lisboa.

Uma outra entrevista, que apresentava a posição da empresa CRERE nos campos da conservação e restauro do património, conhecida pelo pioneirismo da reabilitação na área metropolitana do Porto, não foi transcrita, mas que se encontra em formato de vídeo no apêndice, porque o seu conteúdo vai muito além do tema em estudo, pese o facto de nos ter ajudado a melhor compreender a importância da arte do estuque em Portugal e conhecer parte do espólio da Oficina Baganha<sup>27</sup>.

O quadro, abaixo, foi organizado por entrevista de forma a relevar a abrangência das regiões e da faixa etária dos entrevistados. Os campos incluem informação sobre o nome, a especialização, o início da actividade profissional, a idade, a naturalidade e o local de residência.

Entrevistas	Nome	Especialização	Início da actividade	Idade	Naturalidade	Residência
MA	Marco Aurélio	Estucador/CR	16 anos	36 anos	Caldas da Rainha	Lisboa
DF	Domingos Fontainha	Estucador	11 anos	68 anos	Afife, Viana do Castelo	Afife, Viana do Castelo
NP	Nestor Pereira	Estucador	14 anos	62 anos	Outeiro, Viana do Castelo	Outeiro, Viana do Castelo
DC	Diamantino Cunha	Técnico de construção civil	13 anos	78 anos	Vila Nova de Cerveira	Chamosinhos, Vila Nova de Cerveira
MT	Manuel Torres	Ferreiro	[?]	72 anos	Vilar de Mouros, Caminha	Vilar de Mouros, Caminha
JR	José Rosário	Estucador	11 anos	76 anos	Alentejo	Fernão Ferro, Seixal
MD	Manuel Domingues	Estucador	15 anos	77 anos	Freixieiro de Soutelo, Viana do Castelo	Lisboa
MA	Manuel Aparício		16 anos	61 anos		

Tabela 1: Entrevistas

<sup>27</sup> Leite, M. S. J. P. (2008). *Os Estuques no século XX no Porto: A Oficina Baganha*. Porto: Centro de Investigação em Ciências e Tecnologia das Artes da Universidade Católica Portuguesa.

## Estrutura do dicionário

A experiência de folhear enciclopédias, dicionários, glossários e manuais técnicos foi-se progressivamente materializando no desenho de uma primeira estrutura de um compêndio em formato de dicionário que incluiria as seguintes tipologias: técnicas, materiais e ferramentas. O corpo do texto, que apenas contemplaria as técnicas, seria construído com base na informação recolhida a partir da bibliografia e das entrevistas. Cada técnica, apresentada por ordem alfabética, corresponderia a um conceito que ocuparia uma ficha, constituída pelos seguintes campos:

- i) O nome no canto superior esquerdo;
- ii) A historiografia ou contextualização, sempre que houvesse divergências entre a técnica original e a praticada em Portugal;
- iii) A descrição minuciosa do processo;
- iv) Os materiais usados na concepção da técnica e respetiva receita;
- v) As ferramentas usadas durante o processo;
- vi) E uma imagem, no canto superior direito, a ilustrar a técnica ou as etapas de trabalho.



Figura 1: Primeira estrutura idealizada

As notas de rodapé serviriam para introduzir as variações regionais e as referências bibliográficas do conceito. No final da investigação haveria um glossário, organizado por ordem alfabética, onde estariam definidos os vários materiais e ferramentas usados nas técnicas apresentadas, a negrito nas fichas, para os identificar como parte do glossário.

Esta estrutura foi testada, mas infelizmente não respondeu às necessidades, uma vez que se estava a dar maior ênfase às técnicas em detrimento de outros tópicos. Concluímos, então, que todos os tópicos deveriam ter um capítulo próprio com fichas associadas, para permitir uma descrição aprofundada, em vez de apenas uma definição, com entrada no dicionário, como seria o caso dos materiais e das ferramentas. Em alternativa, definiram-se vários capítulos, cada um dos quais contendo subcapítulos se necessário, a saber: i) artífices; ii) técnicas; iii) materiais; iv) ferramentas. Assim, o campo da historiografia só existiria nas fichas relativas às técnicas, por não se justificar nos outros capítulos.

Numa fase posterior, a nova estrutura foi refinada para oferecer uma leitura mais perceptível, em consonância com a opinião do Professor José João Almeida do Departamento de Informática da Universidade Do Minho, com créditos na área dos glossários. Pensando inicialmente na macroestrutura e seguidamente na sua microestrutura, introduziram-se os seguintes campos:

- i) Um sinónimo, regionalismo ou corruptela do conceito se existir (no campo PT);

- ii) Tradução do conceito nas várias línguas latinas (no campo ES, FR, IT);
- iii) Tipo de ficha (artífices, técnicas, materiais, ferramentas) no campo superior direito;
- iv) Novo campo destinado a notas com informação complementar;
- v) Introdução das relações conceptuais.

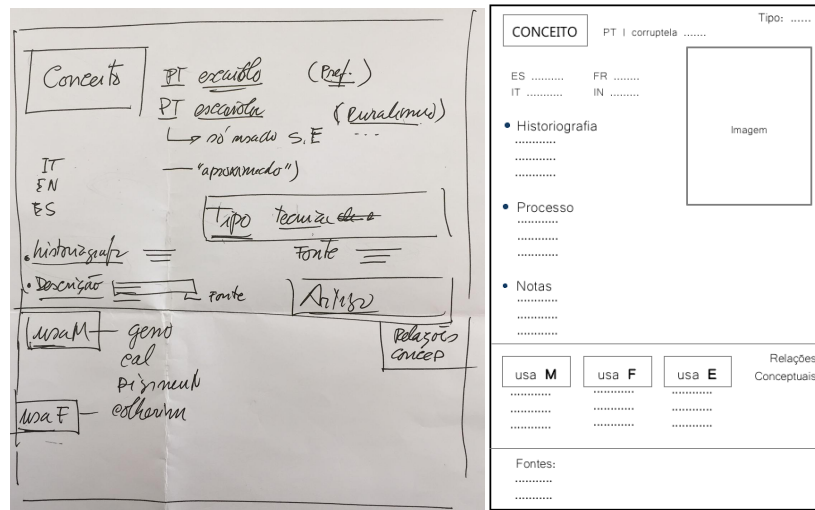


Figura 2 e 3: Segunda estrutura idealizada

Para concretizar esta nova estrutura, a ficha inicial foi dividida em duas partes, a primeira contendo todos os campos já enumerados, com a exceção do campo das relações conceptuais que ocuparia a segunda parte da ficha. Este campo serviria para introduzir os conceitos presentes durante a descrição da ficha em causa, remetendo para a tipologia em que se enquadram. Esta alteração à estrutura permitiria ver, por exemplo no caso do gesso, o conceito a negrito no corpo do texto e no fim da ficha na lista o campo “*usa m*”, que significa *usa materiais*, para que o leitor consiga procurar por ordem alfabética, no capítulo destinado aos materiais.

As variações regionais foram removidas das notas de rodapé, sendo colocadas no novo campo *Notas* juntamente com outras informações relevantes que não se encaixam nos outros campos, mantendo no entanto as fontes e a bibliografia nas notas de rodapé.

Ao longo da investigação foram ainda realizadas novas alterações da estrutura, tal como a introdução de um outro capítulo denominado *Expressões*, porque se constatou que existiam conceitos que não pertenciam a nenhuma das outras tipologias. Mais tarde, o termo *Expressões* veio a ser substituído pelo termo *Procedimentos* por este estar relacionado com ações. Houve ainda lugar para a adição de dois outros capítulos: *Suportes* para introduzir o tema das estruturas físicas onde os estuques assentam e *Artífices*, para apresentar as diferentes classes profissionais.

Após as adições anteriores foram ainda feitas outras alterações, tais como:

- i) Os capítulos, artífices, suportes e ferramentas contemplam um campo de contextualização.
- ii) Uma vez que no capítulo das *Técnicas* há conceitos que pertencem a categorias diferentes,

o mesmo foi subdividido em: técnicas de estuques, técnicas de estuques coloridos e processos auxiliares às técnicas.

- iii) O campo *Tipo* foi removido, porque o conceito já é explicitado no capítulo correspondente;
- iv) O campo das relações conceptuais, visto que poderia ocupar muito espaço em cada ficha, foi eliminado, tendo-se optado por representar a negrito com um asterisco colorido, cada conceito referido nas fichas, que está ligado a um capítulo.
  - a. Exemplo: **gesso\*** - O gesso é um conceito que tem o asterisco de cor laranja, a mesma cor do capítulo dos materiais, uma vez que o gesso é um material.
- v) O início do dicionário inclui um capítulo que explica ao leitor como deve ser consultado o documento e uma folha com todos os conceitos do dicionário e a página correspondente.
- vi) O equivalente de um termo noutras línguas, só será apresentado em casos particulares em que possam subsistir dúvidas sobre o seu significado e a historiografia só será abordada nas técnicas mais complexas. Caberá a um eventual trabalho futuro completar o dicionário com os equivalentes de todo os termos noutras línguas e uma abordagem historiográfica.
- vii) Foi adicionado ainda um outro subcapítulo dentro de cada conceito, *Outros diálogos*, onde se anotam as informações retiradas a partir das entrevistas realizadas.



Figura 4: Estrutura final.



**A ARTE DO ESTUQUE EM PORTUGAL**  
CONTRIBUTOS PARA UM DICIONÁRIO TÉCNICO

**JOANA PINA**

## Diretrizes de consulta

O resultado da nossa investigação foi organizado em seis capítulos, cada um dos quais expõe uma tipologia que compreende grupos de conceitos, apresentados por ordem alfabética.

**1. Artífices:** discorre sobre as artes e profissões envolvidas no processo de execução de estuques. Apresentam-se os que produzem e tratam os materiais, os que fabricam as ferramentas de apoio, os que preparam os suportes, os que trabalham diretamente com o material e produzem os estuques e, por fim, os que recorrem às decorações com base em pintura.

**2. Suportes:** trata das estruturas possíveis para o assentamento dos estuques. Começa com uma pequena introdução aos vários tipos de suportes, tais como: o tecto, as paredes e o chão, de forma a contextualizar as opções construtivas, seguida da apresentação dos conceitos intimamente ligados aos estuques.

**3. Técnicas:** expõe as várias técnicas de estuque em três pontos. O primeiro discorre sobre as *técnicas de estuque* ditas mais “simples”, onde não há adição de pigmentos; segue-se o ponto sobre as *técnicas de estuque colorido*, produzido através da adição de pigmentos enquanto se prepara a massa ou posteriormente através da pintura sobre o preparado; e, por fim, o ponto sobre os *processos auxiliares às técnicas*, que consiste nos procedimentos de apoio à execução das técnicas expostas nos pontos anteriores.

**4. Procedimentos:** apresenta os processos em consonância com a prática de fazer estuques.

**5. Materiais:** aborda os vários materiais usados ao longo de todos os processos.

**6. Ferramentas:** expõe as ferramentas de apoio à produção dos estuques.

No que diz respeito à consulta do dicionário sugere-se que a leitura se faça pela ordem dos capítulos. Em alternativa, pode aceder-se diretamente aos conceitos, porque estão por ordem alfabética, no pressuposto que se conhece a tipologia associada ou então através da página introdutória onde estão expostos todos os conceitos e as suas respectivas páginas.

De referir que a descrição de cada conceito é complementada por um ou mais termos que se podem por sua vez consultar, usando o seguinte método:

- Se existir um asterisco acoplado significa que esse termo tem uma entrada independente no dicionário;
- A informação entre parêntesis rectos que contenha um asterisco, corresponde ao termo constante no dicionário;
- A cor do asterisco ditará em que tipologia se enquadra e conseqüentemente o capítulo onde este está inserido.

## Artífices

Acafelador p. 16  
 Arquitecto decorador p. 17  
 Broxante p. 17  
 Caiador p. 17  
 Caleiro p. 18  
 Carpinteiro p. 18  
 Divisador p. 18  
 Emboçador p. 19  
 Engessador p. 19  
 Escultor p. 19  
 Estucador p. 19  
 Ferreiro p. 21  
 Formador p. 22  
 Gesseiro p. 22  
 Jaspeador p. 22  
 Moldador p. 23  
 Pedreiro p. 23  
 Pintor decorador p. 24  
 Pintor dourador p. 24  
 Pintor vulgar p. 24  
 Pintor fingidor p. 24  
 Rebocador p. 25  
 Trolha p. 25

## Suportes

Fasquio p. 30  
 Fasquiado p. 30  
 Frontal p. 31  
 Tabique p. 31

## Técnicas

### Técnicas de estuques

Estuque artístico p. 35  
 Estuque de correr p. 38  
 Estuque liso p. 43

### Técnicas de estuques coloridos

Escaiola p. 46  
 Estuque liso colorido p. 57  
*Marmorino* p. 59  
 Motivos decorativos pintados p. 64  
*Stucco-lustro* p. 65

### Processos auxiliares às técnicas

Assentamento das

peças p. 70  
 Modelação em barro p. 72  
 em cera p. 73  
 Moldagem p. 75  
 Molde de forma perdida p. 76  
 Molde de tasselos p. 80  
 Molde de cera p. 84  
 Molde de gelatina p. 86  
 Molde de silicone p. 90  
 Montagem dos modelos de gesso p. 91

## Procedimentos

Acafelar p. 93  
 Aferroar p. 93  
 Apainelado p. 93  
 Argamassar p. 93  
 Atar cantos p. 94  
 Brunir p. 94  
 Gessar p. 94  
 Caieira p. 94  
 Correr p. 94  
 Emboço p. 94  
 Encher p. 95  
 Enchimentos dos tectos fasquiados p. 95  
 dos tabiques p. 96  
 dos frontais p. 97  
 Esboço p. 97  
 Estafe p. 99  
 Estucar p. 102  
 Estuque p. 102  
 Fundo de fingir p. 104  
 Fundo de frente p. 104  
 Fundo liso p. 104  
 Gessal p. 105  
 Gessete p. 105  
 Jaspear p. 105  
 Massa de dobrar p. 105  
 Reboco p. 106  
 Sezão p. 107  
 Traço p. 107

## Materiais

Água p. 110

Aguarrás p. 110  
 Alúmen p. 110  
 Areia p. 110  
 Azeite p. 111  
 Barro p. 112  
 Cal p. 112  
 Carvão p. 116  
 Cera de abelha p. 116  
 Cimento p. 116  
 Cola p. 117  
 Estopa p. 117  
 Gelatina p. 117  
 Gesso p. 118  
 Glicerina p. 119  
 Goma de peixe p. 120  
 Goma-laca p. 120  
 Grés p. 120  
 Grude p. 120  
 Jaspe p. 121  
 Óleo de linhaça p. 121  
 Pêlo p. 121  
 Pedra-pomes p. 121  
 Piaçaba p. 121  
 Pigmentos p. 122  
 Pó de mármore p. 122  
 Sabão p. 122  
 Saibro p. 123  
 Silicone p. 123  
 Sisal p. 123  
 Terebentina p. 123

## Ferramentas

Alicate p. 125  
 Balde p. 125  
*Berthelet* p. 126  
 Boneca p. 126  
 Brochas p. 126  
 Caixa p. 127  
 Carrinho de linha de rebater p. 127  
 Cintel p. 128  
 Colheres de pedreiro p. 128  
 de afagar p. 129  
 da massa p. 129  
 de ponta p. 130  
 colherim p. 130  
 Compasso p. 130  
 Crivo p. 131

Desempenadeira p. 131  
 Esparavel p. 131  
 Espátulas de faixas p. 132  
 de listéis p. 132  
 de rematar p. 133  
 Esponja p. 133  
 Esquadro p. 133  
 Estância p. 134  
 Faca p. 134  
 Faca de gesso p. 134  
 Faca de moldes p. 134  
 Ferros de acabamento p. 135  
 Ferros de brunir p. 135  
 Ferro de cantos p. 135  
 Ferro de corte p. 135  
 Fio de prumo p. 136  
 Fita métrica p. 136  
 Formão p. 136  
 Gancheta p. 137  
 Goiva p. 137  
 Lima p. 137  
 Maço p. 138  
 Martelo p. 138  
 Metro p. 138  
 Molde de correr p. 139  
 Nível p. 141  
 Palustra p. 141  
 Panos p. 142  
 Papel de pique p. 142  
 Passador de cal p. 142  
 Peneira p. 143  
 Picadeira p. 143  
 Raspadores p. 144  
 Régua p. 144  
 Régua de cantos p. 145  
 Tesoura de chapa p. 146  
 Serrote p. 146  
 Suta p. 146  
 Talocha p. 147 de vãos p. 147  
 Teques p. 147  
 Trinchas p. 148  
 Varinha p. 148



**ARTÍFICES**

Em Portugal, até meados do século XX, a formação dos profissionais ligados à construção era sobretudo prática. O artista aprendia a sua arte ao lado do mestre, a única escola para a maioria dos trabalhadores. Começava como aprendiz ou servente, fazendo trabalhos indiferenciados, passando numa etapa posterior a oficial e quando dominava a arte atingia o grau de mestre. Eram as corporações do sector que definiam e fiscalizavam os níveis de exigência em termos de conhecimento e capacidade de execução<sup>28</sup>.

*Os ofícios possuíam regimentos próprios que fixavam tempos de aprendizagem e modos de exame da passagem para oficial e o perfil dos candidatos à profissão<sup>29</sup>.*

Contudo, ainda na segunda metade do século XIX, num período caracterizado por um grande desenvolvimento das obras públicas, começaram a surgir algumas publicações, de cariz prático, que pretendiam sistematizar os saberes na área da construção.

Num tempo em que o custo dos materiais era muito mais significativo do que o custo da mão-de-obra era também um tempo de grande especialização que

*(...) levava a que existissem profissionais específicos para trabalhos muito particulares<sup>30</sup>.*

Com o surgimento de novas técnicas e materiais, por exemplo o cimento, algumas das especializações nesta área caíram em desuso. As diferentes tarefas passaram a ser desempenhadas por um só profissional, como é o caso hoje em dia do técnico de construção civil que tanto pode aplicar o suporte, como as argamassas de reboco, as caiações e até o próprio estuque<sup>31</sup>.

## Acafelador

PT acafelador  $\cong$  engessador\*

*(...) que reboca ou estuca as paredes, o que acafela [acafelar\*] (...)<sup>32</sup>.*

**Nota:** O termo acafelador caiu em desuso.

---

<sup>28</sup> Aguiar, J. (2002). *Cor e cidade histórica. Estudos cromáticos e conservação do património*. Porto: FAUP Publicações; Leite, M. S. J. P. (2008). *Os Estuques no século XX no Porto: A Oficina Baganha*. Porto: Centro de Investigação em Ciências e Tecnologia das Artes da Universidade Católica Portuguesa.

<sup>29</sup> Aguiar, J. (2002), op. cit., p. 193.

<sup>30</sup> *Idem, Ibidem*, p. 193.

<sup>31</sup> *Idem, Ibidem*.

<sup>32</sup> Rodrigues, F. A. (1875). *Diccionario Technico e Historico de Pintura, Esculptura, Architectura e Gravura*. Lisboa: Imprensa Nacional, p. 17.

## Arquitecto decorador

*Aquele que entende a arte de decorar edificios; que faz desenhos de ornamentos que servem para embelezá-los e dirige a sua execução<sup>33</sup>.*

## Broxante

*Pertence ao brochante o preparar a peça como se fosse para receber qualquer outra pintura e metter-lhe o fundo com a côr que o fingidor [pintor fingidor\*] lhe indicar, côr que será sempre diluida em oleo<sup>34</sup>.*

*O brochante é porém um pintor secundário que só aplica côres lisas, quer a óleo, quer a cola, geralmente já feitas e que não sabe preparar<sup>35</sup>.*

*(...) o broxante, pintor de categoria inferior, não sabe preparar as tintas, e sómente aplica as côres lisas (...)<sup>36</sup>.*

**Nota:** Para se executarem fingidos, o primeiro artífice que entra em campo é o broxante a quem compete colocar uma cor de fundo e seguidamente é que entra o pintor fingidor.

*Brochante, mister de criação recente cuja denominação foi dada depois que no commercio começou a vender-se a tinta já preparada, o que fez desaparecer o moedor de tintas<sup>37</sup>.*

## Caiador

PT caiador = caieiro

*Caieiro (...) o que faz cal, ou o rapaz que dá aos alveneos o serviço da argamassa<sup>38</sup>.*

*O caiador só faz caiações tendo por base a **agua\*** (...)<sup>39</sup>.*

**Nota:** O termo caieiro caiu em desuso, sendo actualmente usado o termo caiador.

---

<sup>33</sup> Jaoul, F. (1874). *Vocabolario di Architettura e di Arti Affini*. Napoli: Stabilimento Tipografico del Cav. Gennaro de Angelis, p. 9, tradução autora.

<sup>34</sup> Telles, L. (1898). *A Decoração na Construção Civil. Pintura Simples*. (Nº2). Lisboa: Typographia do Commercio, p. 176.

<sup>35</sup> Segurado, J. E. S. (s.d.). *Acabamentos das Construções*. (4ª ed). Biblioteca de Instrução Profissional. Lisboa: Imprensa Portugal-Brasil, p. 207.

<sup>36</sup> Corrêa, C. A. (1931). *Pintura e Fingidos*. Biblioteca de Ensino Técnico. Lisboa: Antonio Maria Pereira Livraria Editora, p. 6.

<sup>37</sup> Telles, L. (1898). *A Decoração na Construção Civil. Pintura Simples*. (Nº2). Lisboa: Typographia do Commercio, p. 161.

<sup>38</sup> Rodrigues, F. A. (1875). *Diccionario Technico e Historico de Pintura, Esculptura, Architectura e Gravura*. Lisboa: Imprensa Nacional, p. 90.

<sup>39</sup> Corrêa, C. A. (1931). *Pintura e Fingidos*. Biblioteca de Ensino Técnico. Lisboa: Antonio Maria Pereira Livraria Editora, p. 6.

## Caleiro

PT caleiro – termo provavelmente regional

Produtores de cal\*, que vendiam aos **estucadores\*** cal viva, das fontes de produção deste material mais próximo ao local onde a obra estava a decorrer<sup>40</sup>.

*Em tempos idos, quando o consumo deste material era substancialmente maior, os “caleiros” apareciam nas obras, de porta em porta, para poderem vender o seu produto. Foi uma profissão que existiu até há bem poucas décadas, mas devido à modernização e industrialização deste sector, e principalmente à redução de consumo de cal substituída por cimento\*, hoje em dia são verdadeiramente diminutos os produtores tradicionais<sup>41</sup>.*

## Carpinteiro

Artesão ou operário que trabalha em madeira de construção civil, entre outros; em inúmeras áreas de actuação móveis e fixas<sup>42</sup>. O carpinteiro também desempenhava funções, como a fabricação de ferramentas de **estucador\*** em madeira<sup>43</sup>.

*(...) tratando minuciosamente dos travejamentos, os sobrados, dos tectos de madeira ou de estuque\*, das estantes, escadas e armações (...) **frontais\*** e **tabiques\***(...)<sup>44</sup>.*

Nota:

*Estuques - O luxo, a moda, o desejo de dar maior claridade às habitações, e não poucas vezes o desejo de encobrir um madeiramento extremamente deteriorado, tem feito adoptar o uso dos estuques. Chamam-se assim os tectos rebocados [**reboco\***], assim como as paredes. O mister do carpinteiro reduz-se a forralos de **fasquias\*** (...)<sup>45</sup>.*

## Divisador

PT divisador = vedor de obras *in situ*<sup>46</sup>

*(...) uma espécie de fiscal que também fazia o elo de ligação com as entidades religiosas (em geral os donos de obra*

---

<sup>40</sup> Santos, R. A. (2017). *Caracterização de revestimentos de tectos antigos com base em gesso. Contributo para a sua conservação*. Dissertação de Mestrado em Engenharia Civil – Reabilitação de Edifícios da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade Nova de Lisboa.

<sup>41</sup> *Idem, Ibidem*, p. 16.

<sup>42</sup> Corazzi, D. (1884). *Manual do Carpinteiro*. Biblioteca do Povo e das Escolas. Lisboa: Editor David Corazzi.

<sup>43</sup> Santos, R. A. (2017), op. cit.

<sup>44</sup> Anónimo. (1893). *Manual do carpinteiro de moveis e edificios: Tratado completo das artes de carpentaria e marcenaria*. (J. C. F. Macedo, Trad). (2ª ed). Lisboa: Guillard, Auillaud & C.ª, p. 8.

<sup>45</sup> *Idem, Ibidem*, p. 277.

<sup>46</sup> Vieira, E. M. M. S. (2008). *Técnicas tradicionais de stuccos em revestimentos de interior portugueses. História e Tecnologia. Aplicação à conservação e restauro*. Tese de Doutoramento em Conservação e Restauro de Bens Culturais, da Faculdade de Belas Artes da Universidade Politécnica de Valência.

à época). [século XVI] *Assumia a função de se passar dos contratos e condições nelas estipuladas à realidade concreta da sua efectivação. Seria também uma espécie de mestre de obras*<sup>47</sup>.

## Emboçador

(...) *aquele que emboça [emboço\*]. Operário que reboca [rebocador\*]. Pedreiro*<sup>48</sup>.

## Engessador

PT engessador ≅ acafelador\*

(...) *a pessoa que engessa, ou dá demãos de gesso*<sup>49</sup>.

## Escultor

(...) *o artista, que por meio do desenho, e de matéria sólida, como o barro\*, a cêra\*, a madeira, a pedra ou o bronze, imita os objectos palpáveis da natureza (...)*<sup>50</sup>.

**Nota:** Este artífice faz os moldes em madeira para o **estucador\*** (antigamente era o **formador\*** e o **moldador\***) passando depois para uma matéria semi-flexível.

## Estucador

(...) *o estucador precisa ter educação técnica e artística, que lhe permita executar, por si só, qualquer dos trabalhos de decoração (...) segundo os projectos do arquitecto decorador\*. Deve ter conhecimentos de desenho geométrico, de ornato e de figura, permitindo-lhe compor qualquer motivo ornamental, estilizando elementos de floraes da fauna, bem como quaisquer trabalhos de conjunto ou de detalhe. Necessita igualmente saber modelar em barro\*, fazer fôrmas de gelatina\* e as respectivas fundições em gesso\* dos diversos ornatos que depois vai aplicar em tetos ou paredes. O bom estucador precisa ainda saber fazer o estafe\**(...)<sup>51</sup>.

---

<sup>47</sup> Vieira, E. M. M. S. (2008). *Técnicas tradicionais de stuccos em revestimentos de interior portugueses. História e Tecnologia. Aplicação à conservação e restauro*. Tese de Doutoramento em Conservação e Restauro de Bens Culturais, da Faculdade de Belas Artes da Universidade Politécnica de Valência, p. 317.

<sup>48</sup> Figueiredo, C. (1978). *Dicionário da Língua Portuguesa*. (Vol. I). (15ª ed). Lisboa: Livraria Bertrand, p. 951.

<sup>49</sup> Rodrigues, F. A. (1875). *Diccionario Technico e Historico de Pintura, Esculptura, Architectura e Gravura*. Lisboa: Imprensa Nacional, p. 157.

<sup>50</sup> *Idem, Ibidem*, p. 167.

<sup>51</sup> Segurado, J. E. S. (s.d.). *Acabamentos das Construções*. (4ª ed). Biblioteca de Instrução Profissional. Lisboa: Imprensa Portugal-Brasil, p. 150 e 151.

*O estucador faz de pintor algumas vezes, desenhando os traços dos **apainelados\***, pintando as suas faixas, fingindo mármore em paredes, dando aguadas em tetos e paredes, etc<sup>52</sup>.*

*Entre os bons estucadores havia os que desenhavam e esculpiam, e os que executavam ou colocavam os trabalhos<sup>53</sup>.*

## Outros diálogos

Para se chegar a mestre estucador, os profissionais tinham de passar por uma série de categorias com diversos níveis de trabalho. Inicialmente começavam como servente, como podemos comprovar nas várias entrevistas feitas, com idades compreendidas entre os 11 e os 16 anos. Nesta primeira fase faziam os trabalhos mais indiferenciados, como carregar os baldes de massa, limpar as ferramentas, queimar e preparar a **cal\*** para ser coada e passada, montar os andaimes, dando sempre assistência ao mestre. O nível de dificuldade, ou de perícia, aumentava consoante a categoria em que se enquadravam. Após a fase de servente, passavam para aprendiz, meio oficial, oficial de terceira, segunda e primeira e por fim os considerados mestres ou encarregados.

O mestre José Rosário referiu que por vezes havia dois serventes para cada mestre, dependendo da dimensão da tarefa. A transmissão de conhecimento nem sempre era passada para os aprendizes pelo facto de quererem manter em segredo o *saber-fazer* de algumas técnicas. José Rosário contou-nos uma história pela qual passou para descobrir uma técnica de fingido que o seu mestre queria manter em segredo.

*JR: (...) Mas para aprender a fazer isso levei uma tarefa da minha mãe. Havia um mestre que era muito bom em fingidos que era o mestre Adriano onde andei a trabalhar. (...) Ele fazia o seguinte: mandava-me pôr o material dentro da casa onde ia trabalhar, ele aplicava as massas, fingia e só me chamava quando era preciso para limpar a **estância\*** e não me deixava ver. Eu um dia enfiei-me debaixo da estância para saber.*

*JP: E ele descobriu?*

*JR: Sim e foi dizer à minha mãe que depois me deu uma tarefa. Era o que se fazia na altura quando a gente queria saber alguma coisa...*

*JP: Mas descobriu o segredo?*

*JR: Mas descobri o segredo<sup>54</sup>.*

Os entrevistados aprenderam todos com outros mestres. Marco Aurélio aprendeu com o mestre José Rosário (um dos entrevistados), Domingos Fontainha com o mestre Camilo (não sabemos de que região era, mas provavelmente seria de Viana do Castelo), Nestor Pereira com o mestre Emílio de Setúbal e José Rosário com o mestre Adriano, do Barreiro. Diamantino Cunha na parte dos estuques, uma vez que

---

<sup>52</sup> Segurado, J. E. S. (s.d.). *Acabamentos das Construções*. (4ª ed). Biblioteca de Instrução Profissional. Lisboa: Imprensa Portugal-Brasil, p. 207.

<sup>53</sup> Meira, A. R. (1945). *Afife, Monografia*. Porto: Edição do Autor, p. 108.

<sup>54</sup> Apêndice, p. 222.

este entrevistado fez vários trabalhos dentro da construção civil, aprendeu com o mestre Herculano Pires de Valença.

Num documento de 1881 é descrita a idade em que os serventes do ofício de estucador começavam a trabalhar e o tempo que demorava o ensino:

*A aprendizagem dura de dezoito a vinte e quatro mexes, começando logo aos sete ou oito anos as creanças a trabalhar como serventes*<sup>55</sup>.

O mestre estucador era um dos mais bem pagos em obra como foi referido por vários dos estucadores entrevistados. Domingos Fontainha refere:

**DF:** (...) Porque o estucador é sempre o mais bem pago, de acordo com o ordenado-lei. (...) nós estucadores andávamos sempre acima. (...) Mas o estucador mesmo no liso já estava no ordenado acima. Porque os prédios eram todos feitos em **estuque\*** e a falta de mão de obra fazia com que o ordenado subisse<sup>56</sup>.

Ao serviço apresentavam-se sempre vestidos a rigor. Nestor Pereira mencionou que eram conhecidos por *formiga branca* por se vestirem todos de branco. No entanto, nas entrevistas feitas por Ricardo Santos noutras zonas do país, Beja, Évora e também Lisboa, os mestres estucadores falaram sobre o tipo de indumentária que é igual à descrita por Avelino Ramos Meira<sup>57</sup>:

*(...) de uma sobrecasaca e chapéu alto, ou fraque, colete branco, calça de fantasia e chapéu de côco, informação confirmada de viva voz pelos entrevistados da zona de Évora, por terem conhecimento de que, até às últimas duas décadas do século passado, (...) um mestre estucador natural da terra alentejana (...) manteve viva essa clássica indumentária*<sup>58</sup>.

Actualmente o estucador desempenha todas as funções desde a **modelação\***, a **moldagem\*** e aplicação das camadas e dos ornamentos nas várias superfícies.

## Ferreiro

*(...) Official que trabalha o ferro, faz obras d'elle (...)*<sup>59</sup>.

---

<sup>55</sup> Comissão Central Directora do Inquerito Industrial. (1881). *Inquerito Industrial de 1881. Inquerito Directo, Visita às Fábricas*. (Livro II), p. 251.

<sup>56</sup> Apêndice, p. 171.

<sup>57</sup> Meira, A. R. (1945). *Afife, Monografia*. Porto: Edição do Autor; Santos, R. A. (2017). *Caracterização de revestimentos de tectos antigos com base em gesso. Contributo para a sua conservação*. Dissertação de Mestrado em Engenharia Civil – Reabilitação de Edifícios da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade Nova de Lisboa.

<sup>58</sup> *Idem, Ibidem*, p. 8.

<sup>59</sup> Constancio, F. S. (1836). *Novo Dicionario critico e etymologico da língua portuguesa*. Paris: Angelo Francisco Carneiro, p. 557.

Artífice que domina as diferentes maneiras de forjar e de temperar, sobretudo quem se dedica ao fabrico de ferramentas para outros ofícios<sup>60</sup>. O ferreiro fazia as ferramentas do **estucador\***, em parceria com o **carpinteiro\***<sup>61</sup>.

## Outros diálogos

O entrevistado Manuel Torres, de Vilar de Mouros, é um dos poucos ferreiros que ainda produz ferramentas de estucador, tanto a parte de metal como as pegas dos instrumentos e as **réguas\*** de madeira. De todos os estucadores só o mestre Nestor Pereira é que confirmou ainda a existência desta profissão ainda especializada na fabricação de ferramentas próprias de estucador, tendo-me dado o contacto do ferreiro Manuel Torres.

Em conversa, Diamantino Cunha mencionou que comprava as ferramentas em Vilar de Mouros a um senhor chamado Fontes que também tinha loja em Lisboa. No entanto, em conversa com Manuel Torres este não mencionou outro artífice da região que fizesse ferramentas.

## Formador

PT formador ≅ moldador\*

*(...) o artífice que professa e exercita o mister de tirar e vasar fôrmas, feitas sobre os modelos que os artistas lhe entregam para esse fim<sup>62</sup>.*

## Gesseiro

*(...) o que trabalha em gesso\*<sup>63</sup>.*

**Nota:** O termo gesseiro caiu em desuso.

## Jaspeador

*(...) o artífice que faz ornamentos de jaspe\*, decora e forra as paredes de jaspe<sup>64</sup>.*

**Nota:** O termo jaspeador caiu em desuso.

---

<sup>60</sup> Silva, C. P. (s.d.). *Manual do Ferreiro*. Biblioteca de Instrução Profissional. (3ª ed). Lisboa.

<sup>61</sup> Santos, R. A. (2017). *Caracterização de revestimentos de tectos antigos com base em gesso. Contributo para a sua conservação*. Dissertação de Mestrado em Engenharia Civil – Reabilitação de Edifícios da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade Nova de Lisboa.

<sup>62</sup> Rodrigues, F. A. (1875). *Diccionario Technico e Historico de Pintura, Esculptura, Architectura e Gravura*. Lisboa: Imprensa Nacional, p. 189.

<sup>63</sup> *Idem, Ibidem*, p. 200.

<sup>64</sup> *Idem, Ibidem*, p. 230.

## Moldador

PT moldador ≅ formador\*

*(...) artifice que tira ou faz fôrmas ou moldes, para n'ellas se fundirem figuras, ornatos e outras obras*<sup>65</sup>.

**Nota:** O formador e o moldador fazem o mesmo, são complementares, sendo que o moldador poderia unir as variadas peças, o que torna o seu trabalho mais complexo.

## Pedreiro

*O trabalho das pedras é feito pelo cavouqueiro que nas pedreiras arranca os blócos de rocha, tanto o lancil para cantaria, como a pedra irregular d'alvenaria; vem depois o canteiro que prepara, talha e córta as pedras, de modo a dar-lhes fôrma apropriada a serem empregadas nas construcções. A este trabalho ou aparelho das pedras, seguesse o pedreiro, a quem compete assental-as na sua respectiva posição empregando a argamassa para as ligar entre si, (...) pedreiro, alvenéo ou trôlha\*, segundo as regiões do paiz (...)*<sup>66</sup>.

No entanto, apesar da descrição que João Segurado faz sobre os vários profissionais que desempenhavam funções ligada à alvenaria, o **emboçador\*** e o **rebocador\*** também desempenhavam funções do pedreiro.

Num documento de 1881 é feita a distinção entre os artífices que desempenhavam essas funções no Norte e no Sul do país.

*O systema diverso das construcções faz com que a natureza do trabalho dos officios de pedreiro e estucador\* seja diferente, no norte e no sul do reino. (...) mas o pedreiro do norte é ao mesmo tempo canteiro, isto é, lavra a pedra das vergas e hobreiras, das cornijas e mais adornos das casas, trabalho que nos calcareos do sul compete a um officio particular. No sul é o pedreiro que enche e reboca [reboco\*] os muros que fez; aqui esse trabalho compete ao trolha ou estucador\*, que depois de encher com argamassa, guarnece de cal\* fina ou gesso\* nos tectos. Assim, a construção emprega no sul, pedreiros, canteiros e estucadores; e no norte só pedreiros e trolhas*<sup>67</sup>.

**Nota:**

*O pedreiro e seu servente só fazem caiações, quer brancas quer a côres, tendo por base a água e às vezes a cola como liquido incorporante*<sup>68</sup>.

---

<sup>65</sup> Rodrigues, F. A. (1875). *Diccionario Technico e Historico de Pintura, Esculptura, Architectura e Gravura*. Lisboa: Imprensa Nacional, p. 262.

<sup>66</sup> Segurado, J. E. S. (s.d.). *Construção Civil. Alvenaria e Cantaria*. (Vol. III). Bibliotheca de Instrução Profissional. Lisboa: Typ. Da Empreza da Historia de Portugal, p. 3.

<sup>67</sup> Comissão Central Directora do Inquerito Industrial. (1881). *Inquerito Industrial de 1881. Inquerito Directo, Visita às Fábricas*. (Livro II), p. 251.

<sup>68</sup> Segurado, J. E. S. (s.d.). *Acabamentos das Construcções*. (4ª ed). Bibliotheca de Instrução Profissional. Lisboa: Imprensa Portugal-Brasil, p. 206 e 207.

## Pintor decorador

*O pintor decorador, só chamado para decorar e ornamentar palácios e edifícios monumentais e artísticos, pode mesmo ser um grande artista, aliando os conhecimentos da técnica da manipulação das tintas e produtos acessórios, a uma completa educação artística em todos os graus da pintura*<sup>69</sup>.

*(...) o pintor decorador deve aliar os conhecimentos técnicos da preparação e manipulação das tintas e seus acessórios, a uma completa educação artística em todas as espécies de pintura (...)*<sup>70</sup>.

## Pintor dourador

Especialista das artes de douramento que imprime ou aplica por camadas folhas ou fio de ouro ou outros metais, sobre diversos suportes com o intuito de revestir ou guarnecer<sup>71</sup>.

*Nos fins do seculo passado a douradura não consistia, por si, uma arte e sim um complemento da pintura ou da escultura. (...) Na construção civil o dourado aplica-se pela tempera ou pelo óleo, conforme os objectos que têm de o receber*<sup>72</sup>.

## Pintor vulgar

*O pintor vulgar de construção civil precisa saber compor e combinar as tintas, misturá-las e empregá-las fazendo uso de óleos vegetais ou minerais, essências, vernizes, etc. Deverá ter conhecimentos suficientes de desenho geométrico e de ornato, encontrando-se entre êles alguns com conhecimentos de arte, que, sem se poderem considerar artistas verdadeiros, podem com justo título ter o nome de mestres, pela sua longa prática*<sup>73</sup>.

## Pintor fingidor

*Nos grandes centros industriais e artísticos há fingidores que só imitam madeiras, outros que só fingem mármore, havendo ainda especialistas para determinadas madeiras e certos mármore, que não fazem outra coisa*<sup>74</sup>.

*O pintor fingidor é aquele que alia aos conhecimentos acima apontados [pintor vulgar\*] a especialidade de imitar madeiras, os mármore, etc*<sup>75</sup>.

---

<sup>69</sup> Segurado, J. E. S. (s.d.). *Acabamentos das Construções*. (4ª ed). Biblioteca de Instrução Profissional. Lisboa: Imprensa Portugal-Brasil, p. 206.

<sup>70</sup> Corrêa, C. A. (1931). *Pintura e Fingidos*. Biblioteca de Ensino Técnico. Lisboa: Antonio Maria Pereira Livraria Editora, p. 6.

<sup>71</sup> Silva, A. M. (1813). *Diccionario da Lingua Portuguesa Recopilado*. (2ª ed). Lisboa: Typographia Lacerdina; Academia das Ciências de Lisboa. (2001). *Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea*. (Vol. I-II). Lisboa: Academia das Ciências de Lisboa e Editorial Verbo.

<sup>72</sup> Telles, L. (1901). *Algumas Decorações na Construção Civil. Algumas indicações sobre a Arte de Dourar*. (3ª ed). Lisboa: Typographia do Commercio, p. 11.

<sup>73</sup> Segurado, J. E. S. (s.d.). *Acabamentos das Construções*. (4ª ed). Biblioteca de Instrução Profissional. Lisboa: Imprensa Portugal-Brasil, p. 206 e 207.

<sup>74</sup> *Idem, Ibidem*, p. 302.

<sup>75</sup> *Idem, Ibidem*, p. 207.

*Ao fingidor cabe o fingido dos veios, vergadas, nós, mosqueados, enfim, todos os tons que se vêem nas madeiras ou nas pedras*<sup>76</sup>.

## Rebocador

Operário que reboca. Emprega sobre o **emboço**\* ou encasque das paredes a capa de **reboco**\* que pode ser<sup>77</sup>:

*(...) composição de cal\* e areia\* ou de argamassa de rebocar*<sup>78</sup>.

*(...) com cal para aplanar a superfície*<sup>79</sup>.

**Nota:** Tem as mesmas funções que o **engessador**\*, **caidador**\*<sup>80</sup>.

## Trolha

Mestre nas obras de **cal**\* e **areia**\*<sup>81</sup>.

**Nota:** O termo trolha também é o nome de uma ferramenta de **pedreiro**\*<sup>82</sup>.

---

<sup>76</sup> Telles, L. (1898). *A Decoração na Construção Civil. Pintura Simples*. (Nº2). Lisboa: Typographia do Commercio, p. 176.

<sup>77</sup> Rodrigues, F. A. (1875). *Diccionario Technico e Historico de Pintura, Esculptura, Architectura e Gravura*. Lisboa: Imprensa Nacional; Figueiredo, C. (1978). *Dicionário da Língua Portuguesa*. (Vol. II). (15ª ed). Lisboa: Livraria Bertrand.

<sup>78</sup> *Idem, Ibidem*, p. 319.

<sup>79</sup> Constancio, F. S. (1836). *Novo Diccionario critico e etymologico da língua portuguesa*. Paris: Angelo Francisco Carneiro, p. 828.

<sup>80</sup> Cabralii, E. P. (1846). *Magnum Lexicon Latinum, et Lusitanum*. Olyssipone: Typis Simonis Thaddaei Ferreira, p. 840.

<sup>81</sup> Comissão Central Directora do Inquerito Industrial. (1881). *Inquerito Industrial de 1881. Inquerito Directo, Visita às Fábricas*. (Livro II).

<sup>82</sup> Leitão, L. A. (1896). *Curso Elementar de Construcções*. Lisboa: Imprensa Nacional.



**SUPOUTES**

Os trabalhos de **estuque\*** alvo deste estudo têm como estrutura de suporte os edifícios antigos, assim designados porque nas suas estruturas usam-se técnicas onde os materiais tradicionais, como a **cal\***, a pedra, o vidro e a madeira, assumem um papel fundamental. A chegada das estruturas de betão armado à construção civil, em meados dos anos 40 do século XX, conduziu, naturalmente, à alteração das tipologias construtivas e à introdução de novas tecnologias e materiais, em detrimento das tecnologias tradicionais<sup>83</sup>.

Para enquadrar o edificado em determinada época temos de ter presente a evolução das técnicas construtivas e dos materiais, entrando também em consideração com a disponibilidade dos materiais que varia de região para região.

A estrutura principal de um edifício antigo geralmente compreende: paredes de contorno, estrutura dos sobrados e estrutura da cobertura. Complementarmente é composta por: paredes interiores de compartimentação, caixa de escadas, estrutura da claraboia e estrutura das águas furtadas.

Para a compreensão da tecnologia que está por trás da aplicação dos revestimentos e ornamentos há a necessidade de conhecer os respetivos suportes, o que inclui os tectos, as paredes e os pavimentos<sup>84</sup>.

## Paredes

As paredes de um edifício dividem-se em várias categorias: as exteriores e as interiores. As primeiras, designadas por paredes mestras, incluem as fachadas laterais e as fachadas posteriores. Em edifícios de maiores dimensões podem, no entanto, existir paredes mestras, ou principais, no interior dos edifícios. Na construção das paredes podem usar-se diferentes soluções, incluindo os materiais da sua composição, os materiais de ligação e as técnicas de aplicação.

*A influência regional sente-se sobremaneira na forma como se distribuem geograficamente, ao longo do País, as alvenarias de pedra, sendo conhecida a predominância do granito nas zonas ricas nesta rocha – Trás-os-Montes, Beiras, Douro Litoral – do xisto no Douro e também nas Beiras dos calcários na Região de Lisboa em certas zonas dos Alentejos e da Beira Litoral, etc. A alvenaria de pedra talhada, assente a seco ou com argamassa de cal e **areia\***, coexiste com a alvenaria de pedra irregular em que a matriz de argamassa é muito extensa, e mesmo com a terra que é a base das construções de taipa. Por outro lado, (...) o uso de tijolos de **barro\*** cozido ao sol (adobe) ou em fornos, a temperaturas variáveis e com base em matérias primas muito diversificadas (...). Esta situação está, no entanto, ainda mal estudada, não existindo uma clara identificação dos materiais argilosos fabricados e usados no*

<sup>83</sup> Teixeira, G. B.; Belém, M. C. (1998). Diálogos da edificação. Estudo de técnicas tradicionais de construção. Lisboa: Centro Regional de Artes Tradicionais; Appleton, J. (2003). *Reabilitação de Edifícios Antigos, Patologias e tecnologias de intervenção*. (1ª ed). Amadora: Edições Orion; Teixeira, J. J. L. (2004). *Descrição do sistema construtivo da cada burguesa do Porto entre os séculos XVII e XIX. Contributo para uma história da construção arquitectónica em Portugal*. Provas de aptidão pedagógica e capacidade científica; Freitas, V. P. (Coord.) (2012). *Manual de apoio ao projecto de reabilitação de edifícios antigos*. Porto: Ordem dos Engenheiros da Região Norte.

<sup>84</sup> Appleton, J. (2003), op. cit., p. 18.

*País*<sup>85</sup>.

Quanto à argamassa de ligação, as variações resultam da disponibilidade local dos seus constituintes: terra, barro e misturas de areia e cal aérea<sup>86</sup>.

As paredes mestras têm um papel estrutural importante, tanto ao nível das cargas verticais como das forças horizontais que suportam, apresentando, geralmente, grande espessura e sendo constituídas por diversos materiais.

As paredes exteriores de alvenaria servem como parte do suporte da estrutura dos sobrados e da cobertura e como estrutura de travamento da construção. Ao longo dos séculos, não se encontram variações construtivas significativas, excepto na notória redução da espessura das paredes de alvenaria no século XX, embora se mantenha o sistema construtivo tradicional, estas paredes tendem a diminuir a sua espessura em cerca de 1/3, passando a medir cerca de 45 cm.

As paredes exteriores em **tabique\*** surgem na continuidade das paredes da fachada em alvenaria e nas paredes das fachadas de pisos recuados, salientes, ou acrescentados. Em termos estruturais, recebem menos carga, mas têm as mesmas funções que as fachadas em alvenaria de pedra<sup>87</sup>.

As paredes interiores, ou de compartimentação têm a função de limitar os espaços, podendo, também, ter um papel importante na estrutura do edifício. São geralmente, identificadas como tabiques, ou<sup>88</sup>

*(...) tijolo por vezes, mas entre nós, são geralmente de madeira, chapadas, rebocadas [reboco\*], esboçadas [esboço\*], e estucadas. Em antigas construções ou edifícios grandiosos estas divisórias são por vezes paredes d'alvenaria*<sup>89</sup>.

No revestimento interior, as paredes são emboçadas [**emboço\***] e regularizadas com argamassas, de cal, areia e saibro, e o acabamento pode ser em estuque, com um barramento de pasta de cal pintado ou caiado, podendo, em situações especiais, ter pinturas a fresco<sup>90</sup>.

A forma mais antiga de revestimento das paredes exteriores é equivalente à usada no revestimento interior, referido acima. Contudo, em meados do século XVIII surgem tipos de acabamento mais requintados, como: i) uma fina camada de argamassa com pigmentos, ou ii) estucados com um barramento de pasta de cal pintado a têmpera (tinta à base de **cola\***).

No século XIX, assiste-se a uma progressiva adoção do azulejo, de desenho singulares ou painéis que imitam tapeçarias (casos mais notáveis), enquanto que nas primeiras décadas do século XX, a tendência

<sup>85</sup> *Idem, Ibidem, p. 22.*

<sup>86</sup> Appleton, J. (2003). *Reabilitação de Edifícios Antigos, Patologias e tecnologias de intervenção*. (1ª ed). Amadora: Edições Orion, p. 22.

<sup>87</sup> Freitas, V. P. (Coord.) (2012). *Manual de apoio ao projecto de reabilitação de edifícios antigos*. Porto: Ordem dos Engenheiros da Região Norte, p. 38.

<sup>88</sup> Segurado, J. E. S. (s.d.). *Construção Civil. Alvenaria e Cantaria*. (Vol. III). Bibliotheca de Instrução Profissional. Lisboa: Typ. Da Empresa da Historia de Portugal, p. 20.

<sup>89</sup> *Idem, Ibidem, p. 20.*

<sup>90</sup> Freitas, V. P. (Coord.) (2012). *Manual de apoio ao projecto de reabilitação de edifícios antigos*. Porto: Ordem dos Engenheiros da Região Norte.

é o uso de tintas à base de óleo que entretanto se vulgarizaram. No caso das paredes de tabique, apresentavam o reboco e o acabamento areado ou estucado, posteriormente caiado ou pintado<sup>91</sup>.

## Tectos

*Até ao sec. XVII e parte do sec. XVIII não era conhecido o “estuque de tectos” em Portugal. Os tectos eram feitos em madeira, primeiro com traves mestras em que se apoiavam grossos caibros aparelhados e sobre estes colocava-se o sobrado dos pavimentos, que fazia de tecto pela parte inferior*<sup>92</sup>.

Até aos finais do século XVIII os tectos são construídos tradicionalmente em madeira, usando um tabuado que é diretamente pregado ao vigamento,

*(...) em forma de forro de esteira, ou sobreposto em duas camadas, em forma de “camisa e saia”*<sup>93</sup>.

Em edifícios de famílias abastadas usava-se madeira de castanho para o tabuado em forma de masseira ou caixotões com molduras e ornatos em talha. Esta tradição foi progressivamente desaparecendo com a introdução dos tectos em estuque no século XIX, mantendo o uso da talha em situações especiais<sup>94</sup>.

Entretanto, um dos grandes avanços do sistema construtivo é a introdução do **fasquiado\***, descrito abaixo, como estrutura específica para suportar os revestimentos e os acabamentos.

## Pavimentos

Os pavimentos térreos são essencialmente de terra batida ou pedra com revestimentos diferentes,

*(...) em lajedo de pedra, em ladrilhos ou tijoleiras cerâmicas ou em sobrados de madeira*<sup>95</sup>.

No revestimento dos pavimentos dos pisos superiores, o material predominante é a madeira que tem também uma função estrutural. Este tipo de piso é formado por tábuas com 20mm a 30mm de espessura colocadas lado a lado de forma apropriada, habitualmente designado por soalho à portuguesa ou soalho à inglesa. Há também casos em que o elemento estrutural do pavimento é formado por arcos e abóbadas de alvenaria<sup>96</sup>.

---

<sup>91</sup> Freitas, V. P. (Coord.) (2012). *Manual de apoio ao projecto de reabilitação de edifícios antigos*. Porto: Ordem dos Engenheiros da Região Norte, p. 40.

<sup>92</sup> Meira, A. R. (1945). *Afife, Monografia*. Porto: Edição do Autor, p. 106.

<sup>93</sup> Freitas, V. P. (Coord.) (2012), op. cit., p. 44.

<sup>94</sup> *Idem, Ibidem*.

<sup>95</sup> Appleton, J. (2003). *Reabilitação de Edifícios Antigos, Patologias e tecnologias de intervenção*. (1ª ed). Amadora: Edições Orion, p. 29.

<sup>96</sup> *Idem, Ibidem*.

## Fasquio

PT fasquio = fasquia

Ripa de madeira de pequenas dimensões de secção trapezoidal.

*(...) Os fasquios, espaçados entre si a espessura de um dedo, eram pregados directamente sob os paus rolados ou, em muitos casos, a uma estrutura intermédia de barrotes com a dimensão de 5 por 7 cm, espaçadas entre si cerca de 50 cm, que compensava algum desnivelamento da estrutura do vigamento, permitindo simultaneamente a sua ventilação; A primeira camada de argamassa, à base de saibro e cal\*, era depositada sobre os fasquios, através do piso superior, antes da colocação do soalho; (...)<sup>97</sup>.*

## Fasquiado

É uma estrutura constituída por uma sucessão de **fasquios\*** dispostos em forma de grelha, usado como suporte dos revestimentos e acabamentos dos tectos em **gesso\***, tendo o fasquiado:

*(...) as bases dez e dezoito milímetros de largura e a altura sendo de 12 milímetros, correspondendo à espessura das tábuas de casquinha a cinco fios. O seu comprimento é o das tábuas e assim se encontra no mercado fasquiado de 13, 14 e 16 pés, ou seja de 3<sup>m</sup>,96, 4<sup>m</sup>,27 e 4<sup>m</sup>,88<sup>98</sup>.*

Os tectos e os **tabiques\***, para poderem ser estucados, necessitam-se de ser enchidos [**enchimentos\***], revestindo previamente as suas superfícies do fasquiado, enquanto os **frontais\*** se enchem antes de se pregar o fasquiado<sup>99</sup>.

## Outros diálogos

Ao longo da conversa com Diamantino Cunha, que trabalhou em várias áreas da construção civil quis contar-nos o que encontrou na Sala de Pesca do Palácio Marquês de Pombal em Oeiras, tendo ficado fascinado com a particularidade daquele fasquiado.

*DC: (...) encontrei uma coisa que nunca tinha visto. O fasquiado, era em fasquiado de 1700 e tal, eram galhos, eram árvores novas de pinheiro abertas e pregadas no tecto e estavam impecáveis, é uma coisa incrível! Depois a massa entrava nas fendas e prendia<sup>100</sup>.*

---

<sup>97</sup> Freitas, V. P. (Coord.) (2012). *Manual de apoio ao projecto de reabilitação de edifícios antigos*. Porto: Ordem dos Engenheiros da Região Norte. p. 44.

<sup>98</sup> Segurado, J. E. S. (s.d.). *Acabamentos das Construções*. (4ª ed). Biblioteca de Instrução Profissional. Lisboa: Imprensa Portugal-Brasil, p. 137.

<sup>99</sup> *Idem, Ibidem*.

<sup>100</sup> Apêndice, p. 199.

## Frontal

As estruturas em frontal, característico da construção Pombalina, segundo João Segurado dividem-se em três tipos: o frontal tecido, o frontal à galega e o frontal forrado, sendo o **enchimento\*** entre as peças feito com alvenaria de pedra miúda irregular ou tijolo maciço. O esqueleto do primeiro tipo compreende uma série de peças em madeira, verticais, horizontais e diagonais que formam as designadas cruces de St. André. O esqueleto à galega, também designado de francesa, é constituído por prumos pouco espaçados com ripas pregadas horizontalmente nas duas faces, alternadamente. O frontal forrado é idêntico ao frontal tecido ou feito como os **tabiques\***, seguidamente **fasquiado\*** e estucado, tendo a vantagem de ser mais leve que os outros dois<sup>101</sup>.

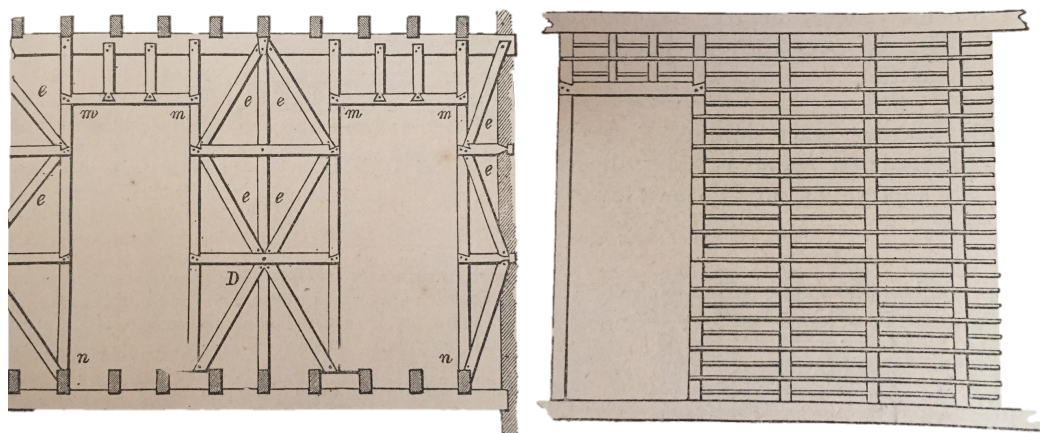


Figura 5 e 6: Frontal tecido<sup>102</sup> e frontal à galega<sup>103</sup>.

## Tabique

O tabique é um tipo de estrutura usado para as paredes de compartimentação de um edifício, onde atingiu a sua melhor expressão<sup>104</sup>.

*Os tabiques são paredes interiores, com um esqueleto de madeira, **fasquiado\*** e estucado. Distinguem-se do **frontal\*** pela ausência d'alvenaria, pois levam apenas argamassa; a sua espessura regula por 0<sup>m</sup>,10<sup>105</sup>.*

O tabique simples é constituído por tábuas verticais, com folgas de 1 cm, preenchido por terra ou por uma argamassa de **cal\***. Sobre as tábuas verticais é pregado o **fasquiado\*** que é por sua vez revestido

<sup>101</sup> Segurado, J. E. S. (s.d.). *Acabamentos das Construções*. (4ª ed). Biblioteca de Instrução Profissional. Lisboa: Imprensa Portugal-Brasil, p. 45 e 46.

<sup>102</sup> Segurado, J. E. S. (s.d.). *Construção Civil. Trabalhos de Carpintaria Civil*. (Vol. IV). Bibliotheca de Instrução Profissional, p. 45.

<sup>103</sup> *Idem, Ibidem*, p. 46.

<sup>104</sup> Appleton, J. (2003). *Reabilitação de Edifícios Antigos, Patologias e tecnologias de intervenção*. (1ª ed). Amadora: Edições Orion.

<sup>105</sup> Segurado, J. E. S. (s.d.). *Construção Civil. Alvenaria e Cantaria*. (Vol. III). Bibliotheca de Instrução Profissional. Lisboa: Typ. Da Empresa da Historia de Portugal, p. 20.

pela camada de **reboco\***, argamassa de cal ou saibro<sup>106</sup>.

O tabique duplo distingue-se do **tabique simples\*** porque para além das tábuas verticais tem pregadas e sobrepostas tábuas diagonais. A estrutura completa-se com o **fasquio\*** sendo o preenchimento e o revestimento feito da mesma forma que no tabique simples<sup>107</sup>.

**Nota:** De acordo com João Segurado, existem vários tipos de tabiques, que se podem ver na imagem abaixo.

*(...) em Q é constituído por taboas pregadas ao freichal superior e a outro inferior e a meio reforçadas por um travessanho; sobre ellas se prega o fasquiado. Em M os prumos são ligados por um travessanho T e consolidados por escoras (...); sobre elles pregam-se taboas aparelhadas bem juxtapostas ou mesmo sobrepondo-se a meia madeira: este systema só é utilizado em construcções todas de madeira, ficando esta à vista. Em B o enchimento é feito a tijolo, sendo os prumos apenas ligados por travessanhos. Em R o enchimento com palha ou aparas de madeira envolvendo paus que se metem de prumo a prumo, entalados em ranhuras feitas com esse fim; seguidamente reboca-se e estuca-se; este typo não é empregado entre nós<sup>108</sup>.*

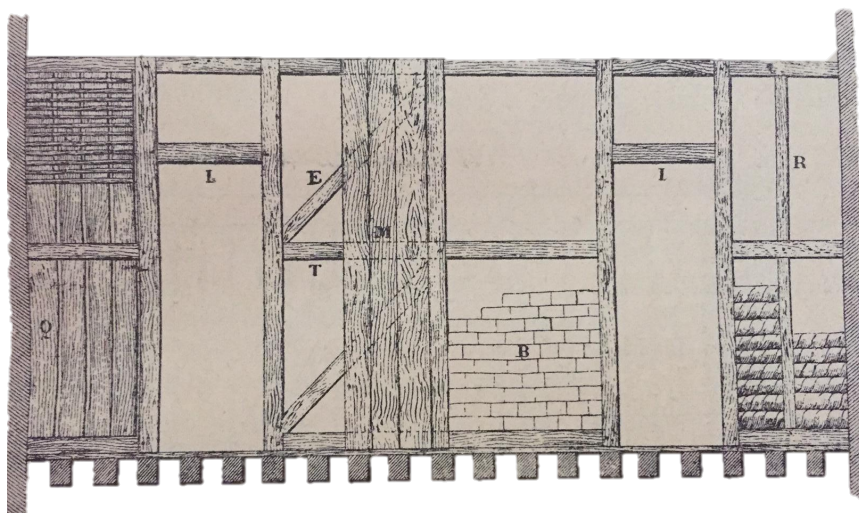


Figura 7: Estruturas híbridas, constituídas por prumos e tábuas de madeira com eventuais preenchimentos de alvenaria<sup>109</sup>.

<sup>106</sup> Amorim, M. [et al.] (2019). Avaliação experimental do comportamento mecânico de paredes de tabique. *Revista Portuguesa de Engenharia de Estruturas*. Edição LNEC. Série III. nº10; Segurado, J. E. S. (s.d.). *Construção Civil. Trabalhos de Carpintaria Civil*. (Vol. IV). Bibliotheca de Instrucção Profissional, p. 46.

<sup>107</sup> Amorim, M. [et al.] (2019). Avaliação experimental do comportamento mecânico de paredes de tabique. *Revista Portuguesa de Engenharia de Estruturas*. Edição LNEC. Série III. nº10. LNEC. ISSN 2183-8488. p, 51-62.

<sup>108</sup> Segurado, J. E. S. (s.d.). *Construção Civil. Trabalhos de Carpintaria Civil*. (Vol. IV). Bibliotheca de Instrucção Profissional, p. 46.

<sup>109</sup> *Idem, Ibidem*, p. 47.



**TÉCNICAS**

A large, irregular teal shape with soft, organic edges, resembling a splash or a drop, positioned on the left side of the page. It serves as a background for the text.

# **TÉCNICAS DE ESTUQUE**

## Estuque artístico

PT estuque artístico<sup>110</sup> = estuque directo = estuques à lanceta<sup>111</sup>

Técnica de modelação directa *in situ*, que permite calcular os efeitos de luz e de perspectiva, ao contrário dos ornamentos executados em oficina, devendo o **estucador\*** estar posicionado a cerca de 1,70 m do tecto durante a execução do trabalho<sup>112</sup>.

*Pode (...) o estuque\* ser moldado à mão livre, mas só verdadeiros artistas o poderão fazer, pela firmeza com que é preciso modelar no curto espaço de tempo que medeia entre a amassadura e a prêsa, mesmo que se adicione cola\* e pó de mármore\* ao gesso\*<sup>113</sup>.*

*(...) não é difícil, habitualmente, distinguir o uso da técnica à lanceta, dado que os motivos repetidos, por mais hábil que fôsse o artista, nunca ficavam exactamente iguais, embora por vezes seja necessário examiná-los com a maior das atenções, tão grande era a capacidade de muitos estucadores para conseguir relevos muito semelhantes sobre repetições do mesmo desenho<sup>114</sup>.*

O trabalho escultórico da massa deve ser precedido pela passagem do desenho para o suporte. Conhecem-se duas formas de o fazer:

*Desenhavam o ornato, em tamanho natural, em papel amarelo, chamado <papel pique\*>, (...). Feito o desenho, picavam os contornos exteriores do mesmo, com uma agulha, na qual punham, de um lado, uma rôlha de cortiça, para facilitar o trabalho e não magoar as mãos. Em seguida, colocavam o desenho no tecto, e com uma <boneca\*> cheia de pó de carvão\*, batiam sôbre o referido desenho. Tiravam o papel e ficava o desenho, todo estampado no tecto, com os contornos exteriores em pontinhos de carvão, que os artistas ligavam com pincéis [brocha de traços\*]<sup>115</sup>.*

Ou então:

*Os desenhos para a ornamentação são feitos por meio de lápis de carvão\* ou sanguínea e os sítios dos ornatos aspeados com uma picadeira\*, e naqueles que tenham maior altura são metidos uns pregos no rebôco\*; para as partes completamente sôltas devem-se aplicar arames (de zinco) como por exemplo nas grinaldas de flôres e nos braços e pernas das figuras<sup>116</sup>.*

O material usado é essencialmente o gesso, que terá de ser moldável durante a execução dos ornatos. A quantidade de massa a utilizar não deverá exceder a que for necessária para uma jornada de trabalho, que com o auxílio de uma colher\* é colocada sobre uma espécie de **esparavel\*** para o momento da

---

<sup>110</sup> Füller, J. (s.d.). *Manual do Formador e Estucador*. (2ª ed). Biblioteca de Instrução Profissional. Lisboa: Empresa Diário de Notícias.

<sup>111</sup> Vasconcelos, F. (1997). Os Estuques do Porto. *Porto Património*. (Nº1). Porto: Câmara Municipal do Porto, p. 23.

<sup>112</sup> Füller, J. (s.d.), op. cit.; Vasconcelos, F. (1997). Os Estuques do Porto. *Porto Património*. (Nº1). Porto: Câmara Municipal do Porto.

<sup>113</sup> Segurado, J. E. S. (s.d.). *Acabamentos das Construções*. (4ª ed). Biblioteca de Instrução Profissional. Lisboa: Imprensa Portugal-Brasil, p. 174.

<sup>114</sup> Vasconcelos, F. (1997), op. cit., p. 23.

<sup>115</sup> Meira, A. R. (1945). *Afife, Monografia*. Porto: Edição do Autor, p. 107 e 108.

<sup>116</sup> Füller, J. (s.d.). *Manual do Formador e Estucador*. (2ª ed). Biblioteca de Instrução Profissional. Lisboa: Empresa Diário de Notícias, p. 73.

aplicação.

O gesso é trabalhado em cima da **estância\***, ao qual se junta **água\*** enquanto se faz a mistura com o pó de mármore ou **areia\*** fina até formar uma massa homogénea. O gesso pode também ser misturado com água de **grude\***<sup>117</sup>. Porém, a receita descrita por Vasari é:

*(...) contém dois têços de **cal\*** e um têço de pó de mármore, aos quais se junta na ocasião de servir um pouco de gesso, o bastante para fazer a presa da massa. Para as primeiras camadas pode-se aplicar a massa de **rebôco\***, principalmente nas partes mais elevadas da ornamentação, que exigem maior altura de massa*<sup>118</sup>.

No caso de haver molduras, estas devem ser previamente corridas [**correr\***], ver **estuque de correr\***, antes de se dar início ao trabalho de estuque artístico. O tecto deve ser limpo com água, não só para retirar eventuais poeiras como também para hidratar o suporte, antes de se colocar a massa que é aplicada com uma colher estreita ou uma **espátula\***. Depois, dá-se o feitio pretendido com os **teques\***, de madeira ou de ferro. Os acabamentos fazem-se com um outro tipo de instrumento, os **ferros de corte\***, ainda com a argamassa dúctil, ou seja antes de fazer presa.

*Acabada esta paciente operação, começavam a amassar com água pequenas quantidades de gesso de estuque, que iam aplicando com espátulas sobre o desenho e cortando com ferros próprios até obterem um fino recortado de fôlha de salsa estilizada, própria do estilo Luís XV e Luís XVI, daquela época*<sup>119</sup>.

No caso de figuras mais complexas e mais pesadas, no seu interior coloca-se uma espécie de esqueleto que se liga à própria linhada que é embebida na massa de gesso<sup>120</sup>.

**Nota:** Flórido Vasconcelos relembra a preocupação de Francisco de Holanda que aconselhava que os estuques fossem feitos sobre cravos de metal em vez do ferro, para não enferrujar<sup>121</sup>.

*Por esta lembrança vemos que o gesso era amassado em volta de pregos, a fim de dar mais consistência aos ornatos mais volumosos e pesados*<sup>122</sup>.

## Outros diálogos

Domingos Fontainha nunca fez nenhum trabalho de estuque artístico, excepto em pequenos remendos. No entanto, já encontrou em vários trabalhos os riscos que estavam por baixo do estuque, precisamente a união dos pontos que se seguia à técnica do estresido.

<sup>117</sup> Füller, J. (s.d.). *Manual do Formador e Estucador*. (2ª ed). Biblioteca de Instrução Profissional. Lisboa: Empresa Diário de Notícias.

<sup>118</sup> *Idem, Ibidem*, p. 73.

<sup>119</sup> Meira, A. R. (1945). *Afife, Monografia*. Porto: Edição do Autor, p. 107 e 108.

<sup>120</sup> Füller, J. (s.d.), op. cit.

<sup>121</sup> Vasconcelos, F. (1997). Os Estuques do Porto. *Porto Património*. (Nº1). Porto: Câmara Municipal do Porto.

<sup>122</sup> *Idem, Ibidem*, p. 22.

Como foi referido nesta técnica por vezes eram incluídos retardantes do gesso, neste caso o grude. A própria cal já retarda a presa do gesso, contudo eram por vezes adicionados outros componentes, como o grude, o **sabão\***, a **cola\***, a urina, o leite, entre outros.

Entre os entrevistados foi feita a pergunta de que tipo de retardantes recorriam para atrasar a presa do gesso e as respostas foram muito idênticas, sendo que a maioria usa cola ou grude.

Marco Aurélio só usou cola, contou ainda que sabia que se utilizava água de sabão e urina.

***MA:** (...) Também havia quem juntasse sal, mas eu acho que isso era uma coisa de se que falava, não sei se seria mesmo utilizado. Tudo dependia muito do gesso que se usava<sup>123</sup>.*

Nestor Pereira também só referiu o uso da cola e quando se perguntou pelo uso de urina, este afirmou imediatamente que não.

Diamantino Cunha mencionou o grude, tendo já ouvido falar da urina mas que este não optava por esse componente.

***DC:** [cola] De carpinteiro. Eram umas pastas de cola que a gente derretia. Metia-se numa lata ou num **balde\*** um bocadinho de cal para ela se manter fluída... (...) Trabalhava mais tempo, tinha que ser<sup>124</sup>.*

José Rosário também abordou o uso do grude, o **sisal\*** e urina.

***JR:** A gente quando fazia grande quantidade de massa, porque éramos duas pessoas a trabalhar, a estucar paredes, normalmente fazia-se três latas de cal para duas paredes. Então abria-se a caldeira, metia-se um bocado de grude para a gente ter tempo de estender aquilo tudo e afagar<sup>125</sup>.*

Para o uso do sisal este devia ser aplicado como sempre, para a execução do estuque, em água fria, caso contrário acelerava a presa. O sisal como proteína vegetal, uma gelatina fazia o mesmo efeito que o grude. Em relação à água de sabão Marco Aurélio em conversa com o seu mestre disse que o sabão não seria indicado porque tem sal, no entanto José Rosário afirma que os antigos usavam esse componente. Sobre a urina o mestre contou:

***JR:** Também fazia o mesmo efeito [que a água de sabão] só que era um pivete! Porque a urina com a cal... fazia um salgadiço e era um pivete. Cheirava muito mal. Havia mestres que até tinham o polícia [o medidor] escondido debaixo da estância com urina. Não era muito, era um bocadinho de nada<sup>126</sup>.*

---

<sup>123</sup> Apêndice, p. 167.

<sup>124</sup> Apêndice, p. 198.

<sup>125</sup> Apêndice, p. 220.

<sup>126</sup> Apêndice, p. 211.

## Estuque de correr

Os ornamentos arquitectónicos, como as molduras e as cimalthas, com diferentes tipos de perfis, são moldados por meio de um **molde de correr\*** e podem ser corridas [**correr\***] tanto na **estância\*** como *in situ*.

No caso de serem corridas na parede, o molde deve estar encostado a uma régua de madeira fixa na parede, paralela ao tecto, e uma outra fixa no tecto, paralela à primeira. Estas régua devem ter o comprimento suficiente para serem corridas na totalidade, de forma a não haver desvios durante o processo. No caso de serem corridas na estância, a colocação das régua é feita na mesa de trabalho.

Quando os ornamentos são extensos, estes devem ser feitos em secções e depois montados e unidos no suporte pretendido. O mesmo acontece com as molduras de parede que devem ser corridas na estância uma vez que o **gesso\*** colocado na vertical tem tendência a cair<sup>127</sup>.

*As régua são geralmente pregadas a uma série de tacos de madeira que se metam na parede a fim de apresentarem a resistência precisa, não dando de si ao correr as molduras, mesmo que os moldes sejam pesados. Se a parede fôr curva podem-se usar régua mais delgadas que se deixam algum tempo dentro de água, para mais facilmente se adornarem, chegando-se a dar-lhes umas serragens espaçadas, não interessando tôda a sua espessura, do lado da concavidade, para facilitar esta operação. (...) para pequenas molduras, como seja um simples colarete, separando a parede do tecto, basta igualmente a régua fixa à parede<sup>128</sup>.*

O correr do molde só deve ser feito antes de se **estucar\*** a parede e a seguir é que se fazem os tectos. Para se correr uma moldura deve-se ensaboar o local onde vai ser aplicada a massa, de acordo com os ensinamentos antigos<sup>129</sup>.

*A composição da massa para as molduras corridas no seu lugar, é de partes iguais de cal\* e gêsso, e só de gêsso quando são corridas em cima de uma prancheta<sup>130</sup>.*

*As molduras das sancas, frisos, etc., podem apresentar ornatos em relêvo, correndo-se as molduras lisas mais fundas, com a espessura de gêsso apenas necessária para se poderem fixar os ornatos, moldados cá fora e seguros por pregos ou simplesmente pelo aferroado da moldura lisa por meio do bico de **colhér\***<sup>131</sup>.*

Os ornamentos podem ser corridos sobre o **fundo liso\*** ou sobre o **esboço\*** de areia.

*As molduras, como o estuque liso, são feitas com duas massas, a de esbôço e a de dobrar [massa de dobrar\*], precisando-se portanto de usar de artifício para que o mesmo molde sirva para as duas operações, aliás a espessura*

<sup>127</sup> Füller, J. (s.d.). *Manual do Formador e Estucador*. (2ª ed). Biblioteca de Instrução Profissional. Lisboa: Empresa Diário de Notícias; Segurado, J. E. S. (s.d.). *Acabamentos das Construções*. (4ª ed). Biblioteca de Instrução Profissional. Lisboa: Imprensa Portugal-Brasil.

<sup>128</sup> *Idem, Ibidem*, p. 166.

<sup>129</sup> Füller, J. (s.d.). *Manual do Formador e Estucador*. (2ª ed). Biblioteca de Instrução Profissional. Lisboa: Empresa Diário de Notícias; Segurado, J. E. S. (s.d.). *Acabamentos das Construções*. (4ª ed). Biblioteca de Instrução Profissional. Lisboa: Imprensa Portugal-Brasil.

<sup>130</sup> Füller, J. (s.d.), op. cit., p. 63.

<sup>131</sup> Segurado, J. E. S. (s.d.). *Acabamentos das Construções*. (4ª ed). Biblioteca de Instrução Profissional. Lisboa: Imprensa Portugal-Brasil, p. 170.

*da segunda camada é insignificante ou mesmo nula, visto ambas serem feitas com o mesmo molde*<sup>132</sup>.

*Para molduras pequenas, a segunda camada aplica-se tendo previamente calçado os dois extremos, superior e inferior, do molde, de modo a deixar pequena folga a preencher com o gesso. Em molduras de grande balanço e sempre que se queira trabalho perfeito emprega-se uma segunda chapa metálica que se substitui à primeiramente usada no molde e que se recortou pelo mesmo perfil mas com cerca de três milímetros de diferença em todo o contorno do molde, cortado para o lado interno deste*<sup>133</sup>.

Após colocar a massa, numa altura que corresponda à altura do perfil a executar, é colocado o molde de correr encostado às régulas fixas e com as duas mãos faz-se correr o molde repuxando o excesso de massa que cai na sua base. Esse excesso vai sendo removido com uma colher e colocado novamente na moldura para colmatar as falhas. Este processo é repetido continuamente até se obter o perfil sem imperfeições. Depois de corrido o molde, retiram-se as régulas e os tacos. No caso de o gesso ganhar presa antes de se terminar o perfil deve ser feita uma massa de gesso

nova para colmatar as zonas em falta, continuando a correr o molde. O molde ao ser puxado numa direcção corre formando o perfil pretendido e no sentido contrário corta a massa, deixando-a sem excessos. No fim de cada corrida, deve ser limpo e lavado com **água\*** para se poder continuar a operação. Com o perfil terminado é necessário aperfeiçoar os cantos: no caso de ser *in situ*, usa-se a **régua de cantos\*** e as **espátulas\***; quando é feito sobre a estância, as extremidades do perfil são cortadas à meia esquadria e depois colocados no suporte final<sup>135</sup>.

Quando os perfis são grandes é necessário recorrer a esqueletos de madeira para os fazer, sendo por sua vez revestidos com diferentes argamassas.

*(...) para aquelas cuja maior altura do perfil se afasta muito da linha de prumo da parede, é preciso fazer um esqueleto de madeira e fasquiá-lo [fasquiado\*]. Não é conveniente fazê-las maciças; além do perigo do grande peso, tem de se tomar em consideração o muito material que seria preciso empregar*<sup>136</sup>.

O esqueleto de madeira deverá já ter a linha geral do perfil que depois é corrido com uma massa de esboço e por cima uma massa de cal e gesso. Com o aparecimento de novos materiais, o esboço e o esqueleto de madeira foram substituídos pelo **estafe\***, por uma questão de economia de tempo e

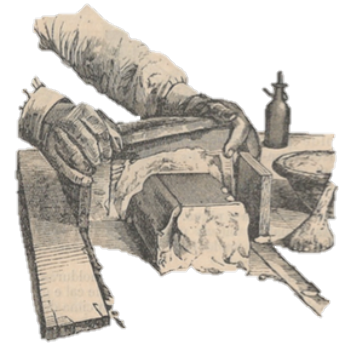


Figura 8: Execução de moldura sobre a estância<sup>134</sup>.

<sup>132</sup> Segurado, J. E. S. (s.d.). *Acabamentos das Construções*. (4ª ed). Biblioteca de Instrução Profissional. Lisboa: Imprensa Portugal-Brasil, p. 165.

<sup>133</sup> *Idem, Ibidem*, p. 166.

<sup>134</sup> Füller, J. (s.d.). *Manual do Formador e Estucador*. (2ª ed). Biblioteca de Instrução Profissional. Lisboa: Empresa Diário de Notícias, p. 64.

<sup>135</sup> *Idem, Ibidem*; Segurado, J. E. S. (s.d.). *Acabamentos das Construções*. (4ª ed). Biblioteca de Instrução Profissional. Lisboa: Imprensa Portugal-Brasil.

<sup>136</sup> Füller, J. (s.d.), op. cit., p. 65.

material<sup>137</sup>.

*Para usar êste processo é preciso fazer um modelo com as linhas gerais do perfil da cimalha dando-lhe um desconto e tirando-se depois a fôrma em gesso; desta fôrma são tiradas tantas peças em estafe quantas são precisas para chegar ao comprimento da cimalha. Colocadas e fixadas estas peças é então corrida em cima delas a verdadeira cimalha<sup>138</sup>.*

Em caso de cimalthas ou cornijas de grande porte usa-se:

*(...) fazer um esqueleto de arame zincado, forrado de **estôpa\*** fina e sôbre cuja superfície exterior se aplica o gêsso que a estôpa e o arame retêm. Corre-se depois sobre o gêsso fresco o molde de madeira com o perfil recortado das molduras que formam a cimalha<sup>139</sup>.*

Em relação às decorações de exterior das fachadas dos edifícios:

*(...) o esboço das cimalthas é feito com tijolos e em cima dêles são corridas as sucessivas camadas de **estuque\***<sup>140</sup>.*

## Perfis circulares

Os elementos com perfis circulares podem ser tanto feitos na estância como *in situ*, sendo contudo mais vulgar fazê-los fora e aplicá-los depois por ser mais fácil. A chapa de zinco do molde de correr é pregada numa régua de madeira, que se estende até ao centro do círculo.

Este tipo de perfis circulares são corridos, ao contrário dos rectos, por meio de um eixo fixo que marca o centro do círculo.

A massa de gesso é colocada sobre a marcação feita anteriormente e seguidamente é corrida até se obter o perfil definido<sup>142</sup>.

*O diâmetro é marcado na parte inferior da madeira com um buraco, onde entra uma cavilha (pode ser um prego com a ponta virada para cima) pregada na tábua, representando o centro da moldura e o eixo onde gira o aparelho<sup>143</sup>.*

Quando as curvas são muito extensas, opta-se por segmentar os elementos a colar no tecto colocando-

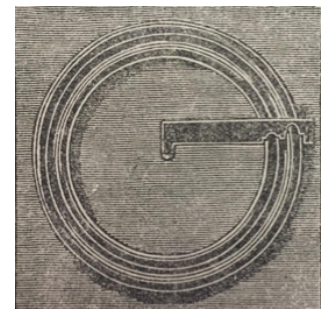


Figura 9: Execução de moldura circular<sup>141</sup>.

<sup>137</sup> Füller, J. (s.d.). *Manual do Formador e Estucador*. (2ª ed). Biblioteca de Instrução Profissional. Lisboa: Empresa Diário de Notícias; Segurado, J. E. S. (s.d.). *Acabamentos das Construções*. (4ª ed). Biblioteca de Instrução Profissional. Lisboa: Imprensa Portugal-Brasil.

<sup>138</sup> Füller, J. (s.d.), op. cit., p. 65.

<sup>139</sup> Segurado, J. E. S. (s.d.). *Acabamentos das Construções*. (4ª ed). Biblioteca de Instrução Profissional. Lisboa: Imprensa Portugal-Brasil, p. 170.

<sup>140</sup> Füller, J. (s.d.), op. cit., p. 65.

<sup>141</sup> *Idem, Ibidem*, p. 66 e Segurado, J. E. S. (s.d.). *Acabamentos das Construções*. (4ª ed). Biblioteca de Instrução Profissional. Lisboa: Imprensa Portugal-Brasil, p. 172.

<sup>142</sup> Füller, J. (s.d.), op. cit.; Segurado, J. E. S. (s.d.). *Acabamentos das Construções*. (4ª ed). Biblioteca de Instrução Profissional. Lisboa: Imprensa Portugal-Brasil.

<sup>143</sup> Füller, J. (s.d.), op. cit., p. 66.

os um a um, e fazendo posteriormente os acabamentos de ligação com ferramentas apropriadas.

*É claro que em tal caso é preciso marcar o centro no tecto e diversos pontos da curva para servirem de referência, ou fazer mestras equidistantes com o perfil da curva, que se vão ligando com os segmentos moldados fora como se disse<sup>144</sup>.*

No caso de serem molduras em linha curva, como em espiral, parábola, entre outras, o molde é apoiado em algo que deve ter a mesma direcção da curva que se pretende reproduzir, podendo ser em madeira ou em gesso.

*Quando o encôsto seja de madeira, é o apoio recortado na mesma segundo o desenho da curva, mas em tamanho maior, contando com o intervalo que deve ficar entre a madeira e o recorte do perfil o qual é ocupado pela parte do molde que então se encosta à madeira. Quando o apoio é de gesso, a linha da curva é primeiramente desenhada certa no seu lugar, traçando outra linha paralela a esta com o intervalo suficiente para o encôsto do molde e levantada nela uma altura de gesso de dois centímetros, no qual se lhe encosta o mesmo molde<sup>145</sup>.*

## Notas:

*Deve observar-se, ao correr molduras, que é da máxima conveniência fazer a operação de um jacto, isto é, começar a moldura e acabá-la sem interrupções; assim se evitam os defeitos e emendas provenientes das interrupções (...). Quando dizemos de um jacto não se deve entender que é aplicar a massa precisa e correr a moldura numa única operação, mas sim ir aplicando o estuque e correr a moldura de fora a fora; aplicar mais massa onde falte, e correr a moldura com o molde novamente, repetir a operação as vezes precisas e consertar as molduras com a ferramenta apropriada<sup>146</sup>.*

## Outros diálogos

Domingos Fontainha no momento de correr molduras, ou outro tipo de elementos, coloca várias camadas de argamassa, sendo a primeira essencialmente para encher e as outras de acordo com o que necessitar, não garantindo o número exacto de camadas. No caso de moldes muito grandes fazem várias massas, sendo que uma para encher não é suficiente. Afirmou ainda que a chapa tem de estar sempre bem limpinha, para desempenhar o trabalho. Concluiu ainda que com moldes de 90 cm de altura é necessário serem duas pessoas a segurar no molde e a puxar com uma corda.

Nestor Pereira acrescenta que primeiro são feitas as molduras e só depois é que se colocam os outros tipos de ornamentos.

---

<sup>144</sup> Segurado, J. E. S. (s.d.). *Acabamentos das Construções*. (4ª ed). Biblioteca de Instrução Profissional. Lisboa: Imprensa Portugal-Brasil, p. 172.

<sup>145</sup> Füller, J. (s.d.). *Manual do Formador e Estucador*. (2ª ed). Biblioteca de Instrução Profissional. Lisboa: Empresa Diário de Notícias, p. 67.

<sup>146</sup> Segurado, J. E. S. (s.d.), op. cit., p. 173.

Diamantino Cunha conta como corria os moldes nas fachadas exteriores, usando primeiro uma camada de reboco\* e esboço composto de cal e areia e por vezes algum cimento\*.

*DC: Não, era cimento normal. Nós é que fazíamos os moldes. Aconteceu-me quantas vezes a fachada principal tinha uma cornija e depois eu tinha de fazer o molde a condizer. Fazia o apilarado, é uma coisa engraçada. O apilarado é uma saliência na cornija e a gente fazia esse apilarado, na régua púnhamos mais uma reguazinha com 1 cm e depois metia-lhe massa e corria o molde. Depois havia que o tornijar, que o cortar para condizer. Hoje não se faz nada disso, perdeu-se tudo<sup>147</sup>.*

---

<sup>147</sup> Apêndice, p. 203.

## Estuque liso

O estuque liso, branco, pode ser aplicado em paredes planas ou curvas ou em tectos.

Inicialmente, a estrutura precisa de receber uma primeira camada, geralmente de pequena espessura, dada pelo **estucador\***, o **esboço\***, estendida com a **talocha\*** no sentido ascendente para obter uma superfície regular e desempenada sobre a camada de **reboco\*** aplicado anteriormente pelo **pedreiro\***<sup>148</sup>.

*Para retardar a prêsã do **gêsso\*** adiciona-se sempre à **água\*** da pasta um pouco de **cola\*** forte ou **goma de peixe\***<sup>149</sup>.*

De seguida, depois de seca a camada aplicada, opta-se por uma segunda camada, que difere consoante os autores: segundo Josef Füller, dá-lhe o nome de **fundo liso\*** e deve ter uma espessura de 2 a 3 milímetros<sup>150</sup>; segundo João Segurado e Luiz Leitão, a massa a colocar é a **massa de dobrar\***<sup>151</sup>, ambas aplicadas com a talocha.

Seguidamente, faz-se a passagem com a **colher\*** para deixar a superfície o mais lisa possível. Contudo, esta operação não é suficiente sendo necessário recorrer a um **pano\*** de sarja húmido, dobrado de forma a que caiba na palma da mão, e com este passar pela superfície em várias direções para desta forma anular alguma irregularidade que a colher possa ter deixado.

Finaliza-se com uma **broxa\*** grande, previamente humedecida em água, num movimento sobre a superfície no sentido da luz. No caso de a luz incidir lateralmente a broxa é passada na horizontal; se a luz vier da parte superior a broxa deve ser corrida verticalmente<sup>152</sup>.

## Estuque liso polido a pó de jaspe

Primeiramente, o esboço deve ser desempenado pela **régua\***. A **cal\*** usada na segunda camada, feita como no **estuque liso\***, deve ser passada por um **peneiro\*** de rede fina e o gesso por um peneiro fino de seda.

Após a superfície estar desempenada é passada uma demão de cal fina à colher, de forma a tapar os poros. Seguidamente, a superfície é polvilhada com a **boneca\***, que contém **pó de jaspe\*** permitindo, ao passar um pano de flanela, puxar o lustro à superfície<sup>153</sup>.

---

<sup>148</sup> Leitão, L. A. (1896). *Curso Elementar de Construções*. Lisboa: Imprensa Nacional; Füller, J. (s.d.). *Manual do Formador e Estucador*. (2ª ed). Biblioteca de Instrução Profissional. Lisboa: Empresa Diário de Notícias; Segurado, J. E. S. (s.d.). *Acabamentos das Construções*. (4ª ed). Biblioteca de Instrução Profissional. Lisboa: Imprensa Portugal-Brasil.

<sup>149</sup> *Idem, Ibidem*, p. 159.

<sup>150</sup> Füller, J. (s.d.). *Manual do Formador e Estucador*. (2ª ed). Biblioteca de Instrução Profissional. Lisboa: Empresa Diário de Notícias.

<sup>151</sup> Leitão, L. A. (1896). *Curso Elementar de Construções*. Lisboa: Imprensa Nacional; Segurado, J. E. S. (s.d.). *Acabamentos das Construções*. (4ª ed). Biblioteca de Instrução Profissional. Lisboa: Imprensa Portugal-Brasil.

<sup>152</sup> Füller, J. (s.d.), *Manual do Formador e Estucador*. (2ª ed). Biblioteca de Instrução Profissional. Lisboa: Empresa Diário de Notícias.

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

## Outros diálogos

Domingos Fontainha menciona as características dos tipos de massa para a execução de um estuque liso.

**DF:** *É tudo cal e gesso. Depois nós é que temos de ver se precisamos de uma massa mais forte ou mais fraca. Por exemplo a primeira tem de ser mais forte e depois para afagar, para **brunir\***, é uma massa mais fraquinha, para depois passar o pano. Porque se for uma massa muito forte aquelas pegadas de encostar a colher para afagar ficam marcadas. Depois a gente quer passar o pano e aquilo não disfarça, enquanto que com uma massa mais fraquinha ela disfarça toda. (...) A meter um tecto podemos até não o acabar logo, mas depois com a colher afagamos e se não ficar à primeira fica à segunda, se não ficar à segunda fica à terceira. Portanto é sempre a cor branca que enaltece, não tem de ser acabado logo nem é preciso estar a misturar grude nem nada. Uma massa normal dá-lhe tempo, faz-se outra massa, dobra-se, que nós chamamos de dobrar o tecto, afagamos. Se não afagarmos logo temos de fazer outra massa, uma massa mais fina, mais fraca<sup>154</sup>.*

Na conversa entre o mestre Rosário e o seu antigo aprendiz Marco Aurélio, também falam sobre a execução do estuque liso. O mestre esboçava [**esboço\***] a superfície e depois estucava-a.

**JR:** *Era afagado logo na altura com a mesma massa. Convinha dar a primeira passagem, a primeira afagadela na massa que era estendida logo ainda com a massa fresca. (...) Tentávamos ter **talochas\*** em que não fossem rugosas para dar logo a primeira afagadela. Depois dávamos a primeira aconchegadela com a **espátula de rematar\***, a **espátula de faixas\***. E depois esmagava-se com água a massa que sobrava e íamos à segunda.*

**MA:** *Com a massa morta?*

**JR:** *Sim, bem morta, morta não estava<sup>155</sup>.*

Entretanto, Marco Aurélio refere que hoje em dia essa opção de usar uma massa de gesso já rija não é possível, porque ela não reage devido às qualidades actuais do gesso.

José Rosário continua com a descrição da execução com essa massa.

**JR:** *Punha-se água em cima da massa e esfregava-se, raspava-se com a colher e aquilo ficava uma papa e com aquela papa voltava-se a afagar. E aquela é que lhe dava o brilho e dava-lhe a rigidez. Às vezes, para facilitar fazia um bocadinho de massa nova mas estava sempre sujeito, dava quando era para massa branca<sup>156</sup>.*

---

<sup>154</sup> Apêndice, p. 174.

<sup>155</sup> Apêndice, p. 224.

<sup>156</sup> Apêndice, p. 224.

A large, irregular, teal-colored shape that serves as a background for the text. It has a soft, organic feel with rounded edges and a slight gradient.

# **TÉCNICAS DE ESTUQUE COLORIDO**

## Escaiola

PT escaiola = *escariola* (regionalismo ou corruptela)

ES *scagliola o taraceas*

FR *marqueterie en stuc*

AL e A *stuckmarmor*

IT *scagliola = stucco marmo* (Itália em geral) | *meschia o mestura = l'impato della scagliola* (Modena) | *pasta di marmo* (Nápoles) | *marmo artificiale* (Roma - Piemonte)

O termo *scagliola* provém da palavra *scaglia* em italiano, que significa lasca, pequena lâmina ou escama. O gesso\* usado nesta técnica é a selenite também designado por *scaglia* ou *scagliola*, que é uma variedade de gipsite cuja clivagem produz lâminas delgadas.

## Historiografia

A técnica da *scagliola* surge no século XVII no Norte de Itália, sendo preciso lembrar que Itália não estava ainda unificada.

*A marchetaria em estuque nasceu no século XVII em Carpi, uma pequena cidade do ducado de Modena onde as atividades artesanais da velha tradição, na época da Contra Reforma, virara-se sobretudo para a decoração de igrejas novas*<sup>157</sup>.

Guido Fassi de Carpi é um dos mais reconhecidos nesta arte de imitação de pedra e mármore. A partir do século XVIII esta técnica espalhou-se por outras partes de Itália, como na Lombardia (região do lago de Como), Florença e Toscânia. Seguidamente expandiu-se para França, Alemanha (Bávia), etc.<sup>158</sup>.

No entanto, há autores que sugerem que a técnica surgiu em simultâneo no antigo Império Austro Húngaro. Blasius Fistulator (1585-1622), cujo nome de nascença é Blasius Pfeiffer é o artista alemão a quem se atribui a “invenção” desta técnica. Na sua oficina em Munique colaborava Carlo di Cesare del Palagio (1538-1598), um estucador florentino, fundidor de gessos e escultor de bronzes. Outros investigadores, atribuem a criação da técnica à oficina de Hans Kerschpaumer, em Salzburg, dada a sua referência num contrato de obra em 1591<sup>159</sup>.

*Scagliola* é uma técnica de embutido, que simula materiais nobres, como os mármore, através da

---

<sup>157</sup> Fuga, A. (2005). *Techniques et matériaux des arts* (D. Féral, Trad). Guide des arts. Paris: Éditions Hazan, p. 201, tradução autora.

<sup>158</sup> *Idem, Ibidem*, p. 201, tradução autora.

<sup>159</sup> J. Paul Getty Museum. (2019). *Blasius Fistulator*; Neumann, E. (1959). *Materialen zur Geschichte der Scagliola in Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*; Diemer, D. (2004). *Hubert Gerhard und Carlo di Cesare del Palagio, Bronzeplastiker der Spätrenaissance* (Vol. I). Berlin.

incorporação de **pigmentos\*** em argamassas de gesso e **cola\*** animal. Este nome é sobretudo usado quando se refere a composições figurativas. Esta técnica de imitação de pedra e mármore ao ser usada em trabalhos de grande escala (colunas, paredes, pavimentos) passou em determinadas regiões italianas e fronteiriças a ser conhecida como a técnica de *stucco-marmo*. Para muitos dos artistas que recuperaram na atualidade esta técnica os dois nomes são usados indiferenciadamente.

Esta arte era usada essencialmente para revestir mesas de frontais de altar, compostas por painéis detalhados com desenhos e motivos ornamentais particularmente refinados e finamente executados em marchetaria, numa tentativa de imitar a técnica da *pietre dure*. Sendo o gesso um material barato com grande plasticidade e de fácil coloração tornou possível criar motivos decorativos de grande requinte em substituição da marchetaria em pedra, a *pietre dure*, que teve o seu auge do século XIV ao XVII<sup>160</sup>.

É uma arte de grande perícia técnica e de acabamento complexo, geralmente executada por artistas com um certo grau de erudição.

*Contudo, deve ser executado ou dirigido por pessoas que tenham o mais completo conhecimento das particularidades das diversas espécies de mármore, dos quais é necessário fazer antecipadamente estudos e amostras, copiando fielmente o natural, o que também nêsse mister, como em tudo o que diz respeito à arte, é o melhor caminho<sup>161</sup>.*

## Procedimento

A primeira operação para fazer uma *scagliola* passa por preparar o suporte com um revestimento composto por uma mistura de gesso e **água\*** que se coloca a endurecer dentro de uma forma, que pode ser em junco. Sobre esse suporte, estende-se uma camada composta por pasta de gesso e **cola\*** com uma espessura de alguns milímetros que pode ser colorida. O suporte precisa de resistência e para isso pode juntar-se fibras vegetais à argamassa. Com o tempo a técnica foi evoluindo e começou a ser introduzida uma rede de ferro que tinha como objectivo dar resistência e ao mesmo tempo tornar mais leve o suporte<sup>162</sup>.

Após a secagem, a camada é cuidadosamente polida onde são traçadas as linhas de contorno do desenho que se pretende obter<sup>163</sup>. A passagem do desenho pode ser feita através da técnica do estresido, (cartão picotado pelo contorno dos elementos que é colocado sobre o suporte e com uma **boneca\*** bate-se na zona picotada e depois de remover o cartão obtém-se um ponteadado que é posteriormente unido). No entanto, o método de transferência da imagem deve ser algo mais

<sup>160</sup> Fuga, A. (2005). *Techniques et matériaux des arts* (D. Féral, Trad). Guide des arts. Paris: Éditions Hazan.

<sup>161</sup> Füller, J. (s.d.). *Manual do Formador e Estucador*. (2ª ed). Biblioteca de Instrução Profissional. Lisboa: Empresa Diário de Notícias, p. 80.

<sup>162</sup> Zecchini, A. (1997). *Arte della Scagliola Sul Lario. L'intarsio e il finto marmo raccontato dagli ultimi artigiani della Valle Intelvi*. Italy: Ulrico Hoepli Milano.

<sup>163</sup> Fuga, A. (2005). *Techniques et matériaux des arts* (D. Féral, Trad). Guide des arts. Paris: Éditions Hazan, p. 201.

permanente e dada também a complexidade das composições o sistema de pontos pode ser de difícil leitura, sendo possível a opção de: i) um processo de incisão, com uma ponta seca; ii) aplicação de uma fina camada de tinta no verso do papel que funciona como “papel químico”; iii) aplicação de uma tinta aquosa na superfície que é levantada com a pressão da ponta seca.

Seguidamente, com uma ferramenta de desbaste em metal entalham-se as zonas que serão posteriormente preenchidas. A profundidade destes rebaixos deverá ter cerca de três milímetros.

Sobre a mesa de trabalho coloca-se o gesso, moído e peneirado, ao qual se junta cola (que normalmente era feita de pele e cartilagens de origem bovina) que se mistura resultando numa massa dúctil. A massa deve ser partida em diversos pedaços, pequenos bolos, consoante o número de cores que se pretende. Por vezes, eram adicionados pedaços dessa mesma argamassa mas já secos. Depois de dividida coloca-se o pigmento ou pigmentos, em maior ou menor quantidade consoante a tonalidade pretendida e amassam-se separadamente. Nesta fase deve-se limpar as mãos sempre que se amassam cada um dos pedaços, para que os pigmentos não se misturem. Seguidamente, cada um dos bolos deve ser colocado em tiras que se sobrepõem sucessivamente. Depois, com uma, *faca\** própria, cortam-se em fatias no sentido perpendicular com uma espessura de alguns milímetros. No entanto, para se obter uma única tonalidade, há autores que dizem que a junção do pigmento podia ser feita sem a adição da cola. No caso da imitação de veios e manchas os pigmentos devem ser misturados com o gesso e a cola, como já foi descrito acima. O facto de na sua composição entrar cola, permite uma presa mais lenta do gesso o que oferece mais tempo para manipular a massa.

A experiência do artista permite que se direcionem os efeitos cromáticos e o tipo de veio consoante o mármore que se esteja a imitar, criando variações de cor e textura. Colocam-se as fatias nos rebaixos com a ajuda de *espátulas\**, comprimindo-as. Finalmente, antes da argamassa endurecer, afaga-se com uma ferramenta dentada, apelidada de *berthelet\**<sup>164</sup>.

Depois de seca, é feito o acabamento que consiste em eliminar os excessos de massa, desbastando e lixando. Sempre que haja imperfeições pode-se passar uma argamassa mais fluída pela superfície para tapar as falhas. Pode-se ainda gravar a seco efeitos dos veios na superfície. O processo seguinte é o polimento com *pedra-pomes\** e água ou com outros abrasivos de forma a deixar a superfície imaculadamente lisa. Já seca, segue-se a hidratação a *óleo\** para fechar os poros e por fim aplica-se a *cera de abelha\** para dar lustro. O óleo pode ser de linhaça ou de nozes, sendo que este último não amarelece tanto<sup>165</sup>.

<sup>164</sup> Zecchini, A. (1997). *Arte della Scagliola Sul Lario. L'intarsio e il finto marmo raccontati dagli ultimi artigiani della Valle Intelvi*. Italy: Ulrico Hoepli Milano; Ward, W. R. G. (Ed.) (2008). *The Grove Encyclopedia of Materials and Techniques in Art*. New York: Oxford University Press; Muratore, O. (2010). *Il colore dell'architettura storica. Un tema di restauro*. “Sapienza” Università di Roma, Dipartimento di Storia dell'Architettura, Restauro e Conservazione dei Beni Architettonici. Firenze: Alinea Editrice.

<sup>165</sup> Lieber, F. (Ed.) (1847). *Encyclopaedia Americana a Popular Dictionary of Arts, Sciences, Literature, History, Politics and Biography*. (Vol. XI). Philadelphia: Lea & Blanchard; Fuga, A. (2005). *Techniques et matériaux des arts* (D. Féral, Trad). Guide

**Nota:** Actualmente, usa-se uma argamassa mais líquida para os embutidos. No entanto, não foi possível concluir-se em que época se começou a trabalhar desta forma. Quando se coloca a argamassa sólida, a água evapora o que logo à partida provoca um afundamento da massa. No caso de se usar uma argamassa mais fluída ao colocar em grande quantidade, saindo para fora das extremidades das cavidades, a argamassa líquida vai ocupar todo o espaço sendo depois só necessário desbastar o que está em excesso.



Figura 10, 11 e 12: Fases de execução de uma escaiola<sup>166</sup>.



Figura 13: Pormenor de uma escaiola depois de dar o acabamento final<sup>167</sup>.



Figura 14, 15 e 16: Fases de execução de um stucco marmo<sup>168</sup>.

des arts. Paris: Éditions Hazan.

<sup>166</sup> Execução de escaiola, oficina que decorreu na Universidade Católica Portuguesa, fotografias cedidas por Inês Rosa.

<sup>167</sup> Execução de escaiola oficina que decorreu na Universidade Católica Portuguesa, fotografias cedidas por Miguel Parreira.

<sup>168</sup> Execução de escaiola oficina que decorreu na Universidade Católica Portuguesa, fotografias cedidas por Inês Rosa.



Figura 17, 18, 19 e 20: Exemplos de stucco marmo: escadaria do Museu Militar e colunas do Teatro Nacional S. João, Porto.

## Em Portugal

Ao consultar fontes portuguesas anteriores ao século XX, percebemos que a escaiola é definida como uma técnica de pintura, persistindo numa tradição de erro uma vez que a técnica italiana da *scagliola*, de onde importámos a palavra por influência directa, consiste numa técnica de massas pigmentadas embutidas.

Num manuscrito dos finais do século XVIII, *Additamento ao livro intitulado Jornada pelo Tejo*, de 1797, de José Manuel de Carvalho Negreiros é apresentada a seguinte descrição de escaiola:

*A Escaiolla, hé o mesmo Estuque\*, junto com sabão\* desfeito na agoa com que se amapsa, e claras de ôvo; finge-se toda a qualidade de pedra, ou pinturas que queirão a fresco, e burne-se com a colher\*; toma excelente lustro, e tem a circumstancia, que se póde lavar, em todo o tempo, com huma esponja\* molhada n’agoa, ficando sempre a mesma pintura. Hoje trabalha-se excelentemente nesta Capital em semelhantes obras, o que não sucedia á trinta annos, que si ignorava a delicadeza do seu trabalho<sup>169</sup>.*

Este autor descreve a escaiola como uma pintura executada com técnicas a fresco sobre guarnecimentos de cal e numa fase final de acabamento as superfícies são brunidas<sup>170</sup>.

No *Diccionario Technico e Historico* de Francisco de Assis Rodrigues de 1875, a descrição que este faz sobre a técnica de escaiola é também descrita como uma técnica a fresco. No entanto, este autor cita outro autor que aponta para a opção de ser uma técnica de embutidos para fingir outros materiais.

*Scaiola (...) composição de cola e gesso lustroso ou alabastro, com que se fazem figuras, columns, altares, festões e outros quaesquer ornamentos, applicando-lhe certas pinturas em fresco.*

*“As chamadas pinturas de scaiola, que em Roma se usa, em vez de gesso, para vasar estatuas. Tambem com ella se fazem obras de embutidos para fingir mosaicos, marmores, etc. A imitação de scaiola se introduziram as pedras fingidas a fresco com lustro de sabão, para os rodapés, escadas e corredores.” Cyr., Conv.(...)<sup>171</sup>.*

<sup>169</sup> Negreiros, J. M. C. (1797). *Additamento ao Livro Intitulado Jornada pello Tejo*. (Vol. V). Tomo III, verso fólio 58 e fólio 59.

<sup>170</sup> Aguiar, J. (2002). *Cor e cidade histórica. Estudos cromáticos e conservação do património*. Porto: FAUP Publicações.

<sup>171</sup> Rodrigues, F. A. (1875). *Diccionario Technico e Historico de Pintura, Esculptura, Architectura e Gravura*. Lisboa: Imprensa Nacional, p. 338.

Um outro manuscrito anónimo, do século XIX, *Historia da Pintura, Gravura e Architectura* apresenta a diferença entre o que se fazia em Portugal, a escaiola como fingido de pintura a fresco, e o que se fazia em Itália, a verdadeira *scagliola*, técnica de embutidos, como invenção de Florença.

*Escaiola – Não se deve confundir esta pintura, com a q. ordinariamen<sup>te</sup> e por abuso, ou erro chamamos escaiola q. he verdadeiramen<sup>te</sup> pintura a fresco; e q. de nenhuma forma podia pertencer a esta classe de pintura feitas por bocados reunidos; entenda-se porem o q. os Italianos (como invenção de Florença) entendem por scagliola, isto he, huma composição de cal\* de \*Senelites q. se amassa m.<sup>to</sup> bem. Tem esta pintura huma diferença notavel da preceden<sup>te</sup> nesta classe das q. são feitas por meio de bocadinhos reunidos, porq. estes pedacinhos juntão-se no estado de massa a outros já secos da forma seguit<sup>e</sup>: preparado hum fundo desta massa da cor q. se pretende q.*



Figura 21: Botão de rosa<sup>172</sup>.

*ella tenha, desenha-se sobre o q. se quer pintar; feito o q. recortão-se e escavão-se meia até huma polgada as cores mais eguais, como em 1 neste botão de rosa por exemplo, o resto do verde recorta-se ou escava-se igualmen<sup>te</sup> p. se encher com verde mais escuro, e depois destes pedaços secos escava-se em 2.<sup>a</sup> encher com mafra vermelha: feito o q.<sup>o</sup> se he necessario inda necessario no verde claro algum toque inda mais claro como em (a) torna-se a escavar, e encher de cor mais clara [?], inda q. podem ajudar-se as degradações das tintas enchendo logo com as dit<sup>as</sup> degradações, e ajuntando-as ou misturando-as com cuidado e geito: acabada a pintura [?] e obtem-se assim hum painel cuja superficie parece de vidro. Ou mais notaveis artistas neste genero he o Pe. D. Henrique Hugfford abbade do mosteiro de Vallombrosa morto em 1771, e seu discipulo Lamberto Gori q. devem esta arte mais ao seu auge pintando até composições historicas pois q.<sup>to</sup> aos marmores imitados, quasi q. não se podem distinguir dos verdad.<sup>os</sup> principalmente sendo feitos por bons artistas Florentinos, onde se faz melhor esta qualid<sup>e</sup> de trabalho.*

*Nota: Esta pedra que pertence á classe dos Gypsos ou gessos chama-se em italiano Spacchio d’assino, ou Specchio canino; os Allemães confundem-a ordinariamente com o que chamão Marienglass ou Francreis, q. he diferente porq. resiste ao fogo, o verdadeir<sup>o</sup> nome, inda pouco em uso he Mordenstein: alguns julgão que he o lapis specularis de Plinio<sup>173</sup>.*

No livro *Curso Elementar de Construcções*, de 1896, Luiz Leitão descreve escaiola da seguinte forma:

*A escaiola é uma especie de estuque cuja massa se compõe de areia\* fina e lavada, cal em pasta e pó de pedra branca, em partes iguaes, podendo-se misturar-lhe a côr que se quizer. Applica-se á talocha\* em paredes rebocadas [reboco\*] e já bem seccas. Nas paredes exteriores substitui-se o pó de pedra por cimento\*<sup>174</sup>.*

Avelino Ramos Meira, na sua Monografia de Afife, faz referência a um dos grandes estucadores de Portugal, Domingos Meira que obteve uma das mais altas distinções na Exposição do Rio de Janeiro pelos mármorees artificiais que executou. Este autor deu-lhes o nome de escariola<sup>175</sup>.

*Nêste gênero de trabalho, teve alguns bons colaboradores e continuadores de Afife. (...) O trabalho da imitação dos mármorees, chamado “escariola”, era tão perfeito, que não se conhecia se era mármore natural, se artificial, não havendo no estrangeiro qualquer coisa superior. Com êste género de trabalho, revestiam-se colunas, pilastras e outros motivos decorativos. Era feito com um gêsso finíssimo, fabricado em Inglaterra, entrando na sua composição,*

<sup>172</sup> Anónimo. (1801-1900). *Historia da Pintura, Gravura e Architectura*, verso do fólio 808 e fólio 809 e verso.

<sup>173</sup> *Idem, Ibidem*, verso do fólio 808 e 809 frente e verso.

<sup>174</sup> Leitão, L. A. (1896). *Curso Elementar de Construcções*. Lisboa: Imprensa Nacional, p. 375.

<sup>175</sup> Meira, A. R. (1945). *Afife, Monografia*. Porto: Edição do Autor.

*a pedra hume [alúmen\*], que dá ao mármore artificial, o frio da pedra natural*<sup>176</sup>.

Apesar das diversas fontes que persistem no erro de chamar à escaiola uma técnica de pintura, existem dois autores da Biblioteca de Instrução Profissional, Josef Füller e seu contemporâneo João Segurado, que descrevem a técnica de escaiola como a técnica de embutidos. Estes autores abordam essencialmente imitações para suportes em grande escala. No entanto, a descrição de cada um deles difere ligeiramente, sendo que optamos por descrever as técnicas de cada um em separado<sup>177</sup>.

Josef Füller na sua descrição aponta para diversos componentes como é o caso da inclusão do **cimento\*** branco (cimento inglês). Os ingleses introduziram o cimento como substituto do gesso, uma vez que sendo mais duro tem maior resistência ao desgaste, mantendo na mesma o brilho após o polimento<sup>178</sup>.

*(...) fizeram-se muitas experiências para substituir o mármore por qualquer processo artificial, e só depois de aparecer o cimento branco, que pela sua rigidez pode igualar na resistência o mármore, é que se conseguiu um resultado satisfatório. (...) Apesar do seu custo de fabrico ser bastante elevado, já hoje em quasi todos os estabelecimentos modernos se encontram colunas, pilastras, lambris, etc., revestidos de escaiola*<sup>179</sup>.

Os materiais que fazem parte deste processo são: cimento branco, pigmentos para a confecção das diversas cores e a pedra ume (alúmen). No caso dos acabamentos é usada: a pedra pomes, pedra da Escócia, pó de poteia, óleo de nozes, **cera\*** dissolvida em **aguarrás\*** e **panos\*** para esfregar. O suporte onde se vai aplicar a massa não deve ser húmida nem salgadiça, sendo inicialmente esboçada [**esboço\***] com uma massa de gesso. Josef Füller descreve o processo de imitação da *pedra de Cintra*.

*Sobre uma laje de pedra plana (não se deve amassar o cimento sobre a madeira), deitam-se 4 quilos de cimento, dividida esta porção em duas partes iguais; uma delas é outra vez dividida ao meio, de forma que temos uma parte de 2 quilos e duas de um quilo cada. Anteriormente prepara-se em duas vasilhas as seguintes tintas: na primeira deitam-se 4 litros de água comum, adicionando-lhe 200 gramas de preto de Itália em pó, passado por um passador. Bem mexida a tinta para não assentar no fundo, tira-se da mesma um litro para uma segunda vasilha, juntando-lhe dois litros de água. Temos pois a tinta da segunda vasilha, duas vezes mais fraca do que a primeira. Numa terceira vasilha conserva-se água limpa. Depois de preparadas as tintas, tira-se da segunda vasilha a quantidade necessária para amassar a porção maior do cimento que temos sobre a pedra, isto é, dois quilos, e da primeira vasilha, com a tinta mais escura, tira-se igualmente o suficiente para então amassar uma das duas porções de um quilo de cimento. A última porção de cimento que nos resta, também têm um quilo, é por fim amassada sómente com água pura. É preciso notar, que a primeira massa, assim como a segunda, devem ficar bastante compactas, ao passo que a terceira ficará mais branda. A primeira das massas será em seguida partida em 6 ou 8 pedaços, a segunda em 10 ou 15. Reunidos outra vez, parte-se esta espécie de bôlo novamente em 8 ou 10 pedaços, pulverizando-lhes com os dedos um pouco de cimento em pó que resta sobre a pedra, ou pode-se também misturar uns pequenos pedaços de massa do cimento branco. Tornando-se a reunir todos os pedaços num só bôlo e recortado de novo, repete-se esta operação*

<sup>176</sup> Meira, A. R. (1945). *Afife, Monografia*. Porto: Edição do Autor, p. 112.

<sup>177</sup> Füller, J. (s.d.). *Manual do Formador e Estucador*. (2ª ed). Biblioteca de Instrução Profissional. Lisboa: Empresa Diário de Notícias; Segurado, J. E. S. (s.d.). *Acabamentos das Construções*. (4ª ed). Biblioteca de Instrução Profissional. Lisboa: Imprensa Portugal-Brasil.

<sup>178</sup> Füller, J. (s.d.), op. cit.

<sup>179</sup> *Idem, Ibidem*, p. 76.

*três ou quatro vezes, devendo a massa ficar reunida num bôlo só, para começar então com o trabalho*<sup>180</sup>.

Seguidamente, corta-se o bolo em fatias de 10 a 15 milímetros que se colocam na superfície a revestir, sendo sempre molhadas antes da sua colocação. Depois de aplicadas são comprimidas com as costas da palma da mão.

*São assim empregados três ou quatro pedaços da massa; pega-se então numa das colheres\* mais pequenas e aplica-se com ela nas espessuras uns pedaços da massa de cimento branco. Continua-se a colocar mais uns pedaços da massa e faz-se a mesma operação, mas com a massa mais escura. Serão estas massas brancas e pretas embutidas entre as juntas dos espaços da massa, que formarão as veias ou estalados que imitam a pedra. Com êste processo se continua até estar preenchido todo o espaço destinado a ser revestido com a referida pedra fingida*<sup>181</sup>.

Após uma hora, a massa encontra-se mais rija, sendo possível com o **ferro de cantos\*** cortar as partes mais altas e com a **régua\*** desempenar a superfície, sendo por último usado o raspador para remover as imperfeições que possam ter persistido.

*Concluido êste trabalho, pôe-se sôbre a pedra uma pequena quantidade de cimento, que se amassa com a tinta mais clara (da segunda vasilha); molha-se bem com a água tôda a superficie que se acabou de passar com o raspador, tapam-se com esta massa tôdas as irregularidades que existam, de forma que tôda a superficie fique completamente coberta*<sup>182</sup>.

Para fazer o acabamento, passa-se por toda a superfície uma **esponja\*** molhada intercalando com a passagem da pedra pomes, de forma a que a massa que foi aplicada anteriormente desapareça. Seguidamente, passa-se a pedra da Escócia para remover os riscos que a pedra pomes possa ter provocado. Procede-se novamente à colocação da massa para tapar algum defeito sendo desta vez só passada a pedra da Escócia e assim sucessivamente até se obter a superfície finalizada.

*Na última passagem aplica-se com uma broxa\* sôbre a superficie uma massa de cimento mais branda, para tapar os poros, a qual em seguida é tirada e limpa com uns panos, repetindo-se a mesma operação no dia seguinte. Em vez de panos começa-se a esfregar tôda a superficie com a palma da mão até a camada secar. Antes pôrem de secar completamente, devem-se dar uma ou duas passagens de poteia. Para êste fim prepara-se com uns trapos uma espécie de **boneca\***, a qual é humedecida com água; e, colocada sôbre o pó de poteia, êste adere começando então com ela a esfregar com fôrça sôbre a camada, até obter brilho. Também esta operação se repete mais uma vez. Depois da camada estar completamente sêca, embebe-se um trapo em óleo de nozes esfregando com êle tôda a superficie durante duas ou três horas e limpa-se com um pano. Por fim é encerada com cera e água-ráz*<sup>183</sup>.

De acordo com Josef Füller a utilização do alúmen nas massas de cimento serve para o material ganhar maior resistência, a receita é de 220 gr de água e 300 gr de alúmen<sup>184</sup>.

João Segurado descreve os materiais usados para esta técnica: o gesso, o cimento branco e tintas de

---

<sup>180</sup> Füller, J. (s.d.). *Manual do Formador e Estucador*. (2ª ed). Biblioteca de Instrução Profissional. Lisboa: Emprêsa Diário de Notícias, p. 77e 78.

<sup>181</sup> *Idem, Ibidem*, p. 78.

<sup>182</sup> *Idem, Ibidem*, p. 78 e 79.

<sup>183</sup> *Idem, Ibidem*, p. 79 e 80.

<sup>184</sup> *Idem, Ibidem*, p. 80.

diversas cores. Afirma ainda que esta técnica pode ser feita sobre os suportes destinados a receber a escaiola ou nas oficinas que depois de pronto são fixadas com parafusos ou através de outros processos<sup>185</sup>.

*Em qualquer dos casos a temperatura do ambiente em que se trabalhe deverá ser temperada, isto é, um pouco quente, e o mesmo local isento de poeiras e de humidade que poderiam manchar e estragar a obra em execução<sup>186</sup>.*

O gesso usado deve ser da melhor qualidade e isento de substâncias salinas e deve ser bem peneirado para evitar os grãos mais grossos, que podem salientar-se no produto final. Em relação à cola ou grude, também deve ser de muito boa qualidade.

*Quando se tenha de aplicar a escaiola sobre paredes ou outras superfícies de tijolo, devem as paredes ou outras superfícies ser bem limpas e toda a superfície bem molhada: desta forma se obtém bom travamento para a aplicação da escaiola, evita-se a absorção excessiva da água e evita-se ou atenua-se o mau efeito das substâncias salinas que se encontram em muitas qualidades de tijolo quando novo<sup>187</sup>.*

A escaiola que este autor descreve é para superfícies de grande escala como é o exemplo de colunas e pilares. Nestes casos de forma a suportar o grande peso das placas usa-se uma armadura metálica, como já foi referido anteriormente.

*Em tal caso empregam-se colunas de ferro fundido ou pilares de ferro forjado, ou pilares de betom armado, como nas construções ordinárias, vestindo-os depois com a escaiola. O suporte metálico é então envolvido por um esqueleto de madeira, **fasquiado\*** ou envolvido por arame pintado. Preparam-se duas **cérceas [moldes de correr\*]** de madeira, com as secções da coluna ou pilar, na base e junto ao capitel, as quais, depois de postas no seu lugar, servirão de mestras para a **massa de esboçar\*** que se vai alisando com a talocha<sup>188</sup>.*

A massa de esboçar é feita com gesso, água e cola concentrada, que é colocada de uma só vez. Esta mistura vai permitir obter uma pasta pouco fluída, que faz presa entre 12 e 20 horas.

*(...) misturando-se-lhe às vezes a décima parte do seu volume de pêlos bem lavados, para a tornar mais rija e tenaz. A superfície, assim obtida é picada depois com um pau ponteagudo para que a massa da escaiola adira bem<sup>189</sup>.*

A massa inicial é cortada em fitas ou tiras, com cerca de três milímetros, que são aplicadas sobre o **esboço\***, colocadas com a colher comprimindo e batendo-as sobre a superfície. Após o gesso fazer presa desbasta-se com o *berthelet*, que pode ser dentada de acordo com os casos.

*À medida que se aplaina vai-se com uma régua que se roça sobre as mestras superior e inferior. Se a coluna ou pilastra forem caneladas, faz-se uso de plaina de ferro de meia cana que se corre longitudinalmente. Feito o fuste tiram-se as duas **cérceas** de madeira, superior e inferior, e aplicam-se-lhe depois as molduras da base e do capitel, assim como êste se fôr ornamentado, e que se funde tudo à parte, empregando na fundição a mesma composição da escaiola do fuste; estas molduras e ornatos são geralmente aparafusados ao esqueleto da coluna. Depois de sêco é tudo brunido*

---

<sup>185</sup> Segurado, J. E. S. (s.d.). *Acabamentos das Construções*. (4ª ed). Biblioteca de Instrução Profissional. Lisboa: Imprensa Portugal-Brasil.

<sup>186</sup> *Idem, Ibidem*, p. 185.

<sup>187</sup> *Idem, Ibidem*, p. 186.

<sup>188</sup> *Idem, Ibidem*, p. 186.

<sup>189</sup> *Idem, Ibidem*, p. 187.

e pulido<sup>190</sup>.

João Segurado seguidamente afirma que para se obter a melhor escaiola usa-se o gesso que se mistura com água de cola, dissolvendo 500 gr de **grude\*** da Escócia para 1 l de água. Refere ainda, que não se deve usar cimento o que contradiz a sua descrição anteriormente feita.

*Na preparação da escaiola também pode entrar o cimento Portland branco, de fabrico inglês ou americano (...)*<sup>191</sup>.

A massa conseguida com o gesso e o grude deve ser amassada sobre uma laje de mármore ou de ardósia demorando seis horas a fazer prêsa. No caso de se querer imitar um mármore avermelhado, venado de branco, João Segurado descreve o procedimento:

*(...) prepara-se a pasta de gêsso, como ficou dito, à qual se junta um pouco de tinta encarnada e depois com um pouco de preto. Mistura-se tudo muito bem à mão, sem êmprego de ferramenta alguma; faz-se uma espécie de bôlo, que se corta em fatias de dois ou três centímetros de grosso. Cada uma destas é partida à mão em bocados pequeno do tamanho de castanhas. Salpicam-se depois com pasta de gêsso simples que se tem guardado, assim como um pouco de gêsso sêco, misturando-lhe também uns bocaditos de mármore e alabastro. Mergulham-se depois os bocaditos de massa assim preparada em aguada de gêsso e retiram-se para se amassarem juntos num único bôlo. Êste é cortado em fatias e primeiramente amassadas novamente; cortado o bôlo formado segunda vez e de novo cortado à faca [coltelo\*] em fatias. São estas que se aplicam às colunas, paredes, etc., para formar a escaiola. É conveniente fazer préviamente ensaios, preparando fatias desta maneira, que se dispõe em fôlhas de papel, onde se deixam secar, se aplainam e pulem para apreciar o efeito da mistura*<sup>192</sup>.

O acabamento que este autor descreve é idêntico ao do Josef Füller. Começa-se por usar uma esponja molhada intercalada com pedra pomes. Depois, limpa-se a superfície com um pequeno pau de aresta aguda nas zonas com depressões para remover as substâncias que não aderiram correctamente, preenchendo essas falhas com uma pasta de cimento. A fase seguinte passa por polir novamente com pedra pomes e com **grés\*** fino. No caso de se manterem imperfeições retoma-se o mesmo processo sendo depois polido com poteia de estanho (óleo de estanho reduzido a um pó muito fino) usando água ao mesmo tempo, tal como se fez inicialmente. Depois de seca, a superfície é esfregada com um pano e com óleo de linhaça ou de nozes. Como último processo é encerada com **cera\*** e aguarrás ou essência de **terebentina\***<sup>193</sup>.

Concluído, o processo de execução de uma boa escaiola revê-se na:

*(...) mistura de côres, o modo de cortar as tiras e de as aplicar constituem, por assim dizer, toda a arte de fazer escaiola*<sup>194</sup>.

---

<sup>190</sup> Segurado, J. E. S. (s.d.). *Acabamentos das Construções*. (4ª ed). Biblioteca de Instrução Profissional. Lisboa: Imprensa Portugal-Brasil, p. 187.

<sup>191</sup> *Idem, Ibidem*, p. 186.

<sup>192</sup> *Idem, Ibidem*, p. 188.

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

<sup>194</sup> *Idem, Ibidem*, p. 187.

## Outros diálogos

Nas entrevistas realizadas também foi possível observar que para muitos dos estucadores a escaiola portuguesa é uma técnica de fingido a fresco ou a seco, persistindo no erro. Por sua vez, esta confusão terminológica originou uma corruptela, a *escariola* que foi possível constatar em conversa com alguns estucadores do Norte de Portugal. A percepção do uso destes dois termos também foi observado por Eduarda Vieira, nas entrevistas feitas na sua tese de mestrado, com alguns estucadores também do Norte de Portugal.

Nestor Pereira:

*JP: Escariola ou escaiola?*

*NP: Escariola. Escaiola é espanhol. Atenção! Não confundam isso!*

*JP: Então como é que a escaiola?*

*NP: Escaiola é o estucador espanhol, atenção<sup>195</sup>.*

Diamantino Cunha:

*JP: Há gente aqui da zona de Viana que não chama escaiola, chama escariola.*

*DC: Escariola, era escariola.*

*AP: Usavam os dois termos?*

*DC: Usávamos os dois termos<sup>196</sup>.*

O mestre Domingos Fontainha durante a entrevista referiu uma obra de restauro que tinha feito nas colunas do Theatro Circo em Braga, em que descreve um procedimento idêntico ao da escaiola, com a introdução do cimento como Josef Füller descreveu.

*DF: (...) Temos que ver que meter as cores dentro da broa, vá lá, e estamos a ver a cor dentro, o mais difícil é ver a cor lá dentro. Porque depois o que é que acontece ao fazermos o corte não vemos bem também a cor da massa, parece suja e depois aplicamos e a cor maior [predominante], amassa-se e ao batê-la e a colá-la fica tudo uma cor uniforme, para vermos tudo o que lá está. Depois quando a massa começa a puxar, ao raspar a fazer o corte é que começam a aparecer as cores. Agora não temos material, já acabou [?] chamava-se o cimento inglês. (...) Acabei por fazer aquilo com cimento branco, pigmento e pó de pedra. (...), depois fiz o polimento de todos, porque tem de levar cera para dar um brilho, um acabamento. (...) As pessoas quando chegam lá quase não notam o que foi restaurado e o que restou. E acabei por limpar a outra parte, estavam muito sujas. Limpei-as todas e depois acabei por dar cera e ficaram bem<sup>197</sup>.*

Marco Aurélio em relação a restauros de escaiola comenta:

*MA: Fazer um restauro de escaiola é preciso ter muita mão e muito olho dentro dos pigmentos, da amassadura das massas, embora que nós cá não temos coisas tão complicadas. Daí que todos os restauros que se fazem de escaiola são sempre reintegrados com pintura<sup>198</sup>.*

---

<sup>195</sup> Apêndice, p. 186.

<sup>196</sup> Apêndice, p. 202.

<sup>197</sup> Apêndice, p. 170.

<sup>198</sup> Apêndice, p. 166.

## Estuque liso colorido

Esta técnica é semelhante ao **estuque liso\*** até ao momento de aplicar a segunda camada sobre o **esboço\***. A cor é dada no momento de preparar a **massa de dobrar\***<sup>199</sup>.

*(...) na água\* e cola\* dilui-se a porção de tinta necessária e depois junta-se-lhe o gesso\* preciso, misturando tudo muito bem com a cal\* em pasta, de modo a obter a massa de cor bem uniforme que se aplica às paredes ou tetos (...)*<sup>200</sup>.

Conforme a quantidade de cor adicionada obtêm-se diversos tons, mais ou menos carregados. A massa deve ser feita logo nas quantidades necessárias para as superfícies previstas porque, de outra forma, pode ser difícil de obter novamente a mesma tonalidade, originando um aspecto manchado. A aplicação é feita com a **talocha\***<sup>201</sup>.

### Nota:

*Pode ser branco ou a côres lisas ou ainda imitando mármore, apresentando veios coloridos em fundo branco, por exemplo. O estuque liso pode ser realçado com traços ou faixas de cor diversa, ou pelo menos de tom mais carregado, formando **apainelados\***. Tais fachas podem ser limitadas por traços, tendo nos ângulos ornatos feitos a estampilha muitas vezes em forma de gregas*<sup>202</sup>.

*Em geral, com o estuque liso\*, branco ou a côres, faz-se um apainelado simples, consistindo muitas vezes em simples faixas de dez a quinze centímetros de largo, junto ao roda-pé e ao sanqueado do teto, guarnecendo às vezes os vãos de portas e janelas. A faixa é dada por meio de aguadas de tintas a água enquanto o estuque está ainda fresco. As faixas são limitadas por um ou mais traços de cor mais escura e dados com os pincéis de traços [brocha de traços\*]. As côres das faixas são geralmente as das paredes, mas um pouco mais escuras, e se aquelas são brancas adopta-se um tom mais ao menos claro, como o azul, o amarelo, o verde, o cor de rosa, etc. (...)*<sup>203</sup>.

## Outros diálogos

Domingos Fontainha diz que quando fazia um estuque liso colorido aplicava a massa toda de uma só vez para evitar diferentes tonalidades. Para conseguir retardar a presa adicionava **grude\***, o que lhe dava a possibilidade de trabalhar a massa entre 15 e 20 minutos.

**DF:** *(...) misturávamos o pigmento\* na massa e já não era preciso pintar a parede. Nesse caso tínhamos de fazer sempre duas paredes e essas paredes tinham de terminar sempre nos cantos. Mesmo que ficassem com alguma diferença na cor não se notava mas se fosse a meio da parede notava-se. Nós juntávamos era o grude, antes era a cola de carpinteiro, o que é uma gelatina mais grosseira. (...) Derretíamos e depois púnhamos num balde, misturávamos-lhe um bocadinho de cal. Não solidificava, ficava gelatina, ficava um gel gelatina. (...) Depois*

---

<sup>199</sup> Leitão, L. A. (1896). *Curso Elementar de Construções*. Lisboa: Imprensa Nacional; Segurado, J. E. S. (s.d.). *Acabamentos das Construções*. (4ª ed). Biblioteca de Instrução Profissional. Lisboa: Imprensa Portugal-Brasil

<sup>200</sup> *Idem, Ibidem*, p. 160.

<sup>201</sup> *Idem, Ibidem*.

<sup>202</sup> *Idem, Ibidem*, p. 159.

<sup>203</sup> *Idem, Ibidem*, p. 161.

*deitávamos consoante o tempo que precisávamos para acabar as paredes. (...) Tinham de ser duas pessoas porque a parede tinha que estar pronta, com a mesma massa (...) quando a parede está quase pronta começa o gesso a puxar depois a gente dá o acabamento e então passamos o **pano\*** e a **trincha\***<sup>204</sup>.*

De seguida, apresentamos outras citações que abordam a execução do estuque liso colorido.

**DC:** *Por exemplo, fazia-se esta parede [com cal e gesso] cor de rosa, depois não era fácil fazer a mesma cor se fosse preciso fazer um retoque. O que é que nós fazíamos? Guardávamos uma bolinha morta já para uma eventual... (...) [necessidade] de retocar<sup>205</sup>.*

**JR:** *(...) Mas quando as massas eram de cor, normalmente as paredes eram sempre estucadas a cor, sempre a creme. Arranjávamos um bidão de 200 litros de água, tinha-se uma tabela de ocre, dissolvia-se, misturava-se um x daquela cor na caldeira mais um x de água. Aquilo tinha uma tabela que era para ficar sempre igual. E se fosse fazer cor novamente podia variar e depois apareciam manchas na parede. Por isso se afagava com massa, como nós chamávamos a massa morta. Havia mestres que até guardavam bocados de massa para retocar no final da obra os buracos. As mossas que normalmente podiam acontecer. Não punha nada [água], ficava seca assim e depois era esmagada. Levava um bocadinho de gesso só para dar consistência<sup>206</sup>.*

---

<sup>204</sup> Apêndice, p. 173.

<sup>205</sup> Apêndice, p. 202.

<sup>206</sup> Apêndice, p. 224.

## **Marmorino**

PT *marmorino* = *estuque veneziano*

IT *marmorino*

### **Historiografia**

Vitrúvio, na sua obra sobre arquitectura, descreveu a técnica do multiestrato em três fases: *Trullisatio*, o *Arenatum* e o *Marmoratum*. O primeiro estrato consistia numa primeira camada de **reboco\*** de regularização, com uma **talocha\*** larga denominada, *trulla*, a raiz do nome. Sobre essa camada aplicava-se o *Arenatum*, composta por uma argamassa de **cal\*** e **areia\*** que podia ainda conter tijolo cozido, e por fim, o *Marmoratum*, uma argamassa de cal e **pó de mármore\***. Esta composição era aplicada em três fases sucessivas, diferindo entre elas a granulometria sucessivamente mais fina do pó de mármore, designada *Opus Marmoratum*. Por fim, a superfície tinha um acabamento de cor branca, com cal e pó de mármore ainda mais fino, o *Opus Albarium*. Nas paredes interiores eram aplicadas **ceras\*** e **óleos\*** para dar um acabamento lustroso à superfície.

A designação *Marmorino* tem origem no estrato *Marmoratum* com a introdução do pó mármore nas suas camadas. Neste sentido, é importante referir o que hoje entendemos por *Marmorino*, que é uma técnica que consiste na sobreposição de camadas muito finas de uma argamassa à base de cal, que podem ser coloridas, e que juntamente com outros materiais se pode obter um acabamento lustroso, imitando o mármore<sup>207</sup>.

### **Processo**

A primeira camada a aplicar sobre a superfície é o *intonaco*, o nosso **emboço\*** ou reboco, que pode ser constituído por vários materiais, (vd. Tabela 2 e 3 ), sendo primordialmente à base de cal apagada, inertes e **água\***, originando uma massa homogénea, de variadas granulometrias, que deve ser bem apertada com a **colher\***.

O inerte usado pode apresentar já uma coloração, como é o caso do **barro\*** cozido, obtendo-se um tom mais rosado ou avermelhado, influenciando as camadas do estrato externo. No caso da areia, esta também pode ter uma coloração, por exemplo muito amarela que pode influenciar as camadas sobrepostas.

---

<sup>207</sup> Rua, H. (1998). *Os Dez Livros de Arquitectura de Vitruvius, corrigidos e traduzidos recentemente em Português, com Notações e Figuras*. (1ª ed). Lisboa: Instituto Superior Técnico; Lisboa, M. (Ed.) (2007). *A presença do estuque em Portugal. Do neolítico à época contemporânea. Estudos para uma base de dados, Actas*. 1º Seminário Internacional. Cascais: Câmara Municipal de Cascais.

A possibilidade de combinação de materiais é muito vasta, sendo aqui apresentados apenas as composições que os autores Reyes Martínez Fuentes e Mario Fogliata e Maria Sartor descrevem para as camadas internas, de acordo com Eduarda Vieira. Para Martínez Fuentes a espessura total do *marmorino* seria de 25 mm, sendo o estrato interno de 20 mm, que possuiria as seguintes composições de acordo com a *Tabela 2*<sup>208</sup>.

		Estrato Interno (20 mm)				Estrato externo (5 mm)						
		Barro cozido triturado	Areia	Água	Cal apagada	Pó de mármore	Água	Cal apagada	Pigmentos Corantes	Óleo de linhaça		
A		5	2	q.b.	3	6	q.b.	4	-	-	D	
B		5	2	q.b.	3	6	q.b.	3	-	-	E	
C		-	2	q.b.	3	4	q.b.	3	4-5%*	0,7%**	F	

q.b. = quanto basta até se obter uma consistência plástica  
\*do volume da argamassa (para estuques de ornato)  
\*\*do volume da argamassa

Tabela 2: Composição possível dos vários estratos do *marmorino*, em volume<sup>209</sup>.

Mario Fogliata e Maria Sartor, descrevem variados estratos para compor o suporte do *marmorino*, desde o *rinfazzo* até ao *intonachino*, os nossos emboços e rebocos. Numa primeira composição abordam o *cocciopesto* que é obtido a partir da trituração de vários tijolos de forma a obter um pó grosso, médio ou fino, de acordo com a necessidade, que se obtém através do cozimento. Este material entra na composição como agregado, nos primeiros três ou quatro estratos, idêntico ao de Martínez Fuentes. Para além deste componente surgem os anteriormente abordados, a areia, a cal e a água, (vd. Tabela 3). Entre cada estrato deve o suporte estar seco para aplicar o estrato subsequente<sup>210</sup>.

<sup>208</sup> Vieira, E. M. M. S. (2008). *Técnicas tradicionais de stuccos em revestimentos de interior portugueses. História e Tecnologia. Aplicação à conservação e restauro*. Tese de Doutoramento em Conservação e Restauro de Bens Culturais, da Faculdade de Belas Artes da Universidade Politécnica de Valência; Muratore, O. (2010). *Il colore dell'architettura storica. Un tema di restauro*. "Sapienza" Università di Roma, Dipartimento di Storia dell'Architettura, Restauro e Conservazione dei Beni Architettonici. Firenze: Alinea Editrice.

<sup>209</sup> *Idem, Ibidem*, p. 418, *apud* Martínez Fuentes, R, ob. cit., p. 64.

<sup>210</sup> Fogliata, M.; Sartor, M. L. (2004). *L'arte dello stucco. Storia, tecnica, metodologie della tradizione veneziana*. Treviso: Antilia.

Materiais				
Estratos	<i>cocciopesto</i>	Areia	Cal apagada	Água
<i>Rinfazzo</i> 1 estrato	5 partes grão grosso ou misto	2 partes areia de rio	3 partes	q.b.
<i>Arricio</i> 2-3 estratos	5 partes	2 partes	3 partes	q.b.
<i>Intonachino</i> 2 estratos por jornada	-	6 partes areia de rio fina	4 partes	q.b.
q.b. = quanto basta até se obter uma consistência plástica				

Tabela 3: Camadas que compõem o guarnecimento de suporte para a realização de um marmorino<sup>211</sup>.

Para além dos estratos referidos, Mario Fogliata e Maria Sartor descrevem uma série de outras opções de estratos internos, como é possível ver na *Tabela 4*.

Materiais					
Tipos de <i>intonaco</i>	areia	cal apagada	água	gesso	pó de mármore
areia e cal	6	4	q.b.	-	-
pozzolana	2	3	q.b.	-	-
argamassa com gesso	4	4	q.b.	= argamassa	-
argamassa fina	6	4	q.b.	-	-
marmorino	-	3	q.b.	-	7
q.b. = quanto basta até se obter uma consistência plástica					

Tabela 4: Tipos de *intonaco* e os seus constituintes<sup>212</sup>.

Após aplicadas o(s) emboço(s) e reboco(s), descritos anteriormente, inicia-se a fase de colocação sucessiva de camadas, aplicadas a seco, os estratos externos. Os estratos podem variar entre três a seis camadas sobrepostas, incluindo o emboço e o reboco, e podem ser constituídas por diversos materiais desde cal, pó de mármore o mais fino possível, os pigmentos\*, como a terra siena natural, os óxidos de ferro, etc. Estes materiais podem ser aglutinados, por exemplo, com cola\* de coelho, clara de ovo, cola de óleo e sabão. Para acabamento usam-se algumas cargas como o pó de jaspe\*, pó de talco ou pó de mármore. Estes componentes são misturados até se formar uma massa que é aplicada com a palustra\*, sendo feitos movimentos entrecruzados para permitir a sobreposição das camadas e o aparecimento de zonas mais opacas que nos dão a sensação das nervuras de algumas pedras decorativas. No caso do pó de mármore, por exemplo, por serem partículas muito finas ao serem pressionadas e esmagadas com a palustra, no sentido vaivém, consegue-se um brilho espelhado, o mesmo acontecendo com o

<sup>211</sup> *Idem, Ibidem.*

<sup>212</sup> Vieira, E. M. M. M. S. (2008). *Técnicas tradicionais de stuccos em revestimentos de interior portugueses. História e Tecnologia. Aplicação à conservação e restauro.* Tese de Doutoramento em Conservação e Restauro de Bens Culturais, da Faculdade de Belas Artes da Universidade Politécnica de Valência.

jaspe, gesso fino, entre outros. O acabamento podia ser feito a **ferros quentes\*** ou brunido com a **colher\*** ou com a própria palustra.

Uma das opções seria compor os estratos internos apenas com pó de mármore, cal, água e pigmentos, como é possível ver na *Tabela 5*. Abaixo, uma descrição detalhada deste processo<sup>213</sup>.

Estratos	Materiais			
	Pó de mármore	Cal apagada	Água	Pigmentos
1º estrato “magro”	6 partes grão grosso	4 partes	q.b.*	q.b.**
2º estrato “gordo”	5 partes grão medio	5 partes	q.b.*	q.b.**
3º estrato “polimento”	4 partes grão fino	6 partes	q.b.*	q.b.**
*q.b. = quanto basta até se obter uma consistência plástica ** q.b. = quanto basta até se obter a tonalidade pretendida				

**Tabela 5:** Estratos externos, com as diversas composições, do *marmorino*<sup>214</sup>.

*Amassam-se os diversos componentes, peneirando a mistura para obter uma massa totalmente homogénea. Podem adicionar-se à massa pigmentos adequados à cal, previamente dissolvidos em água e peneirados. Para a execução da primeira camada (marmorino magro) banha-se a superfície com um nebulizador. Estendem-se duas capas sucessivas usando a **talocha\*** de madeira. É fundamental esperar que a massa seque entre aplicações. Alisa-se a superfície com movimentos rotativos, em ângulo agudo. Este último detalhe reveste-se de grande importância na obtenção de um trabalho de qualidade, pois se o movimento for feito em ângulo de 90º corre-se o risco de quebrar a massa. A segunda camada (marmorino gordo) estende-se com a talocha de madeira, mas não se alisa, deixando-se que esta camada fique rugosa para facilitar a aderência do terceiro estrato. Este último (o de polimento) inicia-se com a aplicação de uma fina camada com a talocha de aço [palustra], quando a anterior iniciou presa. O alisamento da superfície faz-se com a talocha de aço e a colher de brilho (paleta). Uma vez terminada uma parte com a talocha, volta-se a humedecer ligeiramente a superfície com o nebulizador, passando de novo a talocha até esta começar a ranger. A partir deste momento, passa a utilizar-se a colher (paleta) de marmorino alisando pouco a pouco a superfície. Uma vez mais, o controlo dos movimentos é fundamental para se conseguir um marmorino liso, compacto e sem defeitos<sup>215</sup>.*

*A fase seguinte é a da obtenção do brilho através da aplicação de uma solução de **sabão\***, polida à talocha de aço ou a ferros quentes, o designado marmorino abrilhantado a fresco ou a quente (a encáustica). Utilizava-se o sabão de Marselha em bocados ou escamas, que se dissolviam em água fria até formar uma pasta tipo cola. Adicionava-se água de cal para ficar com a consistência de leite e peneirava-se. Estendia-se esta solução com uma brocha por toda a superfície em movimentos cruzados. Deixava-se secar entre 10 a 30 minutos para permitir que a potassa contida no sabão atravessasse os poros do marmorino. Seguidamente, passava-se uma **brocha\*** suave sobre o marmorino para remover o pó de sabão que aflorava à superfície, procedendo-se ao polimento do brilho a encáustica. Segundo Fogliata, estes ferros foram muito usados pelos estucadores do século XIX até finais da década de 50 do século XX. O*

<sup>213</sup> Fogliata, M.; Sartor, M. L. (2004). *L'arte dello stucco. Storia, tecnica, metodologie della tradizione veneziana*. Treviso: Antilia.

<sup>214</sup> Vieira, E. M. M. S. (2008). *Técnicas tradicionais de stuccos em revestimentos de interior portugueses. História e Tecnologia. Aplicação à conservação e restauro*. Tese de Doutoramento em Conservação e Restauro de Bens Culturais, da Faculdade de Belas Artes da Universidade Politécnica de Valência, p. 420.

<sup>215</sup> *Idem, Ibidem*, p. 422.

*ferro era escaldado numa braseira de cinzas brandas. Trabalhava-se com movimentos estudados e com as duas mãos. Esta técnica exigia prática nos gestos e no controlo da temperatura dos ferros, e nem sempre dava bons resultados, podendo por vezes comprometer o processo de carbonatação rápido decorrente da aplicação de calor<sup>216</sup>.*

Seguidamente havia ainda a opção de polir a seco, aplicando de novo uma camada de sabão que permite fechar os poros e as microfracturas que poderiam aparecer devido à retração da cal durante o processo de secagem. Após o suporte seco escova-se delicadamente com uma brocha suave sendo a operação seguida com o enceramento de toda a superfície.

*A cera\* a usar é de abelha, em pasta, branca e refinada, devendo ser dissolvida a frio em óleo de terebentina\*. A solução deve ter o aspecto de um líquido denso e leitoso. (...) A cera tem a função de permitir obter uma superfície muito brilhante, impermeável, e com maior durabilidade, para além de reforçar o contraste cromático e a transparência<sup>217</sup>.*

A solução é aplicada apenas numa direção, de uma só vez deixando posteriormente secar. A operação seguinte passa por passar pela superfície um **pano\*** de lã de forma a puxar o brilho.

No entanto, há uma outra forma de aplicar as camadas a fresco, normalmente com a brocha, uma vez que a massa usada é muito líquida. Sendo depois passada a palustra que esbatia as pinceladas. Mario Fogliata descreve um procedimento similar, como refere Eduarda Vieira:

*No caso do marmorino para imitação de mármore procede-se do seguinte modo: uma vez elaborado o marmorino, estendem-se duas a três demãos de água e sabão. Os pigmentos são dissolvidos nesta solução de água e sabão, cuja densidade é semelhante à do leite. Os veios, as manchas e todos os efeitos próprios do mármore a imitar executam-se recorrendo a pincéis, esponjas marinhas ou penas de ave. Entre cada uma das aplicações de cor deve aguardar-se uns minutos para que estas possam ser absorvidas. O polimento é dado com a colher (paleta) de marmorino em toda a superfície, o que irá auxiliar à mistura das cores e à penetração e fixação das mesmas. Finalizadas estas operações dá-se novo polimento geral para se abrilhantar toda a superfície, já sem sabão, e só com a colher de marmorino. Aplica-se uma camada de cera em toda a superfície que conferirá um brilho já muito próximo do mármore<sup>218</sup>.*

---

<sup>216</sup> *Idem, Ibidem*, p. 422.

<sup>217</sup> Vieira, E. M. M. S. (2008). *Técnicas tradicionais de stuccos em revestimentos de interior portugueses. História e Tecnologia. Aplicação à conservação e restauro*. Tese de Doutoramento em Conservação e Restauro de Bens Culturais, da Faculdade de Belas Artes da Universidade Politécnica de Valência, p. 423.

<sup>218</sup> *Idem, Ibidem*, p. 423 e 424.

## Motivos decorativos pintados

Opções decorativas aplicadas nos **apanelados\***, com traços de cor através de um desenho.

*(...) simples desenhos a linhas rectas mais ou menos complicadas, em forma de meandros, e a que os **estucadores\*** dão se ordinário o nome genérico de gregas (...)*<sup>219</sup>.

A passagem do desenho pode ser feita através de uma estampilha ou por estresido. No caso da estampilha, o desenho pode ser feito através de uma chapa de zinco ou um bocado de papel grosso, com o recorte do ornato pretendido. Após essa operação coloca-se a estampilha sobre o lugar a ser pintado e com um **brocha de traços\*** pinta-se a zona do recorte, obtendo-se o desenho previsto. Contudo, o acabamento não é o melhor sendo preferível a operação feita por estresido.

Na operação feita por estresido, é necessário primeiramente desenhar o ornato pretendido sobre o papel e de seguida, com uma agulha, picotar pelo contorno. Encosta-se o desenho à superfície recentemente estucada e com um lápis ou uma **boneca\***, geralmente com **carvão\*** no seu interior, bate-se na zona picotada. Ao remover o papel da zona recém estucada obtém-se um ponteadado e, em seguida, unem-se esses pontos com um pincel obtendo traços contínuos<sup>220</sup>.

*Pode-se **brunir\*** o **estuque\*** depois de sêco molhando-o com uma **esponja\*** e esfregando-o com **pedra pomes\*** ou **grés\*** muito fino, terminando a operação esfregando-o com **pano\*** de lã, embebido de água de **sabão\****<sup>221</sup>.

O polimento é feito com uma boneca cheia de pó de **jaspe\*** ou talco, que é batida na superfície e esfregada posteriormente com um pano seco. Esta operação é repetida até se obter o polimento desejado<sup>222</sup>.

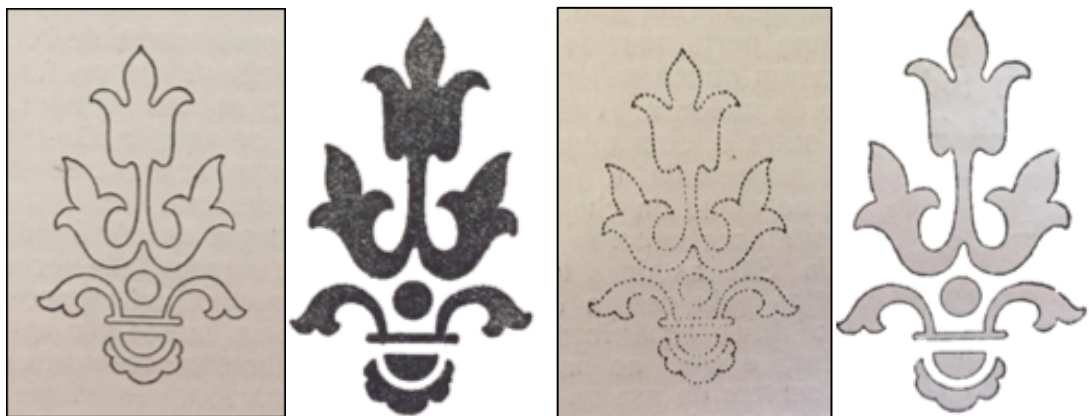


Figura 22, 23, 24 e 25: Técnica da estampilha e técnica do estresido, respectivamente<sup>223</sup>.

<sup>219</sup> Segurado, J. E. S. (s.d.). *Acabamentos das Construções*. (4ª ed). Biblioteca de Instrução Profissional. Lisboa: Imprensa Portugal-Brasil, p. 162.

<sup>220</sup> *Idem, Ibidem*; Leitão, L. A. (1896). *Curso Elementar de Construções*. Lisboa: Imprensa Nacional.

<sup>221</sup> Segurado, J. E. S. (s.d.), op. cit., p. 162 e 163.

<sup>222</sup> *Idem, Ibidem*.

<sup>223</sup> *Idem, Ibidem*, p. 162 e 63.

## Stucco-lustro

IT *stucco lucido*

AL *stucco-lustro*

Este termo aparece sobretudo em bibliografia de língua alemã. Dada a dificuldade na tradução, não nos foi possível concluir se se trata de uma técnica de revestimento de interiores, idêntica à variante “moderna” de um *Stucco lucido* (um estuque polido cuja composição é à base de gesso), recorrente sobretudo a partir do século XIX, ou do clássico *Marmorino\* lucido*. Confrontando-as, divisamos que os procedimentos e materiais apresentam diferenças, sobretudo no número de camadas aplicadas, tanto no **emboço\***, como no **reboco\***; porém, o acabamento final – lustroso – leva-nos, numa primeira impressão, a concluir que se trata da mesma técnica.

O *Marmorino*, como estrato de acabamento, onde o ligante principal é a **cal\*** área e o inerte, o **pó de mármore\***, não produz necessariamente uma superfície polida. Portanto, para obter uma superfície polida deveria ser aplicada uma solução de **sabão\***, posteriormente “brunida” a fresco com uma **colher\***, ou compactada a **ferros quentes\***; existindo ainda outras variantes, com acabamentos a **cera de abelha\*** (púnica ou diluída em solventes vegetais), **óleos\*** vegetais, resinas, entre outros<sup>224</sup>.

Relativamente ao *Stucco lucido* “moderno” surge a presença do **gesso\***, como ligante ou acelerador de presa, substituindo paulatinamente a presença da cal. É provável que a introdução desta matéria, pronta a utilizar, para além de reduzir substancialmente o tempo de execução e, por conseguinte, os custos de aplicação (já que dispensa as laboriosas camadas do *Marmorino* e mão de obra especializada) tenha convidado outros ligantes a participar, como é o caso das **colas\*** de origem animal, que atrasam a sua presa, como na técnica de *Scagliola*. Essa substituição, não só comprometeu a durabilidade, como também a sua aparência estética. O gesso não permite como a cal que as cores subjacentes e as suas justaposições criem jogos ópticos, mesmo com finalizações a cera e a óleo, constrangimento que terá permitido a abertura às finalizações em pintura<sup>225</sup>.

<sup>224</sup> Muratore, O. (2010). *Il colore dell'architettura storica. Un tema di restauro*. “Sapienza” Università di Roma, Dipartimento di Storia dell'Architettura, Restauro e Conservazione dei Beni Architettonici. Firenze: Alinea Editrice.

<sup>225</sup> Colleparidi, M. (s.d.). *A Historical Review of Development of Chemical and Mineral. Admixtures for Use in Stucco Plaster and Terrazo Floor*; Anónimo. (1827). *Zehnte Abtheilung, enthaltend die Arbeiten des Bildhauers, des Stuccateurs, des Staffirers und Lackirers, des Vergolders des Tapezirers*. Berlin: Duncker und Humblot; Sobrero, A. (1856). *Manuale di Chimica applicata alle arti*. (Vol. III). Torino: Unione Tipografico-Editrice; Pegoretti, G. (1861). *Manuale pratico per l'estimazione dei lavori architettonici, stradali, idraulici e di fortificazione*. (2ª ed). (Vol. II). Milano: Tip. Domenico Salvi e Comp.ª; Rua, H. (1998). *Os Dez Livros de Architectura de Vitruvius, corrigidos e traduzidos recentemente em Português, com Notações e Figuras*. (1ª ed). Lisboa: Instituto Superior Técnico; Ulrico Hoepli (2007). *Quaderni del Manuale di progettazione edilizia tecnologie i rivestimenti*. Milano: Editore Ulrico Hoepli; Conti, G. (2011). *La pratica dell'architettura. Manuale sulle tecniche costruttive tradizionali. Con schede di lavorazione per: Muratore, Archi e volte, Solai e coperture, Pavimentazioni, Intonaci e tinteggiature*. Santarcangelo di Romagna: Maggioli Editore; Diemer, D. (2004). *Hubert Gerhard und Carlo di Cesare del Palagio, Bronzeplastiker der Spätrenaissance* (Vol. I). Berlin.

Conclui-se, portanto, que as desvirtuações de técnicas ao longo da história, seja pela forma como esse *saber-fazer* se disseminava pelos diferentes territórios e culturas, que naturalmente contribuíam para a alteração dos procedimentos, materiais e acabamentos, etc, concebe novas terminologias, que só poderão ser esclarecidas com um estudo profundo de análise química a todos os seus estratos e componentes.

**Nota:** Os inertes nas camadas internas são essencialmente as pozolanas naturais, ou argilas calcinadas que, combinadas com a cal e, na presença da água, formam compostos insolúveis estáveis, ou seja, possuem propriedades de ligantes.

## Em Portugal

Josef Füller descreve um fingido de pedra, após concluída a descrição de um estuque liso em que a última massa é composta por uma argamassa de cal e gesso.

*O estuque fingindo pedra, é feito depois do fundo metido, por meio de uma esponja\* e pincel\*, empregando tintas em pó desfeitas em água. Finalmente é brunido a colherim\*. Para brunir\* a quente passa-se toda a superfície do estuque com um broxa\* embebida em água de sabão (sabão de sêda) e sem mais outro preparo, é brunida a quente com um ferro próprio; por fim é puxado o lustro com água-ráz [aguarrás\*] e cera<sup>226</sup>.*

João Segurado descreve o mesmo processo:

*Quando o estuque deve imitar mármore é fingido depois do fundo metido\*, empregando-se para isso esponja e pincel e tintas diluídas em água. Depois é brunido a colherim e polido (...) <sup>227</sup>.*

## Outros diálogos

Como referimos na técnica da escaiola, alguns dos estucadores entrevistados afirmam que essa técnica é uma técnica de pintura. Contudo, após análise dos procedimentos enumerados concluímos que a escaiola ou *escariola* que nos é descrita por eles é um procedimento que poderá ser uma pintura a fresco ou um *stucco-lucido*, na variante moderna.

Preparam o reboco de cal e areia e seguidamente estucam a parede com uma argamassa composta por cal e gesso, muito liso e depois enquanto esse estrato está fresco pintam com uma tinta muito aguada com o auxílio de pincéis ou até penas de galinha e esponjas, por toda a superfície para fingir os veios das pedras ou das madeiras que pretendem imitar. Seguidamente lançam o pó de jaspe\*, ou pó de talco que fica à superfície, que é aglutinado com a própria superfície ainda fresca. Entretanto entra o colherim,

---

<sup>226</sup> Füller, J. (s.d.). *Manual do Formador e Estucador*. (2ª ed). Biblioteca de Instrução Profissional. Lisboa: Empresa Diário de Notícias, p. 61.

<sup>227</sup> Segurado, J. E. S. (s.d.). *Acabamentos das Construções*. (4ª ed). Biblioteca de Instrução Profissional. Lisboa: Imprensa Portugal-Brasil, p. 163.

que tem como função apertar as partículas muito finas desses materiais, fechando os “buracos” deixados pela cal e ao mesmo tempo brunem a superfície, obtendo brilho.

Seguem-se as descrições da técnica que os entrevistados, Domingos Fontainha, Nestor Pereira e Diamantino Cunha, denominam de escaiola, respectivamente.

**DF:** (...) A escaiola básica é estucar a parede, depois fazer a cor com o pigmento, óxido de ferro. (...) É uma pintura em fresco, depois tem de ser toda recalçada com o colherim e o jaspe. O jaspe hoje não sei se há, é um pó de talco mais grosso, um pó de talco grosseiro, industrial. (...) Pronto e é decalcada com o colherim e depois com o pó de talco. (...) portanto tem de se estucar a parede e deixá-la estar húmida, tem de estar uma horita para o gesso solidificar bem. Depois então é que se faz a pintura, depois da pintura suja-se a parede com pó de talco e com o colherim, brunir chama-se a isso brunir. Depois até com a mão, para ganhar o lustro<sup>228</sup>.

**NP:** É tudo junto na hora, não pode secar. (...) Tens de meter a massa, afagar e fazer logo a pintura. (...) É no sítio. (...) É com pincéis ou com penas de galinha<sup>229</sup>.

**DC:** (...) Faço esta parede toda, marco a altura que quero e faço em gesso. Depois de afagado o gesso e a cal marco as pedras, as faixas, o que eu quero fazer e depois com uma esponja e com as tais anilinas fazemos um marmoreado... (...) Nós ali fazíamos era em pintura, com uma esponja... (...) Com um pincel muito fininho fazíamos os veios. Fingia a pedra, fingia a madeira. (...) Depois de estar feito, havia que a brunir. Dava-lhe com jaspe dentro de uma saquinha... (...) Dentro de uma bonecazinha de uma camisola velha porosa e depois com o colherim. Aquilo fica como vidro. (...) Fica completamente vidro e dura vidas. (...) E além do fingir a mármore, fazíamos a cinzento ou a rosa. Também há o marmoreado, porque há a pedra mais para o sul que não é igual aos mármore. É um marmoreado, é outro tipo. Eu, por exemplo, quando vim e fiquei em Lisboa uns meses, trabalhei. Foi um individuo que me pediu. Fui restaurar a Sala de Pesca do Marquês de Pombal em Oeiras, na quinta de Oeiras. E eu andei lá, a marmorear precisamente, a fazer pequenos trabalhos<sup>230</sup>.

Uma argamassa com ligação [reboco de cal e areia nas mesmas proporções] e depois fazia-se gesso em cima, gesso e cal, afagava-se bem afagadinho, rematava-se, passava-se o **pano\***... (...) para desfazer algumas irregularidades com água, ficava muito bem. Depois dava-se uma passadela de água e para a escaiola metíamos-lhe uma aguada de cal fininha para dar por cima para depois fazer o desenho. (...) Era com a esponja, corria-se para fazer os veios e depois tínhamos um pincel muito fininho com que se fazia os retoques. (...) há uns pentes metálicos, o meu avô foi quem mos deu. E depois com o pente fazia-se o que a gente queria conforme os nossos conhecimentos. Fingíamos a pedra. (...) Às vezes com uma **régua\*** e com a sombra, um tom acastanhado, fazíamos um traçozinho com 1 cm ou 1 cm e pouco, muito direitinho, tinha de ser uma coisa bem feita. A pessoa olhava e dava a ideia que aquilo era saliente e não era<sup>231</sup>.

Diamantino Cunha ainda referiu como fazia fingidos nas fachadas exteriores:

**DC:** Fazíamos aí e fazíamos no exterior. Numa fachada era com pigmentos. Fazia-se o banho, chamávamos nós o banho que era feito à base de uma aguada de cal com cimento um pouco de cal hidráulica que era para dar aquela tonalidade, depende da pedra, e depois com uma vassoura salpicava-se. E depois faziam-se os veios da pedra

<sup>228</sup> Apêndice, p. 170.

<sup>229</sup> Apêndice, p. 187.

<sup>230</sup> Apêndice, p. 197.

<sup>231</sup> Apêndice, p. 203.

*conforme a gente queria*<sup>232</sup>.

José Rosário também referiu uma técnica de fingido:

***JR:** Era estucado e depois era pintado conforme a habilidade manual de cada um. Fazia-se a divisão das pedras com uma régua de traço e um lápis como se fosse pedra mármore e depois era pintado com a sabedoria de cada um, mas normalmente havia poucas pessoas a fazer isso na minha altura. (...) quando era para brunir que era o tal dar com a boneca\* e com a colher brunir e depois de passar com aquilo para polir. Era brunir. Levava o pó de jaspe, pó de talco, depois passava-se a mão, depois com a colher... Era uma espécie de afagar, de queimar, de avivar as cores da tinta e ficava muito liso*<sup>233</sup>.

Domingos Fontainha na altura da entrevista tinha um trabalho em mãos que era uma “escaiola” numa caixa de escadas numa residência na Rua Latino Coelho no Porto. Aborda também o **óleo de linhaça\*** na parte de acabamento.

***DF:** (...) O que fizemos aqui na rua Latino Coelho foi recuperar a cal, o gesso e a pintura e passámos um bocadinho de cera para lhe dar o brilho e puxar a cor. (...) A escaiola já por si bebe logo o óleo e se passar a mão ele começa logo a polir*<sup>234</sup>.

---

<sup>232</sup> Apêndice, p. 203.

<sup>233</sup> Apêndice, p. 223.

<sup>234</sup> Apêndice, p. 176.

A large, irregular teal shape on the left side of the page, resembling a splash or a drop, which serves as a background for the text.

# **PROCESSOS AUXILIARES ÀS TÉCNICAS**

## Assentamento das peças

Processo que se executa a seguir à fundição em gesso que consiste na aplicação das peças no local pretendido, por meio de calda de gesso.

Numa primeira fase limpam-se as peças, eventualmente retocando-as com pincéis ou **teques\***. O tardoiz é igualmente limpo, e de seguida é humedecido e riscado, com a ponta da **colher\***, usando o mesmo procedimento para a superfície onde se vão aplicar as peças.

Para o assentamento dos ornatos ou das molduras é necessário preparar a calda de **gesso\*** que será aplicada no tardoiz das peças, que foram riscadas, e no suporte a aplicar. Para aplicar a peça no seu lugar deve-se comprimir, afinando a sua posição até o gesso fazer presa. Enquanto a massa ainda está fresca, remove-se o gesso supérfluo e retocam-se com pincéis molhados e **espátulas\*** as extremidades das peças.

É conveniente que as peças não excedam a grossura pretendida de forma a que a pasta que se interpõem seja mínima. Caso contrário ao assentar as peças o gesso repuxará podendo-se criar bolhas de ar que reduzem a resistência do trabalho<sup>235</sup>.

## Aplicação dos elementos corridos na estância

Antes de fixar as molduras nos tectos ou nas paredes deve-se riscar a parte inferior destas, assim como o sítio onde vão ser fixadas e, seguidamente, limpá-las e molhá-las. Depois aplicam-se no local sobre um **reboco\*** de gesso e **cal\*** colocado no momento anterior. As molduras devem ser bem apertadas sobre a argamassa do reboco. O excesso do reboco deve ser removido e depois rematado.

Os cantos das molduras precisam de ser rematados com as devidas ferramentas, uma vez que os moldes não permitem acabamentos perfeitos nessas zonas. Para este fim são usadas as **régua de cantos\*** numa primeira fase e depois as espátulas para os acabamentos mais minuciosos<sup>236</sup>.

*Aplica-se ao canto uma porção de massa de gesso e tomando a régua de cantos, faz-se correr ao longo das molduras já feitas, de maneira a continuá-las até ao recanto, repetindo a operação na segunda parede (...) até completar a sua intersecção. A régua vai alisando e com o **colherim\*** e os ferros especiais consertam-se as partes defeituosas, retira-se o excesso de massa e tapam-se os buracos deixados<sup>237</sup>.*

---

<sup>235</sup> Segurado, J. E. S. (s.d.). *Acabamentos das Construções*. (4ª ed). Biblioteca de Instrução Profissional. Lisboa: Imprensa Portugal-Brasil.

<sup>236</sup> Füller, J. (s.d.). *Manual do Formador e Estucador*. (2ª ed). Biblioteca de Instrução Profissional. Lisboa: Emprêsa Diário de Notícias; Segurado, J. E. S. (s.d.), op. cit.

<sup>237</sup> *Idem, Ibidem*, p. 172.

## Outros diálogos

Atualmente com o desenvolvimento de novos materiais, a aplicação dos elementos é feita com gesso cola aplicado sobre o tardo da peça. A peça deve ser riscada e colocada na superfície a colar apertando-a durante uns segundos até esta aderir ao suporte.

Nestor Pereira referiu que antes da chegada do gesso cola, usava-se o gesso e a cal sendo que o gesso cola tem a particularidade de colar com rapidez à superfície. Antes da colocação do ornamento este é



Figura 26: Aplicação do gesso cola<sup>238</sup>.

*escalado*, termo usado por Nestor Pereira para designar o aparar da peça com a faca de gesso e nos buracos com a faca de moldes. O gesso cola é colocado apenas nas superfícies do ornato, que vão agarrar ao suporte, com a colher.

**NP:** *Fica logo na hora, depois já não o tira, já só tira em pedaços*<sup>239</sup>.

Após a colocação com uma brocha húmida remove-se o excesso do gesso cola. Em relação às peças mais pesadas o mestre reforça a ideia de que as peças são sempre coladas sobre o **estuque liso\***, sendo que quando enche o molde a peça pode chegar a pesar 5kg mas depois de seca passa a 1,5kg, dependendo do tipo de ornamento. Nestor Pereira usa apenas gesso cerâmico para as peças, explicando que a diferença entre o gesso cerâmico e a cal é a brancura. Após a colocação de todos os ornamentos no tecto, o mestre passa um banho de cal para dar esse efeito.

Diamantino Cunha e José Rosário também referem o uso do gesso, ou gesso e cal, para colar os ornamentos. Diamantino Cunha, chama ainda a atenção para o tempo que demorava a agarrar à superfície.

**DC:** *(...) Sabe quem era o sacrificado? Era o servente que estava ali até as mãos caírem para baixo [risos]*<sup>240</sup>.

Diamantino Cunha fala ainda da questão da colocação de peças mais pesadas, que eram feitas em frações, sendo estas presas aos barrotes e depois coladas ou pregadas.

Sobre os ornatos de colar, Domingos Fontainha refere ainda que por vezes incorporam elementos estruturais como malhas de **sisal\*** e ultimamente o **piaçaba\***. Recorda ainda que quando se fundia uma peça em gesso usavam uma espécie de raspador com dentes para a aceitar melhor a outra massa.

**DF:** *(...) Se o ornato for pequeno nós antigamente usávamos isso, era piaçaba. Tirava-se das vassouras para pôr numa palheira na peçazinha, as peças eram de 20 cm mais ao menos. Agora se for uma peça grande, uma sanca, usava-se o sisal (...) o outro piaçaba antes de vir o plástico manchava a peça e depois comecei a usar esse industrial de plástico*<sup>241</sup>.

<sup>238</sup> Fotografia tirada pela autora durante a entrevista com o estucador Nestor Pereira.

<sup>239</sup> Apêndice, p. 182.

<sup>240</sup> Apêndice, p. 204.

<sup>241</sup> Apêndice, p. 177.

## Modelação

Processo que consiste na construção de um relevo ou figura, através de um original, com um material moldável, **barro\*** ou **cera\***, sendo que o objecto final servirá como modelo para reproduções.

### Modelação em barro

A modelação requer um material que seja fácil de manusear. Para este fim o material que responde melhor às necessidades requeridas para a produção de ornatos e figuras é o barro, uma vez que se sujeita a qualquer forma e se conserva inalterável.

*O barro é o material geralmente usado para modelar ornatos, podendo com êle fazer-se fôrmas para a sua reprodução fácil e económica em gesso\*. (...) O gesso amassado também é plástico mas a sua prêsa rápida, tornando-o duro, não permite dar-lhe tôdas as formas desejadas, a não ser por meio de moldes (...) ou fundindo-o em fôrmas apropriadas (...)<sup>242</sup>.*

O barro deve ser bem amassado de forma a ficar macio, para evitar zonas mais duras e outras mais moles.

*O barro n'este estado guarda-se n'uma caixa forrada interiormente com folha de zinco, onde conserva sempre um certo grau e humidade, o que facilmente se consegue burrifando a massa de tempos a tempos<sup>243</sup>.*

Este processo requer o uso das mãos como instrumento de modelação, sendo os dedos polegares e indicadores os mais requeridos. No entanto, existem outras ferramentas de apoio à modelação como é o caso dos **teques\*** de vários feitios que ajudam na adição ou no momento de subtração do barro.

Para a produção de relevos, estes são feitos sobre uma prancheta ou tábua resistente, reforçada com travessas de madeira para evitar o empenamento devido à humidade. Na prancheta é estendida uma camada plana de barro, com 2 a 3 centímetros de grossura, de tamanho proporcional ao do modelo.

*N'este plano de barro desenha-se o ornato, figura em relevo, retrato, ou outra qualquer decoração, que se pretende modelar, e depois do desenho estar bem certo, applica-se-lhe o barro, conforme as alturas necessarias, sendo muito conveniente não cuidar do acabamento d'uma parte da modelação, sem que esteja tudo esboçado para assim se vêr melhor o effeito geral. Acabamento não consiste apenas em alisar as formas do esboço, sendo o essencial a sua comparação constante com o original, até se obter uma perfeita semelhança<sup>244</sup>.*

No caso de bustos, figuras, grupos de figuras ou objectos de vulto devem ter um apoio, de forma a evitar o seu desmantelamento devido ao peso do barro. Neste sentido, devem ser colocados amparos no interior do barro, de forma invisível e que não atrapalhe a modelação. Nas figuras mais simples a

---

<sup>242</sup> Segurado, J. E. S. (s.d.). *Acabamentos das Construções*. (4ª ed). Biblioteca de Instrução Profissional. Lisboa: Imprensa Portugal-Brasil, p. 173 e 174.

<sup>243</sup> Füller, J. (s.d.). *Elementos de Modelação de Ornato e Figura*. Bibliotheca de Instrução Profissional. Lisboa: Typ. da Empreza da Historia de Portugal, p. 6.

<sup>244</sup> *Idem, Ibidem*, p. 9.

armação é feita mais facilmente com paus ou ferros cruzados, a que se podem ligar com arame a pequenas cruces de madeira para segurar melhor o barro. No caso das figuras isoladas a construção da estrutura interior é mais complexa, sendo necessário recorrer a uma armação própria de ferro.

*Esta armação é constituída, (...) por uma haste de ferro bastante forte, com grossura proporcional ao tamanho da figura, podendo ser 3 ou 4 centímetros no caso d'uma figura de tamanho natural. Na parte inferior da haste principal, ha quatro pernas forjadas, que se aparafusam a uma valente base de madeira, fixando invariavelmente aquella haste, á qual se prendem diversos ferros de menor grossura os quaes se dobram, tomando as direcções e as posições que o original exigir<sup>245</sup>.*

Os trabalhos após concluídos devem ser conservados húmidos, borrifando ou com uma seringa injetando **água\*** sem ser em excesso, e devem ser cobertos com **panos\*** também húmidos. Estas indicações são importantes, uma vez que se o barro secar pode originar fendas e estalar<sup>246</sup>.



Figura 27 e 28: Armação de madeira<sup>247</sup> e armação de ferro<sup>248</sup>.

## Modelação em cera

Para além do barro há também a possibilidade de modelar com cera, que é por norma mais usada em objectos mais delicados ou minuciosos.

A receita que Josef Füller recomenda é de: 200 gramas de lycopodio ou amido de arroz, 300 g de cera branca, 100 g de cebo de Holanda, 100 g de **terbentina\*** veneziana, 30 g de tinta de almagre ou vermelho em pó e 10 g de **azeite\*** virgem. No entanto, o autor refere que a receita pode ser modificada aumentando a porção de cera para a pasta ficar mais rija e para uma pasta mais macia aconselha uma maior quantidade de terbentina. A pasta de cera para moldar é feita em banho-maria.

*(...) deitando-se primeiro a cêra, e só quando esta estiver bem derretida, é que se pôde juntar o resto dos ingredientes,*

<sup>245</sup> Füller, J. (s.d.). *Elementos de Modelação de Ornato e Figura*. Bibliotheca de Instrução Profissional. Lisboa: Typ. da Empresa da Historia de Portugal, p. 9.

<sup>246</sup> *Idem, Ibidem*.

<sup>247</sup> *Idem, Ibidem*, p. 8.

<sup>248</sup> *Idem, Ibidem*, p. 9.

*devendo haver o cuidado de mexer tudo muito bem, mesmo quando se tira do lume para esfriar. Depois, forma-se com esta massa pequenos rolos, que devem ser bem amassados antes de modelar com elles<sup>249</sup>.*

A cera depois de pronta deve ser muito bem amassada para que com o calor natural da mão se sujeite às formas que se pretender dar. No caso de objectos mais minuciosos, como ornamentos ou relevos, estes devem ser moldados em cima de ardósias, chapas de metal ou vidro.

As ferramentas para a modelação em cera são as mesmas que as de barro, apenas mais pequenas e a madeira usada mais rija, como é o caso do ébano e do pau santo. Os **teques\*** de arame não são tão utilizados para este tipo de modelação.

Como foi referido anteriormente, as partes isoladas a reproduzir devem ser reforçadas com arames para neste caso a cera ter mais resistência<sup>250</sup>.

*O começo dos trabalhos na modelação em cêra, faz-se exactamente como no barro. Primeiro as linhas geraes do desenho, depois o esboço, e sómente quando tudo está bem indicado e no seu logar, é que se deve cuidar do acabamento<sup>251</sup>.*

---

<sup>249</sup> Füller, J. (s.d.). *Elementos de Modelação de Ornato e Figura*. Bibliotheca de Instrução Profissional. Lisboa: Typ. da Empreza da Historia de Portugal, p. 12.

<sup>250</sup> *Idem, Ibidem.*

<sup>251</sup> *Idem, Ibidem*, p. 12.

## Moldagem

Processo que consiste na obtenção de um molde fêmea ou negativo a partir do original através do vazamento de um material semi-líquido, que endurece, de forma a obter uma reprodução<sup>252</sup>.

A moldagem pode ser feita por vários processos: molde simples, **molde de forma perdida\***, **molde de tasselos\***, **molde de gelatina\***, **molde de cera\*** ou molde com recurso a matérias flexíveis, como o **molde de silicone\***.

O uso de variados materiais para a reprodução de moldes em gesso dependeu da tecnologia que se foi desenvolvendo ao longo do tempo. Até ao século XIX usava-se a **cera de abelha\*** e o **gesso\***, depois introduziu-se no final desse século a **gelatina\*** e nos anos 50 do século XX as borrachas vinílicas e outros materiais, como o **silicone\*** e o látex<sup>253</sup>.

Avelino Ramos Meira refere a evolução do uso dos materiais para o processo de moldagem, na sua obra de 1945.

*Só mais tarde se começou a modelar em barro e a passar para gesso com moldes de cêra, e mais modernamente, com moldes elásticos de gelatina ou cola<sup>254</sup>.*

**Nota:** Em alguns países europeus como é o caso de Inglaterra continuam a ser utilizados moldes feitos em madeira de buxo, ou outras madeiras densas, para produzir as chamadas madres, que contribuem para a produção de ornatos delicados, tanto em estuque ou *pastiglia* para molduras.

---

<sup>252</sup> Ramos, M. C. (2011). *O gesso na escultura contemporânea. A História e as técnicas*. Dissertação de Mestrado em Escultura da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa.

<sup>253</sup> Füller, J. (s.d.). *Manual do Formador e Estucador*. (2ª ed). Biblioteca de Instrução Profissional. Lisboa: Empresa Diário de Notícias.

<sup>254</sup> Meira, A. R. (1945). *Afife, Monografia*. Porto: Edição do Autor, p. 108.

## Molde de forma perdida

O molde de forma perdida é um processo que se segue à **modelação\*** em **barro\***. Apelida-se de forma perdida uma vez que a forma fica inutilizada durante a abertura do molde, ou seja, só possibilita uma cópia<sup>255</sup>.

### Molde de forma perdida de modelos planos

Coloca-se o modelo de barro na posição horizontal, sobre uma tábua, e cobre-se com uma camada de **gesso\*** obtendo assim a forma negativa.

*São duas as camadas que é costume deitar; à primeira, mais fraca, junta-se na água uma porção de pó encarnado (almagre) suficiente para tingir o gesso, de côr de rosa. Nesta água deita-se gesso de prêsa (gesso francês) até à sua superfície; nesta primeira camada (côr de rosa) é conveniente não deitar gesso de mais para não ficar muito grosso, e cobre-se então o modelo de barro com a altura de um centímetro aproximadamente<sup>256</sup>.*

Deixa-se secar, o que leva cerca de dez minutos, e seguidamente com uma **brocha\*** unta-se ou salpica-se com barro líquido. Depois, coloca-se a segunda camada de gesso, desfeito em **água\*** limpa (sem cor) mas mais grosso, que poderá atingir a espessura entre 2 e 3 centímetros, dependendo do tamanho do modelo. Caso seja de grandes dimensões, sugere-se na segunda ou terceira camada a colocação de barras de ferro, de forma a evitar que a forma quebre. Depois do gesso endurecer, retira-se a forma da tábua e cuidadosamente vira-se o modelo iniciando-se a remoção do barro, sem ferir a forma. Após a remoção, lava-se cuidadosamente, com pincéis ou com uma **esponja\***, para não se perder a impressão, ou seja, os detalhes no gesso. Depois deste procedimento coloca-se na posição vertical durante alguns minutos.

*Posta outra vez na posição horizontal unta-se com **sabão\*** desfeito em água e a espuma do sabão deve-se tirar bem da fôrma para esta não ficar entupida. Desfaz-se novamente o gesso num alquidar, mas não muito grosso para escorrer bem, e deita-se na fôrma untada de sabão até uma espessura suficiente. Para fazer escorrer bem o gesso pode-se dar movimento (agitar) à fôrma<sup>257</sup>.*

Depois de preenchida a forma e o gesso ter endurecido, inicia-se o desbastamento com um **formão\*** e com a ajuda de um **maço\***. Remove-se a primeira camada superior em pequenos pedaços até à camada inferior, pigmentada, cujo aparecimento nos indica que estaremos muito próximos da peça vazada, e que deveremos avançar com extrema precaução para não a ferir, sendo esta a função da primeira camada colorida.

---

<sup>255</sup> Füller, J. (s.d.). *Manual do Formador e Estucador*. (2ª ed). Biblioteca de Instrução Profissional. Lisboa: Empresa Diário de Notícias.

<sup>256</sup> *Idem, Ibidem*, p. 10.

<sup>257</sup> *Idem, Ibidem*, p. 11.

## Molde de forma perdida de bustos

A forma de execução é semelhante à descrita anteriormente, forma perdida de modelos planos. Antes de iniciar o processo é preciso dividir o busto em duas partes, marcando-se com um traço desde a cabeça até aos ombros dos dois lados, normalmente denominada de linha de apartação. Nessa marcação colocam-se folhas rectangulares finas de latão, de quatro a seis centímetros, por toda a divisão até passar por baixo do busto, normalmente sobrepostas. Desta forma separam-se as duas partes, para ser possível remover bem o barro. Relativamente às camadas de gesso estas são aplicadas de igual forma como no modelo plano. No momento de cobrir o busto com camadas iguais, a posição vertical não é muito prática, sendo preferível colocar-se o gesso com uma colher\* ou com um pincel, ou também arremessado ainda líquido com a mão, soprando em seguida, com auxílio de uma palha, para que o gesso chegue a todos os recantos e anule as indesejáveis bolhas de ar. Nesta fase aconselha-se a borrifar com água o modelo de barro para evitar a aglomeração de bolhas de ar.

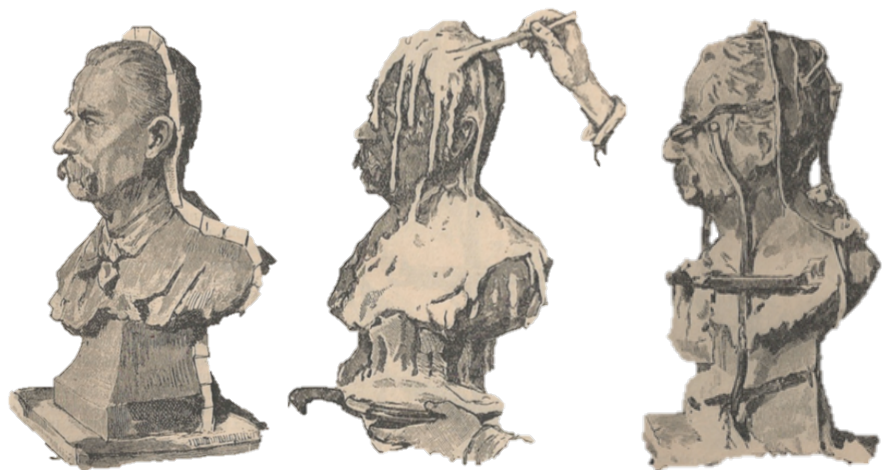


Figura 29, 30 e 31: Marcação no busto<sup>258</sup>; aplicação da primeira camada<sup>259</sup>; colocação dos reforços de ferro<sup>260</sup>.

*Posta a primeira camada é de vantagem prender umas barras de ferro com uma pouca de massa de gesso para reforçar a fôrma (...) Coberto o busto completamente com gesso na grossura suficiente (...), começa-se a abrir com um formão a fôrma nas juntas das fôlhas de latão, deitando água nas fendas, o que facilita a separação das duas metades, tirando depois bem o barro, lavando e untando com água de sabão, juntando-se outra vez as duas metades da fôrma e atando-as com uma corda<sup>261</sup>.*

Na forma negativa do busto deita-se o gesso líquido, movimentando-o de forma a preencher todos os recantos, até ter uma espessura regular. É recomendado não encher demasiado com gesso para não ser muito pesado.

*É suficiente uma espessura de três centímetros por igual e para o reforçar basta uma barra de ferro, encoberta e*

<sup>258</sup> Füller, J. (s.d.). *Manual do Formador e Estucador*. (2ª ed). Biblioteca de Instrução Profissional. Lisboa: Empresa Diário de Notícias, p. 12.

<sup>259</sup> *Idem, Ibidem*, p. 13.

<sup>260</sup> *Idem, Ibidem*, p. 14.

<sup>261</sup> *Idem, Ibidem*, p. 13 e 15.

*prêsa no interior do busto pelo gesso. Esta maneira de encher o busto com gesso de espessura igual exige uma certa prática. Também as duas metades do busto se podem encher em separado com a indispensável espessura e depois unir as juntas com massa de gesso. A maneira de descascar é a mesma como no modelo plano e começa-se de cima para baixo tirando primeiro a camada mais grossa (...)*<sup>262</sup>.



Figura 32, 33 e 34: Aplicação do gesso<sup>263</sup>; enchimento com gesso<sup>264</sup>; abertura<sup>265</sup>.

## Molde de forma perdida de figuras

A forma de trabalho é igual à do busto, no entanto é mais trabalhosa porque se tem de dividir a forma em várias partes, principalmente as figuras de tamanho natural ou em posições de movimento. No caso de grupos ou combinação de diversas figuras o trabalho torna-se bastante mais complexo devendo ser preferivelmente realizado por profissionais como o **formador\*** ou **moldador\***. Em primeiro lugar é necessário compreender como se deve fazer a divisão da figura ou do grupo para que o gesso chegue a todos os recantos.

*(...) é mister estudar como se deve tirar o barro, colocar o esqueleto de ferro, fazer a lavagem e encher com gesso. A divisão da fôrma, que depois no modelo de gesso se apresenta com costuras, deve-se fazer por sítios por onde se facilite o acabamento. Por êste motivo a frente principal fica inteira e só pelo lado de trás serão feitas as indispensáveis divisões. A conveniência de conservar a frente numa peça inteira, é por que ela serve de segurança às outras peças mais pequenas que lhe ficam encostadas. A divisão é feita por meio de fôlhas finas de latão da mesma maneira como num busto, na direcção de cima para baixo, deixando a parte da frente (peça principal) com mais de metade, para assim as costuras ficarem menos visíveis*<sup>266</sup>.

No lado oposto as divisões são feitas na outra direcção, na horizontal, para que as peças assentem uma sobre a outra. No local onde seja visível o ferro que sustenta o esqueleto deve-se fazer uma outra divisão.

<sup>262</sup> Füller, J. (s.d.). *Manual do Formador e Estucador*. (2ª ed). Biblioteca de Instrução Profissional. Lisboa: Emprêsa Diário de Notícias, p. 16 e 17.

<sup>263</sup> *Idem, Ibidem*, p. 15.

<sup>264</sup> *Idem, Ibidem*, p. 16.

<sup>265</sup> *Idem, Ibidem*, p. 17.

<sup>266</sup> *Idem, Ibidem*, p.18.

Após as divisões feitas e do modelo ter sido borrifado com água, coloca-se a primeira camada de gesso de cor. Na segunda e terceira camada são colocadas barras de ferro, de forma a poupar gesso e dar resistência às formas, principalmente nas de grandes dimensões. A fase de remoção e separação das várias peças tem de ser feita com extrema cautela para não ferir e partir a forma. Relativamente aos ferros interiores devem ser isolados com goma-laca para prevenir a ferrugem e não originar manchas no gesso. Depois de aplicar essa camada de proteção são presos com massa de gesso na forma e são fixados aos seus diversos pontos, principalmente nos braços e nas pernas para sustentar a figura por inteiro. Seguidamente remove-se o barro, lava-se e unta-se com sabão e depois começa-se com a fundição juntando e unindo as duas partes (base e peça da frente) com cordas. De forma a saber onde encaixam as várias peças usa-se como referência sinais riscados ou cavados, feitos anteriormente enquanto a peça está completa.

A fase seguinte passa por cobrir o interior da forma com camadas sucessivas de gesso até atingir uma espessura máxima de 3 a 4 centímetros. As outras peças são cheias à parte, de baixo para cima até chegar à última da parte superior. Depois unem-se as várias peças enquanto a massa de gesso está fresca, com cordas ou gatos de ferro, uma vez que o gesso pode dilatar e provocar fendas nas zonas de união das peças. A fase de revelar a forma do modelo é feita da mesma maneira que já foi descrita<sup>267</sup>.

## Molde de forma perdida de uma peça de uma figura

No caso de um braço este deve ser dividido ao meio a todo o comprimento com as folhas de latão.

*(...) e de igual maneira com tôda a volta onde se pretende separar o braço do corpo. Faz-se a fôrma desta parte antes que o modelo esteja coberto com a segunda camada de gêsso. Põem-se primeiro tôdas as camadas na grossura suficiente na parte isolada, e no corpo sómente nas proximidades de esta<sup>268</sup>.*

O processo da deslocação e da tiragem é igual a qualquer outra forma, como já foi descrito. Depois de tirada a forma e o barro, o ferro do esqueleto é limado e o plano que deixou o corte é alisado e depois é coberto com gesso<sup>269</sup>.

---

<sup>267</sup> Füller, J. (s.d.). *Manual do Formador e Estucador*. (2ª ed). Biblioteca de Instrução Profissional. Lisboa: Empresa Diário de Notícias.

<sup>268</sup> *Idem, Ibidem*, p. 20.

<sup>269</sup> *Idem, Ibidem*.

## Molde de tasselos

PT tasselo = taceo

Processo que permite a reprodução de múltiplas peças de **gesso\***, sem perder a forma, a partir de qualquer material, ao contrário do molde de forma perdida.

*A fôrma de taceos, (...) consiste em preparar muitos pedaços de gêsso de diversos tamanhos e feitios, os quais unidos uns aos outros formam o conjunto negativo do objecto<sup>270</sup>.*

Esta técnica tem a vantagem dos modelos ficarem menos pesados por serem ocios, ou seja, mais facilmente transportáveis, permitindo ao mesmo tempo poupar material.

## Molde de tasselos de modelos planos

O material, (gesso, madeira ou pedra porosa) a ser reproduzido deve ser primeiramente protegido com uma solução de **goma laca\***, por norma a amarela, que se dissolve em álcool, em sucessivas demãos até impermeabilizar a superfície.

O objecto deve ser colocado na horizontal sobre uma prancheta plana, tendo a forma, no caso de ter muitas reentrâncias (prisões), de ser feita em várias peças e, no caso de menor complexidade, pode fazer-se apenas numa só peça. No primeiro caso, com um lápis escolhe-se a parte que irá ser usada para fazer o primeiro tasselo que será a última a ser removida depois da forma estar concluída.

*Prepara-se uma prancha ou plano de barro\* com a grossura máxima de 1, 1/2 centímetro, fazendo dela tiras com a largura de três centímetros, com os quais é cercada a superfície do primeiro pedaço da fôrma a fazer<sup>272</sup>.*

Posteriormente, o primeiro tasselo deve ser untado com **azeite\*** e coberto com massa de gesso até à altura das tiras de barro, procurando impedir a formação de bolhas de ar. Depois do gesso endurecer removem-se as tiras de barro e o pedaço formado com gesso.

*Êste último é cortado em tôda a periferia com arestas bem vivas, pintado com goma-laca, untado com azeite e posto outra vez no seu sitio e apertado contra o modêlo para ficar bem assente<sup>273</sup>.*



Figura 35: Relevo de medalhão com tasselos, coberto até metade<sup>271</sup>.

Usa-se o mesmo processo no fragmento vizinho e, assim sucessivamente, até que todas as partes do

<sup>270</sup> Füller, J. (s.d.). *Manual do Formador e Estucador*. (2ª ed). Biblioteca de Instrução Profissional. Lisboa: Empresa Diário de Notícias, p. 24

<sup>271</sup> *Idem, Ibidem*, p. 26.

<sup>272</sup> *Idem, ibidem*, p. 25.

<sup>273</sup> *Idem, ibidem*, p. 25.

modelo fiquem cobertas com pedaços da forma, se unam perfeitamente entre si. É necessário fazer sinais de pouca profundidade, em cada uma das peças, com um ferro redondo, que servem de marcação e acerto, posteriormente, isoladas com goma laca e untadas com azeite. Após a junção de todas as peças faz-se uma espécie de cama para as fixar e imobilizar, usando para o efeito uma calda de gesso, com, aproximadamente, três centímetros de grossura, criando assim a chamada caixa, que irá agregar os múltiplos tasselos, evitando deslocamentos. Quando o gesso já está rígido, levantam-se facilmente as várias peças da forma que são colocadas, uma a uma, nas posições indicadas pelos sinais, completando, assim, a forma.

Deve garantir-se que antes de usar a forma, todas as peças têm de estar bem secas para serem pintadas com verniz, ou, em alternativa, apesar de ser mais demorado, mergulhar os tasselos em verniz para garantir que a forma fica mais sólida. Pode-se optar por isolar com goma-laca que permite uma secagem mais rápida.

Depois de pronta a forma, como em qualquer fundição em gesso, unta-se o interior com azeite e deita-se dentro a calda de gesso. Logo após a presa do gesso, volta-se a forma e remove-se primeiramente a caixa seguindo-se-lhe a extração cautelosa, uma por uma, de cada uma das peças soltas, limpando-as e colocando-as de novo na caixa, para poderem ser reutilizadas mais tarde; a forma deve ser acondicionada horizontalmente num lugar onde não possa ser danificada e tapada para evitar a entrada de pó<sup>274</sup>.

## Molde de tasselos de bustos

Os bustos devem ser divididos em duas partes que, por sua vez, são separados em diversas peças, como as orelhas, as roupagens, os olhos, etc. A divisão em duas partes é feita nas mesmas condições que na técnica da forma perdida, desde a cabeça até à base<sup>275</sup>.

A linha de apartação é efetuada com um lápis sobre o busto, preparado com goma laca. Em seguida, é deitado horizontalmente e no sítio da marcação a lápis é colocada a tira de barro, com largura entre três a quatro centímetros.

A forma de realizar os tasselos é semelhante à técnica de formas de tasselos para relevos, descrita anteriormente. Esta primeira fase consiste apenas na construção dos tasselos da frente do busto e posteriormente o lado de trás. Depois de ambos os lados concluídos são envolvidos numa caixa de gesso, fechando a forma em volta do modelo.

*Em seguida será primeiramente tirada a caixa da frente e colocados nela os respectivos tasselos, fazendo o mesmo à*

---

<sup>274</sup> Füller, J. (s.d.). *Manual do Formador e Estucador*. (2ª ed). Biblioteca de Instrução Profissional. Lisboa: Empresa Diário de Notícias.

<sup>275</sup> *Idem, Ibidem*.

*parte de trás, deixando secar tudo bem para depois poder envernizar ou pintar com goma laca*<sup>276</sup>.

Para se iniciarem as reproduções em gesso os tasselos são untados com azeite e colocados novamente no sítio respectivo da caixa. Seguidamente, as duas metades são colocadas verticalmente e são unidas com uma corda.

A fase posterior usa os mesmos procedimentos da técnica da forma perdida de um busto, sendo colocada uma calda de gesso dentro da forma oca. Este processo é repetido até se obter uma espessura entre os dois a três centímetros de gesso. Depois de o gesso estar parcialmente seco, normalmente demora várias semanas a secar, desata-se a corda e removem-se as caixas e os tasselos, batendo cuidadosamente com um **maço\***.



Figura 36: Vista lateral de um busto formado até metade<sup>277</sup>.

## Molde de tasselos de figuras

Para uma figura inteira o processo é mais complexo. É preciso decidir se é preferível formar a figura por inteiro ou por partes. No caso de ser feito por partes, devem-se destacar os braços, as pernas do resto do corpo, sendo desta forma executados separadamente como peças independentes. O resto do corpo é dividido em duas partes, como já foi descrito anteriormente, desde a cabeça até ao final da figura.

*Na direcção desta linha, em tôda a volta, põe-se uma tira de barro e começam-se a formar todos os taceiros até esta tira e caixa da frente, sendo então voltada a figura e tirada a tira de barro.*

*Feitas as indispensáveis marcas neste sítio, é pintado com goma laca, untado com azeite e formado então o lado oposto da figura até à conclusão da fôrma. (...) os plânos onde se encostam devem ser pintados com goma-laca e untados com azeite para não se pegarem entre si. Procede-se da mesma maneira com a superfície dos taceiros não esquecendo a marcação antes de deitar o gêsso para se formar a caixa*<sup>278</sup>.

As caixas são removidas, depois do gesso endurecer, e os tasselos colocados nos seus respectivos lugares. No caso das caixas serem de grandes dimensões, são colocadas barras de ferro durante a formação destas no gesso, para conferir mais resistência, impedindo que empene.

Cada peça deve ser revista, no caso de possuírem algum tipo de imperfeições, tais como, bolhas de ar, estas devem ser tapadas com massa de gesso. Seguidamente são formadas as peças que foram destacadas da figura, executadas da mesma maneira.

Para as peças secarem são removidos os tasselos das caixas, que são atados e secos em separado e

<sup>276</sup> Füller, J. (s.d.). *Manual do Formador e Estucador*. (2ª ed). Biblioteca de Instrução Profissional. Lisboa: Emprêsa Diário de Notícias, p. 27.

<sup>277</sup> *Idem, Ibidem*, p. 28.

<sup>278</sup> *Idem, Ibidem*, p. 31.

pintados com verniz ou goma laca. Após a secagem poder-se-á iniciar a fundição.

A fundição em gesso é feita da mesma maneira que a forma de tasselos de um busto. As peças da forma são untadas com azeite e depois de unidas e atadas as duas metades é iniciada a colocação da calda de gesso.

Durante o processo a peça deve ser abanada para que o gesso chegue a todas as reentrâncias, evitando assim que se criem bolhas de ar. São vertidas três porções de calda de gesso, sendo a segunda mais branda que a primeira e a terceira deve chegar à espessura de dois a três centímetros<sup>279</sup>.

*É de vantagem para obter uma grossura por igual, vasar para fora o gesso quando tenha corrido e coberto toda a fôrma; é repetida esta manobra até que o gesso começa a engrossar e perca a sua faculdade de escorrer. Do mesmo modo se continua com as seguintes porções de gesso que se vão deitar<sup>280</sup>.*

Relativamente às outras partes da figura, são formadas pelo mesmo processo que se acabou de descrever, sendo depois ligadas com massa de gesso, como se pode ver na **montagem dos modelos de gesso**<sup>\*281</sup>.

**Notas:** Esta técnica usada para reproduções em gesso foi deixando de ser utilizada, uma vez que é mais demorada e mais dispendiosa do que outras técnicas que foram surgindo. A forma, se bem conservada, faz entre trinta a cinquenta reproduções sem defeitos<sup>282</sup>.

---

<sup>279</sup> Füller, J. (s.d.). *Manual do Formador e Estucador*. (2ª ed). Biblioteca de Instrução Profissional. Lisboa: Empresa Diário de Notícias.

<sup>280</sup> *Idem, Ibidem*, p. 31.

<sup>281</sup> *Idem, Ibidem*.

<sup>282</sup> *Idem, Ibidem*.

## Molde de cera

O processo de concepção de moldes em **cera\*** é idêntico ao processo de formação do molde em **gelatina\***, descrito anteriormente. A vantagem deste material é ser reutilizável podendo ser novamente derretido e usado para novos moldes.

O processo inicia-se com a colocação da peça a reproduzir sobre um suporte de madeira, humedecido com uma camada de massa de **gesso\*** com **água\***, para que a peça fique fixa à madeira<sup>283</sup>.

A cera usada é a cera de abelha, adquirida no estado virgem. Esta é colocada em banho-maria, como a gelatina. Adicionava-se por vezes:

*(...) pés de louro à cera, no acto da fundição, o que lhe conferia alguma maleabilidade depois da solidificação, para quando se procedesse ao desmolde da peça de gesso, a cera não fracturasse<sup>284</sup>.*

Se as peças possuírem várias reentrâncias mais profundas que as habituais são preenchidas com uma massa de gesso para que no momento de retirar o molde de cera, este saia sem dificuldade, caso contrário não é necessário.

A peça é circundada por um resguardo de **barro\***, de forma a que a cera quando colocada não penetre na madeira e não solidifique. Depois passa-se um óleo desmoldante para que a cera não agarre à peça, que pode ser à base de petróleo e azeite.

No momento de verter a cera a peça deve ser movimentada de forma a preencher todos os recantos e para que não solidifique imediatamente.

Depois da cera endurecer é removido o resguardo de barro e procede-se à construção do contra-molde em gesso pardo, para evitar gastar gesso de melhor qualidade, que pode ser reforçado com **sisal\*** para aumentar a sua resistência mecânica. Após o contra-molde de gesso solidificar é removido com cuidado o molde de cera, para que não danifique e que seja usado para mais reproduções<sup>285</sup>.

## Outros diálogos

Os mestres entrevistados descrevem alguns dos trabalhos de reprodução com cera, sendo que os mestres Manuel Domingos e Manuel Aparício na maior parte do processo de moldagem usam cera de abelha, como podemos observar nos diálogos abaixo. Estes dois mestres, de todos os entrevistados, são os únicos que continuam a fazer moldes em cera, usando em paralelo o **silicone\*** quando acham

---

<sup>283</sup> Santos, R. A. (2017). *Caracterização de revestimentos de tectos antigos com base em gesso. Contributo para a sua conservação*. Dissertação de Mestrado em Engenharia Civil – Reabilitação de Edifícios da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade Nova de Lisboa.

<sup>284</sup> *Idem, Ibidem*, p. 38.

<sup>285</sup> *Idem, Ibidem*.

preferível para o tipo de trabalho que estão a executar.

Os mestres explicam que a cera não deve ser aplicada muito quente e que a peça pode ser untada com óleo para não agarrar. Descrevem o processo de forma idêntica ao descrito acima.

*MD: Ao virar a cera ela espalha-se, faz isto, sobe pela parede acima e depois corta-se com a faca em volta. Depois desenforma-se pega-se na faca e corta-se com jeitinho para não... normalmente corto-a sempre no sítio, antes de a descolar, corto-a. Depois tira-se fora e está feito. O silicone é muito bom? É, mas é um carimbo e isto não. Isto é reciclado 100%, isto é cera de abelha, é cera pura. O silicone é muito bom, mas eu gosto mais de trabalhar com isto [cera de abelha]. Antigamente, tasselavam-na, isto dá para tasselar na mesma. (...) E ao fazer o tasselo tem de estar a cera quase fria senão vai derreter e vai colar à outra<sup>286</sup>.*

O senhor Diamantino Cunha também descreve um processo com a aplicação em cera.

*DC: (...) A cera virgem derretia-se e preparava-se o molde.... Aí é que está o segredo. Vou dar uma explicação. Por exemplo, tinha ali um florão naquele canto e a humidade atirou com ele, a gente procurava acolá o outro canto, cortava, tirava a peça e fazia o negativo. Com o negativo depois preparava-se. A primeira coisa que há que fazer com isso é metê-lo em água 24 horas, tem que estar bem demolido. (...) Que é para depois ao fazer o negativo em cima com cera, a cera não se agarrar. Eu ainda ensinei isso a pessoas muito mais velhas do que eu<sup>287</sup>.*



Figura 37: Molde de cera<sup>288</sup>.

---

<sup>286</sup> Apêndice, p. 242.

<sup>287</sup> Apêndice, p. 193.

<sup>288</sup> Fotografia tirada pela autora durante a entrevista com os estucadores Manuel Domingos e Manuel Aparício.

## Molde de gelatina

Processo de concepção de moldes em **gelatina\***, que permite a reprodução sucessiva de objetos, com enorme exatidão dimensional e reprodução de pormenores (detalhes precisos) do modelo uma vez que, penetra em todas as reentrâncias. Tem a vantagem de se poder reutilizar após a execução de uma forma, sendo a gelatina de novo derretida e assim sucessivamente.

Primeiramente os modelos, devem ser impermeáveis à **água\*** e não devem absorver o **azeite\***, para que seja possível revesti-los de forma a que a gelatina não se cole à forma.

*Numa superfície de gesso pintada de **goma laca\*** até ficar bem lustrosa e em seguida untada de azeite, a gelatina solta-se com a maior facilidade.*

*Da mesma maneira se tratam os modelos de madeira ou de **barro\*** sêco assim como todos os resguardos de madeira que cercam e ficam em contacto com a gelatina. O barro húmido basta ser untado com azeite<sup>289</sup>.*

*Para tal revestimento faz-se uso de diversas substâncias, como sejam a goma-laca, o **óleo de linhaça\***, a perafina, o azeite, etc. O revestimento com laca é um processo rápido, barato e limpo; untando-o de pois de sêco, com azeite obtem-se um bom revestimento a que a gelatina não adêre, retirando-se a fôrma com tôda a facilidade<sup>290</sup>.*

O modelo deve estar seguro sobre um suporte plano horizontal com resguardos, de maneira a que a gelatina quando colocada sobre ele não escorra para debaixo, ou que no caso de o modelo ser mais leve que a gelatina, este fique flutuando. Deve ser colocado um papel molhado por cima, para depois a camada de barro, que será colocada posteriormente, não adira. Uma outra preocupação, é a de evitar que entre ar por baixo do modelo, uma vez que pode formar bolhas que produzem cavidades prejudiciais para a forma.

*Também deve haver tôda a cautela em a gelatina se não escapar por alguma fenda ou abertura dos resguardos que cercam os modelos, êstes resguardos quer sejam feitos de madeira, de barro ou de **gesso\***, devem ter resistência bastante para suportar a pressão da gelatina<sup>291</sup>.*

Depois de seguro deve ser colocada uma lâmina de barro cortada em tiras aplicadas sobre o modelo para que fique com a sua forma aproximada. A espessura desta placa deve ser de um centímetro e meio e deve ser pulverizada com pó de **jaspe\*** no lado em que fica em contacto com o modelo. A grossura da fundição de gelatina é regulada por esta camada de barro.

*É preciso conservar, tanto quanto possível, a mesma espessura de barro, evitar que se prenda e deixar uma margem de 2 a 3 centímetros para além do modelo.*

*Disposta assim a placa sôbre o modelo, salpica-se com água e unta-se de azeite a margem que fica em volta. Desfaz-se então uma calda de gesso que se deita sôbre esta placa de barro até cobrir as margens e com uma grossura*

---

<sup>289</sup> Füller, J. (s.d.). *Manual do Formador e Estucador*. (2ª ed). Biblioteca de Instrução Profissional. Lisboa: Emprêsa Diário de Notícias, p. 33

<sup>290</sup> Segurado, J. E. S. (s.d.). *Acabamentos das Construções*. (4ª ed). Biblioteca de Instrução Profissional. Lisboa: Imprensa Portugal-Brasil, p. 176 e 177.

<sup>291</sup> Füller, J. (s.d.), op. cit., p. 33.

*suficiente para que não seja fácil partir, executando assim uma fôrma ou caixa que se levanta do modelo, logo que o gêsso esteja duro*<sup>292</sup>.

Antes de se remover a caixa, devem ser feitas marcações na prancheta de madeira para que ao se colocar de novo a caixa, esta ser colocada na posição correcta. Ao retirar a caixa remove-se o barro todo e limpa-se.

*Nas partes mais fundas desta fôrma de gêsso fazem-se uns buracos de um centímetro e meio de diâmetro, a que se chamam gitos, que servem para a saída do ar quando se deita a gelatina, devendo um dêles alargar-se mais para servir de entrada à gelatina líquida. Quando a fôrma fôr de grandes dimensões é conveniente deixar dois ou três furos para êste fim*<sup>293</sup>.

A forma ou caixa é envernizada com goma laca e untada de azeite interiormente, como já foi referido para o modelo. Seguidamente coloca-se a caixa sobre o modelo, de acordo com as marcações feitas anteriormente na prancheta, ficando um espaço entre o modelo e a forma, o espaço ocupado antes pelo barro, que vai ser preenchido com gelatina.

Para a utilização da gelatina, e por vezes para o mesmo fim usa-se **grude\***, pode ser grude de Colónia, normalmente adquirido em placas. A gelatina tem de ser dissolvida em banho-maria em lume brando uma vez que deve fundir a uma temperatura baixa, cerca de 40°C. Antes de ser colocada ao lume, a gelatina deve ser mergulhada em água fria, até amolecer e inchar, o que exige algum tempo dependendo da qualidade da gelatina<sup>295</sup>.

*O banho-maria (...) é constituído por duas caldeiras de metal, entrando uma na outra: na interior deita-se a gelatina e na exterior água que deve molhar o fundo da outra e parte das suas paredes. É uma caldeira idêntica à usada pelos marceneiros para derreter o grude, mas de maiores dimensões: o seu diâmetro anda por trinta centímetros e a altura por quarenta centímetros. A caldeira interior costuma ter bico para despejar a gelatina derretida*<sup>296</sup>.



Figura 38: Banho-maria para gelatina<sup>294</sup>.

Ao ser derretida deve ser mexida com um instrumento de madeira. Durante este processo é adicionada água, para que não fique grossa, e glicerina para evitar que seque e para que fique elástica por mais tempo. A proporção de **glicerina\*** a juntar depende da qualidade da mesma, varia entre os 180 e 360 g de glicerina por quilo de gelatina. A adição desta deve ser feita quando a gelatina está quase no momento de fusão<sup>297</sup>.

<sup>292</sup> Füller, J. (s.d.). *Manual do Formador e Estucador*. (2ª ed). Biblioteca de Instrução Profissional. Lisboa: Empresa Diário de Notícias, p. 34.

<sup>293</sup> *Idem, Ibidem*, p. 34.

<sup>294</sup> *Idem, Ibidem*, p. 32.

<sup>295</sup> *Idem, Ibidem*; Segurado, J. E. S. (s.d.). *Acabamentos das Construções*. (4ª ed). Biblioteca de Instrução Profissional. Lisboa: Imprensa Portugal-Brasil.

<sup>296</sup> *Idem, Ibidem*, p. 175.

<sup>297</sup> *Idem, Ibidem*, p. 176.

*Depois desta derretida em banho-maria, (...) deixa-se esfriar um pouco e vaza-se no furo feito para êste fim por meio de um funil feito de barro e untado de azeite. Também se pode substituir o funil de barro por tijelas vidradas com os fundos tirados e ligados ao furo com um pouco de barro<sup>298</sup>.*

*Assim que funde deve tirar-se do lume e deixar-se arrefecer, até se formar à superfície uma delgada película, a qual se deve furar em dois pontos, junto ao bico do recipiente e noutra diametralmente oposto, para permitir, pela entrada do ar, que se despeje facilmente. Não se deve despejar quente nas fôrmas para não deteriorar os originais (...)<sup>299</sup>.*

A gelatina é vertida cuidadosamente e devagar até preencher todo o espaço entre o modelo e a caixa, expulsando o ar pelos *gitos*. Quando a gelatina atinge os *gitos*, estes são tapados com bolas de barro para evitar a sua saída. Deixa-se repousar até que a gelatina solidifique, o que pode demorar algumas horas.

Após a solidificação da gelatina remove-se a caixa com cuidado, caso haja prisões, que é pulverizada com pó de jaspe tal como a forma de gelatina e limpas com uma **broxa\*** pequena. Os pedaços salientes são cortados com uma faca, no local dos *gitos* e das aberturas. Seguidamente a parte inferior da forma de gelatina é também pulverizada com pó de jaspe, para que a gordura do azeite, usada no momento de untar a forma, seja absorvida.

*(...) e para que fique mais resistente à acção da água dá-se-lhe um banho de **alúmen\*** (pedra hume) na proporção de 50 gramas de alúmen (pedra hume) na proporção de 50 gramas de alúmen para 100 de água<sup>300</sup>.*

Depois de seca, coloca-se novamente a forma na caixa de gesso e unta-se com azeite, podendo de seguida começar com as reproduções em gesso. As formas de gelatina ou grude de grandes dimensões devem ser pintadas com um verniz, que depois de seco dá mais resistência à humidade e ao calor do gesso.

*(...) o gêsso aquece quando começa a fazer prêsa e esta elevação de temperatura pode prejudicar muito a fôrma de gelatina, derretendo-a nos pontos mais delgados. Logo que se sinta a temperatura do gêsso aumentar, o modelo deve ser retirado da fôrma imediatamente<sup>301</sup>.*

#### *Descrição da execução de um molde:*

*Para fazer o molde de gelatina, coloca-se a fôrma de gêsso já descrita, A (...), sôbre o modelo segundo as marcas feitas, ficando portanto entre o molde A (o modelo original) e o contra-molde D (fôrma de gesso) um espaço vazio B, igual à espessura da camada de barro que se usou na sua confecção, espaço êsse que será agora preenchido com a gelatina em fusão. Segura-se a fôrma sôbre o modelo por meio de pesos ou de uma escora contra o teto da casa ou da escora, tomando a junta ente o molde e o contra-molde com gêsso ou barro.*

*No orifício mais largo fixa-se o funil F de zinco ou fôlha de Flandres, a não se tratar de pequeno modelo que dispense*

---

<sup>298</sup> Füller, J. (s.d.). *Manual do Formador e Estucador*. (2ª ed). Biblioteca de Instrução Profissional. Lisboa: Emprêsa Diário de Notícias, p. 35.

<sup>299</sup> Segurado, J. E. S. (s.d.). *Acabamentos das Construções*. (4ª ed). Biblioteca de Instrução Profissional. Lisboa: Imprensa Portugal-Brasil, p. 176.

<sup>300</sup> Füller, J. (s.d.), op. cit., p. 35.

<sup>301</sup> *Idem, Ibidem*, p. 36.

*o seu emprego. Junto aos gitos e é põem-se pedacitos de barro amassados, que servirão para os rolar à medida que a gelatina por êles fôr saindo. Dissolve-se a gelatina como ficou dito e deixa-se arrefecer até atingir o grau de calor conveniente; deita-se então vagarosa e regularmente pelo funil, para que vá preenchendo por completo o espaço vazio, sem deixar bolhas de ar entrepostas; êste irá saindo pelos gitos diante da gelatina e quando esta começa a refluir por eles, tampam-se com as rôlhas de barro, como dissemos.*



Figura 39: Molde de gelatina<sup>302</sup>.

*Deixa-se arrefecer e solidificar a gelatina e quando o estiver suficientemente, tira-se o funil, cortando a gelatina na sua base; tiram-se os gitos e cortam-se igualmente as excrescências de gelatina a êles aderentes. Retira-se a fôrma ou contra-molde D de gêsso de sôbre a gelatina, que agora cobre o modelo original A, limpando-se a sua superfície para evitar que adira à fôrma de gelatina ao fazer a fundição para reproduzir o original. Faz-se esta limpeza com um pincel sêco embebido em gêsso em pó sêco com o qual se polvilha a fôrma ou contra-molde; tira-se o excesso de gêsso, ficando aquela sêca.*

*Seguidamente retira-se a fôrma de gelatina de sôbre o original e coloca-se cuidadosamente sôbre a fôrma de gêsso ou contra-molde. Limpa-se bem a sua superfície, azeitando-a depois, ficando assim pronto para começar a fundição. Executa-se esta, preparando uma porção de gêsso em pasta semi-fluida, o suficiente para uma peça, à qual se vaza sobre o molde. A prêsa do gêsso faz-se com elevação de temperatura, pelo que é conveniente retirar o modelo assim que o aumento de calor se torna apreciável, pois a deixar-se poderá derreter a gelatina nos pontos em que a sua espessura fôr pequena<sup>303</sup>.*

## Outros diálogos

Domingos Fontainha e Nestor Pereira recordam que faziam também moldes em gelatina, antes da chegada dos novos materiais, como o **silicone\***.

Ricardo Santos, na sua tese, para além de referir a gelatina e a **cera\*** fala ainda sobre a utilização de massa de pão, essencialmente de trigo. Menciona ainda que os seus entrevistados não usavam a gelatina, uma vez que à época era um material caro, optando por outras soluções mais baratas e fáceis de adquirir perto dos seus locais de trabalho<sup>304</sup>.

<sup>302</sup> Segurado, J. E. S. (s.d.). *Acabamentos das Construções*. (4ª ed). Biblioteca de Instrução Profissional. Lisboa: Imprensa Portugal-Brasil, p. 179.

<sup>303</sup> *Idem, Ibidem*, p. 178 e 180.

<sup>304</sup> Santos, R. A. (2017). *Caracterização de revestimentos de tectos antigos com base em gesso. Contributo para a sua conservação*. Dissertação de Mestrado em Engenharia Civil – Reabilitação de Edifícios da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade Nova de Lisboa.

## Molde de silicone

A introdução dos moldes de borracha, como é o caso do silicone, veio facilitar o trabalho dos estucadores ao reduzir o número de tasselos. O processo é semelhante ao usado nos moldes de gelatina e cera. O elemento a reproduzir deve ser fixado à bancada, coberto de barro não sem antes ter sido aplicado um descofrante para o silicone não agarrar ao modelo que se vai reproduzir. Seguidamente, faz-se um cofre de gesso, com alguns canais de vazamento para que durante a produção do molde ele possa extravasar atestando que preencheu todos os espaços pretendidos, para além de evitar a criação de bolhas durante o processo. Antes de retirar o cofre, marcam-se os limites do mesmo na estância para que não se perca a posição correcta para o encaixe. Retira-se o cofre, a seguir o barro, que deixará um vazio ao colocar de novo o cofre de gesso.

De seguida, prepara-se a borracha, seguindo as fichas técnicas do produto seleccionado, usando o mesmo peso do barro removido. O silicone é vertido lentamente pelo canal de vazamento mais alto, onde normalmente se aplica um pequeno cilindro em barro dando-lhe mais altura para que em parte se forme um pequeno vasilhame. Quando o silicone começar a sair pelos canais de respiro mais baixos tapam-se com barro e quando atingir o ponto mais alto está garantido que a borracha preencheu o volume pretendido. Deixa-se a borracha curar, mediante a duração específica do material. Tira-se o cofre e corta-se a borracha excedente dos canais de respiro<sup>305</sup>.

**Nota:** Tanto o látex como o silicone podem também ser utilizados na produção de moldes sem cofre, usando o método de aplicação directa com pincel em sucessivas camadas em húmido sobre seco até ter a espessura recomendada para esse efeito. Sendo o silicone uma borracha, com presas muito lentas, recomenda-se a utilização de um agente tixotrópico, que interfere na viscosidade do material permitindo essa aplicação por camadas. É um processo perfeitamente adequado para retirar moldes em superfícies verticais ou em tectos<sup>307</sup>.



Figura 40: Molde de silicone<sup>306</sup>

---

<sup>305</sup> Leite, M. S. J. P. (2008). *Os Estuques no século XX no Porto: A Oficina Baganha*. Porto: Centro de Investigação em Ciências e Tecnologia das Artes da Universidade Católica Portuguesa; Ramos, M. C. (2011). *O gesso na escultura contemporânea. A História e as técnicas*. Dissertação de Mestrado em Escultura da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa.

<sup>306</sup> Fotografia tirada pela autora durante a entrevista com o estucador Nestor Pereira.

<sup>307</sup> Ramos, M. C. (2011), op. cit.

## Montagem dos modelos de gesso

Processo de união das peças fundidas em **gesso\***, feitas separadamente, para numa fase posterior serem aplicadas no local pretendido.

Os modelos de gesso após saírem da forma que os criou necessitam normalmente de ser melhorados. Esta fase é necessária uma vez que ficam com costuras nas zonas das juntas e precisam por isso de ser tapadas com uma massa de gesso. O mesmo acontece aos buracos criados pelas bolhas de ar, durante o processo de secagem do gesso, e os cortes originados pelo formão durante o processo de descascar.

*De referir ainda que, tal como é norma de qualquer artista, o **modelador\*-estucador\*** autenticava as suas obras no reverso do “molde” (...)³⁰⁸.*

As ferramentas usadas para este fim podem ser de ferro ou de aço: uns devem ser bem afiados para cortar, outros devem ser dentados e outros uma espécie de teques, **ferros de acabamento\***. A manutenção destes instrumentos deve ser cuidada, sendo necessário deixá-los sempre limpos para não ficarem com ferrugem.

*As costuras que se apresentam no modelo como saliências cortam-se com um ferro bem afiado, depois são lixadas com uma pele de peixe, molhada primeiro em **água\***, quando o gesso ainda está húmido, ou com lixa no caso do modelo já estar sêco³⁰⁹.*

Para aperfeiçoar a superfície dos modelos, molha-se em primeiro lugar com uma **brocha\*** nas zonas a consertar. Usa-se a massa com gesso mais antigo, que faz presa mais lentamente e aplica-se com os ferros. Durante este processo deve haver um **balde\*** de água limpa para se ir molhando regularmente o modelo, uma vez que o gesso estando mais seco absorve a água mais rapidamente. As partes que foram tratadas são alisadas no final com uma brocha molhada enquanto a massa de gesso ainda está mole.

Para unir as várias peças de gesso, as zonas de ligação devem ser colocadas algum tempo em água ou molhadas e, em seguida, coloca-se na zona de união massa de gesso e aperta-se. Depois deve-se garantir a ligação e remove-se o excesso de massa de gesso e com um pincel alisa-se. A superfície das partes a ligar devem ser riscadas com um ferro ou colocar mesmo um ferro, pintado com verniz do Japão, para se tornar mais resistente. No caso de não ser possível fazer a união na posição vertical devem-se usar escoras³¹⁰.

---

³⁰⁸ Vasconcelos, T. (1976-77). *Decoração Artística de Tectos em Estuque*. Estágio pedagógico do 5º Gupo. Viana do Castelo: Lito Of. Artistas Reunidos - Porto, p. 8.

³⁰⁹ Füller, J. (s.d.). *Manual do Formador e Estucador*. (2ª ed). Biblioteca de Instrução Profissional. Lisboa: Empresa Diário de Notícias, p. 20

³¹⁰ *Idem, Ibidem*.



**PROCEDIMIENTOS**

## Acafelar

(...) *tapar ou rebocar [reboco\*] a parede com cal\* e gesso\**<sup>311</sup>.

O artífice que desempenha esta função é o **acafelador\***.

**Nota:** Nos finais do século XVIII, no dicionário de língua portuguesa publicado pela Academia Real das Ciências de Lisboa, o termo acafelar surge como sinónimo de rebocar uma parede com cal amassada com areia\*, alisando toda a superfície. Contudo, a sua presença é esporádica nos vários dicionários<sup>312</sup>.

## Aferroar

Processo que consiste em remover o **estuque\*** antigo e os rebocos com a **picadeira\***, para posteriormente colocar um novo estuque<sup>313</sup>.

*Na aplicação de um estuque sobre paredes antigas já estucadas, começa-se por picar estas com a picadeira em pontos muito proximos, de modo a obter-se uma superfície irregular e aspera, a que possa ficar bem adherente o estuque que vae applicar-se-lhe. Se a adherencia do estuque antigo á parede é imperfeita, o que se conhece pelo som cavo que a percussão nos dá, esse estuque é desagregado por completo, e a parede é preparada como se tivesse de ser estucada pela primeira vez*<sup>314</sup>.

## Apainelado

*O estuque\* diz-se apainelado quando com a pintura ou com molduras se divide a parede em paineis. Se os paineis são limitados por traços, o apainelado é a traço; ha tambem o painelado a faixa e com molduras. Os ornatos mais ou menos complicados que se fazem nos cantos dos paineis a traço recto denominam-se gregas*<sup>315</sup>.

## Argamassar

(...) *cobrir ou trabalhar com argamassa*<sup>316</sup>.

---

<sup>311</sup> Rodrigues, F. A. (1875). *Diccionario Technico e Historico de Pintura, Esculptura, Architectura e Gravura*. Lisboa: Imprensa Nacional, p. 17.

<sup>312</sup> Vieira, E. M. M. M. S. (2008). *Técnicas tradicionais de stuccos em revestimentos de interior portugueses. História e Tecnologia. Aplicação à conservação e restauro*. Tese de Doutoramento em Conservação e Restauro de Bens Culturais, da Faculdade de Belas Artes da Universidade Politécnica de Valência, p. 328.

<sup>313</sup> Füller, J. (s.d.). *Manual do Formador e Estucador*. (2ª ed). Biblioteca de Instrução Profissional. Lisboa: Emprêsa Diário de Notícias, p. 58.

<sup>314</sup> Leitão, L. A. (1896). *Curso Elementar de Construções*. Lisboa: Imprensa Nacional, p. 374.

<sup>315</sup> *Idem, Ibidem* p. 373.

<sup>316</sup> Rodrigues, F. A. (1875). *Diccionario Technico e Historico de Pintura, Esculptura, Architectura e Gravura*. Lisboa: Imprensa Nacional, p. 56.

## Atar cantos

Processo que consiste em fazer o acabamento dos cantos, por exemplo, unir os cantos das molduras, etc.

## Brunir

PT brunir  $\cong$  polir, puxar o lustro

*Dar um aspecto luzidio, lustrosos, brilhante*<sup>317</sup>.

## Gessar

Banhar ou pintar com o **gesso\*** uma superfície; ou gessar ou aparelhar um tecto ou uma parede, com demãos de gesso<sup>318</sup>.

## Caieira

*(...) fabrica ou forno de **cal\***, em que se calcinam as pedras que a constituem*<sup>319</sup>.

## Correr

Deslizar o molde de correr sobre uma argamassa de forma a compor um perfil.

## Emboço

PT emboço = chapado<sup>320</sup> ou chapisco<sup>321</sup>

Primeira camada de argamassa colocada sobre os paramentos de alvenaria para desfazer as irregularidades da superfície. É um revestimento de argamassa plano, que se deve aplicar com a

---

<sup>317</sup> Academia das Ciências de Lisboa. (2001). *Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea*. (Vol. I). Lisboa: Academia das Ciências de Lisboa e Editorial Verbo, p. 588.

<sup>318</sup> Rodrigues, F. A. (1875). *Diccionario Technico e Historico de Pintura, Esculptura, Architectura e Gravura*. Lisboa: Imprensa Nacional, p. 200.

<sup>319</sup> Rodrigues, F. A. (1875), op. cit., p. 90.

<sup>320</sup> Segurado, J. E. S. (s.d.). *Acabamentos das Construções*. (4ª ed). Biblioteca de Instrução Profissional. Lisboa: Imprensa Portugal-Brasil, p. 136.

<sup>321</sup> Freitas, V. P. (Coord.) (2012). *Manual de apoio ao projecto de reabilitação de edifícios antigos*. Porto: Ordem dos Engenheiros da Região Norte.

alvenaria previamente molhada, apertando bem com a **colher\***. No final da sua aplicação a superfície deve ser áspera para haver boa ligação ao **reboco\***, camada posterior<sup>322</sup>.

*Com 0<sup>m3</sup>,020 de argamassa e 1 litro de água faz-se o emboço de 1 metro quadrado de parede<sup>323</sup>.*

## Encher

*Diz-se encher quando os ornatos são destinados a ocupar espaços emoldurados, isto é, espaços limitados por molduras como sucede nos frisos e nas diversas divisões das paredes e dos tectos, etc.<sup>324</sup>.*

## Enchimentos

Trabalho preparatório, indispensável, de revestimento dos **frontais\***, **tabiques\*** e **fasquiados\*** para que posteriormente as superfícies possam ser estucadas [**estucar\***]<sup>325</sup>.

### Enchimento dos tectos fasquiados

Antes de iniciar a descrição de como se procede a aplicação do enchimento dos tectos fasquiados é importante ler o que Valério Oliveira Martins, em 1748, descreve como o enchimento com recurso ao **gesso\*** e à **cal\***.

*Argamaça. Para os fafquiados a prumo, ou tectos, em que he neccessario fazer cabeça pela parte de cima, tome-fe area [areia\*] branca, e viva, como dizem os Authores, que ha de ter o graõ gordo da Penha de França, ou do Alfeite, tirada da vea, e não da praya falgadiça, mifturada com rolaõ do pó de pedra, péga bem na madeira, e faz boa maça com baftante cortimento, e cal baftante, he muito forte, e duravel.*

*Tambem ha tectos de fafquiados, e fimalhas, cheyas de jeffo pardo: amaça-fe o jeffo em alquidares vidrados, e não leva mais, que a primeira agua, e enche-fe o fafquiado como com cal, e emboça-fe [emboço\*], e reboca-fe [reboco\*]. Sómente para guarnecer he jeffo branco com a mefma conta da cal do pote, como fe fora estuque\*<sup>327</sup>.*

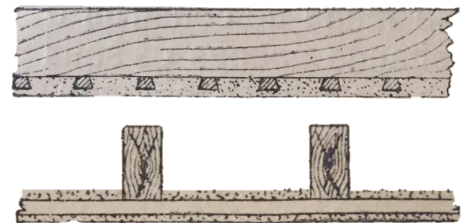


Figura 41: Fasquiado em tectos<sup>326</sup>.

Antes de se iniciar o processo de enchimento é necessário colocar andaimes, cuja altura deve ser

<sup>322</sup> Segurado, J. E. S. (s.d.), op. cit.; Leitão, L. A. (1896). *Curso Elementar de Construções*. Lisboa: Imprensa Nacional.

<sup>323</sup> *Idem, Ibidem*, p. 267.

<sup>324</sup> Füller, J. (s.d.). *Manual do Formador e Estucador*. (2ª ed). Biblioteca de Instrução Profissional. Lisboa: Emprêsa Diário de Notícias, p. 103.

<sup>325</sup> Segurado, J. E. S. (s.d.). *Acabamentos das Construções*. (4ª ed). Biblioteca de Instrução Profissional. Lisboa: Imprensa Portugal-Brasil.

<sup>326</sup> *Idem, Ibidem*, p. 140.

<sup>327</sup> Oliveira, V. M. (1748). *Advertencias aos Modernos, Que aprendem os Officios de Pedreiro e Carpinteiro*. Lisboa: Offic. de Antonio da Sylva, fôlio 89.

suficiente para que os operários em pé quase toquem no tecto.

*Para encher tetos deve empregar-se argamassa de cal e areia, de traço 1:1, ou ainda com maior porção de cal para que mais fortemente adira ao fasquiado<sup>328</sup>.*

De acordo com Luiz Leitão e João Segurado o processo desenrola-se da seguinte forma: a argamassa é colocada sobre o **esparavel\*** que é levantado até encostar ao fasquiado aplicando com força nos intervalos dos **fasquios\*** até cobri-los, correndo perpendicularmente até se obter uma camada de dois centímetros. O intervalo entre os fasquios deve ser de um centímetro para a argamassa aderir, porque no caso de ser mais pequeno ou maior o espaço entre eles não se mantém a argamassa. O trabalho é continuado com o esparavel e com a **colher\*** para tentar colmatar e regularizar todas as falhas que existam. No caso de tectos que irão suportar estuques mais pesados, os fasquios devem ser mais grossos e deve ser misturada à argamassa uma porção de gesso para aumentar a consistência e acelerar a presa<sup>329</sup>. Na zona das meias canas recorre-se a:

*(...) moldes análogos aos que se empregam na construção das cimalthas (...). O traço da argamassa empregada no enchimento não é inferior a 1:1<sup>330</sup>.*

## Outros diálogos

Nestor Pereira refere que antes do uso da areia para o enchimento usava-se **barro\***.

*NP: (...) Antigamente eram os barros porque não havia, era o pré-enchimento, depois era o fino. Barro para o fasquio, barro a granel, tosco<sup>331</sup>.*

José Rosário também menciona a aplicação dos enchimentos do fasquiado.

*JR: Nós esboçávamos muita vez, tectos de fasquiado. Quando ela passa para a parte de cima da fasquia, como a fasquia é em rabo de peixe nós chamávamos rabo de peixe porque ela é trapezoidal, e então fazia prego de cima para baixo. Portanto ela ficava presa lá em cima e já não saía, fazia prego. E então muitas vezes não levava gesso. Era preciso era saber segurar e não molhar a fasquia. Porque se molhasse a fasquia nunca mais segurava a massa<sup>332</sup>.*

## Enchimento dos tabiques

*(...) argamassa de cal\* e areia\*, com o traço de 1:1,5 ou 1:2, que se chapa à colher com fôrça de encontro às fasquias [fasquios\*] que a retêm, preenchendo os intervalos entre elas, alizando seguidamente o **pedreiro\*** de modo grosseiro*

---

<sup>328</sup> Segurado, J. E. S. (s.d.). *Acabamentos das Construções*. (4ª ed). Biblioteca de Instrução Profissional. Lisboa: Imprensa Portugal-Brasil, p. 139.

<sup>329</sup> Leitão, L. A. (1896). *Curso Elementar de Construções*. Lisboa: Imprensa Nacional; Segurado, J. E. S. (s.d.). *Acabamentos das Construções*. (4ª ed). Biblioteca de Instrução Profissional. Lisboa: Imprensa Portugal-Brasil.

<sup>330</sup> *Idem, Ibidem*, p. 372.

<sup>331</sup> Apêndice, p. 180.

<sup>332</sup> Apêndice, p. 213.

a sua superfície com a **colhér\***. Este enchimento constitúe por assim dizer o **embôço\*** do tabique<sup>333</sup>.

No caso de se precisar de acelerar a secagem da argamassa pode-se misturar **gesso\***.

## Enchimento dos frontais

Os paramentos das paredes podem ser enchidos com tijolo assente em argamassa ou com alvenaria de pedra miúda, que preenche melhor os vazios. Posteriormente procede-se da seguinte forma:

(...) 1.º, a construção da alvenaria miuda que ha de encher os vãos entre os prumos, travessanhos, e escoras, ficando os paramentos d'esta alvenaria á face d'estas peças de madeira; 2.º, o picado das faces aparentes da madeira com a enxó, com um **formão\*** estreito, ou mesmo com a **picadeira\***, para facilitar a adherencia da argamassa; 3.º, a applicação de um **emboço\***, (...) <sup>334</sup>.

## Esboço

PT esboço = massa de esboçar

Primeira camada aplicada nas paredes ou tectos colocada diretamente sobre o **reboco\***.

Um manuscrito de 1797 de José Carvalho e Negreiros, descreve os seguintes traços:

A **Cal\*** para rebocar, deve ser traçada segundo o costume, hum cesto de **Arêa\***, e hum igual cesto de cal; e esta mesma mistura a ser em iguais porçoens para Afentos, e para caiamamentos<sup>335</sup>.

A composição desta camada difere consoante os autores, sendo que de acordo com Luiz Leitão o esboço compõe-se de 4 partes de areia calcária, 1 de **gesso\*** e 1 de cal em pasta.<sup>336</sup> Por seu lado, Josef Füller altera a receita descrevendo-a como 1 parte de cal, 2 partes de areia, e ½ de gesso.<sup>337</sup> Mais tarde uma outra obra da mesma Biblioteca que a de Josef Füller, desta vez escrita por João Segurado, aponta para uma camada igual à de Luiz Leitão, constituída por 4 partes de areia branca, 1 parte de gesso de presa em pó e 1 parte de cal em pasta, explicitando a origem da areia, Rio Seco ou Telheiras<sup>338</sup>.

João Segurado descreve minuciosamente como se deve fazer a aplicação desta massa, referindo que na mistura da **água\*** com os outros componentes junta **cola\*** ou **goma de peixe\*** para retardar a presa do gesso.

---

<sup>333</sup> Segurado, J. E. S. (s.d.). *Acabamentos das Construções*. (4ª ed). Biblioteca de Instrução Profissional. Lisboa: Imprensa Portugal-Brasil, p. 130.

<sup>334</sup> Leitão, L. A. (1896). *Curso Elementar de Construções*. Lisboa: Imprensa Nacional, p. 372.

<sup>335</sup> Negreiros, J.M.C. (1797). *Additamento ao Livro Intitulado Jornada pello Tejo*. (Vol. V). Tomo III, fólio 48.

<sup>336</sup> Leitão, L. A. (1896), op. cit., p. 74.

<sup>337</sup> Füller, J. (s.d.). *Manual do Formador e Estucador*. (2ª ed). Biblioteca de Instrução Profissional. Lisboa: Emprêsa Diário de Notícias, p. 58.

<sup>338</sup> Segurado, J. E. S. (s.d.). *Acabamentos das Construções*. (4ª ed). Biblioteca de Instrução Profissional. Lisboa: Imprensa Portugal-Brasil, 159.

Numa estância de madeira faz-se a mistura da cal em pasta com a areia, que depois de bem traçada se dispõe em forma de caldeira, na qual se deita água a que se adicionou a necessária cola para retardar a prêsa do gesso; vai-se deitando depois o gêsso, às manchetas, agitando bem com a *colhér\**, e depois de ter a quantidade precisa mistura-se bem com a argamassa que o rodeia fazendo um todo homogéneo pronto a ser aplicado às paredes ou tetos para esboçar. Então deita-se com a *colhér*, uma porção de massa na *talocha\**, levantando-a seguidamente à parede, onde se encosta obliquamente pela aresta inferior e se faz resvalar, correndo a *talocha*, pela superfície da parede, de baixo para cima, deixando aderente à parede uma camada mais ou menos uniforme de massa, que se alisa com a *talocha*, à maneira de *desempenadeira\**. É conveniente desempenar a massa de esboçar à *regua\**. Para os tetos opéra o *estucador\** semelhante: toma na *talocha* uma porção de massa que aplica ao teto, correndo-a de um dos extremos para o outro, de forma a obter a camada uniforme da massa de esboçar, geralmente de pequena espessura<sup>339</sup>.

	camada	cal	gesso	areia	pó de pedra	água de cola	água	
ESBOÇO	1ª	1	1	4	-	-	q.b.	Luiz Leitão: 1896
	1ª	1	½	2	-	-	q.b.	Josef Füller: [s.d.]
	1ª	1	1	4	-	q.b.	-	João Segurado: [s.d.]

Tabela 6: Composição de camadas segundo três autores<sup>340</sup>.

João Mascarenhas Mateus, numa obra publicada em 2002, apresenta três quadros síntese onde refere os traços usados na massa de esboçar utilizando diversas fontes internacionais de meados do século XIX até ao início do século XX, enquadrando a obra de João Segurado e de Luiz Leitão em dois dos quadros. Este autor divide os *estuques\** em dois tipos: *estuques* de gesso, os que são compostos com massas à base de gesso, água de cola ou de gesso e cal em pasta; e *estuques* fortes aos que são compostos por cal em pasta e *pó de mármore\** branco e por vezes cal em pasta e cré ou cal em pasta e branco de Espanha. Os quadros podem ser consultados em *Anexos*. Os traços de cal, areia e gesso diferem nos vários tipos de estuque, mas a presença de cola é evidente em todas as composições dos *estuques* à base de gesso e cal<sup>341</sup>.

## Outros diálogos

*Actualmente, o processo de fazer e aplicar o esboço é idêntico ao descrito acima. Contudo, a composição desta camada é relatada nas entrevistas como sendo apenas uma mistura de cal e areia.*

Os mestres Diamantino Cunha e José Rosário que trabalharam ambos na zona de Lisboa, acrescentam a possibilidade de incorporar o gesso, essencialmente no esboço para tectos e, por vezes também, a

<sup>339</sup> Segurado, J. E. S. (s.d.). *Acabamentos das Construções*. (4ª ed). Biblioteca de Instrução Profissional. Lisboa: Imprensa Portugal-Brasil, p. 159 e 160.

<sup>340</sup> Leitão, L. A. (1896). *Curso Elementar de Construções*. Lisboa: Imprensa Nacional; Füller, J. (s.d.). *Manual do Formador e Estucador*. (2ª ed). Biblioteca de Instrução Profissional. Lisboa: Empresa Diário de Notícias; Segurado, J. E. S. (s.d.). *Acabamentos das Construções*. (4ª ed). Biblioteca de Instrução Profissional. Lisboa: Imprensa Portugal-Brasil.

<sup>341</sup> Mateus, J. M. (2002). *Técnicas Tradicionais de Construção de Alvenarias. A literatura técnica de 1750 a 1900 e o seu contributo para a conservação de edifícios históricos*. Lisboa: Livros Horizonte, p. 215 e 216.

utilização de **cimento\*** para o esboço de tectos.

*Em relação ao tipo de gesso utilizado, Domingos Fontainha empregava o gesso “preto” enquanto José Rosário descreve-o como gesso de segunda, meio cinzento, que servia para linhar e para esboçar. Os mestres Nestor Pereira e José Rosário falam também em diferentes qualidades de areia apontando para a areia branca de Coina como sendo a melhor para esboçar.*

Apresentam-se abaixo alguns excertos das entrevistas que abordam a questão da massa de esboço:

*DF: (...) O esboço é que dava acabamento, podíamos estucar logo em cima. O cimento não deixava secar a parede, depois tínhamos de fazer um esboço com cal e areia só, com uma camada fininha de cal e areia e depois levava o estuque em cima, para dar acabamento. Esse esboço, o que é que vai fazer? Permite absorver a água da massa que nós aplicamos. Depois ao fazer o acabamento é que o gesso começa a puxar e a parede fica pronta<sup>342</sup>.*

*NP: (...) O esboço leva mais areia do que cal e depois vai diminuindo a quantidade de areia, a areia começa a ficar mais fina...<sup>343</sup>.*

*JR: Punham gesso quando punham. Eu esbocei muitos tectos de tabique sem ser linhado e não levava gesso nenhum. Era só massa de esboço. Cal e areia. (...) dependia muito se levasse muita cal. A massa do estucador tem um termo diferente da massa de pedreiro. A massa do estucador quando é forte, é forte em areia. O pedreiro quando a massa é forte é forte em cimento ou cal. Tem muita goma. E porque é que levava muito mais areia do que cal? Para não rachar. Porque se levasse muita cal ela rachava, partia facilmente<sup>344</sup>.*

## Estafe

*Pode dizer-se que o estáfe é o **gêssso\*** armado, pois é constituído por um esqueleto em que entra a madeira, o arame, a linhagem e a **estôpa\***, sendo depois revestido por uma delgada camada de **gêssso**<sup>345</sup>.*

Esta técnica permite obter ornatos e molduras leves de grande relevo e dimensão que não requerem uma grande quantidade de gesso, usando linhadas de malha larga.

Para construir o esqueleto dos ornamentos deve cortar-se a linhada nas dimensões requeridas ao mesmo tempo que se prepara os **fasquios\*** de madeira, serrados para se obter uma superfície áspera que facilite a adesão do gesso, com o tamanho necessário para fazer o esqueleto. Após colocar sobre o molde a linhada e os fasquios, este é untado com **azeite\*** e posteriormente espalhada pela superfície uma camada fina de gesso, com cerca de três milímetros, amassada com **água\*** e estendida a pincel. Antes que esta camada tome presa estende-se por cima uma segunda camada de pasta de gesso, desta vez preparada com água de **cola\***, para poder colocar a primeira capa de linhada. Os tempos de presa e a quantidade de gesso deverão ser estimados para que o processo seja adequado.

<sup>342</sup> Apêndice, p. 173.

<sup>343</sup> Apêndice, p. 180.

<sup>344</sup> Apêndice, p. 212.

<sup>345</sup> Segurado, J. E. S. (s.d.). *Acabamentos das Construções*. (4ª ed). Biblioteca de Instrução Profissional. Lisboa: Imprensa Portugal-Brasil, p. 181.

Dispõe-se a linhagem cuidadosamente sobre o gesso, do centro para a periferia, antes que a segunda camada tome presa, de forma a evitar a formação de bolhas de ar, simultaneamente, comprimindo com os dedos a linhagem sobre o molde. Utilizando um pincel molhado na pasta de gesso com água de cola, vai-se progressivamente embebendo a linhagem até esta ser totalmente coberta pelo gesso.

Para poder extrair o estafe do molde e manuseá-lo facilmente sem correr o risco de o quebrar, as extremidades das fitas de linhagem devem dobrar-se sobre as fasquias de forma a envolvê-las completamente na massa de estuque.

No caso de trabalhos delicados e de pequena dimensão, a **estopa\*** aparece como alternativa conveniente à linhagem por esta ser um material grosseiro e dificilmente dobrável. A vantagem da sua utilização resulta da formação de arestas resistentes e firmadas quando ligada ao gesso que permite dispensar a utilização de fasquias de madeira ou de arame.

A estopa é também de grande valor na fixação de pequenos ornatos sobre o estafe. Para o efeito deixam-se nas suas extremidades alguns fios secos e sem gesso, usados para se ligarem às partes lisas dos florões, molduras etc., posteriormente cobertos com o gesso em pasta.

Recorre-se preferencialmente a parafusos, previamente envernizados, para fixar os ornatos e as molduras de estafe aos tetos e às paredes e posteriormente encobertos com tacos de gesso para não ficarem à vista; a utilização de pregos deve ser precavida porque o impacto da cravagem pode provocar danos nas peças de **estuque\***.

O gesso armado, constituído por fios de estopa ou de **sisal\***, é recorrentemente utilizado em estuques de teto e **tabiques\***, para fazer placas de diferentes tamanhos e espessuras.

Sempre que possível, as placas pregam-se aos tetos diretamente ou, em alternativa, fixam-se previamente a fasquias de madeira com pregos de ferro zincado. A dimensão dos fasquios ou sarrafos deve condizer com a das placas e as suas superfícies devem formar um plano contínuo para garantir a correspondência depois de assentes.

Enchem-se posteriormente as juntas com gesso amassado com fios de estopa ou sisal para criar uma superfície no teto sobre a qual é aplicada a camada final de estuque.

A utilização de placas de gesso armado resulta em economia de tempo e rapidez ao mesmo tempo que se poupa no **fasquiado\*** e **reboco\*** de argamassa<sup>346</sup>.

---

<sup>346</sup> Füller, J. (s.d.). *Manual do Formador e Estucador*. (2ª ed). Biblioteca de Instrução Profissional. Lisboa: Empresa Diário de Notícias; Segurado, J. E. S. (s.d.). *Acabamentos das Construções*. (4ª ed). Biblioteca de Instrução Profissional. Lisboa: Imprensa Portugal-Brasil.

## Outros diálogos

O mestre Nestor Pereira abordou a questão da utilização do estafe, apontando para o uso regular desta opção nos seus trabalhos. Explicando que este é pregado às calhas com pregos de aço especiais.

**NP:** *Era um prego larguinho, com uma cabeça larga que era para agarrar bem ao estafe. Se for um prego destes normais não funciona*<sup>347</sup>.

As placas de estafe actualmente já são compradas prontas, com uma estrutura em pinho onde se lançam os parafusos, apresentando umas ranhuras que se alinham com as diversas placas e depois coloca-se o sisal. Seguidamente, tem de se molhar ligeiramente a superfície para as argamassas subsequentes agarrarem.

Relativamente às fibras vegetais usadas, o mestre Nestor Pereira não usa estopa por esta ser muito fina, preferindo o sisal.

**NP:** *O sisal veio do Brasil... Em Angola ainda está lá a fábrica do sisal, mas desde que saíram os portugueses morreu tudo*<sup>348</sup>.

Diamantino Cunha referiu também a utilização do estafe, que vinham em placas já prontas de 50 cm x 1m que eram depois pregadas com pregos de zinco, para não enferrujar.

Para além do estafe, o mestre José Rosário referiu que quando fazia sancas e paredes lisas apareciam poucos tectos em fasquio e que eram normalmente usadas placas de betão.

**JR:** *Não, a placa era de betão. Depois eram salpicadas pelos pedreiros\* e depois nós esboçávamos [esboço\*] e aí preparávamos para levar o estuque. As paredes eram rebocadas e esboçadas [esboçadas com massa fina]. (...) Esboçávamos com massa de esboço e depois estucávamos. Fazíamos a preparação para levar o estuque*<sup>349</sup>.

Seguidamente mencionou a utilização de um outro tipo de suporte, antes do pladur, que eram umas placas de gesso denominado *poreliti* (não sabemos se o termo está correctamente escrito).

**JR:** *Eram umas placas de gesso poroso que eram sobrepostas para fazer divisórias. (...) tinha sete espessuras, 55, 40, salvo erro. Aquilo era fabricado aqui em Coima. (...) era só gesso. (...) E era colado com gesso cola*<sup>350</sup>.

Depois mencionou ainda um outro tipo de suporte:

**JR:** *Isso eram outros, isso era o saral. Eram umas placas de 3,5m x 7 de espessura. Essas eram furadas por dentro para segurar mais leve e a eletricidade era colocada por dentro desses tubos. Em vez de se partir a placa, furava-se a placa no sítio onde levava a caixa da eletricidade ou tomada e depois o tubo era enfiado por dentro e vinha ali. Isso fiz muito, o saral, implantação de divisórias. Depois era esboçado e era estucado*<sup>351</sup>.

---

<sup>347</sup> Apêndice, p. 180.

<sup>348</sup> Apêndice, p. 178.

<sup>349</sup> Apêndice, p. 217.

<sup>350</sup> Apêndice, p. 222.

<sup>351</sup> Apêndice, p. 222.

## Estucar

(...) *fazer uso do estuque\* em obras de arte*<sup>352</sup>.

Aplicação de estuque em diversas superfícies, como as paredes e os tectos.

## Estuque

Para a definição objectiva da arte dos estuques concorrem diferentes abordagens das técnicas utilizadas que variam no tempo e com o autor.

Francisco de Holanda, no século XVI, em viagem por Itália, diz-nos que:

*Junto ao grutesco é o fazer de estuque, a qual é pintura de baixo-relevo feita do pó do mármore\* e calcina muito apurada e terra puteolana. É antiga pintura e muito frequentada deles. Quer-se feita sobre cravos de metal e não de ferro, por amor da ferrugem; toma muito bem em cima o ouro e azul da cré, e o seu modo é de grutesco e de historias poucas; e é muito eterno*<sup>353</sup>.

Enquanto José Manuel de Carvalho e Negreiros, em 1797 escreve que:

*Dos estuques. Costumaõ amafsar o gesso [gesso\*] para fazer estuques, em Alguidares vidrados, ou em Caixas, ou Taboleiros de Pão; e hade levar só a primeira agoa, que deitando-se a fegunda, perde azeção e nao secca. Para a factura dos Estuques, está introduzido, o fazerem-se de huma arêa\*, ou pedra que se desfáz, junto com a Cál\* de Caiar; os antigos uzavao da arêa do Rio Secco na Junqueira, tirada ao pé da ponte; eu sempre penso, que o Estuque feito com o pó de Pedra; sim hé mais cáro, mas hé muito melhor*<sup>354</sup>.

Um outro autor, Francisco Assis Rodrigues no *Diccionario Technico e Historico de Pintura, Esculptura, Architectura e Gravura*, de 1875 apresenta o estuque como uma argamassa composta por vários materiais que inclui o gesso.

*(...) do lat. marmoratum opus, ou albarium opus, (...), fragmento, porque o estuque se faz das pedras quebradas; (...) composição feita de cal fina, de pó de marmore, de gesso e areia fina com a colla\* de Flandres dissolvida. Esta composição é susceptivel de receber brilho, e toma com o tempo a consistencia de pedra. Emprega-se ordinariamente o estuque branco, mas póde receber diferentes côres. (...)*<sup>355</sup>.

Josef Füller no seu Manual de Formador e Estucador afirma que:

*Os materiais usados na composição do estuque são: a cal, a areia e o gesso, sendo este último componente usado exclusivamente para apressar a presa da cal e para evitar o aparecimento de fendas ou de estalados*<sup>356</sup>.

---

<sup>352</sup> Rodrigues, F. A. (1875). *Diccionario Technico e Historico de Pintura, Esculptura, Architectura e Gravura*. Lisboa: Imprensa Nacional, p. 177.

<sup>353</sup> Holanda, F. (1984). *Da Pintura Antiga*. Lisboa: Livros Horizonte, p. 89.

<sup>354</sup> Negreiros, J. M. C. (1797). *Additamento ao Livro Intitulado Jornada pello Tejo*. (Vol. V). Tomo III, fólio 58 e verso.

<sup>355</sup> Rodrigues, F. A. (1875). *Diccionario Technico e Historico de Pintura, Esculptura, Architectura e Gravura*. Lisboa: Imprensa Nacional, p. 177.

<sup>356</sup> Füller, J. (s.d.). *Manual do Formador e Estucador*. (2ª ed). Biblioteca de Instrução Profissional. Lisboa: Emprêsa Diário de Notícias, p. 57.

As múltiplas acessões citadas acima, que surgem recorrentemente na literatura entre os séculos XVI e XX, foram sendo absorvidas pelos mestres estucadores e transmitidas de geração em geração e de região para região, evoluindo lentamente em função das modificações introduzidas ao nível dos materiais compósitos ou das técnicas utilizadas. Assim, em Portugal, contrariamente ao que se passa noutros países, o termo estuque pode designar, tanto uma argamassa de revestimento, como uma técnica de ornamentação<sup>357</sup>.

T. Turco, autor italiano, em 1996, define estuque da seguinte forma:

*Por estuque de gesso entende-se qualquer mistura íntima de gesso, água e uma substância específica capaz de diminuir o tempo de presa e dar à mistura uma trabalhabilidade adequada antes do endurecimento do gesso, tendo um grande poder adesivo nas várias superfícies aumentando a resistência*<sup>358</sup>.

Por sua vez, Ignacio Garate Rojas, arquitecto espanhol, em 1999, classifica os vários tipos de estuque em função da sua composição: i) estuque normal, constituído por um gesso fino diluído numa solução de cola; ii) estuque branco, constituído por uma argamassa de gesso e cal apagada; iii) estuque lustro, com a mesma composição que o estuque branco, mas ao qual é acrescentado pó de mármore ou alabastro, muito fino, mas que também pode ser composto por uma argamassa de cal aérea em pasta, sem adição de gesso, com pó de pedra aplicado sobre um esboço composto de gesso. Ao estuque lustro, podia-se ainda adicionar uma emulsão de cera para obter um aspecto translúcido, e desta forma poder imitar a pedra mármore<sup>359</sup>.

Novamente, no panorama português, a opinião de Flório Vasconcelos, em 1997, é:

*Talvez fosse mais correcto dizer que o gesso é o material base do estuque, pois, como veremos, em muitos casos são adicionadas outras substâncias, com diversas propriedades, visando diversos efeitos. Mas, fundamentalmente, é o sulfato de cálcio hidratado e cozido em certas condições, que constitui a matéria com que os estucadores produzem as suas obras*<sup>360</sup>.

Enquanto que a investigadora Maria de São José Pinto Leite, em 2008, em termos de composição, chama:

*(...) estuque a qualquer tipo de argamassa em cuja constituição entrem o gesso e/ou cal, independentemente de outras substâncias que lhes sejam adicionadas, da sua técnica de execução e da sua aplicação*<sup>361</sup>.

Na literatura portuguesa surgem ainda outras definições do termo estuque, tais como aponta Teresa Freire, incluindo referências de outros autores: i) Uma espécie de argamassa com gesso utilizado para o **reboco\*** de paredes, ornamentos em relevo, obras de escultura, etc; ii) Revestimento utilizado para o

---

<sup>357</sup> Cotrim, H. A. C. (2004). *Reabilitação de estuques antigos*. Dissertação de Mestrado em Construção no Instituto Superior Técnico da Universidade Técnica de Lisboa.

<sup>358</sup> Turco, T. (1996). *Il Gesso Lavorazione, Trasformazione, Impieghi*. (2ª ed). Milano: Editore Ulrico Hoepli, p. 172.

<sup>359</sup> Garate – Rojas, I. (1999). *Artes de los yesos. Yeserías y Estucos*. Madrid: Editorial Munila-Lería, p. 120.

<sup>360</sup> Vasconcelos, F. (1997). Os Estuques do Porto. *Porto Património*. (Nº1). Porto: Câmara Municipal do Porto, p. 16.

<sup>361</sup> Leite, M. S. J. P. (2008). *Os Estuques no século XX no Porto: A Oficina Baganha*. Porto: Centro de Investigação em Ciências e Tecnologia das Artes da Universidade Católica Portuguesa, p. 23.

acabamento de paredes e tectos interiores com uma pasta de cal e gesso; e uma argamassa composta por cal, areia fina e gesso<sup>362</sup>.

Uma outra abordagem é a de Hélia Silva, que afirma que o termo estuque em Portugal pode caracterizar três técnicas decorativas distintas tais como: i) a base para pintura a têmpera ou óleo em paredes e tectos, figurativa ou ornamental; ii) o revestimento de massas coloridas para imitação de pedra ou madeira; e iii) as massas de gesso para decorações relevadas como elementos volumétricos, escultóricos e modelados<sup>363</sup>.

## Fundo de fingir

Acabamento aplicado apenas em interiores, para receber outras camadas, de acordo com Josef Füller<sup>364</sup>. Este autor não refere a composição desta camada.

## Fundo de frente

Camada de estuque\* exterior, de acordo com Josef Füller.

Esta camada é composta por partes iguais de cal\* e areia\* passados por peneiro\* fino, sem adição de gesso\* uma vez que é para espaços exteriores e está sujeita às intempéries<sup>365</sup>.

## Fundo liso

PT fundo liso - regionalismo por parte dos estucadores de Lisboa<sup>366</sup>

Segunda camada a seguir ao esboço\* de acordo com Josef Füller, nas proporções de 3 partes de cal\* para 1 parte de água\*. Para a sua preparação, sobre a estância\*, é depositada uma porção de cal com forma circular e interior vazio, onde se verte água e o gesso até preencher toda a cavidade. Seguidamente amassa-se a mistura com a ajuda da colher\* e da talocha\*, até se obter uma massa homogénea. Caso se pretenda um estuque de cor, durante o procedimento tem de se adicionar à água

---

<sup>362</sup> Freire, M. T. A. G. (2016). *Restoration of ancient portuguese interior plaster coatings: Characterization and development of compatible gypsum-based products*. Tese de Doutoramento em Engenharia Civil do Instituto Superior Técnico da Universidade de Lisboa, p. 7 e 8.

<sup>363</sup> Silva, H. C. T. T. (2005). *Giovanni Grossi e a evolução dos estuques decorativos no Portugal Setecentista*. Dissertação de Mestrado em Arte, Património e Restauro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, p. 3.

<sup>364</sup> Füller, J. (s.d.). *Manual do Formador e Estucador*. (2ª ed). Biblioteca de Instrução Profissional. Lisboa: Empresa Diário de Notícias.

<sup>365</sup> *Idem, Ibidem*, p. 58.

<sup>366</sup> *Idem, Ibidem*, p. 58.

uma porção de tinta da cor requerida<sup>367</sup>.

	camada	cal	gesso	areia	pó de pedra	água de cola	água	
FUNDO LISO	não refere							Luiz Leitão: 1896
	2ª	3	q.b.	-	-	-	1	Josef Füller: [s.d.]
	não refere							João Segurado: [s.d.]

Tabela 7: Composição de camadas segundo três autores<sup>368</sup>.

## Gessal

(...) mina de **gesso\***, lugar de onde se extrahe o gesso<sup>369</sup>.

## Gessete

(...) tiras ou pequenas pontas compostas de **gesso\***, com que se riscam e marcam desenhos de ornamentos e se fazem outras especies de delineações<sup>370</sup>.

## Jaspear

(...) trabalhar com **jaspe\*** ou dar a similhaça ou apparencia do jaspe<sup>371</sup>.

## Massa de dobrar

PT massa de dobrar = massa de estender

Camada aplicada sobre o **esboço\***. A composição desta camada é descrita por Luiz Leitão e João Segurado como partes iguais de **cal\*** em pasta e **gesso\*** em pó<sup>372</sup>. João Segurado acrescenta ainda à composição água de cola\*.

(...) na estância deita-se a cal, deixando-lhe uma cavidade a meio para a água com cola, onde se vai lançando o gesso e misturando à **colhér\***, como acima se disse [esboço], até obter por fim a pasta semi-fluída e homogénea pronta a

<sup>367</sup> Füller, J. (s.d.). *Manual do Formador e Estucador*. (2ª ed). Biblioteca de Instrução Profissional. Lisboa: Empresa Diário de Notícias, p. 57 e 58.

<sup>368</sup> Leitão, L. A. (1896). *Curso Elementar de Construções*. Lisboa: Imprensa Nacional; Füller, J. (s.d.). *Manual do Formador e Estucador*. (2ª ed). Biblioteca de Instrução Profissional. Lisboa: Empresa Diário de Notícias; Segurado, J. E. S. (s.d.). *Acabamentos das Construções*. (4ª ed). Biblioteca de Instrução Profissional. Lisboa: Imprensa Portugal-Brasil.

<sup>369</sup> Rodrigues, F. A. (1875). *Diccionario Technico e Historico de Pintura, Esculptura, Architectura e Gravura*. Lisboa: Imprensa Nacional, p. 200.

<sup>370</sup> *Idem, Ibidem*, p. 200.

<sup>371</sup> *Idem, Ibidem*, p. 230.

<sup>372</sup> Leitão, L. A. (1896). *Curso Elementar de Construções*. Lisboa: Imprensa Nacional; Segurado, J. E. S. (s.d.). *Acabamentos das Construções*. (4ª ed). Biblioteca de Instrução Profissional. Lisboa: Imprensa Portugal-Brasil.

empregar. Aplica-se às paredes e tetos com a **talocha\***, como para a massa de esboçar, alisando depois as superfícies à **colhér**. A superfície obtida deve ficar bem lisa, sem sinais da ferramenta, depois de acabada<sup>373</sup>.

Caso se pretenda um **estuque\*** com cor uniforme, prepara-se a massa de dobrar juntando à água de cola a tinta e o gesso. Posteriormente, adiciona-se a cal em pasta mexendo até se obter uma massa homogénea de cor uniforme, **estuque liso colorido\***. Esta argamassa pode depois ser aplicada nas paredes ou tectos da forma anteriormente descrita<sup>374</sup>.

Aplicada a massa de dobrar é passado o estuque com um pano húmido para fazer desaparecer quais quer irregularidades, dando-se-lhe depois uma aguada de branco ou da côr empregada, aplicada à **brocha\***<sup>375</sup>.

	camada	cal	gesso	areia	pó de pedra	água de cola	água		
MASSA DE DOBRAR	2ª	1	1	-	-	-	q.b.	Luiz Leitão: 1896	
	não refere								Josef Füller: [s.d.]
	2ª	1	1	-	-	q.b.	q.b.	João Segurado: [s.d.]	

Tabela 8: Composição de camadas segundo três autores<sup>376</sup>.

## Reboco

PT reboco = enchimento a pardo<sup>377</sup>

Camada que sucede o **emboço\*** composta por uma argamassa ordinária. Depois de aplicada na superfície deve ser desempenada de forma a ficar lisa e regular, com a ajuda das mestras<sup>378</sup>.

De acordo com João Segurado é sobre esta camada que se aplica o **estuque\***.

É sôbre o rebôco ou pardo que se aplica o estuque, moldurado ou não, branco ou a côres<sup>380</sup>.

Para fazer as mestras, começam-se por chapar, na mesma prumada, uns botões de argamassa, fixando uns pedaços de fasquia [fasquio\*], que se batem com o rabo da **colhér\*** até ficarem bem apurados e com o ressalto que o rebôco deverá ter. Às vezes dispõe-se uma comprida fasquia verticalmente a tôda a altura da parede (...) substituindo os dois botões acima referidos. Verifica-se a sua verticalidade com o **fio de prumo\*** que se encosta à fasquia. É

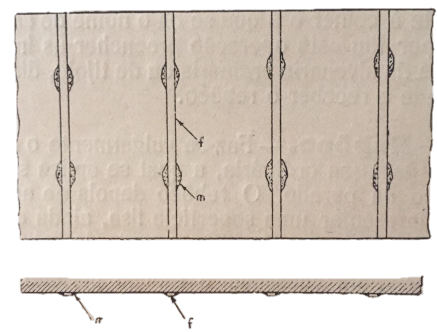


Figura 42: Mestras para reboco<sup>379</sup>.

<sup>373</sup> Segurado, J. E. S. (s.d.). *Acabamentos das Construções*. (4ª ed). Biblioteca de Instrução Profissional. Lisboa: Imprensa Portugal-Brasil, p. 160.

<sup>374</sup> *Idem, Ibidem*, p. 160.

<sup>375</sup> *Idem, Ibidem*, p. 160 e 161.

<sup>376</sup> Leitão, L. A. (1896). *Curso Elementar de Construções*. Lisboa: Imprensa Nacional; Füller, J. (s.d.). *Manual do Formador e Estucador*. (2ª ed). Biblioteca de Instrução Profissional. Lisboa: Empresa Diário de Notícias; Segurado, J. E. S. (s.d.). *Acabamentos das Construções*. (4ª ed). Biblioteca de Instrução Profissional. Lisboa: Imprensa Portugal-Brasil.

<sup>377</sup> *Idem, Ibidem*.

<sup>378</sup> *Idem, Ibidem*.

<sup>379</sup> *Idem, Ibidem*, p. 142.

<sup>380</sup> *Idem, Ibidem*, p. 136.

*entre botões de argamassa que se forma a mestra, ou seja uma faixa vertical de doze a dezasseis centímetros de largura, desempenando-a com a régua\* que se roça ou esfrega sobre a sua superfície. Estabelecem-se tantas mestras quantas se julguem precisas, distanciando-as de dois metros aproximadamente entre si. Podem fixar-se as mestras com gesso\* em vez de argamassa ordinária<sup>381</sup>.*

Após a secagem, iniciando o processo de cima para baixo coloca-se a camada de reboco nos espaços compreendidos entre as mestras, com a colher. Durante a aplicação do reboco o **pedreiro\*** deve roçar a superfície com a régua, que corre sobre duas mestras, desta vez no sentido oposto de baixo para cima, para remover o excesso de argamassa. Seguidamente, passa-se a **desempenadeira\*** para alisar a superfície e nos locais onde haja depressões coloca-se argamassa e passa-se novamente a régua. A espessura desta camada deve ser de 1 cm a 1,5 cm. Quando o reboco demora a secar, como é o caso em épocas mais frias, é misturado gesso de presa de forma a acelerar a secagem, denominado esta operação de enchimento a pardo<sup>382</sup>.

*Com 0<sup>m3</sup>,018 de argamassa e 1 litro d'água reboca-se 1 metro quadrado de parede, mas se esta for velha, molhar-se-ha mais abundantemente<sup>383</sup>.*

## Outros diálogos

Domingos Fontainha ao referir como essa camada chama a atenção para o reboco com **saibro\***.

**DF:** (...) *Antigamente as paredes eram todas rebocadas com saibro. Pronto, nós usávamos a areia e neste caso como não podíamos usar cimento\* colocávamos logo direto o esboço\*<sup>384</sup>.*

## Sezão

*Diz-se que a massa empregada no estuque\* toma sezão quando, na amassadura, adquire a consistência necessária para ser imediatamente aplicada<sup>385</sup>.*

## Traço

*Denomina-se traço de uma argamassa a percentagem em que entram na sua composição sólidos. Assim, quando se diz que uma argamassa de cal\* ou de cimento\* e de areia\* tem o traço de 1:2, por exemplo, deve entender-se que para um dado volume de cal ou cimento se contará com dois volumes iguais de areia<sup>386</sup>.*

---

<sup>381</sup> Segurado, J. E. S. (s.d.). *Acabamentos das Construções*. (4ª ed). Biblioteca de Instrução Profissional. Lisboa: Imprensa Portugal-Brasil, p. 141.

<sup>382</sup> Leitão, L. A. (1896). *Curso Elementar de Construções*. Lisboa: Imprensa Nacional; Segurado, J. E. S. (s.d.). *Acabamentos das Construções*. (4ª ed). Biblioteca de Instrução Profissional. Lisboa: Imprensa Portugal-Brasil.

<sup>383</sup> Leitão, L. A. (1896), op. cit., p.268.

<sup>384</sup> Apêndice, p.

<sup>385</sup> Leitão, L. A. (1896), op. cit., p. 373.

<sup>386</sup> *Idem, Ibidem*, p. 58 e 59.

## Outros diálogos

Os traços de cada argamassa dependem da funcionalidade dessa mesma argamassa. No entanto, os **estucadores\*** dizem que não trabalham com quantidades fixas mas a olho. Serão apresentados o que estes mencionaram em relação aos traços.

*MA: (...) o traço que utilizo é três e meio, entre três e quatro para um (3/4:1), normalmente, no caso das massas de areia para dar enchimento. Mas depois no fim, depende muito da qualidade da areia, da qualidade da cal. No caso do **estuque\*** depende do suporte. Eu nunca fiz trabalhos de execução, sempre estive muito focado na parte de restauro e o restauro são pequenas coisas. Nunca fiz trabalhos de execução de uma casa inteira e isso são trabalhos completamente distintos. Ou seja, eu nunca apanhei esse tipo de trabalhos por isso não aprendi dessa forma – para x latas de cal, x polícias de água. Não aprendi essas definições, eu sei que existe esse traço certo<sup>387</sup>.*

*DF: O estuque? O estuque com a prática não fazemos medidas<sup>388</sup>.*

*JR: O traço normalmente para paredes era 4 litros de **água\*** por vinte litros de cal. 4 polícias. E nas molduras nunca menos de 6. (...) O gesso era colocado na água até ficar... até o **gesso\*** beber a água toda<sup>389</sup>.*

*MA: A água é que manda<sup>390</sup>.*

Para Nestor Pereira para 25 litros de cal leva 8 litros de água e depois o gesso é colocado por saturação da água.

---

<sup>387</sup> Apêndice, p. 167.

<sup>388</sup> Apêndice, p. 172.

<sup>389</sup> Apêndice, p. 210.

<sup>390</sup> Apêndice, p. 210.



**MATERIAIS**

## Água

A água (H<sub>2</sub>O) é um líquido transparente, sem cheiro nem cor.

A água um dos componentes essenciais na formação da massa de **estuque**\*<sup>391</sup> e deve ser usada na mesma quantidade, em volume, que o **gesso**\*. Para evitar a presença de sais ferruginosos ou deliquescentes que possam prejudicar as boas qualidades da argamassa deve-se garantir que a sua proveniência venha de rios, ribeiras ou fontes, não sendo por isso aconselhada a água do mar<sup>392</sup>.

## Aguarrás

*(...) espírito, ou essência de terebinthina [terebentina\*], com que se prepara o verniz próprio para servir na pintura, e na tempera da cera para o exercicio da modelação*<sup>393</sup>.

## Alúmen

PT alúmen ≅ pedra ume

*Sulfato duplo hidratado, de alumínio e potássio*<sup>394</sup>.

## Areia

A areia serve como agregado nas argamassas tradicionais, sendo uma substância inerte atenuando a contração da **cal**\* quando esta seca, evitando assim o aparecimento de fendas e aumentando a coesão e resistência das argamassas.

A dimensão do grão varia consoante os vários trabalhos de argamassa, desde o grão maior nas camadas mais interiores até uma granulometria sucessivamente menor nas camadas seguintes.

*A areia para trabalhos de **estuque**\* é silicosa ou calcárea, conforme os casos, mas sempre branca. A primeira deverá ser branca, fina, isenta de terra ou substâncias estranhas, e não ser salgadiça, pelo que se deve prescrever a areia da praia, sem que previamente seja muito bem lavada. A areia calcárea, de que é tipo a do Rio Sêco, em Lisboa, é por assim dizer um calcário branco arenoso, que depois de moído em moinho de galgas e peneirado é entregue ao*

---

<sup>391</sup> Rodrigues, F. A. (1875). *Diccionario Technico e Historico de Pintura, Esculptura, Architectura e Gravura*. Lisboa: Imprensa Nacional, p. 24.

<sup>392</sup> Leitão, L. A. (1896). *Curso Elementar de Construções*. Lisboa: Imprensa Nacional; Segurado, J. E. S. (s.d.). *Acabamentos das Construções*. (4ª ed). Biblioteca de Instrução Profissional. Lisboa: Imprensa Portugal-Brasil.

<sup>393</sup> Rodrigues, F. A. (1875). *Diccionario Technico e Historico de Pintura, Esculptura, Architectura e Gravura*. Lisboa: Imprensa Nacional, p. 24.

<sup>394</sup> Academia das Ciências de Lisboa. (2001). *Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea*. (Vol. I). Lisboa: Academia das Ciências de Lisboa e Editorial Verbo, p. 193.

*comércio. É esta a que se deve preferir para o estuque, devendo contudo ser peneirada antes de se empregar*<sup>395</sup>.

Num manuscrito de 1797, é descrito o tipo de areia usada.

*Da Arêa. A arêa que se uza prezentemente em Lisboa, hé a do Alfeite, não hé [?] sendo viva, e não hé chegando o Mar, ou seja a agoa salgada ou salobra. A arêa do sitio da Junqueira hé muito boa, sendo de parte aonde [?] não chegue a agoa salobra ou salgada; e igualmente a da Trafaria hé excelente, tendo a mesma circunstancia; e he inextinguível. A arêa do Rio de agoa doce, lavada, e a que chamão de Grão Gordo, hé muito boa*<sup>396</sup>.

**Nota:** Luiz Leitão aborda as várias condições para que uma areia seja de boa qualidade:

*1.ª estarem bem limpas de terra, o que se denunciará quando, apertadas na mão, crepitam ou rangem, e quando não turvarem a agua em que forem lançadas; 2.ª Terem grão igual, para o que será necessário passal-as em crivos ou cirandas com malhas de diametro conveniente para cada caso*<sup>397</sup>.

## Outros diálogos

Os entrevistados confirmaram que a areia que empregavam era sempre areia de rio.

Os mestres Nestor Pereira e José Rosário falam também em diferentes qualidades de areia apontando para a areia branca de Coima, areia fina, como sendo a melhor para esboçar [esboço\*]. Marco Aurélio faz referência ainda uma outra areia, de Corroios, uma espécie de saibro\*, que também era indicada para esboçar. Diamantino Cunha conta onde adquiria a areia para as obras:

*DC: Eram de rio, dos regatos. Até havia aqui em cima um caminho, chama-se o Caminho das Areias, que nós íamos para o trabalho de manhã e tínhamos uma enxadinha lá escondida e juntávamos a areia e depois vinha o dono da obra com um carro de bois pegar na areia e levava-a*<sup>398</sup>.

Ricardo Santos, na informação extraída das suas entrevistas afirma que os estucadores adquiriam as areias nos areeiros perto do local das obras. Os mestres do Alentejo iam buscar as areias ao Rio Guadiana e ao Rio Sado e os de Lisboa abasteciam-se no rio Tejo. Em relação à areia de Coima, tem uma tonalidade mais branca, o que facilitava a brancura do acabamento<sup>399</sup>.

## Azeite

*(...) Óleo que se extrai de azeitona. O fruto da oliveira (...). Óleo extraído de outras plantas e de alguns animais;: azeite*

---

<sup>395</sup> Segurado, J. E. S. (s.d.). *Acabamentos das Construções*. (4ª ed). Biblioteca de Instrução Profissional. Lisboa: Imprensa Portugal-Brasil, p. 152.

<sup>396</sup> Negreiros, J.M.C. (1797). *Additamento ao Livro Intitulado Jornada pello Tejo*. (Vol. V). Tomo III, fólio 46 e verso.

<sup>397</sup> Leitão, L. A. (1896). *Curso Elementar de Construções*. Lisboa: Imprensa Nacional, p. 55.

<sup>398</sup> Apêndice, p. 201.

<sup>399</sup> Santos, R. A. (2017). *Caracterização de revestimentos de tectos antigos com base em gesso. Contributo para a sua conservação*. Dissertação de Mestrado em Engenharia Civil – Reabilitação de Edifícios da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade Nova de Lisboa.

de baleia<sup>400</sup>.

## Barro

*Terra branca, encarnada ou de outras cores, composta essencialmente de sílica e alumínio, impermeável e facilmente moldável (...)*<sup>401</sup>.

## Cal

A cal é um material que resulta da calcinação de rochas calcárias, compostas por carbonato de cálcio, em fornos a temperaturas elevadas. É branca e solúvel na água, absorvendo-a com grande rapidez podendo atingir os 300º. A cal divide-se em três grupos: a cal gorda, a cal magra e a cal hidráulica. Às duas primeiras chama-se também cal aérea, uma vez que endurece ao ar livre, enquanto que a cal hidráulica endurece debaixo de **água\***. No que diz respeito ao tempo de endurecimento também existem diferenças entre elas<sup>402</sup>.

*Antes desta absorção [da água] a cal diz-se viva ou caustica; absorvida a água, a cal denomina-se extinta ou apagada, quer esteja em pasta quer em pó. É este o estado em que se utiliza no fabrico das argamassas*<sup>403</sup>.

*A melhor cal é a que se faz de pedras duras, tal como o nosso lioz, e que se caldeia ao sair do forno. Conhece-se bem quando é pesada, sôa como louça, e levanta facilmente um fumo espesso*<sup>404</sup>.

A cal aérea, a que é usada para trabalhos de **estuque\***, é um dos tipos de cal que é obtida através da cozedura das pedras a uma temperatura que ronda os 900º. Esta cozedura vai permitir que a pedra se transforme em óxido de cálcio, no seu estado sólido designado por cal viva, que promove a libertação de dióxido de carbono, no estado gasoso<sup>405</sup>.

*A cal empregada pelo **estucador\*** deverá ser cozida a mato, e a pasta ser formada com a cal em pó, depois de extinta, adicionada de água em quantidade suficiente para que a pasta tenha a consistência desejada. Obtem-se boa pasta juntando um quilo de cal gôrda apagada em três litros de água. A cal para estuque deve ser extinta com bastante antecedência, por imersão, convindo que seja passada por **peneiro\*** fino, para lhe extrair quaisquer substâncias estranhas e detritos mal cozidos*<sup>406</sup>.

---

<sup>400</sup> Figueiredo, C. (1978). *Dicionário da Língua Portuguesa*. (Vol. I). (15ª ed). Lisboa: Livraria Bertrand, p. 344.

<sup>401</sup> Academia das Ciências de Lisboa. (2001). *Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea*. (Vol. I). Lisboa: Academia das Ciências de Lisboa e Editorial Verbo, p. 492.

<sup>402</sup> Bluteau, R. (1712). *Vocabulário Portuguez e Latino*. Coimbra: No Collegio das Artes da Companhia de Jesu; Leitão, L. A. (1896). *Curso Elementar de Construções*. Lisboa: Imprensa Nacional; Segurado, J. E. S. (s.d.). *Materiaes de Construção*. (Vol I). Bibliotheca de Instrução Profissional. Lisboa.

<sup>403</sup> Leitão, L. A. (1896). *Curso Elementar de Construções*. Lisboa: Imprensa Nacional, p. 36.

<sup>404</sup> Rodrigues, F. A. (1875). *Diccionario Technico e Historico de Pintura, Esculptura, Architectura e Gravura*. Lisboa: Imprensa Nacional, p. 91.

<sup>405</sup> Santos, R. A. (2017). *Caracterização de revestimentos de tectos antigos com base em gesso. Contributo para a sua conservação*. Dissertação de Mestrado em Engenharia Civil – Reabilitação de Edifícios da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade Nova de Lisboa.

<sup>406</sup> Segurado, J. E. S. (s.d.). *Acabamentos das Construções*. (4ª ed). Biblioteca de Instrução Profissional. Lisboa: Imprensa Portugal-Brasil, p. 152.

Para complementar a informação do tipo de cal, citamos um texto de Matheus de Couto, de 1631, onde refere o tipo de cal e as suas qualidades.

*Sobre os materiaes do officio de Pedreyro, As paredes se fazem com pedra a que ordinariamente chamamos de Alvenaria; e cal misturada, e area (... ) A cal será melhor aquella q. de mais rija pedra se fizer, q. De mais branda peor (... ) Ella ordinariamente se tempera a 2 cestos de Cal, 3 cestos de Area, sendo da nossa pedra de Lios feita. E sendo de uma pedra mais branda são mister dous cestos de area, dous de cal (...)*<sup>407</sup>.

José Manuel de Carvalho Negreiros, em 1797, aborda a proveniência da cal e a sua produção, passando a citar:

*Da Cal. Os Fornos que costumão prezentemente cozer Cal para Lisboa de Pedra Bastarda são: No Termo de Sintra, em Pontevel, e em alguns outros sitios, principalmente para a parte do Norte do Ribatejo, [?]. Os Fornos que cozem cal de Pedra Lios, para o consumo de Lisboa, são em Alcantra os mais conhecidos, os quaes ou se deixão extinguir, ou consentir-se somente, com a innalteravel condição, que não podem vender cal desfeita, e só unicamente em pedra; por quanto servindo-se eles para agoar e desfazer a cal, com a agoa do Tejo, que nestes sítios he salgada, deitão a perder por esta cauza a melhor Cal do mundo; e fazem com que nunca se poça já mais consolidar o edificio aonde ella for empregada [?]. Achão-se alguns outros fornos nos contornos [?] do Tejo que cozem Cal de Pedra de Liós, mas como não trabalhaõ efectivamente pela falta de lenhas são pouco conhecidos.*

*Do Amafsadouro. O costume estabelecido nesta Capital, segundo os materiais de que uzão, he de traçar dois cestos de Arêa, e hũ de cal; outros costumão traçar por huma vez, dois cestos de Arêa, e hum igual cesto de Cal; e por outra vez, três cestos de Arêa, e hum igual cesto de Cal, e afim continuaõ alternativamente*<sup>408</sup>.

Alberto Jacqueri Sales no século XVIII, no seu Dicionario do Commercio, comenta o que os grandes Autores escreveram sobre a construção, incluindo a produção da cal:

*Os antigos, e melhores Autores, que escreverão de construção como o grande Vitruvio, Palladio ou Vignolio, mostraram que a pedra de que a cal se houver de fabricar, não deve ser de grandeza tal, que necessite mais de sessenta horas para se calcinar, e que se não deve demorar no fogo mais tempo*<sup>409</sup>.

#### Nota:

*O apparecimento de pontos brancos de cal denuncia uma argamassa mal preparada; a falta de consistência é outro indício de uma fabricação mal dirigida*<sup>410</sup>.

## Outros diálogos

Os testemunhos dos entrevistados sobre a cal, são de grande importância para compreender que tipo de cal se usava antigamente e ainda hoje em dia, onde a adquirem e quais os processos que usam.

Marco Aurélio diz que usa cal hidráulica quando faz enchimentos em trabalhos de fachada, e no interior,

---

<sup>407</sup> Couto, M. (1631). *Tractado de Architectura, Que leo o Mestre e Architº. Mattheus do Couto o velho no anno de 1631.* (Livro I), p. 36 e 37.

<sup>408</sup> Negreiros, J.M.C. (1797). *Additamento ao Livro Intitulado Jornada pello Tejo.* (Vol. V). Tomo III, fólio 47 ao fólio 48.

<sup>409</sup> Sales, A. J. (1761-1773). *Diccionario Do Commercio.* Tomo II, p. 21.

<sup>410</sup> Leitão, L. A. (1896). *Curso Elementar de Construcções.* Lisboa: Imprensa Nacional, p. 61.

apenas em casos pontuais, como rodapés ou em grandes enchimentos para obter uma presa mais rápida que a cal aérea. Refere ainda que compra a cal a pessoas que trabalham em fornos tradicionais e que soube que no Alentejo, perto de Bencatel, ainda há uma pessoa a trabalhar a cal.

**MA:** Houve uma vez uma pessoa que me disse que utilizava a cal da zona de Pataias. Pataias é onde existe uma fábrica da Secil, de **cimento\***. E essa cal diz que necessitava de muito menos gesso para fazer presa, ela era secativa, secava bem. Existem outros tipos de cal, a cal que seja mais morta, é uma cal mais difícil de trabalhar, logo necessita de mais gesso<sup>411</sup>.

Domingos Fontainha diz que a cal que compram actualmente vem em pó, tendo a particularidade de ser mais secativa o que torna mais difícil de a trabalhar, uma vez que lhe falta goma, devido ao facto de não ficar tanto tempo em água para aumentar a sua plasticidade. Acrescenta que a opção por este tipo de cal é devido ao facto de ser mais fácil de transportar para as obras.

**DF:** Fica mais seca, é uma cal seca. E a gente ao encostar, a fazer uma aresta ao encostar, o que é que acontece? Seca e depois o **ferro de cantos\*** não corta e vai atrás do ferro de cantos. Ela fica húmida e a gente passa o ferro de cantos e ela corta, fazemos uma aresta. Aquela vai um bocadinho atrás e depois com o pincel a gente resolve o problema<sup>412</sup>.

Refere ainda, que antigamente usavam um tipo de cal, denominada cal andorinha, que vinha em pedra, queimando-a a seguir. Mas diz que os estucadores do Porto usavam um outro tipo de cal, a cal da Figueira, que era amarela e muito secativa.

**DF:** Eles faziam a massa dentro de um caixote e depois a massa era tão mole que ao passar o molde se eles fizessem muito grosso como nós fazemos aquilo começava a secar e caía. Essa cal era muito usada para caiar muros<sup>413</sup>.

Nestor Pereira refere apenas que ainda compra a cal em pedra e que a queima.

Diamantino Cunha menciona que havia vários tipos de cal, afirmando tal como Domingos Fontainha, talvez por serem ambos do Norte do país, que a cal andorinha era muito boa e a mais conhecida. Sobre a origem da cal, diz que ela vinha essencialmente do Sul, lembrando que a cal era queimada e era passada, pelo próprio, devendo ser passada bem quente pelo **passador da cal\*** de madeira, para reter as impurezas. Em relação ao tempo que devia ficar em água apontou para três semanas a um mês, mas que não deveria ser muito mais tempo senão tornava-se rija, sendo depois difícil de trabalhá-la. Referiu ainda que havia fornos de cal na zona de Lanhelas.

José Rosário fala sobre vários tipos de cal referindo a proveniência dela.

**JR:** A cal desta zona toda era do forno que era cozido ali em Alhos Vedros e aqui em Palhais. Em Palhais havia um forno de cal grande. Em Alhos Vedros havia outro. Eu lembro-me era miúdo, na minha infância a cal vinha em fragatas pelo Tejo até ao forno da cal de Alhos Vedros. (...) Havia um forno de cal muito grande<sup>414</sup>.

---

<sup>411</sup> Apêndice, p. 167.

<sup>412</sup> Apêndice, p. 172.

<sup>413</sup> Apêndice, p. 176.

<sup>414</sup> Apêndice, p. 211.

A cal que o mestre usava era a cal branca, afirmando que havia uma outra, a denominada cal parda que vinha doutra zona e que servia para outros fins, sendo normalmente usada em rebocos. Refere ainda um outro tipo de cal do Alentejo, a cal preta. O mestre falou sobre o processo de queimar e passar a cal que depois se colocava em latões a maturar. No caso de ser para restauros ficava a maturar durante muito tempo, mas nos outros tipos de trabalho deixava apenas dois dias e utilizavam assim que estivesse fria.

**JR:** *Havia muito aquela a que nós chamávamos no Alentejo cal preta que era cozida em Bencatel, que tinha muitos fornos de cal preta. Chamávamos nós cal preta ou cinzenta<sup>415</sup>.*

Marco Aurélio durante o diálogo com o mestre Rosário afirma que havia uma zona chamada Barro Branco que era de onde vinha a melhor cal dos calcários margosos, apontando para o facto de aí já não haver produção de cal. Seguidamente sobre a cal em pó, a hidratada, o mestre José Rosário afirmou que dantes não havia, referindo um processo para tratar a cal:

**MA:** *(...) eu encontro muitas massas nas paredes de reboco, massas em que apanho muitas pontas de cal sem estarem desfeitas. Aquilo era cal hidratada que eles punham... eram pedras que eles punham no chão, regavam, faziam pó e misturavam com massa. (...)*

**JR:** *Sim [para fazer rebocos], principalmente a cal preta. Tinha a pedra, regava-a no escorredor, borrifava-se, tapava-se e deixava-se ficar ali um bocado. Começava a estalar, dava-lhe mais uma borrifadela, mas não se podia dar muita água porque se se desse muita água ficava lama, ficava em pasta... (...) Depois misturávamos com areia, na altura fazia-se o traço. A cal estava num andar e eu estava no outro.*

**MA:** *Cal hidratada em pó. Não tem nada a ver com pasta. As pedras eram colocadas no chão, regadas com água para hidratar. Ficavam em pó. Logo peneiravam e faziam a massa com essa cal e a areia. E a massa ficava uma semana a esperar. E a cor e plasticidade do material não tinha nada a ver. (...)<sup>416</sup>.*

No decorrer dessa conversa Marco Aurélio referiu que a primeira vez que fez cal, usou cal viva em pó e que “tem mais lixo do que cal”. Tem sempre em oficina 30 bidões de cal que passa sempre, com o passador que lhe deixou o seu mestre, o mestre Rosário. Com 600kg faz 12 bidões de cal, o que dá 200 litros.

**MA:** *Tive uma vez um problema... Há bocado estávamos a falar sobre a questão da cal, da cozedura dentro do forno. A cal em pó, a cal em pedra industrial não tem nada a ver com a cal tradicional. Nada. A cal em pedra industrial são pedras deste tamanho aquilo é cozido em forno contínuo. Aquilo leva calor de um lado e do outro e o interior não fica cozido. E quando estamos a passá-la tem lá lixo que é uma coisa bruta. Eu num bidão de cal de pedras grandes eu tiro um bocadinho de um balde de lixo e se for essa industrial eu tiro um balde só de lixo. Pedra que não se consegue desfazer. Eu tive uma vez uma situação com uma pedra que vinha escura... Eu desconfeiei logo da pedra. O senhor lá do forno disse-me assim “A pedra boa tocas uma na outra e ela tem de soar a loiça”. Se ela se se esmagasse é porque é daquela cal que se desfaz... É casca de batata...*

**JR:** *Cal mijona, chamávamos nós.*

**MA:** *Meto a pedra no bidão e pensei a cal está estragada. Quando a cal começou a ferver o bidão dava saltos porque*

<sup>415</sup> Apêndice, p. 212.

<sup>416</sup> Apêndice, p. 213.

*é essa pedra mais... A cal ficou branquíssima, ficou impecável. E bom uma plasticidade a trabalhar muito bom. Porque eles justamente recorrem a pedra e escolhem-na na pedreira. Enquanto que a cal industrial vinha. Eles fazem pouca cal para a construção, aquilo é tudo cal para a indústria, carbonato de cálcio e pronto<sup>417</sup>.*

Nas entrevistas de Ricardo Santos, este diz que os estucadores da zona de Évora compravam a cal a produtores da região de Borba, os de Beja obtinham a cal da região de Trigaches e os de Lisboa compravam-na nas zonas calcárias a Norte de Lisboa<sup>418</sup>.

## Carvão

*(...) madeira que tendo perdido por uma combustão incompleta as substancias volateis, se ha convertido em materia negra, susceptivel de reaccender-se; chama-se carvão vegetal ou animal, segundo é a origem de um ou de outro d'estes reinos. O carvão de urze, tem especial aplicação no desenho<sup>419</sup>.*

## Cera de abelha

A cera proveniente das abelhas foi das ceras mais utilizadas na história da arte, uma vez que é um ótimo aglutinante e protetor. É segregada pelas glândulas situadas na parte baixa do abdómen das abelhas, em forma de escamas sólidas. Obtém-se mergulhando o favo de mel em água a ferver de modo a eliminar o mel e outras impurezas, sendo que o mel se dissolve e a cera sobe à superfície, retirando-se quando arrefece. É insolúvel em água mas solúvel em álcool quente. É mole, pouco adesiva e resistente à luz<sup>420</sup>.

## Cimento

*(...) especie de argamassa composta de pó de tijolo e de cal\*, de que se usa nas construcções. O cimento romano é produto da calcinação de certos calcareos argillosos, e uma espécie de betume ou argamassa, e excellente cal hydraulica. Depois de ter sido caldeada, ficando em massa pouco consistente, adquire em um quarto de hora, tanto debaixo de agua\*, como ao ar, uma grande solidez, que se aumenta depressa com o tempo, de sorte que no fim de alguns dias, toma a dureza das melhores pedras calcareas. A pedra para cimento foi primeiramente descoberta em Inglaterra, e achada em França, na borda ou margem do mar de Bolonha, e depois em Ouilly na Borgonha<sup>421</sup>.*

---

<sup>417</sup> Apêndice, p. 215.

<sup>418</sup> Santos, R. A. (2017). *Caracterização de revestimentos de tectos antigos com base em gesso. Contributo para a sua conservação*. Dissertação de Mestrado em Engenharia Civil – Reabilitação de Edifícios da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade Nova de Lisboa.

<sup>419</sup> Rodrigues, F. A. (1875). *Diccionario Technico e Historico de Pintura, Esculptura, Architectura e Gravura*. Lisboa: Imprensa Nacional, p. 100.

<sup>420</sup> Villarquide, A. (2004). *La pintura sobre tela I. Histografía, técnicas y materiales*. Editorial Nerea.

<sup>421</sup> Rodrigues, F. A. (1875), op. cit., 108.

## Cola

As colas de origem animal são derivadas do colagénio, a proteína mais abundante no organismo dos mamíferos. Esta proteína estrutural fibrosa constituinte dos tendões está também presente na pele, nos ligamentos, nos ossos e nas cartilagens. As colas obtêm-se mediante cozedura destes elementos formando um gel. É bastante utilizada, sobretudo como aglutinante.

A cola mais pura, designa-se cola de coelho e resulta de um processo de extração mais lento. A cola de peixe, menos adesiva que a dos mamíferos, caracteriza-se por uma película fina, elástica e duradoura<sup>422</sup>.

## Estopa

Material que consiste nas fibras mais grosseiras do linho, do cânhamo, entre outras fibras vegetais<sup>423</sup>.

*(...) a parte mais grossa do linho, a qual se separa deste, por meio do sedeiro<sup>424</sup>.*

## Gelatina

A gelatina é um dos materiais mais usados, antes da chegada dos materiais contemporâneos, no processo de  **moldagem** \*.

*A gelatina dá com maior precisão e com toda a nitidez os detalhes de um modelo, pois que penetra nas mais delicadas reentrâncias e também ainda a grande vantagem de se poder utilizar novamente<sup>425</sup>.*

A gelatina é uma substância neutra que é obtida de tecidos animais, em particular os ossos e as cartilagens, através da cozedura em água durante um longo período de tempo.

Esta substância é incolor e quando submetida a baixas temperaturas amolece e funde passando para o estado líquido. Quando mergulhada em água fria incha até aumentar o peso em cerca de 40%, podendo ser posteriormente dissolvida em água a ferver. Após o arrefecimento, transforma-se numa geleia transparente, de diferentes consistências dependendo do grau e concentração da solução. No estado sólido é muito frágil, sendo necessário o seu manuseamento com cuidado<sup>426</sup>.

---

<sup>422</sup> Perego, F. (2005). *Dictionnaire des matériaux du peintre*. Éditions Belin.

<sup>423</sup> Freitas, V. P. (Coord.) (2012). *Manual de apoio ao projecto de reabilitação de edifícios antigos*. Porto: Ordem dos Engenheiros da Região Norte.

<sup>424</sup> Figueiredo, C. (1899). *Nôvo Dicionário da Língua Portuguesa*. (Vol. I). Lisboa: Editora Tavares Cardoso & Irmão, p. 570.

<sup>425</sup> Füller, J. (s.d.). *Manual do Formador e Estucador*. (2ª ed). Biblioteca de Instrução Profissional. Lisboa: Empresa Diário de Notícias, p. 32.

<sup>426</sup> Telles, L. (1898). *A Decoração na Construção Civil. Pintura Simples*. (Nº2). Lisboa: Typographia do Commercio; Segurado, J. E. S. (s.d.). *Acabamentos das Construções*. (4ª ed). Biblioteca de Instrução Profissional. Lisboa: Imprensa Portugal-Brasil.

## Gesso

O gesso é um material que pertence ao grupo das rochas calcárias, em que predomina o sulfato de cálcio hidratado. Para poder ser utilizado na construção precisa de ser submetido a uma cozedura, a calcinação da pedra de gesso, para expelir a **água\*** que possui. Após a cozedura o gesso que se obtém é o gesso de presa, com a propriedade de adquirir dureza e resistência instantaneamente<sup>427</sup>.

*É esta rocha que, aquecida a cerca de 150º, perde a transparência, torna-se branca, e depois de convenientemente moída, se transforma no gesso de presa, ou gesso de estuque<sup>428</sup>.*

O gesso reage com a água, faz presa rapidamente, o que obriga a que o seu manuseio não vá além de 30 minutos. Após fazer presa sucedem-se os acabamentos com as ferramentas próprias. Para haver maior poder de utilização podem-se adicionar outros materiais como é o caso da cola para retardar a presa.

*O gesso, obtido pela cozedura da pedra de gesso e constituído quasi exclusivamente pelo sulfato de cálcio anidro e portanto com grande avidéz para a água, com a qual se combina endurecendo notavelmente. A cozedura da pedra de gesso demanda certa atenção: o calor demasiadamente prolongado faz-lhe sofrer um comêco de vitrificação, tornando impossível a sua hidratação; se a cozedura fôr incompleta parte do gesso fica inerte em presença da água, por não ter perdido a sua água de constituição.*

*O gesso encontra-se no comércio em pó fino, macio de côr branca suja; quando apertado na mão deve conservar o sinal dos dedos. O gesso moído como vem das fábricas fornece quatro tipos: o gesso grosso, passado por um cêsto de vime de malha apertada e que serve para trabalhos ordinários somente: o gesso passado ao **peneiro\***, empregado em revestimentos e molduras; o gesso fino, passado ao peneiro de seda e usado nos bons **estuques\***, em relevo e lisos que tenham de ser pintados; e o gesso flôr, mais fino, e que se obtem fazendo-o saltar sobre uma pá à qual adêre a parte mais fina e serve para retoques. O gesso misturado com água forma pasta que endurece rápidamentee fazendo prêsa, podendo trabalhar-se mais fácilmente. Um quilo de gesso precisa 720 gramas de água para se hidratar<sup>429</sup>.*

Outro tipo de gesso importante de referir é a selenite, usado por exemplo na execução de escaiolas. Este material precisa de cozer a alta temperatura, cerca de 300ºC, ser moído e peneirado<sup>430</sup>.

## Outros diálogos

Através das conversas com os entrevistados pudemos compreender que tipo de gesso usavam e quais são actualmente as suas opções.

Marco Aurélio referiu que o gesso usado nos dias que correm, o industrial, comporta-se quase sempre da mesma maneira, sendo que o gesso que se usava antigamente puxava mais vezes numas alturas do

<sup>427</sup> Leitão, L. A. (1896). *Curso Elementar de Construções*. Lisboa: Imprensa Nacional; Segurado, J. E. S. (s.d.). *Materiaes de Construção*. (Vol I). Bibliotheca de Instrução Profissional. Lisboa.

<sup>428</sup> Vasconcelos, F. (1997). Os Estuques do Porto. *Porto Património*. (Nº1) Porto: Câmara Municipal do Porto, p. 16.

<sup>429</sup> Segurado, J. E. S. (s.d.). *Acabamentos das Construções*. (4ª ed). Biblioteca de Instrução Profissional. Lisboa: Imprensa Portugal-Brasil, p. 151 e 152.

<sup>430</sup> Fuga, A. (2005). *Techniques et matériaux des arts* (D. Féralut, Trad). Guide des arts. Paris: Éditions Hazan.

que noutras. Este apontamento serviu para nos alertar que há claramente diferenças nos gessos usados.

Domingos Fontainha afirma que o gesso estuque, que compra em saco da Sival, dá para trabalhar entre 15 e 20 minutos. Experimentou comprar gesso cerâmico, da mesma empresa, e diz que a única diferença é ser mais fino. Referiu ainda que dantes havia uma outra empresa, de que não recorda o nome, que fornecia um gesso muito escuro, preto, e que era usado para **esboço\*** pelos estucadores do Porto, mas não por ele.

Nestor Pereira também compra o gesso cerâmico na empresa Sival. Antigamente, antes do aparecimento deste gesso usava o gesso estuque, referindo ainda que havia o gesso de segunda que servia exclusivamente para esboçar. Em relação ao tempo de secagem afirmou que é o mesmo, 10 minutos.

Diamantino Cunha adquiria o gesso num armazém em Viana, referindo que o gesso quanto mais fresco mais puxava, o que era melhor para trabalhar.

José Rosário durante a conversa com Marco Aurélio garantiu que o gesso antigamente tinha mais força, uma vez que a pedra fermentava melhor e era cozido a lenha durante o tempo necessário. O mestre conta que o gesso de que gostava mais era da empresa Serafim Ramos ou da Seral, em Cabo Ruivo, apontando para a hipótese de este vir de Marrocos. Na questão do gesso que usou ao longo da sua vida referiu os três tipos e como eles vinham acondicionados, referindo ainda que os empreiteiros iam buscar gesso todos os dias.

*JR: (...) No meu tempo havia três tipos de gesso: o gesso de segunda que era meio cinzento que era para linhar e por o esboço; e depois havia o gesso estuque e o gesso francês que era muito branquinho. (...) E o mais caro. E antigamente o gesso não vinha em sacos de papel, vinha em sacos de linhagem, de serapilheira. (...) muito fechada de certeza<sup>431</sup>.*

Os mestres Manuel Domingos e Manuel Aparício usam também o estuque da Sival, por ser duro e terem confiança na marca.

**Nota:** O estuque que adquirem da empresa Sival é o gesso hemi-hidratado, que é a única empresa sobrevivente no mercado nacional<sup>432</sup>.

## Glicerina

A glicerina é um subproduto da indústria do **sabão\***. É um líquido que se pode misturar com **água\*** ou

---

<sup>431</sup> Apêndice, p. 230.

<sup>432</sup> Santos, R. A. (2017). *Caracterização de revestimentos de tectos antigos com base em gesso. Contributo para a sua conservação*. Dissertação de Mestrado em Engenharia Civil – Reabilitação de Edifícios da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade Nova de Lisboa.

com álcool apesar das suas propriedades oleosas. Utiliza-se como plastificante de materiais compatíveis com água. É neutro, incolor, inodoro, viscoso (como o mel) e não é tóxico. O seu ponto de fusão é 18°C e o ponto de ebulição 290°C<sup>433</sup>.

## Goma de peixe

A gelatina mais usada, no caso da **moldagem\***, é a que provêm das substâncias dos peixes, denominando-se de cola ou goma de peixe.

*Esta colla é branca, transparente, tem um brilho nacarado e dissolve-se sem deixar residuo*<sup>434</sup>.

## Goma-laca

A goma-laca é uma resina segregada pelo inseto *coccus lacca* que habita nas florestas da Índia e Tailândia. Durante a gestação, as fêmeas metabolizam a seiva do arbusto de que se alimentam para fabricar uma resina de cor avermelhada cuja finalidade é proteger os ovos. Este material é utilizado em bruto ou refinado em diversos graus conforme os fins a que se destina. Não se dissolve em água mas é solúvel em álcool, seca com rapidez e é brilhante<sup>435</sup>.

## Grés

*(...) rocha formada de grãos de areia\* fina; espécie de argila, misturada com areia fina (...)*<sup>436</sup>.

## Grude

*O grude e a cola vulgar usada pelos pintores\* e estucadores\*, são também gelatinas de outras proveniências e mais impuras que a de peixe*<sup>437</sup>.

No início do século XIX, aplicava-se às colas obtidas de animais velhos (pele ou diferentes zonas do corpo, mas não ossos) o termo genérico de “cola forte”. É muito adesivo e impuro e é normalmente usado para madeiras, sendo por isso muitas vezes referido como cola de carpinteiro<sup>438</sup>.

---

<sup>433</sup> Villarquide, A. (2004). *La pintura sobre tela I. Histografía, técnicas y materiales*. Editorial Nerea.

<sup>434</sup> Telles, L. (1898). *A Decoração na Construção Civil. Pintura Simples*. (Nº2). Lisboa: Typographia do Commercio, p. 27.

<sup>435</sup> Villarquide, A. (2004), op. cit.; Petit, J., Roire, J., Valot, H. (2006). *Des liants et des couleurs pour servir aux artistes peintres et aux restaurateurs*. (2ª ed). EREC Éditeur.

<sup>436</sup> Figueiredo, C. (1978). *Dicionário da Língua Portuguesa*. (Vol. I). (15ª ed). Lisboa: Livraria Bertrand, p. 680.

<sup>437</sup> Segurado, J. E. S. (s.d.). *Acabamentos das Construções*. (4ª ed). Biblioteca de Instrução Profissional. Lisboa: Imprensa Portugal-Brasil, p. 175.

<sup>438</sup> Perego, F. (2005). *Dictionnaire des matériaux du peintre*. Éditions Belin.

## Jaspe

*(...)especie de agatha opaxa, a qual é differentes côres, branco, vermelho e verde; o branco, que é mais raro, assimilha-se ao marfim, emprega-se em decorações internas (...). O melhor jaspe vem da Sicilia<sup>439</sup>.*

*Variedade semicristalina de quartzo opaco, sendo a mais utilizada a de cor branca para polimento de materiais rijos e para a execução de estuques\* de alto brilho<sup>440</sup>.*

## Óleo de linhaça

*O oleo de linhaça é o melhor vehiculo da pintura na construção civil. Obtém-se este oleo prensando a semente de linho, sendo melhor o chamado de Riga, que não é descorado como os oleos de proveniencia ingleza<sup>441</sup>.*

## Pêlo

*Empregam ainda os estucadores\* pêlos para tornar as pastas mais consistentes, posto que o não façam senão em casos especiais. Para êste fim utilizam o pêlo de boi, a crina, o pêlo de cabra, etc., sendo preferível o primeiro de todos, por ser o mais forte e o que melhor se mistura na pasta ou na argamassa. O pelo deve ser limpo, comprido e forte, isento de gordura e de quaisquer outras impurezas. Deverá ser cardado ou batido com duas varas para o separar.*

*Nunca se deverão adicionar os pêlos à cal\* ainda quente, porque se alteram as suas propriedades; deve juntar-se à argamassa ou pasta na ocasião do seu emprêgo.*

*Em substituição dos pêlos animais tem-se tentado usar fibras vegetais, como o canhâmo, a juta, o sizal [sisal\*], e a piaçaba\*, com bons resultados; a serradura também tem sido usada, em substituição da areia, tanto em estuques\* como para a fundição de gêsso formando um todo mais leve<sup>442</sup>.*

## Pedra-pomes

*Rocha vulcânica, porosa e leve, muito utilizada para polir e limpar<sup>443</sup>.*

## Piaçaba

*Planta tropical da família das palmáceas, existente no Brasil que produz fibras utilizadas (...), no fabrico de vassouras e outros objectos<sup>444</sup>.*

---

<sup>439</sup> Rodrigues, F. A. (1875). *Diccionario Technico e Historico de Pintura, Esculptura, Architectura e Gravura*. Lisboa: Imprensa Nacional, p. 230.

<sup>440</sup> Freitas, V. P. (Coord.) (2012). *Manual de apoio ao projecto de reabilitação de edificios antigos*. Porto: Ordem dos Engenheiros da Região Norte, p. 297.

<sup>441</sup> Telles, L. (1898). *A Decoração na Construção Civil. Pintura Simples*. (Nº2). Lisboa: Typographia do Commercio, p. 12.

<sup>442</sup> Segurado, J. E. S. (s.d.). *Acabamentos das Construções*. (4ª ed). Biblioteca de Instrução Profissional. Lisboa: Imprensa Portugal-Brasil, p. 152 e 153.

<sup>443</sup> Academia das Ciências de Lisboa. (2001). *Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea*. (Vol. II). Lisboa: Academia das Ciências de Lisboa e Editorial Verbo, p. 2798.

<sup>444</sup> Academia das Ciências de Lisboa. (2001), op. cit., p. 2848.

## Pigmentos

*Substância corante, natural ou sintética que, misturada com outras sólidas ou líquidas, lhes confere a sua cor*<sup>445</sup>.

### Nota:

*Na coloração dos **estuques\*** só devem empregar as côres usadas na pintura a fresco, como são as terras naturais, por exemplo. São muito recomendados os óxidos metálicos, misturados com **barro\*** cozido, tudo bem moído e peneirado. Vulgarmente as côres utilizadas pelo **estucador\*** em trabalhos correntes são: o azul ultramarino para obter os tons azuis; o verde peruviano; o negro de fumo para o preto; o ocre amarelo; o almagre para o vermelho, etc.*<sup>446</sup>.

## Outros diálogos

Segundo o mestre José Rosário para o **estuque liso colorido\*** usavam-se apenas certas cores.

*JR: O estuque a cores ou seja, verde ou rosa, porque vermelho nunca se faz, ou azul bebé ou creme é sempre com tintas feitas na altura, dissolvidas na cal. Ou feitas diretamente no estuque a aplicar. (...) Branco é só água, é a cor da cal (...)*<sup>447</sup>.

## Pó de mármore

Pó que se obtém da trituração do mármore. Há mármore que contém partículas transparentes, idênticas às do sal, que quando trituradas dão uma grande solidez ao gesso. Este pó divide-se em três tipos: o que contém partículas maiores usa-se para se misturar com a areia e a cal; o segundo é mais fino e o terceiro usa-se para acabamentos<sup>448</sup>.

## Sabão

*Substância obtida a partir da mistura de bases alcalinas e sais ácidos gordos*<sup>449</sup>.

---

<sup>445</sup> Academia das Ciências de Lisboa. (2001). *Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea*. (Vol. II). Lisboa: Academia das Ciências de Lisboa e Editorial Verbo, p. 2855.

<sup>446</sup> Segurado, J. E. S. (s.d.). *Acabamentos das Construções*. (4ª ed). Biblioteca de Instrução Profissional. Lisboa: Imprensa Portugal-Brasil, p. 161.

<sup>447</sup> Apêndice, p. 229.

<sup>448</sup> Rua, H. (1998). *Os Dez Livros de Arquitectura de Vitruvius, corrigidos e traduzidos recentemente em Português, com Notações e Figuras*. (1ª ed). Lisboa: Instituto Superior Técnico.

<sup>449</sup> Academia das Ciências de Lisboa. (2001). *Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea*. (Vol. II). Lisboa: Academia das Ciências de Lisboa e Editorial Verbo, p. 3294.

## Saibro

*Mistura de argila, areia\* e pedra<sup>450</sup>.*

## Silicone

*Derivado do silício, que se apresenta sobre a forma líquida, viscosa ou sólida, resistente à água\*, à oxidação e às diferenças de temperatura<sup>451</sup>.*

## Sisal

*Planta de fibra têxtil, originária do México (Agave rígida sisalana): em Moçambique há grandes plantações de sisa<sup>452</sup>.*

*Planta americana, da família das amarilidáceas, de fibra têxtil<sup>453</sup>.*

## Outros diálogos

José Rosário falou da proveniência do sisal e que o usava, para além das linhadas, para retardar a presa do gesso, devido à goma que esta continha.

*JR: Daquelas pitas que têm os picos de que se faz o sisal. Que tem aquelas folhas grandes. (...) Aquilo normalmente vinha de África. Em África há muitas sementeiras de pita, de sisal. Havia imensas e aquilo passava por uns... (...) Exatamente as cordas eram feitas de pita. (...) Essas folhas cortavam-se aos quartos e depois punha-se a ferver... (...) Aquela água deixava-se arrefecer e depois juntava-se à água na caldeira. (...) Aquilo era desfeito na água e nem se notava<sup>454</sup>.*

Ricardo Abraços na sua dissertação refere:

*(...) era corrente denominar-se “estopa\*” ou “linhada” ao conjunto de fibras de sisal já desfiadas (...), prontas para embeber em aguada de gesso\*, para posterior colocação em tectos de estafe\* ou em elementos pré-moldados<sup>455</sup>.*

## Terebentina

*(...) nome comum às resinas líquidas, semilíquidas e glutinosas, que se extraem de árvores coníferas e terebintáceas<sup>456</sup>.*

---

<sup>450</sup> Academia das Ciências de Lisboa. (2001). *Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea*. (Vol. II). Lisboa: Academia das Ciências de Lisboa e Editorial Verbo, p. 3306.

<sup>451</sup> Academia das Ciências de Lisboa. (2001), op. cit., p. 3413.

<sup>452</sup> Figueiredo, C. (1978). *Dicionário da Língua Portuguesa*. (Vol. II). (15ª ed). Lisboa: Livraria Bertrand, p. 1047.

<sup>453</sup> Silva, A. M. (1987). *Novo Dicionário Compacto da Língua Portuguesa*. (3ª ed). (Vol. V). Editorial Confluência, p. 159.

<sup>454</sup> Apêndice, p. 210.

<sup>455</sup> Santos, R. A. (2017). *Caracterização de revestimentos de tectos antigos com base em gesso. Contributo para a sua conservação*. Dissertação de Mestrado em Engenharia Civil – Reabilitação de Edifícios da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade Nova de Lisboa, p. 19.

<sup>456</sup> Figueiredo, C. (1978). *Dicionário da Língua Portuguesa*. (Vol. II). (15ª ed). Lisboa: Livraria Bertrand, p. 1149.



**FERRAMENTAS**

O ofício de **estucador\*** está associado a ferramentas específicas para a execução dos diversos trabalhos e instrumentos de medida e de desenho, comuns a outras profissões. Antigamente, as ferramentas eram essencialmente feitas de madeira, por ser um material mais acessível e não oxidar, evitando assim manchar o gesso, podendo, no entanto, também ser de metal. No final do dia de trabalho, as ferramentas eram limpas e no caso das metálicas passava-se **óleo de linhaça\*** para prevenir a oxidação do material<sup>457</sup>. Ao longo dos anos estes materiais foram sendo substituídos, em parte devido ao aparecimento de outros, como é o caso do plástico.

Hoje em dia, uma das dificuldades com que os estucadores se deparam é o facto de já não haver produção industrial das ferramentas tradicionais de estucador e por conseguinte pontos de venda destes utensílios, situação que leva à necessidade de recorrer a ferramentas de outras profissões ou, em alternativa, o fabrico artesanal pelos próprios estucadores. Estas mudanças originaram a perda da particularidade das ferramentas que eram feitas por profissionais especializados, como **ferreiros\*** e **carpinteiros\***, de forma cuidada e minuciosa e adaptadas a essas funções.

## Alicate

*Tenaz, torquez pequena com duas pontas viradas ou chatas, (...) para torcer e curvar fios de arame, vergar, segurar peças pequenas, (...)*<sup>458</sup>.



Figura 43: Alicate.

## Balde

Recipiente usado para colocar a **água\***, que se mistura nas argamassas<sup>460</sup>.

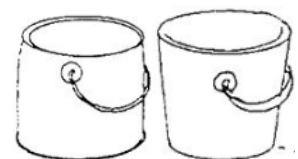


Figura 44: Baldes<sup>459</sup>.

<sup>457</sup> Santos, R. A. (2017). *Caracterização de revestimentos de tectos antigos com base em gesso. Contributo para a sua conservação*. Dissertação de Mestrado em Engenharia Civil – Reabilitação de Edifícios da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade Nova de Lisboa.

<sup>458</sup> Vieira, F. D. (1871). *Grande Diccionario Portuguez ou Thesouro da Lingua Portugueza*. (Vol. I). Porto: Em casa dos Editores Ernesto Chardon e Bartholomeu H. de Moraes, p. 306.

<sup>459</sup> Branco, J. P. (1993) *Manual de Estuques e Modelação*. (1ª ed). Colecção aprender Construção Civil. Queluz: Edição Escola Profissional Gustave Eiffel, p. 29.

<sup>460</sup> Füller, J. (s.d.). *Manual do Formador e Estucador*. (2ª ed). Biblioteca de Instrução Profissional. Lisboa: Empresa Diário de Notícias; Segurado, J. E. S. (s.d.). *Acabamentos das Construções*. (4ª ed). Biblioteca de Instrução Profissional. Lisboa: Imprensa Portugal-Brasil.

## Berthelet

Espécie de raspador rectangular dentado tendo a meio uma haste perpendicular à parte metálica onde se encaba uma pega de madeira.

Este instrumento é usado na execução de escaiolas\*/stucco-marmo para raspar e afagar.



Figura 45: Berthelet.

## Boneca

Bolsa de pano ralo que contém um material em pó, normalmente **carvão\*** ou **jaspe\***, conforme a utilização, que ao ser batido contra uma superfície liberta o pó contido pela trama do têxtil<sup>461</sup>. É utilizada em processos de transferência de desenhos preparatórios através do estresido ou como fase anterior ao polimento de uma superfície estucada depois de batida com pó de jaspe.



Figura 46: Boneca.

## Brochas

*O pincel ou a brocha é sempre formada por um feixe de pêlos animais, apertado fortemente em volta do cabo de madeira. Há grande variedade de pincéis e brochas de forma e de natureza de pêlo diversas, tendo cada um a sua aplicação determinada. As dimensões dos diversos tipos de pincéis e brochas indicam-se por números impressos nos cabos respectivos; êstes números estão em relação com o seu diâmetro e com o pêso das sêdas e são variáveis com os fabricantes<sup>463</sup>.*

*Constam de um cabo de madeira e de um pennacho de sedas ou cerdas de javali, em que muitas vezes, por falsificação, se misturam crinas. As brochas devem ser molhadas antes de principiares a servir, para que o cabo, inchando, aperte mais a ligação das sedas<sup>464</sup>.*



Figura 47 e 48: Brochas<sup>462</sup>.

As brochas usadas pelos **estucadores\*** eram: a brocha de ponta<sup>465</sup>, primeira ilustração, e a brocha de traços, que pode tanto ser chata (A) como redonda (B)<sup>466</sup>. Ambos os tipos de brochas variam em

<sup>461</sup> Füller, J. (s.d.). *Manual do Formador e Estucador*. (2ª ed). Biblioteca de Instrução Profissional. Lisboa: Empresa Diário de Notícias, p.61.

<sup>462</sup> Segurado, J. E. S. (s.d.). *Materiaes de Construcção*. (Vol II). Bibliotheca de Instrucção Profissional. Lisboa, p. 74.

<sup>463</sup> Segurado, J. E. S. (s.d.). *Acabamentos das Construcções*. (4ª ed). Biblioteca de Instrução Profissional. Lisboa: Imprensa Portugal-Brasil, p. 260.

<sup>464</sup> Leitão, L. A. (1896). *Curso Elementar de Construcções*. Lisboa: Imprensa Nacional, p. 136.

<sup>465</sup> *Idem, Ibidem*, p. 136; Segurado, J. E. S. (s.d.). *Materiaes de Construcção*. (Vol II). Bibliotheca de Instrucção Profissional. Lisboa, p. 74.

<sup>466</sup> Leitão, L. A. (1896). *Curso Elementar de Construcções*. Lisboa: Imprensa Nacional, p. 136; Segurado, J. E. S. (s.d.), op. cit., p. 74.

grossura, do nº 1 ao nº 24.

#### Nota:

*A falsificação das brochas de cerdas, misturando-lhes crinas, denuncia-se quando se molham e se sacódem em seguida ligeiramente: se os pellos se endireitam e apresentam uma superfície unida, as brochas são de boa qualidade; se se encurvam, devem ser rejeitadas<sup>467</sup>.*

## Caixa

*Costumão amassar o gesso\* para fazer estuques\*, em Alguidares vidrados, ou em Caixas, ou Tabuleiros de Pão (...)<sup>468</sup>.*

Supõe-se que a caixa fosse de madeira ou barro\* vidrado, onde se amassavam as argamassas.

## Outros diálogos

Não tivemos acesso a uma imagem ou fonte bibliográfica que comprovasse o termo. Contudo, o estucador Marco Aurélio em entrevista referiu que:

*MA: No Norte trabalhava-se assim e na Alemanha e em França também se trabalha assim. O que eles fazem: metem numa caixa de um lado a cal\* e o do outro lado metem a água\* com o gesso, amassam o gesso, tiram a divisória e misturam. É uma gamela. Cá [Sul] foi sempre em cima da estância<sup>469</sup>.*

## Carrinho de linha de rebater

Peça cilíndrica de madeira com rebordos onde se enrola a linha de rebater. A linha de rebater serve para traçar rectas.

*(...) emprega o estucador\*, em geral, um cordel fino sujo de carvão\* ou de tinta em pó, geralmente azul; estica o cordel entre os extremos da linha e bate-o a meio, isto é, levanta-o e deixa-o cair normalmente à parede ou teto, onde deixa um leve traço<sup>470</sup>.*



Figura 49: Carrinho.

<sup>467</sup> Leitão, L. A. (1896). *Curso Elementar de Construções*. Lisboa: Imprensa Nacional, p. 137.

<sup>468</sup> Negreiros, J.M.C. (1797). *Additamento ao Livro Intitulado Jornada pello Tejo*. (Vol. V). Tomo III, verso fólio 58.

<sup>469</sup> Apêndice, p. 229.

<sup>470</sup> Segurado, J. E. S. (s.d.). *Acabamentos das Construções*. (4ª ed). Biblioteca de Instrução Profissional. Lisboa: Imprensa Portugal-Brasil, p. 154.

## Outros diálogos

Com a chegada dos novos materiais, o sistema da linha de rebater foi incorporado numa espécie de caixa metálica semelhante à da **fita métrica\***, sendo a forma de utilizar idêntica ao carrinho de madeira.

O mestre Domingos Fontainha dá-lhe o nome de fio de bater e refere que também se usa o óxido de ferro amarelo ou vermelho, sendo que o amarelo é mais usado porque não suja tanto. No caso do mestre Nestor Pereira, este designa-o como tira linhas.



Figura 50: Carrinho moderno.

## Cintel

*(...) pequena regua que funciona como compasso<sup>472</sup>.*

*Para traçar arcos de grande raio usa o cintel (...) que se compõe d'uma regoa delgada e comprida, em que deslizam, duas peças de madeira ou metal, terminadas inferiormente por pontas de ferro, e podendo fixar-se em qualquer posição da regoa por meio do parafuso de pressão. Às vezes uma d'aquellas peças tem a ponta substituída por um porta-lapis para poder traçar (...). Uma das pontas aplica-se no centro da curva e a outra depois de afastada d'um comprimento igual ao raio da curva, serve para descrever o arco de circulo. A regoa pode ser graduada em medida métrica para facilitar a operação. Se o arco é de grande raio (...) necessita a ajuda d'um aprendiz para manter a ponta do cintel no centro da curva<sup>473</sup>.*



Figura 51: Cintel<sup>471</sup>.

## Outros diálogos

Os mestres Domingos Fontainha e Nestor Pereira não usam esta ferramenta. Ao invés, usam o sistema de fios ou **réguas\*** para fazer circunferências, respectivamente.

## Colher de pedreiro

*Colher é a ordinária de pedreiro ou trolha (...) <sup>475</sup>.*

*(...) é uma pá de ferro, com a forma de triângulo isósceles e tendo a meio do lado menor uma haste, perpendicular ao plano da pá e recurvada em ângulo recto, onde se encaba em*

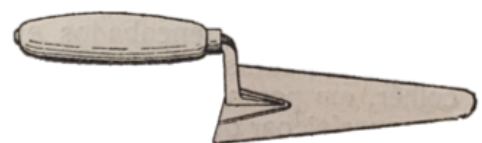


Figura 52: Colher de pedreiro<sup>474</sup>.

<sup>471</sup>Segurado, J. E. S. (s.d.). *Construção Civil. Trabalhos de Carpintaria Civil*. (Vol. IV). Bibliotheca de Instrução Profissional, p. 13.

<sup>472</sup> Leitão, L. A. (1896). *Curso Elementar de Construções*. Lisboa: Imprensa Nacional, p. 217.

<sup>473</sup> Segurado, J. E. S. (s.d.), op. cit., p. 12 e 13.

<sup>474</sup> Segurado, J. E. S. (s.d.). *Acabamentos das Construções*. (4ª ed). Biblioteca de Instrução Profissional. Lisboa: Imprensa Portugal-Brasil, p. 155.

<sup>475</sup> Füller, J. (s.d.). *Manual do Formador e Estucador*. (2ª ed). Bibliotheca de Instrução Profissional. Lisboa: Empresa Diário de

*pega de madeira, que fica assim em plâno paralelo à pá. O seu tamanho é variável com a aplicação que se lhe dá, assim como a ponta da pá pode ser levemente arredondada ou mais chata. (...) É com a colher que o **estucador\*** amassa o **gesso\*** e o estende na parede, servindo-lhe igualmente para afagar, disfarçando as irregularidades (...) <sup>476</sup>.*

Flório Vasconcelos, na sua obra, afirma que a colher de estucador era igual à colher de pedreiro ou de trolha. A ponta da colher podia ser tanto arredondada como bicuda. De acordo com o autor, serve para amassar o gesso e alisar as superfícies<sup>477</sup>.

## Colher de afagar

Colher com uma pá de metal flexível em formato de trapézio isósceles com uma pega igual à descrita na colher de pedreiro que, como o nome indica, serve para afagar o **estuque\***.



Figura 53: Colher de afagar.

Numa descrição feita por Luiz Leitão sobre o modo de aplicar um **estuque liso\***, este faz referência a uma colher maior que a **colher de pedreiro\***, que poderia ser esta mesma.

*Mas o ultimo trabalho é feito com a colher do **estucador\***, de dimensões maiores que a do pedreiro<sup>478</sup>.*

## Colher da massa

Colher semelhante à **colher de afagar\***, mais pequena e mais dura, que serve para amassar e aplicar a massa nas superfícies.

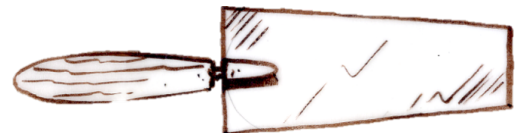


Figura 54: Colher da massa.

## Outros diálogos

De acordo com os vários entrevistados as opiniões divergem: para uns a **colher de pedreiro\*** é a colher própria para amassar e aplicar a massa nas superfícies; enquanto para outros a colher que intitulamos como colher da massa é que serve para essa função, acontecendo o mesmo com a colher de afagar. Por outro lado, os manuais descrevem apenas a colher de pedreiro para as várias funções.

O mestre José Rosário conta como se afiavam as colheres de afagar com pedra pomes.

*JR: (...) Nós utilizávamos **pedra pomes\*** para afiar as colheres de afagar. Passava ali no gume da colher de afagar*

---

Notícias, p. 58.

<sup>476</sup> Segurado, J. E. S. (s.d.). *Acabamentos das Construções*. (4ª ed). Biblioteca de Instrução Profissional. Lisboa: Imprensa Portugal-Brasil, p. 155.

<sup>477</sup> Vasconcelos, F. (1997). Os Estuques do Porto. *Porto Património*. (Nº1). Porto: Câmara Municipal do Porto.

<sup>478</sup> Leitão, L. A. (1896). *Curso Elementar de Construções*. Lisboa: Imprensa Nacional, p. 374.

várias vezes para a colher não ter boca nenhuma, ou seja, mossã. Não podiam ter uma mossazinha, porque ao afagar ficava logo aquele vinco. (...) <sup>479</sup>.

## Colher de ponta

Colher com uma pá de ferro em formato de triângulo isósceles com uma pega igual às descritas anteriormente.

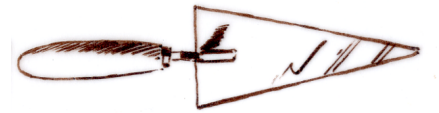


Figura 55: Colher de ponta.

## Colherim

Quando tem pequenas dimensões recebe o nome de colherim (...) utilizando o (...) para rematar e concertar molduras, bem como para *brunir\** o estuque <sup>481</sup>.

O estuque pôde também ser terminado por meio de uma pequena colher (...) a que se dá o nome de *colherim* <sup>482</sup>.

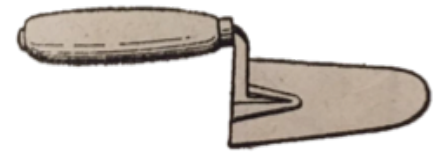


Figura 56: Colherim <sup>480</sup>.

Flório Vasconcelos seguidamente à descrição da colher de estucador refere o colherim, idêntico à *colher de pedreiro\**, apenas de tamanho mais pequeno. De acordo com o autor este, tal como a colher referida, serve para amassar o *gesso\** e a alisar as superfícies.

## Outros diálogos

De acordo com os vários entrevistados as opiniões divergem: para uns o colherim é a colher própria para brunir; enquanto para outros a *colher de ponta\** é a que serve para essa função, para apertar cantos e cortar as engas dos tectos.

## Compasso

(...) instrumento composto de duas pernas, que se movem uma sobre a outra por meio de uma charneira, que lhe forma a cabeça, e serve em todas as artes para tomar e dar medidas, traçar círculos e curvas. (...) Há também compassos grandes, de aparelhador e de *escultor\**, feitos de madeira e ferro, etc. <sup>483</sup>.

O compasso (...) serve para descrever arcos de círculo e tomar quaisquer medidas. (...) o compasso de pontas, de

<sup>479</sup> Apêndice p. 224.

<sup>480</sup> Segurado, J. E. S. (s.d.). *Acabamentos das Construções*. (4ª ed). Biblioteca de Instrução Profissional. Lisboa: Imprensa Portugal-Brasil, p. 155.

<sup>481</sup> *Idem, Ibidem*, 155.

<sup>482</sup> Leitão, L. A. (1896). *Curso Elementar de Construções*. Lisboa: Imprensa Nacional, p. 374.

<sup>483</sup> Rodrigues, F. A. (1875). *Diccionario Technico e Historico de Pintura, Esculptura, Architectura e Gravura*. Lisboa: Imprensa Nacional, p. 116.

ferro (...) e de compassos de madeira ou ferro armados de porta lapis (...) para poder desenhar (...)<sup>484</sup>.

## Outros diálogos

De acordo com os mestres, os compassos de metal ou de madeira servem para tirar medidas ou fazer circunferências, sendo que o de madeira é normalmente usado para trabalhos maiores.



Figura 57: Compasso<sup>485</sup>.

O mestre José Rosário afirma ainda que:

*JR: Os compassos normalmente são feitos pelos mestres. Dois bocados de madeira um parafuso e faz-se o tamanho que se quer<sup>486</sup>.*

## Crivo

Semelhante à peneira\*, de formato quadrangular, 40 x 40 cm ou 50 x 50 cm, de malhas mais largas por onde é passada a areia<sup>487</sup>.

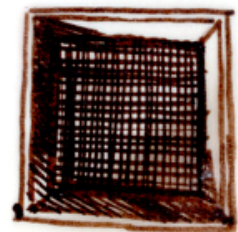


Figura 58: Crivo.

## Desempenadeira

*(...) é um pequeno quadrado ou losango, de madeira de 0<sup>m</sup>,15 a 0<sup>m</sup>,20 de lado, com pega numa das faces, que serve para afagar e brunir\* o estuque\*<sup>489</sup>.*



Figura 59: Desempenadeira<sup>488</sup>.

## Outros diálogos

Para os mestres entrevistados esta ferramenta não faz parte da sua caixa de ferramentas.

## Esparavel

*(...) é um quadrado de madeira, com cerca de 0<sup>m</sup>,40 de lado, com cabo redondo, perpendicular ao meio do quadrado; serve para pôr a massa nos*



Figura 60: Esparavel<sup>490</sup>.

<sup>484</sup> Segurado, J. E. S. (s.d.). *Acabamentos das Construções*. (4ª ed). Biblioteca de Instrução Profissional. Lisboa: Imprensa Portugal-Brasil, p. 12.

<sup>488</sup> *Idem, Ibidem*, p. 156.

<sup>490</sup> *Idem, Ibidem*, p. 156.

tetos<sup>491</sup>. Para pôr a cal e a argamassa nos tectos e cantos dos tectos das casas<sup>492</sup>.

## Outros diálogos

Para os mestres entrevistados a ferramenta que desempenha esta função é a talocha.

## Espátulas

Para aperfeiçoar os ornatos de *estuque*\* e as molduras empregam ainda os *estucadores*\* espátulas e *teques*\*, de madeira ou metal, com diversas formas apropriadas ao fim em vista e que são instrumentos análogos aos usados pelos *formadores*\*<sup>493</sup>.

As funções das diversas espátulas são diferentes consoante a largura de cada uma.

### Espátula de faixas

As espátulas de faixas são rectangulares ou quadradas, com cabos de madeira, que podem ter variadas dimensões, entre os 5 cm e os 12 cm. Servem para fazer os acabamentos das faixas, ou seja, entre molduras<sup>494</sup>.

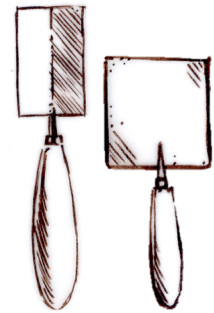


Figura 61: Espátulas de faixas de 5 cm e de 12 cm.

### Espátula de listéis

PT espátula de listéis = espátula dupla

JR: Depois passamos para as espátulas duplas. Há quem lhe chame espátula de listéis e aí tem várias medidas. (...) São o mesmo feitio, há redondas e rectas<sup>495</sup>.

As espátulas de listéis tem várias dimensões desde os 0,5 cm até aos 5 cm e podem ser rectas, ou em meia-cana. Servem para

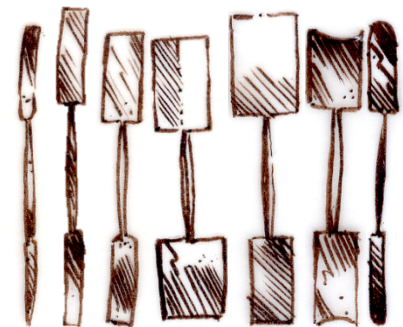


Figura 62: Espátulas de listéis.

<sup>487</sup> Segurado, J. E. S. (s.d.). *Acabamentos das Construções*. (4ª ed). Biblioteca de Instrução Profissional. Lisboa: Imprensa Portugal-Brasil, p. 156.

<sup>488</sup> *Idem, Ibidem*, p. 156.

<sup>489</sup> *Idem, Ibidem*, p. 157.

<sup>490</sup> *Idem, Ibidem*, p. 156.

<sup>491</sup> *Idem, Ibidem*, p. 157.

<sup>492</sup> Leitão, L. A. (1896). *Curso Elementar de Construções*. Lisboa: Imprensa Nacional, p. 217.

<sup>493</sup> Segurado, J. E. S. (s.d.), op. cit., p. 156.

<sup>494</sup> Vasconcelos, T. (1976-77). *Decoração Artística de Tectos em Estuque*. Estágio pedagógico do 5º Gupo. Viana do Castelo: Lito Of. Artistas Reunidos - Porto.

<sup>495</sup> Apêndice p. 227.

acertar e retocar os cantos, sendo as de meia-cana usadas em molduras arredondadas.

As ilustrações das espátulas de listéis respeitam os seguintes intervalos: 0,5 cm por 1 cm; 1 cm por 2 cm; 2 cm por 3 cm; 3 cm por 4 cm; 4 cm por 5 cm e duas espátulas em meia cana, respetivamente.

## Outros diálogos

O mestre Nestor Pereira denomina as espátulas de listéis rectas também de espátula de alhetas.

## Espátula de rematar

PT espátula de rematar = espátula de arrematar

Espátulas idênticas às já referidas de dimensões entre os 8 cm e os 9 cm, como mostra a ilustração. Servem para rematar da esteira para o caminho<sup>496</sup>.

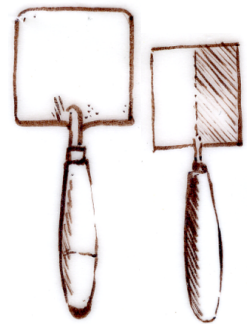


Figura 63: Espátulas de rematar.

## Esponja

Utensílio feito de uma substância natural ou sintética leve e porosa, usada nos processos de polimento.



Figura 64: Esponja.

## Esquadro

*Esquadria ou Esquadro (...) instrumento de ferro, cobre ou madeira composto de duas reguas unidas perpendicularmente por uma de suas extremidades, que serve para traçar angulos rectos<sup>498</sup>.*



Figura 65: Esquadro<sup>497</sup> e de meia esquadria.

<sup>496</sup> Vasconcelos, T. (1976-77). *Decoração Artística de Tectos em Estuque*. Estágio pedagógico do 5º Gupo. Viana do Castelo: Lito Of. Artistas Reunidos - Porto.

<sup>497</sup> Segurado, J. E. S. (s.d.). *Construção Civil. Trabalhos de Carpintaria Civil*. (Vol. IV). Bibliotheca de Instrução Profissional, p. 10.

<sup>498</sup> Rodrigues, F. A. (1875). *Diccionario Technico e Historico de Pintura, Esculptura, Architectura e Gravura*. Lisboa: Imprensa Nacional, p. 172.

## Estância

Trabalha o *estucador*\* sôbre uma mesa, que às vezes se resume numa estância assente em cavaletes, sôbre a qual estende uma espessa e uniforme camada de gêsso a fim de obter superfície bem lisa. Sôbre ela amassa o *gêsso*\* e lhe junta as côres quando precisa; é daqui que com a *colhér*\* toma o gêsso amassado para o *esparavel*\* ou *talocha*\* a fim de o aplicar<sup>500</sup>.



Figura 66: Estância<sup>499</sup>.

## Faca

Utensílio usado para cortar os bolos de *escaiola*\* em fatias.

Em Portugal não tem um nome específico.



Figura 67: Faca de escaiola.

## Faca de gesso

A faca de gesso serve para cortar as aparas nas peças de *gesso*\*.



Figura 68: Faca de gesso.

## Faca de moldes

A faca de moldes tem dois gumes de corte que serve para perfurar os moldes.



Figura 69: Faca de moldes.

## Outros diálogos

O mestre Nestor Pereira intitula a ferramenta faca de gesso como faca de corte e a faca de moldes como faca de ponta e ambas servem para a operação de tirar as aparas das peças, às quais dá o nome de *escalar*. O mestre Domingos Fontainha intitula as duas facas como faca de moldes.

<sup>499</sup> Branco, J. P. (1993) *Manual de Estuques e Modelação*. (1ª ed). Colecção aprender Construção Civil. Queluz: Edição Escola Profissional Gustave Eiffel, p. 30.

<sup>500</sup> Segurado, J. E. S. (s.d.). *Acabamentos das Construções*. (4ª ed). Biblioteca de Instrução Profissional. Lisboa: Imprensa Portugal-Brasil, p. 157 e 158.

## Ferros de acabamento

*(...) podem ser de ferro ou, melhor de aço; uns bem afiados para cortar, outros dentados ou também com o feitio de teques<sup>\*502</sup>.*

Estes ferros de acabamento segundo Josef Füller são usados no momento de unir os modelos de gesso\* após saírem da forma<sup>503</sup>.



Figura 70: Ferros de acabamento<sup>501</sup>.

## Ferros de brunir

Estes ferros servem para brunir\* no momento de fazer os acabamentos do marmorino\*. Podem ser passados a frio ou a quente escaldados em braseiras.



Figura 71: Ferros de brunir.

## Ferro de cantos

*(...) é uma espécie de colherim\* triangular ponteadado, empregado para acabamentos<sup>505</sup>.*



Figura 72: Ferro de cantos<sup>504</sup>.

Ferro usado para atar cantos\* ou fazer arestas.

Segundo Flório Vasconcelos serve essencialmente para os trabalhos à lanceta, ou seja, para o estuque artístico\*, podendo também usar-se o ferro de corte<sup>\*506</sup>.

## Ferro de corte

*Para o mesmo fim [acabamentos] usa-se o ferro de corte (...) de forma curva e aguda<sup>508</sup>.*



Figura 73: Ferro de corte<sup>507</sup>.

<sup>501</sup> Füller, J. (s.d.). *Manual do Formador e Estucador*. (2ª ed). Biblioteca de Instrução Profissional. Lisboa: Empresa Diário de Notícias, p. 21.

<sup>502</sup> *Idem, Ibidem*, p. 20.

<sup>503</sup> *Idem, Ibidem*.

<sup>504</sup> Segurado, J. E. S. (s.d.). *Acabamentos das Construções*. (4ª ed). Biblioteca de Instrução Profissional. Lisboa: Imprensa Portugal-Brasil, p. 156.

<sup>505</sup> *Idem, Ibidem*, p. 156.

<sup>506</sup> Vasconcelos, F. (1997). Os Estuques do Porto. *Porto Património*. (Nº1). Porto: Câmara Municipal do Porto.

<sup>507</sup> Segurado, J. E. S. (s.d.), op. cit., p. 156.

<sup>508</sup> *Idem, Ibidem*, p. 156.

## Outros diálogos

Os mestres entrevistados não conhecem esta ferramenta por ferro de corte, nome dado por Josef Füller e João Segurado, mas como uma derivação do **ferro de cantos\*** curvo.

## Fio de prumo

*(...) formado por um pêso em forma de pião ou cone de metal, terminando em baixo em ponta aguda e suspenso superiormente por um cordel fino, que atravessa uma peça de madeira, a noz, de largura igual ao diâmetro máximo do pêso. Com o prumo se verifica a verticalidade das paredes, servindo para rectificar as mestras do **rebôco\***, das molduras, etc.: para isso suspende-se o prumo, encostado à superfície a verificar a sua noz e vendo se o pêso toca ao de leve a superfície; se se afasta a parede pende, se encosta fortemente a parede jorra<sup>510</sup>.*



Figura 74: Fio de prumo<sup>509</sup>.

## Fita métrica

*(...) delgada fita de tela, às vezes armada, dividida em metros, decímetros e centímetros, enrolada dentro de uma caixa circular de couro e móvel em torno de um eixo, com pega para a desenrolar e enrolar de novo. Serve para tomar medidas para o traçado de **apainelados\***, tetos, etc., e para a medição dos trabalhos<sup>511</sup>.*



Figura 75: Fita métrica.

## Formão

*O formão (...) é constituído por uma lamina grossa d'aço, mais ou menos larga, terminada em gume ou fio agudo n'um dos lados e adelgaçando no oposto, terminando por uma espiga quadrada, aguçada para encabar em madeira. O córte do formão fica na parte mais larga da lamina. Serve para abrir méchas (...) na madeira (...); aplica-se normal ou obliquamente, segundo as necessidades, percutindo com o **maço\*** (...) no topo do cabo<sup>513</sup>.*

O estucador usa o formão para fazer os **moldes de correr\*** e para desbastar nos processos de **moldagem\***.



Figura 76: Formão<sup>512</sup>.

<sup>509</sup> Segurado, J. E. S. (s.d.). *Construção Civil. Trabalhos de Carpintaria Civil*. (Vol. IV). Bibliotheca de Instrução Profissional, p. 9.

<sup>510</sup> Segurado, J. E. S. (s.d.). *Acabamentos das Construções*. (4ª ed). Biblioteca de Instrução Profissional. Lisboa: Imprensa Portugal-Brasil, p. 154.

<sup>511</sup> Segurado, J. E. S. (s.d.). *Acabamentos das Construções*. (4ª ed). Biblioteca de Instrução Profissional. Lisboa: Imprensa Portugal-Brasil, p. 153 e 154.

<sup>512</sup> Segurado, J. E. S. (s.d.). *Construção Civil. Trabalhos de Carpintaria Civil*. (Vol. IV). Bibliotheca de Instrução Profissional, p. 17.

<sup>513</sup> *Idem, Ibidem*, p. 17.

## Gancheta

*São ferros delgados, redondos, encabados em madeira, com as pontas dobradas em forma de colhér\*, em ponta aguda, etc.*<sup>515</sup>.

A gancheta serve para rematar os ornamentos enquanto o gesso\* está verde ou a ganhar presa, em locais onde não chegam outras ferramentas.

Segundo Flórido Vasconcelos, servem também como ferros de acabamento\* para o estuque artístico\*<sup>516</sup>.



Figura 77: Ganchetas<sup>514</sup>.

## Outros diálogos

De todos os entrevistados só o mestre Domingos Fontainha é que usa esta ferramenta. Todos os outros não conhecem a sua existência, o que demonstra que as ganchetas foram sendo esquecidas ao longo do tempo.

## Goiva

*A goiva (...) é um formão\* cujo ferro tem a forma d'uma meia cana vazada; há dois typos de goivas: a de releixo por fóra, apresnetando o gume ou fio no lado exterior convexo; a de relixo por dentro a que o apresenta no lado interior ou concavo. A primeira recebo por vezes o simples nome de goiva de releixo e a segunda o de goiva d'énxovar<sup>518</sup>.*

A goiva, tal como o formão, é usada para fazer os moldes de correr\*.

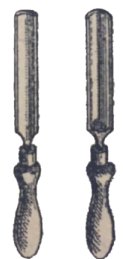


Figura 78: Goivas<sup>517</sup>.

## Lima

PT lima = grossa

*As grósas (...) são limas em que o picado tem a aparencia de escamas, formadas por uns pequenos dentes semi-conicos, ao passo que o picado das limas é em estrias diagonaes mais ou menos profundas e largas. As grósas, como as limas, podem ser chatas A, se as suas duas faces mais largas são paralelas entre si; de meia cana B, se a sua secção transversal é a d'um segmento de circulo; redondas, se são análogas aos limatões redondos. Terminam por um lado sempre n'uma espiga quadrada, aguda, para meter em cabo de madeira. Servem as grósas nos acabamentos, para tiras asperêzas, etc., alisando a*



Figura 79: Limas<sup>519</sup>.

<sup>514</sup> Segurado, J. E. S. (s.d.). *Acabamentos das Construções*. (4ª ed). Biblioteca de Instrução Profissional. Lisboa: Imprensa Portugal-Brasil, p. 156.

<sup>515</sup> *Idem, Ibidem*, p. 154.

<sup>517</sup> Segurado, J. E. S. (s.d.). *Construção Civil. Trabalhos de Carpintaria Civil*. (Vol. IV). Bibliotheca de Instrucção Profissional, p. 17.

<sup>519</sup> *Idem, Ibidem*, p. 17.

*superfície da madeira*<sup>520</sup>.

Os estucadores usam a grosa ou lima para alisar as superfícies de madeira dos **moldes de correr**\*.

## Maço

O maço é uma ferramenta que serve para bater no topo do cabo do **formão**\* para ajudar a intensificar o desbaste.

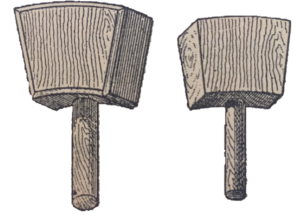


Figura 80: Maços<sup>521</sup>.

## Martelo

*(...) geralmente d'uma cabeça e duas orelhas para permitir arrancar pregos*<sup>523</sup>.

*(...) instrumento de percussão, mais ou menos pesado, e de materia e fôrma variavel, segundo a sua applicação, atravessado de um cabo que serve de manipulo.*<sup>524</sup>



Figura 81: Martelo<sup>522</sup>.

Na obra de Teresa Vasconcelos são referidos dois tipos de martelo: o martelo de unhas, primeira ilustração e o martelo de moldes, segunda ilustração.

O martelo era usado essencialmente para pregar o **estafe**\* e para pregar o andaime, quando este era feito na obra.

## Metro

*(...) geralmente de madeira, empregado para o mesmo fim, quando as medidas são pequenas: é uma estreita régua de madeira, dividida em cinco ou dez partes articuladas entre si, podendo ter molas, para se poder aplicar o metro rigidamente, o que representa grande comodidade*<sup>525</sup>.



Figura 82: Metro.

<sup>518</sup> Segurado, J. E. S. (s.d.). *Construção Civil. Trabalhos de Carpintaria Civil*. (Vol. IV). Bibliotheca de Instrucção Profissional, p. 17.

<sup>519</sup> *Idem, Ibidem*, p. 17.

<sup>520</sup> *Idem, Ibidem*, p. 25 e 26.

<sup>521</sup> *Idem, Ibidem*, p. 17.

<sup>522</sup> *Idem, Ibidem*, p. 18; Vasconcelos, T. (1976-77). *Decoração Artística de Tectos em Estuque*. Estágio pedagógico do 5º Gupo. Viana do Castelo: Lito Of. Artistas Reunidos – Porto, p.22.

<sup>523</sup> Segurado, J. E. S. (s.d.). *Construção Civil. Trabalhos de Carpintaria Civil*. (Vol. IV). Bibliotheca de Instrucção Profissional, p. 18.

<sup>524</sup> Rodrigues, F. A. (1875). *Diccionario Technico e Historico de Pintura, Esculptura, Architectura e Gravura*. Lisboa: Imprensa Nacional, p. 253.

<sup>525</sup> Segurado, J. E. S. (s.d.). *Acabamentos das Construções*. (4ª ed). Bibliotheca de Instrucção Profissional. Lisboa: Imprensa Portugal-Brasil, p. 154.

## Molde de correr

PT molde de correr = cércea

No Porto, segundo o mestre Domingos Fontainha, o molde de correr tem o nome de *macaco*. Em relação aos estucadores entrevistados do Minho estes só o reconhecem por molde de correr não por cércea.

O molde de correr é usado para a produção de molduras e cimalthas na *estância\** ou *in situ*. É composta por uma chapa de ferro ou zinco com o perfil da moldura recortado (a) que é pregada a uma tábuca de madeira com o mesmo perfil (b), disposta em ângulo recto, por onde o estucador puxa ou empurra para *correr\** o molde<sup>527</sup>.

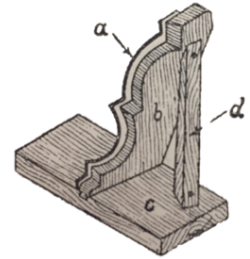


Figura 83: Molde para molduras<sup>526</sup>.

*O desenho exacto do perfil da moldura é colocado sôbre uma chapa de fôlha de zinco e recortado pelo seu contôrno. Esta fôlha de zinco prega-se numa tábuca que tem o mesmo recorte, mas de maneira que a fôlha de zinco fique mais saliente, isto é, saia um pouco fora da madeira. Nos tôpos desta tábuca são pregadas outras duas f ormando uma espécie de trenó em que a tábuca que tem a cércea de zinco fica a meio; as tábuas laterais são ligadas por uma travessa para lhe dar resistência e conservar a sua posição<sup>528</sup>.*

*A tábuca b é pregada normalmente a outra c, com uma junta bem desempenada e perpendicular ao plano da chapa a e que serve para encostar à regua-guia. São as duas tábuas reforçadas pela escora d, ou mesmo duas simetricamente dispostas, e que ao mesmo tempo servem de asa ou pega para o estucador segurar o molde e aplica-lo à parede ou teto<sup>529</sup>.*

A construção do molde de correr inicia-se com o desenho em papel do perfil exato da moldura a reproduzir com as duas outras extremidades rectas em esquadria, correspondendo uma à linha do tecto e outra à parede<sup>530</sup>.

*Passa-se a moldura para a chapa metálica, colocando sobre esta o papel e picando o contorno da moldura desenhada com uma ponta de ferro aguçada, que deixará na chapa um ponteadado que se unirá por meio de linha continua. Corta-se depois a chapa à tesoura\*, perfilando as curvas à goiva\* ou buril e acabando-as com a lima\* fina. A tábuca b do molde que poderá ter 15 a 30 milímetros de grosso,*

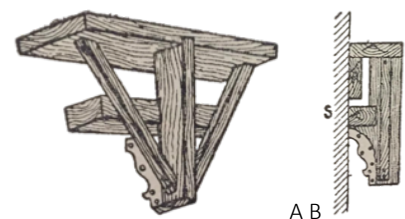


Figura 84: Moldes para cimalthas<sup>531</sup>.

<sup>526</sup> Segurado, J. E. S. (s.d.). *Acabamentos das Construções*. (4ª ed). Biblioteca de Instrução Profissional. Lisboa: Imprensa Portugal-Brasil, p. 164

<sup>527</sup> Meira, A. R. (1945). *Afife*, Monografia. Porto: Edição do Autor; Füller, J. (s.d.). *Manual do Formador e Estucador*. (2ª ed). Biblioteca de Instrução Profissional. Lisboa: Empresa Diário de Notícias;; Vasconcelos, F. (1997). *Os Estuques do Porto. Porto Património*. (Nº1). Porto: Câmara Municipal do Porto.

<sup>528</sup> Füller, J. (s.d.). *Manual do Formador e Estucador*. (2ª ed). Biblioteca de Instrução Profissional. Lisboa: Empresa Diário de Notícias, p. 62.

<sup>529</sup> Segurado, J. E. S. (s.d.). *Acabamentos das Construções*. (4ª ed). Biblioteca de Instrução Profissional. Lisboa: Imprensa Portugal-Brasil, p. 164.

<sup>530</sup> *Idem*, *Ibidem*, p. 164.

<sup>531</sup> *Idem*, *Ibidem*, p. 166.

pode recortar-se à máquina ou com a serra de rodear, convindo deixar as molduras uns dois milímetros recuados em relação à chapa metálica, mas certas as faces que correspondem às linhas da parede e teto. Acaba-se o molde com a grossa [lima\*], deixando o seu contorno oblíquo para dar saída à massa ao correr-se a moldura. O comprimeiro da base c do molde deve regular pelo dôbro do balanço das molduras<sup>532</sup>.

A chapa metálica para a construção do molde de correr deve ser de zinco para evitar a oxidação e por ser fácil de recortar com a tesoura de chapa. É também possível usar chapa de ferro galvanizada<sup>533</sup>.

(...) molde para a moldura numa cimalha de estuque\* a executar sobre lambris de azulejo, por exemplo: é formado por dois sarrafos de madeira paralelos, ligados por outro perpendicular que tem a moldura recortada e reforçado por duas escoras ligando as três peças. Na mesma figura B, se vê o mesmo molde descansando na régua pregada na parede S onde se tem de correr a cimalha com o perfil do molde<sup>534</sup>.

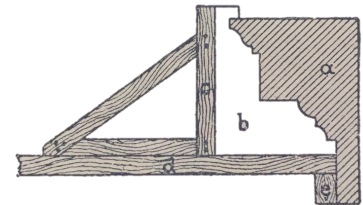


Figura 85: Molde para cimalhas<sup>534</sup>.

(...) cercea para correr molduras, aplicada neste caso à execução numa cimalha e correndo ao longo de única régua sôbre a qual descansa; b é o molde de zinco pregado ao esqueleto de madeira c d e encostando à régua e. A cimalha a representada na figura é grosseiramente executada com tijolo, que depois se reboca e só então recebe o gesso\*, para correr as molduras<sup>535</sup>.

Os moldes de correr sobre a estância de trabalho são idênticos aos descritos anteriormente, tendo um elemento incorporado que é uma régua fixa a um dos lados da cércea para se poder correr sobre a mesa. De acordo com João Segurado, a estância devia ser coberta com uma espessa camada de gesso já endurecida e desempenada para se poderem correr os moldes<sup>538</sup>.

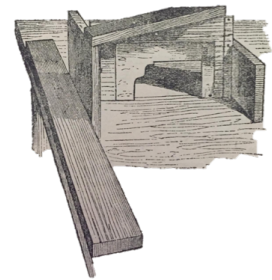


Figura 86: Molde para estância<sup>537</sup>.

Para execução das molduras curvas, os moldes de correr são diferentes dos descritos anteriormente.

Molde chapa de zinco com o perfil da moldura circular, pregado em régua de madeira, onde a régua tem um calço inferiormente, atravessado por prego ou cavilha, correspondendo ao centro que se faz entrar no buraco da estância, servindo o eixo de rotação do molde. Outras vezes prega-se no centro do círculo, sôbre a estância ou estrado, um tacho de madeira, da altura do molde, tendo superiormente uma pequena chapa de ferro, com furo correspondendo ao centro em que entra o perno ou prego fixo à régua do molde; desta maneira há maior segurança em correr as molduras, visto

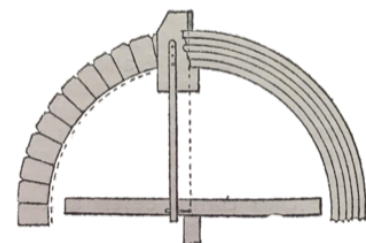


Figura 87: Molde curvo<sup>539</sup>.

<sup>532</sup> Segurado, J. E. S. (s.d.). *Acabamentos das Construções*. (4ª ed). Biblioteca de Instrução Profissional. Lisboa: Imprensa Portugal-Brasil, p. 164.

<sup>533</sup> *Idem, Ibidem*, p. 166.

<sup>534</sup> *Idem, Ibidem*, p. 167.

<sup>535</sup> *Idem, Ibidem*, p. 167.

<sup>536</sup> *Idem, Ibidem*, p. 167.

<sup>537</sup> *Idem, Ibidem*, p. 168.

<sup>538</sup> *Idem, Ibidem*, p. 169.

<sup>539</sup> *Idem, Ibidem*, p. 170.

*o furo da madeira não se ir alargando como no primeiro caso*<sup>540</sup>.

*(...) execução do arco moldurado de volta perfeita, girando em tórno do perno fixo na cruzeta de madeira e dispensando a mestra fixa para servir de guia*<sup>541</sup>.

## Outros diálogos

Os mestres Domingos Fontainha e Nestor Pereira chamaram a atenção para uma designação que dão ao feitio da chapa de zinco em certas zonas. Numa das perspectivas é denominada papo de rola e noutra é denominada pescoço de cavalo.

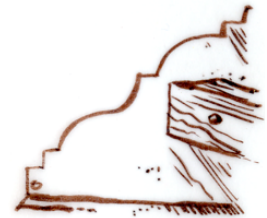


Figura 88: Pormenor do molde.

## Nível

*Os níveis usados pelo estucador\* são idênticos aos do pedreiro\* ou carpinteiro\*: há-os de madeira com um pequeno fio de prumo\* disposto perpendicularmente à sua base e há-os de bôlha de ar, mais sensíveis.*<sup>543</sup>

*Os de madeira (...) consistem n'um quadro rectangular ou de triangular, de madeira, tendo uma face, que pôde ser a dos gés, bem desempenada e perpendicular á linha de fé, em que coincide o fio d'um pequeno prumo, quando se apoia n'uma superficie horisontal. O nivel de bolha d'ar (...) é constituído por um pequeno túbo de vidro, ligeiramente curvo na face superior e fechado ao maçarico; está incompletamente cheio d'alcool, de modo que a pequena porção d'ar que contém, ocupa a parte superior do tubo, formando uma bôlha, quando o suporte de metal ou madeira em que está fixo se colocar horisontalmente*<sup>545</sup>.



Figura 89: Níveis de madeira com fio de prumo<sup>542</sup>.



Figura 90: Níveis de bolha de ar<sup>544</sup>.

## Palustra

A palustra é uma espécie de **talocha\***, em metal que se usa na aplicação das camadas de argamassa do **marmorino\***.



Figura 91: Palustra.

<sup>540</sup> Segurado, J. E. S. (s.d.). *Acabamentos das Construções*. (4ª ed). Biblioteca de Instrução Profissional. Lisboa: Imprensa Portugal-Brasil, p. 171.

<sup>541</sup> *Idem, Ibidem*, p. 169.

<sup>542</sup> Segurado, J. E. S. (s.d.). *Construção Civil. Trabalhos de Carpintaria Civil*. (Vol. IV). Bibliotheca de Instrucção Profissional, p. 9.

<sup>543</sup> Segurado, J. E. S. (s.d.). *Acabamentos das Construções*. (4ª ed). Biblioteca de Instrução Profissional. Lisboa: Imprensa Portugal-Brasil, p. 154.

<sup>544</sup> Segurado, J. E. S. (s.d.). *Construção Civil. Trabalhos de Carpintaria Civil*. (Vol. IV). Bibliotheca de Instrucção Profissional, p. 10.

<sup>545</sup> *Idem, Ibidem*, p. 9 e 10.

## Panos

O pano pode ser constituído por diferentes materiais: lã; flanela, tecido de lã ou algodão; ou sarja, tecido de algodão, linho ou lã. Serve para desfazer as irregularidades do **estuque\*** depois de afagado e para retirar pequenos resíduos que tenham ficado dessa última operação ou para puxar o brilho.

## Outros diálogos

De acordo com o mestre Rosário o pano, a que também chama tela, pode ter duas utilizações: puxar o brilho e, depois de estar mais desgastado, serve apenas para remover as irregularidades do estuque.

*MR: (...) A tela é uma flanela, o mesmo que o pano. Muitas vezes depois de aproveitado, de já não servir para passar nas paredes, aproveita-se para dar pano. Porque o estuque depois de ser afagado tem de levar pano.*

*MA: Para puxar o brilho?*

*MR: Não, isso é o final com a tela. Mas depois de ser afagado deve ser passado o pano para tirar as irregularidades<sup>546</sup>.*

## Papel de pique

Papel amarelo semi-transparente, semelhante ao papel vegetal atual, usado para transferir desenhos por decalque ou pelo processo de estresido<sup>547</sup>.

*E foi-nos possível encontrar, no espólio da Oficina de Domingos Baganha (...), alguns exemplares de desenhos em “papel de pique” (grosso e amarelado), conservando as perfurações feitas pela agulha e vestígios claros da passagem da “boneca\*” de pano recheada de pó de **carvão\*** (...)<sup>548</sup>.*

## Outros diálogos

Domingos Fontainha diz que o papel de pique é uma espécie de papel vegetal, tendo a particularidade de ser mais grosso, o que permite que depois de se fazer um furo não feche novamente.

## Passador de cal

Caixa quadrada afunilada de madeira com uma rede fina no fundo, denominado quadro do passador.

O passador é colocado em cima de um bidão e nas zonas que não ficam



Figura 92: Passador da cal.

<sup>546</sup> Apêndice p. 229.

<sup>547</sup> Vasconcelos, T. (1976-77). *Decoração Artística de Tectos em Estuque*. Estágio pedagógico do 5º Gupo. Viana do Castelo: Lito Of. Artistas Reunidos - Porto, p. 16.

<sup>548</sup> Vasconcelos, F. (1997). Os Estuques do Porto. *Porto Património*. (Nº1). Porto: Câmara Municipal do Porto, p. 23.

preenchidas são colocadas tábuas para melhorar o seu equilíbrio. Outro componente importante é a mão do passador, que consiste num cabo de madeira preso a uma tábua com a mesma dimensão do fundo do passador e que serve para ajudar na passagem da **cal\***. Este processo é executado depois de se extinguir a cal. A cal denominada caldada, estado em que se encontra depois da operação anterior, é passada pelo passador para retirar as impurezas.

## Peneira

PT peneira = peneiro

*(...) utensílio em fôrma de caixa circular, de madeira delgada, cujo fundo é feito de fio de metal, seda ou crina, que serve para separar a parte mais subtil do (...) gesso\* ou de outra substancia moída, que não passa pelos interstícios dos fios, (...) este utensílio tem muito uso para peneirar cal\*, gesso (...)<sup>550</sup>.*

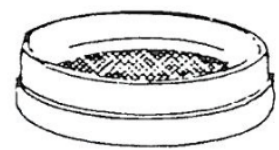


Figura 93: Peneira<sup>549</sup>.

Joseph Füller refere as peneiras usadas para a cal e gesso como:

*(...) peneiros de arame e sêda, por onde o material é passado antes de ser empregado<sup>551</sup>.*

## Picadeira

*(...) espécie de martelo, perpendicular ao plâno do cabo e terminado em gume dos dois lados; pode ser direita ou levemente curva, aplicando-a o estucador\* para **aferoar\*** paredes velhas, a fim de serem novamente estucadas.<sup>553</sup> (...) e com que se picam os rebocos\* e estuques\* velhos quando se pretende fazê-los de novo<sup>554</sup>.*



Figura 94: Picadeira<sup>552</sup>.

Flório Vasconcelos descreve esta ferramenta como:

*(...) espécie de martelo, de cabo mais comprido do que o habitual, com o ferro terminando de ambos os lados por um bisel aguçado (...)<sup>555</sup>.*

<sup>549</sup> Branco, J. P. (1993) *Manual de Estuques e Modelação*. (1ª ed). Coleção aprender Construção Civil. Queluz: Edição Escola Profissional Gustave Eiffel, p. 28.

<sup>550</sup> Rodrigues, F. A. (1875). *Diccionario Technico e Historico de Pintura, Esculptura, Architectura e Gravura*. Lisboa: Imprensa Nacional, p. 290.

<sup>551</sup> Füller, J. (s.d.). *Manual do Formador e Estucador*. (2ª ed). Biblioteca de Instrução Profissional. Lisboa: Emprêsa Diário de Notícias, p. 60.

<sup>552</sup> Segurado, J. E. S. (s.d.). *Acabamentos das Construções*. (4ª ed). Biblioteca de Instrução Profissional. Lisboa: Imprensa Portugal-Brasil, p. 156.

<sup>553</sup> *Idem, Ibidem*, p. 155.

<sup>554</sup> Leitão, L. A. (1896). *Curso Elementar de Construções*. Lisboa: Imprensa Nacional, p. 217.

<sup>555</sup> Vasconcelos, F. (1997). *Os Estuques do Porto. Porto Património*. (Nº1). Porto: Câmara Municipal do Porto, p. 25.

## Outros diálogos

De acordo com os mestres José Rosário e Marco Aurélio, a picadeira de estucador é diferente da picadeira dita normal. A que referem em entrevista intitulam como *picadeira de pena e machadinha*, segunda ilustração. Os mestres Nestor Pereira e Domingos Fontainha chamam apenas picadeira, mas em relação ao desenho que João Segurado apresenta no seu manual, primeira ilustração, nenhum deles reconhece como sendo a picadeira usada na profissão.

*MA: É um machado de um lado e é picadeira do outro. Essa é que é a picadeira de estucador.*

*JR: Há um rumo que é para bater e o outro é como um machado.*

*AS: E a machadinha serve para quê?*

*JR: Para os sítios dos cantos onde não pode entrar a outra<sup>556</sup>.*

## Raspadores

PT crista de galo = papo de rola | crista de galo de maiores dimensões = espinha cantos

A terminologia destas ferramentas difere consoante a região. O que é denominado como crista de galo no Minho é chamado papo de rola no Sul e pode ter dois tamanhos, como mostram as duas primeiras ilustrações. O outro tipo de raspador, no Minho não tem propriamente designação, sendo identificado também como crista de galo de maiores dimensões e no Sul, denominado por espinha cantos, terceira ilustração. Neste sentido, optámos por designar, de forma genérica, por raspadores.

Os raspadores de variados recortes são em metal fino, flexível e chanfrados dos dois lados o que possibilita trabalhar em diversos tipos de superfícies. O crista de galo ou papo de rola, de duas dimensões, serve para fazer acabamentos nos cantos e nas sancas na fase final, como raspar, vincar e fazer afinações. O espinha cantos é um escantilhão ajustável para a execução de cantos em meia cana de sancas.



Figura 95: Raspadores.

## Outros diálogos

Nas entrevistas realizadas tanto Domingos Fontainha e Nestor Pereira, do Norte, e Marco Aurélio e José Rosário, do Sul, referiram estas ferramentas.

## Régua

*Instrumento comprido, direito, chato, com as superfícies paralelas, feito de madeira, metal ou outra matéria, por meio da qual se tiram linhas direitas sobre qualquer superfície plana. (...) e tem diferentes dimensões e denominações,*

<sup>556</sup> Apêndice, p. 228.

*segundo os variados usos a que são applicadas*<sup>557</sup>.

## Régua de cantos

PT régua de cantos = régua de tornis/tornijo

Segundo o mestre Domingos Fontainha:

*DF: (...) Mas era a régua de cantos, que aqui no Porto se chama a régua de tornis (...)*<sup>558</sup>.

No entanto, há referência aos dois termos usados no Norte e no Sul do país na obra de Teresa Vasconcelos.

*No norte: "de tornijo". No sul: "de canto"*<sup>559</sup>.

Uma vez que as duas fontes, a oral e a escrita, variam no termo usado no Norte do país, e como não foi encontrada outra fonte que clarificasse o termo, usaremos as duas definições.

*(...) é feita de madeira rija (normalmente pinho de riga) de 1 a 1,5 centímetros de espessura e de 20 a 25 cm de comprimento. Os tôpos são oblíquos tendo em um deles uma fôlha de metal, móvel e segura por dois parafusos.*



Figura 96: Régua de cantos<sup>560</sup>.

*Os extremos desta chapa de metal têm a forma das arestas da régua, de um lado curvo e do outro recto e assim poderá ser aplicado conforme fôr o desenho da moldura, curvilíneo ou rectilíneo*<sup>561</sup>.

*(...) são pequenas régua de madeira de pequena espessura e uns 0<sup>m</sup>,25 de comprimento, apresentando a sua secção transversal o perfil aproximado de uma moldura e tendo os extremos cortados à meia esquadria; êstes topos são protegidos por chapas de metal, ordinariamente de latão, com perfil idêntico ao da régua, e que são seguras por parafusos. Servem as régua de cantos, de que há diversos modelos adequados às variadas molduras, para rematar as molduras corridas nos cantos, isto é, na intersecção de paredes, onde não podem usar os moldes de correr*<sup>562</sup>.

As régua de cantos têm variadas dimensões consoante o tipo de moldura, desde 0,5 cm aos 6 cm de espessura. Servem também para cortar a massa nos cantos das sancas.

<sup>557</sup> Rodrigues, F. A. (1875). *Diccionario Technico e Historico de Pintura, Esculptura, Architectura e Gravura*. Lisboa: Imprensa Nacional, p. 322 e 323.

<sup>558</sup> Apêndice, p. 176.

<sup>559</sup> Vasconcelos, T. (1976-77). *Decoração Artística de Tectos em Estuque*. Estágio pedagógico do 5º Gupo. Viana do Castelo: Lito Of. Artistas Reunidos – Porto, p. 20.

<sup>560</sup> Segurado, J. E. S. (s.d.). *Acabamentos das Construções*. (4ª ed). Biblioteca de Instrução Profissional. Lisboa: Imprensa Portugal-Brasil, p. 156.

<sup>561</sup> Füller, J. (s.d.). *Manual do Formador e Estucador*. (2ª ed). Biblioteca de Instrução Profissional. Lisboa: Emprêsa Diário de Notícias, p. 60.

<sup>562</sup> Segurado, J. E. S. (s.d.). *Acabamentos das Construções*. (4ª ed). Biblioteca de Instrução Profissional. Lisboa: Imprensa Portugal-Brasil, p. 157.

## Outros diálogos

O mestre Domingos Fontainha mostrou ainda outras ferramentas, uma espécie de régua de cantos, com função dois em um, recta e meia cana, e têm uma pega na parte superior por onde o estucador\* segura a ferramenta. Os mestres Domingos e Nestor Pereira dão-lhes o nome de *rigoer*. Estas servem para passar nas engras e para desempenar. No entanto, não foi possível confirmar se o termo é uma derivação de um termo francês ou uma corruptela.

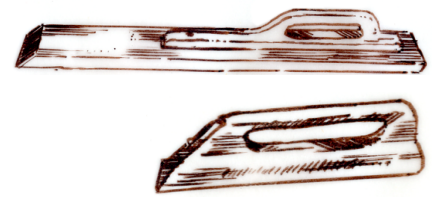


Figura 97: *Rigoer*.

## Tesoura de chapa

Tesoura usada para recortar a chapa dos moldes de correr\*.



Figura 98: Tesoura de chapa.

## Serrote

*O serrote ordinario ou sem costas (...) de dimensões variaveis é constituído por uma delgada lamina d' aço dentada, larga bastante, tendo n'um dos extremos um cabo ou péga por onde se segura*<sup>564</sup>.



Figura 99: Serrote<sup>563</sup>.

## Suta

*A suta (...), é formada por uma regoa de madeira, tendo aberta uma caixa no sentido da sua espessura e comprimento, onde está articulada uma lamina recta de madeira delgada ou metal podendo formar com a regoa qualquer angulo, permitindo o seu transporte d'uma peça (...) para outra*<sup>566</sup>.

A suta pode ser apenas de madeira, primeira ilustração ou com folha de aço, segunda ilustração. Para além de tirar medidas de peças pode servir também para tirar cantos ou ângulos.



Figura 100: Sutas<sup>565</sup>.

<sup>563</sup> Segurado, J. E. S. (s.d.). *Construção Civil. Trabalhos de Carpintaria Civil*. (Vol. IV). Bibliotheca de Instrução Profissional, p. 15.

<sup>564</sup> *Idem, Ibidem*, p. 15.

<sup>565</sup> *Idem, Ibidem*, p. 12.

<sup>566</sup> *Idem, Ibidem*, p. 12.

## Talocha

*Para estender a massa de estuque\* e desempenar as paredes emprega-se a talocha, que é uma pequena tábua com uma face bem lisa de forma rectangular, aproximadamente de 18 centímetros de largo por 25 centímetros de comprimento, tendo do lado não liso, uma ou duas travessas para reforçar e não deixar empenar a madeira, assim como uma asa ou punho para agarrar e facilitar o seu emprêgo<sup>568</sup>.*



Figura 101: Talocha<sup>567</sup>.

Flório Vasconcelos refere que esta ferramenta servia para alisar os rebocos\*. No entanto, não tinha apenas esse fim, como já foi referido acima<sup>569</sup>.

## Outros diálogos

De acordo com os mestres José Rosário e Marco Aurélio existe uma talocha de menores dimensões, denominada meia talocha, apesar de não termos conseguido confirmar na bibliografia.

## Talocha de mãos

Talocha plana de menores dimensões com forma rectangular que serve para estender as massas nos mãos. A outra talocha com um dos lados em ponta serve para estender a massa nos cantos.

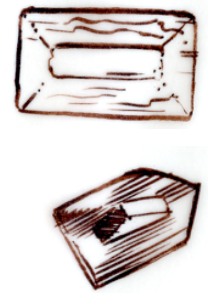


Figura 102: Talochas.

## Teques

*Os instrumentos de madeira, chamados teques, que se empregam, na modelação\*, são, por assim dizer, dedos prolomgados, aos quaes se dão formas diferentes, conforme o fim a que são destinados. As formas mãos simples dos teques (...), onde se nota que n'um dos extremos, a madeira é ligeiramente curva, tendo no outro a forma de espátula. Ambas as extremidades d'estes instrumentos são empregados no trabalho, e para isso são no meio mais grossos e redondos, afim de serem facilmente manejados e voltados d'um e d'outro lado. A madeira de que estes instrumentos são feitos, deve ser bastante cerne para não se deformarem com a humidade do barro. O buxo é a madeira que melhor satisfaz a tal fim. O tamanho dos teques varia conforme*



Figura 103: Teques<sup>570</sup>.

<sup>567</sup> Segurado, J. E. S. (s.d.). *Acabamentos das Construções*. (4ª ed). Biblioteca de Instrução Profissional. Lisboa: Imprensa Portugal-Brasil, p. 156.

<sup>568</sup> Füller, J. (s.d.). *Manual do Formador e Estucador*. (2ª ed). Biblioteca de Instrução Profissional. Lisboa: Emprêsa Diário de Notícias, p. 58.

<sup>569</sup> Vasconcelos, F. (1997). Os Estuques do Porto. *Porto Património*. (Nº1). Porto: Câmara Municipal do Porto.

<sup>570</sup> Füller, J. (s.d.). *Elementos de Modelação de Ornato e Figura*. Bibliotheca de Instrução Profissional. Lisboa: Typ. da Empreza da Historia de Portugal, p. 6 e 7.

*o trabalho a executar; (...). Além dos téques são usados na modelação instrumentos cortantes que servem para tratar os planos maiores, formados por uns arames fortes de ferro ou de latão, com diversas fórmulas, curvas ou angulares (...)*<sup>571</sup>.

## Trinchas

*As trinchas, também chamadas spalters (...) são brochas chatas, de cabo também chato, sendo as sêdas seguras por uma virola metálica; servem para lavar tectos, aplicar verniz, para fingidos, etc.*<sup>573</sup>.

Classificam-se em dois tipos, consoante têm menos ou mais cerdas, seda simples e seda dobrada, respectivamente. Podem ainda apresentar dois tipos de seda, a curta, como mostra a ilustração, ou comprida no caso de ter o comprimento duplo. Distinguem-se pelos números que apresentam, de três em três, iniciando no 18 e indo até ao 36<sup>574</sup>.



Figura 104: Trincha<sup>572</sup>.

## Outros diálogos

Alguns dos estucadores entrevistados afirmaram que usavam exclusivamente trinchas de 10 polegadas para espanar esteiras e paredes estucadas antes de afagar.

## Varinha

Varinha eléctrica ou manual usada para bater o gesso\* antes de vazar as formas.



Figura 105: Trincha

<sup>571</sup> *Idem, Ibidem*, p. 6 e 7.

<sup>572</sup> Segurado, J. E. S. (s.d.). *Materiaes de Construcção*. (Vol II). Bibliotheca de Instrucção Profissional. Lisboa, 74.

<sup>573</sup> Segurado, J. E. S. (s.d.). *Acabamentos das Construcções*. (4ª ed). Biblioteca de Instrucção Profissional. Lisboa: Imprensa Portugal-Brasil, p. 202 e 203.

<sup>574</sup> Leitão, L. A. (1896). *Curso Elementar de Construcções*. Lisboa: Imprensa Nacional, p. 137.

## Conclusões

Em termos gerais pode dizer-se que este trabalho foi sustentado, em primeiro lugar, pela convicção que a “arte do estuque em Portugal remete, sistematicamente, para uma arte decorativa esquecida, menosprezada e considerada menor em relação às artes ditas maiores”. Em segundo lugar, pela necessidade de compreender a evolução, ao longo dos tempos, deste ofício, de forma a poder ajudar a promover a posição do estuque na arte nacional, não apenas nas suas dimensões artísticas e tecnológicas, mas também não menos importante, na sua dimensão histórica e social.

Foi neste contexto que este trabalho foi desenvolvido em torno do seu principal objectivo: a concepção, especificação e construção de um compêndio em formato de dicionário técnico sobre a arte do estuque em Portugal.

## Discussão

O trabalho desta dissertação envolve duas componentes: uma de carácter essencialmente académico que compreende o levantamento e estudo das fontes e bibliografia e a outra de carácter mais prático que corresponde ao trabalho de campo, com a recolha de informação direta, através de entrevistas realizadas a um leque alargado de profissionais ligados ao tema em estudo.

Importa salientar, desde logo, que a natureza desta dissertação inclui temas e tecnologias transversais a diferentes artes e ofícios que introduziram dificuldades que só conseguimos superar com o suporte científico e prático de pessoas oriundas de outras áreas do conhecimento, tais como as tecnologias de informação (TI) associadas ao processamento de linguagens, à construção civil e à multimédia.

Em particular, o conhecimento das abordagens usadas pelas tecnologias de informação no desenho e especificação de dicionários revelou-se de grande importância na definição inicial da estrutura do dicionário. Noutra vertente, para a compreensão das técnicas descritas na bibliografia, foi de inestimável valor, o saber fazer na área dos estuques, transmitido pelos estucadores entrevistados.

Outra das complexidades deste trabalho com que tivemos de nos confrontar, foi a necessidade de definir as fronteiras entre os diversos ofícios, intimamente ligados entre si que, apesar de poderem ter diferentes formas de trabalhar, usam materiais e ferramentas análogas. Sem esta clarificação, teria sido de grande dificuldade a criação das entradas do dicionário e a subsequente definição e descrição dos conceitos associados.

Esta complexidade remete-nos para épocas em que cada artífice desempenhava funções específicas. Mais tarde, com o declínio desta arte, muitos estucadores, para assegurar o seu sustento, foram forçados a executar outros ofícios exercidos habitualmente por outros profissionais. Cumulativamente, a partir dos finais do século XIX assiste-se a uma mudança que levou ao abandono dos materiais

tradicionais, incapazes de competir, com os novos materiais que proporcionavam opções mais fáceis e mais baratas para obter resultados mais rápidos. Neste contexto, há ainda que ter em atenção as diferenças na forma de trabalhar, entre o Norte e Sul do país, que resultam da existência de uma grande diversidade de materiais geológicos e de diferentes experiências práticas locais. Exemplo paradigmático desta complexidade é a dificuldade de definir as fronteiras da constituição das argamassas e dos seus traços.

As entradas no dicionário foram sendo progressivamente selecionadas consoante as fontes e bibliografia disponíveis e a possibilidade de as consultar. Todavia, constatámos a existência de grandes lacunas em relação à arte do estuque anterior ao século XIX em Portugal, uma vez que a nossa bibliografia de base foram livros que foram lançados no final do século XIX início do século XX, os manuais da Biblioteca de Instrução Profissional, que constituíram a nossa principal fonte de informação. No entanto, há bibliografia anterior aos mencionados que referem pontualmente o trabalho em estuque, mas que não são específicos da área.

A contribuição principal desta dissertação resulta na construção de um dicionário com um total de 163 entradas, estruturado em seis capítulos, a saber: Artífices, Suportes, Procedimentos, Materiais, Ferramentas e Técnicas, este último por sua vez subdividido em: técnicas de estuques, técnicas de estuques colorido e processos auxiliares às técnicas. Cada capítulo, organiza alfabeticamente as respetivas entradas, que podem ser consultadas directamente através de um índice de página por conceito, acessível na secção introdutória do dicionário. A descrição de cada conceito pode, eventualmente, fazer referência a outras entradas, convenientemente identificadas através de um símbolo cuja cor está indexada ao respetivo capítulo .

## **Trabalho futuro**

Esta dissertação configura um trabalho de pesquisa, eminentemente interdisciplinar, já referido na secção anterior, em que conflui uma grande abrangência de temas, técnicas, artes e ofícios, com origem longínqua, no tempo e no espaço.

Consideramos que estamos, apenas, no princípio de um ambicioso programa de investigação, bem longe ainda de trazer à superfície todo o património associado à arte do estuque em Portugal.

Neste contexto, parece-nos necessário aprofundar a pesquisa já realizada, para suprir a falta de fontes e bibliografia sobre as técnicas utilizadas antes do século XIX. Há também uma grande lacuna que está por explorar que são as oficinas do século XX que se foram perdendo. Constatámos ao longo desta investigação que apesar das muitas entradas registadas muitas outras ficaram por classificar, sobretudo termos antigos. Cumulativamente, seria também desejável estender o leque de entrevistados a outras zonas do país e outras faixas etárias. A partir destas premissas, seria possível enriquecer este trabalho

com a introdução de novos conceitos que pudessem aprofundar e alargar os temas já tratados, nomeadamente, as técnicas de estuque colorido, nas suas múltiplas versões e os tipos de acabamentos coloridos.

Num futuro próximo, esperamos que o dicionário contido nesta dissertação de mestrado possa servir de base à edição e publicação impressa de um dicionário autónomo acessível a investigadores, profissionais e público em geral. Seria também desejável a criação de uma versão eletrónica, com facilidades interactivas de pesquisa de entradas, de leitura e cruzamento de informação que, em conjunto com a versão em papel, teria certamente um impacto fundamental na divulgação, valorização e preservação da arte decorativa dos estuques.

## Fontes e Bibliografia

### Fontes manuscritas

Anónimo. (1801-1900). *Historia da Pintura, Gravura e Architectura*. Biblioteca Nacional de Portugal, Reservados, Cota: COD. 8953.

Negreiros, J. M. C. (1797). *Additamento ao Livro Intitulado Jornada pello Tejo*. (Vol. V). Tomo III. Biblioteca Nacional de Portugal, Reservados, Cota: 3758-3762.

Sales, A. J. (1761-1773). *Diccionario Do Commercio*. (Tomo II). Biblioteca Nacional de Portugal, Reservados, Cota: COD. 13104-13107.

### Fontes impressas

Academia das Ciências de Lisboa. (2001). *Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea*. (Vol. I-II). Lisboa: Academia das Ciências de Lisboa e Editorial Verbo.

Bluteau, R. (1712). *Vocabulario Portuguez e Latino Aulico, Anatomico, Architectonico, Bellico, Botanico, Brafilico, Comico, Critico, Chimico, Dogmatico, Diailectico, Dendrologico, Ecclefiastico, Etymologico, Economico, Florifero, Forenfe, Fructifero, Geographico, Geometrico, Gnomonico, Hydrographico, Homonymico, Hierologico, Ichtyologico, Indico, Ifagogico, Laconico, Liturgico, Lithologico, Medico, Mufico, Metereologico, Nautico, Numerico, Neoterico, Orthographico, Optico, Ornithologico, Poetico, Philologico, Pharmaceutico, Quidditativo, Qualitativo, Quantitativo, Rethorico, Ruftico, Romano, Symbolico, Synonimico, Syllabico, Theologico, Therapeutico, Technologico, Uranologico, Xenophonico, Zoologico*. Autorizado com exemplos dos melhores escritores portuguezes, e latinos, e offerecido a ElRey D. João V pelo padre D. Raphael Bluteau, clerigo Regular, Doutor na Sagrada Theologia, Pregador da Raynha de Inglaterra, Henriqueta Maria de França, & Calificador no Fagrado Tribunal da Inquifição de Lisboa. Coimbra: No Collegio das Artes da Companhia de Jesu.

Cabralii, E. P. (1846). *Magnum Lexicon Latinum, et Lusitanum*. Olyssipone: Typis Simonis Thaddaei Ferreira. Disponível em: <https://books.google.pt/books?id=mOA-AAAAAYAAJ&dq=magnum%20lexicon%20cabral%20manuel&hl=pt-PT&pg=PP5#v=onepage&q&f=false>

Comissão Central Directora do Inquerito Industrial. (1881). *Inquerito Industrial de 1881. Inquerito Directo, Visita às Fábricas*. (Livro II). Disponível em: <https://books.google.pt/books?id=YF9JAAAAYAAJ&dq=inqu%3%A9rito%20industrial%201881&hl=pt-PT&pg=PA3#v=onepage&q&f=false>

Constancio, F. S. (1836). *Novo Diccionario critico e etymologico da lingua portuguesa*. Paris: Angelo Francisco Carneiro. Disponível em:

<https://books.google.pt/books?id=HM9TAAAcAAJ&pg=PA828&dq=cal+a+parede+para+rebocar&hl=pt-PT&sa=X&ved=0ahUKEwiW8Pu1gdrkAhUR3OAKHehjCtkQ6AEINzAC#v=onepage&q&f=false>

Couto, M. (1631). *Tractado de Architectura, Que leo o Mestre e Archit<sup>o</sup>. Mattheus do Couto o velho no anno de 1631.* (Livro I).

Figueiredo, C. (1899). *Nôvo Diccionário da Língua Portuguesa.* (Vol. I). Lisboa: Editora Tavares Cardoso & Irmão.

Figueiredo, C. (1978). *Dicionário da Língua Portuguesa.* (Vol. I-II). (15<sup>a</sup> ed). Lisboa: Livraria Bertrand.

Jaoul, F. (1874). *Vocabolario di Architettura e di Arti Affini.* Napoli: Stabilimento Tipografico del Cav. Gennaro de Angelis. Disponível em: [https://books.google.pt/books?id=0\\_FDAAAAYAAJ&hl=pt-PT&pg=PA1#v=onepage&q&f=false](https://books.google.pt/books?id=0_FDAAAAYAAJ&hl=pt-PT&pg=PA1#v=onepage&q&f=false)

Lieber, F. (Ed.) (1847). *Encyclopaedia Americana a Popular Dictionary of Arts, Sciences, Literature, History, Politics and Biography.* (Vol. XI). Philadelphia: Lea & Blanchard. Disponível em: <https://books.google.pt/books?id=kqBRAAAAYAAJ&pg=PA223&dq=scagliola%20guido&hl=pt-PT&pg=PP1#v=onepage&q&f=false>

Oliveira, V. M. (1748). *Advertencias aos Modernos, Que aprendem os Officios de Pedreiro e Carpinteiro.* Lisboa: Offic. de Antonio da Sylva.

Perego, F. (2005). *Dictionnaire des matériaux du peintre.* Éditions Belin.

Petit, J., Roire, J., Valot, H. (2006). *Des liants et des couleurs pour servir aux artistes peintres et aux restaurateurs.* (2<sup>a</sup> ed). EREC Éditeur.

Real Academia das Sciencias de Lisboa (1793). *Dicionario da Lingoa Portuguesa.* (Tomo I). Lisboa: Oficina de Impressão da Academia Real das Ciências.

Rodrigues, F. A. (1875). *Diccionario Technico e Historico de Pintura, Esculptura, Architectura e Gravura.* Lisboa: Imprensa Nacional.

Silva, A. M. (1813). *Diccionario da Lingua Portuguesa Recopilado.* (2<sup>a</sup> ed). Lisboa: Typographia Lacerdina.

Silva, A. M. (1987). *Novo Dicionário Compacto da Língua Portuguesa.* (3<sup>a</sup> ed). (Vol. V). Editorial Confluência.

Vieira, F. D. (1871). *Grande Diccionario Portuquez ou Thesouro da Lingua Portuguesa.* (Vol. I). Porto: Em casa dos Editores Ernesto Chardon e Bartholomeu H. de Moraes. Disponível em: <https://books.google.pt/books?id=6MdRAAAAcAAJ&dq=alicate%20pontas&hl=pt-PT&pg=PP7#v=onepage&q&f=false>

Ward, W. R. G. (Ed.) (2008). *The Grove Encyclopedia of Materials and Techniques in Art.* New York:

Oxford University Press. Disponível em: <https://books.google.pt/books?id=mkJfbdTS--UC&lpg=PA583&dq=scagliola&hl=pt-PT&pg=PP1#v=onepage&q&f=false>

## Bibliografia

Aguiar, J. (2002). *Cor e cidade histórica. Estudos cromáticos e conservação do património*. Porto: FAUP Publicações.

Amorim, M. [et al.] (2019). Avaliação experimental do comportamento mecânico de paredes de tabique. *Revista Portuguesa de Engenharia de Estruturas*. (Série III). (Nº10). Edição LNEC, pp. 51-62.

Anónimo. (1827). *Zehnte Abtheilung, enthaltend die Arbeiten des Bildhauers, des Stuccateurs, des Staffirers und Lackirers, des Vergolders des Tapeziers*. Berlin: Duncker und Humblot. Disponível em: <https://books.google.pt/books?id=3-IXAAAcAAJ&dq=stucco%20lustro&hl=pt-PT&pg=PP1#v=onepage&q&f=false>

Anónimo. (1893). *Manual do carpinteiro de moveis e edificios: Tratado completo das artes de carpentaria e marcenaria*. (J. C. F. Macedo, Trad). (2ª ed). Lisboa: Guillard, Auillaud & C.ª.

Appleton, J. (2003). *Reabilitação de Edifícios Antigos, Patologias e tecnologias de intervenção*. (1ª ed). Amadora: Edições Orion.

Bento, P. T., Gonçalves, J. A., Souto, P. R. S., Lages, A. C. R. (2009). *Dos caiadores aos estucadores e maquetistas vilamourenses*. Cadernos do Património Vilamourense II. Vilar de Mouros: Centro de Instrução e Recreio Vilamourense – Grupo de Estudo e Preservação do Património Vilamourense.

Branco, J. P. (1993) *Manual de Estuques e Modelação*. (1ª ed). Coleção aprender Construção Civil. Queluz: Edição Escola Profissional Gustave Eiffel.

Collepari, M. (s.d.). *A Historical Review of Development of Chemical and Mineral. Admixtures for Use in Stucco Plaster and Terrazo Floor*. Disponível em: <https://www.encosrl.it/OLDSITE/pubblicazioni-scientifiche/pdf/restauro/21.pdf>

Conti, G. (2011). *La pratica dell'architettura. Manuale sulle tecniche costruttive tradizionali. Con schede di lavorazione per: Muratore, Archi e volte, Solai e coperture, Pavimentazioni, Intonaci e tinteggiature*. Santarcangelo di Romagna: Maggioli Editore. Disponível em: [https://books.google.pt/books?id=1omcNiUjC\\_gC&lpg=PA185&dq=veneziano%20marmorino%20gesso&hl=pt-PT&pg=PP1#v=onepage&q&f=false](https://books.google.pt/books?id=1omcNiUjC_gC&lpg=PA185&dq=veneziano%20marmorino%20gesso&hl=pt-PT&pg=PP1#v=onepage&q&f=false)

Corazzi, D. (1884). *Manual do Carpinteiro*. Biblioteca do Povo e das Escolas. Lisboa: Editor David Corazzi.

Corrêa, C. A. (1931). *Pintura e Fingidos*. Biblioteca de Ensino Técnico. Lisboa: Antonio Maria Pereira

Livraria Editora.

Diemer, D. (2004). *Hubert Gerhard und Carlo di Cesare del Palagio, Bronzeplastiker der Spätrenaissance* (Vol. I). Berlin.

Fogliata, M.; Sartor, M. L. (2004). *L'arte dello stucco. Storia, tecnica, metodologie della tradizione veneziana*. Treviso: Antilia.

Freitas, V. P. (Coord.) (2012). *Manual de apoio ao projecto de reabilitação de edifícios antigos*. Porto: Ordem dos Engenheiros da Região Norte.

Fuga, A. (2005). *Techniques et matériaux des arts* (D. Férault, Trad). Guide des arts. Paris: Éditions Hazan.

Füller, J. (s.d.). *Elementos de Modelação de Ornato e Figura*. Bibliotheca de Instrução Profissional. Lisboa: Typ. da Empreza da Historia de Portugal.

Füller, J. (s.d.). *Manual do Formador e Estucador*. (2ª ed). Biblioteca de Instrução Profissional. Lisboa: Emprêsa Diário de Notícias.

Garate – Rojas, I. (1999). *Artes de los yesos. Yaserías y Estucos*. Madrid: Editorial Munila-Lería.

Hoepli, U. (2007). *Quaderni del Manuale di progettazione edilizia tecnologie i rivestimenti*. Milano: Editore Ulrico Hoepli. Disponível em: <https://books.google.pt/books?id=DZD1VJjUqtWC&lpq=PA118&dq=stucco%20lucido%20marmorino&hl=pt-PT&pg=PP1#v=onepage&q&f=false>

Holanda, F. (1984). *Da Pintura Antiga*. Lisboa: Livros Horizonte.

J. Paul Getty Museum. (2019). *Blausius Fistulator*. Disponível em: <http://www.getty.edu/museum/>

Leitão, L. A. (1896). *Curso Elementar de Construções*. Lisboa: Imprensa Nacional.

Leite, M. S. J. P. (2008). *Os Estuques no século XX no Porto: A Oficina Baganha*. Porto: Centro de Investigação em Ciências e Tecnologia das Artes da Universidade Católica Portuguesa.

Lisboa, M. (Ed.) (2007). *A presença do estuque em Portugal. Do neolítico à época contemporânea. Estudos para uma base de dados, Actas*. 1º Seminário Internacional. Cascais: Câmara Municipal de Cascais.

Mateus, J. M. (2002). *Técnicas Tradicionais de Construção de Alvenarias. A literatura técnica de 1750 a 1900 e o seu contributo para a conservação de edifícios históricos*. Lisboa: Livros Horizonte.

Meira, A. R. (1945). *Afife, Monografia*. Porto: Edição do Autor.

Mendonça, I. M. G. (2002). Um tecto quinzentista na capela-mor da Igreja do Convento de Santa Marta. *Monumentos*. (Nº17). Lisboa: D.G.M.EN., pp.125-131.

Muratore, O. (2010). *Il colore dell'architettura storica. Un tema di restauro*. "Sapienza" Università di Roma, Dipartimento di Storia dell'Architettura, Restauro e Conservazione dei Beni Architettonici. Firenze: Alinea Editrice. Disponível em: <https://books.google.pt/books?id=oaOsgrap7XwC&lpg=PA171&dq=scagliola%20stucco-marmo%20marmorino&hl=pt-PT&pg=PA1#v=onepage&q&f=false>

Neumann, E. (1959). *Materialen zur Geschichte der Scagliola in Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*.

Pegoretti, G. (1861). *Manuale pratico per l'estimazione dei lavori architettonici, stradali, idraulici e di fortificazione*. (2ª ed). (Vol. II). Milano: Tip. Domenico Salvi e Comp.ª. Disponível em: [https://books.google.pt/books?id=\\_QtH6qLs0dkC&dq=stucco%20lucido%20gesso&hl=pt-PT&pg=PA1#v=onepage&q&f=false](https://books.google.pt/books?id=_QtH6qLs0dkC&dq=stucco%20lucido%20gesso&hl=pt-PT&pg=PA1#v=onepage&q&f=false)

Rua, H. (1998). *Os Dez Livros de Architectura de Vitruvius, corrigidos e traduzidos recentemente em Português, com Notações e Figuras*. (1ª ed). Lisboa: Instituto Superior Técnico.

Segurado, J. E. S. (s.d.). *Materiaes de Construcção*. (Vol I-II). Bibliotheca de Instrucção Profissional. Lisboa.

Segurado, J. E. S. (s.d.). *Acabamentos das Construções*. (4ª ed). Biblioteca de Instrucção Profissional. Lisboa: Imprensa Portugal-Brasil.

Segurado, J. E. S. (s.d.). *Construcção Civil. Alvenaria e Cantaria*. (Vol. III). Bibliotheca de Instrucção Profissional. Lisboa: Typ. Da Empreza da Historia de Portugal.

Segurado, J. E. S. (s.d.). *Construcção Civil. Trabalhos de Carpintaria Civil*. (Vol. IV). Bibliotheca de Instrucção Profissional.

Silva, C. P. (s.d.). *Manual do Ferreiro*. Biblioteca de Instrucção Profissional. Lisboa: Typographia.

Sobrero, A. (1856). *Manuale di Chimica applicata alle arti*. (Vol. III). Torino: Unione Tipografico-Editrice. Disponível em: <https://books.google.pt/books?id=KTvt8csZT5wC&dq=stucco%20lucido%20gesso&hl=pt-PT&pg=PP2#v=onepage&q&f=false>

Teixeira, J. J. L. (2004). *Descrição do sistema construtivo da cada burguesa do Porto entre os séculos XVII e XIX. Contributo para uma história da construção arquitectónica em Portugal*. Provas de aptidão pedagógica e capacidade científica.

Teixeira, G. B.; Belém, M. C. (1998). *Diálogos da edificação*. Estudo de técnicas tradicionais de construção. Lisboa: Centro Regional de Artes Tradicionais.

Telles, L. (1898). *A Decoração na Construcção Civil. Pintura Simples*. (Nº2). Lisboa: Typographia do

Commercio.

Telles, L. (1901). *Algumas Decorações na Construção Civil. Algumas indicações sobre a Arte de Dourar*. (3ª ed). Lisboa: Typographia do Commercio.

Turco, T. (1996). *Il Gesso Lavorazione, Trasformazione, Impieghi*. (2ª ed). Milano: Editore Ulrico Hoepli.

Vasconcelos, F. (1997). Os Estuques do Porto. *Porto Património*. (Nº1). Porto: Câmara Municipal do Porto.

Vasconcelos, T. (1976-77). *Decoração Artística de Tectos em Estuque*. Estágio pedagógico do 5º Gupo. Viana do Castelo: Lito Of. Artistas Reunidos - Porto.

Villarquide, A. (2004). *La pintura sobre tela I. Histografía, técnicas y materiales*. Editorial Nerea.

Zecchini, A. (1997). *Arte della Scagliola Sul Lario. L'intarsio e il finto marmo raccontato dagli ultimi artigiani della Valle Intelvi*. Italy: Ulrico Hoepli Milano. Disponível em: <https://books.google.pt/books?id=NatH-8DxV8EC&lpq=PA21&dq=scagliola%20guido&hl=pt->

## Dissertações

Cotrim, H. A. C. (2004). *Reabilitação de estuques antigos*. Dissertação de Mestrado em Construção no Instituto Superior Técnico da Universidade Técnica de Lisboa.

Freire, M. T. A. G. G. (2016). *Restoration of ancient portuguese interior plaster coatings: Characterization and development of compatible gypsum-based products*. Tese de Doutoramento em Engenharia Civil do Instituto Superior Técnico da Universidade de Lisboa.

Ramos, M. C. (2011). *O gesso na escultura contemporânea. A História e as técnicas*. Dissertação de Mestrado em Escultura da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa.

Santos, R. A. (2017). *Caracterização de revestimentos de tectos antigos com base em gesso. Contributo para a sua conservação*. Dissertação de Mestrado em Engenharia Civil – Reabilitação de Edifícios da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade Nova de Lisboa.

Silva, H. C. T. T. (2005). *Giovanni Grossi e a evolução dos estuques decorativos no Portugal Setecentista*. Dissertação de Mestrado em Arte, Património e Restauro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

Tavares, M. L. (2009). *A conservação e o restauro de revestimentos exteriores de edifícios antigos. Uma Metodologia de Estudo e Reparação*. Dissertação de Doutoramento em Arquitectura na Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa.

Vieira, E. M. M. M. S. (2002). *Técnicas tradicionais de fingidos e de estuques no Norte de Portugal*. Contributo para o seu estudo e conservação. Dissertação de Mestrado em Recuperação do Património Arquitectónico e Paisagístico da Universidade de Évora.

Vieira, E. M. M. M. S. (2008). *Técnicas tradicionais de stuccos em revestimentos de interior portugueses. História e Tecnologia. Aplicação à conservação e restauro*. Tese de Doutoramento em Conservação e Restauro de Bens Culturais, da Faculdade de Belas Artes da Universidade Politécnica de Valência.

## **Apêndices**

Nos apêndices encontram-se as entrevistas transcritas que foram referidas anteriormente na *Metodologia*, por ordem cronológica. Adicionalmente foi construído um quadro, também apresentado na *Metodologia* em que cada linha corresponde a uma entrevista com campos que incluem a designação da mesma, construída a partir das iniciais do entrevistado, por exemplo a *Entrevista MA* corresponde com o estucador Marco Aurélio.

Complementarmente cada entrevista é precedida de um preâmbulo que contém a seguinte informação: o nome do entrevistado, a identificação dos entrevistadores, e o dia e local em que foi realizada a conversa.

O diálogo foi transcrito sem edição, tendo surgido palavras que na passagem do áudio para a escrita não foram possível identificar, sendo nestes casos identificados com “[?]”. Outros momentos da entrevista que se encontrem entre parêntesis rectos correspondem a anotações nossas para ajudar a leitura.

O apêndice inclui, ainda, os vídeos das conversas e dos momentos de trabalho que pudemos presenciar. Estes vídeos estão identificados da forma referida acima por exemplo *Entrevista MA*. Ressalva-se que a *Entrevista MA* só foi feita em suporte de áudio que, por se encontrar em más condições técnicas não foi incluída.

## Entrevista MA

Entrevistado: Marco Aurélio (MA)

Entrevistadores: Joana Pina (JP)

Dia: 18 de Outubro de 2018

Local: Num café em Lisboa



Figura 106: Estucador,  
Conservador Restaurador  
Marco Aurélio.

**JP:** Numa primeira fase gostava que me falasse um pouco sobre o seu percurso na arte dos estuques. Uma pequena viagem no tempo.

**MA:** Eu, com 16 anos, vim para Lisboa trabalhar, nas férias. Queria trabalhar para ganhar algum dinheiro.

**JP:** Mas é de onde, de Sintra?

**MA:** Não, eu sou das Caldas da Rainha. Então vim para cá [Lisboa] e vim trabalhar. Íamos e vínhamos todos os dias. Um edifício na [Rua] 24 de Julho que tinha justamente muitas decorações, eram decorações simples, linhas arquitectónicas, feitas em argamassa e aquilo suscitou-me algum interesse. Trabalhei para alguns estucadores que estavam a fazer esses trabalhos. Suscitou-me interesse, como é que há 100, 150 anos atrás tinham feito esses trabalhos. Depois comecei a estar mais atento ao que era pedra e o que eram fachadas decorativas, argamassas e isso foi o princípio. Eu estava no 11º ano a tirar Artes, mas estava um bocado desanimado com aquilo porque não estava a ver onde é que poderia ir. Nisto houve lá um rapaz meu conhecido que teve conhecimento da Escola de Sintra, de restauro, porque ele andava à procura de restauro de madeiras, e falou-me da escola. Bom, com isto tudo eu fui para a Escola de Sintra e ele não foi [risos]. E eu vim sozinho com 16 anos para cá, para Sintra. A escola era no Cacém e o interessante na escola é que tu no primeiro ano passavas por todas as áreas: tinhas azulejo, tinhas estuques, tinhas metais, tinhas cantarias, tinhas pintura mural...

**JP:** Isso era aprender a fazer? Ou era restauro?

**MA:** No primeiro ano era um contacto direto com a arte, aprendias realmente a fazer. Então no 2º ano tinhas a especialização, escolhias uma área e assim foi, no 2º e 3º ano. Fiz o 1º ano e já sabia aquilo que queria, gostei das outras áreas, mas realmente os estuques era aquilo que eu queria. E assim foi, fiz o curso, fiz o 2º e o 3º ano em estuques e no final do curso tínhamos uma prova que tínhamos de fazer, a chamada PAP, Prova de Aptidão Profissional, e eu fiz um tecto sozinho no Palácio Marquês de Pombal em Oeiras, um tecto do Grossi.

**JP:** Mas ou seja, essa escola leva para a conservação e restauro dessas várias artes?

**MA:** Essa escola levava, porque agora a escola é muito diferente. Nisto, eu fiz o curso, fiz alguns trabalhos, coisas pequenas. Mas fui sempre persistente, persistente. Depois também, tive a sorte ou fui predestinado, não sei. O Mestre [José Rosário] quando tinha algumas coisas passava-as para mim.

**JP:** O Mestre Rosário? Era professor na escola?

**MA:** Exatamente. Houve um ano que me telefonaram lá da escola a convidarem-me para dar aulas para substituir uma moça que estava lá a dar aulas, onde eu tirei o curso. Eu acabei o curso em 2002 e em 2004 comecei a dar aulas ao 1º ano, até hoje. Já dei o 2º ano algumas vezes mas o 1º ano tem sido sempre. Isso também me abriu as portas para conhecer pessoas relacionadas com o restauro, principalmente restauro de pintura mural. Porque os estuques e a pintura mural estão sempre muito ligados. Eu sempre fiz questão de fazer um bom trabalho, deixar um trabalho bem feito. Isso também fez com que os meus clientes ou pessoas dentro da pintura mural, eu posso me “gabar” que eu tenho trabalhado com os melhores que trabalham em pintura mural do país. Pessoas que tem formação de 30 ou 40 anos de trabalho.

**JP:** O Professor Joaquim Caetano também?

**MA:** Exatamente, tenho um trabalho agora para fazer com ele lá em baixo no Museu de Arte Popular. Ele tem estado lá a trabalhar e eu tenho ido fazer os acabamentos. Com ele, com o Zé Pestana, com a Elvira, com o Tozé. E eles passaram a confiar também no meu trabalho.

Entretanto, em 2009, começou o meu percurso no Palácio de Monserrate, na Parques de Sintra. Fui para lá com o Mestre Rosário fazer uma parte do corredor e a partir daí fui ficando. Houve mais trabalho, sempre no Palácio de Monserrate. Então no Palácio de Monserrate quase todos os trabalhos que estão lá feitos fui eu que fiz. Eu digo uma coisa, aqueles trabalhos, ou melhor aquele Palácio foi um pouco a minha prova profissional, foram desafios, foram trabalhos que me ensinaram muito.

[Mostrou uma série de imagens de trabalhos]

**MA:** Chalé da condessa, isto ardeu tudo, esta escadaria é toda nova.

**JP:** Como é que fizeram isso? Por imagens?

**MA:** Havia um relatório fotográfico, fantástico. Olha aqui a diferença, a parte nova e a parte que ardeu. Na parte que ardeu o fogo alterou o pigmento que ficou vermelho.

[Mostrou outra imagem]

A sala demorou 6 meses a ser pintada. Tudo feito de novo, tudo. As paredes são originais e o tecto é todo novo. E eu fiz todo o revestimento.

[Palácio Marquês de Pombal em Oeiras, um tecto do Grossi]

**MA:** Isto foi a minha prova de final de curso.

**JP:** Isto é tudo relevado?

**MA:** Micro-relevado no Palácio Marquês de Pombal. Se gostas de estuques do século XVIII é lá. A questão é que é assim, há de ver que há aqui uma zona que está mais clara. O que aconteceu é que na altura que caiu ficou lá a marca a carvão do desenho. E então o dono da obra, ou a identidade que gere o espaço pediu-me para eu refazer, eu fiz de acordo com o desenho, uma interpretação. Depois no fim, o retoque cromático eles tiveram o cuidado de deixar um tom abaixo, aqui está mais cinza e aqui está mais amarelo. Foi muito trabalho e em que tiveram isso em atenção, porque de resto... Os estuques é uma área *sui generis*, nunca se põe em causa tu não refazeres, nunca. Na pintura mural isso põe-se em

causa.

[Mostrou outra imagem]

**MA:** É igual neste tipo de tectos, como este do século XVIII, que são obras únicas que aquele lado não é igual, há assimetria acima de tudo. Aquilo era, chegavam lá e começavam a desenhar. Desenhavam o tecto todo e depois no fim começavam a colocar a massa, isto é uma técnica muito italiana, é a técnica do *marmorino*. O *marmorino* funciona assim, é assim que se faz. Eu conheço um italiano que faz isso, com cal, cal gorda e pó de pedra, pó de mármore. Vão colocando, colocando, até dar alguma espessura. Mas cá fizeram análises e dizem que tem um bocadinho de gesso.

[Seguimento de uma outra conversa sobre o curso do Instituto Superior de Engenharia de Lisboa]

**MA:** Igreja de Santa Catarina é a melhor igreja nacional. Depois há uma onde eu estive a trabalhar há pouco tempo que é das igrejas com o estuque mais antigo de Lisboa, a Igreja de São Domingos de Benfica, tem estuques maneiristas. São estuques antes do terramoto. É uma tipologia maneirista.

[Mostrou outras imagens]

**JP:** Mas por exemplo, num restauro de uma obra dessas, no final, fica dito o que é que é feito de novo e o que é que não é? Não, pois não? Ou seja, daqui a uns anos isso é possível verificar mas não há nada por escrito que diga o que foi feito?

**MA:** Depende, há trabalhos que sim, temos de fazer relatórios, o que foi feito e aquilo que não foi.

[Mostrou outras imagens]

**MA:** Isto são estuques maneiristas, finais do século XVII.

**JP:** São os mais antigos de Lisboa?

**MA:** Dos mais antigos de Lisboa. Existem uns mais antigos, podemos considerar os segundos mais antigos. Os mais antigos existem por trás do tecto de uma igreja do hospital de Santa Marta [não tem a certeza].

**JP:** Não os querem pôr ao descoberto?

**MA:** Os que estão por cima também são bons. A questão é essa. Procura no livro da Isabel Mendonça.

[Mostrou outras imagens]

**MA:** Fase de restauro, já tinha muitas intervenções.

**JP:** Isso foi em que ano?

**MA:** Que eu fiz o restauro? Foi o ano passado, por esta altura.

[Mostrou outras imagens]

**MA:** A Teresa Freire esteve a fazer análises disto e há zonas onde não há presença de gesso.

[Mostrou outras imagens]

**MA:** Fiz esta igreja. Isto é um estuque liso, parece espelho.

[Mostrou outras imagens]

**MA:** Isto é um marmoreado a imitar esta brecha rosa. Aqui é massa.

**MA:** Isto é um forno de cal. Isto é um trabalho que eu gostava de fazer. Gostava de fazer algo bem feito

acerca disto, sobre a cal, no trabalho tradicional da cal.

**JP:** Eu fui à conferência em Évora sobre a cal, o ano passado.

**MA:** Quem é que deu?

**JP:** Foi o Laboratório Hércules com a Universidade de Évora. Havia muita gente lá a falar sobre a questão dos fornos tradicionais.

**MA:** Eu acho isso muito giro, mas eu gostava é de ver lá falar o senhor que tem as mãos assim [gesticulou]. Esse sabe o que é a cal, sabe olhar para esta pedra e para aquela e dizer: esta pedra é boa para fazer cal e aquela não é boa. E é desse conhecimento que eu estava a falar ontem e que os teóricos não conseguem compreender. É esse o pormenor de conseguires perceber o material. Perceberes que quando estás a fazer a massa de que isto agora leva mais água, leva mais gesso, é esse o conhecimento. Se eles me vão analisar a dizer que isto leva esta percentagem, perfeito. Eu quero é aprender a sensibilidade do material. Por isso é que há muitos maus trabalhos a serem executados hoje em dia, até por causa do lado académico. Porque o lado académico diz que a receita é esta. Não há a máquina para fazer as coisas.

[Mostrou outras imagens]

**MA:** Esta é a pedra em brasa.

**JP:** Isso é onde?

**MA:** Isto é ao pé de Alcanena, fica na Serra de Aire.

**JP:** Mas na conferência uma investigadora, a Marluci, eu gostei imenso da intervenção dela porque ela faz exatamente essa pesquisa de campo a falar com as pessoas, mostrar o trabalho duro que é mexer na cal.

**MA:** O trabalho dela é muito interessante, ela é do LNEC. Ela pode ter informação de alguns estucadores.

[Mostrou outras imagens]

**MA:** Este é um forno a ser carregado. A boca do forno.

**JP:** Esses são os que lhe enviam a cal?

**MA:** Eu compro a cal a eles.

**JP:** São os únicos do país que ainda fazem isso, ou ainda há mais gente?

**MA:** Disseram-me agora há pouco tempo que lá em baixo no Alentejo, perto do [?], Bencatel que aí ainda existe um senhor a fazer cal.

**MA:** Palácio de Monserrate, isto foi em 2010 ou 2011.

[Introduzimos a questão da inventariação dos estuques]

**JP:** Com os novos tempos, incluindo os novos materiais e as novas formas do saber-fazer, em que é que isso afectou a sua prática nos estuques?

**MA:** Um dos problemas maiores, será a questão da mão de obra. Eu preciso de pessoas para trabalhar. Por exemplo a rapariga que está a trabalhar comigo há 3 anos, só agora é que ela começa a encarrilhar um bocado, e dou aulas numa escola [risos].

**JP:** Pois, era isso que eu ia perguntar. As pessoas que andam nessa escola não continuam?

**MA:** É muito complicado.

**JP:** Essa escola é de nível secundário ou de ensino superior?

**MA:** É uma escola profissional. Quando eu fiz o curso as turmas eram mais heterogéneas, havia gente mais velha, havia gente mais nova. A formação era diferente, tu especializavas-te numa área e agora não. Agora o curso foi reestruturado há uns anos, há 10 anos para aí.

**JP:** Mas trabalhas em várias áreas e depois saís especializado em quê, em tudo?

**MA:** Em nada. Isso é o problema geral a nível nacional. Não há especialização em nada.

**JP:** É de quanto tempo o curso?

**MA:** 3 anos.

[Seguimento de uma outra conversa]

**MA:** Todas as teses que existem sobre estuques são sempre relacionadas com o lado teórico e nunca muito com a parte prática. A parte prática também é uma parte complexa porque é assim, se tu vais fazer a prática de acordo com aquilo que aprendes na faculdade, esquece. Aquilo que tu aprendes na faculdade não é um estucador que te vai dar, estás a aprender uma coisa falseada. Para poderes fazer um restauro em qualquer que seja a área tens de estar dentro do assunto, muito bem dentro do assunto, seja no azulejo, seja nos metais, seja nos estuques, na pintura mural. Por exemplo na pintura mural tens de conhecer as argamassas, no caso dos frescos, tens de conhecer essas coisas todas.

Hoje em dia as pessoas fazem tudo. A meu ver é complicado que os trabalhos sejam bem feitos. Eu costumo dizer que para tapar um buraco é preciso saber, não é uma coisa qualquer.

Atenção que o trabalho que tu estás a fazer é um trabalho muito importante.

[Ainda sobre a questão feita anteriormente]

**MA:** A falta de mão de obra afeta e muito a continuidade do trabalho bem feito. Depois as más práticas da própria demanda, a procura. A procura é também responsável pelo trabalho bem feito ou mal feito. As coisas são complicadas se não houver humildade.

**MA:** Eu não sou mais nem menos do que ninguém, não me defino como estucador, não me posso definir assim porque se calhar nem para servente de estucador do século XIX eu dava, entendes? E também não me defino como conservador-restaurador, senão eles depois vêm dizer que eu sou técnico profissional. Eu faço questão de dizer que sou técnico profissional e que sou discípulo do Mestre.

**JP:** Era essa a minha outra pergunta. Como se define em termos profissionais?

**MA:** [risos] Nem de propósito, é mesmo assim. Ou seja, sou um “estucador” que tem a sensibilidade da parte da conservação e restauro dos materiais e do saber fazer, principalmente dentro do saber fazer. Porque os estuques é difícil entrar nos padrões da conservação e restauro, é difícil.

Agora voltando à questão do futuro e o que é que afetou. A questão dos materiais por exemplo, cada vez é mais difícil conseguirmos materiais de qualidade como é o caso da cal, já não falo tanto do gesso, e as ferramentas. Se eu preciso de uma ferramenta mais específica, não há, é difícil. Cada vez há menos

peessoas que possam ter esse tipo de ferramentas. Também é a tal coisa não há procura.

Uma vez fui a uma drogaria, aqui em Lisboa, que vendia [?] desde farinha a ferramentas de estucador, eu já tinha lá comprado ferramentas. E a última vez que lá estive perguntei se ele tinha ferramenta de estucador e ele disse-me: “Estucador? Já não há estucadores.” “Pois, sim é verdade que já não há, mas olhe ainda vou fazendo qualquer coisa.”

**JP:** Que tipo de estuques trabalhou ao longo da sua carreira?

**MA:** Posso dizer-te que trabalhei nos estuques de gesso e já trabalhei em “estuques” de argamassas de cal e areia [?], estuques de fachada. Fiz um trabalho também lá em baixo, em Vila Viçosa, que é uma fonte com umas figuras humanas, uns atlantes, em argamassa, um trabalho do final do século XVII muito interessante. Tratei algumas escaiolas mas foi sempre com massas de cal e gesso para acabar e depois no fim foram reintegradas com pintura. Fazer um restauro de escaiola é preciso ter muita mão e muito olho dentro dos pigmentos, da amassadura das massas, embora que nós cá não temos coisas tão complicadas. Daí que todos os restauros que se fazem de escaiola são sempre reintegrados com pintura. Massas pigmentadas também, mas isso são sempre pigmentadas com uma só cor.

**JP:** Como descreve os processos e as técnicas que usa?

**MA:** Como é que eu descrevo os processos e as técnicas que uso? O mais tradicional, sempre. Trabalho com alguns materiais mais modernos, dentro da parte dos gessos, como o gesso cola. Mas sempre dentro destes materiais. Evitar consolidações com PVA, eu não sou nada apologista dessas coisas. Tudo aquilo que eu faço em termos de consolidação é sempre com materiais o mais naturais possível, para que não haja problemas. Eu há pouco tempo tive a restaurar uns bustos no exterior num palácio e havia zonas que tinham sido tratadas com resinas, há 20 anos atrás talvez, que estavam com grandes problemas e são produtos que criam muito impacto, quer queiramos quer não, no suporte. Daí que eu sou sempre apologista de trabalhar com materiais tradicionais até mesmo nos enchimentos. Eu podia utilizar uma massa pronta e chegava lá e juntava água, eu já utilizei isso e justamente por ter tido problemas deixei de utilizar. Eu prefiro escolher a areia, a cal...

[Sobre uma outra conversa]

**JP:** Então por exemplo se fosse aquela situação do *stucco-lustro*, o que é que injetava?

**MA:** PLM, sempre.

**JP:** Foi o que eu também usei na pintura mural.

**MA:** Eu sei que tinhas que ter usado, o Joaquim está a encher bolsas enormes cheias de PLM e depois no fim eu vou ter que contornar aquilo tudo para estucar. É uma pintura do século XX, uma coisa dos anos 60, mas cheia de problemas, muitos sais.

[Continuação da resposta anterior]

**MA:** E eu procuro sempre utilizar os materiais de melhor qualidade, como é o caso das areias, como é o caso da cal, procuro ser muito fiel às técnicas antigas e procuro sempre saber mais com as pessoas que conheço que trabalharam nisso, alguns que trabalham ainda. E gosto sempre de aprender mais

nesse aspecto, porque eu acho que também o próprio percurso profissional me fez aprender muitas coisas. Eu como tive a parte do ensinamento tradicional e depois no fim noções industriais como trabalhar, isso deu-me também uma base para poder fazer os meus trabalhos. Não estou agarrado só ao antigo, quer dizer não vou fazer moldes de cera de abelha. Temos de ver que as coisas têm um tempo, e os orçamentos são aquilo que são, são trabalhos que requerem muita mão de obra, muita hora de trabalho e temos de saber lidar com isso. Temos de saber trabalhar com materiais que nos permitam também fazer as coisas com alguma rapidez. Eu utilizo cal hidráulica por exemplo, um pouco, normalmente quando faço enchimentos no caso de trabalhos de fachadas em argamassa. Em interiores não, só se forem coisas muito profundas, como rodapés, buracos, só quando são grandes enchimentos. E utilizo para poder ter uma presa um pouco mais rápida. Porque senão se fosse só cal aérea demorava imenso tempo. Porque cá não se utilizava cal hidráulica, nós não temos pedras com qualidades hidráulicas, podemos ter aditivos hidráulicos. Que eu saiba não temos pedra pura para fazer cal hidráulica.

**JP:** Composição e traços?

**MA:** Questão da composição e traços? Eu normalmente o traço que utilizo é três e meio, entre três e quatro para um (3/4:1), normalmente, no caso das massas de areia para dar enchimento. Mas depois no fim, depende muito da qualidade da areia, da qualidade da cal. No caso do estuque depende do suporte. Eu nunca fiz trabalhos de execução, sempre estive muito focado na parte de restauro e o restauro são pequenas coisas. Nunca fiz trabalhos de execução de uma casa inteira e isso são trabalhos completamente distintos. Ou seja, eu nunca apanhei esse tipo de trabalhos por isso não aprendi dessa forma – para x latas de cal, x polícias de água. Não aprendi essas definições, eu sei que existe esse traço certo.

**JP:** Quais as substâncias que já utilizou para retardar a presa? Esta pergunta era mais para os estucadores antigos, por exemplo a utilização da urina. É muito interessante saber o que é que as pessoas, nas circunstâncias em que se encontravam, o que é que elas utilizavam.

**MA:** A única coisa que eu utilizei para retardar a presa foi cola, cola animal. Sei que se utilizava sabão, água de sabão e havia quem utilizasse urina. Mas isso eu acho que era só de boca, porque a urina iria criar imensos sais e eles também sabiam disso. Também havia quem juntasse sal, mas eu acho que isso era uma coisa de se que falava, não sei se seria mesmo utilizado. Tudo dependia muito do gesso que se usava. Uma coisa é teres hoje em dia o gesso industrial que é quase sempre igual, nem sempre é bem igual. Naquela altura o gesso não era sempre igual, num local às vezes puxava mais outras vezes puxava menos. Eu sei que a qualidade da cal tinha muito a ver com isso também. Houve uma vez uma pessoa que me disse que utilizava a cal da zona de Pataias. Pataias é onde existe uma fábrica da Secil, de cimento. E essa cal diz-se que necessitava de muito menos gesso para fazer presa, ela era secativa, secava bem. Existem outros tipos de cal, a cal que seja mais morta, é uma cal mais difícil de trabalhar, logo necessita de mais gesso.

## Entrevista DF

Entrevistado: Domingos Fontainha (DF)

Entrevistadores: Joana Pina (JP) e Arlindo Silva (AS)

Intervenientes: César Morais (CM) – colega estucador

Dia: 28 de Novembro de 2018

Local: Palácio dos Príncipes, Rua de Cedofeita, Porto - durante uma obra de restauro



Figura 107: Estucador Domingos Fontainha.

**JP:** Numa primeira fase gostava que me falasse um pouco sobre o seu percurso na arte dos estuques. Uma pequena viagem no tempo.

**DF:** Uma pequena viagem no tempo? O meu percurso é bastante grande. Quando comecei a trabalhar o estuque, aqui no Porto, tinha onze anos. Trabalhei aqui uns 4 ou 5 anos depois passei a aprendiz e de aprendiz comecei a trabalhar. Regressei outra vez a Braga e de Braga fui a Bragança e cheguei aos 20. Aos 20 anos fiz o serviço militar, parei 3 anitos.

**AS:** Coincidiu mesmo com a ida para Ultramar ou ficou cá em Portugal?

**DF:** Fui para Ultramar.

**AS:** Isto nos finais dos anos 60 inícios de 70?

**DF:** 70, 71, 74. Depois também passei um mau bocado por causa da crise que foi o 25 de Abril logo a seguir. Com o 25 de Abril estagnou.

**AS:** Claro, não era uma época de mimar os burgueses, não é? [risos]

**DF:** Isso não foi. Depois claro comecei outra vez a trabalhar e comecei a trabalhar nesta arte mais decorativa do estuque. O mestre pôs-me a fazer um restauro numa igreja.

**JP:** Quem era o mestre?

**DF:** O Mestre era o Camilo Ramos, faleceu já. Depois daí eu comecei a gostar disto e comecei a trabalhar na parte do estuque decorativo. Depois nos anos 80, 80 e poucos fui fazer a residência do Governo Regional da Madeira, na altura o Presidente era o João Jardim. Fiquei lá 5 anos, onde fiz a Quinta da Vigia, a Quinta da Magnólia, a Quinta do Til e mais um museu, agora não sei o nome dele.

**AS:** Isto tudo são obras de restauro?

**DF:** Tudo restauro. E pronto, depois vim da Madeira em 80, 80 e tal e depois comecei a trabalhar pelo Porto, Lisboa, Guimarães, Fafe, estas zonas.

**AS:** Sempre obras, em edifícios apalaçados ou privados?

**DF:** Privados, residências e alguns apalaçados. Agora de momento, fizemos uma obra nova nos Arcos de Valdevez. Está para acabar, agora está na fase de pintura, mas estamos a trabalhar.

**AS:** Isto ainda está a decorrer?

**DF:** Está a decorrer essa obra ainda.

**AS:** E qual é, já agora por curiosidade? Falou aí da experiência enquanto pupilo ou assistente... Vocês tinham de começar pelas coisas mais básicas ou seja, como preparar o gesso...?

**DF:** As coisas mais básicas era logo começar por queimar a cal e fazer as massas, dar sempre a assistência ao mestre oficial. Era aquele nome chamado servente, depois passávamos a aprendiz e aí já andávamos a....

**AS:** A fazer estuques lisos primeiro, depois modelação...

**DF:** E sempre por aí fora. Depois também claro, houve aí uma altura que isto do estuque decorativo teve uma paragem e não se trabalhou nisso. Depois quando começou a ter um bocado de vazão e começar a aparecer outra vez, eu nesse tempo comecei foi a estudar aquilo tudo e a perguntar às pessoas mais antigas como é que se faziam as coisas. Depois ia para a oficina e, claro, ia estragar gesso, material, até conseguir aquilo que eu pretendia.

**AS:** Mas está a falar de pequenos segredos que os mestres nem sempre revelavam, não é?

**DF:** Hoje não temos o material todo que eles tinham. A cal e o gesso existiam sempre, mas depois a gelatina que se usava para fazer os moldes, hoje é o silicone. Portanto na parte da escaiola que também era feita pelo estucador e os pigmentos para fazer a pintura [?] e aquilo tudo [?]. Hoje é mais fácil, há materiais para tudo [?].

**AS:** E tenta de alguma forma recriar o que se fazia outrora.

**DF:** Recriava e não conseguia acabar. Claro que tenho de recorrer a outros porque há pigmentos que hoje já não se encontram e os que se encontram não se diluem com água.

**AS:** Pois, são muito fininhos.

**DF:** Não se diluem com água. Se misturar com água pode-se diluir mas não dá aquela cor que a gente pretende, fica uma cor lavada [?] com óleo.

Nós aqui em certos trabalhos precisamos [?] com água para misturarmos o gesso, para fazer massa a cores, escaiola, essas coisas todas.

**AS:** Ainda fazem essas técnicas de imitação de mármore?

**DF:** Tenho uma obra aqui em cima na Rua Latino Coelho que estamos a recuperar, uma caixa de escadas toda em escaiola.

**JP:** Como é que define escaiola?

**AS:** Começa logo a matar [risos].

**JP:** Não [risos], porque o nosso problema é exatamente a questão da terminologia e como é que se definem as técnicas, porque há muitas controvérsias, há uns que dizem uma coisa, há outros que dizem outra...

**DF:** A escaiola não é assim tão difícil de se fazer. É mais difícil hoje tentarmos acertar a mão, porque a pintura não é diária, como eles faziam. Aparece um restauro para fazer e nós temos que recriar à mão [?] e cor e isso é mais difícil de fazer. A escaiola básica é estucar a parede, depois fazer a cor com o

pigmento, óxido de ferro.

**JP:** Então é uma técnica de pintura?

**AS:** É mais pintura ou argamassa?

**DF:** É uma pintura em fresco, depois tem de ser toda recalçada com o colherim e o jaspe. O jaspe hoje não sei se há, é um pó de talco mais grosso, um pó de talco grosseiro, industrial. O pó de talco industrial, daquele que não tem cheiro, não é daqueles dos bebés, que também serve [risos]. Pronto e é decalcada com o colherim e depois com o pó de talco.

**AS:** Vocês põe o colherim quando está fresco, vão puxando uma espécie de lustro?

**DF:** Não, portanto tem de se estucar a parede e deixá-la estar húmida, tem de estar uma horita para o gesso solidificar bem. Depois então é que se faz a pintura, depois da pintura suja-se a parede com pó de talco e com o colherim, brunir chama-se a isso brunir. Depois até com a mão, para ganhar o lustro.

**AS:** E isso é escaiola. E nunca fazem argamassas coloridas, põe pigmento no gesso e depois...?

**DF:** Argamassa com pigmento. Depois temos a escaiola fingida em mármore, em massas. É uma bola...

**AS:** Depois vocês cortam... Mas isso é uma técnica complexa não é?

**DF:** É, é porque é preciso... Quando estivemos a fazer a requalificação das colunas do Theatro Circo de Braga que foram 8 colunas, e depois fiz mais umas 7 ou 8 na Sala de Fumos, novas. Foi difícil de fazer.

**AS:** Estavam muito danificadas? Faltava-lhe muita argamassa?

**DF:** Mais ao menos um metro de altura.

**AS:** Nas zonas de passagem do chão ao metro de altura.

**DF:** Porque no Theatro Circo de Braga eles fizeram para aí 7 ou 8 pisos para o fundo.

**AS:** Isso anos 80, 90?

**DF:** Não, recente, 10, 15 anos. Portanto eles danificaram as colunas porque tiveram que as abraçar para sustentar o edifício para depois dar lá para o fundo. E portanto eles ali danificaram, o que ficou foi a base do pé até meio mais ao menos.

Temos que ver que meter as cores dentro da broa, vá lá, e estamos a ver a cor dentro, o mais difícil é ver a cor lá dentro. Porque depois o que é que acontece ao fazermos o corte não vemos bem também a cor da massa, parece suja e depois aplicamos e a cor maior [predominante], amassa-se e ao batê-la e a colá-la fica tudo uma cor uniforme, para vermos tudo o que lá está. Depois quando a massa começa a puxar, ao raspar a fazer o corte é que começam a aparecer as cores. Agora não temos material, já acabou [?] chamava-se o cimento inglês.

**AS:** É o cimento *keene*, é o cimento branco.

**DF:** Não é este cimento branco.

**AS:** Não é este, é outro que tem um pouco de alúmen ou seja, ele misturado com a cola animal no *stucco-marmo*, essa técnica leva um bocadinho de cola animal, poderá levar, para ao polir ficar mais vítreo, mais vidro. Esse cimento com a cola fica muito rijo ou seja, no final parece mesmo vidro e imita muito bem o mármore, só ao toque é que vemos que não é mármore, porque o mármore é mais frio

do que a argamassa. Mas é o *keene* é o chamado *keene*.

**DF:** Pois, mas este eu não conhecia. Acabei por fazer aquilo com cimento branco, pigmento e pó de pedra.

**AS:** Mas não usou cola?

**DF:** Não, depois fiz o polimento de todos, porque tem de levar cera para dar um brilho, um acabamento.

**AS:** Mas no final ficou ótimo.

**DF:** Ficou ótimo. As pessoas quando chegam lá quase não notam o que foi restaurado e o que restou. E acabei por limpar a outra parte, estavam muito sujas. Limpei-as todas e depois acabei por dar cera e ficaram bem.

**AS:** Qual era a espessura? Menos de 1 cm, a espessura da argamassa?

**DF:** Meio centímetro, depois as margens como foi tudo feito à mão, têm mais uns bocadinhos. Ao raspar, as vezes raspa-se mais de um lado do que do outro. E passar a mão para não ficar tão ondulado... Não é questão que fique mesmo redondinho, pode ficar assim um bocadinho abaulado, mas não se nota.

**AS:** Claro, depois a olho não se nota. Mas também a beleza é não ficar completamente... Notar-se também que é feito pela mão de alguém, senão tinha sido feito em pedra...

**JP:** Como se define em termos profissionais?

**AS:** É estucador-modelador.

**DF:** Sempre me defini como estucador oficial de primeira. Dantes é que havia o servente, oficial, oficial de primeira, oficial de segunda. Antes era obrigatório em termos de ordenado, não tinha grande diferença. Porque o estucador é sempre o mais bem pago, de acordo com o ordenado-lei. Hoje nas obras, pronto agora mesmo os empreiteiros são mais rigorosos, o ordenado lei e pouco mais. Mas nós estucadores andávamos sempre acima.

**AS:** Claro, claro. É um pouco como o entalhador na marcenaria ou seja, era alguém que já tinha um lado artístico e que recriava e fazia peças. Ou seja, nem qualquer pessoa fazia isso tinha de ser alguém com uma capacidade técnica e artística.

**DF:** Mas o estucador mesmo no liso já estava no ordenado acima. Porque os prédios eram todos feitos em estuque e a falta de mão de obra fazia com que o ordenado subisse.

**AS:** Bons tempos, bons tempos.

**JP:** Com os novos tempos, incluindo os novos materiais e as novas formas do saber-fazer, em que é que isso afetou a sua prática nos estuques?

**DF:** O estuque feito tradicionalmente, como era antigamente, fica melhor, temos uma prática de trabalho melhor, temos outros acabamentos. Agora com estas massas modernas e com o *pladur*... Estas massas e as colas que precisam de para aí duas horas para puxar, temos de estar ali à espera, não dá o andamento que nós precisamos. Depois o que tem é que ficam isoladas aquelas massas, se for a pôr outra massa por cima, não absorve a humidade e tem de se estar ali à espera e não dá aquele acabamento que nós precisamos. São massas mais trabalhadas com a lixa. Deixa-se secar e depois com

a lixa faz-se o acabamento.

**AS:** E com os ferros não dá para trabalhar?

**DF:** Dá, mas leva mais tempo e não fica tão bom como a cal e o gesso.

**AS:** E nestas obras eles dão-vos essas massas que vocês não conhecem muito bem os aditivos, ou também vos dão a possibilidade de trabalhar com a cal e o gesso tradicional?

**DF:** Nós trabalhamos sempre com a cal. Desde que possamos trabalhar é sempre com a cal e o gesso. É sempre tudo feito com cal e gesso.

**AS:** E neste momento encontram-na ainda no mercado? Por exemplo, a cal a encontra-se mais facilmente... mas o gesso... há vários tipos de gesso.

**DF:** Nós usamos só o gesso estuque.

**AS:** Usam só gesso estuque, mas fazem-no ou compram?

**DF:** Vem em saco e depois fazemos nós.

**AS:** Mas fazem traço depois?

**DF:** Nós é que fazemos a cal e o gesso. Em cima da estância, fazemos a cal e o gesso.

**AS:** E o gesso, neste momento, é parecido com o que vocês trabalhavam antigamente?

**DF:** Na prática é o mesmo, cal e gesso. A cal é que está mais avariada um bocado.

**AS:** Porquê? Não está bem extinta? Ou compram em pó?

**DF:** Em pó, agora desde que começaram a pôr em pó, não trabalha tão bem, é mais secativa. Dantes a cal que nós trabalhávamos chamava-se a cal andorinha.

**AS:** Vinha em pedra?

**DF:** Toda em pedra, ainda há [?] em pedra. Mas nós aqui (neste tipo de obras) para estes bocados é mais difícil vir com cal em pedra. Em saco, resolvemos os problemas com a de saco.

**AS:** É a chamada cal hidratada, ao fim ao cabo.

**DF:** É, mas pronto, trabalha-se mas é mais difícil um bocadinho, mas trabalha-se.

**AS:** Mas o que é que lhe falta, falta-lhe plasticidade?

**DF:** Goma.

**AS:** É goma, porque não tem aquele tempo de envelhecimento, precisava de mais tempo debaixo de água para ficar mais plástica.

**DF:** Fica mais seca, é uma cal seca. E a gente ao encostar, a fazer uma aresta ao encostar, o que é que acontece? Seca e depois o ferro de cantos não corta e vai atrás do ferro de cantos. Ela fica húmida e a gente passa o ferro de cantos e ela corta, fazemos uma aresta. Aquela vai um bocadinho atrás e depois com o pincel a gente resolve o problema.

**AS:** Os traços são sempre os mesmos? Para rebocos finais?

**DF:** O estuque? O estuque com a prática não fazemos medidas.

**AS:** Claro, mas junto ao fasquio? Põe só cal e areia?

**DF:** Cal e areia e gesso, neste caso.

**AS:** Põem logo um bocadinho de gesso?

**DF:** Pomos, neste caso podemos até pôr cimento.

**AS:** O cimento normal?

**DF:** Cimento normal. Dantes não púnhamos. Não havia tanto cimento e era só barro.

**AS:** O saibro?

**DF:** Sim, o saibro. Antigamente as paredes eram todas rebocadas com saibro. Pronto, nós usávamos a areia e neste caso como não podíamos usar cimento colocávamos logo direto o esboço. O esboço é que dava acabamento, podíamos estucar logo em cima. O cimento não deixava secar a parede, depois tínhamos de fazer um esboço com cal e areia só, com uma camada fininha de cal e areia e depois levava o estuque em cima, para dar acabamento. Esse esboço, o que é que vai fazer? Permite absorver a água da massa que nós aplicamos. Depois ao fazer o acabamento é que o gesso começa a puxar e a parede fica pronta.

**AS:** Mas, nesse final, ele também tem cal ou é só gesso?

**DF:** É tudo cal e gesso. Depois nós é que temos de ver se precisamos de uma massa mais forte ou mais fraca. Por exemplo a primeira tem de ser mais forte e depois para afagar, para brunir, é uma massa mais fraquinha, para depois passar o pano. Porque se for uma massa muito forte aquelas pegadas de encostar a colher para afagar ficam marcadas. Depois a gente quer passar o pano e aquilo não disfarça, enquanto que com uma massa mais fraquinha ela disfarça toda.

**AS:** Nesse acabamento se vocês precisassem de mais tempo ainda para trabalhar colocavam aditivos ou nunca colocaram? Por exemplo, colas, leite, urina.

**DF:** Quando eram paredes a cores. Nós fazíamos paredes a cores, misturávamos o pigmento na massa e já não era preciso pintar a parede. Nesse caso tínhamos de fazer sempre duas paredes e essas paredes tinham de terminar sempre nos cantos. Mesmo que ficassem com alguma diferença na cor não se notava mas se fosse a meio da parede notava-se. Nós juntávamos era o grude, antes era a cola de carpinteiro, o que é uma gelatina mais grosseira.

**AS:** É uma cola forte, é a antiga cola de carpinteiros. É uma cola bovina. E isso era preparado a quente...

**DF:** Derretíamos e depois púnhamos num balde, misturávamos-lhe um bocadinho de cal. Não solidificava, ficava gelatina, ficava um gel gelatina.

**AS:** Tinham ali duas horas de trabalho, pelo menos.

**DF:** Depois deitávamos consoante o tempo que precisávamos para acabar as paredes. Havia quartos maiores, outros mais pequenos, salas, às vezes era só uma parede. Tinham de ser duas pessoas porque a parede tinha que estar pronta, com a mesma massa [?] leva o esboço para absorver a humidade da cal, quando a parede está quase pronta começa o gesso a puxar depois a gente dá o acabamento e então passamos o pano e a trincha.

**AS:** Estamos a falar de quanto tempo? Quinze minutos, meia hora?

**DF:** Quinze, vinte minutos. O gesso não dá muito mais que isso.

**AS:** É mais ao menos o tempo dele. Tem de se ter mesmo consciência, uma noção completa até onde é que se pode ir. Mas há sempre a hipótese, se houver pequenas imperfeições, de fazer depois acertos.

**DF:** Há, isso faz-se.

**AS:** Quando o gesso por exemplo secava que às vezes acontecia...

**DF:** Se não for a cores não há esse problema. A meter um tecto podemos até não o acabar logo, mas depois com a colher afagamos e se não ficar à primeira fica à segunda, se não ficar à segunda fica à terceira. Portanto é sempre a cor branca que enaltece, não tem de ser acabado logo nem é preciso estar a misturar grude nem nada. Uma massa normal dá-lhe tempo, faz-se outra massa, dobra-se, que nós chamamos de dobrar o tecto, afagamos. Se não afagarmos logo temos de fazer outra massa, uma massa mais fina, mais fraca.

**AS:** Mas por exemplo se porventura, no caso destas obras, as argamassas já estão secas, vocês têm que as humedecer para aceitar o gesso estuque novo, porque senão ele rouba também, vai absorver...

**DF:** Com esta cal secativa nós também não fazemos o trabalho senão começa a cair. A massa começa a secar e começa a cair.

**AS:** Mas vocês não estão a pôr gesso cola? É só normal.

**DF:** Às vezes até quando são juntas pequeninas aqui nestes casos, usamos massas de *pladur*. Agarra mais.

**AS:** Agarra mais porque tem gesso cola.

**DF:** Agarra melhor que a cal.

**AS:** Vocês abrem para os lados a fissura?

**DF:** Às vezes não costumo abrir. Eu costumo dizer que é assim, se a junta da fissura tiver 1 mm você vai a abrir e fica com 5 mm. O que acontece é que quando o tecto se dá e cai fica um buraco de 1 cm por ali fora, enquanto que se deixar a junta com 1 mm e se ela cair fica com 1 mm na mesma, está a ver a ideia?

**AS:** Sim, sim.

**DF:** Agora se o tecto estiver mal tratado e se as massas estiverem abauladas, fazemos um cravo, abrimos um buraco, puxamos para cima, até passar o fasquio em cima e metemos uma linhada a dobrar lá em cima para segurar as massas.

**AS:** É assim, porque no fundo a madeira está sempre a mexer ao longo dos anos, ou seja, as fissuras mais pequeninas vão sempre abrir um pouco e fechar no verão, abrir e fechar. Estão sempre a dilatar.

**DF:** A humidade está sempre a mexer.

**AS:** E o próprio gesso tem sempre um bocadinho de água.

**DF:** Nós estivemos a trabalhar num tecto ali em cima que já estava recuperado e agora infiltrou-se água e, claro, temos de ir lá cima outra vez para ver se já tem fissuras outra vez na madeira.

**AS:** Mas então eles não arranjam o telhado primeiro?

**DF:** Era verão e atrasaram-se um bocado.

**AS:** Isto é mesmo fazer as coisas ao contrário.

**DF:** Sabe como é, quase chegou ao Natal. Até se pode ver ali ao lado que quando não temos soalho e o tecto está muito danificado, escoramo-lo por baixo e vamos por cima solidificar.

**AS:** Quando vocês tem acesso ao telhado?

**JP:** Quando não tem pavimento.

**DF:** Arrancamos ali umas tábuas para conseguir solidificar por cima.

**AS:** Mas aí podem substituir tudo se tiverem acesso. No telhado é mais fácil arranjar o estuque.

[Conversa sobre a obra onde nos encontrávamos]

**AS:** Estas molduras foram corridas fora, porque têm arranhado e o arranhado é colado.

**DF:** Pois mas aqui justifica-se porque ao correr o molde para cima corre-se bem mas a dar a volta e ao correr para baixo não segura a massa, cai toda.

**AS:** Então o correr fazia-se mais nos tectos do que nas paredes?

**DF:** Pois, porque ao correr o molde nos tectos temos a caixa que leva a massa, não cai. Porque, por exemplo, numa banca corremos tudo. O molde tem uma caixa mas ao virar para baixo.... Ao correr aqui para cima o molde fica dentro da caixa. Ao virarmos ali em cima também corre mas acolá, já ao virar para baixo, a massa cai.

**AS:** Então isto já são os vossos remates? É recente, para aí quantos dias?

**DF:** Para aí quatro dias.

**AS:** Aqui também usam *pladur* ou fazem-no vocês?

**DF:** Cal e gesso.

**AS:** Sem areia? Só cal e gesso?

**DF:** Só cal e gesso. A areia não dá polimento porque depois a passar o pano...

**AS:** Podia ser uma areia muito, muito fina. O gesso, vocês compram onde? À Secil?

**DF:** É da Sival.

**AS:** É o chamado cerâmico?

**DF:** Por acaso até comprei dois sacos cerâmicos, para ver como era.

**AS:** É mais fino que o outro?

**DF:** É igual.

**AS:** O que eu noto é que ele tem partículas mais finas.

**DF:** É mais fino.

**JP:** Qual é a empresa?

**AS:** Sival, de Leiria.

**DF:** Havia outra, esqueci o nome. Que era um gesso que se usava para o esboço, era preto, muito escuro.

**AS:** Pardo, tipo pardo.

**DF:** Usávamos esse gesso para o esboço.

**AS:** Isso já foi há muito tempo?

**DF:** Os estucadores, aqui no Porto, usavam muito isso mas nós não usávamos esse gesso. Os estucadores aqui do Porto tinham um trabalhar diferente do nosso. Porque nós usávamos a cal andorinha e eles usavam uma cal secativa, cal da Figueira.

**AS:** Da Figueira da Foz? Era mais escura ou mais clarinha?

**DF:** Era amarela e muito secativa. Eles faziam a massa dentro de um caixote e depois a massa era tão mole que ao passar o molde se eles fizessem muito grosso como nós fazemos aquilo começava a secar e caía. Essa cal era muito usada para cair muros.

**AS:** Vocês no carrinho a fazer as cérceas, o contra molde, quantas vezes vão lá com a argamassa, para fazer tudo para ficar perfeito?

**DF:** Depende, as necessárias. Se for um molde muito grande temos de fazer várias massas, uma massa para encher não chega.

**AS:** Claro não dá para fazer logo à primeira, pelo menos umas quatro vezes.

**DF:** Agora assim grande, não. Tem de ser as massas necessárias, umas três, quatro, cinco o que for preciso. As primeiras é para encher, mas as outras a chapa tem de estar sempre limpinha. Há moldes que é preciso dois a segurar neles e um a puxar com uma corda. São moldes de noventa centímetros de altura.

**JP:** Executa com frequência trabalhos de pintura de fingidos?

**DF:** Fingidos? Normalmente não, só quando aparece mas não há. Agora o que acontece é que quando aparecem são repintados. O que fizemos aqui na rua Latino Coelho foi recuperar a cal, o gesso e a pintura e passámos um bocadinho de cera para lhe dar o brilho e puxar a cor.

**AS:** Eles também davam sobretudo nas argamassas coloridas o chamado *marmorino* ou *stucco-marmo*, eles davam primeiro duas camadas de óleo de noz ou de papoila para fechar o poro e só depois é que lhe punham a cera. Ou seja, deixavam a argamassa curar, durante vários meses, fechavam com o óleo que lhe dava logo mais profundidade e depois é que punham a cera e faziam o polimento.

**DF:** Nesse caso, o óleo de linhaça.

**AS:** Aqui a vantagem do óleo de noz é que ele não amarelece ao longo dos anos com tanta facilidade, ou seja contamos 200 anos e ele fica sempre igual. O de linhaça se for num ambiente soturno escurece muito, então fica assim muito escurecido.

**DF:** Depende da cor.

**AS:** Sim, se for uma escaiola muito luminosa, mas se for, por exemplo, uma escaiola muito escura vai-se notar um bocadinho em algumas zonas. Mas sim, é um pormenor.

**DF:** A escaiola já por si bebe logo o óleo e se passar a mão ele começa logo a polir.

**JP:** Quais eram as ferramentas mais específicas da profissão?

**DF:** Tenho lá em baixo para mostrar. Mas era a régua de cantos, que aqui no Porto chama a régua de tornis, ferro de cantos...

**AS:** Era em riga e tem a ponta de metal...

**DF:** Raspadores, espátulas...

**AS:** Depois tem os ferros de riscar.

**DF:** Dantes usava-se um riscador porque quando se fundia uma peça em gesso, para riscá-la tínhamos uma espécie de raspador com dentes, um serrote vá lá, para passar na peça para ficar mais branca para aceitar a outra massa. Para ficar lisa para agarrar.

**AS:** Tipo uma grosa?

**DF:** É mais ao menos isso.

**AS:** Chegou a fazer estuque directo? A passar com o picotado, com a boneca de pigmento o desenho. Depois chegou a fazer esse estuque feito à espátula?

**DF:** Às vezes quando temos de fazer um remendo temos de fazer isso.

**AS:** Por exemplo, há estuques em Itália, não tão complexos como estes (daquela sala onde nos encontrávamos) que foram feitos à espátula. Ou seja, é o estucador que vai colocando, colocando, vai fazendo com os ferros a abertura. Às vezes até faz lembrar cerâmica porque eles não têm muita espessura, são muito fininhos

**DF:** Já, já encontrei trabalhos desses, vê-se o risco por baixo.

**AS:** Sim, vê-se o risquinho que é a margem... o picotado, é o que eles chamam estresido. Fazia-se até com uma rolhinha que tinha a ponta do alfinete e passava-se o desenho primeiro e depois fazia-se...

**DF:** Depois também tinha de ser um papel, chamavam-lhe o papel de pique. O papel normal fura-se com a agulha mas ele acaba por fechar e aquele era uma espécie de papel vegetal, era papel mais forte que era para fazer o furo e depois ficava o furo, não fecha outra vez.

**JP:** Para alguns ornatos de colar, feitos fora, usam elementos estruturais, por exemplo malhas de sisal ou de estopa?

**DF:** Isso usava-se conforme o ornato. Se o ornato for pequeno nós antigamente usávamos isso, era piaçaba. Tirava-se das vassouras para pôr numa palheira na peçazinha, as peças eram de 20 cm mais ao menos. Agora se for uma peça grande, uma sanca, usava-se o sisal. Eu, ultimamente, comprei este piaçaba de plástico, o outro piaçaba antes de vir o plástico manchava a peça e depois comecei a usar esse industrial de plástico.

## Entrevista NP

Entrevistado: Nestor Pereira (NP)

Entrevistadores: Joana Pina (JP) e Arlindo Silva (AS)

Intervenientes: Valdemar Esteves (VE) e José Esteves (JE) – colegas estucadores

Dia: 28 e 30 de Janeiro e 1 e 4 de Fevereiro de 2019

Local: Rua Marechal Saldanha, Porto – durante uma obra de raiz



Figura 108: Estucador Nestor Pereira.

**AS:** Estopa, nunca trabalhou com estopa?

**NP:** A estopa não funciona.

**AS:** É muito fininha, não é?

**NP:** É.

**AS:** Eu vi sobretudo usarem estopa em técnicas de peças de belas artes, estatuária. Aqueles moldes de mão, caras... era aí que eles usavam, porque é mais fino.

**NP:** O sisal veio do Brasil... Em Angola ainda está lá a fábrica do sisal, mas desde que saíram os portugueses morreu tudo.

**AS:** O tecto que fez em Alvalade, Angola, é recente?

**NP:** É, fiz há 7 anos. Está a ver o que antigamente se usava como carimbo?

**AS:** Com o pozinho azul, não é?

**NP:** Papel, passava-se.

**AS:** Esticava-se e deixava marcado.

**NP:** Está aqui de estimação com 14 anos.

**JP:** O que é exatamente?

**AS:** Era para marcar. Prende-se e depois estica-se, isto depois leva o pó azul ultramarino. Depois puxa-se, fica em tensão e marca logo.

**NP:** Esta faca tem corte dos dois lados.

**AS:** A cama (do molde) que fez foi em barro também?

**NP:** É. Esta peça só entra assim na posição dela.

A faquinha é própria para... Vocês nunca mais vão encontrar isso, quando ela estiver e for para decoração, como eu disse no outro dia, o próprio pincel não vai borrar a peça. Essa faquinha é para isso, escalar a peça, elas são todas escaladas. Agora já não a mete lá, nunca mais.

**AS:** Estas peças são feitas unicamente com o gesso cerâmico. Aqui não lhe põe cal?

**NP:** Não, só gesso cerâmico. Qual é a diferença entre o gesso cerâmico e a cal?

**AS:** A cal permite-lhe ter mais tempo para trabalhar a argamassa.

**NP:** Não, é a brancura.

**AS:** É mais branquinha. Mas vai-se notar no final? Acha que é uma coisa muito notória?

**NP:** Não, mas eu depois vou acertar o tecto, deles todos. Dou um banho de cal.

**AS:** Então mestre diga-nos lá o nome destas ferramentas todas.

**NP:** Espátula de arrematar. Espátula de faixas. Depois depende do intervalo, uma ferramenta adequada para tudo. Ferro de cantos de gancho. Facas de escalar. Espátulas – de meio até os cinco.

**AS:** Qual é a diferença por exemplo em termos de função desta (espátula de faixas) para esta [espátula de arrematar]?

**NP:** Os intervalos.

**AS:** É só os intervalos?

**NP:** Esta é a mesma, está a ver? Depende do trabalho, tanto trabalho com 4 como 3 [numeração da dimensão]. Tudo isto são espátulas para faixas [mostrou no tecto o que era uma faixa].

**NP:** Há depois faixinhas destas que é preciso apurar.

**AS:** Entram mesmo à medida para conseguirem planificar.

**NP:** Isto são réguas de cantos. 2,5 – 1 – 0,5 – 4 ...

**JP:** Tem a ver com as dimensões.

**AS:** Se quiser por exemplo limpar excessos, esta (espátula) coloca? Esta aperfeiçoa?

**NP:** Estas são as colheres da massa, colher de ponta. Repare nos cabo, é tudo igual. Esta [colher da massa] já tem 20 anos, mas está aqui. Isso até assenta na mão.

Esta peça (espátula de faixas) tem 50 anos. [Espátulas] – 1/2 - 0,5/1, sempre por aí fora.

Depois tem as de meia cana.

**AS:** Então a vantagem destas [espátulas duplas] é terem duas, ou seja vocês têm a versatilidade de trabalhar. Enquanto que por exemplo esta [de faixas]...

**NP:** Essa é para faixas.

**JP:** Então, e esta é para quê?

**NP:** É para estender a massa nos vãos. Quando se faz paredes a cores.

**AS:** Isto aqui é um raspador crista de galo, não é?

**NP:** Isso é um crista de galo. Não é raspador, é crista de galo. O outro é do garnisé.

**AS:** Do garnisé? [risos]

**NP:** Há o galo e o garnisé [risos]. Faltam aqui os esquadros. Este [marcador] veio substituir o antigo.

**AS:** Põe-se o pigmento aqui e ela marca. Isto é um fio de apontar, como é que se chama? Não sei, mas eu depois vejo o nome. Utiliza-se muito na parte da construção civil, não é?

**NP:** É. Aqui também tem uma régua de aço.

**AS:** Esta picareta serve para vocês...

**NP:** Para picar.

**AS:** É engraçado que até agora em todas as fotografias que vi de mestres estucadores eles usam este

fato branco.

**NP:** Nós éramos conhecidos pela formiga branca.

**AS:** Então aqui foi tudo em estafe, as calhas são...

**NP:** Antigamente era de sisal e de gesso.

**AS:** Antigamente o tecto era em fasquio e era agarrado a ripas, aos barrotes...

**NP:** Chamava-se a isso os tarugos. Era tarugado depois é que era pregado, com prego de aço, de estafe. E esse prego não é um prego qualquer...

**AS:** Mas porquê?

**NP:** Era um prego larguinho, com uma cabeça larga que era para agarrar bem ao estafe. Se for um prego destes normais não funciona.

**AS:** Vocês quando faziam a preparação desse tecto, tinham traços diferentes: levava muito mais areia do que cal quando tinham de fazer, por exemplo...

**NP:** O esboço. O esboço leva mais areia do que cal e depois vai diminuindo a quantidade de areia, a areia começa a ficar mais fina... Lá está, é preciso saber fazer as massas para o esboço...

**AS:** Claro, mas por exemplo a ripa tem aquele chanfrozinho...

**NP:** 0,5 cm. Se estiver direitinho não interessa a grande espessura das massas.

**AS:** Vocês alguma vez usam saibro?

**NP:** Não.

**AS:** Sempre areia de rio?

**NP:** Sim. Antigamente eram os Barros porque não havia, era o pré-enchimento, depois era o fino. Barro para o fasquio, barro a granel, toscos.

**AS:** Já as areias de Arraiolos e de saibro tinham uma grande quantidade de argila, que era chamado barro.

**NP:** Tinha de ter isso que era a areia fina de Lisboa. Era onde havia a areia boa para esboço, a areia de Coima.

**AS:** Falavam também da de Arraiolos.

**NP:** Mas a de Coima era superior.

**AS:** E chegou a fazer muito isso?

**NP:** Prédios e prédios esboçados todos e hoje estão lá. Agora vamos ver estas massas modernas...

**AS:** Mas por exemplo agora quando vocês fazem restauro de uma peça, põem fasquio ou utilizam estafe?

**NP:** Por exemplo no Forte da Graça fomos obrigados a pôr o fasquio. Mas é preciso saber fazer fasquio, porque eles fizeram fasquio e lá não funciona. Fasquio é preciso saber fazê-lo, não é qualquer um que sabe.

**AS:** O pinho não estava bom?

**NP:** Não é o pinho, é o corte dele.

**AS:** O chanfro? Mas isso ainda há carpinteiros que sabem fazer.

**NP:** Não, não sabem fazer. Se for eu a dizer como é, eles fazem-no senão fazem à maneira deles e depois acontece como no Forte da Graça que não funciona.

**AS:** Estava muito pronunciado?

**NP:** Não pode bailar, esse é o problema.

**AS:** Então aqui o mestre não se importa de nos dizer como é mais ao menos o procedimento do estafe. O estafe é aparafusado às calhas, as juntas depois levam um biselado e são rematadas?

**NP:** É alinhado com o sisal.

**AS:** Mas qual é o intervalo que vocês deixam para depois fazer o alinhamento?

**NP:** Elas já têm a ranhura.

**AS:** Ah ok, já vem mesmo da fábrica. Eu estive aqui a ver e há uma que tem estrutura em pinho.

**NP:** Todas elas têm.

**AS:** Elas vêm completamente secas de fábrica?

**NP:** Vêm.

**AS:** E é nestes pontos que vocês lançam os parafusos?

**NP:** Os parafusos, mas só aí. A original é esta, onde tem posta fica a ranhura para alinhar e meter o sisal. Aqui por exemplo está cruzada a madeira, tem um fasquio aqui e cruza.

**AS:** É raro ver trabalhar só com estafe... Eu acho que no fundo já ninguém sabe trabalhar. Vocês cortam isto com serra?

**NP:** Com o serrote.

**AS:** E depois está pronto. Tem de o alisar primeiro, porque ele não vem completamente alisado, pois não?

**NP:** Vem sim. Encosta ali e está pronto, e já tem a parte para linhar.

**AS:** Depois tem de passar água para agarrar a outra massa?

**NP:** Um bocadinho. Eu até uso os próprios pincéis para gesso. Atenção! Está a ver? Não é pincel preto.

**AS:** São em cerdas de porco.

**NP:** Pluma, isto é marca nacional.

**AS:** Isto é para fazer depois os acertos naquele pequeno chanfro que fez. Isto ainda se compra facilmente em drogarias?

**NP:** Compra.

**AS:** Por exemplo, isto aqui neste tecto, a parte do meio também era lisa ou pôs a moldura principal e depois alisou à volta?

**NP:** Primeiro é feita a estrutura em molduras.

**AS:** Mas, por exemplo, naquele é diferente?

**NP:** É igual.

**JP:** Primeiro fizeram as molduras e só agora é que vão pôr os ornamentos.

**AS:** Eu pensava que este aqui no meio era assente sobre o estafe. É sempre assente sobre o liso?

**NP:** Sim.

**AS:** Eu pensava que os mais pesados assentavam numa estrutura mais rugosa, para agarrar melhor. Mas este do centro vai buscar apoio à estrutura?

**NP:** Não.

**JP:** É tudo colado.

**AS:** Mas quando é muito pesado é preciso, não?

**NP:** Não. Não cai na mão de quem sabe.

**VE:** Se a massa de baixo estiver bem, fica.

**AS:** Só ali no meio é que tem um apoio para levar o candeeiro?

**NP:** Sim. Esta peça que está aqui pesa muito pouco, ao fazer pesa 5kg mas depois de seca pesa 1,5kg.

**AS:** Era possível fazê-la oca?

**NP:** Não, não pode ser.

**AS:** Eu já vi alguns estuques em casas na zona onde pende muito não é cheia até cima, ou seja, tem uma lateral com uma zona de contacto muito grande e a parte do interior não é toda cheia.

**NP:** Assim só nas molduras.

**AS:** Naquele estuque mais gordo, mais forte, já havia alguns que nas zonas mais pesadas não são cheias.

**NP:** Mas isso é para ficar um falso. Mas isso é por causa de ficar com sombras por detrás.

**AS:** Depois o gesso cola quanto tempo demora a ficar...?

**NP:** Fica logo na hora, depois já não o tira, já só tira em pedaços.

**AS:** Mas antigamente não havendo gesso cola...

**NP:** Era gesso e cal.

**AS:** Mas quanto tempo é que vocês tinham de estar a segurar?

**NP:** Isso cola logo. Ou fica logo como deve ser ou é para deitar ao lixo.

**AS:** Mas a peça era molhada e era aplicado com uma colher ou pincel?

**NP:** Com uma colher.

**AS:** E colocavam logo.

**NP:** Só 1 segundo, não é a trabalhar ao minuto.

**AS:** Molhavam o ornato e também o tecto, ou seja, as duas coisas têm que estar molhadas?

**NP:** Não, só a peça que vai pôr.

**AS:** Não era preciso molhar o tecto?

**NP:** Não, que assim não cai.

**AS:** São coisas muito subtis mas faz diferença. Por exemplo aqui na sanca, a sanca foi corrida?

**NP:** Foi.

**AS:** Para o molde que lá está, de folhas de acanto, quantas peças é que foram necessárias para fazer o remate, a concha e as folhas de acanto?

**NP:** Três peças.

**JP:** Quais são as peças?

**AS:** As duas folhas e a concha?

**NP:** Aí é que está o trabalho do artista, saber ganhar tempo.

**AS:** E o molde?

[Mostrou o molde]

**JP:** Ele sai todo junto então?

**NP:** Sai todo junto.

**JP:** Nós estávamos a pensar que eram três peças que depois se uniam, afinal...

**NP:** Isto é tudo por encaixe [a parte de cima do molde], feito pelo rapaz [o filho, estucador também]. Antigamente não havia estas coisas, tinham de se fazer os enchimentos quase manuais. Pronto, está pronto a encher. Tapa-se, para não cair lixos.

**AS:** Antes de ter tomado contacto com este material, que disse que já trabalha há 25 anos, que tipo de silicone ou látex utilizava? Logo no início como é que fazia a produção dos moldes? Fez sempre com gelatinas, ceras?

**NP:** Sempre.

**AS:** Mas mais ceras que gelatinas?

**NP:** Mais ceras que gelatinas.

**AS:** Nunca fez moldes de gesso? Só moldes de gesso.

**NP:** A base tem de existir sempre.

**AS:** Havia dantes os chamados moldes de modelação, ou seja, era gesso com gesso, só lhe davam uma goma laca.

**NP:** Ah sim, sim, sim. Mas a peça depois ficava escura.

**AS:** Claro, e depois para reproduzir devia ser... bastava transbordar um bocadinho... Este [silicone] é italiano. Tenho trabalhado com aqueles cor de rosa, mas acho que não são tão bons.

**NP:** Mas eles só vendem 100kg de cada vez.

**JP:** Qual é a marca?

**NP:** É um nome italiano, Globalsil Al 20.

**AS:** Mas isto depois tem validade, não é?

**NP:** Claro, não é para estragar.

**AS:** Isso tem dois ou três anos de validade.

**NP:** Isto vem em bidão grande, mas depois para transportar como pesa muito, eles colocam nestas latinhas e mandam-nos para cá.

**AS:** O catalisador também é branco?

**NP:** É branco.

**AS:** Mas quando quer, por exemplo, tirar um molde no tecto usa o mesmo?

**NP:** [?]

**AS:** Tira o mesmo, ah ok. Mas também dá para usar o agente isotrópico a pincel...

**NP:** Mas há coisas muito difíceis que não se tira, depois começa a fugir à polícia. Por exemplo, este molde não é fácil de tirar. Este canto não é fácil, garanto-lhe.

**AS:** Mas ele é composto por vários..

**NP:** São quatro elementos. São esses quatro moldes, os maiores, que formam aquele canto. Para fazer dois centros deles é preciso nove peças, também têm 2,30m.

**AS:** Eu acompanhei o restauro de um tecto ali na Rua Álvares Cabral, e eles para tirar o florão fizeram a pincel. Puseram um agente em borracha, aquilo fica viscoso e apanha logo. Depois eles fazem então a [?].

**JP:** Gostava que me falasse um pouco sobre o seu percurso na arte dos estuques. Uma pequena viagem no tempo.

**NP:** O percurso é este.

**JP:** Quando é que começou e com que idade?

**NP:** Com catorze anos.

**JP:** E que idade tem agora?

**NP:** Sessenta e dois.

**JP:** E então como é que foi esse percurso? Aprendeu com quem?

**NP:** Já morreu.

**JP:** Mas era um mestre também? Como é que se chamava?

**NP:** Era. Emílio, era de Setúbal.

**JP:** Então saiu de Viana e foi aprender para Lisboa, foi isso?

**NP:** Sim, o dono da empresa era o Morais.

**JP:** E começou, como aprendiz?

**NP:** Como servente.

**AS:** Como é que são as categorias? Também há primeiro, segundo, terceiro...

**NP:** Ah pois havia, havia e eu tenho esse cartão.

**JP:** Começou como servente, passou a aprendiz...

**NP:** Servente, aprendiz, oficial de terceira, segunda e primeira.

**JP:** E agora é mestre.

**NP:** E agora sou mestre.

**JP:** Mas então começou por fazer trabalhos lá em Lisboa ou fez por todo o país?

**NP:** Em Lisboa. Foi em Lisboa que me formei.

**JP:** Numa empresa, na empresa desse tal senhor.

**NP:** Exatamente.

**JP:** E quando é que deixou o outro mestre e começou a trabalhar sozinho?

**NP:** Aos vinte anos.

**JP:** E formou logo a sua empresa?

**NP:** Não, depois emigrei.

**JP:** Ah pois, foi quando foi para a Venezuela.

**NP:** Dez anos.

**JP:** E voltou quando?

**NP:** Em oitenta e nove.

**JP:** Na Venezuela trabalhou também como estucador?

**NP:** Não. Não havia. Essa profissão lá não existe. Trabalhei na petroleira “Maraven”.

**JP:** E quando chegou cá voltou a assumir este trabalho? E formou a sua empresa?

**NP:** Exatamente e formei a minha empresa.

**JP:** Podia falar sobre os ensinamentos e tarefas apreendidas enquanto pupilo? E qual foi a sua metodologia para ensinar ao seu filho [também estucador] atualmente?

**AS:** O que é que um servente fazia? Preparava as massas...

**NP:** Limpava réguazinhas... e preparar os olhinhos para a vida.

**VE:** Preparar a cal para se coar...

**AS:** Para crivá-la...

**NP:** Passar, não é crivar. Passar cal. A mim ensinaram-me que era passar a cal e mais nada.

**AS:** Então o mestre não mexia na cal.

**NP:** É sim senhor, o mestre ensinava como era.

**JP:** E ensinou da mesma forma o seu filho como lhe ensinaram a si?

**NP:** A escola é a mesma, não muda.

**JP:** Mesmo com a era dos novos materiais?

**NP:** Igual.

**AS:** Teve dificuldade em encontrar por exemplo a cal, a cal em pedra. Hoje em dia já é difícil encontrar, pelo menos no Porto é impossível compra-se em pó.

**NP:** Há igual mas requer mais trabalho.

**AS:** Mas, por exemplo, vocês em Viana conseguem encontrar e queimá-la?

**NP:** E aqui no Porto também há.

**AS:** Aqui já não encontro. Vem tudo da Companhia de Drogas Portuenses aí já encontro.

**NP:** Vocês vão ali à Maia a ver se não a tem lá.

**AS:** Ah sim, fora do Porto.

**JP:** No grande Porto.

**NP:** No Porto o que é que tem? Carros... [risos]

**JP:** É só isso que nós temos? [risos]

**NP:** Não vale a pena, as coisas estão fora, a cidade não tem nada.

**VE:** É como Viana. Se for à cal dentro de Viana não encontra.

**NP:** Não encontra claro.

**JP:** Então também é fora de Viana que vão buscar a cal, é isso?

**NP:** Sim.

**JP:** Onde adquire os materiais: areias, gesso, cal?

**NP:** A areia é nos areiros. É por isso que há um sítio em Lisboa que se chama o Areeiro.

**JP:** E a cal vai buscar onde?

**NP:** Aos armazéns que tenham cal.

**JP:** Lá à volta de Viana?

**NP:** Sim.

**JP:** E o gesso é da Sival também, não é?

**NP:** É da Sival.

**JP:** Que é o gesso cerâmico que usa, não é?

**NP:** É.

**JP:** E antes do aparecimento deste gesso cerâmico, o que é que usava? Era gesso...

**NP:** De estuque. E havia o gesso de segunda que era para esboçar, hoje não há.

**AS:** Qual é assim a grande diferença que encontra entre o gesso cerâmico e o gesso estuque? Em termos de secagem...

**NP:** A secagem é igual.

**AS:** Dez, quinze minutos?

**NP:** Dez.

[Sobre a obra]

**AS:** Só o tecto é que tem a ranhura, não é?

**NP:** Só. A peça já tem.

**JP:** Que tipo de estuques trabalhou ao longo da sua carreira?

**NP:** Que tipo de estuques como?

**JP:** Por exemplo, fez só estuque de ornamento, *stucco-marmo*, lisos...

**NP:** Escariola.

**JP:** Escariola ou escaiola?

**NP:** Escariola. Escaiola é espanhol atenção, não confundam isso.

**JP:** Então como é que a escaiola?

**NP:** Escaiola é o estucador espanhol, atenção.

**JP:** E a escariola então, como é que define esse processo?

**NP:** É o fingimento de mármore.

**JP:** Por qual processo? Pintura ou argamassa?

**NP:** É tudo junto na hora, não pode secar.

**JP:** Mas como é que são as fases, o processo?

**AS:** Como é que a cola entra, o pigmento entra...

**NP:** Tens de meter a massa, afagar e fazer logo a pintura.

**AS:** Então é feita na parede?

**NP:** É no sítio.

**JP:** É uma técnica de pintura, no fundo.

**AS:** É mista, ou seja, é espatulada. É feito com espátulas, não é?

**NP:** Não, não é. É com pincéis ou com penas de galinha.

**JP:** E fingidos com argamassas?

**AS:** Misturar mesmo o pigmento com o gesso...

**NP:** Isso é outro caso. Isso é a cor que nós queremos pôr em base.

**AS:** Alguma vez fez aquelas colunas que faz mesmo lembrar o mármore mas que é feito com pigmento, cola... com espessura.

**NP:** Não estou a ver isso assim.

**JP:** É uma espécie de bola em que junta os pigmentos e vai juntando a cola ao gesso. Dá a cor que quer a certas argamassas e depois junta-as de acordo com o feitio do mármore a imitar.

**AS:** Lembra-se do bolo mármore, que se misturava? No final aquilo é cortado e é colocado na parede e afagado e depois eles põem pedra pomes, parafina... Fica parecido com o mármore e tem espessura, ou seja não é pintura.

**NP:** Para isso tinha de mostrar umas coisas que eu tenho lá em casa, uma demonstração.

**AS:** Também lhe posso mostrar aqui uma imagem para ver.

**NP:** Vocês estão a ir buscar coisas de Itália ou espanholadas.

**JP:** São técnicas italianas.

**AS:** Em Portugal é o chamado *stucco-lustro*, *marmorino* ou *stucco veneziano*.

**NP:** Isso aí, lá está, isso é italiano. Eu só faço aquilo que é nacional. Agora indo buscar coisas fora...

**AS:** Como também há alguns estucadores que começaram a fazer o chamado *stucco veneziano*...

[Sobre a obra]

**JP:** Está uma maravilha.

**AS:** Numa primeira fase então é só tirar o excesso do gesso cola. O acabamento é feito no final de tudo?

**JP:** Depois de colar todas as peças, não é?

**AS:** Aqui no encosto (das peças) também leva cola?

**NP:** Leva. Hoje leva cola, antigamente levava gesso, porque eu pus isto fácil. Antigamente nem ia aqui [nem a metade].

**JP:** Pois, demorava mais tempo.

**NP:** Está a ver a diferença entre uma peça seca e uma que ainda não esteja seca?

**JP:** Claro, está muito branquinha.

[O professor Arlindo Silva mostrou um exemplo de uma imagem de *stucco-marmo*]

**NP:** Nada disso, isso é italiano.

**AS:** Parece mesmo pedra, tem para aí um centímetro, ou seja, se eles polirem é como um mosaico hidráulico, tem argamassa...

[Sobre uma peça]

**AS:** Essa já foi apontada?

**NP:** É, escalada.

**JP:** Quais as substâncias que já utilizou para retardar a presa.

**NP:** O grude. Aqui no Porto há?

**AS:** Há, na Sociedade de Drogas Portuenses, fica ali junto a Campanhã. A empresa é da Maia mas eles vendem.

**NP:** Você não me arranja cinco quilos? Isso vem em grão, não é?

**JP:** Posso trazer-lhe. É vendido ao quilo.

**VE:** Não são umas chapas?

**AS:** Dantes era feito em chapa depois era aquecido em água. Agora vem em grão em pedras, mas é a mesma substância, é cola de boi.

**JP:** E alguma vez ouviu dizer que se usava a urina para retardar a presa?

**AS:** Urina, leite...

**NP:** Urina? Não.

**AS:** [Risos] mas aparece em alguns tratados a dizer que usavam leite, urina... sempre que eles tinham de trabalhar a argamassa.

Fez algum trabalho em que teve de usar *pladur*, ou não?

**NP:** Não.

**AS:** Sempre estafe, não é?

**NP:** É.

**JP:** O estafe aparece quando, na década de cinquenta?

**NP:** O estafe antes.

**AS:** Ou seja, antes de quarenta tinha de ser tudo feito com os fasquios. A história do *pladur* é a do estafe. Se formos a ver o *pladur* veio substituir o estafe.

Dos traços já tinha dito que para correr 25l de cal para 8l de água e depois gesso. O gesso é por saturação. Então essa escariola que faz é a pincel mas mistura-lhe cal...

**NP:** Não, tem de se estucar e fazer logo a pintura.

**AS:** A pintura leva cal também ou é direto sobre a argamassa?

**NP:** É direto.

**AS:** Depois põe-lhe o pó de talco e passa-lhe a palustra?

**NP:** O brunido. Pergunte a outros estucadores se sabem fazer isso. Se não sabem não são estucadores.

**VE:** Eu também não sei, nem nunca vi fazer.

**AS:** Nunca viu o mestre fazer?

**VE:** Não, que não andamos sempre juntos.

**NP:** Em todo o lado se faz isso, fiz em Viana fiz em...

**VE:** Fizeste em Viana mas eu já não estava lá.

**AS:** Há quantos anos é que trabalham juntos?

**NP:** Aos anos. Por causa da crise é que foi o problema. Tive de ir a Angola...

**AS:** Fez tropa também?

**NP:** Não fomos chamados, foi na altura do 25 de Abril.

## Entrevista DC

Entrevistado: Diamantino Cunha (DC)

Entrevistadores: Joana Pina (JP) e António Pina (AP)

Dia: 13 de Fevereiro de 2019

Local: Chemosinhos, Vila Nova de Cerveira – em casa do entrevistado



Figura 109: Empreiteiro  
Diamantino Cunha.

**DC:** Eu comecei a trabalhar era um menino. Os meus pais eram muito pobres...

**AP:** É daqui o senhor?

**DC:** Sou, sou. A minha mãe vendia peixe e o meu pai era jornaleiro, trabalhava no campo. Foi muito difícil a nossa vida. Fiz a 4ª classe, porque o meu professor foi pedir ao meu pai que eu fizesse a 4ª classe.

**AP:** Em que escola? Fez aqui em Valença?

**DC:** Foi em Cerveira. Os meus pais mudaram-se para ali, para a terra dos meus avós. E daí fui para um café, no dia em que inaugurou e para Lisboa sete meses depois. Por lá andei sozinho aos trambolhões, de um lado para o outro. Vendia carvão, vendia tudo. Eu aos 13 anos já andava a vender bolos com duas malinhas nos hospitais civis nas horas de visita.

**AP:** Isso em Lisboa, portanto. Mas tinha família em Lisboa?

**DC:** Tinha um irmão, mas veio embora para ir para a tropa. Fiquei sozinho, bem passei o diabo. Depois vim para a terra e entrei na construção e foi aí que eu aprendi umas coisas. Os mestres eram umas pessoas idosas mas eram excecionais.

**AP:** Eram daqui?

**DC:** Eram daqui.

**JP:** Pois, os estucadores, a grande parte é de Afife, Viana do Castelo.

**DC:** Sim, mas estes eram dois mestres, mas dois mestres a sério!

**JP:** Como é que se chamavam?

**DC:** Herculanos, um e outro [risos]. Um era o tio Herculano outro era o tio Milo.

**JP:** Para os distinguir, claro.

**DC:** E foi, foi interessante. Ao fim ganhava-se muito pouco.

**AP:** Trabalhavam em quê? Casas já...

**DC:** Casas já feitas ou obras de raiz, restauros... Fizemos muita coisa.

**AP:** E onde é que tinham o estaleiro da empresa?

**DC:** A empresa não tinha estaleiro. Naquele tempo era outra coisa. Nós fazíamos de tudo, tipo trolha, pinturas isto e aquilo. Ainda no outro dia o diretor do Instituto Politécnico de Viana veio pedir se eu podia ir lá dar umas palestras sobre técnicas. Porque há coisas que a maior parte das pessoas não

conhecem. Eu se lhe disser que pinteí muitas casas com leite?

**AP:** Mas faziam como se fosse cal, era?

**DC:** Não. Era leite depois misturava-se alvaiada ou licopeno, fazíamos uma tinta, pintava-se uma divisão e ficava muito bonito.

**AP:** O leite era por causa da gordura?

**DC:** Não, era para não largar a cal porque uma pessoa ao encostar ficava...

**AP:** Para agarrar melhor.

**DC:** Mas fizemos muito mais coisas, por exemplo, isolei casas exteriormente com sebo de carneiro. O sebo era derretido numa panela, num tacho e ao queimar a cal misturava-se e depois com aquela cal fazia-se massa. Aquilo era um isolante. Mas tinha uma dificuldade tremenda, se tivesse um conserto a fazer a água não pegava.

**AP:** Era a contrapartida.

**DC:** Depois fui para Lisboa, estive cá uma temporada...

**AP:** Mas aprendeu aqui até que ano?

**DC:** Tinha eu 19 anos fui para Lisboa.

**AP:** Foi sozinho trabalhar para lá?

**DC:** Não, eu fui para Lisboa e trabalhei de estucador, de pintor..

**AP:** Ah, já foi com a profissão.

**DC:** Já com a profissão. Fui para lá, um amigo arranjou-me emprego e depois não me faltou emprego. Depois da gente ter conhecimentos...

**AP:** Trabalhava em casas particulares?

**DC:** Trabalhei em várias obras. Eu trabalhei primeiro nos hospitais todos. Era um indivíduo de Caminha, o mestre Matos, e corri esses hospitais todos.

**AP:** Mas o que é que fazia nos hospitais? Era caiação?

**DC:** Restauros, o que calhava. Depois convidaram-me para ir para uma grande empresa que era gerida por um engenheiro alemão, o Bretz, e aí é que eu aprendi muito. Eu era o auxiliar do engenheiro. Fizemos obras como o Hotel Ritz, o metropolitano, a junta de energia nuclear.

**AP:** Teve obras interessantes.

**DC:** Por exemplo, na junta de energia nuclear sabe porque é que eu parava lá? Para preparar, era um trabalho um bocado delicado, a piscina de águas pesadas e revestimentos. Usava-se a mesma ferramenta que o estuque que era um cimento à vista e era preciso dar um acabamento que era para ficarem as tábuas e tal, para aquilo ficar muito bem acabado. E andei ali e ainda hoje é o único reactor que temos. É o reactor atómico que temos em Santa Iria de Azoia. Trabalhei na petroquímica, bem, em todas as grandes obras daquela altura.

**AP:** Mas o Ritz deve ter sido o mais interessante...

**DC:** No Ritz quer ver uma coisa que eu não conhecia. Se eu lhe disser que no Hotel Ritz os tectos são

todos revestidos, ou foram naquela época, a massa de papel. Uma das coisas que me encheu o ego naquela altura é que tínhamos acabado a primeira fase do metropolitano e o Hotel Ritz. No meio daquela gente toda eu sou o escolhido para fazer a conservação do Hotel Ritz e do metropolitano. Porque sabe que depois de completo fica sempre uma coisa que se esfola... Durante o dia fazia o Ritz.

**AP:** Mas todas as estações do metropolitano ou só algumas?

**DC:** O primeiro que era desde o Rossio, Restauradores... Eram as primeiras. E depois da 1h às 5h da manhã fazia o metropolitano. Fazia primeiro o Ritz. Eu ia para lá dormir, não tinha nada que fazer. Deram-me uma chave mestra, que para um rapazote com 20 anos dar uma chave dessas... O Ritz estava cheio de jóias... Depois quer dizer ali andei até ir para a tropa.

**AP:** E fez lá a tropa?

**DC:** Não, no Porto.

**AP:** Ai que azar, veio para cima. Onde é que fez no Porto?

**DC:** Fiz os quartéis quase todos do Porto. Estive no CICA, era condutor, fui para infantaria na Senhora da Hora, depois cavalaria, depois fui mobilizado e voltei à pesada. O CICA pertencia à pesada e depois daí mandaram-me para Angola.

**AP:** Esteve onde?

**DC:** Estive em várias zonas. Estive no mais no norte e era motorista. Corri lá aquilo tudo.

**AP:** Esteve 3 anos?

**DC:** Perto de 3 anos. Aprendi também muito, hoje aprendia mais porque tenho mais conhecimentos.

**AP:** Mas aprendeu também da profissão lá?

**DC:** Não, várias coisas da vida. Eu não tinha qualquer ideia, por exemplo, que o pó de talco é um mineral. Um dia chego a um local e vejo uma montanha de uma terra branquinha. "O que é isto?" Fui ver e havia umas torneiras oxidadas.

**AP:** Mas isso onde?

**DC:** Em Angola. As torneiras oxidadas, quando começo a ver era uma montanha de talco.

**AP:** Mas havia aqui no Porto o monte caulino.

**DC:** Mas lá, era mesmo talco. Aprendi muito com essas pessoas.

**AP:** Depois quando veio voltou a Lisboa?

**DC:** Depois de vir da tropa comecei a trabalhar aqui.

**AP:** Mas ainda trabalhava com outras pessoas ou trabalhava sozinho?

**DC:** Trabalhava com outras pessoas, um artista. Ainda é vivo hoje. E depois em 70 ou 71 comecei por minha conta. Foi um momento mau porque depois veio logo o 74 e nessa altura já tinha 32 empregados...

**AP:** Ui, era uma grande empresa!

**DC:** Era uma empresa já bastante jeitosa, foi bastante difícil.

**AP:** Mas fazia obra de tudo?

**DC:** Fazia de tudo. Obra de raiz, fiz muita coisa.

**AP:** Mas sediada em Valença ou Caminha?

**DC:** Sempre nesta zona, Caminha... Trabalhei muitos anos para a Marinha, restaurei os postos da marinha. Por exemplo, Âncora, o Forte da Lagarteira... Fui eu que o restaurei e hoje estão lá as instalações da Policia Marítima. E fiz muita coisa...

**AP:** Mas como construção civil em geral.

**DC:** Construção civil em geral. Em Lisboa, trabalhei no estuque alguma coisa. Quando vim da tropa...

**AP:** Mas quando fazia estuque era restauro ou era de raiz?

**DC:** Era de raiz. A maior base ultimamente era de restauro.

**JP:** Mas era estuque liso ou era estuque de ornamento?

**DC:** Ornamento, de um e de outro. Porque o estuque, naquela época, era diferente, era muito primitivo, quero dizer.

**JP:** Estamos a falar em que ano?

**DC:** Isto estamos a falar em 1965, 66, 67 por aí. Era floreado, mas por exemplo os moldes fazíamos nós com cera virgem.

**JP:** Cera de abelha?

**DC:** Sim, sim. A cera virgem derretia-se e preparava-se o molde... Aí é que está o segredo. Vou dar uma explicação. Por exemplo, tinha ali um florão naquele canto e a humidade atirou com ele, a gente procurava acolá o outro canto, cortava, tirava a peça e fazia o negativo. Com o negativo depois preparava-se. A primeira coisa que há que fazer com isso é metê-lo em água 24 horas, tem que estar bem demolido.

**AP:** Mas o que está cortado põe em água?

**JP:** O original, não é?

**DC:** O original. Que é para depois ao fazer o negativo em cima com cera, a cera não se agarrar. Eu ainda ensinei isso a pessoas muito mais velhas do que eu. Eles sabiam mais ao menos, não o demolhavam. Eu chamei à atenção, em Lisboa, quando eu estive em Lisboa. Depois vim da tropa fiz ainda uns trabalhos... Fiz o altar em Campos, o altar de Nossa Senhora de Fátima, muito bonito, feito todo em gesso. Hoje está dourado, mas é gesso.

**AP:** Mas é uma coisa exterior?

**DC:** Não, interior. E depois quer dizer, não havendo a técnica... A técnica é tudo. E eu disse-lhes, mas eles ainda me insultaram. E eu “está bem, pronto”, mas eles não conseguiram fazer aquilo. E depois o mestre, o mestre que sabia o que se tinha passado chamou-me e depois eu fiz. Mas não o fiz à frente deles.

**JP:** Para guardar os segredos... [risos]

**DC:** Até a parte técnica. Acontece que trabalhei no Instituto de Medicina Tropical em Lisboa e fui fazer um tanque no tecto e dei cabo daquilo tudo porque a água... E eles disseram “ O tanque está mal feito”.

Bem, mandaram-me a mim e mais dois rapazes e fomos partir aquilo tudo. Eu disse logo “Isto está bem feito, isto não é do tanque”. E vinha um individuo que parecia um [?] qualquer e era o diretor e eu não sabia. Era Alentejano que falava pelos cotovelos [risos] e eu disse “É um erro o que estamos aqui a cometer”. E estava o arquitecto, o engenheiro o chefe da secretaria... e “Você de onde é?” “Sou do Minho”. “O miúdo tem uma garganta!” [risos] Sucedo que nós trabalhávamos ao sábado até ao meio dia. Limpei aquilo tudo e ficou um rego. Faz de conta que isto era a base e ficou 20 cm abaixo que era onde estava metido o tijolo. E a gente tirava a água e a água subia. Pedi lá ao contínuo se podia fechar a água daquele piso. Fechamos a água e na segunda feira quando chegámos estava tudo enxuto. E eu bem alguma coisa está aqui. Chamámos o arquitecto e disse-me o engenheiro “Eu não lhe disse que era água que estava metida...” “Ah, pronto”. E disse “Faz favor vá lá baixo e abra a torneira”. Abriu e até mosaicos atirou pelo ar. E o gajo ficou assim um bocado... Então comecei a cortar e quando chego ao local.. Uma coisa simples. Aquilo tinha uns tubos com um pedaço de madeira a calçar o tubo. A madeira era tratada, tinha produtos químicos que ao encostar ao ferro, rompeu o ferro todo. Depois fizemos o tanque lá em baixo no meio de uns choupos. E diz-me um dia o diretor: “Oh minhoto, isto está bem feito?” “Não, parece impossível terem feito isto aqui” “E porquê?” “Foram fazer um tanque destes no meio dos choupos que as raízes vão-se infiltrar.” Ele olhou para os outros gajos e disse “Bem, nós estamos mal servidos”. Lá ficou, nunca mais lá fui. E andei por aí fora, depois no fim da minha vida...

**AP:** No fim da sua vida, não! Que está bem de saúde.

**DC:** Da minha vida profissional [risos]. Fui convidado por um individuo para ir às Ilhas Canárias fui fazer lá 400 médicos [ligado aos hospitais]. Ainda fiz lá um bloco de vivendas e fiz uma vivenda para um alemão. Queriam que fizesse um hotel com 700 e tal quartos e eu “Não, não, vou-me embora.” E vim-me embora, quer dizer comecei nos hospitais e acabei nos hospitais [risos].

**AP:** Essa empresa que tinha deixou para alguém? Ou fechou mesmo?

**DC:** A empresa fechei-a. Tinha um filho mas não deu. Tenho pena, porque é um artista incrível.

A arte está por vezes no ambiente em que a gente vive. Por exemplo, é uma dica que lhe vou dar. Sabe, por exemplo, que não se podem fazer massas de gesso com água da chuva? Nunca mais se põe duro, é uma coisa impressionante, isso aconteceu connosco.

**AP:** Mas a água não pode ser ácida?

**DC:** Exatamente, a água que chove que apanhe do telhado não dá para fazer. São pequenas coisas.

**AP:** As águas calcárias são melhores?

**DC:** São.

**AP:** As águas das zonas de Lisboa são melhores que estas, então, porque são mais calcárias?

**DC:** São, há por isso pequenos pormenores. O gesso, por exemplo, quanto mais fresco for melhor...

**JP:** Se trabalha?

**DC:** Se trabalha. Mais puxa, fica mais rijo.

**JP:** Por exemplo, o gesso que usava onde é que o arranjava?

**DC:** Havia uma fábrica de gesso em Viana. Comprávamos num armazém. Misturava-se com cal que era queimada por nós.

**JP:** Ia-lhe perguntar isso.

**DC:** Vinha em pedra, havia várias marcas de cal. Havia a cal andorinha que era mais conhecida, era muito boa.

**JP:** Também já me falaram dessa.

**AP:** Era daqui da região a cal?

**DC:** A cal vinha mais do Sul, mas havia fornos da cal aqui. Havia em [?] Aqui havia essa cal depois era queimada, era passada. Tinha de ser passada bem quente porque havia um passador muito fininho, porque não podia passar...

**JP:** As impurezas?

**AP:** O passador era de quê?

**DC:** Era de madeira.

**AP:** Não era um crivo, era um passador só.

**DC:** Mandava para dentro para um tanque, para um depósito, para uma caixa em madeira, para onde calhava. Nós fazíamos muito em areia porque depois a água passava.

**AP:** Filtrava.

**DC:** O que era muito difícil naquele tempo. A água era buscada nos regatos, num poço e depois fazia-se uma massa com a cal. Além de se fazer massa fazia-se... que dava para estucar e dava para fazer argamassa para rebocar.

**AP:** Uma argamassa pobre não é?

**DC:** Uma argamassa pobre. E também além do estuque, isso não é estuque, mas fazíamos muito o afagamento de paredes e tectos em areia.

**JP:** É o esboço?

**DC:** É o esboço mas afagado. Depois era afagado com cal só, não levava cimento nem nada. Hoje metem um bocadinho de cimento, nós era só cal.

**AP:** E afagado quer dizer que é para ficar mais macio?

**DC:** É para ficar liso. E depois podia-se pintar, em fresco então nunca mais saía.

**AP:** Mas então como é que era o traço desse esboço?

**DC:** Era uma quantidade de cal e areia.

**JP:** Não punha nada de gesso?

**DC:** Nada de gesso. Metíamos gesso no esboço quando era para tectos, antigamente usava-se um estafe...

**JP:** E ainda se usa. [risos]

**AP:** Como é que pintava? Era com anilinas próprias?

**DC:** Eu pintei com anilinas, como lhe digo, vários tipos com grude, com cola, com leite... Com os anos

apareceu a tinta plástica, mas foi muito tempo depois.

**AP:** A tinta plástica quando se aplica é pior, não é? Entra menos, não é?

**DC:** Impermeabiliza e não respira tanto.

**JP:** É o que acontece no Alentejo, que agora deixaram de usar a cal e usam a plástica e passado um tempo aquilo não aguenta.

**DC:** Por exemplo nós fazíamos frescos.

**JP:** Pinturas?

**DC:** Pinturas a fresco.

**JP:** E como é que fazia isso?

**DC:** Fazíamos muito nas chaminés para ficar mais... nos exteriores. Rebocava-se, depois dava-se uma demão de cal ou duas enquanto a massa estava fresca e depois pintava-se com anilinas ou com óxidos de ferro. Fazia-se uma cor, desenhávamos uns desenhos...

**JP:** Uns fingidos.

**AP:** Mas eram desenhos já feitos ou inventavam?

**DC:** Inventávamos na altura.

**JP:** Às vezes era para fingir pedra...

**DC:** Pedra e não só. Pintura mesmo, em azul, em amarelo... E que nunca mais saía, era um fresco. Assim, um dos bons trabalhos que eu fiz foi escaiola.

**JP:** Ah, ia-lhe perguntar exatamente sobre isso [risos]. Então como é que a escaiola é feita?

**DC:** A escaiola é numa parede. Faço esta parede toda, marco a altura que quero e faço em gesso. Depois de afagado o gesso e a cal marco as pedras, as faixas, o que eu quero fazer e depois com uma esponja e com as tais anilinas fazemos um marmoreado...

**JP:** Um fingido. Mas então é uma técnica de pintura. É que há a tendência de chamarem escaiola a uma técnica de pintura, em que faz a argamassa e só depois é que se pinta por cima. Depois há uma técnica onde a argamassa é que é colorida....

**DC:** Nós ali fazíamos era em pintura, com uma esponja...

**JP:** Nunca a pincel?

**DC:** Com um pincel muito fininho fazíamos os veios. Fingia a pedra, fingia a madeira. Eu fiz uma porta castanho ou carvalho...

**JP:** Da mesma forma?

**DC:** Do mesmo género, quer dizer cada um dentro da sua área.

**JP:** E depois no final qual era o revestimento?

**DC:** Depois de estar feito, havia que a brunir. Dava-lhe com jaspe dentro de uma saquinha...

**JP:** Uma boneca.

**DC:** Dentro de uma *bonecazinha* de uma camisola velha porosa e depois com o colherim. Aquilo fica como vidro.

**AP:** Chama-se brunir como se fosse passado a ferro?

**DC:** É. Fica completamente vidro e dura vidas.

**AP:** Mas não é aquecido, nada?

**DC:** Nada, nada.

**JP:** Há brunir a quente também, não há?

**DC:** Há. Mas nós fazíamos isso assim. E além do fingir a mármore, fazíamos a cinzento ou a rosa. Também há o marmoreado, porque há a pedra mais para o sul que não é igual aos mármore. É um marmoreado, é outro tipo. Eu, por exemplo, quando vim e fiquei em Lisboa uns meses, trabalhei. Foi um individuo que me pediu. Fui restaurar a Sala de Pesca do Marquês de Pombal em Oeiras, na quinta de Oeiras. E eu andei lá, a marmorear precisamente, a fazer pequenos trabalhos. Vi lá uma coisa muito interessante...

**AP:** Mas foi restauro?

**DC:** Foi restauro. Aquilo estava um bocado deteriorado. Tinha uns quadros à volta que eram pintados e depois foi tudo pintado por dois pintores fora da imaginação das pessoas. Era a sala de pesca por isso tinha cordas, mulheres com peixe à cabeça. Mas foi tudo esculpido ali!

**AP:** Não foi colado.

**DC:** Foi tudo esculpido ali. Os nós de cordas, alguns nós depois eu é que os fazia lá. Tenho lá uma situação que eu não fiz com gesso fiz com massa de cimento e areia.

**AP:** O senhor tem fotografias disso tudo?

**DC:** Não, não tenho nada.

**JP:** Isso é que é uma pena!

**DC:** Fiz uma porta, que na Sala de Pesca tinha três pisos mas só um piso é que funciona os outros tinham janelas [...] e fiz a porta, corri molduras na porta para fazer as almofadas. Depois, ao fim pintei-a como era antigamente com o verde de cal, verde azulado, e depois nas juntas com o lápis grosso fiz uma sombra que dava mesmo a ideia que era uma porta que tinha... Quando chegou lá o arquitecto disse "Dá mesmo vontade de a abrir" [risos].

**AP:** Diga-me só não tem uma lista dos sítios onde teve obra?

**DC:** Eu tenho escrito as minhas memórias, estou a escrever.

**AP:** E tem os locais onde trabalhou?

**DC:** Tenho alguns. Eu fiz aqui dezenas e dezenas de casas. Cheguei a pensar vou fazer uma fotografia de cada casa, mas nunca fiz. E fiz lá esse trabalho, andei ali e depois ainda andei por aqueles lados.

**AP:** Mas quando tinha a empresa era o senhor que fazia a parte de estuque ou eram os operários?

**DC:** Eu fiz muito estuque, mas depois cheguei a um ponto que já não tinha tempo para estar lá e tinha uma equipa e depois começaram a aparecer os estucadores e eu dava-lhes o serviço.

**AP:** E tem alguns que o senhor formou, alguns aprenderam consigo?

**DC:** Tenho alguns que formei mas hoje já estão reformados.

**AP:** Tudo aqui da região?

**DC:** Da região. E pronto, quer dizer eram sinais do tempo. A gente tinha tantas necessidades de produzir e fazer e era assim... Eu tenho, por exemplo, um individuo que é um amigo meu que eu encontrei pós 25 de Abril lá lhe dei uma boleia e ficamos amigos, e hoje é uma pessoa importante. É um escultor alemão que fez a cruz alta de Fátima, aquela cruz em ferro, e que aqui no largo tem uma casinha aqui ao fundo [terra onde nos encontrávamos] que é dele, fui eu até que comprei para ele.

**JP:** Quais eram por exemplo as substâncias que utilizava para retardar a presa?

**DC:** Era grude.

**JP:** É que há tratados que dizem que se usava urina...

**DC:** Também, mas nós usávamos grude, é uma cola...

**JP:** A cola de carpinteiro.

**DC:** De carpinteiro. Eram umas pastas de cola que a gente derretia. Metia-se numa lata ou num balde um bocadinho de cal para ela se manter fluída...

**JP:** E trabalhava mais tempo.

**DC:** Trabalhava mais tempo, tinha que ser.

**JP:** Mas então o seu grande mestre foi qual, da parte dos estuques?

**DC:** Para mim foi o Herculano Pires.

**AP:** Um dos Herculanos.

**JP:** Que era então lá de Lisboa?

**DC:** Não, daqui.

**JP:** Ele é daqui mas trabalhava em Lisboa?

**DC:** Trabalhava aqui.

**JP:** Aqui mesmo, Valença?

**DC:** Valença. Fizeram essa cidade, no início do século. Eles morreram já no fim do século XX.

**JP:** E o senhor começou a trabalhar no estuque com que idade?

**DC:** Comecei a trabalhar com 13, 14 ou 15 anos.

**JP:** E agora tem que idade?

**DC:** 78. O diretor do Instituto Politécnico de Viana é simultaneamente o presidente da Santa Casa da Misericórdia de Viana. E nós fizemos lá uma exposição com o senhor Antero [Leite] e tal...

**JP:** Foi o senhor Antero que me deu o seu contacto.

**DC:** Fizemos lá uma exposição, portanto eu tenho contribuído, com fotos de estuques daqui da região.

**JP:** Em que trabalhou?

**DC:** Não é nas que eu trabalhei.

**JP:** Mas ainda está lá a exposição?

**DC:** Não sei...

**JP:** Mas eu também posso falar com o senhor Antero.

**DC:** Ele tem isso, ele tem 12 000 fotografias de obras feitas antigas. No Porto, aliás, há coisas bem... de

uma pessoa virar o juízo, parece impossível como foi feito aquilo.

**AP:** Por exemplo?

**DC:** Há indivíduos... eu conheci um individuo analfabeto... porque na técnica... por exemplo, a fazer um tecto, o projeto e depois a preparar o material para pôr. Portanto, às vezes nem é retangular nem quadrado e a pessoa naqueles ângulos conseguia encaixá-lo ali com toda a precisão. Ali, no Porto, havia obras, bem... no Porto e em todo o lado. O Palácio da Bolsa... são tantas, é uma coisa incrível. Mas depois tem por esse país fora, Caminha, Paredes de Coura, tem por todo o lado. Eu até pedi ao senhor Antero para ele me arranjar para publicar isso, porque era uma obra...

**AP:** A associação é de quê?

**JP:** Tem uma associação de estudos regionais.

**DC:** Eu faço parte dessa associação.

**JP:** Diga-me uma coisa... por exemplo, o estafe como é que preparava?

**DC:** O estafe era pregado.

**JP:** Mas já vinha a placa feita?

**DC:** Já vinha feita. já. Eram placas de 50cm x 1 m, uma ripinha muito fininha e depois era pregada com pregos de zinco, zincados.

**AP:** Para não enferrujar.

**DC:** Mas eu ia há bocado explicar uma coisa que foi muito importante. Na Sala de Pesca do Marquês de Pombal em Oeiras, encontrei uma coisa que nunca tinha visto. O fasquiado, era em fasquiado de 1700 e tal, eram galhos, eram árvores novas de pinheiro abertas e pregadas no tecto e estavam impecáveis, é uma coisa incrível! Depois a massa entrava nas fendas e prendia.

**JP:** Mas o senhor também fazia fasquiado ou usava sempre o estafe?

**DC:** Não, também usei muito o fasquiado. E lá, fui apanhado num restaurante, porque eu fui a Lisboa porque divorciei-me quando vim da tropa, tive uma filha tem 55 anos já. E a mãe estava em Lisboa e eu fui lá para localizá-la e depois um indivíduo sabia que eu trabalha e chamou o meu tio que era o dono do restaurante onde eu estava e ofereceu-me trabalho, precisamente para ir fazer esse trabalho. E fui, fui fazer o telhado, que é uma coisa que era preciso saber, um telhado de quatro águas e toda a telha antiga era assente em massa. O homem eu disse-lhe que sabia, mas ele queria saber, disse-me para fazer um canto que era a parte mais delicada. Eu cheguei lá subi para cima do andaime, havia lá dois empregados, e ele foi dar uma volta. Quando voltou viu que estava bem e disse que podia continuar a trabalhar. O encarregado que lá andava ganhava 90 escudos e a mim deu-me 120, viu que eu tinha conhecimentos.

**JP:** E começou como aprendiz e passou para oficial?

**DC:** Eu comecei como aprendiz, como servente garoto, fui subindo gradualmente e hoje continuo a aprender.

**JP:** Ia-lhe perguntar como é que se define em termos profissionais? Mas, no fundo é um mestre

estucador?

**DC:** Não, eu fazia de tudo um pouco. O mestre estucador só trabalha...

**JP:** Nesse aspeto.

**DC:** E eu fazia de tudo. Eu fiz de tudo, até coveiro fui. Na tropa calhou-me a mim e a outro enterrar dois companheiros.

**AP:** Não se especializou.

**DC:** Eu fiz tudo, fiz a minha contabilidade sempre, toda a vida. Eu fiz de tudo, estucador, pintor, fingidor, sei lá... fizemos de tudo! Não é fácil aqui, o ambiente aqui também... numa cidade é mais fácil.

**JP:** E relativamente às ferramentas específicas da profissão de estucador, quais é que eram, sabe enumerar?

**DC:** Sei.

**JP:** Não tem nenhuma ainda?

**DC:** Tenho uma peça ou duas ali, partidas. Tinha aí muita coisa mas o meu filho levou. Havia a colher do estuque que era uma colher grande quadrada à frente e depois havia várias: espátulas, réguas de tornijar os cantos, de atar os cantos...

**JP:** Com várias dimensões, não é?

**DC:** Sim, várias dimensões e tinha de ser uma madeira que não manchasse com a cal. Havia depois, que nós chamávamos as ganchetas folha de oliveira que eram pequenas coisinhas para tornijar, eram uma coisinha pequenina para limpar os moldes.

**JP:** Chegou a usar silicone nos moldes, ou não apanhou disso?

**DC:** Não, não.

**JP:** Sempre então cera de abelha?

**DC:** A cera virgem, essa foi a área em que eu usei, que eu usava naquela altura.

**AP:** Os instrumentos onde é que os comprava?

**DC:** Havia um indivíduo, o Fontes, em Vilar de Mouros.

**JP:** Eu vou visitar um senhor hoje em Vilar de Mouros. É o senhor Manuel?

**DC:** Em Vilar de Mouros? Não sei, não sei...

**JP:** Eu hoje vou visitar um senhor que faz exatamente ainda ferramentas de estucador. É capaz de ser da mesma família.

**AP:** Mas era só aí que compravam em Vilar de Mouros ou tinham mais sítios?

**DC:** Não. Eles depois tinham em Lisboa uma loja.

**AP:** E no Porto não existia disso?

**DC:** Não sei se existia, porque eu nunca comprei. Em Lisboa comprei, eram indivíduos que sabiam trabalhar nisso. Porque eu vou-lhe dar uma dica que talvez não saiba. E que em Vilar de Mouros houve em tempos uma escola de fazer miniatura de casas.

**JP:** De maquetes?

**DC:** De maquetes. E há aqui um individuo que se casou aqui em [?], que é o Alberto que foi para a Bélgica e foi considerado o melhor maquetista de toda a Bélgica.

**JP:** Mas Vilar de Mouros também teve estucadores.

**DC:** Muito bons.

**JP:** E hoje já não conhece nenhum de lá?

**DC:** Não conheço ninguém. O individuo que eu falei há bocado do telhado era de Vilar de Mouros, o João. Porque eles sabiam. Há obras incríveis, até o Panteão Nacional. Há tempos, um velhote andou lá já depois de reformado, para terminarem aquilo. Sabe o que era o Panteão? Está farta de ouvir as Obras de Santa Engrácia era o Panteão. O edifício onde está hoje o Panteão eram as obras de Santa Engrácia que levou anos e nunca mais acabava.

**JP:** E relativamente ainda aos materiais. A cal o senhor é que queimava a cal, e quanto tempo é que ficava em água?

**DC:** Queimava e depois coava-se e depois ela punha-se uma pasta dura.

**JP:** E ficava quanto tempo?

**DC:** Convinha não ficar muito porque põe-se rija, mas um mês, três semanas.

**JP:** É que dizem normalmente que quanto mais fica, melhor fica a cal para trabalhar.

**DC:** Sim, era natural. Mas muito, muito também não pode ser porque depois fica muito difícil de trabalhá-la.

**JP:** E era então daqui da região?

**DC:** A cal vinha de baixo.

**JP:** Ah vinha do Sul, o gesso é que era daqui da região?

**DC:** O gesso, havia uma fábrica de gesso aqui. A cal vinha de baixo e havia fornos de cal aqui.

**JP:** Aqui em Valença?

**DC:** Aqui na zona, em Lanhelas...

**JP:** E as areias eram de onde?

**AP:** Eram de rio?

**DC:** Eram de rio, dos regatos. Até havia aqui em cima um caminho, chama-se o Caminho das Areias, que nós íamos para o trabalho de manhã e tínhamos uma enxadinha lá escondida e juntávamos a areia e depois vinha o dono da obra com um carro de bois pegar na areia e levava-a.

**JP:** E os pigmentos?

**DC:** Os pigmentos dantes comprávamos nas drogarias. Eu fiz muitas casas em que estuquei a casa com cor, um quarto cor de rosa, um quarto azul.

**JP:** Mas era essencialmente cal ou também tinha um bocado de gesso?

**DC:** Era gesso e cal.

**JP:** Mas na mesma percentagem?

**DC:** A gente tinha um medidor. Por exemplo, fazia-se esta parede cor de rosa, depois não era fácil fazer

a mesma cor se fosse preciso fazer um retoque. O que é que nós fazíamos? Guardávamos uma bolinha morta já para uma eventual...

**JP:** Necessidade de repetir a cor.

**DC:** De retocar.

**JP:** Mas então os tipos de estuque que trabalhou ao longo da sua carreira foi estuque liso...

**DC:** Liso e ornamental. Depois de Oeiras, fomos ao Palácio de Valença, em Sintra, e fomos lá fazer um grande trabalho. E eu andei lá como ajudante dos dois tais pintores, que eram uma genialidade. Aquilo era para receber um grupo de brasileiros e aquilo era tudo tectos subidos com molduras. E depois eles fizeram lá cada pintura.

**JP:** Portanto fazia estuque liso, ornamento e escaiola?

**DC:** Sim, fazíamos de tudo.

**JP:** Há gente aqui da zona de Viana que não chama escaiola, chama escariola.

**DC:** Escariola, era escariola.

**AP:** Usavam os dois termos?

**DC:** Usávamos os dois termos. De escariola recordo-me que fizeram uma obra há muitos anos aqui em São Pedro e era uma casa que tinha um corredor de uma ponta à outra e o homem fez uma escariola de sonho. Era um homem de lá de baixo da Areosa. E um rapazito, que morreu no outro dia, com um prego a brincar deu cabo daquilo tudo. O homem quando viu aquilo saiu pela porta fora meteu-se no comboio e nunca mais veio ali.

**JP:** Quando disse que fazia a escaiola disse que fazia um reboco primeiro, o reboco era o quê exatamente?

**DC:** Era uma argamassa de cal e areia.

**JP:** Mais areia que cal?

**DC:** A mesma mistura. Uma argamassa com ligação e depois fazia-se gesso em cima, gesso e cal, afagava-se bem afagadinho, rematava-se, passava-se o pano...

**JP:** Para dar lustro?

**DC:** Não, é para desfazer algumas irregularidades com água, ficava muito bem. Depois dava-se uma passadela de água e para a escaiola metíamos-lhe uma aguada de cal fininha para dar por cima para depois fazer o desenho.

**JP:** E então o desenho, se fosse mármore, era com pincel ou era com a esponja?

**DC:** Era com a esponja, corria-se para fazer os veios e depois tínhamos um pincel muito fininho com que se fazia os retoques. Usávamos para fazer uma faixa, por cima do mármore, fazíamos uma faixa de 15 cm mais viva. Eu recordo-me que estávamos a fazer uma obra aí, e o meu mestre estava a fazer [um fingido] e começa a gritar “Uma raposa, uma raposa”, “Que foi tio Herculano?” “Fiz uma raposa!” [risos].

**JP:** E depois para fingir madeira, já usava pincel?

**DC:** Nós nas paredes não usávamos madeira. Madeira era nas portas, porta de pinho, castanho ou carvalho.

**JP:** Mas usava o pincel para fazer os veios?

**DC:** Não, há uns pentes metálicos, o meu avô foi quem mos deu. E depois com o pente fazia-se o que a gente queria conforme os nossos conhecimentos. Fingíamos a pedra. Outra coisa que nós fazíamos muito era se não metêssemos nenhuma [?] em cima e fizéssemos só o canto quebrado. Às vezes com uma régua e com a sombra, um tom acastanhado, fazíamos um traçozinho com 1 cm ou 1 cm e pouco, muito direitinho, tinha de ser uma coisa bem feita. A pessoa olhava e dava a ideia que aquilo era saliente e não era.

**JP:** Pois, isso são os truques da visão.

**DC:** Fazíamos aí e fazíamos no exterior. Numa fachada era com pigmentos. Fazia-se o banho, chamávamos nós o banho que era feito à base de uma aguada de cal com cimento um pouco de cal hidráulica que era para dar aquela tonalidade, depende da pedra, e depois com uma vassoura salpicava-se. E depois faziam-se os veios da pedra conforme a gente queria.

**JP:** Mas como é que era o reboco e o esboço?

**DC:** Era a mesma coisa.

**JP:** Era sempre areia e cal.

**DC:** E cimento, e algum cimento.

**JP:** Qual era o cimento que usava?

**DC:** Era o cimento normal.

**JP:** Não era considerado o cimento *keene*?

**DC:** Não, era cimento normal. Nós é que fazíamos os moldes. Aconteceu-me quantas vezes a fachada principal tinha uma cornija e depois eu tinha de fazer o molde a condizer. Fazia o apilarado, é uma coisa engraçada. O apilarado é uma saliência na cornija e a gente fazia esse apilarado, na régua púnhamos mais uma reguazinha com 1 cm e depois metia-lhe massa e corria o molde. Depois havia que o tornijar, que o cortar para condizer. Hoje não se faz nada disso, perdeu-se tudo. E hoje em dia as casas que estão a fazer agora aí, chamo-lhes obras de fancaria, nem telhado têm. Um dia vejo uma casa destas a arder por fora, as paredes, “O que é aquilo?”. É a tal placa que metem agora a revestir, nem é a encher nem nada. Chegam ali e põe blocos, vem com aquelas placas que parece esferovite e colam e fazem as juntas e em cima metem a mesma coisa. Pode ser que dê, mas é um risco segundo a experiência que eu tenho.

**JP:** Hoje em dia, por exemplo, perdeu-se a prática dos estuques porque as pessoas optam todas pelo *pladur* que é simples.

**DC:** E não é só isso, é o *pladur* mesmo de paredes. Se for bem feito e for feito com todo o rigor, tem qualidade.

**JP:** Se fosse uma grande peça no centro de um tecto, uma peça pesada, como é que prendia a peça ao tecto?

**DC:** Ia prender para os barrotes.

**JP:** Mas se não fosse feito com fasquiado e fosse feito só com estafe como é que prendia?

**DC:** Há sempre barrotes do tecto.

**JP:** Mas como é que puxava?

**DC:** Essas grandes peças normalmente eram feitas em frações.

**JP:** Mas depois como é que colocava exactamente?

**DC:** Era pregado ou colado. Também se colava, os florões eram colados.

**AP:** E como é que colavam?

**DC:** Com gesso, era o próprio gesso que colava.

**JP:** Agora é usada um gesso cola.

**DC:** Ah, pois é, mas naquele tempo não. Sabe quem era o sacrificado? Era o servente que estava ali até as mãos caírem para baixo [risos]. Uma coisa importante, eu cheguei a pensar nisso, no estuque pode-se fazer muitas coisas, eu vi há pouco tempo uma exposição do senhor Antero com uma rapariga que apresentou esse trabalho, não sei se conhece. Ela fazia pétalas em gesso...

**JP:** Ah a Iva Viana?

**DC:** Iva Viana, coisas muito bonitas. E é engraçado que eu pensei, por exemplo, num restaurante, repare bem a minha imaginação, haver três ou quatro casinhas com pétalas dessas, pôr uma mesa dentro para um par de namorados por exemplo ir ali ou um casal... Não sei se está a ver...

**JP:** Sim, estou a imaginar.

**DC:** A ideia é que comanda a vida.

**AP:** O sonho comanda a vida.

## Entrevista MT

Entrevistado: Manuel Torres (MT)

Entrevistadores: Joana Pina (JP) e António Pina (AP)

Dia: 13 de Fevereiro de 2019

Local: Vilar de Mouros, Caminha – na oficina do entrevistado



Figura 110: Ferreiro Manuel Torres.

**AP:** O senhor é serralheiro, tinha uma serralharia?

**MT:** É, fazia ferramenta de estucador.

**JP:** Era só mesmo para estucadores?

**MT:** É.

**AP:** Trabalhava mais gente com o senhor ou trabalhava sozinho?

**MT:** Não, tinha três homens.

**AP:** Só para ferramentas de estucador?

**MT:** Só. Eu fazia para todo o país.

**AP:** E também vendia para o estrangeiro ou só aqui?

**MT:** Para Angola também.

**AP:** O senhor é senhor Manuel quê?

**MT:** Manuel Torres.

**AP:** E ainda faz ou já não faz?

**MT:** Faço para restauros. Agora em restauros é que ainda pedem, ainda hoje mandei uma encomenda.

**JP:** O senhor Nestor [Pereira] é que me falou do senhor.

**MT:** Quem?

**JP:** O senhor Nestor, o pai. São dali de Outeiro.

**MT:** Outeiro sim, ele tem aí uma encomenda. O filho nunca mais a veio aqui buscar.

**JP:** O filho está para Lisboa, numa obra em Lisboa.

**JP:** Isto são as espátulas.

**MT:** Ainda temos as colheres também: a colher da massa e a colher de afagar [maior que a da massa].

**JP:** Ah a dimensão é mais pequena.

**MT:** É. E ainda há as réguas também.

**JP:** Ah, também faz as réguas. De várias dimensões também?

**MT:** De várias grossuras

**JP:** E então sabe-me dizer para que é que serve cada uma?

**MT:** Ah, isso agora [risos].

**JP:** Faz, também tem conhecimento para que é que serve [risos].

**MT:** Isto é para rematar, estas chamam-se listéis, é para os filetes...

**JP:** Mas então qual é o nome que dá a cada peça?

**MT:** Espátula de listéis, de várias medidas e há em meia cana também; e aqui é espátula de arrematar; ferro de cantos para estucador; este é o de pintor; aqui é a colher de ponta; colher da massa; colher de afagar e as réguas.

**JP:** Réguas de cantos.

**MT:** depois ainda há mais umas ferramentas. Por exemplo: meia esquadria; há uns colherins que era de brunir...

**AP:** E deixou a alguém que saiba fazer alguma coisa para além do senhor?

**MT:** Não.

**AP:** Ninguém sabe? Não tem descendentes?

**MT:** Não. Tenho, mas não. Isto agora acabou.

**AP:** Acabou mesmo?

**MT:** Acabou, isto é, só faço pouca coisa. E aqui é a faca de moldes.

**JP:** Ah, já sei, o senhor Nestor também me mostrou. É para cortar os cantos dos moldes. E também tem raspadores?

**MT:** Não.

**JP:** A crista de galo?

**MT:** Ah sim, tinha cristas de galo mas não tenho nenhuma aqui agora. E depois há aqui a talocha, não sei se conhece.

**JP:** Ah sim, sim claro a talocha.

**MT:** E a régua de aço, interessa?

**JP:** Sim. Tem mais alguma?

**MT:** Não.

**JP:** Ainda tem bastantes.

**MT:** Ainda é muita coisa, é muita ferramenta e eu não tenho toda aqui agora. Tem as picadeiras também.

**JP:** E os cabos também é o senhor que os faz?

**MT:** É tudo feito por mim.

**JP:** Isto é a sua marca?

**MT:** Isto era tudo feito aqui na oficina.

**JP:** E mandava para onde depois? Para todos os pontos do país?

**MT:** É. Desde o norte ao sul.

**JP:** Houve hoje um senhor que também me falou... hoje fui falar com outro estucador da zona de Valença e ele falou-me também de um senhor que fazia ferramentas aqui em Vilar de Mouros, mas não tinha o seu apelido.

**MT:** Cavadas?

**JP:** Não, era outro.

**MT:** Não havia mais ninguém.

**JP:** Mas o senhor que eu estou a falar já tem 70 e tal anos.

**MT:** Quem eu?

**JP:** Não, o outro senhor com quem eu falei que me disse que havia alguém. Então fazia isto para todo o país.

**MT:** Sim, sim.

**JP:** E deixou há quanto tempo, então?

**MT:** Eu não deixei nada, que eu ainda faço [risos].

**JP:** Ainda faz [risos]. Mas de lhe pedir há quanto tempo é que lhe deixaram de pedir?

**MT:** De vez em quando ainda pedem, mas já não tem nada a ver. Eu por semana, se calhar, vendia 500 peças, era muita coisa.

**AP:** Não tinha concorrência?

**MT:** Não.

**AP:** Ai não? Isso é que era um monopólio!

**MT:** Ah, isso não há dúvida nenhuma. Era eu que fazia o que queria e punha os preços que queria. Não havia concorrência, era fácil, era pera fácil.

**AP:** Ainda bem [risos].

**MT:** Depois olhe de repente acabou.

(...)

**JP:** E agora já não se conhecem os estucadores daqui da zona? Ou já não há?

**MT:** Há, é projetado. Fazem projetado.

**JP:** Mas sem ser projetado?

**MT:** Fazem as duas coisas.

**JP:** Mas são pessoas de que idade?

**MT:** Mais novas que eu.

**JP:** O senhor tem 72, não é?

**MT:** Sim. Mas eles praticamente já estão reformados, mas ainda são os que fazem mais destes restauros. Mas cá em Vilar de Mouros ainda há pelo menos, que eu conheça, há quatro estucadores.

**JP:** Quatro? Ah se me pudesse dar os contactos depois.

**MT:** Ah, isso agora não tenho.

**JP:** E vivem todos aqui na Vila?

**MT:** Sim, sim. Uns são dois irmãos, são gémeos por sinal.

**JP:** Como é que se chamam?

**MT:** Barreiros.

**JP:** E os outros dois?

**MT:** E um chama-se Manel, esse está reformado. Outro que era Barreiros, o pai, está reformado também e há um outro também. Como é que se chama? Agora não sei, sei mas não me lembro.

**JP:** Mas esses então ainda lhe encomendam algumas peças?

**MT:** Não, esses não. Esses trabalham... Vá lá, antes de ser o projetado é claro compravam, mas agora são outras ferramentas.

**MT:** Sabe quantas horas é que eu trabalhava por dia?

**JP:** Diga, quanto é que trabalhava?

**MT:** Aí é que está. 15 horas por dia.

**JP:** Por dia? A fazer ferramentas?

**MT:** Sim, senhora. Trabalhei como um ladrão.

**JP:** Mas tem aqui uma boa oficina.

**AP:** Aquela placa era do seu pai?

**MT:** Era, tem cento e tal anos isso.

**AP:** Tem ali aquela chapa que não se vê o nome, o que é que diz?

**MT:** A ser inaugurada em Fevereiro de 1893.

**AP:** Era do seu avô?

**MT:** Era do meu avô.

**JP:** Mas esta oficina já era do seu avô?

**MT:** Era do meu avô. Do senhor Jacinto e depois o meu pai era Raul.

**MT:** Havia ali a salinha de [?], que foi o principio e depois cada máquina tinha o seu motor. Isto aqui era onde fazia as ferramentas.

**JP:** Ai é? Então ainda a usa.

**MT:** Isto fazia estas peças, esta é de pintor espere aí. De estucador era esta [mostrou ferramenta], isto era forjado.

**JP:** E faz nesta máquina?

**MT:** Ali, era tudo aquecido à forja.

**AP:** E depois fazia à forja, era?

**MT:** Isto era quente, isto é uma máquina pneumática... com o pilão.

**AP:** Não é elétrica ainda?

**MT:** É eléctrica mas é pneumática. Isto bate com o martelo e batia e fazia isto. Isto levava com calor, com o calor fazia esta peça, fazia o redondo e fazia isto. Noutro calor estirava e noutro calor estampava. Levava três calores.

**AP:** Claro, três temperaturas diferentes.

**MT:** Depois era dobrado, virado e depois era desbastado ali no esmeril, naquela roda. E os cabos eram feitos ali naquele torno.

**AP:** De que são feitos os cabos?

**MT:** É freixo. Demorava 1 minuto a fazer cada cabo.

**AP:** Caramba se fazia 500 por semana... Tinha um homem só para isto?

**MT:** Sim, fazia só cabos.

**JP:** Diga-me uma coisa e as réguas é que madeira?

**MT:** Fazia-as eu.

**JP:** Mas qual era a madeira?

**MT:** Era pinho e algumas em pica Espanha. Havia alguns clientes traziam o pica Espanha.

**AP:** Não sei o que é isso...

**MT:** É riga. E fazia as réguas nesta máquina.

## Entrevista JR

Entrevistado: José Rosário (JR), conhecido por Mestre Rosário

Entrevistadores: Joana Pina (JP) e António Pina (AP)

Intervenientes: Marco Aurélio (MA) e António Duarte (AD)

Dia: 25 de Junho 2019

Local: Fernão Ferro, Seixal – em casa do entrevistado



Figura 111: Estucador José Rosário.

**JP:** Fale sobre o que estava a dizer ao Marco Aurélio.

**JR:** Para retardar a presa nós antigamente, havia quem cozesse folhas de pita.

**JP:** Que é o sisal?

**MA:** Folhas de pita como assim?

**AS:** Da fiteira daquelas amarelas?

**JR:** Daquelas pitas que têm os picos de que se faz o sisal. Que tem aquelas folhas grandes.

**MA:** E faziam o sisal dessas piteiras? Aquilo era batido...

**JR:** Aquilo normalmente vinha de África. Em África há muitas sementeiras de pita, de sisal. Havia imensas e aquilo passava por uns... Exatamente as cordas eram feitas de pita. Não havia cordas de nylon... era tudo cordas de pita.

**MA:** E depois coziam essas folhas...?

**JR:** Essas folhas cortavam-se aos quartos e depois punha-se a ferver ...

**MA:** E essa água...

**JR:** Aquela água deixava-se arrefecer e depois juntava-se à água na caldeira.

**MA:** Chegou a usar grude para fazer paredes e tectos?

**JR:** A gente quando fazia grande quantidade de massa, porque éramos duas pessoas a trabalhar, a estucar paredes, normalmente fazia-se três latas de cal para duas paredes. Então abria-se a caldeira, metia-se um bocado de grude para a gente ter tempo de estender aquilo tudo e afagar.

**AS:** Qual era o traço de cal e gesso?

**JR:** O traço normalmente para paredes era 4 litros de água por vinte litros de cal. 4 polícias. E nas molduras nunca menos de 6.

**AS:** e qual era a percentagem de gesso?

**JR:** O gesso era colocado na água até ficar ... até o gesso beber a água toda.

**MA:** A água é que manda.

**AS:** E esse preparado com a pita, com o sisal... aquilo ficava tipo goma?

**JR:** Aquilo era desfeito na água e nem se notava.

**AS:** Aquilo era uma proteína vegetal, uma gelatina. Tinha o mesmo efeito do grude.

**MA:** Eu sei que quando se corta uma piteira dessas, essas folhas, o líquido que cai nas mãos dá muita comichão.

**AS:** É uma proteína. E aquilo era aplicado em água fria?

**JR:** Sim, em água fria. O estuque é sempre feito com água fria.

**AS:** Se for quente...

**JR:** Acelera a presa.

**AS:** Claro. Também li em alguns tratados que para além do grude que usavam leite, sabão...

**JR:** Água de sabão

**MA:** Água de sabão não é bom porque tem muito sal e ...

**JR:** Mas usavam. Os antigos usavam.

**AS:** E urina...

**JR:** Também fazia o mesmo efeito só que era um pivete! Porque a urina com a cal... fazia um salgadiço e era um pivete. Cheirava muito mal.

**AS:** Eu conheci há uns anos um estucador que viu o mestre... urinavam para retardar a presa.

**JR:** Havia mestres que até tinham o polícia escondido debaixo da estância com urina. Não era muito, era um bocadinho de nada.

**MA:** Mas se calhar o gesso não tinha a força que tem hoje.

**JR:** Ou teria mais...

**MA:** Acha? Haveria mais descontrolo na cozedura...

**JR:** Mas a pedra fermentava melhor e era cozido a lenha com o tempo devido. Acho que ficava melhor.

**AS:** O gesso vinha todo ali de Leiria?

**JR:** Eu gostava muito do gesso era do Serafim Ramos.

**AS:** Onde era isso?

**JR:** Ou Seral que era ali em Cabo Ruivo.

**MA:** Era a fábrica da Seral. Ficava no Oriente.

**JR:** Quem ia do Batista Russo para os Olivais.

**AS:** Vinha de Leiria/Fátima?

**MA:** Não sei se viria de Marrocos já também.

**AS:** Aqui em Portugal é a zona que tem mais gípsea.

**MA:** Mas ali eles não estão a utilizar gesso de Leiria. Aquilo vem tudo de Marrocos.

**JR:** Mas eu não gostava muito do gesso daí. Puxava muito rápido. Era muito secativo. Vai da qualidade da pedra. A pedra é que manda. É como a cal.

**AS:** Mas a cal vinha aqui de ...

**JR:** A cal desta zona toda era do forno que era cozido ali em Alhos Vedros e aqui em Palhais. Em Palhais havia um forno da cal grande. Em Alhos Vedros havia outro. Eu lembro-me era miúdo, na minha infância a cal vinha as fragatas pelo Tejo até ao forno da cal de Alhos Vedros. Que era mesmo junto à estrada.

Onde é hoje um supermercado grande, o Continente, era do outro lado junto ao mar. Havia um forno da cal muito grande.

**MA:** E a pedra vinha daqui da zona?

**JR:** Não. Esta aqui de Palhais não sei de onde vinha, agora a outra sei que vinha por canoas. Não sei de onde é que ela vinha.

**AS:** E era tudo cal de primeira? Daquela gorda, boa? Nunca apanhavam daquela cal parda...

**JR:** A cal parda já não é daqui desta zona.

**AS:** Mas nunca vinha essa cal que faz presa?

**JR:** Era cal branca. A cal parda nunca vinha e era cozida noutros fornos e para outros fins. Normalmente para rebocos.

**AS:** É natural. A que a gente hoje chama hidráulica, mas natural. Faz presa aérea e presa hidráulica.

**MA:** E as pedras eram hidráulicas?

**AS:** É, fazem as duas é linear. As de argila fazem as duas presas.

**JR:** Havia muito aquela a que nós chamávamos no Alentejo cal preta que era cozida em Bencatel, que tinha muitos fornos de cal preta. Chamávamos nós cal preta ou cinzenta.

**MA:** Onde é Bencatel?

**JR:** Bencatel é à beira de Vila Viçosa.

**MA:** Há uma terra que se chama Barro Branco. Era daí que vinha a melhor cal dos calcários margosos. Mas isso terminou tudo, já ninguém faz cal aí.

**JR:** Mas também hoje já não fazem lá cal.

**AS:** Quando vocês faziam rebocos e esboços era areia de onde?

**JR:** Aqui da zona era a areia de Coina, uma areia branca.

**AS:** Nunca usaram de Arraiolos?

**JR:** Não.

**AS:** Mas eu ouvi falar bem dela!

**MA:** Areia de Coina é fina e a areia de Corroios é boa para esboçar. É como se fosse um saibro. A malta olha para ela, já tive muitos problemas com engenheiros, porque olham para ela e veem-na muito amarela e dizem logo que aquilo tem argila e que tem sais. É uma areia para esboçar e tem de ter alguma goma. E eu não posso usar areia lavada, nem areia do rio, porque senão tem de ter cal. Aquilo não tem argilas, são limos.

**AS:** Mas a argila até pode ser positiva.

**MA:** Sim, sim. Vamos ver massas antigas que têm uma rigidez brutalíssima e porque nos tectos lhe punham gesso [risos].

**JR:** Punham gesso quando punham. Eu esbocei muitos tectos de tabique sem ser linhado e não levava gesso nenhum. Era só massa de esboço. Cal e areia.

**AS:** Duas de cal e uma de areia?

**JR:** Aí dependia muito se levasse muita cal. A massa do estucador tem um termo diferente da massa de pedreiro. A massa do estucador quando é forte, é forte em areia. O pedreiro quando a massa é forte é forte em cimento ou cal. Tem muita goma. E porque é que levava muito mais areia do que cal? Para não rachar. Porque se levasse muita cal ela rachava, partia facilmente.

**AS:** E ter ali um elemento estrutural...

**JR:** Nós esboçávamos muita vez, tectos de fasquiado. Quando ela passa para a parte de cima da fasquia, como a fasquia é em rabo de peixe nós chamávamos rabo de peixe porque ela é trapezoidal, e então fazia prego de cima para baixo. Portanto ela ficava presa lá em cima e já não saía, fazia prego. E então muitas vezes não levava gesso. Era preciso era saber segurar e não molhar a fasquia. Porque se molhasse a fasquia nunca mais segurava a massa.

**AS:** Não ia muito líquida?

**JR:** Não, tem de ser forte, rija. Dava cabo dos braços. Eu antes de ir para tropa andava a trabalhar aqui na Escola Naval no Alfeite, precisamente a fazer isso. A renovar as casernas dos cadetes. Os tectos eram de tabique e andava lá eu e um individuo, chamavam-lhe o Cavalo que era da Areosa, a fazer esse serviço.

**AS:** Vocês a cal estendiam logo ali na hora? Queimavam logo.

**JR:** Era queimada e era passada a limpo e depois ficava em latões.

**AS:** Vocês usavam já com maturação.

**MA:** Quanto tempo é que tinha lá a cal antes de começar a trabalhar com ela?

**JR:** No restauro ficava sempre muito tempo. Agora nessas obras assim como não era do tipo de restauro, era renovar o trabalho, era dois dias. Assim que ela estivesse fria era utilizada.

**MA:** Diga-me outra coisa, Mestre. Você nunca utilizou cal em pó, hidratada em pó?

**JR:** Não, não havia.

**MA:** Mas é que eu encontro muitas massas nas paredes de reboco, massas em que apanho muitas pontas de cal sem estarem desfeitas. Aquilo era cal hidratada que eles punham... eram pedras que eles punham no chão, regavam, faziam pó e misturavam com massa.

**JR:** Sim, isso utilizei.

**MA:** Utilizou? Mas partiam-nas para fazer o quê? Para fazer rebocos?

**JR:** Sim, principalmente a cal preta. Tinha a pedra, regava-a no escorredor, borrifava-se, tapava-se e deixava-se ficar ali um bocado. Começava a estalar, dava-lhe mais uma borrifadela, mas não se podia dar muita água porque se se desse muita água ficava lama, ficava em pasta...

**MA:** Depois misturavam-na com areia...

**JR:** Depois misturávamos com areia, na altura fazia-se o traço. A cal estava num andar e eu estava no outro.

**MA:** É que eu conheci um homem no Alentejo que diz que faziam a massa e deixavam-na à espera uma semana.

**JR:** Sim, havia quem fizesse isso, mas isso era grandes quantidades para reboco.

**MA:** Sim, eu vi a massa e a cor passado uma semana não tinha nada a ver com aquela acabada de fazer. E a plasticidade da massa...

**JR:** Eu também cheguei a fazer isso.

**AS:** Como é que tapavam aquilo? Com uma toalha molhada?

**MA:** Eu vi fazer a experiência. Carregaram ali a cal que até ficou em pó, peneiraram-na...

**AS:** Cal hidratada em pó?

**MA:** Cal hidratada em pó. Não tem nada a ver com pasta. As pedras eram colocadas no chão, regadas com água para hidratar. Ficavam em pó. Logo peneiravam e faziam a massa com essa cal e a areia. E a massa ficava uma semana a esperar. E a cor e plasticidade do material não tinha nada a ver. E o homem disse “Eu no Alentejo sempre trabalhei assim”. É um pedreiro.

**AS:** Há cal viva em pó, cal hidratada, há muita coisa. Já vi pessoas a comprar cal viva a pensar que estavam a comprar cal hidratada.

**MA:** A primeira vez que fiz cal utilizei essa cal viva em pó e aquilo tem mais lixo do que cal.

**JR:** Tu ainda fizeste cal em pedra lá no curso?

**MA:** Sim, sim. Eu tenho lá sempre 30 bidões de cal e passo sempre. Você deu-me o passador. Quando vou lá compro sempre 600 kg. O carro vem cheio. Com 600 kg faço 12 bidões de cal. 12 bidões, 200 litros. Você fazia 4 arrobas [15 kg].

**JR:** É cerca de 4 arrobas.

**MA:** Eu não consigo pôr tanto.

**AS:** De 25?

**MA:** 15. Não consigo pôr tanto. Eu gosto de fazer mais líquida porque é mais fácil para passar. Eu passo só a quente.

**JR:** Ah bruxo.

**MA:** Eu também não me interessa porque depois ela no fim assenta e tiro a água. Bem mais ou menos 55, 58 kg porque se for demais já o bidão... E depois como são pedras grandes...

**JR:** Aquilo começa a rebentar...

**MA:** Tive uma vez um problema... Há bocado estávamos sobre a questão da cal, da cozedura dentro do forno. A cal em pó, a cal em pedra industrial não tem nada a ver com a cal tradicional. Nada. A cal em pedra industrial são pedras deste tamanho aquilo é cozido em forno contínuo. Aquilo leva calor de um lado e do outro e o interior não fica cozido. E quando estamos a passá-la tem lá lixo que é uma coisa bruta. Eu num bidão de cal de pedras grandes eu tiro um bocadinho de um balde de lixo e se for essa industrial eu tiro um balde só de lixo. Pedra que não se consegue desfazer. Eu tive uma vez uma situação com uma pedra que vinha escura... Eu desconfiei logo da pedra. O senhor lá do forno disse-me assim “A pedra boa tocas uma na outra e ela tem de soar a loiça”. Se ela se se esmagasse é porque é daquela cal que se desfaz... É casca de batata...

**JR:** Cal mijona, chamávamos nós.

**MA:** Meto a pedra no bidão e pensei a cal está estragada. Quando a cal começou a ferver o bidão dava saltos porque é essa pedra mais... A cal ficou branquíssima, ficou impecável. E bom uma plasticidade a trabalhar muito bom. Porque eles justamente recorrem a pedra e escolhem-na na pedreira. Enquanto que a cal industrial vinha. Eles fazem pouca cal para a construção, aquilo é tudo cal para a indústria, carbonato de cálcio e pronto.

**JP:** Fale-nos um pouco sobre o seu percurso na arte dos estuques. Como é que começou?

**MA:** Fale de lá de baixo.

**JR:** Vim do Alentejo. Vim não, trouxeram-me do Alentejo para esta zona [Seixal] e depois vim trabalhar aqui na zona do Barreiro. Trabalhei sempre na zona do Barreiro.

**JP:** E começou a fazer o quê?

**JR:** A dar serventia.

**MA:** Você começou a trabalhar aqui, lá não?

**JR:** Trabalhei lá, mas não foi em estuques. Lá ainda trabalhei a dar serventia de pedreiro, no Alentejo.

**MA:** Quando era pequeno?

**JR:** Sim, depois de sair da escola.

**AS:** E tinha o quê, 11 anos?

**JR:** Sim, tinha 11 anos quando comecei a dar serventia a pedreiros. A um individuo que era de Bencatel. A fazer abóbadas nas casas e sancas.

**MA:** A encher?

**JR:** Sim. Depois vim para aqui a dar serventia a estuques. Não queria ser estucador.

**JP:** Não queria? E acabou por ser.

**JR:** Acabei por ser. Muito simples, porque a minha mãe dizia que o ofício de um tinha que dar ao outro. E como o meu irmão já era estucador e gostava e andava no mesmo patrão, então eu tinha que andar lá, tinha que aprender. Só que andei dois anos a dar serventia porque não queria ser estucador. Então cheguei a um ponto e disse assim “Então afinal eu ando a carregar massa para os outros em vez dos outros andarem a carregar massa para mim? Não. Agarra-te lá à ferramenta e começa a trabalhar.”

**JP:** E quem era o mestre?

**JR:** Mestre Adriano.

**JP:** Era daqui da zona também?

**JR:** Já morreu.

**JP:** Sim, mas era daqui desta zona também?

**JR:** Era do Barreiro.

**MA:** Faziam o quê? Casas, prédios?

**JR:** Sim. Na altura fazia-se muito, havia muito trabalho. Mas era mais à base de chalés, rés dos chãos.

**MA:** Ah, moradias.

**JR:** Sim. Prédios grandes havia poucos, na altura.

**AS:** Tudo aqui na zona ou havia muito trabalho em Lisboa também?

**JR:** Havia.

**AS:** E estamos a falar até quê, década de 60?

**JR:** Não, antes de 70.

**AS:** Não, estou a dizer até quando é que sentiu que o estucador se cumpria na função. Ou seja, porque havia trabalho para o estucador, mas depois houve aí uma fase que... Até quando é que sentiu mesmo que havia trabalho para os estucadores?

**JR:** Houve sempre muito trabalho para os estucadores. Houve duas crises, uma é de 50 e tal, antes de 60 havia uma crise, andava assim muito tremido. Depois começou a desenvolver a construção e foi sempre muito trabalho. Sempre, sempre muito trabalho, nunca me faltou. E saltava sempre de um patrão para o outro sempre a ganhar mais. Depois andava lá a trabalhar e disse assim “Estou a ganhar pouco vou, mas é para Lisboa.” E vim trabalhar para Lisboa.

**JP:** E isso foi em que altura mais ou menos?

**JR:** Deixe-me ver se eu me recordo mais ou menos da data. Foi antes da Guerra Colonial.

**MA:** A guerra começou em 67, não foi?

**JR:** Por volta disso. Até houve um terramoto na altura em Lisboa.

**AD:** Foi em 68.

**JR:** 68, não. Aí eu já tinha vindo do Ultramar, vim em 67. Fui para Ultramar em 64, isso foi para aí em 62 mais ou menos. Andava a trabalhar no mestre em Lisboa. Fui para lá trabalhar, isto da Areosa. O homem dava cabo dos chapéus todos. Se o funcionário não estava a fazer o trabalho como ele queria, pegava e mandava o chapéu abaixo. Pisava o chapéu e ia-se embora. Um dia o encarregado chegou ao pé de mim e disse assim “Oh Sr. Rosário, o que é que você fez ao patrão?” “Eu nada.” “Então ele deu cabo do chapéu. Deu cabo do chapéu porquê?” “Eu não sei, não sei porque é que ele deu cabo do chapéu” “Está bem, pronto”.

Quando eu fui trabalhar para essa casa, o primeiro trabalho que me deram foi atar cantos num edifício. Chegou o meio dia e o encarregado disse assim “Quantos cantos atou” “Oito” “Oito? Nesta casa nem sequer há engraxadores”. Digo eu assim “Ai mau Maria, mau.” Bom, quando fui pegar ao serviço da parte da tarde, diz-me ele assim “Você não vai trabalhar.” “Então o que é que eu vou fazer?” “Vai subir o prédio e descer até às 5h. E não o quero ver parado. Descer e subir escadas sempre de um lado para o outro.” “Então, mas porquê?” “Porque você já fez o serviço e já fecho estores cá da casa há muitos anos. Portanto você agora vai subir e descer.” “Então, mas porque é que você não disse?” “Aqui não há engraxadores”. No outro dia comecei a fazer o trabalho 4 de manhã e 4 de tarde. “Aprendeste, que é para não ter chatices.” Eles tinham uma média estipulada pelos trabalhadores. Porque eu tinha vindo de uma casa em que quem mais fizesse e mais lavasse melhor era. Isto foi na Ajuda, ao pé do cemitério da Ajuda. Isto foi por cima do antigo Ministério de Ultramar que é um prédio grande no Restelo, um bocadinho acima. E depois dali vim para a Avenida do Duque de Loulé, no mesmo patrão. E depois esse

patrão disse-me assim “Você tem que se ir embora porque não tem trabalho.” “Está bem.” O gajo que me mandou o chapéu abaixo, no dia em que era para me vir embora, diz ele assim “Você já tem trabalho?” “O que não falta é trabalho” “Então se quiser não procure que eu já arranji trabalho para si” “Trabalho em quê?” “Vai para o Naval do Alfeite”. Então fui para o Naval do Alfeite e depois dali estive no Marquês de Pombal também por conta desse mesmo patrão que estava no Naval do Alfeite. Depois fui para a tropa. E lá andei, e lá vim e comecei a trabalhar no Barreiro, outra vez.

**MA:** Quando veio da tropa?

**JR:** Quando vim da tropa para o Pinhão.

**AS:** O mestre nessa altura fazia estuques decorativos ou era mais corridos?

**JR:** Não. Nessa altura havia poucos decorativos. Era o estuque dentro do geral, sem pormenores. Eram as sancas e paredes, lisos. Era o trivial.

**AS:** E fasquio?

**JR:** Não, raramente aparecia fasquiado. Eram placas que eram salpicadas e depois eram esboçadas.

**MA:** Eram vocês que montavam as placas?

**JR:** Não a placa era de betão. Depois eram salpicadas pelos pedreiros e depois nós esboçávamos e aí preparávamos para levar o estuque. As paredes eram rebocadas e esboçadas.

**MA:** Esboçavam com massa fina?

**JR:** Sim.

**MA:** Pois, as paredes estava tudo a reboco. Os pedreiros deixavam já tudo rebocado. Depois esboçavam com massa fina...

**JR:** Esboçávamos com massa de esboço e depois estucávamos. Fazíamos a preparação para levar o estuque. Os tectos normalmente eram cheios com massa de cimento de cal e areia, o esboço.

**MA:** Eram vocês que faziam?

**JR:** Era a gente que fazia.

**MA:** E então começavam pelos tectos?

**JR:** Sempre pelos tectos.

**MA:** E sancas? Corriam antes as sancas...

**JR:** Normalmente não levavam sancas, era dobrado o canto com uma massa mais grossa. Não ficava perfeita, era massa que levava e nós dobrávamos o canto.

**MA:** Ah, com a meia cana?

**JR:** Sim. Só quando eram já molduras, quando estava destinado a levar molduras, arranjava-se uma forra para encher mais ou menos com aquele formato.

**MA:** Quando faziam os enchimentos.

**AS:** Já fazia com carrinhos, com a cércea?

**JR:** Tudo à mão.

**MA:** Os enchimentos. Depois no fim é que metiam réguas e corriam...

**JR:** Depois no fim corriam os moldes.

**AS:** Mas já havia pessoas a comercializar sancas?

**JR:** Não, isso é muito recente.

**MA:** Mesmo ali o da Avenida da Liberdade?

**JR:** Mas esse aí não fazia sancas. Só peças, só ornatos.

**AS:** Em Inglaterra havia uma indústria...

**JR:** Agora é que aparece muitas sancas feitas em estuque e em esferovite. Mas as sancas antigamente eram todas feitas no local. Ou então feitas fora e aplicadas lá, mas eram feitas na altura. Mas isso normalmente era só para a entrada das escadas que levavam molduras grandes e eram então feitas fora e colocadas no local.

**JP:** E aplicação era feita com gesso cola?

**JR:** Não, só com gesso.

**JP:** Pois porque o gesso cola é recente.

**JR:** Muitas vezes era feita a aplicação com massa de estuque, cal e gesso.

**MA:** Lá faziam os golpes para ela entrar nas fasquias e tal...

**AS:** E tudo húmido?

**MA:** Sim, tudo bem húmido.

**JR:** Tenho ali muitas fotografias de moças a fazerem, mas aquelas foram alinhadas com massa de esboço com gesso.

**AS:** Pois, essas massas novas de gesso cola são coisas muito recentes. O Siral apareceu quando, em 90 e tal?

**JR:** É nos anos 80 que começa a aparecer.

**MA:** São massas muito recentes, até aí era feito com cal.

**AS:** O mestre começou a fazer o dito estuque decorativo ou restauros... Quando é que começou a ser requisitado para estas obras mais complexas?

**MA:** E depois no fim como é que foi aí a questão do ensino. Aí vamos [restauro]. Porque você começou no ensino a dar aulas antes do restauro.

**JR:** Sim, sim.

**MA:** Como é que começou a dar o ensino?

**JR:** Eu concorri ao Centro de Formação Profissional, era na altura designado por IFP, a Acelerada.

**MA:** Aprender uma profissão.

**JR:** Eu concorri em 68/69. E depois frequentei um curso lá, um curso pedagógico de três meses. E ao fim desses três meses quem conseguisse passar ficava quem não conseguisse passar almoço. Fiquei.

**MA:** E onde é que foi isso?

**JR:** Em Lisboa, nas Xabregas. Depois fiquei lá nas instalações a fazer preparação para dar cursos. Depois vim dar cursos aqui para o Seixal, para Cruz de Pau. Para o Centro de Formação de Cruz de Pau e estive

lá em 69, 70/71 até me vir embora estive 32 anos.

**JP:** Mas continuava a trabalhar ao mesmo tempo, para além de dar aulas?

**JR:** Não, era a tempo inteiro. Era de manhã desde as 8 horas até às 5 horas da tarde. Nós dávamos desenho de manhã, tecnologia e cálculo. Depois começávamos na prática por volta das 11h até às 5h da tarde.

**MA:** E aí já começou a trabalhar com modelados?

**JR:** Isso depois mais tarde aparece um curso de restauro em Tavira. Aí é que começa a minha transição do estuque... Já sabia fazer algumas coisas, já tinha feito e já tinha reproduzido algumas peças com gelatina e com silicone, que havia muita falta na altura, era muito escasso. E então apareceu um curso que era dado pelas câmaras. As câmaras pagavam o material e o serviço de ação profissional dava o pessoal. Quer dizer o pessoal também era deles, quer dizer havia ali um intercâmbio dentro das câmaras e da ação profissional. Então fui para Tavira, quase dois anos.

**MA:** Esteve lá a morar?

**JR:** Estava. Ia para lá quase todos os fins de semana. Todas as semanas vinha a casa no fim de semana e depois ia para baixo. Estive lá muito tempo.

**JP:** E depois disso é que foi para Sintra dar aulas?

**JR:** Não, daí eu abri para Sintra. Daí voltei novamente ao Seixal, à base, para dar cursos.

**MA:** Em 70 e tal ou já em 80?

**JR:** Já em 70 e tal. Depois vim novamente para o Seixal e estive ali no Seixal a dar cursos novamente. Aparece um curso de restauro no Instituto José de Figueiredo.

**MA:** Mas isso já foi em 80 e tal?

**JR:** Sim, talvez. E vou para o Instituto José de Figueiredo. Dou um curso de restauro e é aí que comecei, portanto, a desenrolar...

**MA:** Você deu?

**JR:** Dei eu. Em princípio ia só dar assistência dois dias por semana e depois acabei por... Depois o curso acabou e vim novamente e portanto fiquei outra vez no Seixal. Estive sempre ligado com o instituto. Entretanto Sintra abre vários cursos. Veio a diretora de recursos humanos de Sintra, a Ana Xavier, buscar-me ao Seixal. Foi quando eu fui depois para Sintra dar uns dias de aulas. Entretanto reformei-me, aposentei-me, do serviço e fiquei em Sintra. Depois fiquei em Sintra até há uns 10 anos.

**AS:** Quantos anos é que esteve em Sintra? 20 anos?

**JR:** Não sei, estive muito. Depois deixei Sintra e andei aí a fazer uns trabalhitos. Depois comecei a olhar para a idade e acabou, fechou.

**MA:** Mas o último trabalho foi lá em Monserrate, não foi?

**JR:** Foi. O último trabalho que eu fiz foi daqueles corredores em Monserrate. O outro só dei colaboração nos tectos e acabou, fechei. Destruí tudo o que tinha, deitei fora, outros dei e o que não quiseram deitei fora para ficar livre.

**AS:** E o Marco Aurélio não ficou com isso tudo?

**MA:** Eu fiquei com algumas coisas, mas naquela altura não.... Tenho o meu espólio já. Mas há moldes que tenho pena de não ter ficado.

**JR:** Deitei moldes fora que eu sei lá.

**MA:** Havia lá coisas interessantes. Um tecto, um hall de entrada que tirou lá de cima de Aveiro que era Arte Nova, que fizemos lá na escola, lembra-se?

**AS:** A escola possibilitava-lhe, o facto de ter sido professor investiam ainda mais na arte do estuque porque tinha que passar como fazer o molde em silicone, o molde em gelatina.... Tinha que saber no fundo fazer tudo para poder dizer como se fazia. Mas depois havia trabalhos paralelos, que a própria escola fazia estágios. Então Sintra deve ser maravilhoso, deve ter imensos palácios.

**MA:** Mas não havia tantos trabalhos ali.

**AS:** Então onde é que era?

**JR:** Estive em Aveiro, em Tibães...

**AS:** Mas sempre através da escola?

**JR:** A fazer trabalhos por minha conta.

**MA:** Mas houve coisas que era pela escola. E houve coisas que eram trabalho do mestre que a escola aproveitou do facto em contexto formativo com os alunos.

**JR:** Garcia Resende...

**AS:** Isso é onde?

**JR:** Em Évora.

**MA:** É do Meira.

**JR:** Tive vários trabalhos em vários lados. Estive em Évora também que era um trabalho que era do banco e depois era de uma companhia de seguros, não me recordo do nome. Estive em vários lados.

**AS:** Tinha assistentes?

**JR:** Pessoal comigo? O Marco andou, tinha vários.

**AS:** Às vezes a ensinar só a alunos, eles não conseguem dar resposta. Precisa de haver alguém que no fundo auxilie...

**JR:** Eles sabiam. Normalmente dava-lhes confiança para isso.

**AS:** Quantos anos era a formação que dava, dentro do contexto do curso?

**JR:** Em Sintra? Era três anos, entravam com o 9º ano e saíam com o 12º.

**AD:** Dois anos sempre a trabalhar.

**MA:** Dois dias por semana, dois dias só prática com o mestre. Não eram duas horas. O projeto era bom porque havia dinheiro. Quando o dinheiro começou a escassear o curso descambou completamente.

**AS:** O que é que falhou ali?

**MA:** Eles cortaram nas aulas práticas. Os alunos hoje também são completamente diferentes. Quando nós íamos para lá tínhamos 16 anos, não sei era outra maturidade. Eu agora os alunos que tenho...

**JP:** Porque o Marco agora dá lá aulas.

**MA:** Eu dou lá aulas desde 2004 que o mestre me chamou para dar o 1º ano. Porque a moça que tinha sido aluna do mestre, que foi minha professora, ela deixou de dar. Então o mestre deu o meu nome e eu estou lá desde 2004. E não tem nada a ver os alunos que eu tinha naquela altura e os alunos que eu tenho agora. Agora tenho crianças de infantário é muito difícil lidar com elas.

**JP:** Mas são pessoas a entrar com 15 anos.

**MA:** 15 anos com imensos problemas sociais, problemas de aprendizagem.... Muitos que já vem de sistemas de ensino de 9º ano muito complicados, aquilo é tirado a ferros muito deles. Depois no fim temos um, dois, três por ano que são a exceção, que têm realmente interesse e que vão para a faculdade.

**AS:** O mestre sentiu em parte um pouco traído...

**JR:** Eu não me senti ferido com o ensino. Eu senti-me ferido foi com a direção.

**MA:** O sistema era assim, no final dos três anos nós tínhamos de procurar, nós alunos, um sítio onde íamos fazer a nossa prova.

**JP:** Uma espécie de estágio?

**MA:** A tua prova, tinhas de agarrar aquele trabalho e apresentar o trabalho prático e teórico acerca daquilo. E com a mudança do sistema, em que os alunos deixavam de ter uma formação numa determinada área, passavam a saber de tudo e a não saber nada. Qual é que era a ideia? Era que o mestre ou a pessoa responsável pelo terceiro ano, que é quando se faz a prova, fosse à procura do trabalho para os meninos fazerem. Ou seja, era tirar competências e valia ao aluno dele ir buscar e dele ir trabalhar nesse sentido. E o mestre disse logo que não. “Eu à procura? Não, eles é que tem de procurar.” E ainda para mais, porque muitas das provas eram trabalhos seus.

**JR:** O trabalho do Garcia Resende foi meu.

**MA:** E ultimamente antes de haver essa mudança, houve um trabalho em Sintra que era um trabalho seu. Ou seja, sempre deu e sempre teve acompanhado e naquele momento... Não fez sentido.

**JR:** E queria que eu fizesse os orçamentos e eu disse que não fazia orçamentos nenhuns. O aluno faz o orçamento porque eu acompanho o aluno, mas ele é que faz.

**MA:** Não foi na Sé do Porto?

**JR:** Essa foi grande barraca.

**AD:** Foi na Sé do Patriarcado.

**MA:** Uma obra do Teixeira Duarte.

**JP:** Com os novos materiais e com as novas formas do saber fazer o que é que isso afetou na sua prática?

**AS:** O aparecimento do *pladur*, o aparecimento de gessos aditivados...

**MA:** O mestre sempre foi muito tradicionalista.

**JR:** No meu tempo pouco me afetou porque não havia...

**MA:** Já havia, mas nós não usávamos.

**JR:** Havia um material antes do *pladur* que eram umas placas de gesso que era chamado o poreliti.

**AS:** Mas é tipo estafe?

**JR:** Era umas placas de gesso poroso que eram sobrepostas para fazer divisórias.

**MA:** Para fazer o macho fêmea como se fosse [?].

**JR:** Sim, mas tinha sete espessuras, 55, 40, salvo erro. Aquilo era fabricado aqui em Coima.

**AS:** Mas levava sisal também?

**MA:** Não, era só gesso. Era como se fosse os blocos de cimento, só que eram feitos em gesso, para fazer divisórias.

**JR:** E era colado com gesso cola.

**AS:** Mas qual é que era a estrutura?

**MA:** Era o gesso. Mas era furado como o tijolo?

**JR:** Isso eram outros, isso era o saral. Eram umas placas de 3,5m x 7 de espessura. Essas eram furadas por dentro para segurar mais leve e a eletricidade era colocada por dentro desses tubos. Em vez de se partir a placa, furava-se a placa no sítio onde levava a caixa da eletricidade ou tomada e depois o tubo era enfiado por dentro e vinha ali. Isso fiz muito, o saral, implantação de divisórias. Depois era esboçado e era estucado.

**MA:** Eram os princípios do *pladur*.

**JP:** E trabalhos de fingidos fez?

**JR:** Fiz muito pouco ou nada.

**JP:** Mas de pintura?

**JR:** Pintura em fresco.

**JP:** E como é que executava isso?

**JR:** Era estucado e depois era pintado conforme a habilidade manual de cada um. Fazia-se a divisão das pedras com uma régua de traço e um lápis como se fosse pedra mármore e depois era pintado com a sabedoria de cada um, mas normalmente havia poucas pessoas a fazer isso na minha altura. Mas para aprender a fazer isso levei uma tarefa da minha mãe. Havia um mestre que era muito bom em fingidos que era o mestre Adriano onde andei a trabalhar.

**MA:** Era estucador e fingidor.

**JR:** Ele fazia o seguinte: mandava-me pôr o material dentro da casa onde ia trabalhar, ele aplicava as massas, fingia e só me chamava quando era preciso para limpar a estância e não me deixava ver. Eu um dia enfiei-me debaixo da estância para saber.

**JP:** E ele descobriu?

**JR:** Sim e foi dizer à minha mãe que depois me deu uma tarefa. Era o que se fazia na altura quando a gente queria saber alguma coisa...

**JP:** Mas descobriu o segredo?

**JR:** Mas descobri o segredo.

**JP:** Valeu apenas então [risos].

**AS:** Mas também usava jaspe?

**JR:** Levava jaspe. Ele só me chamava depois quando era para brunir que era o tal dar com a boneca e com a colher brunir e depois de passar com aquilo para polir. Era brunir. Levava o pó de jaspe, pó de talco, depois passava-se a mão, depois com a colher... Era uma espécie de afagar, de queimar, de avivar as cores da tinta e ficava muito liso.

**JR:** Porque é que os mestres, no fundo, também escondiam... porque é que era tão difícil passar a arte para alguém? Tinham medo que...

**JP:** Roubassem as ideias.

**JR:** Eram mentalidades antigas.

**AS:** Tinham medo de ser ultrapassados?

**MA:** O estucador é uma arte um bocado distinta porque aconteceu o mesmo no século XIX, aconteceu haver requerimentos ao rei para uma oficialização da profissão. Porquê? Porque os pedreiros queriam sempre aprender como é que isto se fazia que era para fazer... O estucador era o mais bem pago da obra.

**JR:** Era o estucador e era o pintor.

**MA:** Por isso é que se guardavam muito os segredos. E se fossem coisas ainda mais complexas, o caso do *stucco marmo*...

**JP:** O Mestre fez *stucco marmo*?

**JR:** Não, nunca fiz nem nunca vi fazer. O Marco é mestre nisso. Eu não sei.

**JP:** E quando era preciso fazer restauros desse tipo de trabalhos, como é que faziam?

**JR:** Nem havia. O único restauro que me lembro de escaiola foi no Palácio de S. Bento, na Assembleia.

**MA:** Nunca vi. Estás-me a falar desse senhor em Braga que fez com cimento, não sei. O restauro de escaiola nunca se faz com massas. Cá não se faz com massas.... Cá não há gente que saiba fazer, então é sempre reintegrado.

**JP:** Essa pessoa que me contou isso também disse que aprendeu por ele. Também não estava habituado a fazer.

**AS:** Esteve a experimentar e quando sentiu que sabia fazer qualquer coisa aceitou a obra.

**JR:** O único restauro que vi foi esse. Ele estava todo estalado, todo partido e foi todo recolocado no sítio, mas como tinha o problema das juntas foi a Elvira que andou lá a retocar aquilo.

**MA:** E onde foi?

**JR:** Foi nas tribunas presidenciais.

**MA:** No edifício principal?

**AD:** Sim, mas naquelas tribunas de lado.

**JR:** Andei lá a restaurar o tecto.

**MA:** Toda a gente boa a trabalhar pintura mural em Portugal teve de passar ou tem de passar pela "Mural da História" porque tudo o resto são meros curiosos. Todos tiveram que passar pela mão do

Joaquim e do Zé Pestana, Mais nada e é assim claro, tem de ser falado. Tem de se puxar isto para cima da mesa porque há aí muita gente a fazer pintura mural que são curiosos.

**JR:** Como eu fazia. Pedi a vocês?

**AD:** Outra coisa que se fez, lembra-se na escadaria de serviço do chalé em Sintra, fez-se a fresco.

**JR:** AH sim fui eu mais a Elvira. A Elvira fez os marmoreados e eu meti a massa.

**AS:** Tudo a fresco?

**AD:** Sim tudo a fresco.

**JR:** Eu ia lá de manhã, metia as massas, depois a Elvira ia pintar e eu à tardinha quando aquilo já estava capaz eu ia. Foi onde aquele indivíduo do Benfica esteve hospedado e deu cabo daquilo tudo. Um jogador. Ele estragou aquilo tudo. Foi o sítio onde vi fazer telhado de pedra

**JP:** Isto já foi respondendo que é onde adquire os materiais, as areias, o gesso, a cal, os pigmentos...

**MR:** Isso é normalmente nas estâncias ou nos fornos da cal

**JP:** E os pigmentos?

**JR:** Nas drogarias. Havia drogarias que tinham tudo. Hoje as drogarias só têm artigos elétricos à venda. Antigamente tinham pó de pedra... Nós utilizávamos pedra pomes para afiar as colheres de afagar. Passava ali no gume da colher de afagar várias vezes para a colher não ter boca nenhuma, ou seja, moosa. Não podiam ter uma mossazinha, porque ao afagar ficava logo aquele vinco. Hoje não se encontra pedra pomes em lado nenhum.

**MA:** Então fale-me lá de uma coisa, a questão da execução. Bom, esboçava, estucava e como é a questão do estuque. Era sempre estucado a duas mãos, ou melhor, dava-se uma massa e logo outra depois a afagar.

**JR:** Era afagado logo na altura com a mesma massa. Convinha dar a primeira passagem, a primeira afagadela na massa que era estendida logo ainda com a massa fresca.

**MA:** Estendia a massa com a talocha? Ficava logo mais ou menos composta. Tentávamos ter talochas em que não fossem rugosas para dar logo a primeira afagadela. Depois dávamos a primeira aconchegadela com a espátula de rematar, a espátula de faixas. E depois esmagava-se com água a massa que sobrava e íamos à segunda.

**MA:** Com a massa morta?

**JR:** Sim, bem morta, morta não estava.

**MA:** Isso hoje em dia é impossível porque o gesso, acabou. Já me tinham dito isso. O gesso antigamente, depois da massa estar rija, misturava-se e ele voltava a reagir.

**JR:** Punha-se água em cima da massa e esfregava-se, raspava-se com a colher e aquilo ficava uma papa e com aquela papa voltava-se a afagar. E aquela é que lhe dava o brilho e dava-lhe a rigidez. Às vezes para facilitar fazia um bocadinho de massa nova mas estava sempre sujeito, dava quando era para massa branca. Mas quando as massas eram de cor, normalmente as paredes eram sempre estucadas a cor, sempre a creme, arranjávamos um bidão de 200 litros de água, tinha-se uma tabela de ocre, dissolvia-

se, misturava-se um x daquela cor na caldeira mais um x de água. Aquilo tinha uma tabela que era para ficar sempre igual. E se fosse fazer cor novamente podia variar e depois aparecia manchas na parede. Por isso se aflagava com massa, como nós chamávamos a massa morta. Havia mestres que até guardavam bocados de massa para retocar no final da obra os buracos. As mossas que normalmente podiam acontecer.

**AS:** E então depois como é que aquilo agarrava? Aí é que já estava um bocadinho ... guardavam, mas dentro de um saco para aquilo manter-se seco.

**JR:** Guardavam às vezes até só dentro de uma lata.

**AS:** Mas punha um bocadinho de água?

**JR:** Não punha nada, ficava seca assim e depois era esmagada. Levava um bocadinho de gesso só para dar consistência.

**MA:** Conte como é que era que o mestre ia a pé e ele de bicicleta.

**JR:** Era esse o Adriano.

**MA:** E que você tinha de ir à bola no Barreirense, não era?

**JR:** Era, esse filho da mãe. Tinha uma bicicleta a motor, era um mosquito. Ele era sócio do Barreirense, no tempo que era o Barreirense, e então fez-me ser sócio a mim e ao meu irmão. Então ele ia de casa para a bola, para não gastar gasolina punha-me a mim e ao meu irmão a armar-nos em chico espertos a empurrar com ele lá em cima. Mas depois quando era para vir para casa borrifava-se no meu irmão e no Zé e vinha-se embora. Ele tinha o descaramento que o almoço dele era uma carcaça dezasseis...

**MA:** O que é que era uma carcaça dezasseis?

**JR:** Era uma carcaça só que maior. Então lá dentro levava um bocado de ovo frito, um bocado de queijo e qualquer coisa. E ele fazia-me levar aquilo que eu ia a pé para a obra até à obra. Havia mestres levados da breca. Antigamente para se aprender uma profissão sofria-se um bocadinho.

**AS:** Eles estavam a tentar perceber quem é que era realmente apaixonado [risos].

**JR:** Era. Eu tive lá pouco tempo com ele porque quando eu aprendi a trabalhar com a ferramenta fui-me embora. Depois só voltei muito tarde é que voltei lá. Que a gente andava sempre de salto de um lado para o outro que era para ganhar mais.

**MA:** E mesmo assim ganhava-se bem? Eu digo dentro da generalidade social.

**JR:** Eu hoje posso dizer que ali naquela zona os indivíduos que mais dinheiro ganhou era eu, não sei porquê.

**JP:** E o seu irmão trabalhava consigo ou não?

**JR:** O meu irmão não. Trabalhava no mesmo mestre, mas raramente trabalhávamos juntos, raramente. Ele era mais técnico a meter paredes e eu era mais técnico a meter tectos. Eu a meter tectos era uma barra, havia pouca gente que me batesse.

**MA:** Montava o andaime e tal, a estância lá em cima...

**JR:** Normalmente o servente montava o andaime.

**MA:** Havia sempre um servente para quantos? Para dois?

**JR:** Às vezes não podia ser, às vezes tinha de ser só para um. Eu trabalhava quase sempre subempreitada do empreiteiro de estuques.

**MA:** Ai era? Você era subempreiteiro...

**JR:** Era. Eram x por tecto. Quanto mais tectos fizesse mais ganhava, então era sempre a aviar.

**MA:** Eles metiam o material metiam tudo.

**JR:** Era só mão de obra e pagavam o servente.

**JP:** Qual é a ordem? É servente...

**JR:** Era servente, aprendiz, meio oficial e oficial.

**MA:** O que é que é um meio oficial?

**JR:** Normalmente é entre o aprendiz e o oficial, estava ali intermédio.

**JP:** O oficial de primeira é o oficial?

**JR:** É o oficial. Depois havia o mestre ou o encarregado.

**AS:** Só usou o sisal para elementos estruturais ou usou sisal para outras situações?

**JR:** Não, usei o sisal para linhar tectos de fasquiado e para alinhar juntas de seral.

**MA:** Não houve nenhum molde mais complexo que tivesse de dar uma estrutura de sisal para que houvesse...

**JR:** Não, normalmente metia-se sempre um fiozinho quando eram muito grandes. Eu normalmente era moldes pequenos.

**MA:** Com moldes dois ou três metros, upa, muito sisal.

**JR:** Ao fazer molduras. Por exemplo estas foram todas feitas fora e aplicadas aqui (em casa do Mestre).

**MA:** Eu até acho que fui eu que fiz da escola, não sei... Eu sei que fiz umas aqui para sua casa.

**JR:** Então foram estas se calhar.

**AS:** E pedra de alúmen nunca chegou a utilizar para enriquecer o gesso?

**JR:** Não.

**AS:** É aquele lápis, que era o cotolina. Essa pedra...

**JR:** É pedra hume. Era para se pôr na cara quando se fazia a barba.

**MA:** Do 444. Eu ainda utilizo essa. Meto o creme e não posso pôr os óculos senão fico com os olhos a chorar.

**JR:** Onde é que tu compras?

**MA:** Compro lá nas drogarias. O meu pai usava aquilo e eu gosto de usar.

**JR:** Eu uso é pedra hume.

**MA:** É o 444 em pedra, mete-se na água e passa-se a pedra. Eu acho que isso é feito aqui na Margem Sul.

**AS:** Eu não sei se não será do Porto isso.

**MA:** É capaz é capaz lá da Confiança. Também fazem de sabão com o alúmen.

**JR:** Onde eu comprava normalmente era numa droguaria, onde era o Brás e Brás na Praça da Figueira, quem ia para a rua de São Domingos para a igreja de São Domingos. Havia uma droguaria aí grande, era aí que comprava quando trabalhava...

**JP:** Falando outra vez das ferramentas, pode enumerar?

**AS:** Como é que se chama a colher pequenina?

**MA:** Qual pequenina, a mais fininha?

**AS:** Sim, a mais fininha.

**JR:** Colher da massa, colher de afagar.

**JP:** Qual é que é a maior?

**JR:** A de afagar é a maior.

**AS:** A da massa tem cantos redondos, não é?

**MA:** Não. É mais pequena do que a de afagar e o aço é mais grosso para ter mais flexibilidade.

**AS:** Essa também tem o canto arredondado?

**JR:** Não.

**MA:** Eles estão arredondados mas é de estarem gastos.

**JR:** Depois temos uma colher de ponta. Colher de brunir, essa usa-se pouco. Depois passamos para o ferro de cantos, espátula de faixas, espátula de arrematar...

**MA:** Qual é que é a diferença entre uma e outra, mestre?

**JR:** A espátula de faixas deve ter por volta de 10 cm de largura.

**MA:** Ah, tem a ver com a largura!

**JR:** Depois tem a outra de arrematar de 8 e 6 cm. Depois passamos para as espátulas duplas. Há quem lhe chame espátula de listeis e aí tem várias medidas.

**JP:** São iguais?

**JR:** São o mesmo feitio, há redondas e retas. Depois das espátulas temos as facas de gesso e as facas de molde. Depois temos a talocha e a meia talocha.

**MA:** Talocha de madeira.

**JR:** Talocha que era de madeira, hoje é quase tudo de plástico.

**JP:** E a meia talocha, tem tudo a ver com a dimensão, com o tamanho.

**JR:** Depois temos as réguas de cantos, o serrote e o metro é indispensável.

**AS:** O compasso também.

**JR:** O compasso.

**MA:** O compasso fazia o mestre.

**JP:** Era de madeira, não é?

**JR:** Os compassos normalmente são feitos pelos mestres. Dois bocados de madeira um parafuso e faz-se o tamanho que se quer. O martelo.

**JP:** Picadeira.

**JR:** Picadeira de pena e machadinha.

**MA:** Ah, pois é, essa é que é a picadeira de estucador.

**AS:** Tínhamos de ver depois o desenho. Picadeira é para...

**MA:** É um machado de um lado e é picadeira do outro. Essa é que é a picadeira de estucador.

**JR:** Há um rumo que é para bater e o outro é como um machado.

**MA:** Picadeira é martelo de um lado e martelo do outro e aquela é pena de um lado e machadinha do outro.

**AS:** E a machadinha serve para quê?

**JR:** Para os sítios dos cantos onde não pode entrar a outra.

**MA:** Para picar.

**JR:** Já está o carrinho de linhas?

**MA:** O esquadro.

**JP:** E os pinceis?

**JR:** Depois faltam as brochas de ponta e trinchas de 10 polegadas. O que é que há mais?

**MA:** O espinha de cantos.

**JR:** Ah, o espinha de cantos!

**JP:** O que é isso?

**JR:** É uma peça de ferramenta em aço que tem gume de um lado.

**MA:** É como se fosse um escantilhão.

**JR:** Há quem lhe chame escantilhão que é para aperfeiçoar os cantos.

**AS:** Então essa é que é a crista. Porque existe a crista de galo.

**MA:** Existe um outro, o papo de rola.

**JR:** Ah e o papo de rola, de um lado é redondo do outro é papo de rola.

**JP:** Como é que é o formato do papo de rola?

**JR:** [gesticulou]

**JP:** Ah, é isso então. Lá em cima chamam crista de galo.

**MA:** Ah e falta outro, aquele ferro de cantos curvo.

**JR:** Normalmente nunca utilizei esse.

**MA:** Mas como é que esse se chamava?

**JR:** Há quem lhe chame espinha-cantos.

**MA:** Que é um bocado para brunir as meias canas. Eu usava muito espinha de cantos nas meias canas que é para fazer remates nas fissuras. [sobre o papo de rola] Faz os interiores e os exteriores.

**JR:** Há um espinha-cantos que é parecido com o ferro de cantos.

**MA:** Que é um ferro de cantos curvo.

**JP:** Está tudo, de ferramentas?

**JR:** Eu acho que sim.

**AS:** Não usavam pincel de pedreiro?

**JR:** Não, é com a trincha. Falta aí uma coisa, o pano.

**MA:** O oficial da Covilhã.

**JR:** O oficial da Covilhã! O pano é meio metro de flanela com pêlo dos dois lados, deve ser. Falando em flanela, falta aí a tela e a bolsa de jaspe.

**AS:** O jaspe é o pó de talco?

**MA:** Sim. O jaspe era uma pedra. Agora é pó de talco só.

**JP:** O que é que é a tela?

**JR:** Eu vou explicar. O pó de jaspe depois do estuque estar pronto, depois de estar afagado e de se ter passado com a trincha. Que se dá com água primeiro, embebido em água, na posição horizontal depois dá-se com menos água na posição vertical. Depois dá-se que se chama o espanar sem água, praticamente seco na horizontal.

Depois passa-se a mão no estuque para tirar aquela nata que fica nas mãos, custa a tirar, e é isso que o estucador não gosta é depois ter de passar a mão por sítios rugosos para tirar aquela nata. Depois de tirar aquela nata toda o estuque começa a tomar brilho, dá-se o jaspe na parede toda é passado com a mão para espalhar o jaspe todo uniforme e depois é que é passada a tela novamente.

**JP:** A tela é a boneca?

**JR:** Não. A tela é uma flanela, o mesmo que o pano. Muitas vezes depois de aproveitado de já não servir para passar nas paredes aproveita-se para dar pano. Porque o estuque depois de ser afagado tem de levar pano.

**MA:** Para puxar o brilho?

**JR:** Não, isso é o final com a tela. Mas depois de ser afagado o estuque deve ser passado o pano para tirar as irregularidades.

**AS:** Quando o gesso estava terminado nunca aplicava tinta, era só a cor da cal e do gesso?

**JR:** O estuque a cores ou seja, verde ou rosa, porque vermelho nunca se faz, ou azul bebé ou creme é sempre com tintas feitas na altura, dissolvidas na cal. Ou feitas diretamente no estuque a aplicar.

**MA:** Com a água pigmentada.

**AS:** Mas quando era branco...

**JR:** Branco é só água, é a cor da cal.

**MA:** Ficava assim, nunca se pintava, pois não?

**JR:** Antigamente não. Não havia casa pintada.

**JP:** E o caixote usavam?

**MA:** Não. Eu estou a ver do que estás a falar. É uma estância em caixa com uma divisória a meio. Cá não se trabalhava assim.

**JP:** E onde é que se trabalhava?

**MA:** No Norte trabalhava-se assim e na Alemanha e em França também se trabalha assim. O que eles

fazem: metem numa caixa de um lado é a cal e o do outro lado metem a água com o gesso, amassam o gesso tiram a divisória e misturam. É uma gamela. Cá foi sempre em cima da estância.

**JR:** Sempre em cima da estância.

**MA:** E era amassada à enxada, não é? Como é que amassavam três latas de cal?

**JR:** Na estância com a colher e a colher da massa.

**MA:** Com a colher?

**JR:** Com a colher e com a talocha.

**MA:** Então vocês baixavam-se?

**JR:** Não, a estância estava em cima dos cavaletes.

**JP:** Em cima do andaime.

**JR:** Tem os cavaletes e tem a estância em cima dos cavaletes. E aquilo é metido na taça.

**MA:** É que meter três latas de cal em cima...

**JR:** Às vezes escorregava para um lado ou para o outro. Às vezes estava um só assim encostado de lado e outro a amassar do outro.

**MA:** Tinha um taipal?

**JR:** Nada. E a cal era rija, tinha que ser sempre cal rija. Posta sempre grossa senão não dava para fazer isso. E às vezes quando rebentava começava a correr era “Aguenta aí, aguenta aí”. Empurrava com a talocha de um lado com a colher puxava do outro e mistura. Aquilo era mais ao menos sincronizados um com o outro. E quando a gente se chateava com o parceiro do lado batia com a colher e lá ia.

**AS:** Gesso estuque ou gesso cerâmico para os últimos anos? Chegou a usar gesso cerâmico?

**JR:** Não. No meu tempo havia três tipos de gesso: o gesso de segunda que era meio cinzento que era para linhar e por o esboço; e depois havia o gesso estuque e o gesso francês que era muito branquinho.

**JP:** Esse é referido no Fuller.

**AS:** Era o de melhor qualidade é o que fica mais...

**JR:** E o mais caro. E antigamente o gesso não vinha em sacos de papel, vinha em sacos de linhagem, de serapilheira.

**AS:** Como é que eles vedavam para que não entrasse humidade?

**JR:** Não sei, uma serapilheira muito fechada de certeza.

**AS:** Pois mesmo que algum pó ficasse com um bocadinho de presa aquilo também era para ser usado logo. Ninguém armazenava como hoje, não é? Encomendava, aquilo vinha e era aplicado.

**JR:** Ah pois não! Normalmente esses empreiteiros pequenos iam buscar gesso todos os dias.

**MA:** Havia um trabalho logístico brutal. O que era fazer uma obra antigamente e o que é fazer hoje. Tinha de haver uma organização... e as coisas faziam-se rápido também. A malta tem ideia que dantes demorava-se muito mais tempo...

**JR:** Os transportes dos materiais de umas obras para as outras nesse velho Adriano eram feitas por mim e pelo meu irmão, num carro de mão. Punha-se um atrás a levantar o carro e o outro à frente metia

uma corda enfiava de cana e puxava.

**MA:** Um carro de mão de madeira?

**JR:** Pois.

**MA:** Que pesadão.

**AD:** Mais o material...

**MA:** Roda de madeira ou de ferro?

**JR:** De ferro. E às vezes passava-se naquelas zonas onde havia esgotos e buracos na rua e aquilo caía lá dentro... Velhos tempos.

**AS:** Qual foi a obra mais complexa que fez? Que às vezes tem de entrar um pouco de engenharia na forma como se colocam as coisas...

**MA:** O mestre era um bocado engenheiro [risos].

**JR:** Cada caso é para seu caso.

**AS:** Mas sim, um que o desafio foi maior.

**JR:** Acho que o desafio maior que eu tive acho que teria sido o Garcia Resende.

**MA:** Porquê? Consolidações?

**JR:** Garcia Resende talvez fosse das obras que me deu mais prazer e mais trabalho e mais dor de cabeça. Tem um estuque muito antigo e a maneira como está exposto...

**MA:** E o solar do Convento de Cristo?

**JR:** Esse não foi assim... Esse era mais um trabalho de pesquisa, para renovar. O outro não, era um trabalho que teve muitos moldes curvos com muitos caracóis... Eu tinha uma pasta em que tinha isso, mas foi à vida.

**MA:** Eu pensava que tinha para aí fotos, que era um montão.

**JR:** Eu tinha uns blocos de fotografias e uma série de livros numa garagem que tinha alugada e depois um tubo de água que se rebentou e deu-me cabo de muita documentação. Não sei se haverá por aqui alguma coisa.

**AS:** Então um tecto que tenha por exemplo problemas estruturais que não dá para aceder. Imagine que é um tecto meio piso tem de ir puxar novamente ao fasquio porque em parte os alicerces estão bons. Como é que fazia? Ou puxava aquilo ao fasquio?

**JR:** Houve um trabalho que fiz desses que foi fasquiei o tecto e depois puxei-o para cima e fixei-o.

**MA:** Onde?

**JR:** Um que fiz ali perto de Queluz Velho, tive que puxar o tecto para cima. Ele chegou a fazer comigo. Tive que apoiar e levar a estrutura para cima e fixá-lo. Às vezes punha-se arames e voltava. Ou às vezes quando se conseguia levantar, que havia soalho, levantava-se uma ou duas tábuas de soalho da parte de cima e tentava-se.

**AS:** Fazer reforço claro.

**AS:** Sabe bem ver agora como o Marco Aurélio...

**JR:** Já sabe mais que eu.

**AS:** Não é fantástico saber que no fundo se cumpriu esta passagem?

**JR:** Eu deixei de trabalhar já para ele ficar com o trabalho, para poder andar. É verdade. Eu estou velho, já não me estou para chatear.

[Conversa com o conservador restaurador António Duarte]

**JP:** E aqui o que é que nos pode contar? É o seu tempo de antena.

**AD:** Eu tenho mais haver com os acabamentos, com pintura mural.

**JP:** Para nós interessa-nos também.

**AS:** Pintura mural em que técnicas? A óleo, a leite...

**AD:** A todas, a fresco, a seco, a leite, a cal.

**AS:** Mezzo fresco?

**AD:** Mezzo fresco não tanto.

**AS:** Por exemplo, a capela Sistina tem maioritariamente feito a fresco, mas depois tem remates a mezzo fresco...

**AD:** Ou seja, temos pintura a fresco com acabamentos feitos a seco.

**AS:** Não deixam maturar, porque no fundo há ali um intermédio onde a argamassa já não acolhe pigmento e podem pôr um bocadinho de soro, chamado o leite da cal e pintar porque o leite ainda vai encorajar a nano cristalização e depois de secar... porque há muito trabalho na capela sistina a mezzo fresco.

**AD:** Pois, mas nós aqui não temos isso.

**AS:** E a seco, podia ser a cola, a gema...

**AD:** Normalmente o que nós temos cá a acabamentoo a seco são normalmente as luzes da cal, directamente na cal.

**MA:** As luzes a dar mais claridade.

**AD:** Sim. Isso é frequente encontramos.

**AS:** Mas na Capela Sistina o a seco era com aglutinantes proteicos, depois fica também matizado.

**AD:** Era o ovo.

**AS:** Para dar mais profundidade.

**AD:** E controlavam os tempos de secagem, para terem tempo de trabalhar.

**AS:** E depois tem alguns pigmentos que tem de ser protegidos e aí é que a maior parte dos investigadores acham que algumas das técnicas podiam levar também...



Figura 112: Conservador Restaurador António Duarte

[Sobre uns fragmentos que António Duarte trouxe de alguns locais]

**AD:** Isso é uma coisa que eu não sei o que é, encontrei numa casa abandonada nuns degraus de uma escada.

**AS:** É reboco.

**AD:** É afagado e tem algum brilho. Isso já foi há muitos anos no Alentejo. Duas fases, uma com uma camada mais clara e já está muito carbonatado. Parece quase uma pedra.

**AS:** É assim, eu diria que parece uma pedra de origem vulcânica porque apresenta aqui rasgos comuns, mas depois realmente o padrão é muito regular.

**AD:** Mas o afagamento que ela tem e o *craquelet*...

**AS:** Se calhar são receitas muito antigas. O betão romano levava areias vulcânicas, isto pode ser em parte essa argamassa, chamada...

**AD:** As pozolanas. Nós cá não temos pozolanas.

**AS:** Sim, mas de que altura é que era a casa?

**AD:** Não sei, aquilo era só as paredes.

**AS:** Será que isto não será matérias primas que também vinham ou que vieram, presumo eu, quando vieram os romanos também vinham...

**AD:** Eu estava a fazer uma caminhada e apareceu uma ruína.

**AS:** Não sei porquê, leva-me para materiais de origem vulcânica da forma como elas se apresentam, mas parece uma argamassa. Eu podia dizer que podia ser aquele cimento romano...

**AS:** Então isto são despojos? [risos]

**AD:** Sim, de vez em quando. E faltam muitos mais que eu já devo ter perdido metade [risos]... Esse é de Bucelas, isso é século XVII, é uma imitação de embutidos de mármore branco, preto e vermelho.

**AS:** Isto no fundo tem o método clássico.

**AD:** Sim, claro.

**AS:** Vê-se mesmo aqui no perfil.

**AD:** Era uma sanca.

**AS:** Muito bonito. Nas pinturas murais a óleo o que é que vocês tem encontrado mais para fechar o poro da argamassa? Óleos e resinas, colas animais...?

**AD:** Mais óleo. O próprio óleo de linhaça.

**AS:** Branco de chumbo...

**AD:** Isso agora não consigo definir, mas mais o óleo.

**AS:** Aplicavam a quente o óleo com branco?



Figura 113: Fragmento 1.



Figura 114: Fragmento 2.

**AD:** Sim. Ao fim ao cabo é o mesmo dilema dos pintores que trabalharam a óleo se depararam. Quase todos trabalharam a têmperas e depois tiveram que... os italianos trabalhavam com gesso os de Flandres trabalhavam com carbonato de cálcio, ou seja com sulfato e depois com carbonato e quem trabalhava a óleo tinha de fechar, não dá para pintar sobre superfícies magras. Então alguns fechavam com uma camada de grude, uma lavagem de cola ou duas camadas, outros fechavam com uma cola resina ou aplicavam óleo cozido com chumbo...

**AD:** Mas o branco de chumbo?

**AS:** Sim, fechava logo ou seja ficava uma camada também luminosa.

**AD:** Mais estanque.

**AS:** É isso que se encontra mais ao menos nas casa, se formos a ver nas casas do Porto era isso que eles faziam. Há mesmo uma técnica de colagem de tela sobre gesso, eles aplicavam o branco de chumbo a quente.

**AS:** Este é século XIX?

**AD:** Sim, sim finais do XVIII inícios de XIX. Esse foi no Palácio do Marquês, ali em Lisboa, essa é uma técnica a seco.

**AS:** A tinta a leite e cal vocês ainda fazem?

**AD:** Não. A cal sim, com leite não.

**AS:** A cal consegue fazer tinta de leite, que pode ser com cal, no fundo.

Fazemos a precipitação do leite com vinagre e fazemos o caseinato. Já vem preparado não são vocês que fazem o soro?

**AD:** Não, não somos nós que fazemos o soro.

**AS:** Já fiz pintura com caseinato feito por mim, é completamente diferente.

**AD:** Utilizamos, mais numa de fazer *facing*, para proteger a pintura nós fazemos caseinato...

**AS:** É engraçado que comprar em pó é completamente diferente do que fazê-la.

**AS:** Tem dourado?

**AD:** Sim, sim tem ouro.

**AS:** Aqui as receitas são muito variadas...

**AD:** Isto é da Lapa, dos Viscondes. Foi um trabalho que fizemos com o Marco, o Marco fez a parte de estuques.

**AS:** E este douramento será feito a quê? Qual será o ligante?

**AD:** Este foi feito a água. Isso foi identificado pela Irina Sandu, mas não encontrou mais nada para além do ouro e gesso. Não encontrou nem cola de coelho nem nada...

**AS:** Cola de coelho não, diria cola de alho.

**MA:** Alho?

**AS:** Sim, era muito comum aplicar-se em papel ou nestas situações. Porque a água... bem na realidade,



Figura 115: Fragmento 3.



Figura 116: Fragmento 4.

a folha é sempre muito fina deveria aderir, mas eles devem ter feito isto a seco. Para aderir podem sempre colocar um bocadinho de água para despertarmos. Não se está a despertar nada no fundo, porque não há nenhum ligante aqui... Por isso é que eu acho que a água devia ter qualquer coisa, uma cola mas podia ter alho. Uma cola muito suave.

**AD:** Tem uma qualidade, parece quase um recorte feito, e não há pincel é folha.

## Entrevista MD | MAP

Entrevistados: Manuel Domingues (MD) e Manuel Aparício (MAP)

Entrevistadores: Joana Pina (JP) e Arlindo Silva (AP)

Intervenientes: Marco Aurélio (MA)

Dia: 25 de Junho de 2019

Local: Lisboa – na oficina dos entrevistados



Figura 117: Estucadores Manuel Domingues e Manuel Aparício.

**JP:** Vamo-nos apresentar aqui para a câmara. Então mestre, como é que se chama e que idade tem?

**MD:** 77 anos.

**JP:** E é Manuel?

**MD:** Manuel Domingues.

**JP:** E quando é que começou a trabalhar?

**MD:** Desde os 15 anos [risos]. Com o balde da massa às costas.

**JP:** Mas sempre trabalhou em estuque?

**MD:** Sempre. Desde sempre.

**JP:** É de Viana do Castelo?

**MD:** Sou do concelho e distrito de Viana do Castelo.

**JP:** De que freguesia?

**MD:** De Freixieiro de Soutelo.

**JP:** Não conheço.

**MD:** Ao pé de Vila Praia de Âncora.

**JP:** Ah ok, então já conheço [risos].

**MD:** Vila Praia de Âncora é o nosso centro de maneio. Estamos ali a 4 km.

**JP:** E aqui é o mestre?

**MAP:** Manuel Aparício.

**JP:** E que idade é que tem?

**MAP:** 61.

**JP:** Da zona de Caminha?

**MAP:** Sim, do concelho de Caminha.

**JP:** E quando é que começou a trabalhar?

**MAP:** Com 16 anos, aqui [na oficina onde nos encontrávamos].

**JP:** Mas sempre com o senhor Manuel Domingues?

**MAP:** Sempre os dois juntos.

**MD:** Nós éramos 7.

**JP:** Eram 7 aqui?

**MAP:** Sim.

**MD:** Éramos. É que foram morrendo os outros todos. Qualquer dia morrem estes dois fecha-se a porta e vão-se embora [risos].

**JP:** Isso é que não! Não tem ninguém a quem passar isto?

**MD:** Em princípio não.

**JP:** Olhe tem aqui o Marco Aurélio [risos].

**MD:** Isto também não é nosso, isto paga a renda aqui.

**JP:** Sim, mas todo o espólio que tem aqui....

**MD:** Depois se verá.

**MAP:** Exato.

**JP:** E o que é que nos podem contar?

**MD:** Nada [risos].

**AS:** Nada e tudo [risos].

**MA:** Vocês estiveram a trabalhar fora também, não foi?

**MD:** Estivemos no Malawi. Fomos fazer o Palácio Presidencial. Era o Duarte Pinto Coelho o decorador, senão também não ia.

**MA:** Eles trabalharam muito para decoradores durante algum tempo.

**JP:** Ah ok.

**MA:** Isso também fez com que vocês fossem tendo sempre trabalho ao fim ao cabo porque faziam sempre coisas novas essencialmente.

**MD:** Foi, foi.

**AS:** Estão muito ligados a uma ideia de cenografia. Era para construir e depois desmontar, não é? Não ficavam lá permanentemente.

**MD:** Estivemos sempre ligados a isto e depois tínhamos um patrão.

**MAP:** Não, não, ficavam. Eram lojas e apartamentos, eles compravam apartamentos...

**AS:** E queriam no fundo decorar?

**MD:** E depois também tivemos o nosso patrão que era um grande mestre estucador, o Octávio Ventura. Faleceu novo esse homem. Tínhamos a barraca lá em cima na quinta.

**JP:** Mas começou a trabalhar aqui ou na sua zona, em Viana?

**MD:** Aqui sempre.

**JP:** Sempre aqui. Formou-se aqui, então.

**AS:** Ele já fazia com este método de cera?

**MD:** Já, já.

**AS:** Este método é dos mais antigos.

**MD:** É dos mais antigos, mas eles usavam, não sei explicar bem. Não sei se era da qualidade da cera se era do que fosse, não sei, sei que eles usavam *casuro*, parafina...

**AS:** Ah, faziam uma mistura?

**MD:** Faziam, faziam. Eu nunca soube fazer isto. Depois começou a aparecer a cera de abelha...

**MA:** Nunca trabalhou com gelatina?

**MD:** Sim, sim, está atrás de ti.

**MAP:** Por detrás dessa lata.

**MA:** Nunca viram?

**JP:** Não.

**MD:** Folhas de gelatina mesmo.

**AS:** Espetacular.

**JP:** Nunca tinha visto.

**MD:** Não? [risos]

**MA:** Então fotografa bem [mostrou as folhas de gelatina].

**MD:** É a gelatina dos burros.

**MA:** Mas este é o industrial.

**MD:** É mais para industrial.

**MA:** Eu tenho um silicone, um dos primeiros silicões que apareceram. O meu mestre [José Rosário] deu-me um bocado e guardo aquilo só por carolice. É um silicone que se derrete em banho maria.

**MD:** Estes quadros de espelho, isto é muito antigo...

**AS:** Isso era mesmo para colocar na parede.

**MD:** Era mesmo um espelho para pendurar, eram dourados.

**MA:** Era em gesso...

**MD:** Ou em cartão, *cartão pierre*. O cartão que está aí.

**MA:** Pasta francesa.

**MD:** Mas as formas, o modelo, em vez de ser em silicone era borracha virgem.

**AS:** Tipo látex?

**MD:** Era borracha mesmo.

**MA:** Como é que era derretido.

**MD:** Ena, já não me lembro. Se calhar era em banho maria também.

[Conversa sobre as borrachas]

**MD:** Era borracha virgem.

**AS:** Com uma cor amarelada.

**MD:** Era, era.

**MA:** Aquela que eu tenho é cinzenta e também é derretida em banho maria.

**MD:** Não me recordo bem, bem mas sei que era derretida e tem as madres também, elas estão aqui

debaixo. A gente tem tudo preservado, não deita nada fora.

**AS:** A vantagem da cera é que é um material renovável.

**MA:** É. Isto é 100% reciclável.

**AS:** É espetacular. Se vier com detritos derrete...

**MAP:** E vai ao fundo.

**AS:** Totalmente ecológico.

**JP:** Pode explicar o processo?

**MAP:** É partida quando não é precisa para estes modelos, nós partimos, pomos dentro de água e volta-se a derreter.

**JP:** E volta-se a verter quando necessário.

**MAP:** exato e a utilizar.

**AS:** Vertem a cera e vão mexendo?

**MD:** Sim.

**AS:** Ela tem de ser aplicada quente porque tudo que toque frio ela... por isso ela tem de ser aplicada ainda fluída.

**MD:** Mais ao menos, não muito quente.

**MA:** E a peça está untada com...?

**MD:** Com um bocadinho de óleo, óleo de fritar..., para não agarrar.

**MA:** Eu deixei de trabalhar com goma-laca porque tive aí uns problemas a aplicar. Untava as peças com goma-laca e metia o silicone e o silicone agarrava às peças.

**AS:** Mas não tens de meter goma-laca com silicone, o silicone não agarra ao gesso.

**MA:** Está bem, mas dava-lhe uma superfície mais lisinha.

**AS:** Querias fechar o poro.

**MA:** Fechar o poro, deixar uma superfície mais lisa e um acabamento melhor e a goma-laca estava-me a reagir com o silicone. Estraguei uma série de moldes assim.

**AS:** Álcool.

**MA:** Talvez. Agora uso quase um grude grosso, quase parafina...

**AS:** Vaselina.

**MA:** Que funciona muito bem, deixa o poro fechado.

**MD:** Vaselina em cima do gesso?

**MA:** Sim, sim.

**MD:** Mas com o pincel?

**MA:** Sim, sim. Quase como se fosse uma vaselina, não é bem vaselina, aquilo é um *white spirit* com parafina.

**MD:** O óleo não é bom porque fica todo picotado.

**AS:** E estraga o gesso depois com a idade.

**MA:** Mesmo para correr molduras o óleo não é grande coisa.

**MD:** Não.

[sobre umas peças que se encontravam na oficina]

**MA:** Isto é pasta de papel?

**MD:** Não, isto é gesso. Esta é que é pasta de papel.

**MA:** Pasta francesa. É pasta de papel com quê? Com cré?

**MD:** Cré e grude. Está aí atrás de ti também.

**MA:** Vocês nunca utilizaram grude para retardar o gesso?

**MD:** Isso era no tempo... que era preciso estucar duas casas por dia... alguma coisa tinha de sofrer.

**AS:** Tem vantagem.

**MA:** Fica com um brilho...

**AS:** Fica com um brilho a puxar.

**MD:** No estuque?

**AS:** Sim, sim.

**MD:** Eles queriam lá saber do brilho, queriam era as casas estucadas. Temos aqui também, olha que não falta aqui é grude.

**MA:** A sério? Eh pá, este é bem escuro.

**AS:** Podes mandar vir do Porto, da Sociedade Portuense de Drogas. Mas não é em placa.

**MA:** Vem é em pérolas?

**AS:** Vem em pérolas.

**MA:** Mas não cheira mal.

**AS:** Não, ele assim desidratado não cheira mal.

**MA:** Se não levar cal estraga-se logo. Isto é unhas e ossos.

**MD:** Os pintores é que faziam a tinta com isto. Ele aparece muito bem nos modelos antigos, nos cantos, florões e tal, a coisa está lá por baixo. Por isso é que alguns descascam muito bem, só tem por baixo um bocado de cré, não tem mais nada. Põe-se de molho e aquilo sai... Agora quando tem aquela marmeladinha por baixo fica ali liso [risos].

[Outra conversa que não foi colocada a pedido dos entrevistados]

[Visita à oficina]

**JP:** Aqui são os moldes.

**MD:** Foi o que eu disse há bocado, vêm peças velhas do restauro e depois temos pena de deitar fora.

**JP:** E percebe-se.

**MD:** Temos pena de deitar fora e bota para aí.

**JP:** Até podem encontrar outra igual, não é?

**MD:** É raro, mas também já tem acontecido.

**JP:** Estar aqui um que depois encontra noutra casa, claro.

**MD:** Já tem acontecido. Depois temos peças que do velho se faz novo e depois fica aí uma peça ou duas e fazemos um florãozinho e pomos aí.

**JP:** Nunca tiveram falta de trabalho.

**MD:** Ai tivemos, há coisa de uns 6 anos.

**JP:** Na altura da crise.

**MD:** Ui, ui.

**JP:** E o que é que fizeram?

**MD:** Fomos comendo do que tínhamos. Três anos praticamente sem fazer nada.

**JP:** Em todo o país ou só em Lisboa?

**MD:** O país não sei...

**JP:** Só trabalham aqui em Lisboa?

**MD:** Só trabalhamos aqui.

**JP:** Mas quando tinham obras fora iam na mesma?

**MD:** E vamos na mesma. Acabámos de fazer uma obra no Porto.

[Falou na obra em causa]

**JP:** E como é que as pessoas chegam até si? Contactos com outros contactos?

**MD:** Contactos. O caso do Marco Aurélio... Não temos publicidade, trabalhamos à antiga ainda [risos].

**JP:** É gesso estuque que usa?

**MD:** É da Sival. É um gesso duro, eu gosto de trabalhar com ele.

**JP:** Também há a Secil, não sei se conhece.

**MD:** Agora há tanta marca de gesso, vem do espanhol...

**JP:** Gosta é desta da Sival?

**MD:** Tenho mais confiança nesta, trabalho com ele há muito ano.

**JP:** Claro, já estão habituados já sabem como é que trabalha. Aquilo é para peneirar?

**MD:** É para peneirar a areia.

**JP:** Ah, é só a areia! Mas também há peneiras para o gesso e para a cal.

**MD:** Estão ali, esta é só para o gesso. E para a cal temos aí o passador ainda velho.

**JP:** Então e aquele é para a areia.

**MD:** É para areia, para se misturar com cal para se fazer a massa de esboço.

**JP:** É muito bonito o atelier, a desarrumação fica bem, não é preciso ser tudo arrumadinho. A desarrumação dá-lhe personalidade.

**MD:** E estão aí milhares de peças.

**JP:** Pois, imagino, ainda tem mais atrás.

**MD:** Qualquer dia desaba [risos].

**JP:** Qualquer dia aquele ferro não aguenta [risos].

**AS:** Os de cera garantem quantos múltiplos? Vocês conseguem tirar quantos?

**MAP:** Depende.

**AS:** Mas eles vão ficando com alguma mazelas, às vezes.

**MAP:** Com o tempo parte.

**MA:** Até por causa do aquecimento do gesso.

**MAP:** Fica rijo ao desenformar.

**AS:** O gesso expande e ao fazer presa...

**MA:** O que acontece com os silicões é isso, é que eles começam... se o silicone for muito macio começa a ficar mais pequeno, logo dentro do contramolde fica vazio à volta e com o tempo começa a desmoldar.

[Explicação dos moldes de cera]

**MD:** Isto é cortado. Nós temos o modelo e pomos um bocadinho de barro em volta, a cera derretida...

**MA:** É como se fosse uma caixa.

**MD:** Como se fosse uma caixinha, sacudi dentro da lata, três vezes até ganhar uma espessurazinha. Secou põe-se a cascazinha de gesso...

**MA:** Esta incisão aqui são vocês que a fazem?

**MD:** Ao virar a cera ela espalha-se, faz isto, sobe pela parede acima e depois corta-se com a faca em volta. Depois desenforma-se pega-se na faca e corta-se com jeitinho para não... normalmente corto-a sempre no sítio, antes de a deslocar, corto-a. Depois tira-se fora e está feito. O silicone é muito bom? É, mas é um carimbo e isto não. Isto é reciclado 100%, isto é cera de abelha, é cera pura. O silicone é muito bom, mas eu gosto mais de trabalhar com isto [cera de abelha]. Antigamente, tasselavam-na, isto dá para tasselar na mesma.

**MA:** Com o quê?

**MD:** Com as prisões cortavam-na... os tasselos. Isto também dá para tasselar.

**MA:** Tinham de fazer várias vezes e untavam...

**MD:** E ao fazer o tasselo tem de estar a cera quase fria senão vai derreter e vai colar à outra.

## **Anexos**

Areia fina branca	Gesso passado ao peneiro	Água de cola	Outros materiais	Indicados para	Autores / Obras
<b>Massas de esboçar</b>					
	X	q.b.		revestimentos interiores	Cantalupi, <i>Istituzioni pratiche</i> , Vol. I, Cap. IV, 1862
1	1	250g para 80 – 100 l de água		revestimentos de elementos decorativos	Breymann <i>Trattado generale di Costruzioni Civili</i> , Vol. I, Cap. VII, c. 1910
<b>Massas de estender ou dobrar</b>					
	X*	água sem cola q.b.		estuques simples de Paris	Quatremère de Quincy, <i>Encyclopédie méthodique</i> , Vol. II, 1788-1832
	X	q.b.	pigmentos	“scagliola”	Quatremère de Quincy, <i>Encyclopédie méthodique</i> , Vol. II, 1788-1832
	1	1		imitação de mármore	De Cesare, <i>La scienza dell'architettura</i> , Sez. II, Cap. VII, 1855
	X	q.b.	pigmentos	“scagliola” interiores	Cantalupi, <i>Istituzioni pratiche</i> , Vol. I, Cap. IV, 1862
	X com alúmen	q.b. cola de Flandres	pigmentos	“falso mármore”	Curioni, <i>L'arte di fabbricare</i> , Vol. II, Cap. XIII, 1864
	X	q.b.	pigmentos	imitação de mármore	Breymann <i>Trattado generale di Costruzioni Civili</i> , Vol. I, Cap. VII, c. 1910
<b>Massas de polir e brunir</b>					
			óleo de linho	“scagliola” interiores	Cantalupi, <i>Istituzioni pratiche</i> , Vol. I, Cap. IV, 1862
			água de sabão e óleo de linho	“falso mármore”	Curioni, <i>L'arte di fabbricare</i> , Vol. II, Cap. XIII, 1864
			óleo de linho, terebentina e cera	imitação de mármore	Breymann <i>Trattado generale di Costruzioni Civili</i> , Vol. I, Cap. VII, c. 1910
* - 3 camadas sucessivamente mais líquidas. As superfícies obtidas eram cobertas no final com um “badigeon” (pó de tijolo, gesso e água). Nota geral – Um “X” significa que a receita não indicava de forma precisa a dosagem de um componente.					

Tabela 9: Estuques à base de gesso (partes em volumes)<sup>575</sup>

Cal aérea em pasta	Areia branca	Argamassa cal/ areia fina	Pó de pedra	Outros materiais	Indicados para	Autores / Obras
<b>Massas de esboçar</b>						
<b>Primeira camada:</b>						
X			X (grosso)		revestimentos interiores	Vitrúvio, <i>De Architettura, Libri dieci</i> , Liv. VII, Cap. VI
	X (fina)	X	X		tectos, fashuados	Valério Martins de Oliveira, <i>Advertências aos modernos</i> , “Argamaça”, 1739
1	2 grossa				“estuque à italiana”	Leitão, <i>Curso elementar de construções</i> , Parte IV, Cap. VII, 1896
X	X (angulosa)					Breymann <i>Trattado generale di Costruzioni Civili</i> , Vol. I, Cap. VII, c. 1910
<b>Camadas intermédias:</b>						
X			X (médio)			Vitruvius, <i>De Architettura, Libri dieci</i> , Liv. VII, Cap. VI
1	2 fina				“estuque à italiana”	Leitão, <i>Curso elementar de construções</i> , Parte IV, Cap. VII, 1896
1	1 fina		1		escaiola	Leitão, <i>Curso elementar de construções</i> , Parte IV, Cap. VII, 1896
1			2			Breymann <i>Trattado generale di Costruzioni Civili</i> , Vol. I, Cap. VII, c. 1910
X	X					Breymann <i>Trattado generale di Costruzioni Civili</i> , Vol. I, Cap. VII, c. 1910
<b>Massas de estender ou dobrar</b>						
X			X (fino)			Vitruvius, <i>De Architettura, Libri dieci</i> , Liv. VII, Cap. VI
1			0,5 mármore		cornijas	De Cesare, <i>La scienza dell'architettura</i> , Sez. II, Cap. VII, 1855
X	X (finíssima)		X		ornamentos a pintar	Cantalupi, <i>Istituzioni pratiche</i> , Vol. I, Cap. IV, 1862
1					“estuque à italiana”	Leitão, <i>Curso elementar de construções</i> , Parte IV, Cap. VII, 1896
X					“estuque à italiana” pintado a tèmpera	Leitão, <i>Curso elementar de construções</i> , Parte IV, Cap. VII, 1896
X				pigmentos, cobre, terras		Cerone G., <i>Manuale degli ingegneri, architetti e misuratori</i> , Sez. 26, 1900
<b>Massas de polir e brunir</b>						
				aguarrás e cera branca	“estuque à italiana”	Leitão, <i>Curso elementar de construções</i> , Parte IV, Cap. VII, 1896

Tabela 10: Estuques à base cal e gesso (partes em volumes)<sup>576</sup>

<sup>575</sup> Mateus, J. M. (2002). Técnicas Tradicionais de Construção de Alvenarias. A literatura técnica de 1750 a 1900 e o seu contributo para a conservação de edifícios históricos. Lisboa: Livros Horizonte, p. 215.

<sup>576</sup> Idem, *Ibidem*, p. 216.

Cal aérea em pasta	Areia fina branca	Argamassa cal/ areia fina	Gesso passado ao peneiro	Outros materiais	Água de cola	Indicados para	Autores / Obras
<b>Massas de esboçar</b>							
		1	2		q.b.	cornijas e capitéis	Rondelet, <i>Traité de l'art de bâtir</i> , Tom. II, Cap. III, 1812-17
1 leite de cal			1		q.b.		De Cesare, <i>La scienza dell'architettura</i> , Sez. II, Cap. VII, 1855
		1	2		q.b.	revestimentos interiores	De Cesare, <i>La scienza dell'architettura</i> , Sez. II, Cap. VII, 1855
			X		q.b.	rev. alvenarias ou madeira	Cantalupi, <i>Istituzioni pratiche</i> , Vol. I, Cap. IV, 1862
2 leite de cal			1		com pouca cola		Breymann <i>Trattado generale di Costruzioni Civili</i> , Vol. I, Cap. VII, c. 1910
1	4		1		q.b.		Segurado, <i>Acabamentos das construções</i> , Cap. VIII, c. 1910
<b>Massas de estender ou dobrar</b>							
			X		q.b.		Quatremère de Quincy, <i>Encyclopédie méthodique</i> , Vol. II, 1788-1832
		1	0,33		q.b.	cornijas e capitéis	Rondelet, <i>Traité de l'art de bâtir</i> , Tom. II, Cap. III, 1812-17
		1	0,25		q.b.	revestimentos interiores	De Cesare, <i>La scienza dell'architettura</i> , Sez. II, Cap. VII, 1855
			X		q.b. p/ obter um leite	rev. alvenarias ou madeira	Cantalupi, <i>Istituzioni pratiche</i> , Vol. I, Cap. IV, 1862
1			2,5		0,3		Cerone G., <i>Manuale degli ingegneri, architetti e misuratori</i> , Sez. 26, 1900
			X		q.b.		Breymann <i>Trattado generale di Costruzioni Civili</i> , Vol. I, Cap. VII, c. 1910
1			1	pigmentos, cobre, terras	q.b.		Segurado, <i>Acabamentos das construções</i> , Cap. VIII, c. 1910
<b>Massas de polir e brunir</b>							
				60 g de sabão 30 g resíduo de vinho	2 litros	"estuque à italiana"	Rondelet, <i>Traité de l'art de bâtir</i> , Tom. II, Cap. III, 1812-17

Tabela 11: Estuques fortes à base de pasta de cal e pó de pedra (partes em volumes)<sup>577</sup>

<sup>577</sup> Mateus, J. M. (2002). *Técnicas Tradicionais de Construção de Alvenarias. A literatura técnica de 1750 a 1900 e o seu contributo para a conservação de edifícios históricos*. Lisboa: Livros Horizonte, p. 216.