+E

O português que recria as cores perdidas do passado

No seu refúgio, em Londres, Pedro da Costa Felgueiras reinventa as tintas e cores esquecidas e as técnicas sofisticadas de séculos passados. O artista português é um verdadeiro alquimista da cor. Um artesão que encontra inspiração nos pigmentos mais obscuros. E em materiais e processos centenários que mais ninguém quer tocar

TEXTO
PAULO ANUNCIAÇÃO
EM LONDRES

FOTOGRAFIAS D.R.

as prateleiras da oficina de Pedro da Costa Felgueiras no bairro de Hoxton, em Londres, os frascos de vidro antigo estão cheios de substâncias misteriosas e cores vibrantes. Têm rótulos antiquados, com nomes impronunciáveis. Uma fila de almofarizes e pilões de todos os tamanhos está alinhada no parapeito da janela. As prateleiras também guardam latas de tinta, óleos e pequenas ferramentas. Há trinchas, pincéis e brochas arrumadas de forma meticulosa — na verdade, dezenas de pincéis, com pelo de animais inesperados como marta, esquilo ou boi (Pedro também gosta de usar um pincel com pelo da cauda de um rato japonês) e, melhor ainda, um pincel oriental feito com o cabelo de mergulhadores de pérolas.

O ateliê do artista português ocupa uma antiga garagem de um prédio de habitação social que foi convertida, no final do século passado, em 40 pequenos estúdios arrendados a artesãos londrinos (Pedro tem dois estúdios). Neste espaço, ele dedica-se há anos ao trabalho de envernizamento a laca e à recriação de cores e tintas históricas. Uma tarefa lenta e laboriosa que envolve matérias-primas obscuras, quase sempre de origem natural, e técnicas tradicionais com séculos de história. "Eu costumo dizer que tenho um pé no passado e outro no presente. Nasci talvez uns cem anos depois do meu tempo", diz ele. A oficina tem um cheiro incaracterístico, talvez uma mistura de óleo de linhaça, cortiça portuguesa e solventes. "Adoro as técnicas antigas porque elas requerem uma forma diferente de pensar, um retorno ao que é básico e essencial e sempre com um enorme respeito pelo meio ambiente", diz Pedro da Costa Felgueiras, com a sua voz suave e delicada, a conversa interrompida aqui e ali por um trago na taça de chá português ou um carinho atirado a "Rita" — a cadela Braco Alemão de pelo curto, de dois anos, que se mantém quieta, deitada debaixo de uma prateleira.

Nas duas últimas décadas, este português de 50 anos construiu uma enorme reputação, no Reino Unido, como artista que reinventa as cores perdidas de antigamente. Ele trabalha com instituições públicas como Strawberry Hill House ou os palácios reais de Kew ou Hampton Court, mas também com clientes privados. A partir da investigação histórica e da análise microscópica de fragmentos, ele recupera os esquemas decorativos originais e cria tintas que são iguais às que foram usadas dois ou três séculos atrás. Pedro recorre a manuais e tratados com centenas de anos de forma a ressuscitar as tintas e as metodologias que se julgavam perdidas. Fazer tintas no século XVIII, explica ele, era um pouco como cozinhar. Compravam-se todos os ingredientes separadamente. "Era muito, muito raro encontrar uma tinta à venda pronta a usar."

Para o projeto de restauração de Strawberry Hill House, em Twickenham, por exemplo — a mansão construída nos arredores de Londres, na segunda metade do século XVIII, para Horace Walpole —, Pedro da Costa Felgueiras usou cores, técnicas e tintas semelhantes às que foram usadas pelos artífices setecentistas de Walpole. A tarefa foi extremamente complicada. A análise laboratorial de amostras das paredes de Strawberry Hill House revelou, por exemplo, a utilização de azul-verditer, um pigmento de origem mineral preparado pela primeira vez no século XVII, entretanto caído em desuso.

Este azul-verditer, criado a partir de carbonato de cobre, era muito usado como substituto do precioso lápis-lázuli, um pigmento extraído das minas do nordeste do Afeganistão e importado pelos venezianos, através da Rota da Seda, desde a Idade Média. A produção de azul-verditer é extremamente complexa. Requer temperaturas baixas e um moroso trabalho manual — horas e horas a remexer energicamente uma mistela de forma a alcançar os tons mais profundos de uma cor que é por vezes descrita como azul-celeste-verde-montanha. Esse preparado era depois enterrado no solo gelado do inverno, durante semanas, para fixar a cor e não deixar que o pigmento se transformasse em verde. Pedro encontrou uma pessoa em Nottingham, provavelmente única no mundo, que ainda usa este método para produzir pigmentos de azul-verditer. "É um septuagenário, daqueles *gentlemen* excêntricos ingleses que não se importa de passar horas acordado [a preparar o pigmento] ao longo de um período de três semanas. Vai olhando para os pássaros durante a noite enquanto vai remexendo", diz.

Grande parte das cores antigas usava ingredientes naturais como o carvão vegetal, minérios inofensivos ou produtos de origem animal como o leite coalhado ou o ácido carmínico vermelho que é produzido pelas cochonilhas, pequenos insetos das Américas. Mas outros pigmentos históricos não são tão fáceis de encontrar ou recriar. Outros, ainda, utilizam substâncias tóxicas que são perigosas para a saúde humana, como o arsénio, o mercúrio ou o chumbo. Muitos dos amarelos tinham antigamente uma base de arsénio. Hoje não passariam pelo crivo dos regulamentos de saúde pública e de defesa do ambiente. Tintas como o branco que Vermeer e seus contemporâneos utilizavam para recriar a luz solar — o chamado branco de chumbo, que secava bem — eram igualmente venenosas. "[O arsénio] produz o amarelo mais bonito de todos, uma cor que era conhecida no século XVIII como 'King's Yellow' [amarelo de rei]. O mercúrio, por exemplo, é a base de um vermelhão vivo. Mas eu só usei estes ingredientes uma ou duas vezes na minha carreira", diz Pedro da Costa Felgueiras.

O artesão recupera os esquemas decorativos originais e cria tintas iguais às que foram usadas há dois ou três séculos

Muitas tintas históricas recorriam a ingredientes insólitos. O chamado preto marfim era obtido através da combustão e trituração de dentes de elefante. Este pigmento foi usado por mestres clássicos como Rembrandt ou Velázquez e por pintores mais modernos como Manet ou Picasso (hoje em dia os dentes de elefante foram substituídos por ossos de animais como a vaca ou o porco). Outro corante desaparecido foi o *caput mortuum* original, um pigmento corrente nos séculos XVI e XVII que era obtido através da trituração de múmias humanas ou felinas. Este castanho egípcio, também conhecido como castanho múmia, deixou de ser utilizado no século XIX (quando James Whistler descobriu a origem do *caput mortuum*, na segunda metade do século XIX, ele enterrou no jardim todos os quadros que pintara com aquele pigmento). O atual *caput mortuum* é produzido a partir de hematite, um óxido férrico natural.

Tal como o preto marfim ou o *caput mortuum*, o amarelo indiano é outro pigmento cujos ingredientes originais serão difíceis — impossíveis, mesmo — de reproduzir. Este amarelo era um pigmento orgânico criado na Índia desde o século V a partir de um concentrado de urina de vacas alimentadas com folhas da mangueira. "Era um amarelo lindíssimo, fluorescente e brilhante que infelizmente desapareceu", diz Pedro (a produção foi proibida em 1908 porque as folhas de manga eram prejudiciais para o gado; o atual amarelo indiano é feito a partir de um derivado do alcatrão mineral).

Pedro da Costa Felgueiras tem mais esperança em recriar um ocre vermelho com ligações históricas a Portugal: o 'Arrabida Red' [vermelho da Arrábida], descrito em muitos compêndios ingleses de tintas. "No século XIX, os ingleses usavam muito este pigmento extraído das minas da região [da Arrábida]. É um vermelho alaranjado, único. Quando é misturado com pigmentos brancos dá origem a um cor-de-rosa fantástico", diz. Pedro encontrou uma mina onde se poderia extrair este pigmento mineral, mas sem grande êxito — por enquanto. "A mina está fechada. A dona, uma viúva idosa, diz que não compensa, em termos financeiros, o trabalho que daria extrair e esmagar os pedaços de rocha."

O trabalho de pesquisa, preparação e confeção de tintas históricas exige muito labor. É, sobretudo, um trabalho de paciência. E de amor. Para se alcançarem os tons perfeitos, os pigmentos raros precisam do carinho e da atenção que se dedicam, em geral, às colheitas mais preciosas e delicadas. Uma arte que Pedro descreve, por vezes, como de *slow perfection* (perfeição lenta). Os pigmentos são esmagados à mão nos almofarizes de cerâmica e este processo pode durar horas. "É um processo quase hipnótico, religioso. O barulho do pilão [no almofariz] é como o de um gongo num templo budista. Deixa-me num estado de transe e meditação", diz Pedro. Os pigmentos, por fim, têm de ser misturados

RARIDADE "O arsénio produz o amarelo mais bonito de todos, uma cor que era conhecida no século XVIII como 'King's Yellow' [amarelo de rei]", diz Pedro da Costa Felgueiras

pacientemente com óleo de linhaça (para aplicação sobre madeira) ou com aglutinantes tradicionais como a cola de pele de coelho (para pintura sobre estuque ou gesso).

Quando Pedro da Costa Felgueiras trabalhou no projeto de restauração de Strawberry Hill House — entre 2011 e 2015, *on and off*, com pausas pelo caminho —, um dos pigmentos que ele mais usou foi o azul-verditer, sozinho ou misturado com cochonilha (para alcançar o chamado roxo ou púrpura cardinalícia). O pigmento teve de ser deixado de molho de véspera. Depois foi esmagado lentamente no almofariz. Os grãos de cola de pele de coelho foram misturados com água e aquecidos lentamente em banho-maria até atingir a consistência ideal. Só nessa altura se misturaram os pigmentos azuis com o aglutinante. A solução deve manter-se morna e tem de mexer-se constantemente de forma a permanecer líquida e uniforme. A aplicação nas paredes teve de ser feita muito rapidamente, com pinceladas decididas. A tinta à base de óleo de linhaça pode demorar vários dias a secar e talvez um mês até ficar sólida, dependendo do pigmento.

A pintura da "Blue Bedchamber", um dos 25 quartos ou salas do palácio de Horace Walpole em Twickenham, perto do Tamisa, precisou de dez camadas. O cheiro da cola de pele de coelho preparada no local — um odor intenso que Pedro descreve como "pútrido" — incomodava as outras pessoas dentro de Strawberry Hill House. "Uma delas começou a usar *spray* ambientador! Tive de explicar que isso iria arruinar a superfície da tinta. Mas quando eu lhes contei que aquela era a receita original, tal e qual a que foi usada por Walpole, eles passaram a gostar do cheiro."

Na opinião de Pedro da Costa Felgueiras, nada se compara às tintas históricas verdadeiras. "Elas refletem a luz de uma forma única e têm uma textura e uma intensidade de cor que não é possível imitar recorrendo a materiais modernos", explica. Ao longo de uma carreira de mais de duas décadas, ele tem encontrado superfícies pintadas que se têm mantido intactas dois ou três séculos sem lascar. As tintas são duradouras, apesar de os pigmentos poderem ser, nas palavras dele, algo "fugitivos". "Quer dizer, a cor vai-se alterando com o tempo."

Pedro trabalha, sobretudo, em edifícios que são património histórico. "Nesse contexto, só faz sentido usar os pigmentos autênticos e a tecnologia que existiam no período em questão, quando o edifício ou o objeto foi criado", diz. "Seria errado e enganador usar tintas modernas que não passam de imitações da cor e da tinta originais. Estamos a falar da nossa herança cultural. Temos o dever de educar as gerações atuais e futuras e mostrar como [é que estes edifícios] eram realmente quando foram construídos — em vez de transformá-los numa versão Disney dos mesmos."

Ele tem dificuldade em se entusiasmar com as tintas modernas. Não se interessa pelos catálogos dos fabricantes atuais com as suas listas sem fim de cores vibrantes para interiores e exteriores, muitas vezes com nomes irritantemente vagos como Laranja Decidido, Bouquet ou Floresta Tropical. Estas tintas modernas são, em geral, uma mistura de pigmentos sintéticos com um meio acrílico com origem em componentes plásticos, derivados do petróleo. Pedro fala quase com repulsa sobre esta tinta sintética que é, no fundo, plástico com um pouco de corante e imensos agentes para aumentar o volume — e aumentar os

lucros do fabricante. "Por vezes um pintor ou mestre de obras telefona-me a perguntar qual é o número de código de uma cor que usei em determinado trabalho", diz ele, entre risos e um revirar de olhos.

No final de 1989, Pedro da Costa Felgueiras tinha 20 anos e uma certeza sobre a vida: ela teria de ser fora de Portugal. "Não dava, [Portugal] era muito claustrofóbico. Queria fazer alguma coisa com a minha vida e sentia que isso seria difícil se ficasse no país", diz. Durante a adolescência, na década de 80, Pedro fez estudos de arte na escola António Arroio e trabalhou no mundo da moda, em particular na loja dos estilistas Eduarda Abbondanza e Mário Matos Ribeiro, no Bairro Alto. O dinheiro amealhado ao longo do ano era gasto, invariavelmente, em viagens de comboio, no verão, para capitais europeias como Berlim, Paris ou Londres. "Imagine chegar a Berlim, com 16 anos. Uma ilha dentro do comunismo, uma cidade cosmopolita, aberta, cheia de artistas, um espírito inovador. 'Pedro, queres fazer isto? Experimenta! Faz!' Que diferença para o Portugal dos anos 80. Estava farto daquilo."

"Costumo dizer que tenho um pé no passado e outro no presente. Nasci uns cem anos depois do meu tempo", diz o artesão

Pedro deixou Portugal, em definitivo, em novembro de 1989. Foi viver para Londres porque tinha alguns amigos ingleses que conhecera em Lisboa. Chegou com uma mochila e (muito) pouco inglês. Fez trabalhos esporádicos em lojas, bares, teatros e restaurantes. Gastava o dinheiro em antiguidades compradas nos mercados de Portobello e de Brick Lane que depois se entretinha a limpar e a reparar. Alguns anos mais tarde fez um curso de conservação e restauro de superfícies decorativas na Sir John Cass School of Art, Architecture and Design. A passagem por esta escola de arte de Londres — "The Cass", como é conhecida — acabaria por ser fulcral na carreira dele.

Foi aí que Pedro da Costa Felgueiras conheceu Margaret Ballardie, uma especialista na arte do restauro e nas técnicas da laca asiática e da sua imitação europeia conhecida como *japanning* (ou acharoado, em português). A senhora Ballardie transformou-se numa espécie de mentora do aprendiz português. "Ela era uma verdadeira excêntrica inglesa, maravilhosa, que me protegeu e ajudou muito", diz. Além de lhe ensinar a antiga técnica do *japanning* — de que Pedro é atualmente um dos expoentes máximos no Reino Unido —, Margaret Ballardie encorajou o gosto dele pelas tintas históricas e pelos materiais e técnicas antigas. "Partilhávamos uma paixão pelos métodos antigos de fazer coisas lindas", diz. Ballardie morreu em 2017, com 90 anos.

Trabalharam juntos sete anos, com muitas horas passadas a rebuscar velhos manuais dos séculos XVII e XVIII como "A Treatise of Japanning and Varnishing", de John Stalker e George Parker (1688), um dos preferidos. Experimentavam os materiais mais obscuros, como uma resina que ele identificou, um dia, a partir de uma descrição em latim e que depois pediu a uma amiga para trazer do Brasil. Divertiam-se a tentar interpretar os textos e a recriar as receitas históricas. Mas a tarefa não era fácil. "Os livros antigos estão escritos num inglês muito poético e floreado. Por vezes era como decifrar uma língua diferente. Além disso, as receitas não são tão claras como nos livros modernos. Os nomes dos

ingredientes não eram padronizados como agora e grande parte deles não faz sentido."

Ao longo das duas últimas décadas, Pedro da Costa Felgueiras construiu uma reputação no campo das tintas históricas, mas também na restauração ou criação de objetos de arte com materiais e técnicas centenárias. A clientela é sofisticada. A lista de clientes privados inclui marcas como a Burberry ou a Connolly e nomes como a editora de moda Isabella Blow, a firma de arquitetura Roland Cowan ou a dupla de artistas Gilbert & George, que contratou o português para repor as cores originais setecentistas na residência do casal no bairro de Spitalfields, no East End londrino. Um dos clientes públicos mais recentes foi o Jardim Botânico Real em Kew, no sudoeste da capital. Pedro integrou a equipa que recriou e colocou 80 dragões no enorme pagode chinês, de dez andares, que foi construído no jardim em 1762. Os dragões originais, em madeira de casquinha vermelha, apodreceram e foram retirados ainda no século XVIII. O trabalho de pesquisa histórica e análise microscópica permitiu-lhe descobrir a tinta que foi usada originariamente, um verdigris brilhante — um derivado de acetato de cobre, fervido em terebintina veneziana — muito na moda nessa altura do século XVIII.

Ele é deliberadamente vago quanto a preços e prefere não entrar em pormenores. O trabalho de pesquisa, escolha e aplicação de tintas históricas numa peça ou num edifício pode custar mil libras, mas também poderá custar 100 mil. As técnicas usadas pelo artífice português envolvem, invariavelmente, dezenas de horas de mão de obra. A arte do *japanning*, por exemplo, implica misturar a goma-laca com um pigmento e repetir pacientemente a aplicação de películas deste verniz sobre uma superfície de madeira devidamente preparada. Cada uma destas camadas tem de secar e ser polida. A operação é repetida metodicamente umas 30 vezes. Só assim se consegue o acabamento ao mesmo tempo profundo e macio, quase veludoso, típico da laca e do acharoado. "O projeto de decoração [encomendado a Pedro da Costa Felgueiras] foi um dos mais profundamente inspiradores, mas também, certamente, dos mais caros", escreveu recentemente Isabel Ettedgui, dona da Connolly, no blogue oficial desta marca de luxo. Pedro foi contratado para pintar um dos salões da boutique Connolly no bairro chique de Mayfair, no centro de Londres. A sala, deslumbrante, enche os olhos com um amarelo de rei que ele preparou no próprio local, recorrendo a pigmentos históricos.

Nos últimos anos, Pedro da Costa Felgueiras começou a fabricar igualmente um pequeno número de peças de decoração: candeeiros, espelhos e cadeiras, além de uma série de recipientes em cortiça portuguesa (cochos) que ele pinta com cores exóticas a partir de pigmentos históricos como verde ultramar, cerúleo ou amarelo de rei. Todas estas peças estão à venda na The New Craftsmen, uma galeria de artesanato de luxo em Mayfair (preços entre 1050 e 6 mil libras). O português cria igualmente peças de mobiliário em colaboração com outros designers, como Sue Skeen (um singular banco de costas altas, 10.200 libras) ou Marianna Kennedy (mesas *gueridon* com tampo em acharoado, entre 14.500 e 18 mil libras).

As peças em cortiça, certamente originais, combinam na perfeição as raízes portuguesas do autor com a arte e a técnica aprendidas na Inglaterra. São como um instantâneo, uma espécie de polaroide da vida dele. Curiosamente, a transformação destes cochos alentejanos em objetos de arte aconteceu por mero acaso. "Numa viagem a Portugal, depois de o meu pai ter morrido, descobri estes pedaços de cortiça, grandes, com formas tão bonitas. Trouxe-os para Londres. Um dia estava no meu estúdio a misturar tintas para a Strawberry Hill House e de repente fiquei sem superfícies disponíveis para testar [as tintas]. Peguei num cocho que tinha trazido de Portugal e experimentei. Pensei logo: oh, isto é fabuloso! Adorei a forma como a tinta faz sobressair a textura orgânica, quase visceral da cortiça. Para mim, estes cochos são como grandes peças de joalharia."

Apesar de ter vivido a maior parte da sua vida no estrangeiro, Pedro da Costa Felgueiras não esquece a infância e a juventude passadas em Portugal. A família vivia em Queluz, nos arredores de Lisboa. Mas tanto o pai como a mãe, ambos funcionários públicos, trabalhavam no centro da capital. Ele fala com uma melancolia algo doce sobre os dias passados sob a luz de Lisboa, admirando as fachadas coloridas dos seus palácios, a beleza das igrejas barrocas da Baixa Pombalina ou os pátios e as escadarias de mármore dos edifícios do Terreiro do Paço, onde a mãe trabalhava. São memórias de pedaços da sua vida que terão influenciado, talvez, a carreira futura e o gosto dele pelas coisas antigas. Fazem parte do ADN dele.

Nos últimos anos Pedro tem passado um número crescente de meses em Portugal. Comprou um apartamento no Bairro Alto, com um pátio pequeno e vista de rio. A primeira coisa que fez foi recuperar as janelas originais, substituindo o PVC pela caixilharia tradicional de guilhotina em madeira. "A zona histórica de Lisboa está cheia de PVC e isso não deveria acontecer. O PVC é a coisa mais barata e mais mundana. Choca-me imenso que não haja uma estratégia, um planeamento para preservar os edifícios. Lisboa é uma cidade única no mundo, mas os meus contactos no World Monuments Fund dizem-me que, desta forma, nunca será património mundial", diz.

Enviou ideias e sugestões para a Câmara Municipal de Lisboa, numa longa carta. A resposta chegou semanas mais tarde e tinha pouco mais do que uma linha: "Obrigado por participar em tornar Lisboa mais bonita." "A Câmara [de Lisboa] tem imensa gente que não é necessariamente a melhor para os cargos. As pessoas são muito queques e muitas estão lá porque provavelmente conheciam as pessoas certas. No Porto é diferente. A Zona Ribeirinha [do Porto] está mais preservada e as janelas são quase todas de madeira. O Porto é mais brejeiro, diz o que pensa, e quando não sabem uma coisa vão perguntar ao [arquiteto Álvaro] Siza."

O trabalho de pesquisa, preparação e confeção de tintas históricas exige muito labor. É um trabalho de paciência. E de amor

Pedro abre o telemóvel para partilhar imagens de uma visita recente à capital portuguesa. Fala sobre o Palácio Pombal, no Bairro Alto, um dos seus preferidos, com os interiores lindíssimos do século XVIII em riscos de destruição. Tem dúvidas sobre a reconversão das fachadas do Palácio de Queluz à cor azul original ("usaram dois pigmentos incorretos, que provavelmente não existiam na altura"). Fala com amargura sobre as janelas de PVC do Palácio da Bemposta ("antiga residência de uma rainha da Inglaterra!") e dos edifícios ao lado da Casa dos Bicos ("sobreviveu ao terramoto, mas não ao PVC").

Apesar de tudo, Pedro quer cortar gradualmente os laços com o Reino Unido e passar cada vez mais tempo no país onde nasceu. A casa de quatro pisos no bairro de Whitechapel, na zona Leste de Londres — uma ruína que estava em vias de ser demolida e que ele demorou cinco anos a recuperar —, está agora no mercado. Revistas como a "House & Garden" publicam frequentemente fotografias desta casa de cores setecentistas e ambiente que lembra um quadro de natureza-morta. A mudança do clima político também o levou a repensar o futuro. O 'Brexit' foi um golpe stressante e desmoralizador que o forçou a pedir o passaporte britânico. "Estava cansado de ser cidadão de segunda classe. Passei 30 anos a pagar os mesmos impostos e a ter as mesmas obrigações [do que os britânicos], mas sem direito de voto. Agora tenho." Recorda a atmosfera quase fúnebre da cerimónia de atribuição formal da nacionalidade, depois de um exame com perguntas que a maior parte dos ingleses não sabe responder. "Na minha sala estavam franceses, espanhóis, alemães, alguns polacos. Todos com uma cara imensamente triste. Ninguém queria estar ali. Depois do juramento de fidelidade alguém perguntou se eu queria pagar umas libras extra para ser fotografado ao lado da imagem da rainha. Disse que não, obrigado."

Em 2018, Pedro comprou uma herdade no Baixo Alentejo com 80 hectares e uma casa em ruínas. A burocracia portuguesa assusta, mas ele já iniciou o processo de conversão da quinta num montado natural alentejano de sobro. "A primeira coisa que fiz foi gastar €23 mil a arrancar os eucaliptos todos", diz. Além dos mil sobreiros, quer ter um jardim, árvores de fruto, talvez umas casas para turismo e um ateliê grande e bem equipado. Sonha fundar, também, um centro de preservação das técnicas tradicionais de construção, arquitetura e artesanato. Tudo com um elemento natural, longe dos plásticos e dos químicos. "Cresci num país muito rural. O meu pai tinha uma horta em Queluz. Quando visitávamos a minha avó, havia sempre fruta e hortaliça fresca, coelhos e galinhas a andar em liberdade pela casa. O meu amor pela natureza vem daí", diz. Os primeiros sobreiros já foram plantados. São precisos 25 anos para que um tronco de sobreiro comece a produzir cortiça e ser rentável. E só depois do terceiro descortiçamento, 18 anos mais tarde, se extrai a chamada cortiça amadia, de melhor qualidade. "Quer dizer que vou ter perto de 100 anos quando os meus sobreiros começarem a produzir a melhor cortiça", diz ele, entre gargalhadas. Uma ideia que não assusta este mestre da perfeição lenta. ●

e@expresso.impresa.pt