

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE BELAS ARTES



O GESSO NA ESCULTURA CONTEMPORÂNEA
A História e as técnicas

Mariana Correia Ramos

MESTRADO EM ESCULTURA

2011

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE BELAS ARTES



O GESSO NA ESCULTURA CONTEMPORÂNEA
A História e as técnicas

Mariana Correia Ramos

MESTRADO EM ESCULTURA

Dissertação orientada pelo: Prof. Doutor Eduardo Duarte

2011

Dedico a:

Maria das Mercês Sousa Ramos e
à memória de José Sousa Ramos

Agradecimentos:

A Susanne Themnitz, José Pedro Croft, Jaime Azinheira, André Maranha e Tomás Maia
pela disponibilidade.

Ao Prof. Doutor Eduardo Duarte pela orientação.

Ao Thierry Simões pela paciência.

Pelo apoio Marta Riera e Carlos Ramos.

Ao David pela inspiração....

Resumo:

Desde a Antiguidade que o gesso é um material com múltiplas aplicações, na escultura, na arquitectura, na medicina e na agricultura.

Na prática da escultura foi muito usado, ao longo dos séculos, como material secundário, servindo na modelação, na moldagem e na preservação do modelo. É o material eleito na reprodução de esculturas – os gessos, satisfazendo o desejo de muitos coleccionadores, de museus e academias de arte.

A partir do séc. XX, existe uma procura por parte dos artistas da originalidade e da ruptura com as técnicas e linguagens artísticas do passado, vão buscar outros materiais, outras linguagens, outros modos do fazer artístico. É neste momento que a escultura ganha autonomia em relação à arquitectura, perdendo o carácter ornamental e assumindo uma identidade e uma metodologia próprias. O gesso passa a ser escolhido por diversos artistas como material definitivo para as suas esculturas, perdendo o carácter ornamental .

Através do trabalho de alguns artistas contemporâneos, que usam o gesso e o consideram como matéria-prima para as suas obras, conseguimos perceber as qualidades intrínsecas neste material e quais as implicações da sua utilização.

Résumé:

Depuis l'antiquité le plâtre est à usage multiple pour le sculpteur, l'architecte, le médecin, et l'agriculteur.

Le sculpteur fait recourt à lui au long des siècles, servant au modelage, la production des moules ou la préservation des modèles. Il est vu pendant longtemps comme un matériau secondaire. Il a la préférence pour la reproduction des sculptures — les reproductions en plâtre satisfaisant les désires de nombreux collectionneurs, musées et académies d'art.

À partir du XX siècle, quand de la part des artistes il existe une recherche d'originalité rompant avec les techniques et langages artistique du passé, les artistes adoptent d'autres matériaux, d'autres langages, d'autres pratiques artistiques. C'est à ce moment que la sculpture gagne son autonomie en relation à l'architecture perdant tout caractère ornemental, la sculpture assume une identité, une méthodologie propre à elle même. Le plâtre vient à être choisi pour certains artistes, comme étant le matériau définitif de leur sculptures.

À travers les travaux d'artistes contemporains qui considèrent le plâtre et l'utilise comme matière première pour leur œuvres, nous sommes amenés à comprendre ces qualités inhérentes et les implications de son utilisation.

Palavras chave:

Escultura

Gesso

Técnica

Moldagem

História do gesso

Mot-clé:

Sculpture

Plâtre

Technique

Moulage

Histoire du plâtre

Índice

Introdução	6
 Parte I – A tecnologia do gesso	
1. O que é o gesso	14
1.1. A pedra de gesso	14
1.2. Formação da pedra de gesso	16
1.3. De onde é extraído	17
1.4. O fabrico do gesso – transformação da pedra de gesso	18
2. Os diferentes tipos de gesso e as diferentes utilizações	19
2.1. O gesso na construção	20
2.2. O gesso na Medicina	21
2.3. O gesso para escultura	21
3. As técnicas do gesso na escultura	22
3.1. Como se faz gesso - A mistura do gesso	22
3.2. Aceleradores de endurecimento	23
3.3. Retardadores de endurecimento	23
3.4. Endurecedores ou métodos de fortalecimento das peças de gesso	24
3.5. Desmoldantes.....	25
4. A modelação em gesso	26
5. A moldagem em gesso	27
5.1. Molde de forma perdida	28
5.2. Formas ou molde por tasselos.	29
5.3. Moldes Flexíveis	31
5.4. Molde de gelatina	31
5.5. Molde com borracha de silicone	32
5.6. Molde em látex	32
5.7. Molde de um modelo vivo	33
5.8. Enchimento do molde	35
 Parte II - Uma Breve História do Gesso	
6. O gesso da Antiguidade ao final do século XIX	37

6.1. Os primeiros vestígios.....	37
6.2. Na Grécia.....	38
6.3. Na época Romana.....	39
6.4. O gesso fora da Europa - No Médio Oriente.....	40
6.5. No império Bizantino.....	41
6.6. O estuque europeu na Idade Média.....	44
6.7. O gesso e o estuque no Renascimento.....	45
6.8. A exuberância dos estuques barrocos.....	48
6.9. O Neoclassicismo e as reproduções de gesso.....	51
7. Os gessos e suas colecções.....	53
8. O gesso do principio do século XX aos dias de hoje.....	61
 Parte III - Análise de algumas obras de artistas contemporâneos	
9. George Segal.....	70
10. Jaime Azinheira.....	73
11. José Pedro Croft.....	76
12. Rachel Witheread	81
13. Susanne Thémilitz.....	85
14. <i>Libera me</i> de André Maranha e Tomás Maia.....	88
 Conclusão.....	90
Bibliografia	96
Anexo I – Entrevistas.....	106
Anexo II – Imagens	114

Introdução

Em qualquer prática artística, seja a escultura, a pintura, o vídeo, a música ou a performance, para se poder ter a liberdade necessária à criação de uma obra de arte, o artista precisa de dominar tecnicamente o material com que trabalha, seja ele sólido, líquido, virtual, verbal, sonoro ou o próprio corpo.

Na escultura, por ser uma linguagem que depende directamente da manipulação dos materiais, é da máxima importância que um escultor não só seja criativo, mas que domine o material que utiliza. Mesmo para um artista que contracta técnicos especializados para realizarem as suas peças, precisa ter uma noção do seu aspecto, da sua resistência, do seu comportamento sob diferentes espaços e condições climatéricas, das suas tensões, das suas reflexões, da sua história, do seu simbolismo, etc. Quanto mais uma artista souber sobre o material utilizado, melhor o poderá usar e manipular de acordo com os seus objectivos na criação da obra de arte.

“La expression griega nace ya con amplitud de significados. Platón la emplea, en sentido global, como “destreza o habilidad” relacionables con cualquier actividad, ya sea manual o intelectual. Las “artes” – segun la terminologia latina-requieren para su desarrollo, el dominio de los medios que le son propios.”¹

Com esta dissertação pretendemos contribuir, através do estudo que realizámos, para um melhor conhecimento de um material muito usado em escultura - o gesso. Desde a Antiguidade que a humanidade usufrui das inúmeras funcionalidades que este material pode oferecer. É muito usado na construção, como aglutinante, ou como cobertura; na medicina, é utilizado na consolidação de membros partidos; na agricultura, para controlar a acidez dos solos; e, finalmente, na escultura, através da moldagem, da modelação e do talhe directo.

O que é o gesso? Qual a importância do gesso para prática da escultura? Qual a sua história?

Foi a partir destas questões que iniciámos o nosso estudo, focando várias vertentes. O objectivo desta dissertação é a reunião e o aprofundamento dos conhecimentos relativos ao gesso. Abordando os variados assuntos com ele

¹ BERNÁRDEZ SANCHÍS, Carmen - **Función y valoración de las técnicas en el arte moderno : el material interrogado**. Lapiz . - ISSN0212-1700 . - Madrid . - A. 12, N. 105 (Verano 1994). p.36.

relacionados, fazendo assim um estudo exaustivo do que é o gesso, do que foi e do que poderá ainda vir a ser na escultura.

É incontornável o carácter didáctico que esta dissertação irá tomar. Procuramos não só reunir a história do uso do gesso, mas também descrever as diversas técnicas e aplicações. Recolhemos informação sobre a sua composição química; como surge na Natureza; o que é física e quimicamente; como reage, como se comporta com a mistura de outros materiais, etc. Uma pesquisa histórica, também aqui, se tornou pertinente, para podermos entender melhor como foi evoluindo a sua utilização. E, principalmente, reflectir sobre qual o sentido da utilização do gesso, como matéria final, na escultura contemporânea, em resposta à pergunta quase existencialista do: Porquê o gesso e não a pedra, o bronze, a resina ou outro material qualquer para a realização de uma escultura em particular? A esta pergunta procurámos responder com a análise de algumas das suas esculturas realizadas em gesso e, de uma pequena entrevista com alguns dos artistas que usam ou usaram o gesso como matéria final, durante o seu percurso artístico.

O gesso é um excelente material para nos ajudar a pensar e reflectir na obra que virá a ser feita. Muitas vezes é uma excelente escolha para executar uma peça de um certo tipo, não só por ser um material barato, mas porque é muito plástico e versátil. Com os devidos auxiliares pode fazer-se o que se pretender seja modelado, moldado ou talhado. As possibilidades que o gesso permite são quase infinitas.

Tem uma grande vantagem em relação às resinas, como o facto de não ser tóxico e do tempo de secagem, em geral, ser menor, mas tem a desvantagem de não permitir a sua utilização no exterior, de baixa resistência à humidade, e ainda de correr o risco de criar fungos e/ou desfazer-se com a água da chuva.

Ao longo da história da escultura, o gesso é considerado como material secundário, isto é, como material transitório, sendo usado como esboço ou modelo para depois a escultura passar para um material definitivo, os chamados materiais nobres, como o são, o bronze e a pedra; ou na elaboração de moldes, (para este efeito foi o material eleito desde o tempo dos gregos).

Apesar da tradição de escultura em gesso existir desde a Antiguidade, ela só toma um papel mais importante e até protagonístico com as vanguardas do século XX.

Desde Rodin, em 1895, que pega no manto de Balzac e o mergulha em gesso², passando pelo futurismo aos anos 60 e 70, nas suas experiências performativas e descobertas de novas formas e novos modos de usar materiais. Apesar das muitas e variadas experiências com gesso são poucos os artistas que o usam como material definitivo nas suas peças.

“El siglo XX há puesto en cuestión las técnica y materiales tradicionales. La ampliación de los lenguajes, debida al desarrollo tecnológico, ha disuelto muchas fronteras y ha proporcionado nuevos medios, concediéndoles un mayor protagonismo e implicando nuevas concepciones que, desde la práctica, afectan al discurso teórico del artista.”³

Hoje, na arte contemporânea, encontramos alguns artistas que elegem o gesso como matéria-prima das suas obras. É o caso dos artistas aqui apresentados, George Segal (1924-2000), Jaime Azinheira (1944), José Pedro Croft (1957), Rachel Whiteread (1963), Susanne Thémilitz (1968), André Maranha (1966) e Tomás Maia (1967).

Foi incontornável dedicar algumas páginas ao trabalho de George Segal que explorou e aproveitou bem as técnicas de moldagem e as vantagens que o gesso pode oferecer. Uma execução rápida e barata daquilo que se pretende, numa época de consumo exacerbado, as obras de arte não escapam a esta febre produtiva. George Segal tem uma quantidade de obras considerável, a partir de 1964, ano em que envereda pela escultura.

Jaime Azinheira, apesar de não ter uma extensa produção escultórica, consideramos importante abordar as técnicas que utilizou, adicionando assim mais versatilidade na utilização do gesso. As respostas dadas à nossa entrevista, pelo seu carácter bastante descritivo, foram importantes para as considerações finais.

José Pedro Croft tem uma vasta produção de peças e como já foi referido não estaremos a fazer uma dissertação sobre o trabalho de alguns autores mas sim sobre o material e por isso focar-nos-emos nas peças que José Pedro Croft realizou durante os anos 90.

² Foi a partir deste manto endurecido com gesso, que Rodin criou a escultura de Balzac. Um monumento polémico que, apesar de, não estar nu como o anterior de Vítor Hugo (que também foi envolvido em polémica) agora não era um questão de pudor mas sim de forma. O escritor estava de pé, de corpo meio disforme envolvido, num manto com uma cabeça de traços exagerados. Bourdelle escreve “[...] Rodin montrait la voie à suivre; on affirme qu’il avait su traduire le génie surhumain de Balzac”, mas a estátua não é aceite pela Sociedade das Gentes e Letras que se recusa a reconhecer naquela escultura, Balzac. in JARASSÉ Dominique – **Rodin, La passion du mouvement**. Paris : Terrail, 1993, p.165

³ BERNÁRDEZ SANCHÍS, Carmen - **Función y valoración de las técnicas en el arte moderno : el material interrogado**. Lápiz . - ISSN0212-1700 . - Madrid . - A. 12, N. 105 (Verano 1994). p. 34-47.

Rachel Whiteread é uma artista emblemática, no trabalho com o gesso e na subversão do objecto artístico pelo facto de assumir o molde ao invés do próprio objecto.

Escolhi falar da obra *Libera me* de André Maranha e Tomás Maia, em último lugar, por ser estudada apenas uma peça, e não um conjunto como no caso dos outros artistas.

Claro que existirão mais artistas que como os anteriormente citados, também utilizam o gesso, como, por exemplo, Pedro Cabrita Reis (1956), ou Franz West (1947), entre outros. A escolha baseou-se em abranger diferentes formas e processos de trabalhar este material, para poder compará-las e assim podermos reflectir melhor sobre as características e capacidades deste material.

Os escultores/artistas que usam o gesso como matéria final, muitas vezes relacionam as suas obras com o molde, com o conceito de cópia /reprodução e com o preenchimento do vazio (o vazio em redor do objecto é cheio para a realização do seu molde); enaltecendo a sua principal aplicação a moldagem, subvertendo e questionando a obra de arte, quando assumem o molde em vez do objecto em si.

Uma vez delineado o plano da dissertação, passámos à pesquisa bibliográfica pelas principais bibliotecas de referência, a biblioteca da Faculdade de Belas Artes de Lisboa, a biblioteca da Fundação Calouste Gulbenkian e a Biblioteca Nacional,

A escassez de bibliografia específica é enorme, o que nos fez recorrer inúmeras vezes à Internet (onde se encontra muitas vezes informação é incompleta, ou pouco confiável). Em português muito pouco existe, e o que existe já se encontra desactualizado, mas não quero deixar de mencionar o livro escrito por Josef Füller, intitulado *Manual do Formador e Estocador*,⁴ numa colecção bastante interessante, a Biblioteca de Instrução Profissional, dirigida por Tomás Bordalo Pinheiro. Não tem data especificada, mas, pela linguagem utilizada, supomos ter sido escrita antes de 1940. Este manual foi a nossa principal fonte em termos de descrição das técnicas de moldagem. Quanto à sua constituição química e a sua formação na natureza, o trabalho de João Mascarenhas, tornou-se indispensável.

⁴ FÜLLER, Josef - **Manual do formador e estocador**. PINHEIRO, Tomás Bordalo, ed. lit. Lisboa : Bertrand, [19--]

Para a História do gesso, tivemos a ajuda preciosa das entradas no *The Dictionary of Art*,⁵ dirigido por Jane Turner, da editora Grove, onde estão reunidos artigos sobre a utilização do gesso nas várias zonas do mundo e durante os vários séculos, até ao século XIX.

A partir deste século foi bastante mais complexa toda a tarefa de escrever uma breve história de obras e de artistas que utilizam o gesso. Tentámos, então, em diversos livros recolher a informação suficiente, para escrever um texto consistente. Foi difícil resistirmos à necessidade de esclarecer cada movimento artístico, cada revolução, cada ruptura com o passado e as várias manifestações artísticas que ocorreram e deram origem ao que conhecemos hoje como Arte Contemporânea. Mas não é esse o objectivo desta dissertação, e por isso irão ser, certamente, encontradas algumas lacunas.

Pretendemos com esta dissertação falar de toda a abrangência de assuntos que uma simples matéria-prima pode suscitar. Tem um propósito didáctico, isto é, destina-se a preencher uma série de falhas existentes em bibliografia sobre o gesso e as suas técnicas. Para bem se usar um material, como já mencionamos acima, não basta conhecermos apenas os trâmites técnicos, é necessário, para a realização de uma obra de arte, ter em conta toda a carga histórica e simbólica que é inerente.

Por uma questão de curiosidade, de gosto e de acreditarmos na importância que podem ter, não pudemos deixar de dedicar aqui uma parte do nosso trabalho àquilo que comumente se chamam – gessos ou modelos de gesso e às suas colecções, pertencentes a Academias de Belas-Artes e Museus de Escultura Comparada.

Para a última parte da dissertação, à excepção de George Segal, o já falecido artista americano, que possui uma série de monografias sobre a sua vida e obra, a informação sobre os outros artistas foi recolhida, essencialmente em catálogos, artigos ou entrevistas. Optamos por fazer uma pequena entrevista aos artistas portugueses escolhidos, para obtermos uma informação mais direccionada ao assunto que nos interessa aqui tratar. Foi nossa intenção encontrar imagens de todos os trabalhos aqui mencionados, mas nem sempre foi possível, por não estarem acessíveis ou disponíveis.

Em termos estruturais, esta dissertação compõe-se de três partes: Parte I – A tecnologia do gesso; Parte II – Breve história do gesso e, Parte III – Análise de algumas

⁵ TURNER, Jane, ed. lit. - **The dictionary of art**. New York : Grove; London : Macmillan Publishers, 1996. 34 vol. ISBN 1-884446-00-0.

obras de artistas contemporâneos. Cada parte está dividida em capítulos e subcapítulos. Por vezes houve necessidade de considerar uma subnumeração.

A Parte I será dividida em três capítulos principais: o primeiro onde faremos uma abordagem técnica e científica, sobre a sua composição física e química e locais de extracção. O segundo capítulo, distingue os diferentes tipos de gesso, inúmera algumas propriedades que adquire quando misturado com outros materiais e das suas possíveis aplicações. No terceiro capítulo, faremos uma compilação das diferentes técnicas de trabalhar o gesso, seja na fase da modelação, como na moldagem, nos acabamentos e nas finalizações.

Na Parte II fazemos uma breve incursão na história da utilização do gesso, pelo Homem, desde a Antiguidade até aos dias de hoje. Servirá para nos enquadrarmos melhor historicamente e para termos uma percepção mais aprofundada de como evoluiu o gesso na escultura.

Será uma História de Arte bastante específica e restringida a tudo o que está relacionado com o gesso. Não pretendemos fazer uma análise de movimentos ou estilos artísticos. Interessou-nos fazer uma espécie de inventariação e reunião do que foi a utilização do gesso e dos seus autores. Para um melhor entendimento da sua evolução enquanto material, enquanto aplicação e também das suas técnicas.

Separámos em três capítulos diferentes a história do gesso, marcando claramente o momento em que a escultura ganha uma autonomia e em especial quando o uso do material que estamos aqui a estudar, toma outra importância.

Entre os dois capítulos históricos existirá um sobre as colecções de reproduções de esculturas em gesso, e a sua importância para o ensino e divulgação artística. Desde os romanos que se tornaram populares, entre os amadores de arte, as cópias em gesso de esculturas gregas. Tendo sido esquecida esta prática durante a Idade Média, foi retomada durante o Renascimento, onde os artistas e coleccionadores procuravam os grandes exemplos da arte clássica da Antiguidade. Mas foi no séc. XIX que as reproduções de gesso atingiram a sua idade de ouro, com a proliferação de novos museus e das academias de arte.

Dedicar um capítulo ao estudo destas colecções de réplicas escultóricas, tem o intuito de relembrar o valor e a importância que estas esculturas podem ter na aprendizagem e no crescimento pessoal de cada indivíduo. Abordando, deste modo, uma prática artística e educacional que, desde os princípios do séc. XX, caiu em desuso, sendo vista com olhares críticos e até, por vezes, com um certo desdém.

O capítulo sete, é a continuação histórica, abrangendo o período do princípio do séc. XX até aos dias de hoje. Como já referimos, não é nosso intuito fazer um estudo histórico muito exaustivo, mencionando apenas alguns exemplos, tanto do panorama português como estrangeiro.

A Parte III está dividida em seis capítulos. Cada um, dedicado à obra de um dos artistas contemporâneos acima mencionados. Foram organizados por ordem cronológica pelas datas de nascimento, à excepção do último, que pela sua particularidade foi deixado para o final. Esta particularidade, prende-se com o facto, de se estudar apenas de uma peça. Esta obra interessou-nos pelo estreito relacionamento que tem, com o que as qualidades do gesso podem representar, por ter uma justeza tal que não podia ser outro, o material escolhido.

Este capítulo tem como objectivo, através de obras do artistas escolhidos, que desenvolveram alguns trabalhos em gesso, perceber melhor quais as qualidades deste material, o que faz os optar por trabalhar o gesso como matéria final. É no fundo uma reflexão, sobre a escolha do material e o quanto isto pode ou não determinar a peça final.

Incluimos dois anexos: o Anexo I onde reunimos as entrevistas realizadas aos artistas portugueses; o Anexo II, será dedicado às imagens de algumas obras mencionadas nesta dissertação. As imagens, respeitam primeiramente, a ordem dos capítulo e depois cronológica.

Parte I

A tecnologia do gesso

1. O que é o gesso

“Gesso, s.m., do lat. *gypsum*, i, gr *gypos*, que se deriva do *ge*, terra e *epô*, cozer, fr. *platre* ou *gypso*, it. *gesso*, ing. *parget stone*, espécie de rocha em que domina o sulphato de cal.”⁶

O gesso é conhecido como sendo uma substância em pó, branco, que, ao adicionar água, forma uma pasta mais ou menos líquida, dando-se uma reacção química, liberta-se calor e a mistura começa a empastar até endurecer e arrefecer.

O gesso é feito a partir da pedra de gesso, ou gipsita, extraída de pedreiras - as gesseiras. Dependendo dos ingredientes adicionados, pode secar mais ou menos depressa ou ficar mais ou menos duro, adequando-se a cada aplicação, servindo para as mais diversas utilizações.

O gesso é um material muito plástico e versátil, muito usado na escultura e, mais vulgarmente, na construção de edifícios (em especial na aplicação da cobertura de paredes interiores).

1.1. A pedra de gesso

A pedra de gesso é um mineral de sulfato de cálcio bi-hidratado, do sistema monoclinico. É muito comum em rochas sedimentares (calcários e evaporitos, por exemplo), ocorrendo normalmente associado a outros minerais, tais como, a halite e anidrite.⁷ É uma rocha branda (riscável com a unha).⁸

Encontra-se no estado sólido sob formas cristalinas muito variadas, podendo ser sacaróide ou compacta, listada, nacarada. As mais conhecidas são:

⁶ RODRIGUES, Francisco de Assis, *Diccionario tecnico e historico de pintura, esculptura, architectura e gravura*, Lisboa : Impr. Nacional, 1875, p. 200.

⁷ Sistema Nacional de Informação Geocientífica - **Léxico de Termos Geológicos** [Cons. em 30 /05/2011] http://e-geo.ineti.pt/bds/lexico_geologico/termo.aspx?termo=gesso.

⁸ Association pour la valorisation du Gypse et du Plâtre dans les Alpes du Sud - **Qu'est ce que le Gypse**, [consult 03/03/10], disponível em : <http://www.gyp-art-matiere.com/?codepage=faquest1>.

- o alabastrite ou alabastro⁹ - conhecido gesso sacaróide. é uma variante branca e de granulado muito fino e opaco ou semi-opaco. É um mineral macio que se pode cortar ou trabalhar facilmente sendo muito procurado para a elaboração de talhes directos;

- o selenite, tem uma aspecto de mica, é formada por cristais transparentes e de grande tamanho que se separam como folhas. Dá origem a um gesso muito macio;¹⁰

- o anidrite ou sulfato de cálcio anidro, encontra-se associado ao sal-gema. Não a embranquece e não é separável em folhas. Utiliza-se como aditivo do gesso vulgar, para alterar a sua composição.¹¹

Entre estas formas diferentes, encontramos também as castanhas-de-água (fer de lance), as plaquetas (verre Marie) ou em associação ao quartzo, a rosa das areias (rose des sables).¹²

Fórmula Química:	CaSO ₄ .2H ₂ O
Classe:	Sulfatos
Dureza:	1,5 a 2
Cor:	Incolor; Consoante as inclusões pode ser branco, cinzento, amarelo, castanho ou azulado
Risca:	Branco
Transparência:	Transparente a translúcido
Brilho:	Vítreo; Nacarado; Sedoso; Gorduroso
Densidade:	2,32
Clivagem:	Perfeita segundo a face {010}; visível segundo as faces {100} e {011}
Fractura:	Concoidal; Fibrosa
Hábito:	Cristalino; Agregados fibrosos (variedade selenite); Rosáceo; Agregados de fibras finas castanhas ou rosadas (variedade rosa do deserto); massas de finos cristais ou compactas (variedade alabastro)
Sistema Cristalino:	Monoclínico
Forma dos Cristais:	Plaquetas; Prismas; Agulhas; Formas lenticulares; Maclas

⁹ No livro Methodes e Vocabulaire, Marie-Therese Baudry faz a distinção entre alabastro gypseux e alabastro calacário "l'albâtre gypseux, ou alabastrite, qui est une variété de gypse, ne doit pas être confondu avec albâtre calcaire, variété de carbonate de calcium, utilisé dans la technique de la taille". p. 96

¹⁰ VASQUEZ, Rui Miguel Pinto -**Técnicas de moldagem : provas de aptidão pedagógica e capacidade científica : aula teórica-prática : relatório**. Lisboa : [s.n.], 2000, p. 10.

¹¹ Ibid.

¹² Association pour la valorisation du Gypse et du Plâtre dans les Alpes du Sud – **op. cit.**

Ocorrência:	Muito frequente, existindo em todo o mundo diversas jazidas deste mineral
Génese:	Sedimentar; Secundária; Hidrotermal
Paragénese:	Enxofre; Aragonite; Halite; Anidrite; Celestite; Dolomite; Calcite; Pirite; Quartzo; Azurite; Selenite; Goetite; Cobre
Características Particulares:	O gesso tem um comportamento plástico mas não elástico, o que significa que se pode dobrar mas que este não vai readquirir a forma original; Por vezes este mineral é fluorescente; Apresenta uma condutividade térmica muito baixa.
Aplicações:	Cimenteiras; Construção civil; Fabrico de objectos de arte; Bijutaria

Tabela retirada da Base de Dados de Minerais do Museu Geológico¹³.

1.2. Formação da pedra de gesso

A pedra (ou rocha) de gesso tem a sua origem em antigos sedimentos de água salgada que foram sucessivamente sujeitos a pressões muito elevadas pela sedimentação. Isto é, a água salgada retida numa zona, evapora e dá-se uma precipitação das substâncias sólidas. A sedimentação acontece (diagnóse ou diagénese) com a desidratação completa reduzindo assim o volume das substâncias. Com um aumento da profundidade de sedimentação (maior que 200 metros) a pressão elevada provoca uma redução drástica do volume formando o anidrito (CaSO_4).¹⁴

Posteriormente se o anidro entrar em contacto com a água tende a hidratar formando o gesso. A hidratação pode ocorrer de três formas, dando origem a pedras de gesso de qualidades diferentes:

Hidratação rápida – gesso fibroso (gipso ou gipsita) bom para todos os trabalhos de construção;

Hidratação lenta – gesso granular (gipsita cristalina) para trabalhos de alabastro;

Hidratação lenta a grande profundidade – material cristalino (selenite) bom para moldagem de peças.

¹³ Base de Dados de Minerais do Museu Geológico, [Consult 10/09/10]. Disponível em: <http://e-geo.ineti.pt/bds/geobases/mineralogia/minerais.aspx?id=30&classe=0&sistema=0>.

¹⁴ MASCARENHAS, Jorge - **Sistemas de construção [Texto policopiado] : materiais básicos (3a parte) : o gesso, a cal aérea, o cimento e o aglomerado negro de cortiça**. [S.l.] : [s.n.], 2005. p. 19

A hidratação à superfície pode ser lenta ou rápida. A grande profundidade devido às pressões elevadas (e falta de espaço) a hidratação dá-se sempre de forma lenta, formando a pedra de gesso.¹⁵

1.3. De onde é extraído

O gesso é um mineral comum e encontra-se com facilidade na parte superior dos terrenos secundários disposto em camadas margas (andar hetegiano).¹⁶ A pureza do gesso advém da selecção do bloco rochoso, durante a extracção ou da mineração. Existem gesseiras, um pouco por todo a parte, sendo por esta razão que se encontram vestígios da sua utilização pelo mundo inteiro desde os tempos da antiguidade. Podem ser pedreiras ao ar livre ou minas de subsolo.¹⁷

A gesseira mais famosa no mundo da escultura ocidental foi encontrada, nos então arredores de Paris, Montmatre. No séc. XVIII, tornou-se de tal modo importante, pelas suas qualidades plásticas, que o gesso mais utilizado na escultura é, ainda hoje, designado por “gesso de Paris”.¹⁸

Em Itália durante o Renascimento, Volterra e Siena, ficaram conhecidas pelo seu *gypsum alabastro*.¹⁹

Em Portugal produz-se gesso em Soure, Figueira da Foz e Pombal que é utilizado principalmente na indústria cimenteira. É nesta região que se localiza o maior número de pedreiras activas do país: são 274, das quais 37% produzem rochas ornamentais e 63% rochas industriais.²⁰ Hoje a maior parte da indústria vai buscá-lo ao Norte de África, no deserto do Sahara (Marrocos e Argélia).²¹

Na Europa registam-se algumas minas de referência na Polónia; em Kapnick, Roménia; e nas minas na Sicília, em Itália.

¹⁵ Ibid.

¹⁶ VASQUEZ, Rui Miguel Pinto – **op. cit.**, p. 10.

¹⁷ MASCARENHAS, Jorge – **op. cit.**, p. 19.

¹⁸ PENNY, Nicholas - **The materials of sculpture**, New Haven and London : Yale University Press, 1993. p. 194.

¹⁹ Ibid., p. 194.

²⁰ INSTITUTO GEOLÓGICO E MINEIRO (2000)- **Portugal - Indústria Extractiva**. [Consult. em 30/05/2011] Versão Online no site do INETI: http://e-Geo.ineti.pt/geociencias/edicoes_online/diversos/ind_extractiva/indice.ht.

²¹ FRIEDMAN, Hershel - **The Mineral and Gemstone Kingdom**. [Consult. em 20/06/2011] <http://www.minerals.net/mineral/gypsum.aspx?img=/image/9/70/gypsum.aspx>.

Podem ser encontrados também bons espécimes de *gypsum* na China em Liupanshui, na província de Guizhou.

Na América do Sul é o lugar onde encontramos as mais espectaculares minas de gesso. Em 2001 a *Caverna dos Cristais* foi descoberta, em Naica, no México, onde foi encontrado um cristal, de um *gypsum* bastante translúcido, com cerca de 11 metros e pesando à volta de 55 toneladas.²²

O Canadá e os Estados Unidos da América também são grandes produtores de gesso. Em especial selenites e rosas do deserto.²³

1.4. O fabrico do gesso – transformação da pedra de gesso

Após a extracção da pedra de gesso, este material é partido em pedaços até ao tamanho de um punho e calcinado parcialmente (vulgarmente chamado cozimento do gesso - desidratação do sulfato de cálcio hidratado por aquecimento). A calcinação é feita num forno cilíndrico rotativo, a uma temperatura aproximada de 160°C.²⁴ Neste processo o material perde cerca de 75% de água, formando assim bassanite ou sulfato de cálcio semi-hidratado ($\text{CaSO}_4 \frac{1}{2} \text{H}_2\text{O}$).²⁵

Uma vez calcinado, o material é moído para formar o característico pó branco que é comercializado.

A calcinação ou cozimento do gesso é um dos aspectos mais importantes para se ter um gesso de boa qualidade, como diz o escultor Josef Füller:

“É preciso que não seja cozido de menos, nem tão pouco de cosedura demasiada, bem pulverizado e duma cor branca e de bom aspecto.”²⁶

²² LOVGREN, Stefan - **Giant Crystal Cave's Mystery Solved**. National Geographic News April 6, 2007, versão online [consult. em 21/06/2011] : <http://news.nationalgeographic.com/news/2007/04/070406-giant-crystals.html>

²³ FRIEDMAN, Hershel – **op. cit.**

²⁴ A respeito da temperatura de cozimento do gesso encontramos vários valores. Variando entre os 160°C e os 300°C.

²⁵ VASQUEZ, Rui Miguel Pinto – **op. cit.**, p. 10

²⁶ FÜLLER, Josef - **Manual do formador e estocador**. PINHEIRO, Tomás Bordalo, ed. lit. Lisboa : Bertrand, [19--], p. 3.

Se o aquecimento é feito a uma temperatura muito elevada, o gesso perde demasiada água cristalizada reduzindo assim a sua capacidade de endurecimento – ao que se chama o gesso morto.

Como as temperaturas da calcinação do gesso não são muito elevadas, Josef Füller sugere o uso de um forno de pão, por ter muito arejamento, proporcionando uma boa evaporação da água.²⁷

Existe a possibilidade de “reviver” gesso usado, repetindo o processo de calcinação. Não voltará a ter a mesma qualidade, mas, misturando com gesso novo, pode voltar a ser usado na fundição.²⁸

2. Os diferentes tipos de gesso e as diferentes utilizações

Existem diversos tipos de gesso, ou seja, adicionando à matéria-prima, que é a pedra de gesso cozida ou calcinada e depois triturada, algumas substâncias, que lhe podem conferir mais ou menos resistência, permitindo uma secagem mais rápida ou mais longa. Estes ingredientes variam bastante, desde a areia à cola, passando pela crina de cavalo, tudo depende do contexto em que é aplicado e a sua funcionalidade.

É bastante importante ter em atenção que o gesso não deve ser usado no exterior ou em lugares húmidos pois pode criar bolores, dissolver-se ou desagregar-se.²⁹

Francisco Assis Rodrigues, em 1875, fala de três tipos de gesso: o grosseiro, usado na indústria e construção; o gesso plástico, usado na modelação e moldagem de objectos de arte; e o estuque, usado nas ornamentações arquitectónicas.

“Ha muitas qualidades de gesso. O mais importante e o mais estimado para a indústria é o *gesso grosseiro*, que contém de 6 a 12 por cento de carbonato misturado com sulphato, e é ordinariamente conhecido com o nome *pedra de gesso*. Quando de mistura com a colla de pelle, o *gesso* se reduz a pó e forma uma massa, que se chama *estuque*. O *gesso* chamado *plástico*, porque serve para modelar, obtem-se do sulphato de cal calcinado em forma de pó branco, peneirado, e misturando-o com agua serve para fazer fôrmas, moldar figuras ou vasa-las nas fôrmas, ou para outros objectos de arte. Misturado com a colla forte constitue o estuque que recebe o polimento e lustro do marmore.”³⁰

²⁷ Ibid., p. 4.

²⁸ Ibid., p. 6.

²⁹ MASCARENHAS, Jorge – **op. cit.**, p. 22.

³⁰ RODRIGUES, Francisco de Assis – **op. cit.**, pp. 200-201.

Hoje ainda havendo estas três categorias pode-se acrescentar mais algumas, esta variedade é devida ao surgimento de novas colas, resinas de poliéster, que aumentam a resistência das peças feitas em gesso. A União Central de Gessos divide-os nas seguintes categorias: gesso cerâmico, gesso exaduro e gesso pedra sendo o último o mais resistente e, por isso, também o mais caro.

Rui Vasquez nas suas provas de aptidão pedagógica³¹ dá-nos 5 tipos de gesso

O gesso cerâmico – para moldes cerâmicos

Gesso de modelar – para modelação das peças artísticas

Gesso de fundição – para molde de fundição

Gesso de dentista (conhecido por alginato) – para formar próteses dentárias

Gesso de estuque – usado na construção;

2.1. O gesso na construção

Na construção encontramos inúmeras aplicações: para juntar ou assentar peças cerâmicas nas lareiras devido à sua grande tolerância a altas temperaturas; utilizado no fabrico de placas de gesso (pladur e estafe), que servem para cobrir paredes ou tectos; como ganha presa rapidamente, é usado muitas vezes para segurar temporariamente componentes de construção; usado em frisos e outros elementos decorativos; e funcionalidade na protecção contra fogo em estruturas metálicas ou de madeira.³²

Em alguns trabalhos é adicionada areia, para atenuar as contracções provocadas pela absorção de água por outros materiais adjacentes, como tijolos ou blocos de betão. Temos assim a proporção ideal para 1 de gesso: sobre tijolos e betão - 1,5 de areia; sobre reboco – 2 de areia; sobre blocos de betão – 3 de areia.³³

Ao gesso de estuque não só é adicionada areia como também cal, e por vezes outros ingredientes, fazendo que a massa de gesso, já só tenha uma pequena parte de gesso.

O estuque é muitas vezes confundido com gesso, apesar de se comportar da mesma maneira, e as aplicações serem semelhantes, mas a sua composição é diferente.

“**Estuque**, s. m. do lat. *marmoratum opus*, ou *albarium opus*, it. *stucco*, allem. *stuck*, fragmento, porque o *estuque* se faz das pedras quebradas; (archit. e esculp.)

³¹ VASQUEZ, Rui Miguel Pinto – **op. cit.**, p. 20.

³² MASCARENHAS, Jorge – **op. cit.**, p. 22.

³³ Ibid.

composição feita de cal fina, de pó de mármore, de gesso e areia fina com a colla da Flandres dissolvida. Esta composição é susceptível de receber brilho, e toma com o tempo a consistência de pedra. Emprega-se ordinariamente o estuque branco, mas pode receber diferentes côres. Os romanos conheceram e usaram o estuque em suas obras. Em Portugal foi conhecido e muito usado depois de meado do século XVIII, no tempo do Marquez de Pombal, que estabeleceu em 1766 uma aula de estuques, dirigida por João Grossi.”³⁴

Francisco Assis Rodrigues descreve no seu dicionário que uma das possibilidades de composição do estuque, assim como o gesso, variam em proporções e ingredientes, consoante a aplicação e a zona de onde provém.³⁵

2.2. O gesso na Medicina

Como é do conhecimento comum, ligaduras embebidas em gesso, são utilizadas para proteger membros com ossos partidos.

Menos conhecido, é a utilização na medicina dentária, na execução de moldes das dentaduras dos pacientes para um melhor conhecimento dos seus dentes e para a execução de aparelhos dentários para a rectificação da dentadura. Neste caso o gesso utilizado é o alginato, em que o aditivo proporciona uma maior maleabilidade ao molde. Este gesso pode ser muito útil para tirar o molde a zonas do corpo humano mais complexas e/ou sensíveis, tendo também a vantagem de ter uma grande definição, nos mais pequenos detalhes.

2.3. O gesso para escultura

O gesso mais usado para a moldagem, dependendo das fábricas, tem designações são diferentes, como já vimos anteriormente, e o ideal é um gesso proveniente de selenites, produzindo um gesso fino e de grande qualidade aglutinante.

Rui Vasquez recomenda dois tipos de gesso para trabalhos artísticos seja para moldagem ou modelação, são o *Alfa* e o *Beta*³⁶ sendo que:

“ – os gessos da família *Alfa* resultam da calcinação do sulfato de cálcio hidratado numa atmosfera saturada de vapor de água, sem agitação. Misturam-se com pouca água na proporção de 280cm³ de água por quilo de gesso (¼ litro de água por

³⁴ RODRIGUES, Francisco de Assis - **op. cit.**, p. 177.

³⁵ Na parte II na história do gesso, não fazemos distinção entre os materiais estuque e gesso, por terem aplicações e comportamentos semelhantes.

³⁶ VASQUEZ, Rui Miguel Pinto - **op. cit.**, p. 20.

quilograma de gesso). São muito finos, brancos, extremamente densos e muito pouco absorventes. Permitem acabamentos de grande qualidade, utilizando-se para madres modelos e moldes para prensagem cerâmica.

- os gessos da família *Beta* misturam-se com muita água, na proporção aproximada de 500 cm³ de água por quilo de gesso. São porosos e friáveis. Usam-se para construir moldes, especialmente, para cerâmica devido à sua capacidade de absorção quando se utilizam barbotinas.³⁷

3. As técnicas do gesso na escultura

3.1. Como se faz gesso

Como vimos no capítulo anterior, o gesso faz-se de forma simples, a uma porção de água vai-se adicionando, ou melhor, polvilhando a água com o gesso em pó, deixando-o cair por entre os dedos para ir desfazendo os pequenos torrões que pode, eventualmente, possuir. Alerta-se para não se fazer o inverso de deitar a água no gesso, tornando a pasta pouco homogênea e difícil de controlar o endurecimento. Quando o gesso tiver embebido toda a água e chegar à sua superfície, mexe-se com a mão ou, pode utilizar-se uma colher ou uns arames de bater claras, de forma a obter uma pasta homogênea, sem grânulos, nem muito espessa, nem muito líquida.³⁸ A vantagem da utilização das mãos ao fazer-se a mistura, é sentir as impurezas e eventuais grânulos que se pode encontrar na pasta.

Em geral, a quantidade de água necessária para hidratar o gesso está entre os 50% e os 70%, conforme se pretende uma pasta mais espessa ou mais líquida.³⁹

Antes da primeira utilização de uma saca de gesso é conveniente experimentá-lo e confirmar de que está em boas condições para trabalhar. Para o fazer, usa-se uma pequena bacia ou tigela fazendo uma massa não muito espessa, a qual, agitada, possa escorrer com facilidade. Nesta massa, não deve o gesso separar-se da água, afundando-se pesadamente, pelo contrário, é conveniente que o gesso vá embebendo a água formando uma pasta homogênea. Deve também começar a aquecer quando começa a

³⁷ Ibid.

³⁸ MIDGLEY, Barry - **Guia completa de escultura, modelado y ceramica : tecnicas y materiales**, coordinado por ; trad. Mari-Carmen Ruiz de Elvira Hidalgo. - Madrid : Hermann Blume, 1982. p. 143.

³⁹ MASCARENHAS, Jorge – **op. cit.**, p. 22.

fazer preza ou sezão, se isso não acontecer é sinal que o gesso não se encontra em boas condições e não é útil para um trabalho de precisão.⁴⁰

Conforme a aplicação a esta mistura junta-se mais ou menos pó, dependendo se é para modelar ou para moldar.

É de apontar que, ao se misturar o gesso com a água existe, inicialmente, uma contracção e em seguida, uma dilatação ao endurecer, o que se torna bastante conveniente na feitura dos moldes, pois promove assim o enchimento de todos os espaços vazios. O gesso volta a contrair ligeiramente, mesmo depois de completamente seco, se o mergulharmos em água.⁴¹ Esta propriedade é bastante útil quando se está com dificuldade em desmoldar, mergulha-se na água e espera-se um pouco para que absorva e contraia aí tenta-se de novo a desmoldagem.

3.2. Aceleradores de endurecimento

A mistura do gesso raramente precisa de ser acelerada uma vez que o seu tempo normal de endurecimento é de 15 a 20 minutos, mas, se quisermos acelerar o processo, podemos usar água quente; ou, adicionar sal, cerca de 10gr por litro de água;⁴² ou juntar gesso já endurecido, seco e pulverizado, numa quantidade pequena, ou 1% de gesso cru em pó. Pode-se também adicionar alúmen de potássio (uma colher de café por litro de água); ou sulfato de potássio (1 parte de solução para 10 partes de água); ou bissulfito de sódio na água (0,25%).⁴³

Aumentando a quantidade de gesso na mistura e agitá-la vigorosamente, é outra maneira de acelerar, embora, para um trabalho minucioso não seja o ideal, porque pode produzir bolhas de ar que provocarão pequenos buracos na superfície final.⁴⁴

3.3. Retardadores de endurecimento

3.4.

O gesso tem tendência a dilatar ao endurecer, para o evitar, pode misturar-se um pouco de cal. Esta quantidade não deve ultrapassar a décima parte do seu volume, para

⁴⁰ FÜLLER, Josef - **op. cit.**, p. 9.

⁴¹ Ibid.

⁴² MIDGLEY, Barry - **op. cit.**, p. 144.

⁴³ CLERIN, Philippe – **La Sculpture, toute les techniques**. Paris : Dessain et Tolra, 1988. p. 69.

⁴⁴ MIDGLEY, Barry - **op. cit.**, p. 144.

não atrasar o endurecimento. Adicionada a cal, o gesso não serve para fundição, mas para modelar directamente com ele é o ideal, uma vez que fica mais tempo mole⁴⁵, e ao endurecer ganha mais resistência.⁴⁶

Para retardar a mistura, o ideal é a cola, por também conferir à mistura uma maior solidez às peças, (Philippe Clerin aconselha a cola de carpinteiro, embora os outros autores não especifiquem o tipo de cola). Prepara-se o gesso adicionando-se cola à água de mistura, na proporção de 25gr. por litro. Se a intenção for aumentar ainda mais o tempo de endurecimento, então aumenta-se a quantidade de cola.⁴⁷

Outros retardadores são: o ácido acético, numa proporção de 5%, adicionado também à água da mistura.⁴⁸ Pode também adicionar-se bórax, açúcar ou nitrato de potássio, retardando a presa uns 10 minutos.⁴⁹

Outro método retardador, consiste em adicionar o gesso à água, polvilhando normalmente e, antes de o mexer, deixá-lo imóvel durante cerca de 10 minutos. Isto faz com que a mistura espesse mas seja plástica durante mais tempo que o normal, contudo, tem o inconveniente de fazer com que o gesso fique menos sólido. É um método útil para um modelado directo com gesso ou um trabalho final, tal como reparar defeitos superficiais.⁵⁰

3.5. Endurecedores ou métodos de fortalecimento das peças de gesso

Existem vários factores que podem interferir na resistência do gesso. A quantidade de água utilizada é uma delas, sendo um dos mais importantes. Uma argamassa de gesso duro (com um mínimo de água) dá uma matéria mais sólida que aquela resultante de uma mistura normal ou com excesso de água. (excepto se a quantidade de gesso excedentário é muito significativa, aí fragiliza a massa).⁵¹

A adição de material fibroso à massa de gesso enquanto está mole, como o algodão ordinário, cânhamo, crina de cavalo, ou de boi⁵² (penso que estes já são muito

⁴⁵ FÜLLER, Josef - **op. cit.**, p. 9.

⁴⁶ MASCARENHAS, Jorge - **op.cit.**, p. 22.

⁴⁷ MIDGLEY, Barry - **op. cit.**, p. 144.

⁴⁸ Ibid.

⁴⁹ MASCARENHAS, Jorge - **op.cit.**, p. 22.

⁵⁰ FÜLLER, Josef - **op. cit.**, p. 9.

⁵¹ CLÉRIN, Philippe – **op. cit.**, p. 70.

⁵² Ibid.

pouco usadas) sendo o mais comum o sisal (em gíria de construtor – pita, usada para fazer o estafe).

O método de vazamento utilizado, fazendo vibrar o molde cheio de gesso líquido, dando-lhe assim um máximo de densidade e eliminando as bolhas de ar.⁵³

A secagem completa do gesso também é praticada para aumentar a sua resistência.⁵⁴

O uso das armaduras é indispensável para construir uma escultura sem correr o risco que se quebre ou que tombe, durante o processo de modelagem ou transporte. Para que nenhuma destas hipóteses se ponha, é necessário construir uma armadura sólida, com arame (caso seja pequena e leve), com ferro (neste caso é necessário aplicar um produto anti-ferrugem pois pode vir a manchar o gesso com a ferrugem que a humidade iria criar no ferro) ou com madeira. Pode usar-se, também, uma rede de arame (rede capoeira) para criar formas, ajudando assim o oco da escultura tornando-a mais leve.

Poderá recorrer-se à adição de elementos químicos de endurecimento:

- O gesso misturado com água de cal (como já anteriormente referimos a propósito dos retardadores de presa). Esta água de cal prepara-se do seguinte modo: dentro de água coloca-se pequenos bocados de cal e mexe-se regularmente até à sua dissolução.

- Adicionar fluossilicato de magnésio à proporção de 4 a 5 % à água de mistura

- A aplicação de agentes endurecedores na superfície, como o verniz ou a goma-laca.

3.6. Desmoldantes

Na confecção de moldes, é necessário usar-se um ou mais desmoldantes. Nos vários livros consultados encontramos uma larga lista:

A barbotina, um pouco de barro dissolvido em água, até alcançar uma consistência cremosa. É apropriado entre paredes do molde ou separar as caixas de moldagem e de madeira, mas não para por entre o molde e a reprodução, por, facilmente, atenuar os detalhes.⁵⁵

⁵³ Ibid.

⁵⁴ Ibid.

⁵⁵ MIDGLEY, Barry - *op. cit.*, p. 145.

A Goma-laca, resina de origem animal produzida por um insecto, *Laccifer lacca* ker, que habita algumas árvores asiáticas, em especial na Índia. Segrega umas incrustações resinosas que cobrem os ramos, sendo depois tratadas assim como os próprios insectos. Daí se obtêm a goma-laca, na forma de flocos de cor alaranjada ou amarelada. Para poder ser aplicada é necessário diluir em álcool, podendo ser utilizada, não só como isolante de gesso, como também verniz para madeira.⁵⁶

Azeite ou óleo, líquido gorduroso proveniente de frutos ou sementes, é adequado para superfícies não muito absorventes.

A vaselina é uma gordura fabricada a partir do petróleo – a parafina. Pode encontrar-se tanto no estado sólido como líquido. A sólida é mais eficaz na impermeabilização do molde, mas é preciso espalhar bem ou poderá deixar relevo indesejável no molde. É o ideal para tirar moldes sobre o corpo humano.

O sabão é muito utilizado na feiura de moldes. Dissolve-se o sabão (o ideal é o sabão negro) em água, aplica-se sobre a superfície humedecida do molde e com um pincel rijo esfrega-se energicamente até fazer espuma, tira-se, então o excesso de sabão esfregando. Repete-se o processo até que fique lustroso – este é o método que melhor permite reproduzir os detalhes mais delicados.⁵⁷

Cera desmoldante, é um produto que se pode encontrar em drogarias ou casas da especialidade, e como o nome indica é uma espécie de cera, com uma textura semelhante à da vaselina.

4. A modelação em gesso

Pode ser feita através de dois métodos distintos: a talha, é um método subtractivo, em que a matéria vai sendo retirada de um bloco de gesso seco e/ou endurecido, criando assim a forma pretendida.

O outro método é adicionando a pasta de gesso, pouco a pouco, enquanto ainda está mole. Para este método, em geral, é imperativo o uso de armaduras. Estas armaduras são necessárias para dar a estrutura e resistência a uma peça que queiramos executar. As armaduras podem ser feitas com madeira, arame, rede de arame, ferro ou

⁵⁶NOVAIS, H.M. – **Laca**. Direcção João Bigotte Chorão Enciclopédia Verbo vol. 17, Lisboa/São Paulo : Editorial Verbo. p.214

⁵⁷ MIDGLEY, Barry - **op. cit.**, p. 145.

aço. O alumínio não é aconselhado por não ser muito resistente, e no uso do ferro é recomendável aplicar-lhe um produto anti-ferrugem para evitar que enferruje e tinja o gesso.

Ambos os métodos foram muito usados ao longo da história da escultura, como abordaremos mais à frente na Parte II muitas vezes não se distinguiam as esculturas feitas a partir de um método ou de outro.⁵⁸

5. A moldagem em gesso

Numa reprodução ou réplica era, e é ainda usado, o processo do molde em gesso por tasselos. Antes dos moldes flexíveis aparecerem (feitos com gelatina no final do séc. XIX, e, hoje com látex ou silicone), as formas mais complexas com reentrâncias de difícil acesso (por exemplo: formas como a orelha humana ou um manto com um vinco profundos) tinham que ser feitas em partes. Consoante a obra da qual se quer tirar o molde tem mais ou menos tasselos, dependendo do número de prisões (reentrâncias) e faces da peça escultórica. Para uma escultura realmente complexa um molde poderia ser constituído por cem tasselos.⁵⁹

Os tasselos podem ser reutilizados, fazendo-se múltiplos de uma mesma peça com alguma facilidade. Sendo bem tratados, alguns, ainda hoje em uso, estão a servir há mais de 150 anos. Podem, também, ser usados para moldagem em vários materiais, tendo em atenção à necessidade de diferentes tratamentos do molde, para que a desmoldagem se faça na perfeição.⁶⁰

Normalmente depois de desmoldar a peça, o gesso é lixado e polido, Mas durante o séc. XIX as linhas formadas pelas uniões dos tasselos eram frequentemente deixadas, a sua fineza eram prova da precisão do molde.

“Tasselar será uma técnica importada do passado. Mas substituir os velhos tasselos de gesso por outros de borracha de silicone e resina de poliéster, em menor quantidade, mais resistentes, mais flexíveis, mais aptos, em menos tempo, a reconstruir a peça de que são as partes, é claramente uma conquista do presente.”⁶¹

⁵⁸ PENNY, Nicholas - **The materials of sculpture**, New Haven and London : Yale University Press, 1993, p. 194.

⁵⁹ Ibid.

⁶⁰ Ibid.

⁶¹ GAMITO, Maria João Gamito - **Machado de Castro : dos conventos de Mafra a São Francisco : exposição do acervo escultórico da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa**.

Todas as formas de fazer moldes seguem sempre o mesmo princípio.⁶² Basicamente o processo supõe a obtenção de um molde fêmea ou negativo a partir de um original, em seguida, o vazamento de um material líquido (que endurece) para obter uma reprodução do original.⁶³

Acabada a modelação, seja em barro, esferovite ou outro material, é conveniente a passagem do modelo original para um material mais resistente, para melhor conservação ou manipulação.⁶⁴

Existem várias formas de o fazer: através do molde simples, por exemplo, o de um relevo que não tenha prisões, moldes de forma perdida, moldes por tasselos, ou molde com recurso a matérias flexíveis.⁶⁵

A evolução da técnica do molde manteve-se durante muitos séculos, até ao XIX, quando se introduziu a gelatina, e, mais tarde, nos anos 50 (do séc. XX) com a introdução de borrachas vinílicas e outros materiais.⁶⁶

Existem dois tipos de misturas para a fabricação de moldes flexíveis: um de endurecimento a frio e outro de endurecimento a quente. Os materiais que se necessitam para a confecção dos moldes são: tiras de chapa de latão, tela ou saco de juta e lona, pincéis para aplicar o produto que formará o molde, e um alguidar para dissolver a mistura para os moldes flexíveis.⁶⁷

É fundamental, para o sucesso da execução do molde, identificar assertivamente as prisões que o modelo pode oferecer ao molde. Uma vez identificadas as prisões, é necessário, dividir o modelo através de pequenas lâminas de latão de modo a que as prisões “desapareçam”.

5.1. Molde de forma perdida

Universidade de Lisboa. Faculdade de Belas Artes, ed. lit.; França, Álvaro Raposo, ed. lit.; Barreto, João, fotogr. Lisboa : Faculdade de Belas Artes, 1999, p. [5].

⁶² MIDGLEY, Barry - **op. cit.**, p. 64.

⁶³ Ibid.

⁶⁴ FÜLLER, Josef - **op. cit.**, p. 10.

⁶⁵ Entende-se por prisões reentrâncias pronunciadas com ângulos que possam provocar a prender o molde ao fazer-se o desmolde.

⁶⁶ MIDGLEY, Barry - **op. cit.**, p. 64.

⁶⁷ Ibid., p. 65.

Coloca-se o modelo original numa posição estável. Identificam-se as possíveis prisões, as quais serão desfeitas através da divisão do molde por lâminas de latão. Uma vez dividida a forma, cobre-se o modelo com uma primeira camada de gesso. Esta é mais fraca, ou seja mais líquida e à qual se junta pigmento na água, como por exemplo o almagre de modo a que o gesso fique com um tom colorido⁶⁸. Nesta água deita-se o gesso até à superfície, sem deitar gesso em excesso, para não ficar muito grosso. É conveniente que a primeira camada seja líquida o suficiente para cobrir facilmente todos os detalhes do modelo. Esta primeira camada tem cerca de um centímetro de espessura.⁶⁹

Deixa-se secar a primeira camada, que será menos de 10 minutos, unta-se ou salpica-se com barro líquido. Este processo serve para mais facilmente se identificar a primeira camada, protegendo assim a forma final. Pode então deitar-se a segunda camada, com gesso mais grosso e sem cor, com uma espessura até os 3 centímetros. Se o molde for de grandes dimensões é conveniente introduzir umas barras de ferro na 2ª ou 3ª camadas, para evitar a quebra do molde.

Depois de algumas horas ou no dia seguinte volta-se, caso seja plano, ou abre-se cuidadosamente. Retira-se, então, o barro do interior, lava-se com água usando um pincel ou esponja, mas com cuidado para o gesso não se dissolver, pois pode perder a nitidez.⁷⁰

Depois da forma enxuta, unta-se com sabão desfeito em água, a espuma do sabão deve tirar-se bem da forma para esta não ficar entupida e produzir marcas indesejáveis no modelo final. Pode usar-se também cera desmoldante ou vaselina (de preferência sólida), há também quem use detergente que é de fácil aplicação mas com o inconveniente de produzir muita espuma.⁷¹

5.2. Molde por tasselos.

Forma ou molde por tasselos é uma maneira de reproduzir um mesmo objecto múltiplas vezes, independente de material do objecto a reproduzir, a técnica é sempre a

⁶⁸ FÜLLER, Josef - **op. cit.**, p. 10.

⁶⁹ Ibid.

⁷⁰ Ibid., p. 11.

⁷¹ Ibid.

mesma, são várias peças que se montam e formam o objecto em negativo. Este talvez seja o processo mais antigo de reproduzir objectos.⁷²

Se o objecto for de um material poroso, por exemplo, gesso, madeira ou uma pedra porosa, é necessário pintá-lo com goma-laca (isolante para impedir que o gesso do molde adira ao objecto).

Independentemente do tipo de escultura a formar, o processo é semelhante, sendo o mais importante para o sucesso deste processo, a identificação das prisões, e saber desfazê-las. É então indispensável dividir a forma em tantas partes, quantas as necessárias, para que não fique presa.⁷³ Desenhavam-se as linhas e escolhe-se o primeiro tasselo a ser feito, sendo este o último a ser retirado.⁷⁴

Com tiras de barro, com uma altura de cerca de 3 centímetros, delimita-se o tasselo a ser realizado. Unta-se com azeite e enche-se com gesso líquido, até à altura das tiras de barro. Verte-se o gesso suavemente para evitar a formação de bolhas de ar. Quando endurecido, retira-se a peça com o maior cuidado e avivam-se-lhe as arestas, pinta-se com goma-laca e unta-se com azeite. Coloca-se de novo no modelo e repete-se o processo, cobrindo, assim, o modelo, peça a peça. No final é necessário fazer uma peça que una estes pequenos pedaços de forma, os tasselos, de maneira a que não saiam do sítio, a que se chama madre ou caixa. Antes de fazer esta caixa é necessário fazer umas marcas, umas pequenas reentrâncias nos tasselos para depois não haver enganos a encaixá-los. Tudo é pintado com goma-laca e untado com azeite.⁷⁵

Antes de usar o molde, é conveniente deixá-lo secar muito bem e mergulhar tasselo a tasselo em verniz, ficando assim o gesso mais resistente. De uma boa forma, podem-se fazer trinta a cinquenta reproduções perfeitas.⁷⁶

É natural a peça apresentar costuras no sítio onde os tasselos se tocam, que facilmente são retocadas com um instrumento apropriado.⁷⁷

⁷² FÜLLER, Josef - **op. cit.**, p. 24.

⁷³ *Ibid.*

⁷⁴ *Ibid.*, p. 25.

⁷⁵ *Ibid.*

⁷⁶ *Ibid.*, p. 26.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 27.

5.3. Moldes Flexíveis

No séc. XIX, antes de aparecerem as borrachas, usou-se muito a gelatina para evitar as prisões, reduzindo bastante o número de tasselos, mas tendo a desvantagem de sua resistência não permitir um longo tempo de espera para ser utilizada na formação das peças.

Hoje, a introdução das borrachas, em especial do silicone, veio facilitar o trabalho do formador reduzindo o número de tasselos. Na Faculdade de Belas Artes de Lisboa foram realizadas duas exposições nas quais foram mostradas não só as esculturas reproduzidas como as suas formas, os seus moldes e todo o seu processo de feitura. Mas estes utilizaram resina em vez de gesso.⁷⁸

5.3.1. Molde de gelatina

Fazia-se a gelatina da seguinte maneira: a gelatina era derretida em banho-maria numa panela de metal, que é posta dentro de outra maior com água. Sendo amolecida com um pouco de água antes de deitada nesta panela. Quando derretida, mexe-se com um pau, junta-se água se estiver espessa, e um pouco de glicerina para evitar que a forma seque ficando elástica por mais algum tempo.⁷⁹

É muito importante preparar o modelo antes de derreter a gelatina, impermeabilizando-o com goma-laca e untada de azeite, para que a gelatina se solte facilmente do modelo, se este for de barro basta untar com azeite.⁸⁰

Para usar a gelatina, assim como a borracha de silicone, é necessário fazer uma caixa ou madre de gesso, antes de vazar a gelatina. E faz-se do seguinte modo: cobre-se o modelo de barro com uma espessura de dois a três centímetros, e depois cobre-se de gesso. Quando endurecido, retira-se a madre de gesso do modelo, remove-se cuidadosamente o barro, e fazem-se umas pequenas perfurações na caixa, cerca de 1,5

⁷⁸ **Tasselos : passado-presente** - Universidade de Lisboa. Faculdade de Belas Artes, ed. lit.; França, Álvaro Raposo, ed. lit.; Miranda, José Carlos, ed. lit.; Barreto, João, fotogr. Lisboa : Faculdade de Belas Artes, [1997], p. [7].

⁷⁹ FÜLLER, Josef - **op. cit.**, p. 32.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 33.

cm de diâmetro, a que se chamam de gitos.⁸¹ Prepara-se a gelatina, fecha-se a madre e, por um orifício, deita-se a gelatina. Espera que arrefeça e endureça.

Estas formas em gelatina devem-se conservar dentro das suas formas de gesso fechadas e de pé, num lugar fresco e húmido. Não duram mais do que alguns dias.⁸²

5.3.2. Molde com borracha de silicone

O processo é semelhante ao de moldes por tasselos e gelatina, diferenciando apenas na aplicação do silicone. Depois de isolado o objecto a reproduzir, a peça é revestida com a borracha de silicone, que, depois de secar, volta-se a aplicar uma nova camada com silicone e tarlatana. Nas maiores depressões e pormenores mais frágeis, é necessário o preenchimento com espuma de borracha revestida a silicone e reforçada com tarlatana. Finalmente, dá-se mais uma camada para uniformizar-se a superfície, que depois de seca, está pronta à feitura dos tasselos. (sejam eles feitos com gesso ou resina). Não se deve esquecer de colocar uns pitões, para segurar e alinhar a borracha à madre.⁸³

A borracha de silicone para ser aplicada é necessário juntar-se um catalisador, em geral numa proporção de 2%, mas é conveniente contactar o fabricante ou vendedor da borracha para confirmar este valor, pois é susceptível de alterações conforme marca ou fabricante. Nunca esquecer ao usar este produto da protecção conveniente, como luvas de borracha ou látex, óculos de protecção e indispensável a máscara respiratória com filtro químico.

5.3.3. Molde com látex

A técnica de um molde com látex assemelha-se à de silicone. O látex tem a vantagem de ser um material bastante mais económico, e de não ser tão aderente como

⁸¹ Ibid., p. 35.

⁸² CLERIN, Philippe – *op. cit.*, p. 114.

⁸³ **Tasselos : passado-presente** - Universidade de Lisboa. Faculdade de Belas Artes, ed. lit.; França, Álvaro Raposo, ed. lit.; Miranda, José Carlos, ed. lit.; Barreto, João, fotogr. Lisboa : Faculdade de Belas Artes, [1997], p. [7].

o silicone ao material a moldar. A desvantagem é ser mais líquido, necessitando a aplicação de várias camadas.

Tendo o objecto a moldar devidamente isolado, aplica-se a primeira camada. Para ter uma espessura considerável é aconselhado aplicar entre sete a dez camadas, sendo necessário aguardar a sua secagem entre cada camada. Este tempo de secagem varia muito das condições atmosféricas e arejamento do local. Quanto mais fina for a camada mais rápida é a sua secagem, mas necessita mais camadas. Quando completadas as camadas, então fazer se necessário a madre como no processo acima descrito.

Nunca esquecer ao usar este produto da protecção conveniente, como luvas de borracha ou látex, óculos de protecção e indispensável a máscara respiratória com filtro químico.

Para retirar o látex do objecto é necessário cobri-lo de pó de talco para evitar que as superfícies do látex se colem umas às outras. A sua conservação deve ser feita em lugar ao abrigo da luz e do calor.

Os moldes flexíveis permitem a alteração da forma original do objecto que se moldou. Por exemplo, se retirar um molde em látex, de uma forma cilíndrica, poder-se-á planificar esta forma, transformando num plano.

5.4. Molde de um modelo vivo

Para o molde de um ser vivo, esteja vestido ou nu, é preciso ter atenção dois aspectos muito importantes. O primeiro é que o gesso aquece ao fazer preza e se este for em grande quantidade pode provocar queimaduras. O outro é o cuidado a ter de isolar a pele, com cautela redobrada para zonas com pelos (não esquecer sobrancelhas e pestanas) ou cabelos. Para que não aconteça nenhum acidente há que isolar convenientemente estas zonas, o mais adequado para o efeito é a vaselina (não a poupando nas zonas mais peludas).⁸⁴

Uma vez bem isolado (untado) o modelo marca-se os limites das partes a moldar. Este molde pode ser feito com gesso espesso, ou o mais usado, ligaduras de gesso. Estas ligaduras (à venda em farmácias por ser um material hospitalar usado para envolver membros partidos) vêm embebidas em gesso seco pronto a usar, e para o

⁸⁴ MILLS, John - *Encyclopedia of sculpture techniques*. London : Batsford, 2005, p. 40.

fazer, basta mergulhá-las numa tina de água, já cortadas com o tamanho pretendido. Imediatamente perdem a dureza e com alguma destreza e agilidade coloca-se a ligadura no modelo, massajando um pouco para que se molde à forma. É simpático usar água morna, para que o modelo não sinta tanto o choque do frio inicial do gesso, mas não é necessário.⁸⁵

Aconselha-se uma espessura de 3mm com reforços de mais algumas bandas de gesso nos sítios mais frágeis. Deixar endurecer sobre o corpo. Repetir o mesmo processo para as várias partes necessárias até completar a figura. Por vezes é necessário desenformar algumas partes para fazer outras. É preciso fazer as zonas de encaixe entre as partes com algum cuidado para durante a montagem não haver falhas nem distorções.⁸⁶

Uma vez concluído o molde procede-se à montagem do molde, da figura completa. Se quiser obter o positivo terá que isolar a superfície interior do molde como descrito anteriormente.

Se quiser tirar à cabeça completa chamamos à atenção para cobrir os cabelos com película plástica, tapar os ouvidos com algodão embebido em vaselina e por umas palhinhas ou uns pequenos tubos de plástico nas narinas para o modelo poder respirar.⁸⁷

Para fazer um molde sem as bandas de tecido, depois do corpo isolado como anteriormente descrito com uma gordura, desfaz-se o gesso em água quente, uma vez feita a mistura, com um pincel distribui-se uma primeira camada, e depois com colher até chegar à espessura de dois a três centímetros, e logo que se encontre endurecido retira-se a forma.⁸⁸

Se se quiser moldar uma mão, pode-se usar a seguinte técnica: depois de untada com azeite ou outra gordura, cobre-se a mão pincelando-a, com uma calda fraca de gesso coloca-se então um fio de algodão, ou melhor, um fio de seda, a dividir cada um dos lados da mão. Deita-se de seguida uma outra camada, com cautela para o peso do gesso não deslocar o fio. Quando começa a fazer presa, é o momento para se retirar o fio, puxando com cuidado, para que divida o molde no sítio certo. É preciso ter atenção ao momento de retirar o fio porque se o gesso ainda estiver mole, então as partes podem voltar a colar-se e se estiver muito endurecido, não se conseguirá puxar o fio.⁸⁹

⁸⁵ Ibid.

⁸⁶ Ibid.

⁸⁷ Ibid., p. 41.

⁸⁸ FÜLLER, Josef - **op. cit.**, p. 41.

⁸⁹ Ibid., pp. 41-42.

Para obter o positivo destes moldes, executa-se a fundição com o mesmo processo de forma perdida. Untando-se com sabão, enchida com o gesso e uma vez seco, descasca-se então o positivo destruindo o molde.⁹⁰

5.5. Enchimento do molde

Depois de bem seco, e isolado as partes do molde ou os tasselos, monta-se cuidadosamente o molde, procurando o encaixe perfeito e prendendo as várias peças que o compõem com elásticos, borrachas ou cordas.

Faz-se um gesso bastante líquido para facilmente chegar a todos os pormenores. Aplicam-se várias camadas até atingir uma espessura suficiente cerca de 2 a 4 cm, dependendo do tamanho da peça a formar.⁹¹

Para ajudar a escorrer bem o gesso, agita-se a forma.

Se a peça for de grandes dimensões, é necessário adicionar-se uma armadura. Esta tem que ser introduzida a meio das várias camadas e presa com a ajuda de sisal embebido em gesso.

Uma vez endurecido o gesso, começa-se a descascar a forma ou molde, com um formão pouco afiado e com um martelo ou maço até à camada colorida, uma vez chegado a esta é necessário maior cautela para não ferir o modelo. A forma ou molde fica naturalmente inutilizado.⁹²

Se a encher tivermos um molde por tasselos, tenha partes flexíveis, ou não, o procedimento será semelhante.

Se for nossa intenção transformar a forma original do objecto moldado, poderemos moldar o objecto com um material flexível e construir à parte uma madre com a forma pretendida (diferente do objecto). Para isto pode-se usar outro tipo de materiais, como por exemplo a areia.

⁹⁰ Ibid., p. 41.

⁹¹ Ibid., p. 11.

⁹² Ibid.

Parte II

Uma Breve História do Gesso

6. O Gesso da Antiguidade ao final do século XIX

6.1. Os primeiros vestígios

Sendo o gesso um minério comum, facilmente encontramos vestígios do seu uso por quase todo o mundo, nas mais diversas formas. Como vimos no capítulo anterior, são múltiplas as suas aplicações, mas é na arquitectura que se vê uma utilização mais difundida, e onde se encontram os primeiros vestígios. Estes remontam ao princípio do neolítico (cerca de 8000 a.C.), na região do Médio Oriente, utilizado como material de revestimento em construções. Philippe Clerin também refere algumas peças de louça em gesso encontradas no Médio Oriente que datam 6500 a.C..⁹³

No antigo Império Egípcio, desde as primeiras dinastias (c. 2575- c. 2150 a.C.) que o gesso era amplamente utilizado. Na construção serviu como cobertura de paredes, misturado com lama, sendo a base para pintura.⁹⁴ Na edificação da pirâmide de Khéops, encontramos outro exemplo de serventia, onde foi usado como cimento entre os blocos de pedra.⁹⁵ Os linhos que envolvem as múmias eram embebidos em gesso na zona da cabeça, o que veio originar, mais tarde, as máscaras funerárias.⁹⁶

A técnica de moldagem já era do conhecimento do povo Egípcio, desde as primeiras dinastias. Faziam moldes em gesso da cara ou de partes do corpo como modelos para as suas esculturas.⁹⁷ Um grupo de cabeças datando 1340 a.C., descobertas em Amarna (a 304 km a Sul do Cairo), no estúdio do escultor chefe do Faraó Akhenaton, era, presumivelmente, para servir de modelo aos artistas.⁹⁸ Descobriu-se em Sakara o primeiro exemplar conhecido deste género de máscara, que, deduz-se ser uma máscara funerária do Rei Teti, da 6ª dinastia, morto em cerca de 2400 a.C..⁹⁹

Num período mais tardio, o gesso foi empregue para reparar defeitos existentes na pedra antes de ser esculpida, como, por exemplo, no busto de Nefertiti (que pode ser

⁹³ CLERIN, Philippe – **La Sculpture, toute les techniques**. Paris : Dessain et Tolra, 1988, p. 65.

⁹⁴ AZARNOUSH, Massoud – **1. Ancient world. (i) Egypt and greek world**. In The dictionary of art. Turner, Jane, 1956-, ed. lit. New York : Grove ; London : Macmillan Publishers, 1996. vol. 29, p. 814.

⁹⁵ ASSOCIATION POUR LA VALORISATION DU GYPSE ET DU PLATRE DANS LES ALPES DU SUD - **Qu'est ce que le Gypse**. [Cons. 03/03/10]. Disponível em : <http://www.gyp-art-matiere.com/?codepage=faqquest1>.

⁹⁶ AZARNOUSH, Massoud - **op. cit.**, p. 814.

⁹⁷ RICH, Jack C. - **The materials and methods of sculpture**. New York : Dover, 1988, p. 57.

⁹⁸ Ibid.

⁹⁹ CLÉRIN, Philippe – **op. cit.**, p. 65.

visto no Museu Egípcio em Berlim). Os relevos de gesso desta época eram assim fabricados, numa camada de gesso sobre a parede e depois esculpida.¹⁰⁰

Em Creta, durante o período neopalacial (1700-1400 a.C.) foi adoptada a tradição egípcia dos painéis de estuque em baixo-relevo a decorar paredes. No Palácio de Knossos foram encontrados vários exemplos, com cenas de touradas e procissões de portadores das taças.¹⁰¹

6.2. Na Grécia

Na Grécia, o uso do gesso era corrente. Aliás, a palavra *gesso* provem do termo grego *gypsos*. No séc. IV a.C., Teofrasto (372 a.C.-287 a.C.), filósofo grego sucessor de Aristóteles, escreveu no seu “Tratado da pedra” um capítulo bastante detalhado sobre o gesso, sublinhando a qualidade e a pujança deste ligamento. Menciona alguns lugares de produção como o Chipre, a Fenícia, a Síria, onde se podem encontrar diferentes tipos de gesso que, dependendo das suas qualidades, variam as suas utilizações.¹⁰²

É na Grécia que o gesso começa a ser usado como material escultórico, em que se molda directamente no gesso e se utiliza a técnica de reprodução das esculturas através dos moldes neste material. Plínio (23–79 d.C.) atribui a descoberta da modelagem de estátuas em gesso a Lisistrata (irmão do escultor Lisipo, 395-305 d.C., conhecido como retratista de Alexandre, o Magno) e, também é ele que descobre a técnica de moldagem das estátuas.¹⁰³ Esta descoberta é de tal modo importante que não se produzia esculturas sem um modelo de barro.¹⁰⁴ Pausânias (c. 115-180 d.C.), na sua *Descrição da Grécia* refere a existência de esculturas feitas em gesso, apesar de nenhum exemplar ter resistido ao tempo.¹⁰⁵ No séc. VI a.C., os gregos, tal como os egípcios, serviam-se do gesso para alisar e reparar defeitos em pedras porosas antes de serem esculpidos os baixos-relevos e as esculturas.

Durante o período helenístico, Em Alexandria, no Egipto, assim como em Begram no Afeganistão, o gesso era muito utilizado para moldes de ourivesaria e pouco

¹⁰⁰ AZARNOUSH, Massoud - **op. cit.**, p. 814.

¹⁰¹ BOSTROM, Antonia – Plaster. In **The encyclopedia of sculpture**. New York ; London : Fitzroy Dearborn Publishers, 2004, vol.3, p. 1624.

¹⁰² ASSOCIATION POUR LA VALORISATION DU GYPSE ET DU PLATRE DANS LES ALPES DU SUD – **op. cit.**

¹⁰³ PENNY, Nicholas - **The materials of sculpture**. New Haven and London : Yale University Press, 1993, p. 196.

¹⁰⁴ RICH, Jack C. – **op. cit.**, p. 57.

¹⁰⁵ AZARNOUSH, Massoud - **op. cit.**, p. 814.

na decoração arquitectónica. Já noutras zonas de influência grega, durante o mesmo período, como a Etrúria, Roma, Mesopotâmia e o Irão, os ornamentos arquitectónicos em estuque desenvolveram-se enormemente.¹⁰⁶

Os exemplos etruscos de trabalhos em estuque durante este período estão, principalmente, em túmulos, que foram datados com dificuldade, entre o séc. IV e I a.C.. Exemplos magníficos podem ser encontrados no Túmulo dos Relevos de Cerveteri, em Itália (séc. III a.C.), com motivos mitológicos e representações de armas e de utensílios domésticos.¹⁰⁷

Na continuidade desta diversidade de utilização do gesso, os Romanos propagaram o seu uso e as suas técnicas de aplicação por todo o império. No site *Gyp et matière* salientam um especial uso, em Lutécia, ao longo das margens do rio Sena, onde a tribo de Parisiis terá utilizado o gesso (séc. II e III) na construção de edifícios mais sólidos em substituição de habitações mais frágeis. É a primeira idade do gesso de Paris.¹⁰⁸

6.3. Na época Romana

Durante o período romano, ressurgem as famosas máscaras funerárias dos antepassados, que os aristocratas romanos conservavam tão ciosamente.¹⁰⁹ Nasce a moda de possuir as cópias em gesso de esculturas para decorar as suas casas, e o branqueamento dos seus muros e paredes através da aplicação de uma camada de gesso.¹¹⁰

Os estuques ornamentais romanos, geralmente em baixo-relevo, não eram, ao que parece, feitos por molde. Os esboços de modelagem eram gravados directamente na superfície. As espirais, arabescos e figuras eram trabalhadas com espátulas e instrumentos de incisão, com uma evidente rapidez de execução, antes que o gesso endurecesse. As linhas do relevo eram talhadas facilmente numa superfície condescendente, no gesso endurecido seria impossível tal fluência de gestos e haveria, com certeza, o risco de lascar. A espontaneidade da execução (escondendo, como a

¹⁰⁶ Ibid.

¹⁰⁷ Ibid.

¹⁰⁸ ASSOCIATION POUR LA VALORISATION DU GYPSE ET DU PLATRE DANS LES ALPES DU SUD – **op. cit.**

¹⁰⁹ CLERIN, Philippe – **op. cit.**, p. 65.

¹¹⁰ ASSOCIATION POUR LA VALORISATION DU GYPSE ET DU PLATRE DANS LES ALPES DU SUD – **op. cit.**

improvisação poética faz, uma dependência da formula) faz a ninfas dançantes e os monstros voadores como estes na sepultura do túmulo de Valerii (na Via Latina, Roma) parecerem fantasias que saltaram de uma imaginação caprichosa, e o linear baixo-relevo iria tremeluzir ilusoriamente na instável luz de uma tochas ou lanterna.¹¹¹

Com origem grega¹¹², os baixos-relevos em gesso romanos revelam a existência de duas escolas: os tardios estuques do séc. I a.C. de uma casa perto de Villa Farnesina, em Roma, com a sua livre expressão e ênfase nas paisagens, foram sucedidas por um aumento de elementos ornamentais, o que se tornou dominante no séc. I a.C..

A cor era muito usada nos baixos-relevos, havendo alguns onde apenas o fundo era colorido.

6.4. O gesso fora da Europa - No Médio Oriente

No sudoeste do Irão, durante a segunda metade do 2º milénio antes de Cristo, o gesso era usado ocasionalmente, para rebocar e ornamentar paredes. Por exemplo, numa sala de um túmulo atribuído ao rei elamita¹¹³, Tepti-Ahar, em Haft Tepe (princípios do séc. XIV a.C.) encontramos as paredes rebocadas e decoradas com rosetas dentro de círculos e triângulos incrustados.¹¹⁴

O uso exaustivo de decoração em estuque e argamassa de *gypsum* é muitas vezes relacionada com a presença dos Selucidas no Irão e na Mesopotâmia depois da queda do império Aqueménida em 331 a.C.. Contudo, as proliferações dos ornamentos em estuque nas paredes, fachadas, arcos e tectos no Médio Oriente, datam o séc. I d.C. durante o domínio dos Partos (c. 247 a.C. – 224 d.C.). A substituição de *slow-dry lime*, ou argamassa de lama, por gesso de secagem rápida proporcionou a construção de grandes abóbadas - os *Iwans*.¹¹⁵

¹¹¹ PENNY, Nicholas - **op. cit.**, p. 191.

¹¹² Em suporte da teoria da origem grega dos estuques romanos está o facto de que foram introduzidos depois da absorção de Campania no mundo Helenístico c. 343 a.C.. in AZARNOUSH, Massoud - **op. cit.**, p. 814.

¹¹³ Elamitas – pessoas que vivem em Elam. (Região situada entre o rio Tigre e os Montes Zagros (actualmente parte do Irão). ARAÚJO, Luis Manuel – **Elamitas**. In Enciclopédia luso-brasileira de cultura. Lisboa : Verbo. p. 1378.

¹¹⁴ AZARNOUSH, Massoud - **op. cit.**, p. 814.

¹¹⁵ Ibid.

Os motivos ornamentais são formados por elementos simples (florais e geométricos) combinados com uma complexidade cada vez maior, cheios de cores brilhantes: amarelo, dourado, vermelho, verde, turquesa, numa gama larga de tons.¹¹⁶

Até à escavação de Qal'eh-i Yazdigird, no Irão ocidental¹¹⁷ (no fim do período Parto), acreditava-se que motivos abstractos e arquitecturais eram predominantes na decoração de gesso, mas os achados deste palácio fortificado demonstram que os elementos figurativos eram igualmente importantes. Bustos humanos, animais reais e fantásticos, e figuras que podem representar igualmente seres mitológicos, sejam tanto de origem helenística ou iraniana, combinadas com uma grande variedade de elementos abstractos e florais. A sua distribuição dos motivos sugere que eram escolhidas em função da divisão.¹¹⁸

6.5. No império Bizantino

Atraídos pela sua fácil manipulação e baixo custo os construtores nos primeiros tempos cristãos e bizantinos, continuaram por empregar o gesso em função programática e decorativa. Conhecido em fontes literárias como *gypsiplasia* ou *gipsea metala sculta*, era moldado ou modelado para corresponder às necessidades decorativas tanto de interiores domésticos como de espaços religiosos. A sua popularidade, como um substituto barato do mármore, é reflectido, na sua vasta incidência geográfica, em Itália, Grécia, Ásia Menor, Síria, Egipto, França, Etiópia, etc. Por outro lado, a sua natural fragilidade não favoreceu a sua sobrevivência ao longo dos tempos, como o resultado de que apenas alguns exemplos dispersos foram preservados.¹¹⁹

Tal como no Egipto e na Grécia também no império Bizantino o gesso é usado para cobrir pedras porosas e paredes para um acabamento mais fino.

Um dos melhores exemplos desta época foi encontrado em Ravenna, em Itália, num Baptistério Ortodoxo, que foi renovado e redecorado em 458. Uma arcada tripla no nível do clerestório é embelezada por uma série de estuques em *aediculae* de cada lado da janela. Em cada *aediculae* está uma figura de pé gravada em alto-relevo e pintada

¹¹⁶ Ibid.

¹¹⁷ KEALL, E. J. - *Qal'eh-i Yazdigird*. British Institute of Persian Studies, 1967 [Cons. 2011-09-19] <http://www.jstor.org/pss/4299591>

¹¹⁸ AZARNOUSH, Massoud - *op. cit.*, p. 815.

¹¹⁹ RAUTMANN, M. – 2. *Early Christian and Byzantine*. In *The dictionary of art*. Turner, Jane, ed. lit. New York : Grove ; London : Macmillan Publishers, 1996. vol. 29, p. 816.

policromaticamente, segurando um livro ou um pergaminho. No Chipre podemos encontrar também um largo leque de exemplos de modelação em estuque. As pequenas basílicas do séc. V em Marathovuono e em Kalavassos-Kopetra eram simultaneamente construídas e adornadas por gesso, e igrejas (séc. V e VI) Amathus, Kiti, Kourion, Soli e outros era empregue o estuque pintado e por vezes gravadas figuras.¹²⁰

O exemplo mais elaborado preservado até hoje é a residência em Salami, no Irão conhecida como “house of the oil press” do séc. V. Com uma entrada apsidal¹²¹ dentro desta estrutura originalmente de dois andares observa-se uma colunata em gesso moldado, completado com pilastras, cornijas e capitéis coríntios. Alguns pedaços de friso sobrevivente mostram cenas de caça moldadas com animais selvagens e *putti* a brincar sobre um fundo escuro.¹²²

Também em Ravenna, em Itália encontra-se uma oficina decorada com uma arcada e soffito em S. Vitale com painéis geométricos, em imitação aparente do trabalho em mármore em Hagia Sophia (537) em Constantinopla. Encontram-se, igualmente, cornijas moldadas na ábside do séc. VI na Basílica A em Rusafa, na Síria.¹²³

Alguns estuques sobreviventes como em S. Marija Formasa (séc.VI) em Pula, S. Savatore (séc. VII) em Brescia e outras igrejas italianas demonstram a continuidade deste estilo Bizantino até ao séc. VIII.¹²⁴

Mais para Este a igreja do Mosteiro Sírio (Deir el- suryan) em Wadi Natrun, no Egipto (séc. VIX) e no séc. XIII a igreja escavada na rocha Beta Maryam em Lalibela, Etiópia, preservou um extensivo conjunto de gessos, com motivos geométricos e vegetais.¹²⁵

São bastante conhecidas as decorações islâmicas, para além dos revestimentos cerâmicos, os feitos em gesso (em Árabe *jiss*) esculpido, moldado e, por vezes, pintado, que eram extraordinariamente importantes nas ornamentações dos palácios e mesquitas. O tempo, relativamente seco, permitiu o uso deste material barato, flexível e versátil para a decoração arquitectónica, tanto no interior como no exterior. O gesso era

¹²⁰ Ibid.

¹²¹ apsidal ou absidal – vem de “abside ou ápside. – ART. Platão empregou este termo para designar a forma da abobada celeste. Nos edifícios romanos, era o recinto semicircular em que terminava uma grande casa[...]” in MAGALHÃES, Calvet – **apsidal**. Direcção João Bigotte Chorão Enciclopédia Verbo vol. 3, Lisboa/São Paulo : Editorial Verbo. p. 126.

¹²² RAUTMANN, M. – **2. Early Christian and Byzantine**. In **The dictionary of art**. Turner, Jane, ed. lit. New York : Grove ; London : Macmillan Publishers, 1996. vol. 29, p. 816.

¹²³ Ibid.

¹²⁴ Ibid., pp. 816 – 817.

¹²⁵ Ibid., p. 817.

vulgarmente aplicado em paredes construídas com tijolos de barro seco (o adobe), era também usado para as janelas e grelhas para varandas e para construir abóbadas – as *Muqarnas*. Um estilo islâmico próprio de decorações em gesso emergiu apenas no séc. IX, depois de toda a região ser conquistada pelos muçulmanos.¹²⁶

No séc. X, o geógrafo Ibn Hawqal referiu depósitos de *gypsum*, de excelente qualidade, descobertos perto de Nishapur, em Khurasan, ponto importante de exportação deste material.¹²⁷

O estuque era feito de puro *gypsum* e cola dissolvida ou uma mistura de cal e pó de mármore ou casca de ovo. No Irão, o gesso era mexido continuamente até perder o seu poder de secagem rápida; este gesso “morto” é aplicado em várias camadas e só está completamente seco ao fim de 48 horas. Pelas terras islâmicas, o gesso era cuidadosamente lixado e pintado. Depois, era marcado o desenho com um instrumento pontiagudo, antes de ser esculpido com ferramentas de ferro, mesmo quando um pouco seco¹²⁸, ou então era moldado.

O palácio Khirbat al-mafjar, hoje em ruínas, é um exemplo da ostentação que as decorações em gesso podem ter. Ali encontramos não só ornamentações abstractas, como estátuas de tamanho natural, como a estátua encontrada no pórtico da sala de banhos, enquadrada numa moldura arquitectónica.¹²⁹

As propriedades do gesso (Tajik: *ganch*; Pers.: *gach*) eram também bem conhecidas na Ásia Central desde a Antiguidade. Os exemplares encontrados mais antigos datam dos séc. III e IV a.C., uma cabeça de grifo feito a partir de um molde em gesso, encontrado no Kalay Gyr, no Khwarazm, assim como, alguns detalhes noutras estátuas (nos séculos II e III a.C.) encontradas em Kara Tepe, Ushtur-Mullo e noutros centros Budistas ao Norte do rio Amu. O gesso foi também usado para uma modelação fina nas superfícies das esculturas de barro, ou usado como base para pintar as paredes.¹³⁰

Os primeiros exemplos conhecidos esculpidos em gesso molhado, datam do séc. VIII d.C. em Varakhsha, perto de Bukhara, onde foram encontrados milhares de fragmentos a decorar o *iwan* e o hall por cima da suite a sul do palácio.

¹²⁶ BLAIR, Sheila S.; BLOOM, Jonathan M. – **4. Islamic Lands**. In **The dictionary of art**. Turner, Jane, ed. lit. New York : Grove ; London : Macmillan Publishers, 1996. vol. 29, p. 818.

¹²⁷ Ibid.

¹²⁸ Isto é evidente no trabalho inacabado na Khirbat al-mafjar perto de Jerico ou no interior do minarete de Kutubiyya em Marraquexe (c. 1157), in BLAIR, Sheila S.; BLOOM, Jonathan M. – **op. cit.**, p.818.

¹²⁹ Ibid.

¹³⁰ ZEYMAL, YE V. – **5. Central Asia**. In **The dictionary of art**. Turner, Jane, ed. lit. New York : Grove ; London : Macmillan Publishers, 1996. vol. 29, p. 821.

Os painéis de estuque têm 1,5 a 3 cm de grossura, mas na área com alto-relevo – representações de pessoas, animais e árvores, assim como cornijas, suportes, pequenos arcos e colunas – chegam a medir 30 cm de espessura e presos com pregos de madeira de 10 ou 15 cm desde a parede.

Um gesso acinzentado era usado em trabalhos mais rudes (Tajik: *tez-ganch* - gesso rápido) e um gesso branco puro era usado nos acabamentos. (*gul-ganch*: gesso de moldar) apenas em pequenos detalhes foram encontrados vestígios de tinta, como por exemplo, os olhos vermelhos de um pássaro. Os elementos ornamentais repetem-se diferentemente, ao que parece não eram usado moldes na sua feitura.

O desenho é trabalho livre com a confiança do movimento do instrumento, omitindo, frequentemente, pormenores como pupilas, pálpebras, uma maneira adequada de utilizar este médium de secagem rápida.

Foram encontrados painéis de gesso em vários edifícios no Vale Zarafshan e Afrasiab, como por exemplo, no palácio de Samanid, que data dos séc. IX e X, e no Mausoléu Arab-Ata no Tim, encontram-se decorações interiores de simples arabescos geométricos. Em edifícios dos séc. XI e XII em Afrasiab foram encontradas decorações em gesso de grande riqueza, incluindo a cúpula com complexas composições.¹³¹

6.6. O estuque europeu na Idade Média

Existem vários livros que mencionam o desuso do gesso após a queda do Império Romano, e que, durante a Idade Média, foi um material deixado ao esquecimento. Mas, na realidade, não o foi. Existem inúmeros exemplos de modelados virtuosos em estuque na Itália, durante o período medieval. Na Basílica de Santo Ambrósio, em Milão, por exemplo, há a influência dos estuques bizantinos similares aos de Tempietto Longobardo na Cividale del Friuli (séc.VIII), são modelados com vigor e de linhas bem planeadas. Encontram-se paralelos em obras do séc. X d.C. noutras partes da Europa, como Reichenau nas margens do lago Constance, ou, na Alemanha, na igreja de St. Servatius, em Quedlinburg, onde existem estuques decorativos nas pedras tumulares datados de c.1130, ou as belíssimas figuras dos apóstolos e santos em Gandersheim (c. 1120), St. Michael em Hildesheim (c.1186), entre outros exemplos em

¹³¹ Ibid.

Berlim e Halberstadt (fins de séc. XII). Todos eles constituem magníficos exemplos de arte gótica. Os relevos em Hildesheim, que representam os apóstolos e santos com um trabalho de drapejado bastante cuidado, dentro de dosséis divididos por pilastras.¹³²

A arte da metalurgia foi muito estimulada pela prosperidade da cidade e o estuque foi muito útil no primeiro estágio da modelação. O estuque dourado foi muito usado na Alemanha a partir do séc. XIII.¹³³

6.7. O gesso e o estuque no Renascimento

Foi Andrea Verrochio (1435-88) quem redescobriu o uso dos moldes em gesso. Verrochio tirava o molde a algumas partes do corpo que lhe serviram em seguida de modelo (como no Egipto). É igualmente a esta época que o molde da face dos defuntos conhece um ressurgimento.¹³⁴

“Andrea was very fond of making plaster cast, for which used a soft stone quarried in the districts of Volterra and Siena and in many others parts of Italy.[...] In the moulds he made from this stone Andrea used to cast various natural forms such as knees, legs, arms, and torsos, which he kept by him for copying purposes. Then, during Andrea’s lifetime, the custom started of doing inexpensive casts of the heads of those who died; and so one can see in every house in Florence, over the chimney-pieces, doors, windows, and cornices, endless examples of such portraits, so well made and natural that they seem alive.[...] For this we are greatly indebted to the talents of Andrea, who was the first to use such casts.”¹³⁵

Andrea Verrochio depressa adoptou esta técnica não só para os retratos mas também para partes do corpo e objectos que ele queria representar o mais fiel possível à realidade.¹³⁶

Alberti no seu tratado sobre escultura *De statua* fala sobre as motivações dos artistas para imitarem a natureza, e o que os levou às primeiras tentativas tridimensionais. Estabelece uma diferenciação muito importante entre os que trabalham a cera ou gesso, acrescentam ou subtraem material – são os modeladores. “Enquanto

¹³² BEARD, Geoffrey – **3. Medieval Europe**. In **The dictionary of art**. Turner, Jane, ed. lit. New York : Grove ; London : Macmillan Publishers, 1996. vol. 29, p. 818.

¹³³ Ibid.

¹³⁴ CLERIN, Philippe – **op. cit.**, p. 65.

¹³⁵ VASARI, Giorgio – **Lives of the Artists**. Trad. BULL, George. London: Peguins Book, 1987, p. 239.

¹³⁶ RICH, Jack C. - **op. cit.**, p. 58.

que os artistas que apenas subtraem, trazendo à luz a figura humana potencialmente oculta no bloco de mármore, são por nós chamados escultores.”¹³⁷

Alberti estabelece uma série de regras de execução, encara a arte como uma ciência que se rege por premissas objectivas, e um escultor que as segue tem menos probabilidades de se enganar.

“Visto que o objectivo do escultor é imitar a natureza. Ele deve perceber que o problema da imitação tem dois aspectos: é preciso admitir a existência dos aspectos universais e dos particulares. Todos os seres humanos se assemelham, mas jamais encontraremos dois homens absolutamente idênticos.”¹³⁸

Com o método de Alberti *dimensio e finito* podemos reproduzir/copiar um objecto, um elemento natural, uma pessoa, ou até mesmo uma escultura com bastante precisão¹³⁹. Melhor que isto só mesmo tirando o molde, método muito recorrente nos nossos dias.

Os métodos de cópia ou traslado, criados durante o Renascimento, tanto o de Alberti, como o de Leonardo Da Vinci vão permitir que o escultor se torne num modelador, num artista mais livre do esforço físico, menos preso à matéria, permitindo uma maior liberdade de criação. Nesta época o gesso como material primário, torna-se muito importante na prática da escultura, onde o escultor modela as suas peças em barro que serão depois passadas a gesso ou directamente no gesso.

Nos princípios do séc. XVI, em Roma, quando os artistas começaram a interessar-se, cada vez mais, pela beleza dos baixos-relevos descobertos nas paredes e jazigos de antigos palácios e túmulos romanos. Foram realizadas escavações, em particular na Domus Áurea, que levaram à descoberta de salas subterrâneas estucadas – as chamadas *grotte*. A Raphael (1483-1520) e ao seu assistente Giovanni de Udine (1487-1564), foi-lhes permitido ver os achados. Foi Giovanni de Udine que conseguiu a mistura imitando o estuque antigo, usando mármore pulverizado e calcário travertino branco. Esta mistura é aplicada pela primeira vez, na galeria privada (1518-19) do Papa Leão X (1475-1521), no Palácio do Vaticano. Tal combinação de pinturas luminosas e altos-relevos, copiados dos recém descobertos estuques romanos, influenciou todas as decorações posteriores em Roma e no resto da Europa.¹⁴⁰

¹³⁷ WITTKOWER, Rudolf, - **Escultura**. Trad. CAMARGO, Jefferson Luiz. São Paulo : Martins Fontes, 1989, p. 78.

¹³⁸ Ibid., p. 79.

¹³⁹ Ibid., p. 79.

¹⁴⁰ BEARD, Geoffrey – 10. Western world from 1400. In **The dictionary of art**. Turner, Jane, ed. lit. New York : Grove ; London : Macmillan Publishers, 1996. vol. 29, p. 829.

Nesta época é impressionante a expansão da indústria de mármore, de que resultou uma grande quantidade de desperdício disponível para o uso na fabricação de estuque.¹⁴¹

O gesso, por ser um material barato, muito plástico e muito versátil, foi bastante usado, em certas épocas, em substituição de materiais como a pedra, como podemos ver no Palácio del Té (1520-c.1535), em Mântua. Planeado, construído e decorado por Giulio Romano (1492-1546), encontram-se os frescos mais famosos do artista, como os frescos de *Psyche*, de *Icarus* e da *Queda dos Titans*. São também bem conhecidos os jardins dentro de paredes, com fontes, com decorações em gesso e estuque a imitar pedra, nas colunas ombreiras de portas e janelas. Onde trabalhou Primaticcio que irá trabalhar no famoso Palácio Fointainebleu, em França.¹⁴² confirmar

Quando reviveu por Giovanni da Udine, que foi financiado por Raphael, o estuque branco e duro deste tipo foram também incorporados relevos que eram mais elaborados em composição e acabados cuidadosamente. Estes eram moldes. O gesso duro era levado para os moldes e depois transferidos antes de estar seco, para a designada parede ou abóbadas. Este sistema foi empregue para os relevos postos contra um fundo dourado nos besantes da *Villa Madama*, feitos em Roma, em 1520

Em 1520, os moldes de gesso de um grande número de estátuas antigas estavam também a ser feitos. A massificação da reprodução de esculturas clássicas destinou-se a ornamentar as casas e palácios de nobres italianos. Na renascença, o molde foi empregue sobretudo para ornar os parques da mesma maneira que as casas.

Assim as grandes famílias italianas, como os Médici em Florença, ornamentavam os seus pátios de cópias da estatuária antiga.

A partir da renascença, a Antiguidade, com a sua filosofia e a sua arte, adquiridos o estatuto do ideal que os pensadores e os artistas deviam seguir, e era sobretudo a arte grega que dita as regras da estética. É então compreensível que as primeiras colecções de moldes sejam compostas essencialmente por obras gregas

Entretanto foi preciso esperar pelo séc. XVII para que estes moldes se tornassem objectos de estudo.

Com certeza que as colecções de moldes existiam já, mas eram, na sua grande maioria, colecções privadas, não acessíveis ao grande público

¹⁴¹ PENNY, Nicholas - **op. cit.**, p. 191.

¹⁴² Ibid.

Três tipos de colecção começam então a surgir e a desenvolver-se, as particulares, as dos monarcas e as das universidades. Durante o Renascimento, no séc. XVI, surgiu o culto pela Antiguidade e o gosto pelas obras clássicas. A indústria do gesso desenvolveu-se enormemente, com a produção de réplicas de obras da Antiguidade, tanto para os amadores de arte (coleccionadores) como para os artistas mais consagrados. Esta prática atinge o seu auge no séc. XIX, havendo uma imensa procura por parte, não só de particulares, como dos museus e academias de arte.

Um dos artistas italianos mais envolvidos neste processo era Francesco Primaticcio (1504-1570), e não pode ser uma coincidência que ele também tenha sido pioneiro no uso de figuras em tamanho real e outros elementos em alto-relevo em estuque para o Rei de França, Francisco I, no Palácio Fontainebleau. Contudo, os estucadores que trabalharam em Fontainebleau parecem não ter usado moldes.¹⁴³

Em França o trabalho em gesso era desconhecido até 1528 quando foi, pela primeira vez, usado no *Château* de Madrid, em Paris, por ordem de Francisco I (1494 - 1547), ao estilo italiano. Mais conhecido, o *Château de Fontainebleau* tem algumas decorações em gesso muito ricas, obra dirigida pelos mestres italianos, Rosso Fiorentino (1494-1540) e Francesco Primaticcio. Encontramos exemplos de estuque em vários palácios de França com grandes ornamentações de várias épocas. Referimos, a título de exemplo, no Palácio do Louvre, os estuques desenhados, por Giovanni Francesco Romanelli (1610-1662) e executados por Michel Angier para o quarto da Rainha Ana de Áustria, em 1655-7, e para a Galeria de Apolo (1663-4), executados por François Girardon (1628 -1715), no mesmo estilo que o palácio de Nicolas Fouquet em Vaux-le Vicomte (1659), desenhado por Charles Le Brun.¹⁴⁴ As decorações no palácio do Louvre, feitas pelos artistas italianos importados pelos reis Francisco I e Luís XIV, influenciaram os artistas franceses e as famosas e exuberantes ornamentações do palácio de Versalhes.

6.8. A exuberância dos estuques barrocos

O gesso no Barroco, em Itália foi muito desenvolvido pelo escultor napolitano Gian Lorenzo Bernini (1598–1680), com o seu assistente António Raggi (1624–1686), a

¹⁴³ Ibid, p. 192.

¹⁴⁴ BEARD, Geoffrey – - **op. cit.**, p. 833.

quem se atribui o trabalho da cortina em gesso que se encontra por trás da estátua equestre de *Constantino, o Grande*, realizada em 1654 na sala régia do Vaticano, assim como os anjos trompetistas por cima da entrada da sala. Raggi não só assistiu Bernini como executou belas esculturas em estuque. Entre outros exemplos do seu trabalho, destacam-se os raios dourados que incidem na escultura de Bernini o *êxtase de Santa Teresa* na Capela Cornaro da Igreja de Santa Maria della Vittoria, ou as molduras “transportadas” por dois anjos, na Capela Chigi de Santa Maria del Popolo.¹⁴⁵

As melhores obras de Raggi encontram-se na igreja de Jesus (Il Gesù), em Roma onde se pode observar a influência do estilo tardio de Bernini, em 1670. Figuras em posições esculturais tombam para fora do fresco ultrapassando a moldura em que estão inseridas. A fusão entre as duas e as três dimensões tornou-se muito popular durante esta época. Raggi foi generoso no clerestório e no transepto da Il Gesù onde os drapejados, as torções dos corpos e das figuras, os movimentos exagerados induzem a um grande dramatismo, à intensa espiritualidade do fresco de Gaulli.¹⁴⁶

Na realidade, todo o trabalho desenvolvido por Raggi e pelos estucadores, são trabalhos secundários e decorativos ou, melhor dizendo, de emolduramento da escultura pois, nesta época, o material de eleição era o mármore.¹⁴⁷

Pietro de Cortona (1597-1669) empregou estucadores para providir uma melhor riqueza visual para a sua grande série de frescos, fazendo da decoração uma parte inseparável do plano. Entre os muitos trabalhos que realizou salienta-se Santa Maria in Vallicella (Chiesa Nuova) em Roma, onde claramente os estuques separavam os frescos de outras ornamentações.¹⁴⁸

Outros nomes de estucadores do séc. XVII são Alessandro Algardi (1598-1654), Francesco Borromini (1599-1667) e Carlo Rainaldi (1611-1691), que introduziu um novo estilo, mas depressa saiu de moda.¹⁴⁹

Os gessos em alto-relevo foram enormemente desenvolvidos no séc. XVII, principalmente pelos italianos e, no séc. XVIII encontramos belos exemplos na Áustria e no sul da Alemanha. Eram modelados por cima de uma armação (e por vezes de barro) e depois combinado com muitos elementos moldados em separado, mas, porque é duro o suficiente para ser trabalhado e alisado (polido), é muito difícil distinguir, num

¹⁴⁵ Ibid., p. 830.

¹⁴⁶ Ibid., p. 831.

¹⁴⁷ Ibid., p. 830.

¹⁴⁸ Ibid.

¹⁴⁹ Ibid.

trabalho acabado, o que foi modelado e o que foi moldado. A subtileza na modelação que é necessária para dar vida ao corpo humano nu é muito difícil de alcançar num material que seca rapidamente; contudo, o drapejado pode ser mais eficientemente simulado.¹⁵⁰

“Os romanos conheceram e usaram o estuque em suas obras. Em Portugal foi conhecido e muito usado depois de meado do século XVIII, no tempo do marquez de Pombal, que estabeleceu em 1766 uma aula de estuques, dirigida por João Grossi, milanez.”¹⁵¹

O estuque empregue por Giacomo Serpotta (1656-1732), na Sicília, no séc. XVIII, que era conhecido pela sua brilhante superfície branca, dizia-se que era feito com gesso assim como pó de mármore e cal.

À semelhança do que se fazia no Egipto e na Grécia, um dos propósitos do gesso era dar uma camada em esculturas de pedra ou madeira e como base para pintura. Em qualquer dos casos é lhe sempre adicionado cola animal.

No séc. XVIII eram comuns as ornamentações nos Hotéis. Romanelli e Claude Nicolas-Ledoux, estucadores de grande qualidade criaram belas decorações.¹⁵² Eram conhecidas, também, lojas onde vendiam elementos decorativos, em estuque e alabastro representando vasos, queimadores de incenso, eixos de colunas. Cada vez mais as ornamentações em estuque eram aplicadas aos salões de casas particulares, fossem elas entalhadas directamente ou por aplicação de elementos (florões, anjos, frisos) obtidos por molde.¹⁵³

Tornou-se comum a aquisição de elementos decorativos de gesso, entre as pessoas de mais posses.

Charles Williams foi quem trouxe as artes do estuque italiano para Inglaterra, aplicado pela primeira vez em 1547 na *Longleat House*. Eram cobertas estruturas de madeira com ornamentações em estuque moldado e raras as vezes eram trabalhadas directamente no local. Desta época salienta-se o grande friso (1592) no *High Great Chamber, Hardwick hall*. Derbys foi criada por Abraham Smith.¹⁵⁴ A partir do séc.

¹⁵⁰ PENNY, Nicholas - **op. cit.**, pp. 193-194.

¹⁵¹ RODRIGUES, Francisco de Assis - *Diccionario tecnico e historico de pintura, esculptura, architectura e gravura*. Lisboa : Impr. Nacional, 1875, p. 177.

¹⁵² BEARD, Geoffrey – - **op. cit.**, p.834.

¹⁵³ Ibid.

¹⁵⁴ Ibid.

XVII, os ingleses começam a ter um trabalho bastante significativo em estuque temos o trabalho de Henry Peacham, em Minerva Britannia no tecto da *Long Gallery*.¹⁵⁵

Para Napoleão I foram realizados vários estuques pelos arquitectos oficiais Charles Percier e Pierre-François-Léonard Fontaine, que desenvolveram um estilo imperial introduzido nos salões dos palácios Ramboillet, Compeigne e Fountainnebleu.¹⁵⁶

Ao mesmo tempo da aparição dos museus públicos, durante o séc. XVIII, houve a criação dos primeiros museus de moldes que coabitam com os originais. Os museus de moldes foram também chamados de *gypsothèques*, *musées de sculpture comparée*, *cabinets de copies* ou *musées des modèles*

Em 1768 Antoine Lavoisier (1743-1794) realizou um dos primeiros estudos científicos sobre a cozedura do gipsita, em especial a sua reversibilidade. Estes trabalhos foram continuados cem anos mais tarde, em 1887, por Le Châtellier (1850-1936), aprofundando os mecanismos da desidratação.¹⁵⁷

Em Portugal encontramos alguns exemplos desta época não em escultura, mas em estuque, na Igreja de Mafamude, feito em 1852, por José Pereira Russo. Foi colocado entre a porta principal e a capela-mor.¹⁵⁸ Temos também o Salão Árabe, do que é hoje o Palácio da Bolsa e então Associação Comercial do Porto, mostra uma exuberância nas decorações de gesso dourado.¹⁵⁹ “Qualquer projecto de obras architectónicas, encomendado pelos homens de negócio da época, não deixava de incluir acabamentos em gesso.”¹⁶⁰

6.9. O Neoclassicismo e as reproduções de gesso

Durante o Neoclassicismo o trabalho de decorações em gesso em Itália é de pouca relevância. Retrocedendo às aplicações como nos edifícios romanos, em estátuas, e painéis emoldurados, sem a explosão de cores e dourados do Barroco, fazem apologia

¹⁵⁵ Ibid.

¹⁵⁶ Ibid.

¹⁵⁷ Association pour la valorisation du Gypse et du Plâtre dans les Alpes du Sud – **op. cit.**

¹⁵⁸ LEÃO, Manuel – **Trabalhos em gesso no século XIX**. Revista Museu IV série, nº15, Porto : Cículo Dr. José de Figueiredo. 2006, p. 65

¹⁵⁹ Ibid., p. 66.

¹⁶⁰ Ibid., p. 68.

ao branco leitoso e macio, natural do gesso.¹⁶¹ A semelhança destas decorações com os palácios da Antiguidade impressionaram, mais tarde, alguns arquitectos.

A comercialização de obras de arte foi-se intrincando no mundo da arte e em especial na maneira de fazer. A escultura assim como a pintura, começou a ser muito procurada e os artistas começaram a sentir necessidade de fazer uma produção quase em série.

Antonio Canova grande escultor, tinha uma produção de gessos interminável. Hoje, é um museu imperdível. A gypsoteca de António Canova, é uma excelente mostra de como os escultores trabalhavam naquela época. A sua colecção de gessos é inestimável e todos estes gessos, não se apresentam como obra final mas sim, como uma etapa no processo de trabalho. Estes gessos são o modelo a partir do qual se produz a obra final no material “nobre” a pedra ou o bronze.

“ Schadow nos diz que os desenhos são necessários, mas não imprescindíveis, já que só mostram uma única vista. Um esboço escultórico deve ser feito para se dar forma à ideia. A partir dele, deve-se passar para o modelo acabado. Por razões de segurança, Schadow julga aconselhável fazer um molde de gesso a partir do modelo em argila, e utilizar este molde para o trabalho de traslado para o mármore. É exactamente o que Canova fazia. Ele descreve o traslado científico à base de pontos, do modelo (ou melhor molde de gesso) para o mármore, mediante a utilização de molduras rectangulares e fios de prumo, um método representado na ilustração de Carradori.”¹⁶²

Em geral a escultura final era feita não pelo escultor mas pelos canteiros ou moldadores que trabalhavam com ele.

¹⁶¹ BEARD, Geoffrey – - **op. cit.**, p. 832.

¹⁶² Wittkower - **op. cit.**, p. 240.

7. Os gessos e suas colecções

Quando pensamos em gessos lembramo-nos imediatamente das reproduções em gesso de esculturas “famosas”, como as da Antiguidade e do Renascimento, que se encontram em várias academias e museus, espalhadas por todo o mundo, em especial na Europa.

“**Gessos**, s. m. pl. em linguagem d’arte entende-se pelo termo de gessos os modelos genuínos das bellas estátuas, baixos relevos e outras obras antigas, formados ou moldadas sobre originaes, e vasados em gesso n’essas matrizes por habeis formadores, que pela sua exactidão se podem reputar as proprias obras originaes ou executadas por seus auctores. N’este sentido se diz o gesso de uma estatua, de um busto, de um baixo-relevo antigo. [...]”¹⁶³

As reproduções em gesso de peças escultóricas foram, desde o Renascimento, produzidas para as academias, para o estudo dos seus alunos; para os museus, onde criaram departamentos de escultura comparada; e não devemos esquecer, para os amadores de arte, que podiam assim possuir obras-primas nos seus salões, nos seus gabinetes de amador.

“Ainda ha um seculo eram raros os modelos em gesso do antigo, porém, n’estes ultimos tempos se tem propagado de tal sorte os modelos classicos, que não só as academias, mas ainda artistas e pessoas curiosas têm obtido boas collecções de gessos para seu particular estudo.”¹⁶⁴

Podemos ver, ao percorrer os corredores da Faculdade de Belas Artes de Lisboa algumas esculturas em gesso, uma ou outra fácil de situar na História de Arte, noutras, é menos óbvia a sua origem; e ainda outras, obras originais de escultores portugueses, que foram professores ou alunos desta instituição. Estes “modelos”¹⁶⁵, sejam esculturas ou

¹⁶³ RODRIGUES, Francisco de Assis, op.cit.. p.201.

¹⁶⁴ Ibid.

¹⁶⁵ “[...] então designadas por modelos. Tal designação prende-se aos antigos métodos do ensino das Artes que consistia fundamentalmente no desenho e na exaustiva modelação em barro das obras dos grandes Mestres da Antiguidade Clássica na Idade Média, da Renascença e do barroco.” in AFRA, João - **Memórias em gesso: exposição do acervo escultórico da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa**. Lisboa: Faculdade de Belas Artes, 1996, p. 2.

baixo-relevos, fazem parte de uma colecção que a Faculdade possui já desde o tempo em que era Academia.¹⁶⁶

A Academia de Belas Artes de Lisboa foi fundada em 1836, e poucos anos mais tarde quando Francisco Assis Rodrigues assumiu a direcção do departamento de escultura, em 1850, foram adquiridos os modelos de gesso, vindos de Itália, que reproduzem obras famosas da Antiguidade como o *Laocoonte*, o *Apolo de Belvedere*, ou a *Vénus de Milo*, assim como reproduções de esculturas do Miguel Ângelo ou do escultor, também italiano, Antonio Canova. É uma colecção bastante didáctica reflectindo as preocupações educacionais dos docentes da Academia.¹⁶⁷ Francisco Assis Rodrigues revela-nos a importância destes modelos de gesso para o ensino artístico, tanto nas disciplinas do desenho como nas de escultura, no seu livro *Diccionario technico e historico de pintura, esculptura, architectura e gravura*.

“É indubitavel que o estudo dos bellos gessos antigos forma parte essencial do ensino do desenho em todas as academias, e que é por elle e n’elle que o estudante deve aprender a conhecer e a imitar as bellas fórmulas, as fórmulas ideaes do antigo, para depois passar a estudar o modelo vivo.”¹⁶⁸

Segundo o último inventário realizado em 1969, a colecção da Faculdade de Belas-Artes de Lisboa possui 66 obras de escultura portuguesa de várias épocas e 624 réplicas em gesso, de obras-primas de carácter histórico relevante. Em 1996 foi realizada uma exposição no Pavilhão da Tapada da Ajuda, em Lisboa, com os gessos da Faculdade com o intuito de divulgar e valorizar esta colecção. Foi iniciado um projecto de recuperação dos gessos por alguns alunos e professores de gesso. Não só com o objectivo de reabilitar o património escultórico da Faculdade formando um mini-Museu de Escultura Comparada, como o de formar profissionais nesta área.¹⁶⁹

O Museu de Escultura comparada em Mafra, à semelhança do Museu dos Monumentos Franceses, em Paris, recolhe uma série de réplicas de esculturas e monumentos portugueses, de várias épocas e vários estilos.¹⁷⁰

¹⁶⁶ Ibid.

¹⁶⁷ PEREIRA, José Fernandes - **Memórias em gesso: exposição do acervo escultórico da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa**. Lisboa : Faculdade de Belas Artes, 1996. p. 7.

¹⁶⁸ RODRIGUES, Francisco de Assis - **op. cit.**, p. 201.

¹⁶⁹ AFRA, João - **op. cit.**, p. 2.

¹⁷⁰ PORTUGAL. Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, ed. lit.; - **Museu de escultura comparada : Gipsoteca**. Portugal. Palácio Nacional de Mafra, ed. lit. Lisboa : Ministério das Obras Públicas, 1963, p. 7.

Este Museu foi ambicionado por artistas e estudiosos portugueses, durante mais de quarenta anos.¹⁷¹ Foi publicado, em 1919, um decreto que deveria ter dado início a este projecto. Em 1940 a Academia Nacional de Belas-Artes conseguiu reunir e expor mais de meia centena de peças escultóricas moldadas nos mais importantes monumentos portugueses, sendo apenas inaugurado o Museu de Escultura Comparada em 1963, no Palácio Nacional de Mafra, fazendo jus à tradição escultórica dessa cidade.¹⁷²

Diogo de Macedo, membro da Academia Nacional de Belas-Artes, historiador e escultor, foi um dos maiores impulsionadores deste projecto, escreveu sobre a importância e os benefícios da existência de um Museu como este:

“os Museus de Escultura Comparada são bibliotecas de clara consulta, oficinas de aprendizagem profissional, escolas livres de verdades históricas, religiosas e civis, testemunhadas pelos séculos.

[...] Ali se estudam e investigam os segredos de arte de etnografia, armaria, indumentária, cavalaria, heráldica, ritos religiosos, costumes, lendas, histórias, etc., numa fácil consulta tão proveitosa aos sábios como artistas e até obreiros de ofícios singelos.

[...] Além disto, aqueles museus são arquivos providentes e protectores das pedras sagradas do passado, que o tempo e as revoluções dos homens pelas leis fatais do destino, constantemente levam à ruína, quando não ao seu desaparecimento total.

[...] Outras utilidades, todavia contêm estes museus de permanente desenvolvimento: a de comparações de peças existentes em lugares distantes uma das outras e de impossível deslocação dos originais para exames; a de imediatos cotejos lado a lado com reproduções de obras estrangeiras, para a identificação e esclarecimento de mistérios que as pedras possuem em si, quando não existem documentos escritos. [...]”¹⁷³

Este museu possui uma vasta colecção de réplicas moldadas, Não só nacionais, como as moldagens de Coimbra, realizadas no fim do séc. XIX, e as representações de escultura medieval portuguesa apresentadas nas Comemorações Centenárias de 1940¹⁷⁴, mas também as obras que integraram a exposição “Arte Francesa”, realizada em Lisboa, em 1934. Moldagens estas, que foram então adquiridas pelo Estado Português. Possui também um interessante núcleo de arte renascentista italiana, pertencentes ao Museu Nacional de Arte Antiga.¹⁷⁵

¹⁷¹ Ibid.

¹⁷² Ibid.

¹⁷³ Ibid., pp. 8 - 9.

¹⁷⁴ BORBA, João Botelho Moniz - **A utilidade das gipsotecas : A gipsoteca do Museu de Setúbal.**

Lisboa : Associação dos Arqueólogos Portugueses, 1974, p. 8.

¹⁷⁵ PORTUGAL. Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, ed. lit. - **op. cit.**, p. 10.

Em 1974 surgiu, também, a gipsoteca de Setúbal já com quase cinquenta reproduções.¹⁷⁶

Desde os romanos que se tornaram populares entre os amadores de arte as cópias em gesso de esculturas gregas. Tendo sido esquecida esta prática durante a Idade Média, foi retomada durante o Renascimento. Reabilitando os cânones gregos e romanos, estas reproduções serviam não só para o ensino das artes do desenho e da escultura mas também na divulgação das obras podendo ser apreciadas em qualquer parte do mundo.

A prática da escultura tornou-se quase uma indústria. Os escultores mais conceituados tinham a seu encargo vários trabalhadores com diversas funções. Para além dos modelos, que contratavam para a criação e modelação da escultura, tinham os seus assistentes, os formadores e depois os canteiros ou os fundidores dependendo do material em que seria feita a escultura. Temos o exemplo de Antonio Canova, em Itália, e em França, Auguste Rodin, que possuem ateliers gigantesco com uma elevada produção de esculturas. Muitas das esculturas que realizavam eram passadas a gesso à espera de um comprador para serem então fundidas a bronze ou trasladadas para pedra.

No entanto, Rudolph Wittkower (1901-1971), no seu livro intitulado *Escultura*,¹⁷⁷ conta-nos um episódio sobre um baixo-relevo, representando *S. Jerónimo no deserto*, atribuído a Desiderio da Settignano, pertencente à National Gallery em Washington. Esta peça é datada pouco antes de 1464, data em que falece Desiderio. Há alguns anos, foi descoberta em Florença uma peça idêntica, com as mesmas dimensões, exactamente com o mesmo desenho, embora existam diferenças. A peça de Washington apresenta um esfumado e uma superfície reluzente que a outra não possui, até pelo contrário, tem uma definição mais precisa, entre outras dissimilitudes encontradas. Mas a questão que levanta é, serão ambas peças originais? Aparecerão outras réplicas no mercado florentino com o passar do tempo? Ou será uma delas a cópia da outra? Wittkower apresenta então as suas razões que o levam a acreditar que ambas as peças são esculpidas pelo mesmo artista que tenta satisfazer o desejo a dois coleccionadores diferentes. Muitas pessoas de classe média-alta desejavam decorar as suas casas com obras de artistas, o que fez os escultores criarem meios de reprodução de uma mesma peça, para satisfazer a avidez do mercado.¹⁷⁸

¹⁷⁶ BORBA, João Botelho Moniz - **op. cit.**, p. 8.

¹⁷⁷ WITTKOWER, Rudolf, - **Escultura**. Trad. CAMARGO, Jefferson Luiz. São Paulo : Martins Fontes, 1989, p. 81 - 84.

¹⁷⁸ Ibid.

No séc. XVI, aparece Leone Leoni (c.1509- 1590) um joalheiro e escultor, que trabalhou para a casa dos Habsburgs, durante o reinado de Carlos V e foi descrito como um grande coleccionador de arte. Consegue reunir em sua casa, em Milão, reproduções em gesso das obras mais célebres da época. A sua colecção abrange obras desde a Antiguidade, como o retrato equestre de *Marcus Aurelius*, o *Apollo de Belvedere* ou *Laoconte*; até a obras suas contemporâneas, como o *Cristo Redentor* de Miguel Ângelo (feito para a Basílica Santa Maria sopra Minerva em Roma, em 1532).¹⁷⁹

Apesar de alguns coleccionadores de gessos reunirem para si um bom conjunto de reproduções, esta prática de reproduzir grandes monumentos, só se tornou corrente e institucionalizada, no séc. XVIII. Atingindo o auge da sua popularidade, no séc. XIX. A maior indústria de produção de gessos foi, sem dúvida, em Itália, fornecedora de réplicas para toda a Europa. Em França, também podemos encontrar excelentes moldagens de estátuas, esculturas e pórticos dos monumentos franceses no Museu dos Monumentos Franceses, em Paris. Mas uma das mais impressionantes e vastas colecções de reproduções da escultura europeia pós-clássica encontra-se no Museu Victoria & Albert, em Londres, aberta ao público desde 1870, servindo como modelo a outros museus mais pequenos.¹⁸⁰

O *South Kensington Museum* (como era conhecido o Museu Victoria & Albert) estava na linha da frente deste entusiasmo por coleccionar reproduções em gesso e electrotípias. Muitos foram presentes de outras instituições, ou vieram por via da *Convention for Promoting Universal Reproductions of Works of Art*. Isto foi a ideia de Henry Cole, o primeiro director do Museu, que viu um grande potencial educacional em reunir uma grande colecção de réplicas. Em 1867, Cole encorajou quinze príncipes europeus, incluindo Albert Edward, Príncipe de Gales e o Príncipe francês, Jérôme Bonaparte, o irmão mais novo de Napoleão, a assinar um acordo que estabelecia um protocolo de intercâmbio de moldes entre os museus europeus.¹⁸¹

Outras replicas foram compradas aos muitos fabricantes, que nos seus catálogos ilustrados, mostravam aquilo que se achava serem as obras-chave para a História de

¹⁷⁹ MEZZATESTA, Michael P. – Leone Leoni. In **The dictionary of art**. New York : Grove; London : Macmillan Publishers, 1996, vol. 34, pp. 200 - 203.

¹⁸⁰ BAKER, Malcolm - **The history of the Cast Courts. V&A Masterpieces series**. 1982. Revised 2007. [Cons. 2010-11-19]. <http://www.vam.ac.uk/content/articles/t/the-cast-courts/>.

¹⁸¹ Ibid.

Arte. O interesse recaía muito sobre as grandes obras da Renascença, e por isso não é de admirar que fosse em Itália onde se encontrassem os grandes produtores de gessos.¹⁸²

Na década de 1850 copiar obras de arte tornou-se um negócio bastante lucrativo por toda a Europa. Na Alemanha podemos encontrar Auguste Gerber em Londres, os anglo-italianos Giovanni Franchi e Domenico Brucciani.

O *Cast Court* do Museu Victoria & Albert possui duas alas, a oeste e a este, destinadas exclusivamente à exibição dos gessos. A ala oeste podemos encontrar a coluna de Trajano e a escultura norte europeia e espanhola, e na ala esquerda encontramos reproduções de monumentos italianos, entre os quais os famosos *David* e *Moisés* de Miguel Ângelo.

O gesso foi o material eleito para este tipo de trabalhos devido à sua plasticidade e versatilidade, mas não só. Por ser um material bastante económico e por ser um material muito leve. Não se pode comparar o peso de uma escultura em gesso com uma de pedra ou bronze. Muitas vezes, o enchimento era feito de maneira a ter partes ocas o que o tornava ainda mais leve proporcionando, assim, com facilidade, o seu transporte.

Numa reprodução ou réplica era, e é ainda usado, o processo do molde em gesso por tasselos. Antes dos moldes flexíveis aparecerem (feitos com gelatina no final do séc. XIX, e, hoje com látex ou silicone), as formas mais complexas com reentrâncias de difícil acesso (por exemplo: formas como a orelha humana ou um manto com um vinco profundos) tinham que ser feitas em partes. Ou seja, fazer várias peças que se encaixam umas nas outras e unem-se através de uma maior que as cobre e as prende – a madre. Consoante a obra da qual se quer tirar o molde tem mais ou menos tasselos, dependendo do número de prisões (reentrâncias) e faces da peça escultórica. Para uma escultura realmente complexa um molde poderia ser constituído por cem tasselos.¹⁸³

Os tasselos podem ser reutilizados, fazendo-se múltiplos de uma mesma peça com alguma facilidade, e, sendo bem tratados, alguns, ainda hoje em uso, estão a servir há mais de 150 anos. Podem, também, ser usados para moldagem em vários materiais, tendo em atenção à necessidade de diferentes tratamentos no molde, para que a desmoldagem se faça na perfeição.

¹⁸² Ibid.

¹⁸³ PENNY, Nicholas - **The materials of sculpture**, New Haven and London : Yale University Press, 1993, p. 196.

Normalmente depois de desmoldar a peça, o gesso é lixado e polido, Mas durante o séc. XIX as linhas formadas pelas uniões dos tasselos eram frequentemente deixadas, a sua fineza eram prova da precisão do molde.¹⁸⁴

A técnica de molde por tasselos, como a que foi descrita foi provavelmente aperfeiçoada durante o séc. IV a.C. por escultores Gregos. Plínio, o velho documentou que foi Lysistratos irmão de um escultor célebre Lysious quem fez o primeiro molde em gesso da face humana e usou-o para depois o encher com cera na qual depois trabalhava para no final passar a bronze.¹⁸⁵

As técnicas reprodutivas evoluíram permitindo uma maior facilidade na fabricação das réplicas. O aparecimento das borrachas, permite a realização de moldes mais fáceis de trabalhar, sendo por isso mais rápida a sua execução, e a reprodução de esculturas pode ser industrializada produzindo um elevado número de exemplares num curto espaço de tempo, provocando uma saturação no mercado artístico. Este número elevado de cópias desvaloriza o valor da obra, deixando de ser objecto único, por esta razão, tornou-se necessária legislar-se, adequadamente a comercialização destas réplicas salvaguardando assim os autores e em particular os coleccionadores que por vezes adquiriam peças por um valor julgando tratar-se de uma obra única e irrepetível.¹⁸⁶ Apesar de uma reprodução nunca ser a obra em si, como nos mostra Walter Benjamim no seu texto “*A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica*”, as pessoas poderão ver num sítio mais próximo de si a escultura ou peça escultórica reproduzida talvez se sintam satisfeitas e não procurem ver presencialmente o original.

“Mesmo na reprodução mais perfeita falta uma coisa: o aqui e agora da obra de arte – a sua existência única no lugar em que se encontra. É, todavia, nessa existência única, e apenas aí, que se cumpre a história à qual, no decurso da sua existência, ela esteve submetida. Nisso, contam tanto as modificações que sofreu ao longo do tempo na sua estrutura física, como as diferentes relações de propriedade de que tenha sido objecto.”¹⁸⁷

Mas estes gessos têm uma função didáctica e educacional que a obra de arte não tem nem deve ter. As escolas e academias adquiriram-nos numa época em que os

¹⁸⁴ Ibid.

¹⁸⁵ Ibid.

¹⁸⁶ BAUDRY, Marie-Thérèse; BOZO, Dominique - **Principes d’analyse scientifique. La sculpture. Méthode et vocabulaire.** Ministère de la Culture et de la Communication. - Paris : Imprimerie Nationale, 1978, pp. 5 - 8.

¹⁸⁷ BENJAMIM, Walter - **Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política**, trad. MOITA, Maria Luz; CRUZ, Maria Amélia e ALBERTO, Manuel, Lisboa: Antropos, Relógio d’Água, 1992, p. 77.

valores artísticos exaltados eram os clássicos e que a melhor maneira de aprender as belas artes era copiando os melhores exemplos da história, as obras-primas da escultura.

8. O Gesso do principio do século XX aos dias de hoje

Nos dias de hoje o uso do estuque aplicado à arquitectura caiu em desuso. As linhas arquitectónicas contemporâneas já não ostentam este tipo de ornamento. Não o procuram nem o valorizam (destruindo-o muitas vezes na recuperação de edifícios antigos). As linhas rectas e formas geométricas simples são as mais procuradas desprezando toda uma tradição de ornamentação em estuque.

O gesso e a escultura saíram da arquitectura e ganham vida própria. Desde o Renascimento que a escultura começa a ganhar importância e autonomizar-se, deixando de ser mais um elemento duma construção arquitectónica para ser um objecto artístico, com qualidades estéticas específicas a esta forma artística e com o seu próprio valor comercial. Durante o Renascimento, surge uma certa competição entre a pintura e a escultura. É nesta época que os artistas começam a ser valorizados e respeitados enquanto autores. Até então, os artistas eram aqueles que eram virtuosos na execução dos ornamentos para igrejas e palácios. Todavia, a partir do Renascimento, dá-se um florescer das artes sendo cada vez mais valorizados os seus autores e procurados pelo seu estilo e qualidades de concepção e execução.

Na história da escultura até às vanguardas do princípio do séc. XX, na escultura, por mais revolucionária que fosse em termos de ideias, de modelação e representação, os materiais utilizados foram sempre os tradicionais sem ter havido grande reflexão ou atribuição de significado ou simbolismo aos materiais escolhidos para a realização (materialização) da escultura, como por exemplo, a terracota, a pedra, o bronze, a madeira e o estuque. Quando existem esculturas em barro cru, ou em gesso, é porque estas não conheceram o seu fim, não foram passadas à matéria final estando ainda na fase de esboço ou modelo. Só a partir dos surrealistas, dos futuristas e dadaístas, o material começa a ter uma outra importância, a constituir um significado fazendo parte do conceito, da história e da construção conceptual da obra.

O primeiro nome que surge a assumir o gesso como matéria final é o artista italiano Medardo Rosso (1858-1928). Ao contrário de Rodin, o famoso escultor francês seu contemporâneo, realizava muitas das suas esculturas em gesso para serem deixadas em gesso. Estas eram cobertas de cera criando uma aura espectral às suas figuras. Terá Rosso sido influenciado pelas superfícies baças de António Canova?

“Canova não se dava por satisfeito em apenas limpar e polir suas obras, e tentava suavizar a superfície embaciada do mármore e dar-lhe um aspecto de um material mais flexível. Com este objectivo depois de polir a superfície do mármore até dar-lhe uma aparência quase lustrosa, cobria a estátua de fuligem. Ao fazê-lo, pretendia quebrar o brilho esbranquiçado do mármore e dar-lhe uma espécie de suavidade que o tornava semelhante à cera, algo desagradável aos olhos de quem busca nas estátuas apenas o prazer da forma”¹⁸⁸

Assim cita Wittkower o Fernow, demonstrando também o seu desagrado por este tipo de acabamento. Canova, ao fazer este acabamento no mármore, está-nos a dar uma certa ilusão de que o material esculpido não tem o peso e a rigidez que encontramos na pedra. Quer tornar o mármore num material flexível, talvez como a cera, material que usava para fazer os seus esbocetos.

É esta procura por uma certa ilusão de imaterialidade, de suavidade e ambiguidade que encontramos também no trabalho de Medardo Rosso. Uma intimidade dada pelo tratamento do material modelado ou esculpido. As suas obras são marcadas pelo desejo de transcrever da melhor forma a psicologia humana, testemunhando-se desde logo uma técnica particular, baseada num esboço de um núcleo (figura humana) em gesso coberto de cera de abelha que lhe permite restituir, assim, a leveza e a suavidade da pele sobre o esqueleto. Como podemos ver no busto *La Concierge* (1883), onde brota a expressividade da matéria.¹⁸⁹

Com *Aetas áurea* (1886), grupo com mãe e filho no qual joga um modelado liso observa-se uma textura impressionista por toques. O conjunto não está destacado da matéria, o artista mostra a figura como se estivesse a descobri-la dentro do material.¹⁹⁰ Estes trabalhos guardam um fundamento realista que se mantêm no seu regresso a Paris em 1889, onde expõe no salão dos independentes. Começa a trabalhar tendo como modelo a população do hospital Lariboisière (*Homme malade à l'hôpital*, 1889). Sem renunciar a esta realidade, Rosso vai largando, pouco a pouco, esta temática de carácter mais social (obras como *l'Uomo delle Corse*, de 1893) afirmam uma preponderância da luz como constituinte da massa e do espaço; outras como, *Madame X*, de 1896, denotam uma libertação da representação – os traços desaparecem na sua quase totalidade debaixo do “esfumado” de cera, enquanto que o volume se aproxima, cada vez mais de uma cabeça irreal.

¹⁸⁸ WITTKOWER, Rudolf, - **Escultura**. Trad. CAMARGO, Jefferson Luiz. São Paulo : Martins Fontes, 1989, p. 237.

¹⁸⁹ MONVOISIN, Alain; COLENO, Nadine, colab. – Rosso, Medardo. in **Dictionnaire international de la sculpture moderne & contemporaine**. Paris : Editions du Regard, 2008, p. 463.

¹⁹⁰ Ibid.

Alberto Giacometti 1901-1985 artista suíço, começa a utilizar o gesso como material modelador, e com o qual vai esculpir a maior parte das suas peças durante a sua fase surrealista. Trabalha-o tanto como matéria de modelação como para preservar as suas figuras modelados em barro. Deva-se mencionar, que hoje a maior parte das obras de Giacometti foram fundidas a bronze.

Não podemos deixar de referenciar aqui algumas peças menos conhecidas de Marcel Duchamp (1887-1968), mas que se encaixam na perfeição na temática que estamos a tratar do gesso e do molde. Em 1950, inicia uma série de peças, feitas em gesso, moldadas directamente do corpo de uma pessoa (possivelmente ele próprio). *Not a shoe*¹⁹¹ a primeira da série, é uma peça preliminar para um conjunto de objectos que irá fazer em 1954.

Coin de chasteté, consiste em duas peças que encaixam uma na outra em gesso galvanizado uma parte e a outra em plástico dentário (este primeiro conjunto foi um presente à sua mulher Alexina (Teeny) Matisse, no dia do seu casamento).¹⁹²

Também em gesso galvanizado, continua as suas peças eróticas com *Feuille de vigne Femelle*, 1950¹⁹³, desta peça também fez duas cópias uma para oferecer ao seu amigo Man Ray e a outra em gesso pintado para sua própria colecção. Uma destas peças será depois fotografada para a capa da publicação *Le surrealism, même*, (Paris, nº1, Winter 1956), mas virada ao contrário e iluminada de tal modo que a forma concava de repente se torna convexa. Esta fotografia ainda foi trabalhada por Duchamp, depois de impressa, para realçar a ilusão pretendida.¹⁹⁴

Objet-dard de 1951 esta é um dos seus jogos de palavras associado a objectos tridimensionais: a palavra *Dard* é homofónica de *d'art*, decididamente fálica na sua forma, a escultura torna-se simultaneamente um *art object* e um *dart-object*.¹⁹⁵

With my tongue in my cheek um auto-retrato desenhado em 1959, onde parte da sua cara, a sua bochecha está reproduzida em gesso. Esta, e mais duas peças, foram

¹⁹¹ SCHWARZ, Arturo - **The complete works of Marcel Duchamp**. New York : Delano Greenidge, 2000, p. 796.

¹⁹² Ibid., pp. 802 - 803.

¹⁹³ Ibid., p. 797.

¹⁹⁴ Ibid., p. 805.

¹⁹⁵ Ibid., p. 800; *Dart* traduz-se por dardo, seta ou flecha.

realizadas como ilustrações para uma publicação, em colaboração com o seu amigo Robert Lebel, uma proposta que partiu de uma editora, mas que acabou por cancelar ao receber as ilustrações de Duchamp numa caixa fechada, achando tratar-se de uma brincadeira de mau gosto. Fazem parte deste conjunto *Torture-morte* e *Sculpture-morte*.¹⁹⁶

Marcel Broodthaers (1924-1976) em 1964, expõe como escultura cinquenta exemplares do seu livro de poemas *Pense-bête* colocados sobre uma massa de gesso que os junta, impedindo a sua leitura. Esta peça é o momento em que Broodthaers abandona a linguagem escrita para a linguagem plástica.¹⁹⁷

Piero Manzoni, (1933 - 1963) um artista de extremos, ao questionar o valor da arte, vai procurar os materiais mais efémeros e os mais questionáveis em termos de valor. É conhecido como o artista que enlatou as suas próprias fezes, *Merde d'artista* (1961) fazendo delas assim o objecto artístico. Manzoni tem também algumas peças em gesso, algodão.... O gesso usa-o em ligaduras aplicadas num quadro. É nas suas séries de pinturas intituladas *Achromes*, onde cobre superfícies com uma matéria branca seja ele algodão ou gesso.

“Manzoni, na sua série de *Achromes*, tem uma peça de 1958, em que tem uma tela coberta com ligaduras de gesso, mede 80x60 cm. “No eixo dos artistas italianos que, durante a década de 50, preparam o ambiente que viria dar lugar à arte povera, Piero Manzoni ocupa um lugar particularmente relevante. A série *Achrome*, é realmente significativa de um elo entre o monocromatismo que surge por razões simbólicas – onde poderíamos situar Malevich, Reinhardt e Manzoni – e um monocromatismo que deriva de uma pesquisa linguística/pictórica – como é o caso de Robert Ryman. De uma forma muito ampla, a pintura de Piero Manzoni, as suas aglomerações de materiais brancos, não só antevêm o minimalismo, como advogam do conceptualismo posterior, mais radical do que o monocromatismo de Klein que o artista chegou a conhecer em 1957.”¹⁹⁸

O gesso fez parte de algumas esculturas de Bruce Nauman, (1941) durante a década de 60. Este artista, é muito eclético, bastante experimentalista, utilizando diversas linguagens artísticas e muitos materiais diferentes. Usando-os sem o preconceito de seguir um estilo, uma consistência à qual muitas vezes os artistas se

¹⁹⁶ Ibid., p. 820.

¹⁹⁷ MONVOISIN, Alain; COLENO, Nadine, colab. – Broodthaers Marcel in **Dictionnaire international de la sculpture moderne & contemporaine**. Paris : Editions du Regard, 2008, p. 84.

¹⁹⁸ SARDO, Delfim - Piero Manzoni in **Aqui e agora : em torno do minimal na Coleção Berardo = Here and now : on minimal art in the Berardo Collection**. Sintra : Sintra Museu de Arte Moderna, 2003, p. 100.

prendem, fazendo um pouco mais do mesmo, sem inovação, ou melhor, sem invenção. *Westermann's Ear* (1967) *Untitled* (1967), feitas em gesso e corda, fazem parte de um conjunto de desenhos e fotografias associadas a um nó, é elucidativo o desenho *Large knot becoming un a ear (knot hearing well)* (1967).¹⁹⁹ Encontramos uma acoplação de uma raiz em gesso com o tronco de uma árvore, *Tree standing on three shoulder joints*. 1967-68²⁰⁰

O trabalho de Bruce Nauman foi e é uma grande influencia para muitos artistas mais novos. Podemos apercebermo-nos das semelhanças do trabalho de Rachel Whiteread e algumas peças de José Pedro Croft, com algumas obras de Nauman, como é o caso das suas peças dos anos 1966, que procuram e ocupam os espaços vazios, *Shelf sinking into the wall with Copper-Painted plaster casts of spaces underneath*, feitas em madeira e gesso; ou *Platform made up of the space between two rectilinear boxes on the floor*, esta é feita em fibra de vidro; e *A cast of the space under my chair* – de 1966-68, cimento.²⁰¹ Dentro desta instalação tem igualmente, *Molde for a modernized slant step*,²⁰² de 1966, exposta na Nicholas Wilder Gallery, em Los Angeles. O trabalho de Nauman seja em que médium seja tem sempre uma relação muito forte com o espaço que o corpo humano ocupa e, como o ocupa, todas estas peças advêm desta linha de pensamento. Estas reflexões são muito comuns nos artistas desta época, como podemos encontrar nalgumas performances de Vito Acconci (1940) e de Robert Morris (1931).

No panorama português vamos encontrar esculturas que têm o gesso como matéria-prima, já numa época mais contemporânea, com excepção de Canto da Maia (1890 -1981), artista açoriano, que realiza alguns baixo-relevos em gesso pintado, para alguns lugares públicos, nomeadamente, o proscénio do Coliseu Micaelense (1917) e para a casa Dr. Armando Cortes Rodrigues, talha a figura de um homem e de uma mulher (1918-20). Outro exemplo, será o friso decorativo da sala de armas do Palácio Marques Jacome Correia da Presidência do Governo Regional dos Açores, em gesso revestido a folha de ouro.²⁰³

Canto da Maia fez várias esculturas em gesso, como por exemplo, *Vendendo-se* de 1912, que figura num catálogo de Lúcia Almeida Matos intitulado, *A figura humana*

¹⁹⁹ BRUGGEN, Coosje van - **Bruce Nauman**. New York : Rizzoli, 1988, p. 140-144.

²⁰⁰ Ibid., p. 139.

²⁰¹ Ibid., p. 170.

²⁰² Ibid., p. 131

²⁰³ MUSEU CARLOS MACHADO; OLIVEIRA, Margarida Teves, introd. - **Canto da Maya 1890-1990**. Ponta Delgada : Museu Carlos Machado, 1990. p. [--].

na escultura portuguesa do séc. XX. No entanto, neste caso, parece-nos que a intenção do escultor não seria deixar a peça em gesso, mas fundi-la em bronze, assim que tivesse condições para o fazer. Tal como acontece com a escultura *Benit soit le fruit de tes entrailles*, que apenas foi fundida em 1955, tendo o modelo sido acabado em 1922.²⁰⁴

Os mestres escultores portugueses, até muito recentemente procuraram, sempre uma formação intensiva dos seus discípulos, com base na modelação da figura humana. No catálogo da exposição *A figura humana na escultura portuguesa do séc. XX*, podemos ver exemplos dos modelos realizados por alguns escultores portugueses da actualidade. Estes modelos, na sua grande maioria são realizados em gesso, um material economicamente acessível e suficientemente resistente para durar umas centenas de anos se devidamente acondicionado.²⁰⁵

Aqui podemos também encontrar algumas esculturas em gesso, saindo do contexto de exercício escolar de modelação e moldagem, como as peças de Cristina Ataíde (1951), *Guarda-fou*, realizada em 1996; Artur Moreira (1946), mostra *Aproximação II* de 1994/98; as representações femininas em gesso policromado *A menina Maria Amélia que vive na Rua do Almada* (1968), de Clara Menéres (1943) e *Freira* (1976) de Rosa Fazenda (1945).

Neste mesma exposição encontramos uma das peças de Jaime Azinheira, também em gesso policromado intitulada *A Sueca* (1981). São as figuras de quatro homens gordos, muito gordos e já com uma idade avançada, sentados à volta de uma mesa a jogar às cartas. Esta escultura faz sorrir, imediatamente nos lembramos dos reformados sentados no jardim a passar o tempo, estamos diante de uma caricatura em tamanho real e em três dimensões.²⁰⁶

Pedro Cabrita Reis (1956) é um artista que tem um vasto trabalho onde explora diversos tipos de materiais. Durante os anos 90, podemos encontrar algumas das suas construções em que utiliza o gesso. *A casa do silêncio*, 1990 uma construção de uma escada com madeira e gesso; em 1991, *O mesmo e o outro*, um cilindro e um paralelepípedo de metro e meio de altura aproximam um do outro, também feita de madeira e gesso; talvez seja mais conhecida a instalação ao ar livre de *Alexandria*, 1990, na qual, em redor de um poço, surgem três braços, três canais finalizando num

²⁰⁴ Matos, Lúcia Almeida, [et al] - **A figura humana na escultura portuguesa do sec. XX**. Universidade do Porto. Faculdade de Belas Artes, Porto : Universidade do Porto, 1998, pp. 133.

²⁰⁵ Ibid., pp. 86 - 143.

²⁰⁶ Para uma informação mais detalhada sobre o trabalho de Jaime azinheira ver o capítulo 10.

reservatório; 1992, *Natureza morta*, uma peça colocada na parede, em que temos camadas de gesso delimitadas por uma estrutura de madeira, como se fosse uma moldura, com um formato médio sugere-nos a ideia de uma planta em três dimensões. Não é por acaso que Pedro Cabrita Reis escolhe estes materiais, as suas obras estão relacionadas com a construção e ele próprio afirma preferir os termos “construção” e “desenho” do que escultura associado às suas peças. Esta especificação terminológica, está relacionada com o modo de fazer, talvez por encarar o termo “escultura” como sendo uma coisa esculpida e/ou modelada, os termos “construção” tornam-se assim mais justos ou adequados às suas peças.²⁰⁷

A década de 90 é particularmente frutífera em termos de esculturas em gesso pois é nesta altura que José Pedro Croft inicia as suas peças bipolares, de mobiliário doméstico em madeira acopladas a formas em gesso. As relações que José Pedro Croft cria são diferentes das construções de Pedro Cabrita Reis, no sentido de concentrar os seus objectos, numa relação a dois, entre a forma industrial do mobiliário e as formas geometrizadas em gesso, criando um forte contraste, não só em termos de forma mas também de luminosidade.²⁰⁸

Ana Vieira (1940), artista portuguesa, realizou em 1991, uma exposição intitulada *Diário de cinco dias*, no Centro Nacional de Cultura, em Lisboa, na qual apresentou catorze painéis em gesso, reproduções de partes de uma casa.

“ Registam e param no tempo a concebida e suspensa vida imaginária de uma casa. Calijas, rebocos, gessos padrões de papel que foram as paredes são pressupostos comuns que se vão sujeitar a uma organização afectiva.”²⁰⁹

Ana Vieira escolhe zonas da casa, tira o molde e reproduz em painéis de gesso, ou recolhe objectos que os mergulha em resina de poliéster. Através destes dois gestos, preserva os objectos, está como que a congelá-los no tempo e a mumificá-los, como anteriormente se mumificavam os mortos. É uma maneira de preservar a memória desse objecto e das suas vivências.

²⁰⁷ PINHARANDA, João - **Pedro Cabrita Reis : todas as obras**. S. Mamede do Coronado : Bial, D.L. 2006.

²⁰⁸ Para informação mais detalhada sobre o trabalho de José Pedro Croft, ver capítulo 11.

²⁰⁹ JORGE, João Miguel Fernandes - **Ana Vieira : diário de cinco dias : gessos**. Centro Nacional de Cultura (Lisboa, Portugal); Lisboa : Centro Nacional de Cultura, 1991.

“não há casa que não tenha conhecido pelo menos umas tantas alterações nos seus pormenores, rectificando o volume de uma sala ou modificando as circulações pelo encerrar de uma porta, pelo rasgar de uma parede.”²¹⁰

²¹⁰ JORGE, João Miguel Fernandes - **Ana Vieira : diário de cinco dias : gessos**. Centro Nacional de Cultura (Lisboa, Portugal); Lisboa : Centro Nacional de Cultura, 1991.

Parte III

Análise de algumas obras de artistas contemporâneos

9. George Segal

George Segal nasceu no ano de 1924, em Nova Iorque. Estudou na Cooper Union de Nova Iorque (1941-42), na Rutgers University em New Brunswick (1942-46), passando pelo Pratt Institute, em Nova Iorque (1947-48) e finalizando os seus estudos em Educação artística na New York University School of Education (1948-49).

No início da sua carreira, por volta de 1953, pinta nus de uma forma expressionista. Apresenta, em 1959, na Hansa Gallery - onde o seu amigo Allan Kaprow (1912 – 1992) é co-fundador - uma série quadros acompanhados das suas primeiras esculturas, três figuras que dialogavam com as pinturas sobre o tema bíblico da lenda de Loth.²¹¹

Apesar da sua formação em pintura, começou por sentir uma necessidade de passar para as três dimensões. Faz, então as suas primeiras figuras tridimensionais em 1958, modelando o gesso em volta de uma armadura, criando assim a corpo pretendido (ver fig.). Depressa se apercebe que pode obter melhores resultados se moldar sobre um corpo vivo, criando assim figuras muito mais realistas. Não lhe interessando a estranheza que as esculturas hiper-realistas dão, aproveita a textura das ligaduras de gesso para dar uma certa indefinição certa indefinição abstracta à personagem.²¹² Segal procura uma encenação, uma ilusão da realidade, como acontece na pintura onde se escolhem os personagens e os dispõe de maneira a criarem uma narrativa.

George Segal é conhecido pelas suas encenações em tempo real, com figuras humanas feitas em gesso. Foi um artista muito influenciado pela visão artística de Allan Kaprow e John Cage (1927 –2006), que valorizavam os materiais e os elementos/acções do quotidiano como material artístico.

“Segal, invitado por su amigo (Kaprow) a assistir classes de Cage, equipara a este com Picasso y Duchamp artistas, segun el “responsables máximos de la nueva tendencia a incorporar al arte materiales no artísticos.”²¹³

“[...] su (John Cage) socrático examen de todos os valores aceptados, la incorporación de los ruidos de la calle y el movimiento cotidiano, sin pretension a su obra ejerció una influencia profunda en el arte de Nueva York”²¹⁴

²¹¹ MONVOISIN, Alain; COLENO, Nadine, colab. – Segal, George. in **Dictionnaire international de la sculpture moderne & contemporaine**. Paris : Editions du Regard, 2008, p. 481.

²¹² LIVINGSTONE, Marco – **George Segal** . Montreal : Musee de Beaux-Arts de Montreal, 1997. p. 57.

²¹³ HUNTER, Sam e HAWTHORNE, Don. - **George Segal**. Trad. IBERO, Ramón. Barcelona : Ediciones Polígrafa, 1984, p. 20.

A influência que estes dois artistas tiveram sobre George Segal foi crucial para escolha do material com que realiza as suas esculturas.

Fazendo uma rápida descrição do seu processo de trabalho,²¹⁵ este consiste em utilizar pedaços de tecido e mergulhando-os numa calda de gesso, ou, em vez disso, aplicando ligaduras previamente engessadas (como as que se usam em medicina) para cobrir o corpo por partes. Uma vez coberto o corpo e o gesso endurecido, retiram-se as várias partes que se montam com gesso molhado a fim de reconstruir a figura ou personagem na sua pose. Este momento é onde o trabalho do artista requer mais cautela e invenção, podendo aqui alterar ou recriar a pose da figura.²¹⁶ Numa conferência publicada em 1967, George Segal explica-nos os dois momentos do trabalho:

“Quand j’ai fini le moulage, il me reste une pile de morceaux fragiles, mous, fissurés et cassés. Il faut les réédifier et les assembler avec du plâtre. Et le temps qui m’est nécessaire pour monter une figure est environ dix fois supérieur à celui du moulage qui est un moment gai, propre aux contacts personnels. Le travail intensif se fait lors de la reconstitution. [...] je dois généralement apporter des modifications, et ce sont des modifications de toutes sortes, plastiques ou psychologiques.”²¹⁷

O que interessa a Segal é a maleabilidade do gesso, a sua ausência de toxicidade, e em particular, a capacidade que tem, em adoptar as texturas e as formas dos objecto a que se aplica. George Segal considera o gesso um material “audaz y blando y limpio – declara Segal - cobra vida bajo los dedos. Cambia a cada segundo.”²¹⁸ Outra vantagem que este material possui é a facilidade com que se pode alterar mesmo depois de seco, podendo ser cortado, posta nova camada criando formas diferentes ou, simplesmente, outra textura.²¹⁹

À excepção dos nus femininos em que contrata modelos profissionais, as personagens de Segal são, na sua generalidade, pessoas anónimas feitas a partir dos corpos “emprestados” dos seus amigos e familiares, existindo assim nas suas figuras estes aspectos de pessoas comuns.²²⁰

²¹⁴ HUNTER, Sam e HAWTHORNE, Don. op. cit. p.23. (citação da sua tese de mestrado)

²¹⁵ para uma descrição mais detalhada de como tirar o molde a um modelo vivo ver o capítulo I p.??

²¹⁶ LIVINGSTONE, Marco – **op. cit.** p. 56.

²¹⁷ Segal in LIVINGSTONE, Marco – **op.cit.**, p. 57.

²¹⁸ HUNTER, Sam e HAWTHORNE, Don. op. cit. p.24.

²¹⁹ LIVINGSTONE, Marco – **op.cit.**, p. 57.

²²⁰ LIVINGSTONE, Marco – **George Segal** . Montreal : Musee de Beaux-Arts de Montreal, 1997. p. 58.

Segal teve a oportunidade de criar esculturas/instalações para expor num espaço público, numa rua ou numa praça. O facto de se encontrar no exterior, tornou-se necessário passá-las a bronze, mas elas não perderam o seu carácter rude e espontâneo, uma vez que Segal manteve a textura rugosa deixadas pelas ligaduras de gesso e, muitas vezes, o bronze foi pintado de branco, deixando a ilusão ao espectador de que são mesmo de gesso. A primeira encomenda que teve foi de uma fundação israelita e três anos mais tarde, os residentes de Greenwich, Connecticut, patrocinaram a sua primeira escultura em bronze. Nos anos que se seguiram produziu para vários espaços públicos, realçamos, a do parque de Washington DC, como memorial do ex-presidente americano Franklin Roosevelt.

Ao combinar objectos *ready-made* com substitutos em gesso da presença humana, moldados directamente sobre o corpo do modelo, Segal está a criar uma realidade em duplicado. “Segal présente ses sculptures comme si elles étaient des doubles de la réalité plutôt que comme des équivalents inventés de cette dernière.”²²¹ Estando o espectador em presença de uma das suas encenações tem a estranha sensação de estar na companhia de alguém, o espectador sabe que não são pessoas verdadeiras, e não tem dúvidas disso, aliás George Segal nunca procurou a vertente hiper-realista que a escultura feita com o molde directo sobre o corpo permite, deixando as imperfeições notoriamente à vista. Este é o modo encontrado por Segal de dar a sua visão do mundo através destas encenações da vida quotidiana.²²²

Segal rompe com os velhos tabus erguidos contra o uso do molde directo, considerado até muito tarde como um falsear da obra de arte e do virtuosismo do artista. A obra de Segal é, claramente, uma herança directa dos *ready-mades* do Duchamp.

“Le moulage directe de la figure que fait Segal - parfois décrit comme un emballage ou un embaumement du corps - et une évolution logique de la notion de ready-made.”²²³

²²¹ Ibid. p. 23.

²²² Ibid. p. 25.

²²³ Ibid. p. 23.

10. Jaime Azinheira

Jaime Azinheira nasceu em 1944, em Peniche. Em 1980, concluiu o curso de escultura, pela Escola Superior de Belas Artes do Porto onde foi também professor.²²⁴ É um artista que trabalha essencialmente com materiais frágeis, facilmente perecíveis, como o gesso, o papel ou o polivinilo pintado.²²⁵ Tem, igualmente, um vasto trabalho em cenografia.

Os seus primeiros contactos com o gesso foram durante a adolescência, enquanto foi aluno da Escola de Artes Decorativas Soares dos Reis, onde lhe foram propostos exercícios de modelação, um baixo-relevo e um busto e que no final, foram fundidos em gesso. Mais tarde, na Escola Superior de Belas Artes do Porto, teve a sua primeira experiência de modelação directamente no gesso.²²⁶

Durante os anos 80, Jaime Azinheira construiu cenas satíricas, com figuras volumosas em gesso policromado. Estas composições, com uma série de personagens amorfas, caricaturadas, representam situações quotidianas. Existe um certo carácter teatral em toda a composição. No livro *Escultores contemporâneos em Portugal*, definem o percurso de Azinheira da seguinte forma:

“Jaime Azinheira desenvolve um percurso, numa coerência do universo imaginário e plástico, em que a sua força de criatividade plástica é notória, não fugindo à realidade existente que transforma em “ambientes” teatralizados e cenográficos, como se funcionassem em autênticas metamorfoses de personagens reais dentro duma nova-figuração actual e moderna”²²⁷

Em 1982 realizou a exposição no espaço da Cooperativa Árvore, no Porto, intitulada: *Serões – 5 histórias em 3 dimensões*. Esta exposição era composta por 5 grupos escultóricos, que representam cenas banais da vida de pessoas comuns. Cada grupo tinha o seu título: 1. *Telenovela*; 2. *Sueca*; 3. *Jornal*; 4. *Tricot* e 5. *Taberna*. Estes títulos são bastante descritivos e, mesmo sem vermos as imagens dos grupos escultóricos, podemos imaginar a cena.

²²⁴ AZINHEIRA, Jaime - **Jaime Azinheira : serões : 5 histórias em 3 dimensões**. Porto : Cooperativa Árvore, 1982.

²²⁵ SYNEK, Manuela; QUEIROZ, Brás – **Escultores contemporâneos em Portugal**. Lisboa : Estar, 1999, p. 34.

²²⁶ Entrevista a Jaime Azinheira, ver anexo I.

²²⁷ SYNEK, Manuela; QUEIROZ, Brás - **op. cit.**, p. 34.

Para fazer as suas grandes composições escultóricas, Jaime Azinheira modela-as em barro para depois passá-las a gesso. Confessa que, no início, tencionava passá-las para resina, mas, por motivos económicos, escolheu o gesso. No entanto, o trabalho no gesso agradou-lhe, por permitir alterações de forma e texturas posteriores à desmoldagem. Apenas a peça intitulada *o beijo* realizada também, em 1982, pertencente hoje à colecção do Fundação Calouste Gulbenkian, foi talhada directamente no gesso.

“Teve uma estrutura de ferro e arame grosso e a topografia foi definida com rede de capoeira de malha fina que por sua vez foi revestida com linhadas de sisal embebido em gesso, o qual deu suporte às camadas de gesso modelável. Foi modelada com ferramentas adequadas (espátulas, grosas de lâmina vazada, escovas de aço, lixas de diversos grãos) e por fim, como nos outros casos, isolado com goma-laca dissolvida em álcool e depois, usando uma tinta feita com pigmentos, tendo como veículo a mesma goma-laca, foi policromada.”²²⁸

Esta obra foi apresentada numa exposição de escultura para invisuais destinada a ser tocada, na qual o espectador, através do tacto, podia descobrir a forma, a estrutura, a textura e os diferentes materiais²²⁹.

O interesse de Jaime Azinheira por este material centra-se na “diversidade de potencialidades plásticas que permitem uma linguagem muito rica”²³⁰ especialmente em termos de superfície, de trabalho de textura, e a sua reversibilidade que confere uma liberdade ao escultor importante para rectificações; apesar de, por vezes, apresentar problemas em termos de fluidez na modelação. Devido ao seu tempo de secagem, torna-se necessário fazer pequenas quantidades de gesso de maneira a não haver muito desperdício, o que obriga a uma constante paragem no momento de modelação, quebrando assim o ritmo do trabalho.²³¹

“[...] o género satírico foi desde sempre uma espécie de figura desviante da escultura que à heroicização opõe o anonimato, ao belo o esgar, à eternidade o efémero. Por isso, mais do que género, muitas vezes é tratado como subgénero: provoca o riso conivente, quando à arte se atribuem funções nobres e sentimentos superiores.”²³²

²²⁸ Entrevista a Jaime Azinheira Anexo I

²²⁹ ASSOCIAÇÃO DE N.ª S.ª CONSOLADORA DOS AFLITOS, FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN - **Escultura para tocar**. Convento dos cardais, Lisboa, 1992. p. [--]

²³⁰ Entrevista a Jaime Azinheira Anexo I

²³¹ Ibid.

²³² MATOS, Lúcia Almeida - **A figura humana na escultura portuguesa do sec. XX**. Universidade do Porto. Faculdade de Belas Artes, Porto : Universidade do Porto, 1998, p.83.

Assim como o género satírico é pouco nobre, o material que Jaime Azinheira usa, também o é.

11. José Pedro Croft

A obra de José Pedro Croft procura uma dualidade entre materiais bastante diferentes, associando a madeira ao gesso, estruturas de ferro galvanizado com gesso ou ferro e espelho. Num jogo de luz e sombra, em que altera a percepção do espaço circundante da obra, activando zonas de vazio, que, antes de serem preenchidas passavam despercebidas. Como escreve Delfim Sardo, a propósito da sua exposição no Pavilhão Branco em 1999:

“Através de equilíbrios precários, de volumes que se atravessam irresponsavelmente, de incertezas sobre a perenidade que Croft consegue despertar em nós. Muitas dessas peças são violentas, no sentido em que invadem a nossa capacidade de orientação espacial, a nossa certeza acerca daquilo que melhor conhecemos, e a que não conseguimos nunca escapar – o peso.”²³³

José Pedro Croft nasceu, no Porto, em 1957.²³⁴ Depois de frequentar o curso de pintura, entre 1976 e 1981 na Escola Superior de Belas Artes de Lisboa, sem o finalizar, foi trabalhar como assistente do escultor João Cutileiro, em 1978-79.

O início do seu percurso artístico é marcado pelas suas construções com restos de mármore, de colunas e nichos, peças que evocam túmulos e tesouros vindos do passado.²³⁵ No final da década de 80, abandona as formas tumulares para procurar um lado menos monumental da escultura. Começa então, a reproduzir objectos simples, como alguidares ou bolas. Nestas peças fundidas, o bronze é pintado de branco, à procura de um carácter lumínico pouco inerente a este material, que é usualmente patinado de cores escuras.

“[...] a fuga à monumentalidade sem que com isso se perca a *aura* da escultura, bem como a criação de objectos que se situam entre o funcional e o disfuncional, são vectores fundamentais para o entendimento da obra de Croft.

²³³ SARDO, Delfim, 1962- **Escultura, modo de usar : José Pedro Croft**, Arte Ibérica. Lisboa . - A. 3, n. 23 (Abril 1999). p. 8.

²³⁴ PEREIRA, José Carlos. – Croft, José Pedro. in **Dicionário de escultura portuguesa**. Lisboa : Editorial Caminho, 2005, p. 169.

²³⁵ MONVOISIN, Alain; COLENO, Nadine, colab. – Croft, José Pedro in **Dictionnaire international de la sculpture moderne & contemporaine**. Paris : Editions du Regard, 2008, p. 135.

[...]o bronze pintado de branco retira a implícita monumentalidade deste material e confere à escultura a “intensidade primeira” do molde de gesso que esteve na sua origem.”²³⁶

Diante destas peças, temos a valorização da forma pela forma. O aspecto luxuoso do bronze é escondido atrás de uma patine branca, que ilusoriamente nos faz pensar nas reproduções de gesso. Curiosamente, o seguimento do trabalho de José Pedro Croft é passar para o gesso. Depois de ter passado pela pedra, pelo bronze, vai buscar o gesso, um material pobre, não nobre, utilizado na sua generalidade a feitura dos modelos para depois se passarem a bronze. Numa entrevista dada a *Arte Teoria* explicou o seu interesse pela luz e podemos perceber melhor como faz a transição do bronze para o gesso:

“Ao pintar de branco o bronze estou a dar muito mais luz, [...] Estou igualmente a aproximar as peças do molde em gesso retirando-lhes solenidade e a nobreza do bronze. As peças ficam, desta maneira, próximas do material pobre, neste caso, o gesso, mas que afinal não é nada pobre, até é absolutamente luminoso! O gesso tem apenas pouco valor comercial. Mas a cor não é cor, o que estou a trabalhar nestas peças é a luz. O branco permite-me criar uma gama de cinzentos enorme.”²³⁷

Durante a década de 90, José Pedro Croft começa a trabalhar sobre uma série de esculturas acoplando peças de mobiliário pobre e austero tal como cadeiras, bancos e mesas de madeira com formas geometrizadas em gesso criadas por ele. (ver fig.)

O jogo de claro/escuro nos volumes, que muda conforme a incidência da luz, é como se fosse uma pintura viva. O fascínio de José Pedro Croft pelos jogos de luz, que criam ilusoriamente, volumes e espaços inexistentes, foi crescendo de tal forma, que hoje trabalha com espelhos, desmultiplicando o espaço e criando novos planos de realidade.

“A geometria converte-se numa relação de forças”²³⁸ a luz ao percorrer as formas geometrizadas cria linhas mutáveis, que se cruzam num plano imaginário e criam tensões, mas fica tudo no campo do sensível, as formas são estáveis e de volumetria simples. José Pedro Croft parte da sua experiência sensível em relação ao

²³⁶ CARLOS, Isabel - José Pedro Croft in **Margens : arte portuguesa contemporânea**. Portugal. Instituto de Arte Contemporânea, ed. lit.; Vila do Conde. Auditório Municipal, ed. lit.; Lisboa : Comissão Instaladora do Instituto de Arte Contemporânea, 1997. p. [--].

²³⁷ DUARTE, Eduardo, **Conversas com Escultores: José Pedro Croft**. *Arte Teoria*. - Lisboa . - N. 11 (2008), p. 309.

²³⁸ BLANCH, Teresa – **Amnésia**. In **José Pedro Croft, 1979-2002: retrospectiva = retrospective**. Coord. Helena de Cubernatis. Lisboa : Centro Cultural de Belém, 2002. p. 29.

mundo, para transmitir uma certa perplexidade para as suas peças. Cita, a propósito, uma frase de Yves Simon: “ os artistas são os que passam a sua vida a ligar pedaços soltos do mundo.”²³⁹

Ao juntar uma forma em gesso ao objecto de mobiliário faz com que passe a fazer parte do objecto atraindo a atenção do espectador para zonas que usualmente não se lhe dedica, tempo de observação por serem zonas vazias, criando assim, uma certa perplexidade por parte do espectador. Nestas esculturas existe uma activação espaço vazio através das formas de gesso.

“O que eu faço é agarrar num objecto e trabalhar com ele para o activar juntamente com o espaço ou activar o espaço através dele de algum modo. O trabalho consiste em rectificar, rectificar o carácter neutro do objecto e do espaço, o que nem sempre é feito só através das próteses de gesso nessas peças de que estávamos a falar. A rectificação pode incluir, igualmente, cortes ou acrescentos (as pernas da cadeira têm quarenta centímetros e aumento-lhes um metro e meio de altura, por exemplo). O objecto continua lá, à vista mas já não continua lá, as duas coisas ao mesmo tempo. Ele entra num jogo de interacção.”²⁴⁰

Nestas peças onde utiliza objectos usados, a ideia de memória permanece latente, como nas suas primeiras esculturas, deixando transparecer a vida porque passaram e a manipulação a que foram sujeitos. São objectos de linhas simples, tornando-se arquétipos, universais a qualquer utilização humana.

“...mais uma vez se trata de saber qual a relação da arte com a vida. Como é que um objecto funcional, retirado do contexto, passa a ser um objecto que pode contar uma história. Retiro-o do campo funcional para o integrar no campo do simbólico. É precisamente essa passagem que é feita nesses trabalhos.

[...] Esses objectos escultóricos em madeira e gesso têm a ver com a questão de memória. Escolho quase sempre cadeiras e mesas muito simples, que remetem para os arquétipos desses objectos, por outras palavras, temos somente uma tampa com quatro patas.”²⁴¹

As primeiras experiências que teve com o gesso, aconteceram durante a sua adolescência, fazendo baixos-relevos com moldes de plástico,²⁴² tendo ficado fascinado pelo processo. Não há dúvida que fazer gesso tem qualquer coisa de mágico...

²³⁹ FARIA, Nuno - **José Pedro Croft : desenho, escultura**. coord. Fernandes, Gabriela, Lisboa : Câmara Municipal, 1999, p. 8.

²⁴⁰ Ibid.

²⁴¹ DUARTE, Eduardo - **op. cit.**, p. 309.

²⁴² Entrevista a José Pedro Croft, ver anexo I.

“A cor branca que reflecte a luz. As qualidades de texturas que permite. O processo que me fascina. Um pó a que se acrescenta água, que misturando aquece e por fim se torna sólido.”²⁴³

Outra série de esculturas que José Pedro Croft realiza nesta altura, são umas construções com planos de formas geométricas irregulares que criam espaços e relações arquitecturais com o espaço muito forte; devido à sua escala, ocupam um espaço maior do que um corpo; devido ao seu equilíbrio precário ficamos intimidados, dando-nos a sensação de que podem entrar em desequilíbrio a qualquer momento e cair sobre nós, os espectadores.

“[...] a mudança de escala numa mesma obra é algo que me interessa. Gosto de conceber casas debaixo de coisas. Com essas línguas de energia que são os planos de gesso, parto da zona neutra que existe debaixo dos objectos quotidianos e activo-os desse modo, através de interferências, de modificações, de potenciações. Não celebro as ausências que há neles. Organizo correlações. A sombra e a luz são materiais a ter em conta.”²⁴⁴

O paralelepípedo claramente identificamos como um plinto, os cilindros, não tão claro mas as suas proporções dão-nos a sensação de que é uma base para um qualquer objecto, ou uma qualquer escultura. Nestas peças o desequilíbrio e a mudança de posição dão-nos uma outra leitura do que pode ser um plinto. Assim como Brancusi assumiu a base da escultura como fazendo parte dela, Croft faz o mesmo incorporando e subvertendo até a sua função, em que as cadeiras é que suportam o plinto, como podemos ver nas figuras.

“ Teresa Blanch – *Puseste também sobre esses móveis grandes paredes em ângulo, grandes esferas de gesso, plintos estruturas em ferro... tudo em desequilíbrio permanente.*

José Pedro Croft – Gosto da ideia de um pedestal que acaba de ser derrubado, que se move com um tempo não cronológico. Que é ambulante e aerodinâmico. Com a cadeira e a coluna de gesso sobreposta, criei espaços de fuga com uma tensão extrema, que são na realidade, dois plintos que se contradizem um ao outro. Duas formações diferentes que mutuamente se interrompem. É uma peça que se constrói e se destrói ao mesmo tempo.”²⁴⁵

²⁴³ Ibid.

²⁴⁴ BLANCH, Teresa - **op. cit.**, p. 30.

²⁴⁵ Ibid.

Nestas peças encontramos um tratamento da superfície do plano de gesso mais rude, uma textura áspera, rugosa, que chama atenção do espectador, numa procura de desmaterialização da forma. A escolha do material, mostra-se aqui bastante importante, pois dificilmente outro material permitiria esta textura, como afirma Croft:

“Procuro que a luz faça mais do que iluminar o que está exposto e obscurecer o que foi escondido (pelo trabalho de escavação e modelação). Penso que a utilização do gesso foi aqui um passo importante. Logo na própria textura, na sua superfície, a luz vibra desmaterializando a forma, pelas qualidades intrínsecas do gesso: inorgânico e quase sem expressão por oposição à madeira (no caso das peças com madeira e gesso).”²⁴⁶

²⁴⁶ FARIA, Nuno - **op. cit.**, p. 11.

12. Rachel Witheread

Rachel Whiteread é uma das mais importantes escultoras inglesas contemporâneas, faz parte da ‘cena’ mediática, do grupo YBA (Young British Artists).

Nasceu em Londres em 1963, e teve um percurso académico regular. Estudou pintura, em 1985-82 na Brighton Polytechnic, depois foi para Londres onde iniciou o seu estudo em escultura na Slade School of Fine Art (1985-87).

Apresentou publicamente a sua primeira obra em gesso, em 1988, intitulada *closet*. Todo o interior de um guarda-fatos é preenchido com gesso, depois retirada a madeira do roupeiro que serviu de molde, ficando apenas o espaço vazio do interior do objecto, agora tornado sólido e palpável. Desde então, Rachel Whiteread tem vindo a desenvolver o seu trabalho partindo do processo de moldagem, como afirma Achim Borchardt-Hume:

“Rachel Whiteread’s principal work as a sculptor has been to reinvent continuously the process of casting”²⁴⁷

Mais tarde, em 1990, é apresentado *Ghost*, é um molde de um quarto de uma casa típica vitoriana no Norte de Londres, semelhante ao quarto onde a artista cresceu.

“In its melancholic beauty, *Ghost* is a resonant monument both to the individuals who once occupied this room, and to our collective memories of home.”²⁴⁸

É em 1993, com a sua peça *House*, que começa a ganhar uma grande popularidade, pelo intenso debate público que esta obra suscitou, até ser demolida em 1994. *House*, uma escultura pública, foi construída a partir do preenchimento com cimento, de todo o interior de uma casa vitoriana abandonada, no bairro East End, em Londres. Esta obra valeu-lhe o famoso prémio Turner, sendo a primeira mulher a ganhá-lo.²⁴⁹

²⁴⁷ BORCHARDT-HUME, Achim - **Rachel Whiteread**. London : Serpentine Gallery, 2001, p. [3].

²⁴⁸ TATE MODERN - **The Unilever Series: Rachel Whiteread: EMBANKMENT. Biography** [cons. 30/10/2011]. <http://www.tate.org.uk/modern/exhibitions/whiteread/biography.shtm>

²⁴⁹ TATE MODERN - **The Unilever Series: Rachel Whiteread: EMBANKMENT**. [cons. 30/10/2011]. Disponível em: <http://www.tate.org.uk/modern/exhibitions/whiteread/>

Este é o processo de trabalho de Rachel Whiteread: encher um objecto ou um espaço arquitectónico, com gesso (em geral) ou com outro material como o cimento (caso seja uma escultura de exterior), a borracha ou a resina. Por vezes, o espaço a encher é o vazio por cima ou por baixo do objecto como podemos ver na peça *Untitled (Ten tables)*, apresentada na XLVII Bienal de Veneza, em 1996.

Rachel Whiteread experimentou, nas suas esculturas, vários materiais explorando também os vários tipos de gesso. Desde o mais comum ao super fino e maleável, o alginato. Conhecido por gesso de dentista, normalmente usado em peças pequenas como o molde dos dentes, Rachel Whiteread usou-o na sua peça intitulada *Untitled (Freestanding bed)*, o que lhe dá uma superfície muito mais detalhada

“When you are working with it, it is rather fine and gloupy, so you have to build it up rather than pour it into the mould.”²⁵⁰

Esta peça é uma excepção ao seu método de trabalho desta época; em vez de molde do objecto é a reprodução desse objecto, mas vai-se repetir nas peças mais recentes em que cria composições com reproduções de caixas de cartão.

Interessam-lhe os objectos usados, o colchão da peça *Untitled (Freestanding bed)* foi procurado em lojas de velharias nos arredores de Londres.

“There are all sorts of stories related to the pieces I make. When you use secondhand furniture it is inevitable that the history of objects becomes a part of the work”²⁵¹.

Apesar dos objectos terem histórias para contar e Rachel Whiteread procurar sabê-las e até as relatar como nesta entrevista dada a propósito da Bienal de Veneza, em 1997, as peças são bastante formais tornando-as impessoais. No entanto, o espectador procura saber ou imaginar de onde vieram as peças e quais os objectos que as originaram. Esta busca pode gerar um certo sentimento nostálgico ou mesmo triste no reconhecimento de objectos comuns num cenário de vida pobre ou até mesmo miserável da cidade de Londres.

Usando a técnica de molde, Rachel Whiteread consegue obter vários tipos de construção. Por vezes enche de gesso um armário, outras vezes constrói uma espécie de

²⁵⁰ ROSE, Andrea – **Rachel Whiteread: British Pavilion, XLVII Venice Biennale, 1997** / edited by Ann Gallagher. Manchester : The British Council, cop. 1997, p. 29.

²⁵¹ Ibid.

puzzle, fazendo o molde em peças separadas para as juntar na instalação, e/ou reproduzindo o mesmo padrão de conjunto de moldes.

O curioso das peças de Rachel Whiteread é que são na realidade moldes ou partes de moldes. Representando o objecto pelo seu vazio interior, no caso de peças como *ghost* ou *closet* ou o vazio envolvente como em *ten tables*. Este preenchimento do vazio instiga-nos a imaginar como era o objecto, tornando-se uma ausência. O que ficou é o que geralmente nós vemos a mudar, o espaço envolvente, e o que não está, é o objecto em si que passa a ser o mutável porque é o que não está lá, e é apenas construído na cabeça de cada um de nós, observadores. Há uma certa relação com a memória. Cada observador tentará reconstruir a partir das suas memórias de objecto aquele que encaixe naquele vazio.

Em 1991, Rachel Whiteread começou a usar outros materiais para além do gesso, afirma que as limitações do gesso a começavam a frustrar.

“The limitations of plaster were beginning to frustrate me so I began to explore other materials. It was liberating to make a piece in rubber and to be able to bounce it around the studio without it breaking up, also to be able to find other ways of introducing colour.”²⁵²

Rachel Whiteread tem uma prática de atelier muito intensa, e todo o processo criativo passa pelo fazer:

“My work involves thinking things through in the studio, mixing buckets of plaster and following through the laborious process of making the work”²⁵³

Rachel Whiteread insere-se no grupo de artistas que partem da matéria do objecto para lhe dar outro significado. A ideia de preencher o vazio é o negativo. A sua obra faz lembrar algumas peças de Bruce Nauman em que este explora esta ideia de negativo, como podemos ler no *Dictionnaire of Moderne Sculpture*:

“[...] elle ouvre dans la continuité de certaines œuvres postminimaliste, en particulier celles de Bruce Nauman ayant trait à la matérialisation d’espaces vides comme *Platform made up of the space between two rectilinear boxes on the floor*, de 1966.”²⁵⁴

²⁵² Ibid, p. 32.

²⁵³ Ibid, p. 35.

²⁵⁴ MONVOISIN, Alain; COLENO, Nadine, colab. – Whiteread, Rachel. In **Dictionnaire international de la sculpture moderne & contemporaine**. Paris : Editions du Regard, 2008, p. 546.

A escala, é uma questão muito importante no trabalho de Rachel Whiteread, e a sua preocupação social e política não passa despercebida. Bem conhecida a peça *Holocaust Memorial*, de 1995-2000, para uma praça em Viena, onde fez o molde de uma livraria imaginária, onde temos o espaço interior de uma livraria com a forma de milhares de livros, cada um destes livros representa a vida de um judeu, cujas histórias tiveram um fim tão abrupto. Reproduziu também o espaço de uma escada retirado de uma sinagoga, no bairro de East End em Londres, apresentada pela primeira vez em 2000. (ver fig.)²⁵⁵

²⁵⁵BORCHARDT-HUME, Achim – **op. cit.**, p.[10]

13. Susanne Thémilitz

Susanne Thémilitz nasceu em Lisboa, em 1968. Começou o estudo da escultura no Ar.Co, em Lisboa, passando depois pelo Royal College of Art em Londres, num programa de intercâmbio. É na Alemanha que finaliza o mestrado na Kunstakademie Düsseldorf. Começou a expor, em 1989, na Sociedade de Belas Artes em Lisboa e tem vindo a participar em várias exposições colectivas e individuais, salientando o *Estado do Sono* na Culturgest do Porto, em 2006, ou mais recentemente em 2010, na sua participação do projecto dos contentores, na zona das docas, por baixo da ponte 25 de Abril, em Lisboa.

Desde o início da sua carreira, Susanne Thémilitz utiliza maioritariamente, materiais comuns nas suas esculturas, os chamados materiais “pobres”, como o barro cozido, o gesso, a madeira usada na construção e/ou objectos encontrados. Usa também texto, vídeo, fotografia, silicone, papel, bronze, uma imensidão de materiais e media, que escolhe conforme o tema, a história, o local a que se destinam as suas instalações, como afirma Susanne Thémilitz à nossa entrevista:

“Decido-me pelos materiais, ou mesmo media (também desenho, fotografia, texto ou vídeo), conforme me parecem os mais adequados para o contexto criado.”²⁵⁶

As suas primeiras experiências com gesso acontecem no Ar.Co durante a sua aprendizagem, no curso de iniciação à escultura, em 1987, com um exercício de modelação de um busto, em que se tinha fazer o molde em gesso e depois o seu positivo.²⁵⁷

Se virmos as várias instalações de Susanne Thémilitz e se repararmos na forma como usa o gesso apercebemo-nos que a versatilidade do gesso deve ser a qualidade que mais lhe interessa. “Agrada-me a cor, a materialidade e a maneira como ele é trabalhado.”²⁵⁸ O gesso tem esta capacidade espantosa de passar por vários estados, começando no pó, que apesar se denominar estado sólido, tem características muito diferentes de quando faz presa, assemelhando-se mais em comportamento ao estado gasoso. Pode estar no estado líquido, que permite a sua adaptação a qualquer forma e

²⁵⁶ Entrevista a Susanne Thémilitz, ver anexo I

²⁵⁷ Ibid.

²⁵⁸ Ibid.

textura, e depois solidifica e fica com a forma pretendida. Pode ter um aspecto fluido, como se ainda estivesse no estado líquido, deixando o acaso escolher espaço a ocupar, ou pode adquirir formas rectilíneas que nos dá uma sensação de ser um objecto forte e estruturado. Entre o estado líquido e o sólido adquire o estado pastoso, que permite, nesse momento, ser modelado de uma forma mais orgânica e expressiva, como se fosse barro ou cera. Susanne Themlitz aproveita esta diversidade de estados do gesso, conforme as suas necessidades contextuais.

Na instalação *Paraíso público*, apresentada na Fundação Carmona e Costa, em 2005, ou na exposição acima mencionada, nos contentores de Lisboa, onde encontramos formas amorfas, feitas em gesso, em que ressalta à vista o mais fluido e informal que um material pode tomar numa escultura

Em 1996, no projecto *Für Fremde* constrói uma reprodução em gesso de um espigueiro em tamanho natural. Este espigueiro é depois usado mais tarde em 2003 numa exposição intitulada *Antropofobias e Etolomanias / Rivals, Arraianos, Anónimos*.

Encontramos, por vezes, no trabalho de Themlitz, este reaproveitamento de peças, de umas exposições para as outras, como se fossem actores num teatro, em que vão encarnado papéis diferentes, em cada actuação.

O trabalho de Susanne Themlitz move-se no meio de contos fantásticos misturados com episódios insólitos da vida real. Esta artista cria cenários de um mundo cheio de criaturas deformadas e com acções particulares. O seu processo criativo alberga o acaso numa associação a um imaginário habitado por uma espécie de duendes, seres de personalidade forte e pouco sociáveis. O acaso traz-lhe notícias de jornal, histórias onde encontra uma ligação a este seu imaginário. O acaso traz-lhe objectos. Objectos estes de forma e design simples, intemporais, sem referência a uma época particular. Incorpora-os nas instalações e relaciona-os com formas, personagens e textos criados por ela.

Embora o seu trabalho viva dum imaginário muito próprio indo buscar referências ao fantástico, o processo do fazer escultura, a prática de atelier, é assumida, fazendo parte dos elementos que constroem a narrativa, que contam as histórias de seres imaginários, sejam estruturas em madeira presas com grampos e andaimes, ou, os moldes em gesso de umas máscaras que se podem ou não encontrar na instalação.

Susanne Themlitz utiliza o gesso não só como material definitivo mas também como material transitório. É o caso dos moldes que realizou para as cabeças em silicone das séries *Antropofobias e Etolomanias / Rivals, Arraianos, Anónimos* e *Modus Vivendi*,

Genus Mutabile / Criatura Venatórias Anónimas, ou em modelos para depois passar as esculturas para bronze na peça *Ausentes* apresentada na Maternidade do Hospital S. Francisco de Xavier.²⁵⁹

“Porém, de facto tenho me servido mais dele para fazer esculturas definitivas. Para mim essas esculturas têm muitas características paralelas ao desenho a grafite e aguarela. Agrada-me (aí) a sua leveza e fragilidade.”²⁶⁰

Não há dúvida que o processo criativo por detrás de um desenho é o mesmo que por detrás de uma escultura ou instalação, sendo ambos compostos por vários elementos, de fragmentos e de paisagens.²⁶¹

No projecto *Paisagens transportáveis, strange things happen when you are abroad*, Susanne Thémilitz concretiza o seu desejo de ter consigo as suas próprias paisagens, enquanto viaja. Uma instalação apresentada em 1998, na galeria Bores & Mallo, em Cáceres, consiste numa série de caixas de madeira, cheias de gesso que formam paisagens, desertos brancos, podendo ser transportadas para qualquer lado. Estas peças foram construídas a partir de fotografias que ia tirando durante um passeio pela Península Ibérica.

“Durante mis viajes de paso por la Península Ibérica, con una máquina fotográfica en el bolsillo, fui registrando paisajes desiertos, aparentemente sólo poblados por pedregales. Lo que me atraía de esos territorios fantasmagóricos era el hecho de perder un instante el sentido del lugar en el que me encontraba, lo que me permitía luego la salida inmediata a un viaje sin referencias concretas. Así fue creciendo el deseo de , en cualquier momento viajar y consequentemente el deseo de construir mis propios paisajes transportables”²⁶²

Estas paisagens de gesso em caixas que se fecham e transportam evocam as *boites-en-valise* do artista Marcel Duchamp pensadas como um museu móvel que o pudesse acompanhar nas suas viagens.²⁶³

²⁵⁹ Ibid.

²⁶⁰ Ibid.

²⁶¹ Ibid.

²⁶² THEMLITZ, Susanne - **Susanne Thémilitz : paisajes transportables, strange things happen when you are abroad**. (Cáceres, Espanha) Cáceres : Galeria Bores & Mallo, 1998, p. 59.

²⁶³ LÉPICOUCHÉ, Michel Hubert - **Susanne Thémilitz : paisajes transportables, strange things happen when you are abroad**. (Cáceres, Espanha) Cáceres : Galeria Bores & Mallo, 1998, p. 51.

14. *Libera me* de André Maranha e Tomás Maia

Libera me foi realizada para a exposição no espaço Avenida 211, 4º andar, em Lisboa, em 2008/2009. Foi apresentada em dois momentos. O primeiro momento: numa mesa em ferro com um tampo de vidro, estava pousado um corpo de um homem, em gesso, incompleto, apenas o lado esquerdo. Por trás via-se uma projecção de uma montanha branca, um cume. Antes que nos digam de que é feita a montanha, o mistério permanece e ainda é mais acentuado quando, de repente, reparamos que esta montanha está a fumejar e que se consome muito lentamente.

É uma montanha de cal viva. São deitados uns imperceptíveis borrifos de água que provoca uma reacção química na cal e começa a ferver.²⁶⁴

O segundo momento é uma projecção vídeo de um corpo feminino a deitar-se ao lado do corpo em gesso, sobre um fundo escuro.

“Esta obra toma como exemplo uma série de factos históricos relacionados com a vida de Catarina de Médicis, nomeadamente a edificação do túmulo real em Saint-Denis, onde se encontra a sua estátua ao lado da do seu marido, Henrique II - também aqui, o tocar é invisível, "é um fogo que arde sem se ver." “²⁶⁵

Também a história do túmulo de Henrique II (1519-1559) e Catarina de Médicis (1519-1589) teve dois momentos. Um primeiro em que é construído um túmulo com uma estética comum na época. E um outro momento, quando Henrique II morre e Catarina de Médicis decide construir um outro túmulo. Este será, esculpido por Germain Pilon (c. 1530-1590) em 1547-1559 e, a pedido da rainha, o escultor vai representá-la ainda em vida.

A representação de Henrique II – o corpo masculino deitado sobre a mesa, repousa já consumido pela morte – no gesso já se deu a reacção química e por isso o corpo já está arrefecido.

²⁶⁴ Nota explicativa: a cal quando é comprada está num estado a que se chama viva, e para ser usada é necessário deitá-la na água para dissolver-se para se poder pintar. Ao deitá-la na água reage quimicamente e entra em ebulição durante algum tempo. O gesso tem uma reacção semelhante, ao juntar-se água reage e começa o processo de endurecimento em que aquece significativamente.

²⁶⁵ FARIA, Óscar – **Ralâmpago transfigurador**. Ípsilon, Jornal Público, Lisboa: 2009

A montanha branca, representação da vida de Catarina de Médicis, dando o seu “último suspiro” – é nos mostrado através da reacção da cal com a água, onde simultaneamente ferve e se consume. No segundo momento da peça, o vídeo mostra-nos então a Catarina a deitar-se ao lado do seu marido.

No caso de Tomás Maia e André Maranha não há dúvida que a escolha dos materiais usados não podia ter sido outra, como afirma André Maranha, mas também não foi propositado, não procuraram um material que tivesse um significado especial mas ao pensar em molde de alguém, o gesso é o material eleito. Depois a sua brancura fascinou-os, não é por acaso que o gesso sempre foi muito usado para branquear pedras, parede, madeira, etc.

As máscaras funerárias eram feitas em gesso. O gesso e a cal pertencem à mesma família a cal viva e o gesso morto

Aquele corpo deitado em gesso, faz-nos lembrar os corpos vulcanizados de Pompeia que mais tarde foram moldados em gesso.

Conclusão

Depois de termos visto inúmeras possibilidades de usar o gesso, é o momento de reflectir um pouco sobre as qualidades deste material e perceber as suas potencialidades em termos de suporte construtivo para a escultura.

O gesso provém de uma pedra e é a partir do tratamento desta pedra e da mistura dela com outros materiais, que obtemos o gesso usado nas várias aplicações de que já falámos. O estuque é uma mistura de várias substâncias e, por vezes, nem tem na sua composição o gesso, mas pela sua semelhança em termos de aparência e de técnica de manipulação, na história aqui apresentada, não o distinguimos do gesso. Todavia, não existem dúvidas da grande diferença entre os dois, o estuque é aplicado exclusivamente nas ornamentações arquitectónicas; o gesso é utilizado tanto na arquitectura, como na escultura, na medicina, na agricultura, etc. E por que é que o estuque não tem a mesma utilidade que o gesso, se o seu comportamento é similar? Pela simples razão de que um dos componentes de base do estuque é a cal, a qual é uma substância muito agressiva para a pele, não podendo ser manipulada directamente com as mãos. Ora isto condiciona de imediato todo o tipo de manipulação a que pode ser sujeita.

Ao longo da história observámos a evolução das formas e das técnicas, em que o gesso é aplicado,. No entanto, existe um momento em que a maneira como o material é encarado pelos artistas muda significativamente. Não é por acaso que este momento coincide com os grandes movimentos artísticos do princípio do séc. XX; época de revoluções sociais e políticas, de revoluções tecnológicas e, consequentemente, revoluções a nível cultural e artístico.

“La técnica artística ha tenido un desarrollo orgánico a lo largo de la historia. Ligada a los momentos y movimientos de la expresión plástica, se ha configurado como algo que influye y condiciona de forma innegable al proceso creativo. Como medio, como “sistema de hacer”, ha ido superándose y modificándose para responder eficazmente a las demandas estéticas.”²⁶⁶

O desenvolvimento tecnológico permitiu a utilização de novos materiais e novos meios de representação. O surgimento da fotografia e do cinema, modos de

²⁶⁶ BERNÁRDEZ SANCHÍS, Carmen - **Función y valoración de las técnicas en el arte moderno : el material interrogado**. Lápiz . - ISSN0212-1700 . - Madrid . - A. 12, N. 105 (Verano 1994), p. 36.

representação muito mais fieis à realidade que qualquer outra prática artística, provocou uma crise existencialista nas artes plásticas, tendo os artistas necessidade de encontrar outras formas de representar e outros objectivos para a escultura e pintura.

As revoluções sociais e políticas vão influenciar a maneira como os artistas encaram a arte, para quem ela se deve dirigir, e por quem pode ser praticada. Em termos económicos, é muito importante a introdução da gelatina, durante o séc. XIX, permitindo a reprodução de peças que, até então, a sua complexidade provocava um processo demasiado lento, para uma fabricação em grande número. A reprodução quase massiva de esculturas, sejam reproduzidas por outros ou pelos próprios artistas, começou a pôr questões mercantis, que, anteriormente, nunca se tinham colocado. Levantaram-se igualmente questões de autoria e de originalidade, o que levou a pôr-se em causa o valor artístico da obra de arte. O papel do artista na sociedade teve que se redefinir.

“ No passado, os escultores utilizaram praticamente todos os materiais que se prestavam a receber uma forma em três dimensões. Até mesmo materiais como areia, conchas, cristal de rocha e vidro têm o seu lugar na história da escultura. Os escultores modernos ampliaram enormemente a diversidade dos materiais: novos metais, aço, materiais artificiais como o nailon e os plásticos vieram somar-se e dar continuidade à antiga tradição de busca e experimentação” ²⁶⁷

A experimentação nas artes torna-se essencial quando se procura uma certa originalidade, uma certa inovação, na prática artística. O gesso material associado ao esboço, associamos também a experimentação e à espontaneidade do gesto, fazendo com que muitas vezes os artistas o elejam como matéria-prima das suas esculturas.

É um material barato o que dá a possibilidade de poder ser usado por qualquer pessoa, sendo, por isso, muito usado por estudantes e artistas no princípio de carreira, como por exemplo Giacometti que na sua fase surrealista encontramos muitas esculturas feitas em gesso. É uma particularidade que faz com que quem o use, não se preocupe tanto em errar, isto é, em estragar o material; se não correr bem à primeira há-de correr bem à segunda ou à terceira vez e, por vezes, estas tentativas falhadas são bastante importantes não só para a aprendizagem como também para o processo criativo. O facto de ser acessível economicamente, a qualquer pessoa, dá-lhe um carácter democrático e pouco elitista.

²⁶⁷ WITTKOWER, Rudolf, - **Escultura**. Trad. Camargo, Jefferson Luiz. São Paulo : Martins Fontes, 1989, p. 3.

A utilização de materiais pobres nas artes plásticas é uma herança deixada pelas vanguardas do princípio do séc. XX. Duchamp com os seus “objets trouvés” vai tornar possíveis uma imensidão de abordagens de discursos e de associações.

O gesso permite ser trabalhado constantemente, independentemente do seu estado de secagem, e esta é uma das grandes vantagens encontradas por George Segal e Jaime Azinheira, que viram nesta possibilidade do eterno manipular, uma mais valia para as suas criações.

Outros dois artistas que podemos comparar são Jaime Azinheira com George Segal, ambos artistas da figura humana, representam pessoas nas suas acções quotidianas. Em Jaime Azinheira encontramos um carácter caricatural e satírico que não encontramos no trabalhos de George Segal, bastante mais sério nas suas representações.

Ambos usam o gesso para fazer as suas figuras, embora a técnica que utilizam em nada se assemelhe. Apesar do material ser o mesmo, Azinheira constrói as suas figuras, as suas cenas através da modelação, a sua linguagem estética faz lembrar um pouco as esculturas caricaturais de Rafael Bordalo Pinheiro, queremos com isto dizer que tem uma linguagem antiga, uma linguagem formal e estética que se usava nos finais do séc. XIX.

George Segal usa uma linguagem mais contemporânea, molda as suas figuras directamente dos corpos vivos. Este tipo de técnica permite uma rapidez na produção das obras que através da modelação não é possível – talvez por isso seja uma linguagem mais contemporânea, mais rápida na produção de um maior número de exemplares, permitindo uma resposta mais imediata a um mercado ávido de obras de arte e um culto pelo reconhecimento da “marca” do artista.

O trabalho de George Segal coloca uma questão muito pertinente para a escultura, a da utilização do molde directo. Até uma certa época, o uso do molde directo era impensável, inadmissível. Em 1877, Auguste Rodin foi fortemente criticado, quando expôs *L'Âge d'airin* no salão parisiense, uma escultura de um modelado tão realista que as pessoas acreditaram que se tratava de um molde directo sobre o corpo. Perante este caso, temos a questão: o que faz o valor de uma escultura? Se o efeito for conseguido/obtido pela obra de arte, é importante saber-se quem é o seu autor, qual a técnica aplicada, quais os “truques” utilizados? Ou a obra de arte vale por si mesma, pelas suas qualidades estéticas? Honoré Balzac (1799-1850) é muitas vezes citado a propósito deste tema.

“A missão da arte não é copiar a natureza, mas exprimi-la! Tu não és um vil copista, mas um poeta! Exclamou vivamente o velho, interrompendo Portus com um gesto despótico. Se não fosse assim, qualquer escultor se daria por satisfeito quanto a todos os trabalhos só por moldar um corpo de mulher! Pois bem, tanta moldar a mão da tua amante e colocá-la diante de ti, encontrarás um horrível cadáver sem nenhuma semelhança com a realidade, e serás forçado a procurar o cinzel do homem que, sem a copiar exactamente, dela te figure o movimento e a vida.”²⁶⁸

“El trabajo a través de los moldes del cuerpo fue considerado ya desde el Renacimiento un trabajo artesano y menor, que bajo ningún concepto podía emplearse en la realización de una obra artística. Desde ahí la aversión al moldeado, sobre todo directo del cuerpo, fue una postura firme y continua en la historia del arte. Los historiadores censuraron en sus escritos las evidencias del uso del molde del natural, como hizo Vasari con el trabajo de Donatello. Los artistas hasta Rodin temían ser acusados de haberlo empleado en la realización de sus obras y esta era la mayor deshonra que podía sucederles. Tanto es así que este tipo de trabajo fue llamado *ifamis-ars*, arte infame.”²⁶⁹

O molde era admitido, até ao séc. XIX, apenas como ajuda de memória, seria impensável a utilização directa de um molde sobre natureza, desde as primeiras décadas do séc. XIX que existe esta polémica²⁷⁰

Como podemos verificar hoje já foram ultrapassados estes problemas de originalidade e de autoria. Numa era na qual aquilo que faz a obra de arte já não é o virtuosismo técnico do artista, por vezes, nem é o próprio que executa a sua obra sendo responsável pela sua concepção e da sua capacidade de comunicação. Talvez hoje estejamos a viver um contexto artístico em que é muito difícil definir o que é e como deve ser uma obra de arte, uma vez que o contexto em que a obra é vista, as suas qualidades estéticas, o simbolismo criado em volta dela, a universalidade e, ao mesmo tempo a particularidade dessa obra, é o que a faz dela arte.

É bastante diferente a modelação de uma figura humana ou a moldagem dessa mesma figura. O facto de fazer-se o molde de uma pessoa é uma forma de as possuir, de lhes roubar a forma e usá-la, o escultor passa a ser dono daquela forma é o seu autor, o seu criador. Neste sentido, o escultor assemelha-se a Deus na criação do Homem. Quando temos um bocado de barro da mão, facilmente, associamos este acto ao da descrição da criação do Homem no *Génese*, será então o escultor o que está mais perto

²⁶⁸ BALZAC, Honoré - **A obra prima desconhecida**. Manuel San Payo ; trad. Silvina Rodrigues Lopes. - [S.l.] : Vendaval, 2002, p. 36.

²⁶⁹ CHIARLONES, Elisa Lozano – **La huella de Duchamp. El molde como obra definitiva**. Estúdio. - Lisboa, 2010, p. 300-304. - A. 1, nº 1 (2010), p. 300.

²⁷⁰ PAPET, Édouard - **A fleur de peau. Le moulage sur nature au XIXe siècle**. Paris : Éditions de la Réunion des musées nationaux, 2001, p. 45.

do divino? Pensamos que, desde sempre houve uma certa confusão entre os artistas e os sacerdotes, a religião e a arte sempre estiveram bastante ligadas, a criação de objectos simbólicos, a expressão catártica dos problemas de um colectivo, de uma população sempre foram recorrentes. Neste sentido, George Segal está a encarnar um deus que dispõe as suas representações humanas em cenários de vida quotidiana, expressando sentimentos, sensações, inquietações do Homem comum.

Como vimos, na escultura contemporânea, os escultores/artistas que usam o gesso como matéria final, utilizam-no, muitas vezes, relacionado com o molde, com o conceito de cópia /reprodução e com o preenchimento do vazio (o vazio em redor do objecto é cheio para a realização do seu molde). Enaltecendo a sua principal aplicação, a moldagem, subvertem e questionam a obra de arte quando assumem o molde em vez do objecto em si mesmo. É neste aspecto que o trabalho de Rachel Whiteread se assemelha ao de José Pedro Croft embora este se distancie do trabalho daquela no sentido da relação que a forma de gesso tem com o objecto em si, como afirma na entrevista dada a Nuno Faria a propósito da sua exposição no Pavilhão Branco em Lisboa.

“Nuno Faria – Há pouco falavas da activação do espaço debaixo de uma cadeira por meio da” prótese” de gesso. Será que isso tem a ver com espaços negativos e espaços positivos, no sentido em que podemos ver isso nas obras de Bruce Nauman e Rachel Whiteread, onde se preenche o espaço vazio existente debaixo de um objecto ou o espaço vazio no interior de uma casa?”

José Pedro Croft – O Bruce Nauman e a Rachel Whiteread fazem leituras do espaço negativo, de uma mesa ou de um outro objecto, preenchem-no, delimitam-no exactamente àquilo que era o anterior espaço negativo e retiram o objecto. O objecto está lá na sua ausência. O que eu faço é agarrar num objecto e trabalhar com ele para o activar juntamente com o espaço ou activar o espaço através dele de algum modo. O trabalho consiste em rectificar, rectificar o carácter neutro do objecto e do espaço, o que nem sempre é feito só através das próteses de gesso nessas peças de que estávamos a falar. A rectificação pode incluir, igualmente, cortes ou acrescentos (as pernas da cadeira têm quarenta centímetros e aumento-lhes um metro e meio de altura, por exemplo). O objecto continua lá, à vista mas já não continua lá, as duas coisas ao mesmo tempo. Ele entra num jogo de interacção. Penso que é completamente diferente do que se pretende no trabalho da Rachel Whiteread.”²⁷¹

Mas facilmente conseguimos encontrar outras similitudes bastante evidentes entre eles. O uso de mobiliário em segunda mão, tanto um como o outro procuram as

²⁷¹ FARIA, Nuno - **José Pedro Croft : desenho, escultura.** coord. Fernandes, Gabriela, Lisboa : Câmara Municipal, 1999, p. 8.

memórias e os arquétipos associados a cada objecto escolhido. O preenchimento do vazio de um destes objectos transmite-nos uma nostalgia e faz-nos recordar do que não está visível e o quê ou quem poderia estar a ocupar aquele espaço. As peças de José Pedro Croft, com as formas geométricas em equilíbrios precários, relacionam-se, através da escala, com as paredes jogando com a arquitectura. Este jogo acolhe o espectador, integrando-o. O espectador é o elemento em movimento que sente toda a tensão provocada pelas peças em desequilíbrio.

Rachel Whiteread preenche os vazios, as suas peças são negativos do objecto, ao contrario de José Pedro Croft, que procura a integração do espectador na peça. Rachel Whiteread deixa o espectador de fora, no espaço exterior do quarto ou da casa como podemos sentir, por exemplo, na peça *Ghost* ou *House*. O interior está cheio e faz-nos sentir uma clausura inversa, onde existe um espaço impenetrável, à nossa frente. Rachel Whiteread joga com a repetição dos elementos, com a repetição do fazer – o processo é sempre o mesmo chegando ao virtuosismo, à perfeição técnica do processo, não perdendo interesse, na diversidade da escolha dos objectos, criando situações e relações sempre novas com o corpo.

Susanne Thémelitz usa o gesso de uma forma descontraída e necessária. Nos seus cenários de histórias fantásticas, a linguagem do atelier e do processo da escultura está sempre presente. As suas construções de madeira são precárias, ou melhor, temporárias, presas com grampos, facilmente desmontáveis e remontáveis, dão-nos a sensação de que algo está em mutação. Utiliza o gesso conforme a necessidade narrativa, variando muito a sua forma de apresentação, sejam os próprios moldes, como reprodução de objectos, ou como matéria aglutinante.

A última peça analisada, *Libera me* de André Maranha e Tomás Maia, é uma exaltação das características do gesso, não conheço melhor exemplo do que este, da justeza da escolha do material e das relações com os outros elementos com o seu significado.

Bibliografia

AFRA, João; PEREIRA, José Fernandes; GONÇALVES, Carla; AFONSO, Nuno - **Memórias em gesso: exposição do acervo escultórico da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa**. Lisboa : Faculdade de Belas Artes, 1996.

ALBERTI, Leon Battista, 1404-1472 - **De la pintura y otros escritos sobre arte**. Introd., trad. e notas de DE LA VILLA, Rocio. - Madrid : Tecnos, 1999.

AZARNOUSH, Massoud - **The dictionary of art**. Turner, Jane, 1956-, ed. lit. New York : Grove ; London : distributed by Macmillan Publishers, 1996. vol. 29, p. 814 - 816.

AZINHEIRA, Jaime - **Jaime Azinheira : serões : 5 histórias em 3 dimensões**. Porto : Cooperativa Árvore, 1982.

BAJAC, Quentin [et. al] - **A fleur de peau. Le moulage sur nature au XIXe siècle**. Paris : Éditions de la Réunion des musées nationaux, 2001. ISBN 2 7118 4246 0.

BALZAC, Honoré - **A obra prima desconhecida**. Manuel San Payo ; trad. Silvina Rodrigues Lopes. - [S.l.] : Vendaval, 2002. ISBN 972-98638-3-0.

BAUDRY, Marie-Thérèse; BOZO, Dominique - **Principes d'analyse scientifique. La sculpture. Méthode et vocabulaire**. Ministère de la Culture et de la Communication. - Paris : Imprimerie Nationale, 1978.

BEARD, Geoffrey – 10. Western world from 1400. In **The dictionary of art**. Turner, Jane, ed. lit. New York : Grove ; London : Macmillan Publishers, 1996. vol. 29, p. 829.

BENJAMIM, Walter - **Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política**, trad. MOITA, Maria Luz; CRUZ, Maria Amélia e ALBERTO, Manuel, Lisboa: Antropos, Relógio d'Água, 1992.

BERNÁRDEZ SANCHÍS, Carmen - **Función y valoración de las técnicas en el arte moderno : el material interrogado**. Lapiz . - ISSN0212-1700 . - Madrid . - A. 12, N. 105 (Verano 1994). p.34-47.

- BLANCH, Teresa; CALDAS, Manuel Castro – **José Pedro Croft, 1979-2002: retrospectiva = retrospective**. Coord. Helena de Cúbernat. Lisboa : Centro Cultural de Belém, 2002. ISBN 972-8176-75-9.
- BORBA, João Botelho Moniz - **A utilidade das gipsotecas : A gipsoteca do Museu de Setúbal**. Lisboa : Associação dos Arqueólogos Portugueses, 1974.
- BORCHARDT-HUME, Achim – **Rachel Whiteread**. London : Serpentine Gallery, 2001.
- BOSTROM, Antonia - **The encyclopedia of sculpture**. New York ; London : Fitzroy Dearborn Publishers, 2004, vol.3. ISBN 1-57958-248-6.
- BREUILLE, Jean-Philippe, dir. **Dictionnaire de peinture et de sculpture : l'art du XX siècle**. Paris : Larousse, 1991. Essentiels. ISBN 2-03-511308-3.
- BRUGGEN, Coosje van - **Bruce Nauman**. 1st ed. New York : Rizzoli, 1988. ISBN:0-8478-0883-1.
- CARLOS, Isabel - José Pedro Croft in **Margens : arte portuguesa contemporânea**. Portugal. Instituto de Arte Contemporânea, ed. lit.; Vila do Conde. Auditório Municipal, ed. lit.; Lisboa : Comissão Instaladora do Instituto de Arte Contemporânea, 1997.
- CARPI, Lucía Garcia, **Tesouros Artísticos do Mundo volume X, As novas Linguagens artísticas, as vanguardas do século XX**, Ediclube, Amadora : 1992.
- CHIARLONES, Elisa Lozano – **La huella de Duchamp. El molde como obra definitiva**. Estúdio. -Lisboa, 2010, p. 300-304. - A. 1, nº 1 (2010).
- CLERIN, Philippe – **La Sculpture, toute les techniques**. Paris : Dessain et Tolra, 1988. ISBN 2-249-27759-1.
- D'ALESSANDRO, L.; PERSEGATI, F. - **Scultura e calchi in gesso : storia, tecnica e conservazione**, Roma : L'Erma di Bretschneider, 1987.
- DICIONÁRIO DE INGLÊS/PORTUGUÊS**. Dicionários escolares. Porto : Porto Editora. ISBN 972-0-05320-8.
- DUARTE, Eduardo – **Conversas com escultores: José Pedro Croft, 1957**. Arte teoria. - Lisboa, 2000, Nº 11 (2008). ISSN 1646-396X pp. 307-312.

ESPÓLIO : SEIS BIENNAIS DE ARTE EM VILA NOVA DE CERVEIRA / dir. artística José Rodrigues, Eduardo Calvet de Magalhães. - [Vila Nova de Cerveira] : Câmara Municipal, 1992.

FARIA, Nuno - **José Pedro Croft : desenho, escultura.** coord. Fernandes, Gabriela, Lisboa : Câmara Municipal, 1999. ISBN 972-8403-07-0.

FÜLLER, Josef - **Manual do formador e estocador.** PINHEIRO, Tomás Bordalo, ed. lit. Lisboa : Bertrand, [19--].

FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN. CENTRO DE ARTE MODERNA JOSÉ DE AZEREDO PERDIGÃO; SANCHES, Rui – **Direcção : escultura / Towards : sculpture : Alberto Carneiro, John Chamberlain, Richard Deacon, Anish Kapoor, Claes Oldenburg, Richard Serra, Rachel Whiteread.** Lisboa : Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, 1998. ISBN 972-635-110-3.

GRENIER, Catherine - **Giuseppe Penone.** Paris : Éditions du Centre George Pompidou, 2004. ISBN 2 84426 234 1.

HUNTER, Sam e HAWTHORNE, Don. - **George Segal.** Trad. IBERO, Ramón. Barcelona : Ediciones Polígrafa, 1984. ISBN 84-343-0540-2.

JARASSE, Dominique – **Rodin, La passion du mouvement.** Paris : Terrail, 1993. ISBN 2 87939 082 6.

JORGE, João Miguel Fernandes - **Ana Vieira : diário de cinco dias : gessos.** Centro Nacional de Cultura (Lisboa, Portugal); Lisboa : Centro Nacional de Cultura, 1991.

JÜRGENS, Sandra Vieira - **Seres mutantes e objectos escultóricos** L+arte. Lisboa. N. 17 (Out. 2005), pp. 56-57.

KRAUSS, Rosalind - **Caminhos da escultura moderna.** Trad. Julio Fischer São Paulo : Martins Fontes, 2001. ISBN 85-336-0958-2.

LEÃO, Manuel – **Trabalhos em gesso no século XIX.** Revista Museu IV série, nº15, Porto : Cículo Dr. José de Figueiredo. 2006. ISSN: 0871-2670. p. 65.

LÉPICOUCHÉ, Michel Hubert - **Susanne Thémilitz : paysages transportables, strange things happen when you are abroad.** (Cáceres, Espanha) Cáceres : Galeria Bores & Mallo, 1998.

LISTA, Giovanni – **Medardo Rosso.** In **Qu'est-ce que la sculpture moderne?** Centre Georges Pompidou, Musée National d'Art Moderne - Paris : Centre Georges Pompidou, Musée National d'Art Moderne, 1986. ISBN 2-85850-333-8.

LIVINGSTONE, Marco – **Rétrospective. George Segal, sculptures, peintures et dessins.** Montreal : Musée de Beaux-Arts de Montreal, 1997. ISBN : 2-89192-220-4.

LUCIE SMITH, Edward - **Dicionário de termos de Arte.** Trad. MANTUA, Ana Cristina.- 2a ed. - Lisboa : Dom Quixote, 1995. ISBN 972-20-0815-3.

Machado de Castro : dos conventos de Mafra a São Francisco : exposição do acervo escultórico da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa - Universidade de Lisboa. Faculdade de Belas Artes, ed. lit.; França, Álvaro Raposo, ed. lit.; Barreto, João, fotógr. Lisboa : Faculdade de Belas Artes, 1999.

MASCARENHAS, Jorge - **Sistemas de construção [Texto policopiado] : materiais básicos (3a parte) : o gesso, a cal aérea, o cimento e o aglomerado negro de cortiça.** [S.l.] : [s.n.], 2005.

MATOS, Lúcia Almeida - **Escultura em Portugal no século XX, 1910-1969.** Lisboa : Fundação Calouste Gulbenkian, Fundação para a Ciência e a Tecnologia, 2007. ISBN 978-972-31-1200-9.

MATOS, Lúcia Almeida, [et al] - **A figura humana na escultura portuguesa do sec. XX.** Universidade do Porto. Faculdade de Belas Artes, Porto : Universidade do Porto, 1998.

MAYER, Ralph, - **Dictionary of art terms and techniques.** Glasgow : Harpercollins publisher.1993. ISBN 0 00 470122 4.

MEZZATESTA, Michael P. – **Leone Leoni.** In **The dictionary of art.** New York : Grove; London : Macmillan Publishers, 1996. ISBN 1-884446-00-0. pp. 200 - 203.

MIDGLEY, Barry - **Guia completa de escultura, modelado y ceramica : tecnicas y materiales**, coordinado por ; trad. Mari-Carmen Ruiz de Elvira Hidalgo. - Madrid : Hermann Blume, 1982.

MILLS, John - **Encyclopedia of sculpture techniques**. London : Batsford, 2005. ISBN 0-7134-8930-8.

MONVOISIN, Alain; COLENO, Nadine, colab. – Croft, José Pedro in **Dictionnaire international de la sculpture moderne & contemporaine**. Paris : Editions du Regard, 2008. ISBN: 978-2-84105-211-0. p. 135.

MONVOISIN, Alain; COLENO, Nadine, colab. - Rosso, Medardo. In **Dictionnaire international de la sculpture moderne & contemporaine**. Paris : Editions du Regard, 2008. ISBN: 978-2-84105-211-0.

MONVOISIN, Alain; COLENO, Nadine, colab. – Whiteread, Rachel in **Dictionnaire international de la sculpture moderne & contemporaine**. Paris : Editions du Regard, 2008. ISBN: 978-2-84105-211-0. p. 546.

MUSEU CARLOS MACHADO; OLIVEIRA, Margarida Teves, introd. - **Canto da Maya 1890-1990**. Ponta Delgada : Museu Carlos Machado, 1990.

MORAIS, Pedro [et al] – **Avenida 211, 4º andar**. Lisboa : Gráfica Maiadouro, 2008.

NAAS, Valérie - **L'art grec dans l'Histoire naturelle de Pline l'Ancien**. Histoire de l'art. Paris : 1996. N. 35 - 36 (oct 1996). ISSN 0992-2059. pp. 15 - 26.

NOVAIS, H.M. – **Laca**. Direcção João Bigotte Chorão Enciclopédia Verbo vol. 17 , Lisboa/São Paulo : Editorial Verbo. p.214 ISBN: 972-22-2023-3.

NUNES, Idalino António - **O gesso : sua aplicação através dos tempos**. Lisboa : Rotary Clube, 1958.

PENNY, Nicholas - **The materials of sculpture**, New Haven and London : Yale University Press, 1993. ISBN 0-300-05554-4.

PEREIRA, José Fernandes – Crof, José Pedro. In **Dicionário de escultura portuguesa**. Lisboa : Editorial Caminho, 2005. ISBN 972-21-1762-9. p. 169.

PINHARANDA, João - **Pedro Cabrita Reis : todas as obras**. S. Mamede do Coronado : Bial, D.L. 2006. ISBN 972-99224-8-9.

PLINIO, o Velho - **Histoire naturelle : livre XXXV**. CROISILLE, Jean-Michel, ed. lit. Paris : "Les Belles Lettres", Universités de France, 1985. ISBN 2-251-01185-4.

PORTUGAL. Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, ed. lit.; - **Museu de escultura comparada : Gipsoteca**. Portugal. Palácio Nacional de Mafra, ed. lit. Lisboa : Ministério das Obras Públicas, 1963.

PROUDFOOT, Trevor - **The dictionary of art**. Turner, Jane, 1956-, ed. lit. New York : Grove ; London : Macmillan Publishers, 1996. vol. 29, pp. 813-822. ISBN 1-884446-00-0.

RAUTMANN, M. - **The dictionary of art**. Turner, Jane, 1956-, ed. lit. New York : Grove ; London : distributed by Macmillan Publishers, 1996. vol. 29, p. 816 – 818.

RICH, Jack C. - **The materials and methods of sculpture**. New York : Dover, 1988. ISBN 0-486-25742-8.

RODRIGUES, Francisco de Assis - **Diccionario tecnico e historico de pintura, esculptura, architectura e gravura**, Lisboa : Imprensa Nacional, 1875.

ROSE, Andrea – **Rachel Whiteread: British Pavilion, XLVII Venice Biennale, 1997**. GALLAGHER, Ann, ed.; trad. LE GRAZIE, Gabriella and VERGANI, Vincenzo. Manchester : The British Council, 1997. ISBN 0 86357 369 9.

SARDO, Delfim - **Aqui e agora : em torno do minimal na Coleção Berardo = Here and now : on minimal art in the Berardo Collection**. Sintra : Sintra Museu de Arte Moderna, 2003. ISBN 972-99030-0-X.

SARDO, Delfim, 1962- **Escultura, modo de usar: José Pedro Croft**, Arte Ibérica. Lisboa . - A. 3, n. 23 (Abril 1999). ISSN 0873-5700. pp. 8 - 12.

SCHWARZ, Arturo - **The complete works of Marcel Duchamp**. New York : Delano Greenidge, 2000. ISBN: 0-929445-06-6.

SYNEK, Manuela; QUEIROZ, Brás – **Escultores contemporâneos em Portugal**. Lisboa: Estar, 1999. ISBN 972-8095-48-1.

Tasselos : passado-presente - Universidade de Lisboa. Faculdade de Belas Artes, ed. lit.; França, Álvaro Raposo, ed. lit.; Miranda, José Carlos, ed. lit.; Barreto, João, fotogr. Lisboa : Faculdade de Belas Artes, [1997].

THEMLITZ, Susanne – **Metamorfopsia dois mil e cinco**. Lisboa: Fundação Carmona e Costa; Assírio e Alvim, 2005. ISBN 972-37-1038-2.

THEMLITZ, Susanne - **Susanne Themlitz : paisajes transportables, strange things happen when you are abroad**. (Cáceres, Espanha) Cáceres : Galeria Bores & Mallo, 1998.

THEMLITZ, Susanne S. D. - **Susanne S. D. Themlitz : paraíso, 1993-2003 / paradises, 1993-2003**. Coord. BOCK, Thomas. Herne : Der Oberbürgermeister, Flottmann-Hallen, 2004. ISBN 3-934940-12-9.

TURNER, Jane, ed. lit. - **The dictionary of art**. New York : Grove; London : Macmillan Publishers, 1996. 34 vol. ISBN 1-884446-00-0.

BRUGGEN, Coosje van - **Bruce Nauman**. New York : Rizzoli, 1988. ISBN: 0-8478-0883-1.

VASARI, Giorgio – **Lives of the Artists**. Trad. BULL, George. London: Peguins Book, 1987. ISBN-13: 978-0-140-44500-8. p. 239.

VASQUEZ, Rui Miguel Pinto - **Múltiplos : provas de aptidão pedagógica e capacidade científica : trabalho de síntese**. Lisboa : [s.n.], 2000.

VASQUEZ, Rui Miguel Pinto **Técnicas de modelagem** [registo vídeo]. colab. António Castanho, Carlos Gouveia. - [S.l.] : R. Vasquez, 2000. - 1 VHS (aprox. 26 min.).

VASQUEZ, Rui Miguel Pinto -**Técnicas de moldagem : provas de aptidão pedagógica e capacidade científica : aula teórica-prática : relatório**. Lisboa : [s.n.], 2000.

WITTKOWER, Rudolf, - **Escultura**. Trad. CAMARGO, Jefferson Luiz. São Paulo : Martins Fontes, 1989. ISBN 85-336-1390-3.

Documentos electrónicos:

A.I.C.P.M. - **Histoire des collections des moulages**. Article 2 de la A.I.C.P.M.. [Cons. 2009-11-19]. Disponível em: <http://www.muse.ucl.ac.be/Castlisting/Caststatuts.html>.

ASSOCIATION POUR LA VALORISATION DU GYPSE ET DU PLATRE DANS LES ALPES DU SUD
- **Qu'est ce que le Gypse**. [Cons. 03/03/10]. Disponível em : <http://www.gyp-art-matiere.com/?codepage=faquest1>.

BAKER, Malcolm - **The history of the Cast Courts**. V&A Masterpieces series. 1982. Revised 2007. [Cons. 2010-11-19]. <http://www.vam.ac.uk/content/articles/t/the-cast-courts/>.

FARIA, Óscar – **Relâmpago transfigurador**. Ípsilon, Jornal Público, Lisboa: 2009. [Cons. 2010-02-12]. Disponível em:
<http://ipsilon.publico.pt/artes/critica.aspx?id=217510>.

FELICE, Andrea – **Dizionario italiano dei termini tecnici, materiali ed attrezzature tradizionali nella formatura e nei calchi**. 2009. [Cons. 2010-03-10]. Disponível em:
<http://www.plastercastcollection.org/medias/docs/D10951.pdf>.

FELICE, Andrea - **Fidelity and Technique of Plaster Casts**. English translation by FRISCHER, Bernard. 2009. [Cons. 03/03/10]. Disponível em :
<http://www.digitalsculpture.org/casts/felice/>.

Fotografias de peças de Rachel Whiteread [Cons. 2010-02-22]. Disponível em:
<http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/features/i-thought-of-drawing-a-square-british-arts-biggest-names-reveal-the-work-that-set-them-on-the-road-to-fame-1807171.html?action=Popup&ino=6>.

Fotografias túmulo de Catarina de Medicis - [Cons. 2010-02-20]. Disponível em:
<http://fr.topic-topos.com/tombeau-de-henri-ii-et-de-catherine-de-medicis-saint-denis>;e
<http://www.flickr.com/photos/lionfranc37/3761195197/in/set-72157621857391212/>.

FRIEDMAN, Hershel- **The Mineral and Gemstone Kingdom**. [Cons. em 20/06/2011]
<http://www.minerals.net/mineral/gypsum.aspx?img=/image/9/70/gypsum.aspx>.

GAGOSIAN GALLERY – **Rachel Whiteread**. [Cons. 2010-02-10]. Disponível em:
<http://www.gagosian.com/artists/rachel-whiteread/?gclid=CKj79oqX6J8CFdkB4wodAWb5Hg>.

GEORGE AND HELEN SEGAL FOUNDATION – **George Segal biography**. [Cons. 2010-02-12]. Disponível em: <http://segalfoundation.org/main.shtml>.

INSTITUTO GEOLÓGICO E MINEIRO (2000). **Portugal - Indústria Extractiva**. [Cons. em 30/05/2011] Versão *Online* no site do INETI: http://e-Geo.ineti.pt/geociencias/edicoes_online/diversos/ind_extractiva/indice.ht.

KEALL, E. J. - **Qal'eh-i Yazdigird**. British Institute of Persian Studies, 1967 [Cons. 2011-09-19] <http://www.jstor.org/pss/4299591>.

LE GROUPE DE RECHERCHE SUR LE PLATRE DANS L'ART. [Cons. 03/03/10]. Disponível em : <http://grpa.free.fr/>.

LE MUSEE DES MOULAGES DE LES INDUSTRIES DU PLATRE [Cons. 2010-06-12].
Disponível em: <http://www.lesindustriesduplatre.org/mediatheque-documentation.html>

LOVGREN, Stefan - **Giant Crystal Cave's Mystery Solved**. National Geographic News April 6, 2007, versão online [cons. em 21/06/2011] :
<http://news.nationalgeographic.com/news/2007/04/070406-giant-crystals.html>.

MUSEE DES MONUMENTS FRANÇAIS [Cons. 20-12-09]. Disponível em:
<http://www.citechaillot.fr/musee.php>.

PIZARRO, Teresa – Molduras. Susanne Themnitz.[Cons. 5/5/2011]. Disponível em :
<http://ww1.rtp.pt/icmblogs/rtp/molduras/?Susanne-Themnitz.rtp&post=26663>.

RIONNET, Florence - **Un instrument de propagande artistique : l'atelier de moulage du Louvre**. In: Revue de l'Art, 1994, n°1. pp. 49-50. [Cons. 2009-11-19]. Disponível em: http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/rvart_0035-1326_1994_num_104_1_348127.

SCHMID, Martin - **Les bâtiments de l'École française d'Athènes et leur évolution.**

Bulletin de correspondance hellénique, Année 1996, Volume 120, Numéro 1. p. 127 – 151 [Cons. 2009-11-19]. Disponível em:

http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/bch_0007-4217_1996_num_120_1_4591.

SISTEMA NACIONAL DE INFORMAÇÃO GEOCIENTÍFICA - **Léxico de Termos Geológicos**

[Cons. em 30/05/2011] [http://e-](http://e-geo.ineti.pt/bds/lexico_geologico/termo.aspx?termo=gesso)

[geo.ineti.pt/bds/lexico_geologico/termo.aspx?termo=gesso](http://e-geo.ineti.pt/bds/lexico_geologico/termo.aspx?termo=gesso).

TATE MODERN - **The Unilever Series: Rachel Whiteread: EMBANKMENT.** [cons.

30/10/2011]. Disponível em: <http://www.tate.org.uk/modern/exhibitions/whiteread/>.

TATE MODERN - **The Unilever Series: Rachel Whiteread: EMBANKMENT.**

Biography [Cons. 30/10/2011].

<http://www.tate.org.uk/modern/exhibitions/whiteread/biography.shtm>.

THE ROYAL CAST COLLECTION [Cons. 12-12-09]. Disponível em:

<http://www.smk.dk/smk.nsf/docs/be12c1b7318a0488c12574b200420983>.

VICTORIA & ALBERT MUSEUM - **The Cast Collection**, [Cons. 2010-02-10]. Disponível em:

http://www.vam.ac.uk/collections/sculpture/sculpture_features/cast_collection/index.html.

ZAHLE, Jan - **Dictionary of plaster casts: Italian, Danish, German, English, French, and Spanish**, Plastercastcollection, [Cons. 12-12-09]. Disponível em:

<http://www.plastercastcollection.org/medias/docs/D10886.doc>.

Anexo I

Entrevistas

Entrevista a Jaime Azinheira

1. Qual foi a primeira vez que usou o gesso?

Tive contacto com o gesso quando era aluno da EADSR (Escola de Artes Decorativas Soares dos Reis) no Porto, num exercício que consistia em passar a gesso um baixo-relevo modelado em barro. Mais tarde fiz o mesmo com uma cabeça. Porém foi na então Escola Superior de Belas-Artes do Porto que no meu 2º ano tive a oportunidade de trabalhar o gesso, num exercício de retrato, como material directo de modelação.

2. Utilizou o gesso em várias peças, quais as características deste material que lhe interessaram mais?

A maior parte dessas peças foram modeladas em barro e depois passadas a gesso pelo processo de molde perdido. A minha intenção inicial era passá-las a poliéster mas na altura não tinha dinheiro pois o material era muito caro e eu não dominava a tecnologia além de não morrer de amores por ela (o cheiro nauseabundo do poliéster e as farpas cancerígenas da fibra de vidro) e encomendar o serviço estava fora de causa. Entretanto fui-me apercebendo que o gesso tinha uma mais valia: admitia ser trabalhado após a moldagem o que me deu oportunidade de fazer alterações e correcções à forma e enriquecer a superfície introduzindo texturas, algumas delas resultantes das alterações.

Só uma peça, “o beijo”, que está guardada nas caves do CAM é que foi modelada directamente em gesso. Teve uma estrutura de ferro e arame grosso e a topografia foi definida com rede de capoeira de malha fina que por sua vez foi revestida com linhadas de sisal embebido em gesso, o qual deu suporte às camadas de gesso modelável. Foi modelada com ferramentas adequadas (espátulas, grosas de lâmina vazada, escovas de aço, lixas de diversos grãos) e por fim, como nos outros casos, isolado com goma-laca dissolvida em álcool e depois, usando uma tinta feita com pigmentos, tendo como veículo a mesma goma-laca, foi policromada.

O que me interessa neste material é principalmente a diversidade de potencialidades plásticas que permitem uma linguagem muito rica, nomeadamente ao nível da superfície e da facilidade como o que quer que se faça pode ser reversível.

No entanto como material de modelação considero-o pouco expedito. É necessário estar sempre a fazer pequenas quantidades e usá-lo muito rapidamente, quando não endurece e fica inutilizável. Em outros casos é necessário esperar que endureça para se proceder à operação seguinte, o que obriga a compassos de espera. Obriga ainda a uma técnica de aproximação sucessiva aditiva-subtractiva, que acho enredosa e demorada. No entanto confesso que gosto do resultado.

3. Sendo um material historicamente usado como material intermediário o que o fez assumir o gesso como material final?

A ideia inicial não era essa, conforme lhe disse na resposta à segunda questão.

4. Qual a importância da escolha do material nas suas esculturas?

Não podemos pensar apenas num material, mas num “ambiente tecnológico” que pressupõe materiais vários, um ou mais métodos (ou seja sequências de procedimentos típicos para um determinado fim) e os seus agentes (pessoas que dominam as tecnologias específicas: escultores, moldadores, etc.)

O gesso como material intermediário pertence a um dado ambiente (barro+modelação -> gesso molde -> gesso positivo) Este positivo, depreende-se que depois iria para a fundição que já se trata de um ambiente diferente.

Normalmente não é usado como material definitivo porque é frágil e não suporta o ar livre. Mas se excluirmos essa questão e considerarmos apenas os resultados teremos que aceitar que são muito expressivos e isso é fundamental. Podemos mais tarde passá-los a bronze (que já será outra coisa) ou fazer réplicas sofisticadas em plástico novos mas aquela matriz, com aquelas características plásticas, só poderia ter sido obtida daquele modo e é isso que temos que preservar. O resto, embora não despreciando, é economia.

5. Pode-se pensar que o material acrescenta um significado simbólico à escultura?

Claro que sim, o material nunca é um factor neutro e está sempre dependente das variações do sistema de símbolos que categoriza as obras de arte. Aliás, em arte como em toda a economia dos bens simbólicos, todos os factores relevantes (forma, materiais, cores, marca ou autoria e eventual função), interagem sempre de modo significante.

6. Acha que o gesso sempre terá um lugar no mundo da arte?

Confesso que não faço a mínima ideia. Também depende daquilo a que chamarmos arte. No fabrico de porcelanas terá lugar concerteza.

O gesso não precisa da arte (arte que se costuma escrever com A maiúsculo) para nada para continuar a existir e se no campo artístico precisarem dele decerto estará disponível.

Foi um prazer.

Se quiser fazer mais perguntas ou esclarecer respostas estou ao dispor.

Porto, 28 de Setembro de 2011

Jaime Azinheira

Entrevista a José Pedro Croft

1. Qual foi a primeira vez que usou o gesso?

Na adolescência ,com moldes de plástico, fazendo baixo-relevos.

2. Utilizou o gesso em várias peças, quais as qualidades deste material que lhe interessaram mais?

A cor branca que reflete a luz. As qualidades de texturas que permite. O processo que me fascina .Um pó a que se acrescenta água, que misturando aquece e por fim se torna sólido.

3. Sendo um material historicamente usado como material intermediário o que o fez assumir o gesso como material final?

Não só intermediário os trabalhos de estuque e muitas esculturas sempre foram realizadas em gesso como trabalhos definitivos e resistira séculos.

4. Qual a importância da escolha do material nas suas esculturas?

A maior, pois eficácia da expressão e com isso o sentido da obra dependem também do material adequado.

5. Pode-se pensar que o material acrescenta um significado simbólico à escultura?

Todos os factores desde a escala, à proporção, ao material e a côr , participam da produção de sentido da obra. Assim, o material não acrescenta, pois ele é também o sentido da obra.

6. Acha que o gesso sempre terá um lugar no mundo da arte?

“Sempre” não sei o que quer dizer...

Entrevista a Susanne Themnitz

1. Qual foi a primeira vez que usaste o gesso?

Foi no curso do Ar.Co na iniciação à escultura, em 1987. Deveríamos moldar uma cabeça em barro e para isso tirámos primeiramente o molde em gesso, para a seguir fazer também o positivo em gesso.

2. Tens utilizado o gesso em diversos trabalhos, quais as qualidades deste material que te interessam mais?

Agrada-me a cor, a materialidade e a maneira como ele é trabalhado.

3. Sendo um material historicamente usado como material intermediário o que te fez assumir o gesso como material final?

Também já utilizei o gesso para fazer moldes (cabeças em silicone das séries “Antropofobias e Etolomanias / Rivaïs, Arraianos, Anónimos” e “Modus Vivendi, Genus Mutabile / Criatura Venatórias Anónimas” *anexo 1), ou para passar depois as esculturas em gesso para bronze (“Ausentes” *anexos 2, Maternidade do Hospital S. Francisco de Xavier). Porém, de facto tenho me servido mais dele para fazer esculturas definitivas. Para mim essas esculturas têm muitas características paralelas ao desenho a grafite e aguarela *anexos 3. Agrada-me a sua leveza e fragilidade.

4. Qual a importância da escolha do material no teu trabalho?

É fundamental. Decido-me pelos materiais, ou mesmo media (também desenho, fotografia, texto ou vídeo), conforme me parecem os mais adequados para o contexto criado.

5. Pode-se pensar que o material acrescenta um significado simbólico à escultura?

Não me parece. No fundo o material deixa a escultura pulsar e ser aquilo que é, sem necessariamente o material ter um discurso simbólico.

6. Achas que o gesso sempre terá um lugar no mundo da arte?

A escultura em gesso já tem o seu lugar na história da arte. Daí já não sai. Faz parte.

7. O teu processo na criação de um desenho é semelhante à criação de uma escultura?

Há muitos pontos comuns, sim, e tenho verificado que todo o meu processo de pensar e realizar uma instalação tem muitas características paralelas ao desenho: p.ex. a construção de elementos, de fragmentos e da paisagem. **anexo 4*

Entrevista Tomás Maia e André Maranhã

1. Qual foi a primeira vez que usaram o gesso para fazer uma peça?

Nesta, pelo menos se te referes a algo feito por ambos.

2. Quais as qualidades deste material que vos interessaram mais?

Pareceu-nos, antes de mais, o modo mais justo de dar a ver o corpo jacente. Simplesmente um positivo obtido a partir do molde negativo feito por contacto directo. Só numa fase posterior nos detivemos na brancura imaculada do gesso – tínhamos começado por vislumbrar um corpo negro –, não como uma qualidade, mas precisamente pela ausência de qualidades. Quando filmámos o segundo andamento de “Libera me”, a luz apenas incidia directamente sobre o corpo vivo, e era a luz reflectida que revelava o corpo jacente pouco a pouco, vindo do negro, emprestando-lhe mesmo um pouco da sua cor...

3. Sendo um material historicamente usado como material intermediário o que vos fez assumir o gesso como material final?

O gesso não deixou de ser um intermediário, não só foi feito para uma sequência de planos filmados que acabámos por mostrar como um segundo andamento, como no primeiro andamento, com o molde presente sobre a mesa de vidro, está na condição, digamos, de dado prévio e de resto póstumo. O meio-corpo em gesso – a metade em campo no segundo andamento – com o reflexo da montanha de cal viva ao lado, a própria mesa ou leito vítreo, são o traço anterior e posterior do campo cinematográfico do segundo andamento de “libera me”.

4. Qual a importância da escolha do material na realização de uma peça?

Imensa.

4.1. – ... partem do material para fazer a peça?

Não.

5. Pode-se pensar que o material acrescenta um significado simbólico à escultura?

Não, significado não.

6. Acham que o gesso sempre terá um lugar no mundo da arte?

Desculpa-nos, mas não sabemos mesmo o que é o mundo da arte.

Anexo II
Imagens – Parte III

Anexo de Imagens de George Segal



The Dentist, 1966-1970



Couple in Open Doorway, 1977



Three People on Four Benches, 1979
Sculpture Garden, Purchase NY ,Cuyahoga County Justice Center, Cleveland, OH



The Constructors, 1985. Commission - State of NJ. Department of Commerce

Todas as imagens foram retiradas do site: GEORGE AND HELEN SEGAL FOUNDATION – **George Segal biography**. [Consult. 2010-02-12]. Disponível em: <http://segalfoundation.org/main.shtml>

Anexo imagens Jaime Azinheira



O Beijo, 1982

Escultura

Gesso\pintado sobre Gesso

Altura124cm

Largura110cm

Profundidade73cm

<http://www.cam.gulbenkian.pt/index.php?article=60934&visual=2&langId=1&ngs=1&queryParams=,autor|Azinheira%20Jaime&queryPage=0&position=1>



Escultura

Gesso patinado

182x90x95 cm

s/d

pertence à colecção do Museu Municipal Amadeu Sousa Cardoso

<http://www.amarante.pt/museu/coleccoes.php?tipo=3>



Taberna imagem a cores

<http://www.ominho.com/conteudo/136/Bienal%20em%20p%C3%A9riplo%20%C3%A0%20Volta%20do%20Minho>

Taberna, imagem a preto e branco
Gesso policromado, 200x150x170 cm
Vila Nova de Cerveira , 1984

Anexo de Imagens de José Pedro Croft

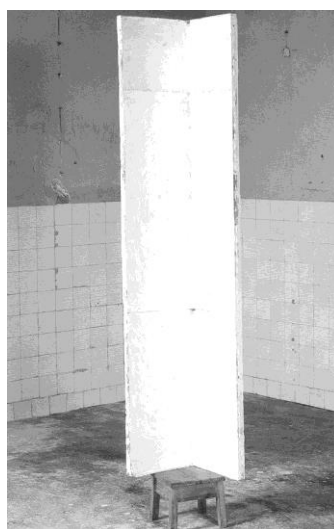
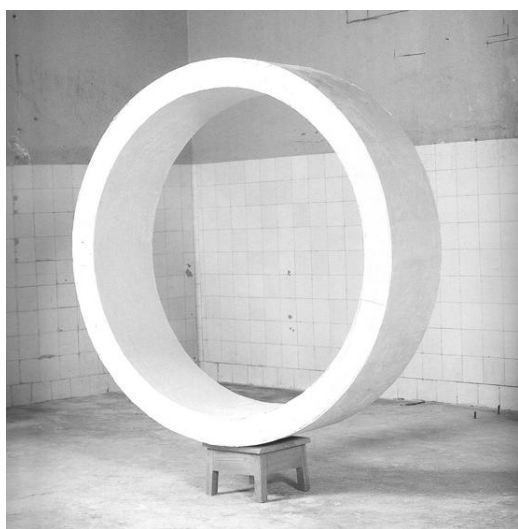
Imagens retiradas do catálogo: BLANCH, Teresa; CALDAS, Manuel Castro – José Pedro Croft, 1979-2002: retrospectiva = retrospective. Coord. Helena de Cubernatis. Lisboa : Centro Cultural de Belém, 2002.



Sem título, bronze pintado, 1990, 165 × 165 × 90 cm, Depósito do Ministério da Cultura em Serralves;

Sem título, bronze pintado, 1990, 35 × 57 × 54 cm, Colecção Luso-Americana;

Sem título, resinas sintéticas, 1992, 37 × 43 × 45 cm, Colecção particular, Santiago de Compostela.



“*Sem título*”, gesso e banco de madeira, 1997;

“*Sem título*”, gesso e banco de madeira, 1997.



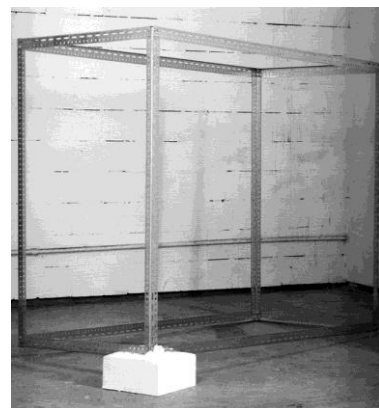
“Sem título”, gesso e mesa de madeira, 1994, 70 × 63 × 63 cm, colecção particular, Lisboa;

“Sem título”, gesso e mesa de madeira, 1994, 73 × 160 × 160 cm, colecção do artista;



“Sem título”, gesso e banco de madeira, 1993;

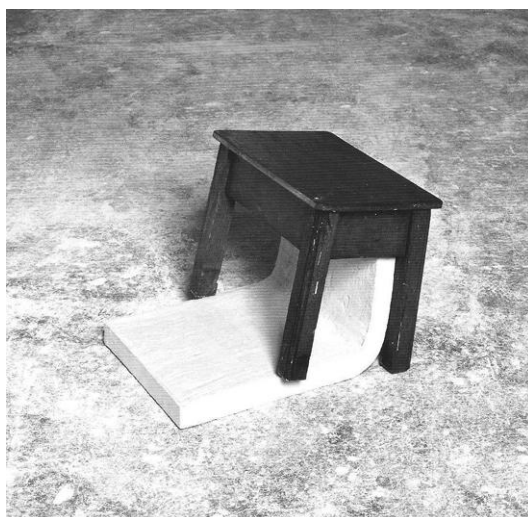
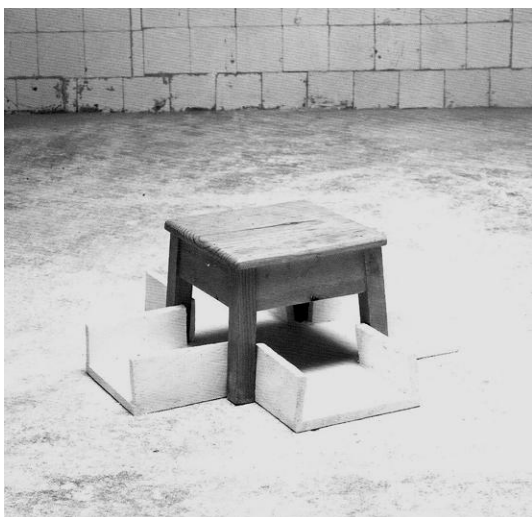
“Sem título”, gesso e cadeira de ferro, 1993.



“Sem título”, gesso e madeira, 1993;

“Sem título”, gesso e banco e mesa de madeira laminada, 1993;

“Sem título”, Ferro galvanizado e gesso, 1998

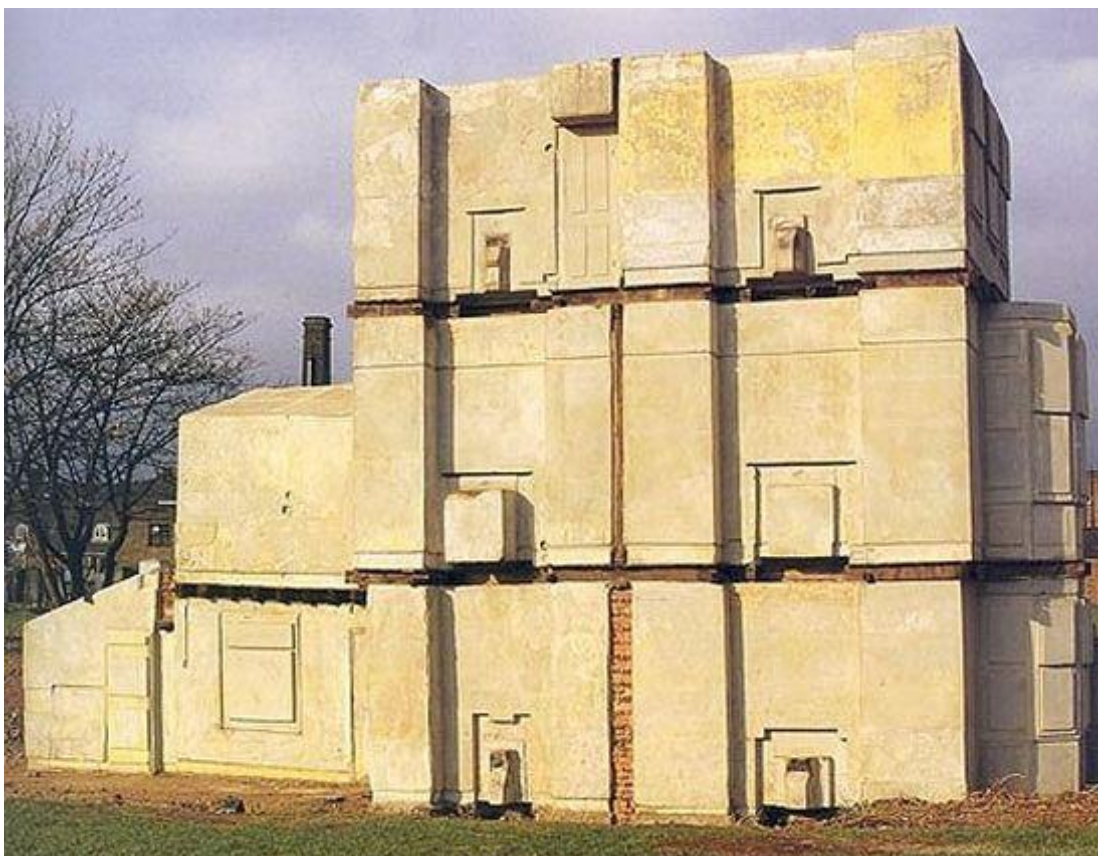


“Sem título”, gesso e madeira, 1994, 25 × 64 × 64 cm, Coleção particular, Estoril ;
 “Sem título”, gesso e banco de madeira, 1994, 36,5 × 50 × 39 cm, Coleção bernardino gomes;

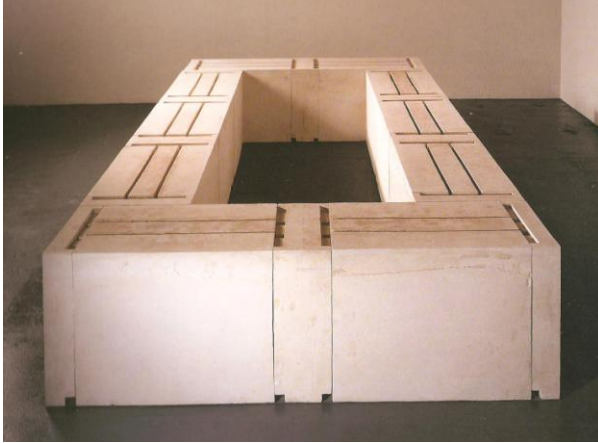
Anexo de Imagens de Rachel Whiteread



Closet, gesso, 1988;
Gosht, gesso e rede de aço, 1990;



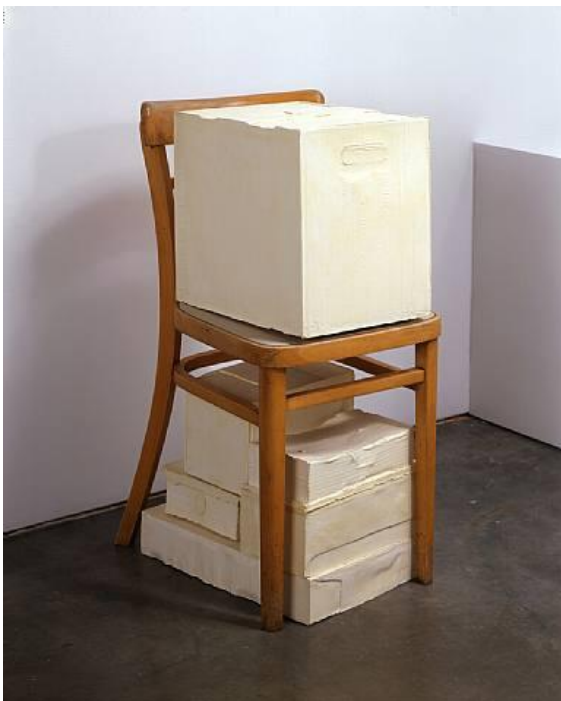
House, cimento, 1993.



Untitled (ten tables), gesso, 1996 ;



Untitled (Freestanding bed), alginato e polistireno, 1991;



Wait, gesso e madeira, 2005.

Anexo de Imagens - Susanne Themlitz



Modus Vivendi, Genus Mutabile / Criatura Venatórias Anónimas, vista da instalação, imagem cedida pela artista.



. Antropofobias e Etolomanias / Rivals, Arraianos, Anónimos, vista da instalação, In THEMLITZ, Susanne S. D. - Susanne S. D. Themlitz : paraíso, 1993-2003 / paradies, 1993-2003. Coord. BOCK, Thomas. Herne : Der Oberbürgermeister, Flottmann-Hallen, 2004, p. 10.



Antropofobias & Etolomanias, Rivaís Arraianos Anónimos, 2003. Abrigo habitado, espigueiro em gesso, vista da instalação. In THEMLITZ, Susanne S. D. - Susanne S. D. Themlitz : paraíso, 1993-2003 / paradies, 1993-2003. Coord. BOCK, Thomas. Herne : Der Oberbürgermeister, Flottmann-Hallen, 2004, p. 28.





Paraíso Público / Zeit Paradies, 2004/2005. Agrafos, alguidar, andaime, bolsas plásticas, caixas, caracóis, cartolina, casa de pássaro, desenhos, escadote, ferros, figuras miniatura, fita-cola, fotografias, gesso, grampos, madeiras, molduras, musgo, negativo em vidro, paletes, papel de parede, pedras, recortes de imprensa, tela impressa, vaso. Fundação Carmona e Costa, Lisboa. in THEMLITZ, Susanne – *Metamorfopsia dois mil e cinco*. Lisboa: Fundação Carmona e Costa; Assírio e Alvim, 2005. pp. 57-63.

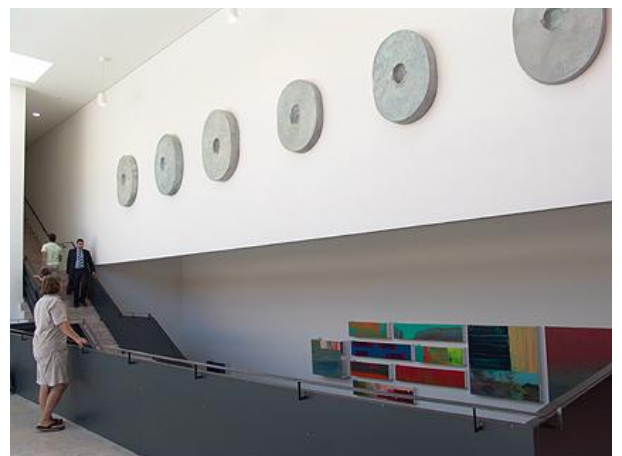


Paisagens transportáveis,



Fig. *Espigheiro em gesso*, 1996. Gesso. 275x160x400 cm. Para o projecto Für Fremde.

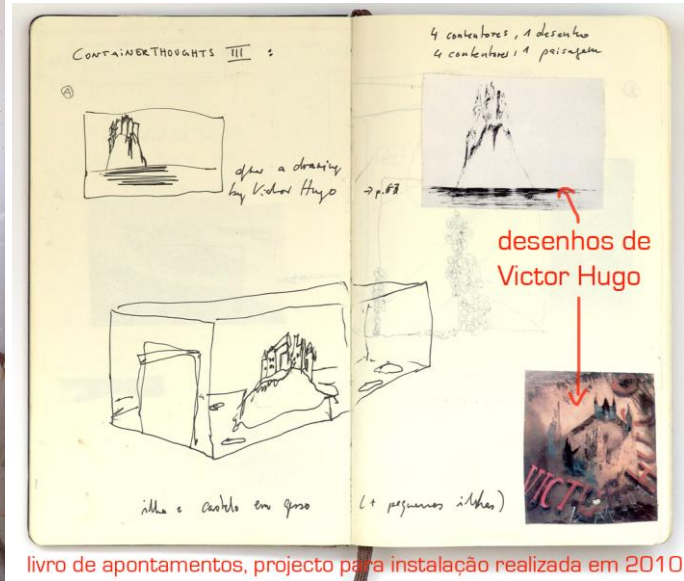
in THEMLITZ, Susanne S. D. - Susanne S. D. Themlitz : paraíso, 1993-2003 / paradises, 1993-2003. Coord. BOCK, Thomas. Herne : Der Oberbürgermeister, Flottmann-Hallen, 2004. pp. 162 – 165.





Ausentes, 1996. Bronze, instalação na Maternidade do Hospital S. Francisco de Xavier.
Imagens cedidas pela artista.





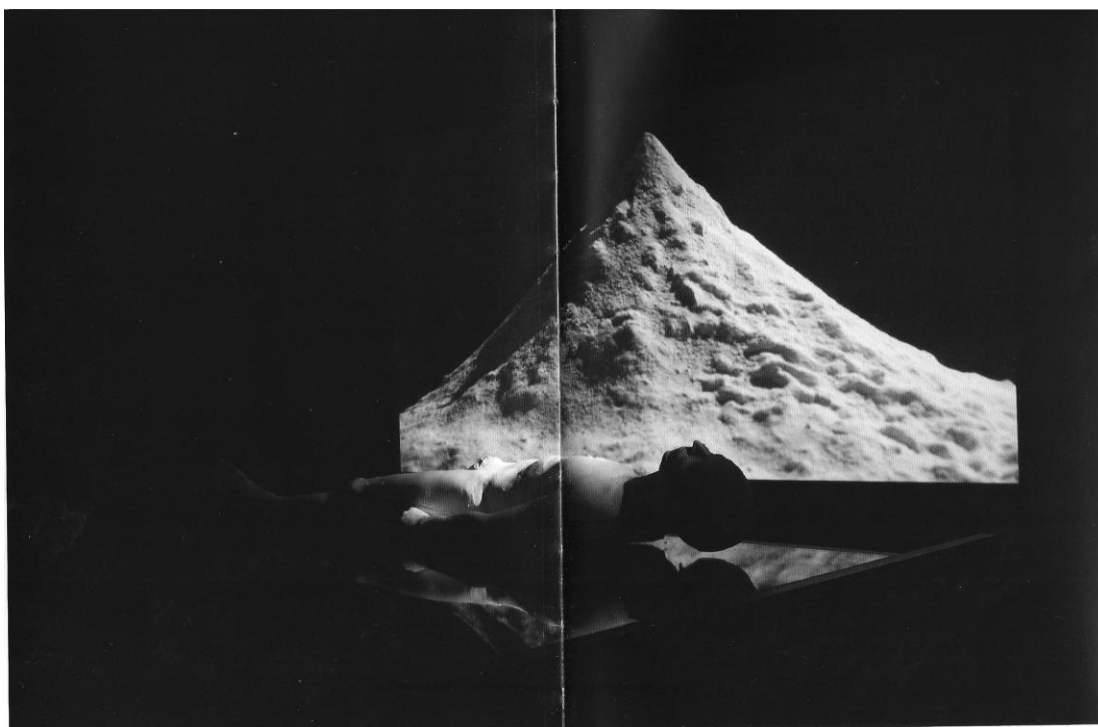
Quatro Contentores, Um desenho e Uma Paisagem / a bordo de Victor Hugo, gesso.
 instalação nas docas de Lisboa, in Pizarro, Teresa – Molduras. Susanne Themlitz.[cons.
 5/5/2011]. Disponível em : <http://ww1.rtp.pt/icmblogs/rtp/molduras/?Susanne-Themlitz.rtp&post=26663>





Imagem cedida pela artista.

Anexo de Imagens de André Maranha e Tomás Maia



Imagens do primeiro momento de “*Libera me*”, projecção vídeo sobre tela, gesso, vidro e ferro pintado, 2008. in MORAIS, Pedro [et al] – **Avenida 211, 4º andar**. Lisboa : Gráfica Maiadouro, 2008.



Pormenor do túmulo encomendado por Catarina de Médicis, por Germain Pilon. (1547-1559); Primeiro túmulo de Henri II e Catherine de Médicis. In [Cons. 2010-02-20]. Disponível em: <http://fr.topic-topos.com/tombeau-de-henri-ii-et-de-catherine-de-medicis-saint-denis>;e <http://www.flickr.com/photos/lionfranc37/3761195197/in/set-72157621857391212/>.