

N.º 3

2016

ART IS ON

edição especial special issue

O PATRIMÓNIO ARTÍSTICO DAS ORDENS RELIGIOSAS

ENTRE O LIBERALISMO E A ATUALIDADE





N.º 3

edição especial – no âmbito do Colóquio *O Património Artístico das Ordens Religiosas: entre o Liberalismo e a atualidade*
BNP, Lisboa 20 e 21 de fevereiro de 2014

special issue – in the context of the colloquium *The Artistic Heritage of the Religious Orders: between Liberalism and the Actuality*, BNP, Lisbon, 20th and 21st February 2014

2016

Diretor / Director

Vítor Serrão – ARTIS – Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, vit.ser@letras.ulisboa.pt

Diretor Adjunto e Editor Geral / Associate Director and General Editor

Clara Moura Soares – ARTIS – Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, claramourasoares@letras.ulisboa.pt

Editor para esta edição especial / Editor for this special issue

Clara Moura Soares – ARTIS – Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, claramourasoares@letras.ulisboa.pt

Comissão Científica para esta edição especial / Scientific Commission for this special issue

Ana Calvo – Universidad Complutense de Madrid

Alexandra Gago da Câmara – Universidade Aberta

Clara Moura Soares – Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

Lúcia Rosas – Faculdade de Letras da Universidade do Porto

Maria João Neto – Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

Nuno Correia – Faculdade de Ciências e Tecnologia/UNL

Raquel Henriques da Silva – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas/UNL

Vítor Serrão – Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

Edição / Edition

ARTIS – Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa.

Conceção gráfica e paginação / Layout

José Dias - Design

ISSN

2183-7082

Periodicidade / Frequency

Anual / Annual

Capa / Cover

Diogo Pereira, Eneas carregando Anquises, c. 1640-50, Lisboa, BNP.

Diogo Pereira, Aeneas carrying Anchises, about 1640-50, Lisbon, BNP.

A propriedade intelectual dos conteúdos pertence aos respetivos autores e os direitos de edição e publicação à revista ARTIS ON®.
Os conteúdos dos artigos são da inteira responsabilidade científica e ética dos seus autores, bem como os critérios ortográficos adotados.

Avaliação por *double blind peer review*.

The intellectual property of the journal's contents belong to the authors and the editing and publishing rights belongs to the journal ARTIS ON®.
The contents of the articles are those of the scientific and ethical responsibility of their authors, as well as the spelling criteria adopted.

Evaluation by *double blind peer review*.

- 5 **INTRODUCTION**
Clara Moura Soares
- 7 **I**
**A EXTINÇÃO DAS ORDENS RELIGIOSAS
E A DESAMORTIZAÇÃO DOS SEUS BENS:
OS EFEITOS SOBRE O PATRIMÓNIO ARTÍSTICO
NACIONAL**
- 8 **O PATRIMÓNIO HISTÓRICO-ARTÍSTICO DAS ORDENS
RELIGIOSAS NO DEBATE SOBRE A REFORMA
DOS REGULARES ENTRE 1789 E 1830**
Madalena Costa Lima
- 15 **INVENTARIAR, ARRECADAR, DISTRIBUIR:
A FORMAÇÃO DE UM NOVO PARADIGMA
PARA OS BENS PATRIMONIAIS RELIGIOSOS
NO CONTEXTO DAS DESAMORTIZAÇÕES
OITOCENTISTAS**
Fernanda Campos e Isabel Roque
- 23 **EVOLUÇÃO DIACRÓNICO-FUNCIONAL
NUM ANTIGO ESPAÇO RELIGIOSO
DO SÉCULO XVII EM ÉVORA – PORTUGAL**
Maria do Céu Tereno e Maria Filomena Monteiro
- 33 **POLÍTICAS E CONSEQUÊNCIAS DA EXTINÇÃO
DAS ORDENS RELIGIOSAS NO ESPAÇO URBANO
E ENVOLVENTE DA CIDADE DE ÉVORA
– DO LIBERALISMO À ATUALIDADE**
Elsa Caeiro
- 40 **CONVENTO DOS REMÉDIOS – POLO DINAMIZADOR
DE REDE INTERNACIONAL DE TURISMO RELIGIOSO
E PATRIMONIAL**
Maria Filomena Monteiro e Maria do Céu Tereno
- 48 **DA PRESENÇA À MEMÓRIA: A EXTINÇÃO DAS ORDENS
RELIGIOSAS FEMININAS E A DESAMORTIZAÇÃO
DO PATRIMÓNIO PICTÓRICO CONVENTUAL.
CINCO CASOS DE ESTUDO NA COVILHÃ**
Maria do Carmo Mendes
- 56 **A PINTURA SEISCENTISTA ‘ENEIAS TRANSPORTANDO
ANQUISES NA FUGA DE TRÓIA’ DA BNP
POR DIOGO PEREIRA**
Vítor Serrão
- 63 **NÃO DESAPARECEU E ESTÁ EM SÍTIO DIGNO:
A EXTINÇÃO DAS ORDENS RELIGIOSAS
E A REDESCOBERTA DA TÁBUA QUINHENTISTA
ATRIBUÍDA A GREGÓRIO LOPES, OUTRORA
NO CONVENTO DE SANTO ANTÓNIO DA PIEDADE
DE ÉVORA**
Sónia Duarte
- 71 **O CONJUNTO PICTÓRICO ORIUNDO DA CAPELA-MOR
DA IGREJA DO CONVENTO DAS TRINAS DO MOCAMBO:
SUBSÍDIOS PARA O SEU ESTUDO**
Teresa Desterro
- 81 **O RETRATO DO INFANTE D. FERNANDO NAS JANELAS
VERDES (M.N.A.A.)**
Maria Emília Vaz Pacheco
- 88 **A COLEÇÃO DE ARTE SACRA DA IGREJA DO CARMO
DA HORTA**
Agata Biga
- 95 **OS BENS DO EXTINTO CONVENTO DE S. JOÃO DE DEUS
EM LISBOA**
Carmina Montezuma de Carvalho e Estela Rodrigues
- 104 **A FORTUNA DAS OBRAS DE TALHA DE LISBOA
NO CONTEXTO DA EXTINÇÃO DAS ORDENS RELIGIOSAS:
PERCURSOS DE UMA HERANÇA PATRIMONIAL**
Sílvia Ferreira
- 112 **O PATRIMÓNIO ARTÍSTICO MUSICAL DO MOSTEIRO
DE SANTO ANDRÉ DE RENDUFE:
CONHECER O PASSADO PARA INTERVIR NO PRESENTE**
Elisa Lessa
- 121 **IMPRESSÕES DO SAGRADO:
ESTUDO DE UMA COLEÇÃO PRIVADA DE REGISTO
DE SANTOS**
Teresa Lança Ruivo
- 129 **II**
PRIMÓRDIOS DA MUSEOLOGIA EM PORTUGAL
- 130 **NA ENCRUZILHADA DA EXTINÇÃO
DAS CONGREGAÇÕES RELIGIOSAS:
A FUNDAÇÃO DO MUSEU MACHADO DE CASTRO,
ACASO OU DESÍGNIO?**
Helena Costa Pereira

- 138 **OS CONVENTOS DE PORTALEGRE E A FORMAÇÃO DO MUSEU MUNICIPAL**
Patrícia Monteiro
- 147 **O MOSTEIRO DE SANTA CLARA DO FUNCHAL – A MUSEALIZAÇÃO DE UM EDIFÍCIO EM FUNCIONAMENTO**
Virgínia Glória Abreu do Nascimento
- 151 **DE HOSPITAL DA MISERICÓRDIA A MUSEU DE ARTE SACRA DA ILHA DE MOÇAMBIQUE (SÉC. XVI-1969)**
Vera Mariz
- 160 **A PROPÓSITO DE TRÊS ITENS DE INVENTÁRIO**
Ana Paula Machado
- 173 **COLECIONISMO E INTEGRAÇÃO DO PATRIMÓNIO MONÁSTICO EM PORTUGAL NO INÍCIO DO SÉCULO XX. A COLEÇÃO JOSÉ RELVAS**
Fernando Grilo
- 186 **OS DEPÓSITOS DE ESCULTURA DO MINISTÉRIO DE OBRAS PÚBLICAS**
Ricardo Mendonça
- 192 **O MARQUÊS DE SOUSA HOLSTEIN E A FORMAÇÃO DA GALERIA NACIONAL DE PINTURA DA ACADEMIA DE BELAS-ARTES DE LISBOA**
Hugo Xavier
- 201 **O COLECIONISMO DE ESCULTURA NA ACADEMIA DE BELAS ARTES DE LISBOA**
Ricardo Mendonça
- 209 **O MUSEU DE IMAGENS. PATRIMÓNIO ARTÍSTICO NAS ILUSTRAÇÕES E TEXTOS DO ARCHIVO PITTORESCO (1857-1868)**
António Almeida Ribeiro
- 218 **O CARMO: DE IGREJA A MUSEU. 150 ANOS EM TORNO DA SALVAGUARDA DO PATRIMÓNIO PORTUGUÊS**
Célia Nunes Pereira
- 223 **III HISTÓRIA DA CONSERVAÇÃO E RESTAURO DO PATRIMÓNIO**
- 224 **O RESTAURO DAS PINTURAS CONVENTUAIS À GUARDA DA BIBLIOTECA NACIONAL (1835-1913): CONTRIBUTOS PARA A HISTÓRIA DA CONSERVAÇÃO E RESTAURO**
Clara Moura Soares e Rute Massano Rodrigues
- 236 **OS RESTAURADORES DA COLEÇÃO DE PINTURA DA ACADEMIA REAL DE BELAS ARTES DE LISBOA PROVENIENTE DOS CONVENTOS EXTINTOS**
Alice Alves
- 245 **SOB UM SOL INCLEMENTE. CONSERVAÇÃO E RESTAURO DE UM PAINEL DE AZULEJOS DO SÉC. XVIII E SUA APLICAÇÃO EM ESPAÇO PÚBLICO**
Teresa Pinto Silva
- 253 **“BARROS DE PORTALEGRE” – CARACTERÍSTICAS IDENTITÁRIAS E INTERVENÇÕES POSTERIORES À PRODUÇÃO. UMA CONTRIBUIÇÃO PARA A HISTÓRIA DO RESTAURO.**
Francesca Paba, Sara Mariano, Maria José Maçãs, Cláudia Falcão, Ricardo Triães
- 261 **IV “RENOVAR”, “RECRIAR” “ILUSTRAR”: AS NOVAS TECNOLOGIAS NA EXPOSIÇÃO E DIVULGAÇÃO DO PATRIMÓNIO**
- 262 **SANTA TERESA DE JESUS: PROJETO DE EXPOSIÇÃO MULTIMÉDIA PARA A DIVULGAÇÃO DA (RE)DESCOBERTA AZULEJAR DE TEMÁTICA TERESIANA NO ESPÓLIO DO MUSEU NACIONAL DO AZULEJO**
Lúcia Marinho
- 270 **A CONSTRUÇÃO DE UM MUSEU IMAGINÁRIO, OU A CRIAÇÃO DE UM REPOSITÓRIO DE OBJETOS DO CULTO CATÓLICO**
Dália Guerreiro
- 277 **DO IMÓVEL À PLATAFORMA DIGITAL. O PATRIMÓNIO AZULEJAR DO CENTRO HOSPITALAR DE LISBOA CENTRAL**
Rosário Salema de Carvalho, Alexandre Pais, Ana Almeida, Inês Aguiar, Lúcia Marinho
- 285 **O SISTEMA HIDRÁULICO NA ARQUITECTURA SACRO GÓTICA PORTUGUESA. BASE DE DADOS**
Ana Patrícia R. Alho
- 290 **O MOSTEIRO DE SANTA MARIA DE POMBEIRO: UMA LUZ NOVA COM OS OLHOS DA COMUNIDADE**
Maria Teresa Amado
- 297 **RESGATAR A MEMÓRIA: A BIBLIOTECA NACIONAL NA GESTÃO E SALVAGUARDA DO PATRIMÓNIO ARTÍSTICO DOS CONVENTOS**
ROTEIRO DA EXPOSIÇÃO

POR OCASIÃO DOS 180 ANOS DO DECRETO DE EXTINÇÃO DAS ORDENS RELIGIOSAS E DA MORTE DE D. PEDRO IV

Clara Moura Soares

A presente publicação enquadra-se no âmbito do projeto de investigação *Eneias – A coleção de pintura da Biblioteca Nacional de Portugal: do resgate do património artístico conventual na implantação do Liberalismo ao estudo integrado de conservação e divulgação* (PTDC/HIS-HEC/113226/2009), financiado pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia, e por nós coordenado.

Os trabalhos desenvolveram-se de janeiro de 2011 a junho de 2014, numa parceria entre o ARTIS – Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (ARTIS-IHA/FLUL) e a Escola Superior de Tecnologia do Instituto Politécnico de Tomar (ESTT/IPT), com o apoio da Biblioteca Nacional de Portugal (BNP).

O principal objetivo deste projeto consistiu no estudo das políticas de gestão e das práticas de conservação e restauro do património artístico, particularmente da pintura, empreendidas na sequência da extinção das ordens religiosas, a partir do papel desempenhado pelo efémero *Depósito das Livrarias dos Extintos Conventos* (DLEC) – instituído no Convento de São Francisco, em Lisboa, a 16 de outubro de 1834 –, e depois pela Biblioteca Nacional.

Para o efeito, a investigação foi orientada segundo dois eixos de ação complementares: 1) análise da abundante e rica documentação arquivística, maioritariamente inédita; 2) estudo material das pinturas da BNP, particularmente daquelas que parece terem sido pouco intervencionadas durante o século XX.

Com o intuito de dar a conhecer algumas das principais conclusões deste projeto, e de alargar a sua discussão a outros investigadores globalmente interessados nas problemáticas inerentes ao património artístico conventual, promovemos nos dias 20 e 21 de fevereiro de 2014 um colóquio intitulado *O Património Artístico das Ordens Religiosas: entre o Liberalismo e a atualidade*, que decorreu no Auditório da Biblioteca Nacional de Portugal.

Na sequência de uma *Call for Papers*, triada por uma Comissão Científica, constituída pelos Professores Alexandra Gago da Câmara (UAb); Ana Calvo – Universidad Complutense de Madrid; Lúcia Rosas (FLUP); Maria João Neto (FLUL); Nuno Correia – Faculdade de Ciências e Tecnologia/UNL; Raquel Henriques da Silva (FSCH/ NOVA); Clara Moura Soares (FLUL); Vítor Serrão (FLUL), foram apresentadas vinte e nove (29) comunicações, quatro das quais realizadas por membros da equipa do projeto *Eneias*, e dez (10) *posters*.

Durante dois dias, foram expostos e debatidos temas de elevadíssimo interesse, que testemunham a qualidade da investigação e do trabalho que se desenvolve em Portugal, de norte a sul e ilhas. Em várias áreas disciplinares, ligadas ao património histórico-artístico, ao seu conhecimento, salvaguarda e valorização, foram abertos importantes caminhos, lançadas novas pistas, fomentado o debate e estabelecida a interação entre profissionais que partilham idênticas preocupações.

Complementarmente ao colóquio, usufruindo da presença dos quadros da BNP, objeto central do Projeto *Eneias*, concebemos a exposição *Resgatar a Memória: a Biblioteca Nacional na gestão e salvaguarda do património artístico dos conventos*, que esteve patente de 20 de fevereiro a 31 de maio de 2014 na galeria de exposições da Biblioteca Nacional.

O livro que agora se publica, reúne trinta e cinco textos das comunicações e *posters* apresentados, de acordo com as quatro áreas temáticas que estruturaram o colóquio: a Extinção das Ordens Religiosas e a desamortização dos seus bens: os efeitos sobre o património artístico nacional; primórdios da Museologia em Portugal; história da Conservação e Restauro do Património; “Renovar”, “Recriar” “Ilustrar”: as Novas Tecnologias na exposição e divulgação do Património.

A encerrar a edição, incluímos o Roteiro da Exposição *Resgatar a Memória: a Biblioteca Nacional na gestão e salvaguarda do património artístico dos conventos*, onde se referencia a totalidade das peças e documentos exposto, acompanhados dos respetivos textos, para que a iniciativa persista para além do tempo em que esteve patente ao público.

O colóquio, a exposição e a edição deste livro apenas foram possíveis graças ao apoio de várias pessoas e instituições, às quais desejamos expressar o nosso sentido agradecimento:

Fundação para a Ciência e a Tecnologia; Biblioteca Nacional de Portugal; Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa; Instituto Politécnico de Tomar; Arquivo Nacional Torre do Tombo; Arquivo Fotográfico de Lisboa.

Doutora Inês Cordeiro (BNP); Professor Paulo Alberto (FLUL); Professor Eugénio Pina de Almeida (IPT); Professor Vítor Serrão (FLUL); Professora Maria João Neto (FLUL); Professora Alexandra Gago da Câmara (UAb/CHAIA); Professora Ana Calvo – Universidad Complutense de Madrid; Professora Lúcia Rosas (FLUP); Professor Nuno Correia (FCT/NOVA); Professora Raquel Henriques da Silva (FCSH/NOVA); Professor Paulo Simões Rodrigues (UÉ/CHAIA); Ana Nogueira (BNP); Dra. Catarina Crespo (BNP); Dra. Conceição Chambel (BNP); Dra. Isabel Évora (BNP); Dra. Joaquina Gomes (BNP); Dra. Lígia Martins (BNP); Dra. Manuela Rego (BNP); Dra. Maria João Araújo (BNP); Dr. Paulo Barata (BNP); Engº José Fins (BNP); Dra. Teresa Lança (BNP); Dra. Rute Massano Rodrigues (FLUL); Dra. Madalena Costa Lima (FLUL); Dra. Maria do Carmo Mendes (FLUL); Professor João Coroado (IPT); Dra. Márcia Lameirinhas (FLUL); Dr. João Pereira (FLUL); Dra. Helena Murteira (FCG/CHAIA).

I

**A EXTINÇÃO DAS ORDENS RELIGIOSAS
E A DESAMORTIZAÇÃO DOS SEUS BENS:
OS EFEITOS SOBRE O PATRIMÓNIO ARTÍSTICO
NACIONAL**

O património histórico-artístico das ordens religiosas no debate sobre a reforma dos regulares entre 1789 e 1830

Madalena Costa Lima

*Investigadora, ARTIS – Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa.
madalena.costalima@gmail.com*

RESUMO

Os trabalhos para um nunca executado e polémico plano de reforma das ordens regulares estiveram na origem de múltiplas avaliações ao património eclesial do reino, previamente à implementação plena do Liberalismo em Portugal. As diligências foram oficializadas em 1789 e prosseguiram intermitentemente até 1830, centrando-se na supressão de um largo número de casas regulares. Iremos analisar as observações feitas, no âmbito deste processo, ao património histórico e artístico das ordens. Destacaremos o modo como ele antecipou e em certa medida contribuiu para os sucessos decorrentes da extinção definitiva dos regulares durante os primeiros anos do Portugal Liberal.

PALAVRAS-CHAVE

**Ordens Religiosas | Património Histórico-Artístico | Junta do Exame do Estado Atual
e Melhoramento Temporal das Ordens Regulares | Comissão Eclesiástica | Extinção | História da Arte**

ABSTRACT

The endeavours for a controversial and never concluded plan for the reformation of the regular orders were in the origin of several evaluations of the church's heritage, prior to the full implementation of Liberalism in Portugal. The works undertaken to that effect became official in 1789 and continued on an intermittent basis until 1830, focusing on the suppression of a large number of religious houses. We will analyse within the framework of this process the observations made to the historical and artistic heritage of the orders. We will highlight the way it anticipated and somehow contributed to the events resulting from the definitive extinction of the regulars during the first years the Liberal Portugal.

KEYWORDS

**Religious Orders | Historical and Artistic Heritage | Junta do Exame do Estado Atual
e Melhoramento Temporal das Ordens Regulares | Ecclesiastical Commission | Extinction | Art History**

INTRODUÇÃO

PARA UMA REORGANIZAÇÃO DAS ORDENS

A necessidade de reformar as ordens, diminuindo a sua presença e conseqüente impacto no território, fora apontada ainda perto de meados do século XVIII por D. Luís da Cunha, no seu célebre (já no primeiro quartel de Oitocentos) testamento político. Todavia, a criação de mecanismos capazes de fazer face a um problema cada vez mais premente ocorreu apenas no final da centúria, por iniciativa da rainha D. Maria I, que instituiu a Junta do Exame do Estado Atual e Melhoramento Temporal das Ordens Regulares, em 1789. Durante cerca de quatro décadas de existência, este organismo distribuiu quesitos, exames e pedidos de inventários às casas religiosas do reino, visando reunir informação sobre a pertinência e viabilidade de cada uma delas, de maneira a definir o projeto de reforma das ordens, que apresentaria somente em 1830¹. A delonga na execução da sua missão e a incoerência prática dos muitos dados entretanto compilados, motivou as Cortes vintistas, animadas pelo liberalismo, a nomearem

uma comissão eclesiástica que definisse o almejado plano, efetivamente esboçado e muito discutido em plenário, ao longo de 1822 (Diário das Cortes [...] 1822)². A proposta vencedora ainda chegou a carta de lei, assinada por D. João VI em outubro, mas foi rapidamente frustrada pelo fim do triénio liberal. Notava então um tribuno: «os que pensão á moderna querem as religiões supprimidas, e os que pensão á antiga as querem conservadas e reformadas» (Sessão das Cortes Gerais de 27 Ago. 1822) – qualquer um dos partidos assumia conseqüências sobre o património das ordens. Na verdade, todos os grupos de trabalho, formados aquém e além Vintismo para refletir sobre a questão, tinham por certa a redução do número de mosteiros e conventos. A seleção obrigava a conhecer e avaliar o património das casas, implicava alocar um volume considerável de bens móveis e imóveis pertencentes às ordens, em jeito de prenúncio do decreto de maio de 1834. Com efeito, estava aberto o caminho para novos tempos.

AVERIGUAR PARA SUPRIMIR: NO LIMAR DA REFORMA DAS ORDENS

Quando a 21 de novembro de 1789 o diploma fundador da referida Junta consignou o poder de unir ou suprimir mosteiros e conventos, ele não estava propriamente a instituir uma medida inédita na história recente do reino³. O que era absolutamente novo, sim, era a dimensão e o alcance propostos na medida, para todos os efeitos radical. Onde, a exigência de

averiguações rigorosas. Já no final de 1787 e no ano seguinte chegaram à rainha declarações remetidas por diversas ordens, respondendo a quesitos remetidos pelo Secretário de Estado e dos Negócios do Reino, no sentido de dar conta do «estado atual» das casas (A.N.T.T., M.N.E.J., mcs. 18, 224, 283). No que respeita ao património que aqui consideramos, a alusão

1. A documentação concernente à Junta encontra-se, essencialmente, no fundo do Ministério de Negócios Eclesiásticos e de Justiça (M.N.E.J.) do Arquivo Nacional da Torre do Tombo (A.N.T.T.). Trabalhámo-la na dissertação de doutoramento citada e também no artigo «A evolução da sensibilidade patrimonial [...]». In *Actas do simpósio Património em construção. Contextos para a sua salvaguarda*. LNEC, 2011, pp. 199-206. Uma parte destas fontes foram também apresentadas por nós antes, no II Colóquio de Doutorandos do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, realizado em maio de 2010.
2. Consulte-se a nossa dissertação de doutoramento.
3. Em 1756 (bula de 23-VIII) e em 1770 (bula de 4-VII) foram contempladas extinções pontuais de casas regulares, dando-se ordem de venda, alienação, secularização e profanação de cenóbios, cujos templos poderiam passar a paroquiais, entregando-se todo o património móvel em causa a outros mosteiros, conventos ou igrejas paroquiais. Situação semelhante ocorreu aquando a extinção dos jesuítas. (Aliás, o Colégio da Companhia na Madeira foi doado apenas em 1787, para seminário do Funchal).

das partes aos bens móveis foi então praticamente nula, focando-se antes o discurso no património edificado, afinal, de maior impacto no balanço «temporal» das casas, verdadeiro fulcro da questão. Os religiosos explanaram a história e as características dos seus cenóbios centrados, sobretudo, no valor de uso dos edifícios, de que ofereceram alguns apontamentos materiais lacónicos, sublinhando a grandeza ou pequenez das construções, a sua «decência» e capacidade para servir a vida professa. Foram poucos os que relacionaram a concretude do edificado com a história das casas. Mas vale a pena referir as exceções, quase todas constantes no informe da Ordem de S. Jerónimo, cujo abade geral insistiu na importância histórica dos imóveis. Nestes relatórios, os mosteiros de Santa Maria de Belém e de Nossa Senhora da Pena surgem estreitamente vinculados aos sucessos marítimos do reinado do seu fundador, D. Manuel. E se naquele a «magnificencia do edificio fés prevalecer o nome de Belem ao do Restelo», na Pena, «cuja obra hé admiração de todos os Estrangeiros», «hé digno o Edificio de se dar a ver a toda a posterid[ad]e» (A.N.T.T., M.N.E.J., mç. 18). Assim, mais do que património da ordem, era já em bens de uma comunidade maior, em monumentos históricos e artísticos que se pensava.

Talvez o tipo de dados então colhidos e a grandeza da tarefa em mãos (que se mostraria premente depois dos acontecimentos revolucionários em França) tenham mostrado ao governo e à soberana a necessidade de criar de um organismo específico, exclusivamente afeto à questão das ordens religiosas. Com efeito, cerca de seis meses depois de estabelecida, a Junta do Exame do Estado Atual e Melhoramento Temporal das Ordens Regulares enviou às casas religiosas do reino um novo, mais extenso e detalhado «exame» (ex. A.N.T.T., M.N.E.J., mç. 229). Compunham-no vinte e uma perguntas que em nada aludiam ao recheio especificamente artístico dos mosteiros e conventos, também ignorado nas muitas dezenas de respostas devolvidas, ou a notícias historiográficas. Havia, porém, um item a indagar pelo «estado» do imóvel, levando a que o interesse incidisse, uma vez mais, sobre o património arquitetónico dos regulares. Os edifícios foram pragmaticamente avaliados, em respostas de tom conforme ao do inquérito, ocasionalmente acompanhados por autos de vistoria às casas e aos seus templos. Importava perceber a capacidade das construções em fazer face às exigências do uso

comunitário e religioso que lhes estava destinado, como ressalta, com evidência, da documentação remetida à Junta.

Todavia, a imensa informação coligida não parece ter tido tradução na atividade do organismo. Depois do seu fulgor inicial, e apesar do reforço jurídico dos seus poderes por ordem régia, no termo de 1791 (Lei de 29 de novembro de 1791), a Junta adotou uma existência discreta, que as fontes apenas acusam revivescida na década de 1820, quando a questão da reforma das ordens verdadeiramente eclodiu, animada pelo recrudescimento dos liberais e assumindo contornos de querela política. Nessa altura, os escritos da instituição revelarão uma consciência patrimonial consequente, que aqui ainda não surge manifestada. Antes, porém, é forçoso notar que a Junta esteve positivamente envolvida em pelo menos um processo de supressão: em 1800, o Príncipe Regente encarregou-a de garantir que o «edificio do extincto Convento [do Espírito Santo], ornamentos, e alfaias pertencentes á Igreja dele» fossem «entregues á Mesa da Misericordia da dita villa de Torres Novas, para nelle se estabelecer hum hospital commodo e conveniente»; outros «bens de raiz, como os móveis e alfaias», sem utilidade para os demais conventos de franciscanas, seriam «vendidos em hasta pública a quem por eles mais der» (Lei de 7 de novembro de 1800). Ao património com valias de memória e de arte continuava a sobrevir a função utilitária básica do bem, valor essencial na reflexão sobre o tema que abordamos. Mas mais se terá passado, entretanto, no exercício de funções da Junta. Insinua-o uma queixa que a própria dirigiu ao rei, em janeiro de 1818, dando conta do «retardamento consideravel e até omissão» dos ministros das comarcas, responsáveis pela «administração das rendas dos mosteiros extinctos», com «negligencias escandalosas, e excessos»⁴. Ela permite supor obstáculos consideráveis por parte dos executores das disposições da Junta, cujos trabalhos terão sido afinal mais complexos e difíceis do que a documentação administrativa estrita do organismo revela. De resto, o contexto de rotura que se instalou, em Oitocentos, com as invasões francesas e com a partida da família real para o Brasil, também não era de molde à prática das funções que lhe estavam adstritas. Cite-se, aliás, e muito em linha com a problemática da supressão de casas religiosas, o afirmado aquando dos avanços napoleónicos pelo

4. As citações são retiradas do diploma régio de 21 nov. 1818.

então redator da *Gazeta de Lisboa*, na sua *Memoria em que se examina qual seria o estado de Portugal se por desgraça os francezes o chegassem a dominar*:

«[...] mal talvez mais considerável ainda seria a perda dos grandes Edifícios, destes Monumentos magníficos, que atestão a nossa primitiva grandeza [...]. Que seria dos Mosteiros de Alcobaça, da Batalha, de Santa Cruz de Coimbra, e de outros

muitos, entregues a hum particular? Horroriza-se a imaginação de os pintar já desertos, desmantelados, e cahindo em montões de ruínas» (FRANCO 1809: 12).

Algumas casas regulares eram, portanto, consideradas símbolo de um passado coletivo grandioso, monumentos nacionais cuja conservação estava intimamente ligada à persistência do uso original dos bens.

ÍMPETO VINTISTA: UM PRIMEIRO PROJETO DE REFORMA

A violência da Guerra Peninsular e o reino desestruturado que permaneceu para lá dela apenas acentuou a irresoluta degradação material e moral das ordens. Durante o período, as notícias de uma nova Europa liberal, juntamente com um crescente espírito de mudança político-ideológica, abriram caminho à primeira experiência de liberalismo em Portugal, o Vintismo, que levou ao extremar acintoso e público de atitudes perante as ordens (ex. CORREIA 1974). É sintomático o título *Problema resolvido. Se os corpos regulares devem totalmente suprimir-se ou conservarem-se alguns para memoria*, publicado pela Imprensa Nacional, logo em 1821. O assunto, «uma das essenciaes matérias que se podem tratar para fazer a felicidade da Nação que se regenera», ocupou várias sessões das Cortes Gerais, palco por excelência das posições políticas em confronto (CORREIA 1974)⁵. Os deputados constituíram uma Comissão Eclesiástica (também ela faccionada), que se sobrepôs à Junta, durante o triénio liberal, visando levar a bom porto a missão reformista desse organismo decano. Nas Cortes, debateram e propuseram soluções para as ordens⁶, sempre focados no destino do património religioso, invocando amiúde de maneira explícita o valor de memória e de arte de muitos desses bens passíveis de subtrair aos regulares, em especial, os imóveis. Pretendiam alguns que tais qualidades fossem

argumento suficiente para assegurar a conservação dos cenóbios, que por vezes se confundia com a conservação do próprio bem patrimonial, tal como verificado no testemunho citado antes e deixado evidente na proposta da seguinte cláusula, adiantada para o diploma de reforma, em 1822: «Preferir-se-hão para serem conservadas aquellas casas que tem mais relação com a nossa historia»⁷. Em casos onde essas características assumiam uma dimensão excecional, como no Mosteiro da Batalha, «ainda que a ordem se extinguisse inteiramente, qualquer seria devoto, que se arbitrasse outro meio de conservar aquele edificio, fosse qual fosse a despeza que custasse, não só como monumento historico, mas até em prova do adiantamento em que as artes estavam neste Reino» (Sessão de 4 Nov. 1822). Enquanto os deputados de índole mais conservadora pretendiam que tais preocupações fossem consideradas pela legislação, os liberais mais radicais alegavam que os mosteiros não deveriam ser «conservados unicamente por motivos historicos: antes, se nós attendessemos a motivos historicos, mais deveriamos extinguilos, que conservalos; [...] são um monumento, não de gloria, mas de superstição e injustiça» (Sessão de 4 Nov. 1822).

Porém, questões de ordem mais prática recomendavam a moderação na supressão de casas necessária à

5. A citação feita é da sessão das Cortes Gerais de 6 ago. 1822.

6. Os planos de reforma foram apresentados nas sessões de 7 e 8 de fevereiro de 1822, foram muito debatidos em agosto e ainda no mês de setembro. Veja-se o citado *Diario das Cortes Geraes* [...].

7. Sessão das Cortes Gerais de 8-II-1822. Também nesta linha, respondeu-se ao Governo, em dezembro de 1822, da vila da Batalha, que a manutenção do mosteiro local era útil porque garantia «a conservação do primeiro, e tam digno Monumento Nacional» (A.N.T.T., M.N.E.J., mç. 224).

reforma, pois, assumiu-se em plenário, o «vagar uma massa exorbitante de propriedade» acarretaria «sacrifício enorme do seu valor», com o inconveniente de ficarem «vagos imensos e preciosos edifícios, que seria forçoso, ou deixar arruinar, ou conservar a custa de grandes despesas, em quanto não tivessem destino ou achassem comprador» (Sessão de 7 Fev. 1822). Além disso, a colocação em mercado das casas poderia ser algo perdulária: «suposta a falta geral de numerario circulante [...], he mui provável que não aparecessem compradores, ou que fossem vendidos ao desbarate» (Sessão de 28-VIII-1822). Os deputados defensores daquela que veio a ser a proposta de reforma vencedora foram sensíveis a estas alegações, mas lembraram os encargos associados à manutenção dos imóveis, concluindo que «a economia do Estado consiste em mandar vender, ainda quando o seu preço não seja de convidar». Com efeito, a Carta de Lei dada a 24 de outubro de 1822, que promulgou o projeto eleito nas Cortes, determinava a extinção dos priorados-mores das ordens militares e uma enorme redução dos conventos e mosteiros das corporações regulares, prenunciando o célebre decreto de maio de 1834, em vários pontos do seu articulado.

O diploma precisava que o governo procederia «á arrecadação dos cartórios, bens, e rendimentos dos mosteiros, conventos, ou hospícios suprimidos, na presença de inventários», cabendo-lhe também «dispor das casas suprimidas para os diversos objectos do serviço de Estado, estabelecimentos de instrução, e caridade publica», e destinar as igrejas, «vasos sagrados, alfaias do culto divino, e utensílios do coro» ao uso do clero ordinário. Salvaguardava, porém, «as livrarias, quadros, medalhas, e mais objectos de litteratura, e de bellas artes», que deveriam ser «distinctamente inventariados, e arrecadados para a criação de bibliothecas, ou para augmento das actuaes». De resto, «todos os moveis não sagrados de ouro e prata, e quaesquer outros, que ainda restem, pertencerão ao thesouro nacional». Eram excetuados, ficando «subsistindo[,] os conventos, em que houver estabelecimentos publicos de bibliothecas, musêos, ou escolas». Portanto, nada na Carta ecoava abertamente aquele apelo para que as casas com qualidades de memória e de arte fossem protegidas pela lei. O documento esteve certamente na origem do inventário exigido, a 25 de janeiro de 1823, pelo Ministro da Justiça, com indicações para se proceder à descrição das casas, «a estimativa do edifício e do seu terreno [...] a igreja, o número dos altares, e as suas

imagens [...] todos os quadros, medalhas, e documentos históricos, e mais objetos de litteratura, de que fará um inventário especial» (ex. A.N.T.T., M.N.E.J., mç. 276).

Os intentos legislativos frustraram, juntamente com o Vintismo, mas houve alguns cenóbios que chegaram a remeter a exposição e o arrolamento pedidos em 1823 às autoridades civis. O documento mais informativo e interessante é o referente ao Mosteiro da Pena, que «por ter cousas muito boas e de grande valor que verdadeiramente não lhe sabem dar valor exacto» os convocados a avaliar o conjunto patrimonial em causa. Não resistimos em deixar parte ilustrativa da descrição lavrada:

«segue-se logo hum Refeitorio que tem quarenta e quatro palmos de comprimento e vinte de largo sendo o chão de ladrilho e as paredes de azulejo verde e branco e o teto de abobeda com cordoens de pedra goticos [...] tem mais o dito Claustro huma casa pequena com huma Capella de São Jeronimo de conchas com huma imagem de São Jeronimo de barro [...] O corpo da igreja athe ao Cruzeiro tem quarenta e cinco palmos de comprimento e trinta e cinco de largo tendo o chão de ladrilho e as paredes de azulejo verde e branco com quatro columnas goticas. O theto de abobeda com cordoens de pedra de Arquitetura gotica tendo no mesmo Corpo da Igreja dois Altares com Retabulos de pedra liós burnida, e marchetada com pedra preta» (A.N.T.T., M.N.E.J., mç. 276).

Sobressairão a todos as (esparsas) referências à arte móvel patentes nesta narração: de facto, em nenhum dos relatórios produzidos no âmbito da almejada reforma dos regulares, antes ou depois deste inventário, achamos apontamentos mais detalhados ao património artístico, que não arquitetónico, das casas. Esculturas, pinturas, alfaias e paramentos litúrgicos foram registados em entradas de enorme simplicidade, com dados físicos singelos, nada esclarecedores da qualidade dos objetos, anotando-se-lhes apenas a quantidade, por vezes as dimensões, materiais e iconografia. Com efeito, a consciência patrimonial revela-se quase exclusivamente na alusão ao edificado. Nesta linha, note-se que nada nas fontes concernentes ao tópico da reforma, tratando dos bens das congregações, remete ao alvará de 2 de fevereiro de 1802, pelo qual fora imposta «a conservação e integridade das estátuas [...] e outras peças de antiguidade», que deveriam ser deixadas sob tutela da Real Biblioteca de Lisboa.

EPÍLOGO: O PLANO DE REFORMA DE 1830

A legislação de salvaguarda patrimonial do período, os hoje muito afamados alvarás de 1721 e de 1802, foi apontada somente em 1830, pelo controverso José Agostinho de Macedo, então encolerizado com os «rábulas em Direito, e em Política, que em tudo achão a marca dos Bens Nacionaes», adeptos de «Os Conventos são grandes Edifícios? Logo são Bens Nacionaes» (MACEDO 1830: prólogo, 33). Macedo, alarmado com sucedido na França revolucionária, onde o «espírito de Wandalismo» levava a que ficassem «estragados e para sempre arruinados» os conventos retirados aos regulares, recordou (porém, sem precisar) a «Lei do Reino [de] que se conservem escrupulosamente os monumentos antigos, e muitos dados com legitima posse aos Frades» (MACEDO 1830: 32) – não viveria até 1834 para ver os seus temores (em certa medida) consumados. Batia-se o autor contra a irrefreável dinâmica da extinção das casas, que prosseguiu a ser delineada para lá do triénio liberal, graças à ressurgida Junta do Exame do Estado Atual e Melhoramento Temporal das Ordens Regulares. Contra o facto, protestara o mesmo polemista já em 1828: «se a reforma dos Frades consiste em lhe tirarem os Conventos, nisto vai coerente, e unissona a Junta com as profundas vistas dos nossos Filósofos niveladores de 1820» (MACEDO 1828: 7). De facto, ela esteve particularmente ativa e diligente no final da década, trabalhando ciente de que «as notorias circunstancias do tempo actual fazem cada vez mais necessário» o projeto de reforma das ordens que tinha por dever definir (A.N.T.T., M.N.E.J., mç. 270).

Foi assim que, a 2 de Março de 1830, deu finalmente por concluído o *Plano e regulamento dos conventos de religiosos segundo os artigos do real decreto de 21 de novembro de 1829*, bem como a versão deste para os conventos femininos, onde, entre outras coisas, era ditado o dever de suprimir os cenóbios destituídos de meios e fixados os poderes de alienação e transladação do património das casas extintas (A.N.T.T., M.N.E.J., mç. 270). O regulamento proposto pela Junta admitia que os conventos

abolidos pudessem vir a ser utilizados por outras ordens religiosas, ou para acolher seminários e obras pias, consentindo a alteração de usos e funções dos edifícios, nomeadamente dos templos, que autorizava a serem secularizados. Todavia, ressaltava da extinção o convento que «por algum motivo justo, e attendivel mereça conservar-se», designadamente, aquele que «por circunstancias singulares da sua fundação, ou sua actual observancia ou architectura o fação digno de existir»: o valor histórico e as qualidades arquitetónicas dos cenóbios impunham a salvaguarda das casas, mantendo-lhes o uso original. (Foi convicta disto mesmo que a Junta recomendou a conservação do Mosteiro da Pena, também em março de 1830: «he de huma contrucção taõ singular e maravilhosa, e acredita tantos os esforços do engenho Portuguez que seria hum desdouro e huma pura perda extinguirse ou abandonar-se», apesar da dívida da casa, da sua degradação e quase abandono pelos monges jerónimos) (A.N.T.T., M.N.E.J., mç. 270).

O Plano possuía, assim, uma sensibilidade patrimonial que, embora exposta nas Cortes vintistas, acabou por não ficar plasmada na Carta de Lei de 1822. Esse argumentário da exceção à norma elaborado pela Junta seria o mesmo que os legisladores do Liberalismo utilizariam no diploma que determinou a venda efetiva dos bens nacionais, em 1835, protegendo, já não apenas os edifícios, mas também as obras «de notavel antiguidade que mereçam ser conservados como primores da arte, ou como monumentos historicos de grandes feitos, ou Epocas Nacionaes». De facto, o património móvel foi contem-plado no Plano da Junta somente na exigência de «inventarios exatos de todos os Bens e Alfaias [...], a fim de melhor se determinar o que se hade transferir para outros Conventos», previamente à supressão. Os inventários que encontramos realizados, após 1830, são já os decorrentes da extinção das ordens, datam de 1834, como que assinalando o remate ou mais propriamente, o gorar do processo reformista desencadeado no século XVIII, que aqui abordámos sinteticamente.

AGRADECIMENTOS

Este artigo resultou da investigação desenvolvida na nossa dissertação de doutoramento, com o título *Conceitos e atitudes de intervenção arquitetónica em Portugal (1755-1834)* (SFRH/BD/36187/2007), sob a orientação da Prof.ª Doutora Maria João Neto, a quem expressamos o nosso agradecimento. Integra-se no âmbito da nossa participação no Projecto Eneias – A coleção de pintura da Biblioteca Nacional de Portugal: do resgate do património artístico conventual na implantação do liberalismo ao estudo integrado de conservação e divulgação (PTDC/HIS-HEC/113226/2009), cuja equipa de investigadores integrámos.

FONTES E REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Arquivo Nacional da Torre do Tombo (A.N.T.T.), Ministério dos Negócios Eclesiásticos e de Justiça (M.N.E.J), mcs. 18; 224; 229; 270; 276; 283.

Collecção da legislação portugueza [Redação de António Delgado da Silva]. Lisboa: na Typografia Maigrense. Vols. 1-8, 1830-1837.

CORREIA, José Eduardo Horta – *Liberalismo e catolicismo. O problema congreganista (1820-1823)*. Coimbra: Faculdade de Letras, 1974.

Diario das Cortes Geraes e Extraordinarias da Nação Portugueza. Lisboa: Imprensa Nacional, 1821-1822.

FRANCO, Francisco Soares – *Memoria em que se examina qual seria o estado de Portugal se por desgraça os francezes o chegassem a dominar*. Lisboa: na Offic. de Antonio Rodrigues Galhardo, 1809.

LIMA, Madalena Costa – *Conceitos e atitudes de intervenção arquitetónica em Portugal (1755-1834)*. Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Tese de Doutoramento, 2013 [policopiada].

____ – «A evolução da sensibilidade patrimonial entre os relatos do terramoto e a reforma das ordens regulares». In *Actas do simpósio Património em construção. Contextos para a sua salvaguarda*. LNEC, 2011, p. 199-206.

MACEDO, José Agostinho – *Os frades ou reflexões philosophicas sobre as corporações regulares*. Lisboa: na Impressão Regia, 1830.

MACEDO, José Agostinho – *Carta unica sobre hum pequeno, e pobre folheto, que se chama – Breves observações sobre os fundamentos do projecto de lei para a extinção da Junta do Exame dos Estado Actual e do Melhoramento Temporal das Ordens Regulares*. Lisboa: na Impressão Regia, 1828.

INVENTARIAR, ARRECADAR, DISTRIBUIR: A FORMAÇÃO DE UM NOVO PARADIGMA PARA OS BENS PATRIMONIAIS RELIGIOSOS NO CONTEXTO DAS DESAMORTIZAÇÕES OITOCENTISTAS

Fernanda Maria Guedes de Campos

Doutora em História,

*investigadora – Biblioteca Nacional de Portugal e Centro de Estudos de História da Cultura, FCSH-UNL, Lisboa, Portugal,
fmgcampos@netcabo.pt*

Maria Isabel Roque

*Professora Auxiliar, Universidade Europeia, Lisboa, Portugal,
maria.rocha@europeia.pt*

RESUMO

Apresenta-se o processo da desamortização dos bens bibliográficos e artísticos dos conventos extintos masculinos e femininos, comparando estratégias das principais instituições envolvidas e avaliando os resultados.

PALAVRAS-CHAVE

Desamortização | Ordens Religiosas | Bens Móveis | Património Artístico | Instituições Patrimoniais

ABSTRACT

The paper presents the disentailment policies for libraries and artifacts that took place after the extinction of religious orders in Portugal, either masculine or feminine. A strategical comparison is made regarding the role of the more important institutions involved and the evaluation of results.

KEYWORDS

Disentailment | Religious Orders | Movables | Artistic Heritage | Heritage Institutions

INVENTARIAR, ARRECADAR, DISTRIBUIR

DESAMORTIZAÇÃO: CONTEXTO E VISÃO

A extinção das ordens religiosas em Portugal, determinada pelo Decreto de 30 de Maio de 1834, foi uma iniciativa decorrente da Convenção de Évora Monte (26 de Maio de 1834) que pôs fim aos conflitos entre liberais e absolutistas. Por um lado, consagra a punição de um clero que se distinguira no decurso da guerra civil pelo alinhamento com a facção derrotada, punição essa tanto maior e necessária quanto se lhe reconhecia, pela sua formação e pela ação junto das populações, a possibilidade de, com sucesso, espalhar a doutrina antiliberal. Por outro lado, convoca a óbvia e urgente necessidade de consolidar o regime e, mais do que tudo, revitalizar económica e financeiramente um país em crise. A solução encontrada era radical mas respondia às questões básicas: eliminava-se um dos “pilares do absolutismo” ao mesmo tempo que se alargava «a base social de apoio ao regime liberal [ao dividir] pelos cidadãos os bens expropriados aos conventos – cidadãos que se tornariam por essa via, defensores do sistema político que lhes proporcionou o acesso à propriedade [ao mesmo tempo que se obtinha] uma plataforma para fazer face à dívida pública» resultante da venda desta «enorme massa de riqueza nacionalizada» (MARTINS 1993: 340).

Deu-se início, assim, à desamortização de um vasto espólio de reconhecida importância patrimonial, de cariz bibliográfico e artístico, não contando com os cartórios e os próprios bens imóveis. O arrolamento destes bens processou-se em duas fases: a primeira, na sequência do Decreto de 30 de maio de 1834, que estabelecia a incorporação dos bens dos estabelecimentos masculinos na Fazenda Nacional, ampliando a anterior legislação relativa à proibição dos noviciados e à extinção das corporações, mosteiros e conventos de freiras; a segunda, com a Lei de 4 de Abril de 1861 que determinou a expropriação dos bens das ordens religiosas femininas, à exceção das casas onde habitassem.

Através da análise da abundante produção legislativa que acompanhou o processo de desamortização e da documentação que hoje subsiste no Arquivo Histórico da Biblioteca Nacional de Portugal (BNP) e entretanto já estudada (BARATA 2003), vamos analisar o ciclo

de vida dos bens especiais, não sujeitos a venda pública, como foram as livrarias e as obras de arte. Ao tomar posse destes bens, o Estado assumia a obrigação de os inventariar e classificar, tendo em vista a respetiva salvaguarda e de acordo com um programa de reutilização. Ao mesmo tempo, devia garantir o encaminhamento para as instituições que melhor os podiam valorizar. No caso das livrarias e dos objetos de arte estamos, essencialmente, a falar de uma reapropriação assente na desagregação do seu princípio de proveniência, para dar início a novas instituições e/ou ao reforço de algumas já existentes e consagrar uma política ativa no domínio das bibliotecas e dos museus em Portugal. Como tentaremos demonstrar, há interessantes semelhanças e uma clara aproximação entre as políticas de proteção ao património bibliográfico e ao artístico.

INVENTARIAÇÃO E ARRECAÇÃO: PRIMEIRA FASE

A aplicação do Decreto de 30 de maio de 1834 foi regulada através de um conjunto de instruções publicadas no mês seguinte. A Portaria que se segue ao Decreto, datada de 4 de Junho estabelece cinco categorias de bens:

«1º Vasos sagrados e paramentos, 2º Objectos preciosos não sagrados, 3º Objectos de refeitório, cosinha, enfermaria, e mais mobília do comum, 4º Livrarias e manuscritos, 5º Finalmente casco, cerca, prédios rústicos e urbanos, fóros, pensões, títulos de juros, dinheiro e outros quaesquer efeitos de valor» (*Colecção de decretos ... 1835: 192-193*).

Determinava, ainda, que fossem postas em prática medidas de segurança que evitassem qualquer extravio dos bens e que se procedesse ao respetivo inventário sob fiscalização da Fazenda Pública. Os bens móveis comuns deveriam ser vendidos em hasta pública, excetuando-se os «vasos sagrados, paramentos, livrarias, e objectos preciosos não sagrados» os quais deveriam ser conservados «em seguro deposito» (*Colecção de decretos ... 1835: 192-193*).

A Portaria de 21 de junho definia as medidas consideradas necessárias para que não houvesse «offensa da gravidade» no processo de arrecadação dos objetos sagrados «não só porque assim é justo que seja, mas também para evitar o dissabor, que facilmente se desperta nos povos em taes occasiões, em que se dá por offendida a Religião até em cousas, que nem remotamente lhe respeitam» (*Colecção de decretos ... 1835: 216*). Estipulava, por isso, que em cada diocese o bispo nomeasse os eclesiásticos responsáveis pela salvaguarda das alfaias que continuassem afetas ao culto, ao mesmo tempo que insistia na obrigação de proceder ao inventário, conforme se lê na 2ª alínea: «Os officiaes civis farão inventario de todos os bens de qualquer natureza que sejam, e entregarão aos Delegados do Prelado, também por inventario, os vasos sagrados, paramentos, ornatos dos Templos e utensílios do culto, não deslocando Imagens nem as cruces, que nelles dentro ou fora se acharem» (*Colecção de decretos ... 1835: 216*). Os objetos sagrados que fossem considerados indispensáveis ao culto eram entregues às autoridades religiosas, enquanto os restantes, sob a responsabilidade do Tesouro Público, se encaminhavam para a Casa da Moeda onde se procedia à reserva daqueles que, pela sua preciosidade, se julgasse necessário preservar. Uma parte significativa de mobiliário, alfaias e paramentaria acabaram por ficar na posse da autoridade religiosa secular que os redistribuía, conforme os casos, por confrarias, asilos ou juntas de paróquia.

Não obstante a profusão legislativa, o processo de inventariação e arrecadação revelou-se demorado e complexo, dada a fraca preparação e a exiguidade dos recursos envolvidos face ao volume e diversidade do património envolvido e à dispersão geográfica em que se encontravam. No que se refere aos objetos preciosos,

«a realização dos inventários era lenta, inadequada face ao ritmo a que se processava o arrolamento, e a informação que continham era sumária, limitando-se a enumerar os objectos e a apontar-lhes o peso respectivo, o que evidencia o critério de avaliação monetária das peças em detrimento da apreciação do seu valor artístico e patrimonial» (ROQUE 2011: 47).

As restantes tipologias, como pintura, escultura, mobiliário e paramentaria, e os bens bibliográficos

e arquivísticos, foram marginalizados neste processo devido à premência de obtenção de fundos sentida pelos primeiros governos liberais. Enquanto as livrarias e manuscritos constituem uma categoria particular, referida na Portaria de 6 de Junho, os restantes incluem-se no conjunto mais indiferenciado dos bens comuns, à exceção das imagens religiosas e cruces que, na Portaria de 20 de junho se estipula que não devem ser deslocadas dos templos onde se encontram. Tudo isto configura a desorganização da primeira fase da desamortização dos bens das ordens religiosas, permitindo a alienação, por perda, extravio ou destruição, de obras com eventual valor documental e artístico, devido ao carácter irregular dos inventários e à falta de condições de conservação e segurança dos locais onde se constituíam os depósitos.

A preocupação pela boa arrecadação revela-se na Portaria de 16 de Outubro de 1834, que criou o Depósito das livrarias, cartórios, pinturas e demais preciosidades literárias e científicas dos extintos conventos de Lisboa e da província da Estremadura (DLEC), a funcionar no convento de S. Francisco da Cidade, com o objetivo de recolher o património móvel proveniente dos conventos extintos na província da Estremadura «para ahi serem devidamente guardadas, classificadas, e inventariadas com seus respectivos Cathalogs» (*Boletim da Academia ... 1938: 4-5*), e nomeou o doutor António Nunes de Carvalho para o organizar e gerir a complexa operação de recolha e respetiva distribuição.

Passados cerca de quatro meses, o volume e a qualidade dos bens recolhidos fundamentou a intenção de criar um museu nacional, à semelhança do que vinha a acontecer noutros países da Europa, como se pode ler nas palavras do legislador:

«Achando-se já reunidos no Deposito de São Francisco da Cidade, mais de mil quadros de Pintura, e entre elles um grande numero dos mais excellentes, e primorosos, que se tem recolhido das Casas Religiosas extintas nesta Capital, e suas visinhanças, e que devem a seu tempo servir á fundação de um Museo Nacional das Bellas-Artes» (*Boletim da Academia ... 1938: 62*).

Este propósito implicou a criação de uma «uma Comissão de Artistas e pessoas inteligentes» (*Boletim da Academia ... 1938: 62*), igualmente presidida por

Nunes de Carvalho, para que procedesse à classificação, organização e seleção dos objetos que pudessem vir a integrar a coleção do museu.

Até 1836, no período em que o Depósito esteve sob direção de Nunes de Carvalho pode estimar-se que deram entrada cerca de 43.693 livros e 2.571 quadros e painéis (BARATA 2003: 37-39). A estes quantitativos não são alheias as disposições que alargaram a esfera de competência do Depósito também para os bens da província do Alentejo e depois, do Algarve e da Beira. O movimento de incorporação continuou para além de 1836 pois o processo era complexo, exigia recursos humanos preparados e recursos materiais capazes de assegurar não só a inventariação, mas também o acondicionamento e o transporte para Lisboa. Os livros foram colocados onde havia espaço, sem preocupação da proveniência, no convento de S. Francisco e as pinturas terão sido armazenadas no Hospício da Terra Santa, edifício próximo que fazia parte do conjunto arquitetónico de S. Francisco mas que em 1835 passou a ser a sede do Governo Civil da Província da Estremadura.

Nunes de Carvalho tinha, aliás, a ideia de vir a transformar o edifício do antigo convento de S. Francisco numa ampla instituição cultural onde funcionasse uma grande biblioteca pública, «um museu de produtos naturais, de raridades, de artes e de antiguidades, uma galeria de pintura que nada terá de invejar às melhores da Europa e a Academia das Belas Artes [...]» (BN, MSS. 243, n.º 32). Efectivamente, em 1836, a Real Biblioteca Pública da Corte que estava instalada no Terreiro do Paço, transferiu-se para S. Francisco já com a designação, que manteve até 1980, de Biblioteca Nacional de Lisboa (BNL) e, mais tarde, foi a vez da Academia das Belas Artes de Lisboa (ABAL) ir ocupar um espaço no grande convento, mantendo-se aí o DLEC e juntando-se-lhes a Administração-Geral e a Contadoria da Fazenda do distrito de Lisboa.

A Portaria de 30 de Dezembro de 1836 nomeou uma Comissão Administrativa para gerir o Depósito, que ainda incluía Nunes de Carvalho, o qual, porém, não se manteve por muito tempo no lugar. O objetivo principal era proceder

«quanto antes a formalizar o catalogo dos Livros e Manuscritos, dos quadros, das estatuas, e de outros objectos de raridade existentes no Convento de S. Francisco desta Cidade; e bem assim para

dar prompto cumprimento às ordens expedidas [...] ao Encarregado do referido Deposito sobre a organização de diversas Bibliothecas especiaes, entregando à Academia das Bellas-Artes de Lisboa, logo que se possa proceder na sua classificação, os quadros que se acharem reunidos [...]» (Diário do Governo 1836: 249).

Na Segunda Via, assinada também por Passos Manuel, eram especificados os trâmites desta entrega: «Que a Comissão encarregada do Deposito das Livrarias dos extinctos Conventos entregue por Inventario á mesma Academia os quadros existentes naquelle Deposito, afim de que ella os possa classificar, e designar os que devão servir para o estudo dos Academicos, e Artistas» (*Boletim da Academia ...* 1938: 93).

Subentende-se, no texto da Portaria e desta Segunda Via, a necessidade de pôr ordem no processo, assegurando a produção de catálogos dos bens recolhidos a fim de conhecer o espólio que se encontrava em depósito e de lhe dar o destino conveniente. A ABAL era a entidade responsável pelos bens artísticos e ficava obrigada ao estudo e à classificação dos quadros existentes naquele depósito tendo em vista a publicação de um catálogo e a organização de uma galeria de pinturas. Competia-lhe também, seleccionar, para sua pertença, as obras que considerasse mais úteis ao estudo de académicos e artistas e aquelas que deviam ser enviadas aos museus das capitais de distrito, especialmente do sul pois, dado que, para o norte, essa incumbência pertencia à Academia Portuense de Belas-Artes. Além disso, ficava obrigada a proceder aos restauros necessários e a mandar litografar e gravar uma coleção dos melhores pintores clássicos portugueses. Por outro lado, assumindo a dificuldade na recolha dos bens dispersos pelo país, a Comissão devia remeter à ABAL uma relação dos quadros existentes nos vários distritos administrativos. Todas estas prerrogativas e obrigações evidenciam a relevância da Academia na condução integral do processo de inventariação e distribuição dos bens amortizados, bem como na definição das coleções museológicas e na instrução do processo de criação do museu nacional, através da organização de um *corpus* representativo da arte portuguesa.

Tal como à Academia, cabia à Biblioteca Nacional a primeira escolha, de modo a garantir que completava as suas coleções com obras ou edições que não possuísse e integrava as obras mais importantes ou

raras, como os manuscritos, os livros de coro e os incunábulos, e também os mapas e as gravuras. O remanescente do vasto espólio bibliográfico proveniente das instituições

regulares era aproveitado para constituir novas bibliotecas, e os responsáveis poderiam escolher obras a partir de catálogos entretanto feitos.

Tratando-se de portarias emanadas de Passos Manuel que foi, sem dúvida, o notável obreiro da fundação de instituições culturais no país, encontramos aqui a assunção de um projeto amplo de criação de museus, de carácter nacional e regional, e de bibliotecas, nomeadamente as bibliotecas especiais assim referidas no Decreto e que serão as das Secretarias de Estado, associações, sociedades, academias, conservatórios, escolas e principalmente as bibliotecas públicas nas capitais de distrito, as dos liceus e outras como a da Marinha e a das Cortes.

INVENTARIAÇÃO E ARRECADAÇÃO: SEGUNDA FASE

Após a relativa desorganização da primeira fase do processo de desamortização, os procedimentos foram progressivamente reajustados, permitindo uma organização mais eficaz, o que se refletiu sobretudo na gestão dos bens das ordens femininas. Enquanto o Decreto de 30 de maio de 1834 teve reflexos imediatos na extinção das ordens masculinas, a legislação referente às ordens femininas previa um ritmo de execução lento e faseado. O Decreto de 5 de Agosto de 1833 proibia os noviciados e obrigava à extinção das casas com menos de doze religiosas, mas a cláusula de extinção apenas depois da morte da última freira prolongou o processo durante décadas. Após a notificação do falecimento da última freira de um convento, o procedimento era idêntico ao arrolamento dos bens das ordens masculinas: a Repartição da Fazenda procedia ao inventário-geral dos bens e comunicava a extinção oficial da casa à hierarquia eclesiástica, à Inspeção-Geral das Bibliotecas e Arquivos e à ABAL; dos bens que não ficavam confiados à tutela eclesiástica, selecionavam-se os que deviam ser refundidos ou alienados em hasta

pública e reservavam-se os objetos mais preciosos e de maior valor artístico para serem conduzidos à Academia e, posteriormente, ao museu sob a sua tutela.

A Lei de 4 de Abril de 1861, que determinou a expropriação dos bens das ordens religiosas femininas, à exceção das casas onde habitassem, marca o início do segundo processo de amortização. De resto, a situação da maior parte destas casas tinha-se degradado significativamente ao longo do século e, por esta altura, estava a funcionar em situação irregular com menos de doze freiras. A supressão dos direitos senhoriais e dos dízimos repercutiu-se também no quotidiano das casas religiosas femininas que, para contornar o empobrecimento progressivo, começaram a vender os espólios. Gomes Marques, em relação ao Mosteiro de Arouca, regista que «vendeu-se tudo a esmo; não houve selecção nos objectos que se iam vendendo, nem tão pouco se procurou quem melhor os reputasse» (MARQUES 1895: 67). Perdeu-se a memória de grande parte dos objetos alienados desta forma, em particular das peças de ourivesaria que terão sido fundidas. Por outro lado, nas visitas de fiscalização, as freiras ocultavam os bens que possuíam com o receio da expropriação. A segunda fase da amortização, neste contexto, resultou num processo mais dilatado no tempo e com um volume de recolhas mais moderado, o que permitiu uma maior eficácia na organização dos espólios recolhidos. Também no caso das livrarias se verificam os mesmos problemas, por um lado, mas, por outro, uma agilização na inventariação e recolha. Acresce que, ao contrário do que sucedera com as livrarias masculinas, estas tiveram os seus livros carimbados pela Inspeção o que permite, hoje em dia, melhor reconstituir os acervos. Quanto à colaboração da BNL no processo, verifica-se que foi fundamental, quer pelo envolvimento dos seus funcionários, quer pelo número de obras que arrecadou¹.

DISTRIBUIÇÃO: DO DEPÓSITO AOS MUSEUS E BIBLIOTECAS

A distribuição, efetuada desde o início do processo, precisava de ser sistematizada e ampliada através da constituição ou reestruturação de instituições, como os

1. PT/TT/MF-DGFP/E/002 Processos de extinção dos conventos femininos.

museus e as bibliotecas, que propiciassem, não só a salvaguarda, como a fruição dos espólios.

A reutilização dos bens dos extintos conventos suscitava, além da fundação de bibliotecas e museus, a de outros «Estabelecimentos científicos». Lê-se, por exemplo, na Circular expedida em 25 de Agosto de 1836 ao Governador Civil de Coimbra, idêntica à que o secretário de Estado Agostinho José Freire expediu para todos os Governadores Cíveis e do Ultramar, com excepção dos de Lisboa e Porto, onde este assunto estava já em curso:

«Sua Magestade Fidelíssima a Rainha, Tomando em consideração a necessidade, não só de pôr em segurança e ordem as Livrarias, Manuscritos, Pinturas e quaisquer preciosidades literárias e científicas que pertenciam aos Conventos [...] mas também de empregar, com proveito Nacional, todos esses poderosos meios de difundir a instrução e de excitar o gosto pelas letras, e belas-artes, estabelecendo, em cada uma das Capitães dos Districtos Administrativos destes Reinos e Ilhas Adjacentes, uma Bibliotheca Publica, um Gabinete de raridades, de qualquer espécie, e outro de Pinturas» (*Diário do Governo* 1836: 206).

Existe, por conseguinte, uma visão de utilidade e de instrução pública, mais até do que patrimonial, dos bens que tinham pertencido às ordens religiosas. Garantia-se que as maiores instituições de carácter nacional, a BNL e a ABAL ficassem com o espólio mais importante e que a distribuição, no caso dos livros, tivesse em conta o ajuste da escolha das obras às finalidades da biblioteca ou seja, procurando os autores e assuntos mais adequados ao público a que se destinavam.

Todas estas medidas apesar do grande interesse que demonstram pela recolocação dos bens dos conventos extintos ao serviço da educação pública, pecaram por tardias. Se compararmos com situações idênticas noutros países, pois este processo não surgiu de forma isolada, verificamos que há, no essencial, características comuns, ainda que nuns casos a extinção tenha ocorrido em clima revolucionário e noutros apenas reformador, começando ainda no século XVIII ou consignando-se, como em Portugal,

já no XIX (CAMPOS 2013: 391-394). Por exemplo, no caso das bibliotecas, promoveu-se a criação de novas instituições tentando, quando adequado, manter os acervos nas zonas geográficas em que se encontravam, ou seja, atribuindo o património às populações locais. Damos, como exemplo entre vários, a criação da biblioteca pública de Vila Real (Portaria de 22 de Outubro de 1839) onde se lê que foi a própria Câmara Municipal que solicitou à Rainha a conveniência de utilizar os acervos dos conventos de S. Francisco e de S. Domingos daquela vila «a fim de formarem todas reunidas uma única Bibliotheca Publica». O pedido foi autorizado com a ressalva de se enviarem para o DLEC os duplicados que se encontrarem «para serem colocados aonde mais útil fôr» e ainda as obras do século XV.

Em suma, foi um processo que se arrastou ao longo do século XIX e que, para além das vicissitudes que conheceu nos anos -30, terminou, de certa forma já em 1841 pelo Decreto de 12 de Novembro que extinguiu o DLEC e ordenou a sua incorporação na BNL. Note-se que o movimento de arrecadações continuara e como podemos verificar no inventário então preparado² o número de volumes no Depósito era de 183.533. À BNL incumbiu gerir esse vastíssimo espólio, vendendo, trocando por obras que não possuía, ordenando o abate dos livros irremediavelmente destruídos, enfim tentando pôr ordem na confusão e procurando acautelar para o repositório bibliográfico nacional, as espécies de maior valor e/ou de que a BNL não dispunha de exemplares. Por Decreto de 31 de Dezembro de 1863, as obras são definitivamente mandadas incorporar na BNL, nas respectivas secções. A esta entrada maciça, estimada em pouco mais de 77.000 volumes (BARATA 2003: 243), foi-se somando a que provinha dos conventos femininos, por morte da última religiosa, feita já de forma faseada e, a partir do Decreto de 29 de Dezembro de 1887, sob mediação da Inspeção Geral das Bibliotecas e Arquivos Públicos.

No caso dos objetos preciosos, feitas a inventariação e a classificação das peças no momento da sua distribuição, mais de metade ficou na posse das entidades eclesiásticas, para o Estado deram entrada na Casa da Moeda pouco mais de um terço e um pequeno número foi vendido (SILVA 1989: 94 e ss.). Na Casa da Moeda, procedia-se à reserva dos

2. *Relação dos Livros existentes no Deposito das Livrarias dos extintos Conventos em 21 de Dezembro de 1841, e que forão contados para servir ao Inventario do mesmo Deposito, pela sua reunião na Bibliotheca Nacional de Lisboa.* BNP. AH. Mç. 13-3b.

objetos de reconhecido valor patrimonial e artístico, destinando-os a um programa de cariz museológico. Segundo o relatório oficial de 1842 acerca dos bens provenientes de 481 casas religiosas extintas até esta data, foram considerados 207 objetos litúrgicos ou devocionais «dignos de serem collocados nos Muzeus como peças de primoroso trabalho, raras, históricas, ou celebres por sua antiguidade»³.

Quanto aos museus, as estratégias mostraram-se desfasadas em relação ao panorama europeu, onde as grandes potências, entre os finais do século XVIII e os inícios do século XIX, haviam constituído repositórios de arte, abertos ao público, sob o princípio propagandístico da identidade nacional e da exaltação dos seus valores no âmbito da cultura e do património. A Galeria Nacional de Pintura abriu, em 1868, com 366 pinturas, escolhidas entre os 540 quadros que haviam sido entregues à Academia; os restantes distribuíam-se, na sua maioria e consoante a temática, pelas aulas de pintura histórica, de paisagem e de produtos naturais. No catálogo provisório da coleção, o marquês de Sousa Holstein elabora um dos mais expressivos relatos acerca das circunstâncias que envolveram todo o processo de incorporação e arrecadação:

«Um grande numero d'estes quadros tinha pouco ou nenhum merecimento; bastantes télas e taboas haviam soffrido desgraçados restauros. Outros, e não poucos, depois de arrancados dos logares em que se achavam fixados havia seculos, e transportados em carros, expostos á chuva, depositados durante meses em logares humidos, achavam-se, em virtude d'estas causas, bastante arruinados; muitas obras importantes e cuja existencia era bem conhecida não chegaram a dar entrada no deposito» (*Academia de Bellas-Artes ... 1868: 5-6*).

O conturbado contexto político e social da época justificou a premência no arrolamento dos bens e determinou a precipitação sentida ao longo de toda a primeira fase do processo, face à deficiente preparação e carência organizativa das instituições para receber o volume de acervo recolhido.

É precisamente através da constatação de todas as vicissitudes e das consequências nefastas, como as perdas e os danos irreparáveis, que desperta a consciência da preservação do património e torna imperiosa a criação de um museu onde as obras mais significativas possam ser guardadas e expostas em condições adequadas. Apesar de reconhecer a dificuldade de «formação em Portugal de uma galeria de quadros completa, abrangendo todas as escolas, contendo exemplos de todos os estylos» (*Academia de Bellas-Artes ... 1868: 11*), Sousa Holstein defende que «o que Portugal póde e deve ainda ter, são museus nacionaes, representando as producções mais notaveis dos seus artistas» (*Academia de Bellas-Artes ... 1868: 11-12*). A ideia da criação de um museu onde fosse exposta a coleção arrecadada no Convento de S. Francisco, ainda que tenha feito parte da visão inicial da desamortização, só encontrou resposta numa ação propedêutica, ocorrida em 1882 com a Exposição de Arte Ornamental, em 1884, tornando-se efetiva com a abertura do Museu de Belas Artes e Arqueologia, no Palácio das Janelas Verdes.

No cômputo geral, a apropriação dos bens religiosos por parte do Estado dá origem a novos ciclos de vida para esses bens, consubstanciados na criação de estruturas institucionais em número apreciável para os poder guardar e garantir a sua fruição por parte de novos públicos. A mudança de contexto é afinal o motor de uma mudança de paradigma em que o livro, o quadro, o objeto de arte participa num projeto cultural e pedagógico destinado não apenas às elites mas sobretudo à educação dos povos. Consagram-se também as grandes instituições/repositórios que administram esses bens, os custodiam e distribuem e que são o garante do património nacional. E se este conceito é muitas vezes apenas implícito na legislação e nas medidas tomadas no século XIX, não há dúvida que a desamortização ordenada após o advento da República vai tornar os bens bibliográficos e artísticos como expressão de um património que para além da possível fruição, se constituía, por ser de todos, como a memória de uma nação.

3. *Contas correntes dos objectos preciosos de ouro, prata, e joias que pertenceram aos conventos suprimidos do continente do reino.* Lisboa, Imprensa Nacional, 1842, desdobrável, s/p..

FONTES E REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Academia de Bellas-Artes de Lisboa – *Catalogo provisorio da Galeria nacional de pintura existente na Academia real das bellas artes de Lisboa*. Lisboa: Typ. Universal, 1868.

BARATA, Paulo J. S. – *Os livros e o liberalismo: da livraria conventual à biblioteca pública: uma alteração de paradigma*. Lisboa: Biblioteca Nacional, 2003.

Boletim da Academia Nacional de Belas-Artes: (III: Documentos). Lisboa, ANBA, 1938.

CAMPOS, Fernanda Maria Guedes de – *Bibliotecas de História: aspectos da posse e uso dos livros em instituições religiosas de Lisboa nos finais do século XVIII*. Tese de Doutoramento em História, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Lisboa, 2013.

Colecção de decretos e regulamentos mandados publicar por Sua Magestade Imperial o Regente do Reino desde a sua entrada em Lisboa até á instalação das Câmaras Legislativas. Terceira Série. Lisboa: Na Imprensa Nacional, 1835.

Diário do Governo, 2.º Semestre. Lisboa: Imprensa Nacional, 1836.

MARQUES, Gomes – *Catálogo da exposição de arte religiosa no Collégio de Santa Joanna Princeza em benefício dos pobres de Aveiro*. Aveiro: Minerva Central, 1895.

ROQUE, Maria Isabel – *O sagrado no museu: musealização de objectos do culto católico em contexto português*. Lisboa: Universidade Católica, 2011.

SILVA, António Martins da – *Desamortização e venda dos bens nacionais em Portugal na primeira metade do século XIX* [Tese de Doutoramento em História, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra]. Coimbra, 1989.

SILVA, António Martins da – *A desamortização*. In MATTOSO, José, dir. – *História de Portugal*. Lisboa: Círculo de Leitores, 5.º vol., 1993.

EVOLUÇÃO DIACRÓNICO-FUNCIONAL NUM ANTIGO ESPAÇO RELIGIOSO DO SÉCULO XVII EM ÉVORA – PORTUGAL

Maria do Céu Simões Tereno

*Doutorada em Conservação do Património Arquitetónico, Arquiteta,
Universidade de Évora – Departamento de Arquitetura, Évora, Portugal
mcst@uevora.pt*

Maria Filomena Mourato Monteiro

*Doutorada em Arquitetura,
Câmara Municipal de Évora – Divisão do Centro Histórico, Património, Cultura e Turismo
fmonteiro@cm-evora.pt*

RESUMO

O propósito deste trabalho, consiste na realização do estudo diacrónico de um conjunto conventual masculino, que passou por alterações diversas desde a sua desocupação pelos religiosos carmelitas, exigida pela extinção das ordens religiosas, à sua refuncionalização atual. Esta tem contribuído para que este património continue vivo e em condições de ser transmitido às gerações vindouras, nas melhores condições.

PALAVRAS-CHAVE

Espaço religioso | Musealização | Refuncionalização | Património | Preservação

ABSTRACT

The aim of this work consists of performing the diachronic study of a male monastic set that has undergone several changes since its eviction by the religious Carmelite, required by the extinction of the religious orders and their current refuncionalisation. This has contributed to keep this heritage alive and able to be transmitted to future generations in the best conditions.

KEYWORDS

Religious Space | Musealization | Refuncionalisation | Heritage | Preservation

INTRODUÇÃO

A Ordem dos Carmelitas Descalços é um ramo da Ordem do Carmo, formado em 1593, que resultou de uma reforma feita ao carisma carmelita elaborada por Santa Teresa de Ávila e São João da Cruz. Esta foi instituída em Portugal em 1612, data em que houve a separação dos conventos portugueses dos conventos da Baixa Andaluzia¹.

Após algumas vicissitudes que retardaram a fundação deste convento em Évora (QUEIMADO 1975: 156), vieram alguns religiosos da Ordem dos carmelitas descalços, dando início ao primeiro convento² no século XVI (FONSECA 1728: 378)³ em consequência da reestruturação da Ordem do Carmo (FONSECA 1728: 379)⁴, em local anexo ao recinto amuralhado, tendo como edifício fronteiro a torre de menagem⁵ (FONSECA 1728: 378) das Portas de Alconchel (ESPANCA 1987: 75).

O Convento dedicado a Nossa Senhora dos Remédios (S. ANNA 1657: 338) é atualmente conhecido como Convento dos Remédios, e deveu a sua fundação ao então Bispo de Évora, D. Teotónio de Bragança⁶. Foi Convento masculino da Ordem dos Irmãos Descalços de Nossa Senhora do Monte do Carmo (Carmelitas) –

Província de São Filipe A igreja foi concluída no ano de 1614, celebrando-se atualmente os 400 anos da sua sacração (ESPANCA 1966: 314)⁷.

O conjunto monástico integrando já a Ordem Reformada dos Carmelitas regia-se por princípios muito austeros, eivados de pobreza e despojamento, tal como estava estatuído na regra (S. ANNA 1657: 344).

A vocação eminentemente apostólica e contemplativa das comunidades de carmelitas inspirava-se nos ensinamentos de Jesus Cristo: *“ora orando isolado no deserto, ora em piedosa intervenção quando no meio da multidão”*. Por se tratar de uma regra com características onde o isolamento e a fraternidade eram fatores importantes, as comunidades eram relativamente pequenas e localizavam-se na contiguidade do meio urbano.

No que respeita à evangelização de novos territórios a ação dos monges deste convento foi relevante, sendo exemplo a fundação, em Salvador da Bahia no Brasil, do cenóbio de Santa Teresinha, edificação muito análoga à de Évora, casa-mãe dos seus fundadores⁸.

1. Remonta a 1773 a separação definitiva da congregação espanhola, ocorrida em consequência de um Capítulo Provincial com vigor de Geral em que foi nomeado o primeiro Prior Geral da Congregação da Beatíssima Virgem Maria do Monte Carmelo do Reino de Portugal.
2. Que pelo fato de funcionar sem alvará e licença real, foi decretado que os monges abandonassem o convento. Esta decisão foi revogada devido a uma sublevação popular que não concordava com o decreto por o achar injusto.
3. A Ordem instalou-se em Évora sob a égide de Frei Balthazar Limpo, em 1531.
4. O Padre Francisco da Fonseca refere que o Arcebispo D. Teotónio de Bragança conheceu pessoalmente S. Teresa de Ávila com quem manteve correspondência, viu confirmada pela Sé apostólica a Reforma da religião carmelita, em 1562, ofereceu ao Arcebispo a possibilidade da fundação de dois conventos na cidade de Évora, um feminino e outro masculino. Após a concessão deste pedido em 1579, o arcebispo entendeu utilizar os meios disponíveis na fábrica da Cartuxa. Apenas em 1594 os religiosos entraram na posse da Ermida de Nossa Senhora dos Remédios, localizada na Rua do Raimundo. Ver ainda BARATA, António Francisco (1909) – *Évora Antiga – Notícias recolhidas com afanosa dilligencia em favor dos asylos de Infância desvalida e Ramalho- Barahona*, Minerva Comercial, p. 40.
5. A este convento se refere o Padre Francisco da Fonseca, em obra citada como estando inserido num local aprazível e alegre, e a igreja magnífica, e o edifício: «tão devoto, como asseado causando singular devoção, o silêncio, e a modéstia, que se vive no recinto destes claustros».
6. Esta fundação não aconteceu de modo pacífico por parte da comunidade eborense de Carmelitas que habitara até então pequeno e humilde conjunto edificado situado ao fundo da Rua do Raimundo, em Évora. A sua instalação em espaço exterior às muralhas foi conturbada, e só concretizada através de fortes pressões, quer da Igreja, quer da Ordem a que pertenciam. No ano de 1606 a comunidade habitava já as novas dependências, que lhe eram destinadas. Quanto à igreja do convento foi sagrada oito anos após a forçada mudança dos monges. Cento e treze anos após a instalação desses religiosos foi projetada, e aprovada pela Ordem, a planta que serviu de base ao presente estudo.
7. Data que se encontra inscrita no florão existente no intradorso da nave central da igreja. A Igreja foi sagrada em 1614, com a presença de D. José de Melo, novo prelado da diocese.
8. Em Salvador da Bahia o convento localizou-se sobranceiro ao mar, e no exterior do núcleo urbano amuralhado. As semelhanças entre as fachadas das igrejas e dos claustros destes dois conventos masculinos são marcantes, embora em locais tão distanciados entre si.

LOCALIZAÇÃO

Edificado no exterior da muralha medieval, anexo à porta de Alconchel, que era à época principal elo de ligação da cidade com o exterior, local privilegiado de trânsito de pessoas e bens [fig.1, fig.2]. Sítio de

grande abundância de água e de terrenos produtivos, permitia uma eficiente higienização dos espaços do complexo monástico⁹, assim como um bom provimento de víveres à comunidade residente.



Fig.1 - Península Ibérica. Mapa do século XVIII, gravado em cobre e pintado à mão. Localização da cidade de Évora.



Fig.2 - Évora. Iluminura do segundo foral da cidade datado de 1505. Vista poente vendo-se em primeiro plano a área onde viria a ser edificado o convento de Nossa Senhora dos Remédios. Doc.: C.M.E.

EVOLUÇÃO DO COMPLEXO MONÁSTICO

A Igreja e o Convento de Nossa Senhora dos Remédios¹⁰ foram construídos no início do século XVII, sob a protecção do então arcebispo D. Teotónio de Bragança. A planta [fig.3] foi elaborada sob a responsabilidade do arquiteto Francisco de Mora.

Este implantou-se num local de declive suave, tendo como fulcro da sua orientação a igreja, inserida no sentido Sudeste/Noroeste, localizando-se o claustro

a Sudeste. Adjacente a este situava-se a ala dos monges, que integrava também a sala do Capítulo, o refeitório e a escada “regular” de acesso ao dormitório, subdividido em celas.

Na ala Sudoeste localizava-se o calefatório, adjacente ao qual se situava a sala dos monges, o refeitório e a cozinha.

9. A cisterna existente no subsolo do claustro abastecia de água a cozinha, o lavabo e a latrina. Presentemente ainda se mantém no claustro, assim como a nascente situada próxima, e cuja água era canalizada até ao convento sobre arcarias.

10. Este conjunto encontra-se em vias de classificação. Foi publicado no DR, 2.º série, n.º 44, o Anúncio n.º 82/2013 de 4 de Março, relativo à abertura do procedimento de classificação da Igreja, Convento de Nossa Senhora dos Remédios e o pórtico proveniente do demolido antigo Convento de São Domingos.

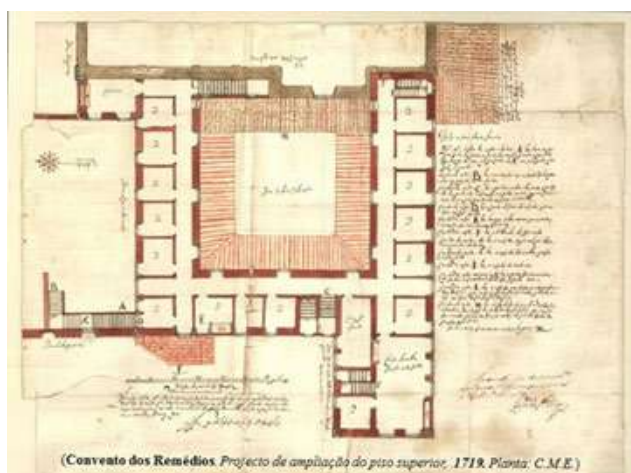


Fig. 3 · Évora. Convento de Nossa Senhora dos Remédios. Planta de trabalho datada de 1719 e representando projecto para a ampliação da área de construção então existente no piso superior do edifício. Doc.: C.M.E.



Fig. 4 · Évora. Convento de Nossa Senhora dos Remédios. Sobre planta de 1719 reconstituição de zonamento por actividades.

A ala de leitura, correspondente à galeria claustral e que permitia a ligação direta à igreja situava-se a Noroeste. Também a Noroeste do claustro se inseria a ala dos “moços”, que integrava a sala de “aula”, a portaria, a enfermaria, o refeitório, a escada de acesso ao dormitório e dependências para armazenamento de víveres. No alçado posterior do altar-mor da igreja, e na sequência da ala claustral dos monges, situava-se a sacristia, assim como capela mortuária, instituída por um dos benfeitores da casa e que ainda se encontra conservada na íntegra.

O convento estava envolvido nos seus lados Sudoeste e Sueste pela cerca, usufruindo esta das ligações com o espaço público a Noroeste, local de conexão com o eixo principal de acesso à cidade amuralhada.

Entre 1614 e 1833 este conjunto cenobita desempenhou ininterruptamente a sua função de casa religiosa masculina.

Devido às necessidades sentidas pelo aumento da comunidade monacal, foram introduzidas alterações resultantes da necessidade de dar resposta a novos programas ocupacionais, encontram-se documentadas em planta referente ao piso superior do complexo edificado, então existente. A elaboração desse projecto teve como objetivo a construção de um novo dormitório no referido piso, [fig.4]¹¹. A planta integra legendagens, por ela dispersas, permitindo uma mais fácil atual correspondência e identificação dos espaços¹²: «Vão da Igreja; vão do saguão do alpendre; oratório sobre a portaria; vão do pátio dos moços; vão da hospedaria; vão do claustro, cazas para as fructas; caza da Aula; telhado do dormitório detraz da capela-mor e da Livraria».

O espírito austero subjacente aos princípios da Ordem estão plasmados na simplicidade, na linearidade e no rigor das formas e materiais empregues.

11. A legendagem que acompanha a referida planta é explícita relativamente, quer aos compartimentos já existentes quer aos propostos para esse piso. O teor do texto é o seguinte, agora transcrito em caligrafia atualizada: «Planta alta para o dormitório que se determina fazer no Convento de Carmelitas Descalços de Nossa Senhora dos Remédios de Évora Cidade, a qual planta mostra todo o Convento que caminha ao nível da caza que já está feita e serve há muitos anos. – Fr. Pedro da Conceição Carmelita Descalço».

12. O deferimento do proposto na planta consta igualmente na peça, assim como o nome do responsável pelo ato decisório: «Aprovada com consentimento dos quatro padres ministros. Carnide, 9 de Fevereiro de 1719. Fr. António de Santo Eliseu, Comissário geral».

REMODELAÇÃO/REFUNCIONALIZAÇÃO

Após a exclausuração das Ordens religiosas, e passados cerca de 180 anos, o conjunto monástico sofreu profundas intervenções de remodelação, nas três últimas décadas do século XX, sendo as de maior importância as da autoria do Arquiteto Vítor Figueiredo [fig.5].

Aos espaços remodelados foram atribuídas novas funções, assim, o espaço da igreja é utilizado regularmente para a realização de recitais e aulas

diversas de música clássica e canto [fig.6 e fig.7], na antiga ala dos monges a capela mortuária é ocupada por um gabinete, a sacristia é local de aulas regulares de música, a sala do capítulo foi transformada em oficina de conservação e restauro mantendo o refeitório as anteriores funções, agora com diferentes utentes¹³.

As alas Sudoeste e dos moços foram totalmente reestruturadas e são atualmente uma espaçosa galeria de exposições. Das anteriores funcionalidades restam



Fig.5 - Évora. Convento de Nossa Senhora dos Remédios. Sobre planta de 1719 zonamento por actividades à presente data.



Fig.6 - Évora. Convento de Nossa Senhora dos Remédios. Foto: A.F.E./C.M.E, segunda metade do séc. XX.

13. O pessoal que trabalha neste antigo espaço conventual, hoje na íntegra propriedade do município dispõe deste compartimento para refeições.

a portaria, que se mantém, e parte do antigo pátio dos moços, hoje mais conhecido por pátio das romãzeiras [fig.8 e fig.9]. O piso superior antes ocupado pelas celas e áreas afins foi totalmente remodelado criando-se aí amplas naves destinadas a exposições e actividades complementares, como teatro, cinema, palestras e espaços de desenho e leitura [fig.10 e

fig.11]. Quanto à primitiva sala da aula do convento permaneceu em parte, tanto a nível formal como funcional [fig.12] mantendo as funções que tinha. A ala da leitura mantém o belíssimo enquadramento do claustro, atualmente depurado de ornamentações, e onde se realizam regularmente recitais de música e canto [fig.13 e fig.14].



Fig.7 · Évora. Convento de Nossa Senhora dos Remédios. Evento promovido por Eboraeusica na igreja do convento. Foto: Eboraeusica, 2008.



Fig.8 · Évora. Convento de Nossa Senhora dos Remédios. Pátio dos "moços". Foto: A.F./ C.M.E., séc. XX.



Fig.9 · Évora. Convento de Nossa Senhora dos Remédios. Pátio das romãzeiras, antigo pátio dos "moços".



Fig.10 · Évora. Convento de Nossa Senhora dos Remédios. Piso superior do edifício.



Fig.11 · Évora. Convento de Nossa Senhora dos Remédios. Piso superior do edifício hoje transformado em galeria para exposições.



Fig.12 · Évora. Convento de Nossa Senhora dos Remédios. Antiga sala "do estudo", hoje sala de conferências e mapoteca.

A vasta cerca, cedida pela Fazenda Pública à Câmara Municipal de Évora em 1839, foi no ano seguinte reutilizada como cemitério, sendo progressivamente ampliada com terrenos confinantes. Os serviços

necessários à sua manutenção encontram-se instalados no atual conjunto edificado. Este, embora subdividido funcional e institucionalmente, mantém-se como um todo coeso [fig.15 e fig.16].



Fig.13 · Évora. Convento de Nossa Senhora dos Remédios. *Claustro.*



Fig.14 · Évora. Convento de Nossa Senhora dos Remédios. *“Música no Claustro” evento da responsabilidade da Eboraeusica. Foto: Eboraeusivca, 2007.*



Fig.15 · Évora. Convento de Nossa Senhora dos Remédios. *Foto: A.F./C.M.E., séc. XX.*



Fig.16 · Évora. Convento de Nossa Senhora dos Remédios. *Vista do conjunto monástico.*

CONCLUSÕES

A intervenção em edifícios que integram o património arquitetónico requer respeito pelas suas características arquitetónicas, espaciais e memoriais.

A execução de programas, mesmo os que se revelem inconciliáveis com os espaços a que se destinam, deve ser fundamentada numa profunda e cuidada análise e investigação, que permita tomar as opções de projeto que sejam menos danosas para a continuidade desse património.

Isto verificou-se no caso em apreço e manifestou-se no respeito pela estrutura existente, e as intervenções realizadas pautaram-se pelo cuidado e adequação à refuncionalização que era necessária para a utilização destes novos espaços.

Os novos espaços de exposição estão organizados numa zona ocupada por dois centros interpretativos «Centro interpretativo sobre o Megalitismo» e «Centro interpretativo sobre Évora Romana» que assumem um carácter permanente e um espaço de maiores dimensões no piso superior do complexo conventual onde se realizam exposições de carácter temporário.

Nestes ocorreram algumas exposições de que se salientam: «Évora desaparecida», «À descoberta da sombra», «Vinha das Calças, uma necrópole da Idade do Ferro», «Michel Giacometti – 80 anos 80 imagens», «Máscaras», «Aquedutos de Portugal» [fig.17 e fig.18], «Afetos» [fig.19 e fig.20] e «Convento de Nossa Senhora dos Remédios-Évora 2012-2013» [fig.21 e fig.22]. No âmbito destas exposições têm



Fig.17 · Évora. Convento de Nossa Senhora dos Remédios. Exposição "Aquedutos de Portugal".



Fig.18 · Évora. Convento de Nossa Senhora dos Remédios. Exposição "Aquedutos de Portugal".



Fig.19 · Évora. Convento de Nossa Senhora dos Remédios. Exposição "Afetos"



Fig.20 · Évora. Convento de Nossa Senhora dos Remédios. Exposição "Afetos"

sido organizados Ciclos de conferências «Água e Património», «Religião e Património» e «Convento de Nossa Senhora dos Remédios e a Ordem do Carmo em Portugal e no Brasil»¹⁴. Integrando ainda estes eventos foram realizados concursos de fotografias cujo público-alvo era constituído por estudantes e conferencistas inscritos neste ciclo [fig.23, fig.24 e fig.15]. Criaram-se também sites respeitantes a cada exposição, ciclo de conferências e concursos de fotografias¹⁵. Relacionado com este convento foi criada em simultâneo com a Torre de Alconchel «A Rota das Torres» que visa dar a conhecer algumas das torres de génese civil, religiosa e militar da cidade de Évora¹⁶.

Como área de apoio têm sido organizadas na cafetaria do convento (atualmente fechada), exposições temporárias de fotografia, pintura e escultura.

Este espaço tem um importante contributo pela utilização de alguns dos espaços do convento serem ocupados pela «Eborae Musica» – associação particular sem fins lucrativos visa o estudo e divulgação da música da Sé de Évora. Igualmente o Conservatório Regional de Música de Évora se situa nestes espaços, dinamizando um significativo número de estudantes.

A utilização deste espaço com finalidades relacionadas com as artes, nas suas vertentes relacionadas com a música a pintura, escultura a organização de exposições e eventos a elas associados, tais como ciclos de conferências, visitas guiadas e concursos de fotografias, contribui de modo relevante para a boa utilização destes espaços, concorrendo para a sua manutenção contínua e permitindo a transmissão deste conjunto patrimonial às gerações vindouras em boas condições de conservação¹⁷.



Fig.21 · Évora. Convento de Nossa Senhora dos Remédios.
Exposição “Convento de Nossa Senhora dos Remédios-Évora 2012-2013”



Fig.22 · Évora. Convento de Nossa Senhora dos Remédios.
Exposição “Convento de Nossa Senhora dos Remédios-Évora 2012-2013”.

14. Ciclo de conferências Água e Património, Religião e Património e Convento de Nossa Senhora dos Remédios e a Ordem do Carmo em Portugal e no Brasil.

15. Concursos de fotografias com os temas Água e Património, Religião e Património e Santos e Pecadores. Os endereços dos sites referidos são: <http://www2.cm-evora.pt/conventoremedios/>; <http://www2.cm-evora.pt/AquedutosdePortugal/>; <http://www2.cm-evora.pt/religioepatrimonio/> <http://www.localvisao.tv/index.php/alentejo/997-rota-das-torres>

16. <http://www.localvisao.tv/index.php/alentejo/997-rota-das-torres>

17. De referir que este conjunto de iniciativas recebeu o prémio da Associação Portuguesa de Museologia (APOM) 2012 – Distinguiu o Convento dos Remédios da C:M:E: na categoria de melhor trabalho de Museologia com uma menção honrosa.



Fig.23 · Évora. Convento de Nossa Senhora dos Remédios.
Entrega de prémios do um dos concursos de fotografia.



Fig.24 · Évora. Convento de Nossa Senhora dos Remédios.
Momento musical.



Fig.25 · Évora. Convento de Nossa Senhora dos Remédios.
Montagem de uma das exposições.

FONTES E REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARATA, António Francisco – *Évora Antiga – Notícias recolhidas com afanosa dilligencia em favor dos asylos de Infância desvalida e Ramalho- Barahona*, Minerva Comercial, 1909.

DUCHET-SUCHAUX, Gaston, DUCHET-SUCHAUX, Monique – *Les ordres religieux, guide historique*. Paris: Flammarion, 1993, 2000.

ESPANCA, Túlio – *Inventário Artístico de Portugal*. Vol.I. Lisboa: Academia Nacional de Belas-Artes, 1966.

____ – *Évora – Arte e História*. Évora: Câmara Municipal de Évora, 1987.

FIGUEIREDO, Vítor – *Projecto de Recuperação e Restauro do Convento e Igreja de Nossa Senhora dos Remédios – Memória Descritiva*. Lisboa: Vítor Figueiredo – Gabinete de Arquitetura, Lda., 1978.

FONSECA, Padre Francisco da – *Évora Gloriosa*. Roma: Oficina Komarekiana, 1728.

JORGE, Virgolino Ferreira – *Cultura e Património*. Lisboa: Edições Colibri, 2005.

____ – *Conservação do Património e Política Cultural Portuguesa*. Évora: Universidade de Évora, 1993.

LESEGRETAIN, Claire – *Les grands ordres religieux, hier et aujourd'hui*. Paris: Librairie Arthème Fayard, 1990.

QUEIMADO, José Manuel – *Alentejo Glorioso – Évora suas ruas e conventos*. Évora: edição de autor, 1975.

S. ANNA, P. Fr.Belchior de (1657) – *Chronica de Carmelitas Descalços, particular da provincia de S. Filippe do Reyno de Portugal, & suas conquistas [...]*. Vol.1. Lisboa: Na Officina de Henrique Valente de Oliveira, 1657.

Sociedade para a Preservação do Património Construído – *Que utilização para o Património construído?*. Évora: Sociedade para a Preservação do Património Construído, 1996.

POLÍTICAS E CONSEQUÊNCIAS DA EXTINÇÃO DAS ORDENS RELIGIOSAS NO ESPAÇO URBANO E ENVOLVENTE DÁ CIDADE DE ÉVORA DO LIBERALISMO À ATUALIDADE

Elsa Caeiro

Arquiteta, Direção Regional de Cultura do Alentejo, Évora, Portugal
elsa-caeiro@clix.pt

RESUMO

Os conventos do termo de Évora refletem, quer pela sua concentração, importância e riqueza, quer pela diversidade de utilizações posteriores ao seu encerramento, uma época que altera, nesta cidade, a zona urbana consolidada. A partir de meados do século XIX, são ocupados com novos equipamentos, verificando-se, nalguns casos, a sua demolição e a recente construção nas antigas cercas conventuais. Reflete pois este artigo que a dinâmica iniciada em 1834 se tem prolongado ao longo dos anos, prevalecendo até à atualidade.

PALAVRAS-CHAVE

Conventos | Évora | Desamortização | Mosteiro | Património

ABSTRACT

The convents of the archdiocese of Évora reflect, on the one hand due to their concentration, importance and wealth, and on the other hand due to the diversity of their post-closure uses, an era that changed the consolidated urban area of this city. From the mid-nineteenth century on they are occupied with new facilities, and, in some cases, we witness their demolition and the later building construction in the old convents' enclosures. This article reflects that the dynamics which started in 1834 has been extended over the years, and prevails to the present day.

KEYWORDS

Convents | Évora | Disentailment | Monastery | Heritage

O processo de extinção das ordens religiosas inicia-se em Évora em 1759, com ao encerramento do Colégio do Espírito Santo, na sequência da expulsão da Companhia de Jesus, o que ocasiona importantes alterações na vida religiosa e estudantil da cidade, devido ao posterior encerramento de diversos estabelecimentos de ensino dependentes desta instituição.

Em finais do século XVIII encontram-se em funcionamento nesta cidade dezanove casas conventuais, onze masculinas e oito femininas, algumas com uma certa pujança e proprietárias de grandes terrenos agrícolas, outras em franco declínio. Destas, cinco localizam-se no exterior da Cerca Nova e uma, Valverde, a cerca de quinze quilómetros da distância, encontrando-se as restantes integradas no núcleo urbano.

As invasões francesas e a consequente onda de destruição que provocam, e posteriormente, a revolução liberal alteram significativamente a organização interna da urbe. Esta evolução culmina com o movimento de extinção das ordens religiosas, que liberta, no interior da Cerca Nova, cerca de um terço da sua área total, o que modifica globalmente a sua morfologia e organização interna, permitindo a introdução de uma série de equipamentos, de iniciativa pública e privada, necessários à modernização urbana que ocorre em toda a Europa do século XIX.

Numa primeira fase assiste-se à ocupação sistemática por unidades do exército dos edifícios deixados vagos pela desamortização. Noutros casos os estabelecimentos são entregues a instituições de assistência e ensino, demolidos, parcialmente ou integralmente, ou vendidos a particulares.

A transformação da cidade neste século também é motivada pelo gosto e necessidades da nova classe burguesa ascendente, e pelo crescente interesse da sociedade civil pelo bens / vestígios patrimoniais em presença, cujo exemplo mais paradigmático conduz à desobstrução do Templo Romano, surgindo gradualmente novas formas de intervenção e preservação nos edifícios considerados "históricos".

Os imóveis conventuais masculinos são imediatamente colocados à venda, em hasta pública, com a expectativa de entrada de dinheiro e bens no erário público; estas vendas, a maioria das quais realizadas ao desbarate, não atingem as expectativas dos governantes e transitam para a grande burguesia

emergente, ávida de terras, com as quais consolidam a sua posição social originando grandes latifúndios. Os bens móveis aí existentes, tais como alfaias, paramentos, talhas e mesmo cadeirais ou altares que servissem ao culto secular são distribuídos pelas igrejas paroquiais, após uma primeira recolha de bens, que integram os acervos dos museus então em formação.

O **Convento de São Francisco** é entregue à Autarquia, reabrindo, em 1840 a igreja ao culto, como sede da Paróquia de São Pedro. Em 1838 a zona conventual, que englobava o antigo paço real, é colocada em hasta pública e o piso superior do claustro é demolido em 1859, assim como parte do edificado. Na zona da cerca constrói-se o mercado, o Passeio Público e uma praça, e o restante quarteirão é vendido a um particular em 1882, o qual inicia o restauro da igreja e constrói um quarteirão de habitação que ocupa todo o quarteirão, adossado à igreja e Capela dos Ossos. Neste período é também demolida a torre remate do aqueduto da Água da Prata e respetivo ramal, o que motiva acesa polémica, denunciada, como um grave atentado ao património, num jornal inglês.

Em 1836 inicia-se a demolição do **Convento de São Domingos**, prevista no plano de arranjo de uma praça pública, sendo o **Convento dos Lóios** devolvido à Casa Cadaval. A **Igreja da Graça** é ocupada imediatamente por uma escola primária e, posteriormente entregue ao Ministério da Guerra. Na cerca dos **Remédios** instala-se em 1839 o Cemitério Público, e o **Convento do Carmo** é reintegrado nos bens da Casa de Bragança e posteriormente vendido à família Eugénio de Almeida.

A área conventual das **Mercês** é imediatamente vendida a entidades privadas, o que provoca o seu total desmembramento, assim como o do **Espinheiro**, transformado em sede de uma exploração agrícola e casa de habitação. **Valverde** é entregue à Fazenda Pública, **Santo António** é ocupado durante uns tempos como cemitério público e é posteriormente vendido a um particular que adapta o espaço a quinta de recreio e no **Convento da Cartuxa** instala-se uma Escola Agrícola Regional, entre 1852 e 1871, data em que é vendido a José Maria Eugénio de Almeida.

Nestes conjuntos, e após o seu desmembramento, sobretudo nos vendidos a particulares ou demolidos, o seu património arquitetónico e integrado é alienado, salientando-se, entre outros, o caso de São Domingos,

do qual se encontram numerosos vestígios, alguns monumentais, inseridos em imóveis da cidade, tais como um portal proveniente do Espinheiro, colocado num palácio construído no final do século, bibliotecas que desaparecem, como a da Cartuxa ou do Calvário (esta nos anos 40 do século XX), objetos em talha, cadeirais e painéis azulejares que se observam nas fotografias da época.

Os conventos femininos encerram gradualmente, realizando-se a partir de 1857, os inventários (Autos de Avaliação e Descrição) dos seus bens patrimoniais, que permitem uma avaliação do estado das instalações, e bens integrados. Esta decisão advém do fato de se verificar que, quando da extinção abrupta das instituições masculinas, ocorre uma dispersão significativa dos bens aí existentes, sendo impossível de avaliar a dimensão das perdas então sofridas por parte do Estado. Estes arrolamentos são realizados por autoridades locais, com os estabelecimentos ainda em funcionamento sendo posteriormente as peças mais valiosas integradas em contexto museológico, entregues às dioceses, leiloadas ou vendidas.

O **Convento de Santa Mónica** é o primeiro a ser extinto, em 1881, seguindo-se **Santa Catarina** em 1882, **Salvador e Convento Novo** em 1886, **Calvário** em 1889, **São Bento** em 1890, **Paraíso** em 1897 e **Santa Clara** em 1903. No entanto, e dando resposta a apelos veementes de grandes personalidades da época, que se interrogam sobre o destino a dar às habitantes destes espaços, o convento do Calvário não encerra, recolhendo parte desta população abandonada, o que motiva a sua continuidade temporal até ao início do século XXI.

Em 1900 incide-se a demolição do **Convento do Paraíso** e, em 1902, a de **Santa Catarina**, justificadas pelo do estado de conservação lamentável em que se encontram e pela necessidade de solucionar a grave crise de desemprego no setor da construção civil e da indústria corticeira, seguindo-se, em 1916, a demolição parcial de **Santa Mónica** (igreja e piso superior do claustro) e a partir de 1940 a demolição da zona conventual do **Salvador**.

Desde o início do século, um dos aspetos que caracteriza a evolução urbana é a atenção crescente

ao património construído, datando de 1908/1910 as primeiras classificações de edifícios como Monumentos Nacionais¹; os edifícios não classificados continuam a degradar-se ou a desaparecer, o que merece, por parte da Associação dos Arqueólogos Portugueses, em 1911, uma chamada de atenção para este fato.

Este processo de transformação, do qual resulta a cidade que hoje temos e vivemos é atenuado com o surgimento dos primeiros grupos de proteção do património. A necessidade de construção de espaços públicos e equipamentos continua a fazer-se sentir, assistindo-se gradualmente ao retirar das unidades militares dos edifícios do centro histórico, desocupando espaços monásticos, que se encontram então num estado lastimoso.

Alguns edifícios são intervencionados de forma sistemática pelo poder público, conservando ainda uma imagem global que preserva a sua memória histórica, adaptando-se os imóveis às novas funções requeridas, que por vezes apresentam programas difíceis de introduzir nas estruturas existentes.

Todos estes espaços são, no entanto, profundamente alterados nos últimos cento e cinquenta anos, não se pretendendo que qualquer deles se mantenha intacto e na sua forma primitiva, observando-se, em praticamente todos, a reedificação de novos corpos, reconstruídos e ampliados após derrocadas parciais, e a adaptação dos espaços existentes às necessidades entretanto surgidas.

Os restantes conjuntos conventuais são compartimentados e retalhados, continuando a cidade o seu crescimento no interior do centro histórico já de si densificado, ocupando os últimos espaços livres, partes das antigas cercas conventuais, nos finais do século XX. Das iniciativas recentes salientam-se as seguintes alterações e intervenções:

São Francisco: com intervenções na igreja desde o final do século XIX, esta é considerada como um dos expoentes da arquitetura gótica e medievale portuguesa, sendo um marco urbano, espaço de referência de celebrações litúrgicas no meio religioso da cidade. Sendo um dos edifícios mais visitados de Évora, pois integra no seu espaço a Capela dos

1. Sé, Palácio D. Manuel, S. Francisco, Templo Romano, Arco de Santa Isabel, Chafariz da Praça do Giraldo, Frontaria da Igreja da Graça, Ermida de São Braz, Casa de Garcia de Rezende, Aqueduto da Água da Prata e Igreja dos Loios.

Ossos, sofre constantemente obras de manutenção e conservação, além de ser objeto de estudos aprofundados no que respeita ao seu comportamento estrutural e físico. Ex-libris da cidade, a memória coletiva já apagou as suas funções conventuais para a perceber como um templo isolado, fora do contexto primitivo. Recentemente intervêm-se no claustro, com objetivo de estabelecer uma entrada direta para a visita da Capela dos Ossos e instala-se num novo a imagem do Senhor dos Passos. Neste momento está em curso um projeto de intervenção de reforço estrutural de todo o imóvel, e ampliação, com mais um piso, do corpo lateral, onde se pretende instalar um núcleo expositivo de arte sacra e a musealização de vestígios de antigas celas conventuais, com pinturas murais, encontradas nos entre forros, com proposta, no entanto, de demolição de parte destas mesmas estruturas. A antiga cerca encontra-se ocupada pelo jardim público, mercado, e um polo universitário, que adaptou as suas instalações a partir do quartel preexistente.

São Bento: sucessivamente ocupado e alterado, é entregue ao Governo Civil, em 1940, iniciando-se em 1957 a sua adaptação a Casa Pia Masculina; após a saída desta instituição é vandalizado algumas vezes, com roubos pontuais (um sino, painéis de azulejos, mobiliário, etc.), e sofre ocupações ilegais de alguns espaços, sendo entregue à tutela da Direção Regional do Alentejo em 2008. Desde esta data recuperam-se as coberturas, caíam-se e ocupam-se alguns espaços, realizando-se, de tempos a tempos, atividades de índole cultural. Com um recente projeto de instalação do Museu da Música, não concretizado por falta de meios, é urgente que se defina uma utilização do conjunto, de forma a preservar a sua identidade e mais-valia patrimonial.

Zona de **São Domingos:** o espaço livre da cerca é totalmente construído na última década, com edifícios de habitação e espaços comerciais e atravessada por uma nova artéria. Desta intervenção destaca-se os trabalhos arqueológicos aí efetuados, a requalificação do claustro primitivo e a desobstrução de alguns vestígios arquitetónicos interessantes.

Santa Mónica: O conjunto atravessa várias vicissitudes até ser reconstruído para utilização como Magistério

Primário em 1942 e encontra-se ocupado por uma escola primária e serviços da Universidade de Évora. O piso térreo, ocupado pela primeira, tem sofrido alterações que desvirtuam o espaço sem no entanto o degradar, tais como a colocação de tetos falsos, divisórias em estrutura de alumínio e “pladur” e o encerramento, com caixilharias do mesmo material, das arcarias, que dificultam a leitura global e desvalorizam os vestígios conventuais existentes. Na cerca da mesma encontra-se em construção de um ginásio e acesso à escola e na sua periferia edificou-se um loteamento, cuja construção se encontra suspensa e que se encontra num estado lamentável.

Após o encerramento de **Santa Clara** a igreja, entregue à Arquidiocese, é destacada do restante conjunto, ocupado por um quartel de 1911 a 1936, data em que sofre uma derrocada. Remodelado em 1951 para nele instalar uma Escola Comercial e Industrial, hoje EB23 de Santa Clara, alteram-se e reconstruem-se vários corpos, sendo a sua imagem, sobretudo na ligação com o exterior, muito modificada². A igreja e coro baixo são intervencionados no início do século XXI, para albergar um núcleo do Museu de Évora, entretanto em obras, recuperando-se alguns elementos do seu interior. Há alguns anos encontra-se devoluta, com necessidade urgente de um programa de ocupação que dignifique este espaço, de grande valia patrimonial.

O **Espinheiro** sofre algumas intervenções ao longo deste século, sem alterar o conjunto edificado assim como o seu espaço envolvente. A remodelação, com base num projeto de arquitetura e conservação e restauro de qualidade, ambos acompanhados pelo então IPPAR, é alterado num curto espaço de tempo em obra, ocorrendo intervenções que delapidaram e o espaço da cisterna, (com a abertura de uma porta que removeu uma fonte quinhentista / espaço de fresco do século XV), sendo destruídos sistemas hidráulicos, revestimentos azulejares do refeitório além de outras intervenções pouco criteriosas do ponto de vista técnico, tais como o “restauro” do interior da igreja, onde as talhas, telas e outros elementos são repintados, e destruídas pinturas murais, no piso superior do claustro, postas a descoberto no decorrer da obra. Também o espaço envolvente, marcada pela presença de blocos graníticos e uma forte ruralidade é totalmente remodelado, devido à necessidade de

2. Restam levantamentos arquitetónicos antes da intervenção que permitem a leitura mais precisa deste conjunto.

instalação de infraestruturas, piscina, estacionamento e outros serviços afins, e encontra irremediavelmente destruído.

Em 1917 a zona conventual dos **Lóios** entra na posse do Estado, e sofre ocupações diversas até ser adaptada a Pousada de Portugal em 1965, sendo um dos edifícios mais bem preservados do conjunto analisado. No entanto, a intervenção realizada, sobretudo na instalação de infraestruturas para os quartos e construção das cozinhas e economato, em cave sobre o pátio, destroem certamente parte da estrutura primitiva. De salientar também a introdução de “elementos patrimoniais”, tais como o tramo do lavabo do claustro, documentados por fotografias da então DGEM. Recentemente a zona do refeitório e antigas cozinhas é alterada, para instalação de um novo quarto, o que inibe parcialmente a leitura do seu anterior funcionamento.

No espaço do **Paraíso** é construído um centro de assistência médica, hoje ocupado por serviços administrativos do Ministério da Saúde e, sendo o restante espaço ajardinado. No entanto, algumas peças de grande valor são inseridas no espaço denominado “Sala Dr. Mário Chicó” no Museu de Évora e na sede da Direção Regional da Cultura encontram-se revestimentos azulejares e talhais reaproveitadas certamente quando da sua demolição.

A zona de **Santa Catarina**, ocupada inicialmente por instalações industriais e um cinema ao ar livre, é alvo de uma operação urbanística nos anos oitenta, com a construção de um imóvel de habitação, serviços e estacionamento subterrâneo, cuja implantação corresponde, *grosso modo*, à do espaço conventual.

O Convento da **Graça** encontra-se praticamente em ruínas quando é intervencionado, sobretudo a nível da Igreja e das alas poente, e é adaptado, entre 1965 e 1974 a Messe de Oficiais, implicando a necessidade de novos equipamentos, entre os quais instalações sanitárias e cozinhas, que alteram antigos espaços, alvenarias e estruturas existentes. No entanto é um conjunto que mantém uma certa unidade, apresentando contudo a fachada da igreja necessidade urgente de obras de conservação.

O edifício de **Valverde** passa definitivamente para domínio do Estado em 1911 encontrando-se atualmente a Igreja aberta ao culto e o espaço conventual ocupado

como residência de apoio à Reitoria da Universidade e mantém uma forte relação com a envolvente, não alterada devido sobretudo à sua localização e à manutenção da cerca original. Há cerca de dez anos a igreja foi alvo de uma intervenção a nível de coberturas e interiores, sendo postas a descoberto fragmentos de pinturas murais.

O convento dos **Remédios** mantém a cerca original, adaptada desde finais do século XIX a cemitério público, tendo sido instalada na sua entrada principal um portal proveniente de São Domingos. Em 2002/2003 encontra-se em péssimo estado de conservação, com o piso térreo parcialmente devoluto, salvo numa área, onde uma escola de música ocupa alguns espaços, nomeadamente a sacristia, portaria e igreja. Nos anos noventa, uma intervenção substituiu toda a cobertura por uma estrutura em betão armado, altamente prejudicial, do ponto de vista estrutural. Nas obras de intervenção, mais recentes, para instalação de serviços da autarquia, tomam-se decisões projetuais, das quais as Entidades da Tutela discordam, tais como a remoção de altares originais do claustro ou a eliminação da zona da portaria, opções estas que não se compreendem numa intervenção atual.

O **Calvário** mantém um pouco da sua aparência original, por nunca ter sido interrompida a sua ocupação. Devoluto desde o início deste século, é atualmente ocupado por diversas entidades ligadas à Arquidiocese. Apresenta condições de conservação e manutenção muito precárias, com adaptações e intervenções realizadas de forma incorreta ao longo das décadas, com materiais de pouca qualidade e sem qualquer tipo de supervisão da parte da Tutela. Após a recente ocupação, que valoriza, por exemplo, a antiga sala do Capítulo, verificou-se, em visita em 2012, que desapareceram do espaço, pertença do Estado, objetos diversos tais como uma roda ou tela existente no refeitório. De salientar que nesta data ainda se encontrava o coro alto, em condições precárias, com todo o mobiliário e altares da época do seu funcionamento como casa monástica.

Santo António é de tal modo alterado pela adaptação a quinta de recreio, em finais do século XIX e posteriormente a Seminário e Casa Sacerdotal, que praticamente não permite a leitura do seu espaço e da sua evolução construtiva, mantendo-se no entanto o espaço da cerca, onde subsiste uma quinta de recreio, confinada e integrada no Forte do mesmo nome.

A demolição do convento do **Salvador** data de 1947, e permite a abertura de uma nova artéria, a construção do edifício dos Correios, além da desobstrução do Aqueduto na Rua do Salvador e a intervenção na Porta Romana de Santa Isabel. Restam do conjunto a torre, a igreja e uma ala do claustro. Ocupado desde os anos sessenta pela Direção Regional dos Monumentos e Edifícios do Sul, é entregue à tutela da Direção Regional de Cultura do Alentejo quando da extinção da DGEM. Parcialmente cedida, por protocolo, à Arquidiocese de Évora, para nele instalar o arquivo diocesano, sofre obras de manutenção e de conservação e restauro, no património integrado da sacristia, coro baixo e igreja. Esta última funciona como espaço expositivo e atividades culturais, da responsabilidade da DRCALEN, com zona de receção e loja, encontrando-se o restante edifício desocupado desde o final da obra. De salientar, no coro baixo, a remoção de elementos importantes, tais como portadas em madeira na zona da grade e portas de ligação à igreja durante a referida intervenção.

O Convento da **Cartuxa** apresenta uma notável imagem de conjunto e é fruto de uma reconstrução quase integral em meados do século XX, por iniciativa de Vasco Maria Eugénio de Almeida, para aí instalar uma comunidade monástica em 1960. Esta intervenção respeita, por vontade do proprietário, integralmente o existente, e baseia-se em um levantamento datado de finais do século XIX e nas regras da arquitetura e ocupação de espaços cartusianas.

Do convento das **Mercês** resta somente a igreja, classificada e adaptada Núcleo de Artes Decorativas do Museu Regional em 1956. Uma parte da cerca é ocupada pela primeira praça de toros de Évora, espaços desportivos e instalações industriais, que se estendem ao piso térreo de todo o espaço monástico. Há cerca de uma década realiza-se uma intervenção no que resta do edifício conventual, tendo nele sidos instalados habitações, comércio e serviços e recentemente inaugura um estabelecimento hoteleiro na zona da cerca, que causa danos estruturais na igreja e fachada principal, ocupada como reserva do Museu de Évora.

O Convento **Novo** é ocupado por atividades assistenciais desde o seu encerramento; ocupado durante décadas

pela Casa Pia Feminina, o conjunto é bem preservado e cuidado, com intervenções criteriosas por parte da DREMS. A igreja mantém-se intacta, com coro alto e baixo³ e património integrado de grande valor patrimonial. Ocupado atualmente por uma instituição de acolhimento de menores, desconhece-se o estado do seu interior, mas temendo-se pela sua preservação.

A Igreja do **Carmo** torna-se sede da Paróquia da Sé a partir de 1934 e o edifício conventual é cedido, desde 1914, como Paço Episcopal; posteriormente ocupado por um polo da Universidade de Évora, encontra-se neste momento devoluto, e pelo seu aspeto exterior, em degradação progressiva. A igreja, apresenta-se em bom de conservação e tem sido objeto de intervenções recentes, nomeadamente a recuperação do pavimento do átrio de entrada e de algum património integrado, realizadas estas de forma pouco criteriosa, embora o relatório prévio da primeira ser de grande qualidade técnica. Local de eleição dos Eborenses no que respeita à vida litúrgica e religiosa, desaparece da memória coletiva como igreja conventual, e embora mantenha o corpo contíguo, com uma separação exterior e acesso diferenciado, não é identificado como parte de um mesmo conjunto.

Da globalidade desta análise conclui-se que a grande riqueza destes espaços é a sua extrema diversidade, que importa valorizar no seu conjunto, de forma a permitir uma leitura global destes importante património no seu conjunto e um maior cuidado nas intervenções que aí se realizam, necessárias ao seu funcionamento e novas valências que aí se pretendem e devem instalar.

Embora se refiram pontualmente elementos decorativos e ornamentais esta comunicação não analisa este aspeto que, no entanto, se considera relevante e que seria um ponto a aprofundar em futuros trabalhos, assim como o estabelecimento de relações entre edifícios da mesma ordem (S. Bento e Bernardas de Portalegre ou Santa Clara de Santarém e de Évora), de ordens distintas (Cardais e Calvário, onde surgem elementos decorativos similares), ou entre ordens idênticas mais de sexos diferentes (Remédios e Convento Novo).

3. A maioria dos autores consultados refere o coro baixo como sala do capítulo, o que na opinião da autora não é uma correta interpretação do conjunto existente.

FONTES E REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Arquivo Histórico da Câmara de Évora (AHCME), *Anteprojecto de embelezamento da Praça D. Pedro nesta cidade*, 1893, Planta geral da Praça de Sertório 1893, AM, *Calçadas e macdames*, 35, pasta 2.
- AHCME, *Planta anteprojecto Palácio Justiça 1874*, AM, Estudos Diversos, 001.
- AHCME, *Arruamentos em Évora, Alargamento da Rua do Salvador e Demolição dos prédios anexos à igreja do Salvador*, AMEVR/M/B/03/Pt.008.
- AHCME, *Convento de Santa Catarina, Demolições, Memória descritiva*, AMEVR/M/A/06/ Pt.024.
- AHCME, *Jardins públicos de Évora Paraíso, Diana e Largo de Avis*, AMEVR/M/A/05/Pt002, *Planta do Paraíso*, 5 de Fevereiro de 1907.
- AHCME, *Projecto de Remodelação de edificio na Praça Joaquim António de Aguiar*, 20
- AHCME, *Processo n.º 747 – Edifício dos correios*.
- Arquivo Nacional da Torre do Tombo (A.N.T.T.), *Situação dos Edifícios e Institutos religiosos ao serviço do estado, e das corporações*, Arquivo Histórico do Ministério das Finanças, (AHMF) 1941, Volume I – Conventos de Freiras, Volume II – Conventos de Frades.
- ANNT, AHMF, *Convento de São Francisco*, n.º 142, cx. 2214, cp. 1.
- ANNT, AHMF, *Convento de São Bento de Cástris*, cx. 1927, cp. 2.
- ANNT, AHMF, *Convento de São Domingos ou da Transfiguração*, n.º 149, cx. 2214, cp. 1.
- ANNT, AHMF, *Convento de Santa Clara*, cx. 1924, cp. 2.
- ANNT, AHMF, *Mosteiro de Nossa Senhora do Espinheiro*, n.º 140, cx. 2213, cp. 7.
- ANNT, AHMF, *Convento do Paraíso*, cx. 1916, cp. 2, IV / I / 10 (23).
- ANNT, AHMF, *Convento de Nossa Senhora dos Remédios*, n.º 151, cx. 2214, cp. 10.
- ANNT, AHMF, *Convento de Santa Helena do Monte Calvário*, cx. 1921, cp. 1.
- ANNT, AHMF, *Convento de Bom Jesus de Valverde*, n.º 144, cx. 2214, cp. 3.
- ANNT, AHMF, *Convento de Santo António da Piedade*, n.º 143, cx. 2214, cp. 2.
- ANNT, AHMF, *Convento de Scala Coeli (Cartuxa)*, cx. 2213, cp. 8.
- ANNT, AHMF, *Convento de Nossa Senhora das Mercês*, n.º 148, cx. 2214, cp. 7.
- ANNT, AHMF, *Convento de São José*, cx. 1930, cp. 2.
- ANNT, AHMF, *Convento do Carmo*, n.º 150, cx. 2214, cp. 7.
- BARATA, António Francisco – *Breve Notícia do Mosteiro de Santa Helena do Monte Calvário*. Évora: Minerva Eborensis, 1899.
- BEIRANTE, Ângela – *Évora na Idade Média*. Lisboa: Junta Nacional de Investigação Científica e Tecnológica, Fundação Gulbenkian, 1995.
- CAEIRO, Elsa – «Os conventos do Termo de Évora, Contributos para a história urbana da cidade». *A Cidade de Évora*. Évora: Câmara Municipal de Évora. II série, n.º 7 (2007-2008) 283-318.
- ____ – *Os Conventos do termo de Évora*. Tese de doutoramento em Arquitetura, Universidade de Sevilha, 2006 [policopiado].
- ESPANCA, Túlio – «Fundação e notas histórico-artísticas sobre o Antigo Paço dos Duques de Bragança em Miscelânea Histórico-Artística». *A Cidade de Évora*. Évora: Câmara Municipal de Évora. N.º 31-32, (1953) p. 157-161.
- ____ – «História da Casa Cadaval, III Parte, Igreja e Convento de São João Evangelista (Lóios)». *A Cidade de Évora*. Évora: Câmara Municipal de Évora. N.º 43-44 (1960-1961) p. 119-142.
- ____ – *Inventário Artístico de Portugal, Concelho de Évora*. Lisboa: Academia de Belas Artes, 1966.
- ____ – «Planta do piso principal do Convento de Nossa Senhora dos Remédios». *A Cidade de Évora*. Évora: Câmara Municipal de Évora. N.º 63-64 (1980-1981) p. 208.
- FERNANDES, Maria da Conceição Lopes Aleixo – *Os restauros e a memória da cidade de Évora (1836- 1986)*. Dissertação de Mestrado em Recuperação do Património Arquitectónico e Paisagístico, Universidade de Évora, 1988 [policopiado].
- GASPAR, Jorge – «Os espaços conventuais e o metabolismo da cidade». *Actas do Colóquio Conversas à volta dos conventos*. Évora: Casa do Sul Editora, 2002, p. 87-94.
- Inventário do Património Arquitectónico*, DGEMN/IHRU. Disponível em [www: monumentos.pt](http://www.monumentos.pt)
- PEREIRA, Sara – «O restauro da Cartuxa de Évora pelos Condes de Vilalva 1942-1960». Separata da revista *Eborensis*. Évora: Instituto Superior de Teologia de Évora. A. 15 n.º 29 (2002).
- PÉREZ CANO, Maria Teresa y MOSQUERA ADEL – Eduardo, *Arquitectura en los Conventos de Sevilla, una aproximación patrimonial a las clausuras*. Sevilla: Consejería de Cultura y Medio Ambiente, Junta de Andalucía, 1991.
- PÉREZ CANO, Maria Teresa – *Patrimonio y Ciudad, El sistema de los conventos de clausura en el centro histórico de Sevilla*. Sevilla, Fundación Fondo de Cultura de Sevilla, Universidade de Sevilha, Secretariado de Publicaciones, 2000.
- Riscos de um século, Memória da evolução urbana de Évora* [Catálogo de exposição]. Évora: Évora Câmara Municipal de Évora, 2001.
- SILVA, António Martins da – *Desamortização e venda dos bens nacionais em Portugal na 2.ª metade do século XIX*. Tese de doutoramento em História, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 1989 [policopiado].

CONVENTO DOS REMÉDIOS POLO DINAMIZADOR DE REDE INTERNACIONAL DE TURISMO RELIGIOSO E PATRIMONIAL

Maria Filomena Mourato Monteiro

Doutorada em Arquitetura, Câmara Municipal de Évora, Évora, Portugal
fmonteiro@cm-evora.pt

Maria do Céu Simões Tereno

Doutorada em Conservação do Património Arquitectónico, Universidade de Évora, Évora, Portugal
mcst@uevora.pt

RESUMO

O património dos antigos mosteiros e conventos, abrangendo um diversificado leque de áreas, constituído por elementos dispersos, na cidade e em diversos locais distantes, em propriedade plena ou gerido por diferenciadas entidades e até, pontualmente, com fortes ligações a longínquos locais, é de difícil preservação caso não seja tratado como um todo. Torna-se essencial a procura, e sequente adoção, de processos qualitativos eficazes tendentes a preservar e valorizar condignamente o remanescente de tão precioso legado histórico-cultural. A criação de uma rede dinamizadora nestas áreas poderia revelar-se uma mais-valia para a sua preservação.

PALAVRAS-CHAVE

Património | Casas Religiosas | Salvaguarda | Turismo

ABSTRACT

The heritage of ancient monasteries and convents, covering a diverse range of fields, consisting of dispersed elements in the city and in many distant places, fully owned or managed by different entities and even, occasionally, with strong connections to remote sites is difficult to preserve if not treated as a whole. Becomes essential demand, and consequent adoption of effective qualitative procedures aimed at preserving dignity and value of the remaining precious historical and cultural legacy. The creation of a proactive network in these areas could prove to be an asset to their preservation.

KEYWORDS

Heritage | Religious Houses | Safeguard | Tourism

INTRODUÇÃO

Évora, cidade antiquíssima, possui uma diversidade de memórias culturais que a fazem seguramente uma urbe com inequívoco interesse para os seus visitantes.

Reportando-nos apenas ao valiosíssimo património de génese religiosa resultante dos antigos cenóbios aqui fundados, a partir da Baixa Idade Média, constatamos que partes significativas deles se encontram dispersos por diversificados locais, algumas vezes até reintegrados em contextos inesperados.

Quanto aos complexos-monástico conventuais estes

perduraram em parte ou mesmo na totalidade. O seu número e distribuição na malha urbana antiga da cidade representam em quantidade, qualidade e imponência valores notórios. Em área, assumem simultaneamente, uma percentagem significativa relativamente à totalidade da mancha urbana amuralhada da cidade de Évora o que, só por si, é dado relevante que justifique o seu estudo.

A preparação e implementação sequente de propostas de valorização constituem objetivo crucial para a sua preservação.



Fig.1 · Évora. Planta com localização dos principais pontos de interesse a dinamizar.

PROPOSTA

Como medidas de defesa, tratamento e valorização de tão vasto e diferenciado legado, preconiza-se a criação de um centro de estudos a instalar no antigo Convento de Nossa Senhora dos Remédios, situado em Évora, conjunto vetusto com mais de quatro séculos de existência e cuja atual igreja celebra, no presente ano de 2014, quatrocentos anos de sacralização¹.

O referido centro teria como funções essenciais as seguintes:

- Investigação, inventariação e tratamento do património fixo, móvel e imaterial gerado pelo sistema monástico-conventual de Évora.
- Realização bianual de uma exposição direcionada para a divulgação de uma casa, monástica ou conventual, e respetivo espaço urbano envolvente. O referido evento teria lugar no antigo espaço religioso selecionado².
- Considerando o valor monetário de algumas peças, seria preparada no Museu de Arte Sacra de Évora uma exposição paralela onde as peças de arte mais emblemáticas seriam expostas com o devido enquadramento histórico-cultural³.
- No Museu de Évora seria realizada exposição paralela, onde as peças mais significativas da antiga casa religiosa escolhida seriam dignamente expostas.
- Iguamente na Biblioteca Pública de Évora seria efetuada exposição paralela, com os mais valiosos documentos aí existentes e cuja apresentação noutra local dificilmente seria autorizada⁴.
- No final do período dos dois anos, e simultaneamente com a abertura das exposições, realizar-se-ia um encontro de especialistas nas mais variadas vertentes, nomeadamente arquitetura monástica e conventual, artes decorativas, sistemas hidráulicos antigos, sistemas estruturais da época, materiais e técnicas de construção medievais, toponímia, urbanismo, heráldica, arqueologia, azulejaria, restauro (de talha, pintura, marcenaria, tecidos, pergaminhos, vitrais, estuques, instrumentos musicais, etc...), doçaria, canto e música por exemplo.



Fig.2, 3 e 4 · Évora. Mosteiro St.ª Clara. Conventos do Carmo. Convento dos Remédios.

1. Saliente-se que a Ordem dos Carmelitas Descalços, fundadora deste convento eborense, tem, neste conjunto edificado, o mais antigo cenóbio português da Ordem ainda com características religiosas inegáveis.
2. Obviamente que, nos casos em que o edifício da antiga casa religiosa já não existisse, a exposição seria ao ar livre, na área anteriormente ocupada por este. Limitar-se-ia, nesses casos, à reprodução de documentos fotográficos antigos do extenso espólio do Arquivo Fotográfico da Câmara Municipal de Évora, a serem selecionados por especialistas sobre o antigo cenóbio em causa.
3. Os espólios a expor no Museu de Arte Sacra de Évora, Biblioteca Pública e Museu de Évora, seriam devidamente enriquecidos com peças temáticas vindas de outros locais, nomeadamente Torre do Tombo, Museu de Arte Antiga, Igrejas, etc... A facilidade de empréstimo dentro da mesma instituição iria permitir a vinda de peças magníficas, facilitando a sua exposição.
4. Questões morosas de autorizações que necessariamente emanam da tutela, assim como valores referentes aos seguros a realizar tornam inoportáveis deslocamentos.



Fig.5, 6 e 7 · Priego de Córdoba. Cidade Rodrigo. Salvador da Bahia.

Esse encontro teria a duração de uma a duas semanas e durante esse tempo os diferenciados especialistas efetuariam trabalhos concretos relacionados com a antiga casa religiosa escolhida. Uma das vertentes a desenvolver seria a apresentação de propostas concretas de defesa, preservação e valorização do conjunto e área envolvente, estudados durante os dois anos anteriores.

Os resultados seriam apresentados pelos próprios durante uma seção final aberta ao público. Constituiria benefício a participação de técnicos da UNESCO neste *atelier* multidisciplinar e multinacional⁵.

O benefício produzido pelo trabalho conjunto realizado entre especialistas oriundos de outros países e os portugueses, igualmente peritos nas diversas matérias em estudo, seria vantajoso e produziria trabalho profícuo para a valorização e salvaguarda desse património.

- Elaborar-se-ia posteriormente, por comissão eleita, de entre todos os peritos participantes, relatório final

sobre o trabalho desenvolvido, respetivas recomendações e conclusões. Esse documento seria aferido e aprovado conjuntamente e, por último, subscrito por todos os participantes.

- Estabelecer-se-iam acordos de colaboração com diversos centros de estudos e investigação instalados em antigos conjuntos monásticos e conventuais⁶. Seria de igual interesse intercâmbio informativo com casas conventuais fundadas de raiz por religiosos oriundos da cidade de Évora⁷.
- Realização de exposição contínua durante o período dos dois anos, composta com as sucessivas peças tratadas no âmbito do convento ou mosteiro selecionado. Essas, quando móveis, seriam trabalhadas num núcleo de restauro a instalar num dos conventos e apetrechado com técnicos de restauro de várias áreas⁸. Após o restauro seguir-se-ia o tratamento informático e fotográfico do sucessivo material. A amostragem contínua tornaria visível o trabalho bianual realizado, no âmbito de um determinado cenóbio.

5. De lembrar que conventos e mosteiros se localizam em conjunto já classificados pela UNESCO como "Património da Humanidade". O Convento dos Remédios, situando-se na área envolvente, ficará integrado inevitavelmente na área tampão, de proteção, exigida pela UNESCO.

6. Em França são conhecidos alguns mosteiros e conventos que se tornaram centros especializados de investigação. Situação idêntica existe por exemplo na Alemanha. Com o Brasil já estabelecemos acordo de colaboração com o antigo Convento de Santa Teresinha situado em Salvador.

7. Sabese que do Mosteiro de St.ª Clara de Évora saiu a monja que fundou o primeiro mosteiro de clarissas no Brasil, após o que regressou à casa-mãe; do Convento dos Remédios saiu o frade que fundou o Convento de Santa Teresinha, na cidade de Salvador, igualmente no Brasil... Muitos outros, hoje ainda não identificados, possivelmente tiveram origem em mosteiros e conventos de Évora. A comparação entre conjuntos religiosos construídos em terras distantes e os locais de origem das suas freiras e frades seria certamente muito proveitoso para a respetiva caracterização dos conjuntos. Os espaços urbanos gerados por tais casas religiosas, em contextos tão diferenciados, certamente originariam estudos muito interessantes de comparar.

8. Uma sugestão seria o espaço atualmente desocupado no Mosteiro de Santa Clara e que proporcionaria uma ligação direta à atual escola instalada na parte restante do conjunto. Poderia contribuir para incentivar alguns alunos numa escolha profissional na área do património. Outra hipótese seria uma dinâmica diferente na sala de conservação e restauro situada no Convento dos Remédios, abrangendo ligações a alunos e professores de escolas situadas próximas.



Fig.8, 9, 10, 11 e 12 · Évora. Convento dos Remédios.

- O Convento de Nossa Senhora dos Remédios, em Évora, seria o local dinamizador de todas estas ações, considerando ser um edifício da Câmara Municipal de Évora, com espaços e apetências, quer técnicas, quer humanas, vocacionadas para o tema.
- Aí existiriam à disposição documentos informatizados, relativamente aos conjuntos monásticos e conventuais estudados, e resultantes dos sucessivos eventos bianuais. Seria uma forma de divulgação feita por Évora, mas também uma maneira de a cidade e os seus técnicos conhecerem outras realidades e práticas de trabalho.
- Obviamente que, com as sucessivas realizações anuais, se obteria um conjunto de literatura especializada, pois os participantes trariam sempre algum dos seus livros já publicados sobre a matéria, levando por sua vez para os respetivos centros de investigação literatura produzida por técnicos portugueses sobre os assuntos relacionados com as casas religiosas de Évora. Esta troca de informação constituiria igualmente um incentivo a uma maior qualidade e quantidade dos artigos editados. A nível económico seria igualmente vantajoso, pois atingiria um público culto que potencialmente poderia passar a deslocar-se à cidade de Évora, prolongando aqui a sua estadia para além da habitual média de dia e meio⁹.
- Obter-se-ia essencialmente a atenção dos eborenses para um património inigualável e a necessidade de atenção urgente. A participação popular seria conseguida durante o ano, com a procura de peças diversas ainda existentes em muitas das habitações da cidade, e que tiveram a sua proveniência nos espólios dos antigos mosteiros e conventos. Através da compra, após a extinção ou encerramento dos mosteiros e conventos, ou da cedência por algum antepassado que professou em casas religiosas, o volume de cartas, documentos, receitas culinárias, imagens, pautas, artefactos diversos, vestuário, etc. é na realidade enorme, esquecido, desvalorizado ou posto de lado devido à falta de espaço, ignorância ou ausência de gosto pelo tema.
- Seria uma participação que se alargaria às paróquias de Évora, que tantas vezes possuem peças belíssimas cuja proveniência se encontra obscura por falta de trabalho de investigação.
- Realizar-se-iam no claustro do Convento de Nossa Senhora dos Remédios, ou do mosteiro ou convento escolhido para o ano em causa, se para isso existirem condições físicas, espetáculos de canto e música com temas originários do convento estudado. As várias escolas de música existentes na cidade teriam um papel participativo na descoberta de originais e sua interpretação.



Fig.13, 14, 15 e 16 · Évora. Convento dos Remédios.

9. De referir que preferencialmente fazem escala em Lisboa ou Porto, deslocando-se a Évora um ou dois dias. Coimbra e Fátima são destinos que concorrem com Évora nas deslocações internas.

- As escolas dos diversos graus de ensino seriam envolvidas durante o ano letivo, elegendo para estudo o monumento em diferentes cadeiras. Seriam igualmente organizadas exposições, primeiro em cada escola, e no final os melhores trabalhos seriam peças de uma mostra conjunta.
- No âmbito do envolvimento das escolas, paróquias da cidade¹⁰ e demais população, seriam dinamizadas oficinas por técnicos ensinando basicamente medidas concretas de como lidar com algum desse património, nomeadamente o que se pode fazer para contribuir para a sua preservação.

Medidas simples e práticas que permitissem saber por exemplo, como lidar diariamente com algum desse material, o que nunca se deverá fazer... Essas oficinas teriam uma componente prática, nomeadamente com visitas a vários locais e exemplos concretos de ações a desencadear, tendentes à melhoria das condições necessárias à preservação dos diversos espólios dispersos pela cidade de Évora¹¹.

- Igualmente no âmbito da consciencialização relativa às várias técnicas de execução, far-se-iam oficinas com

participantes de todas as idades onde se ensinaria, por exemplo, como pintar azulejo, tela, fazer talha dourada, etc...

Coisas muito básicas, que permitissem entender e reconhecer devidamente o valor dos magníficos trabalhos ainda existentes em alguns desses antigos conjuntos religiosos.

- Tentar-se-ia obter a colaboração da Universidade de Évora, assim como de outras instituições de ensino superior, através da elaboração de dissertações de mestrado e teses de doutoramento versando a enorme variedade de temas relativos ao mosteiro ou convento em causa¹².
- A Escola de Hotelaria de Évora colaboraria efetuando estágios profissionais no espaço de cafetaria existente no Convento dos Remédios. O estabelecimento em questão seria diretamente gerido pela CME. podendo garantir-se uma alta qualidade de serviço mas também a intervenção direta em todos os acontecimentos aí realizados. As verbas daí resultantes seriam um benefício para outras atividades a desenvolver no convento.



Fig.17 e 18 · Évora. Convento dos Remédios.

10. De lembrar que muito do património religioso se encontra disperso por igrejas, sacristias e arrecadações sem que padres, sacristães e pessoal de limpeza tenham conhecimentos práticos de como melhor o preservar. Por iniciativa do Patriarcado, a atualização exaustiva do levantamento a nível de obras de arte encontra-se já concluída para Évora e foi realizada pelo Dr. Artur Goulart com uma equipa de jovens historiadores. Tal trabalho mostrou-se essencial para a consciencialização de tão valioso património móvel pertença da Igreja: saber-se o que existe e onde se encontra depositado. A C.M.E., através de algumas das exposições realizadas aqui no Convento dos Remédios iniciou tal tarefa relativamente ao seu espólio histórico.
11. O Mosteiro de S. José, o Novo, igualmente da Ordem dos Carmelitas Descalços e sendo um protótipo de arquitetura da Ordem em casas femininas encontra-se na posse da Segurança Social, que nele instalou uma instituição particular de solidariedade social, o "Chão dos Meninos". São estas duas instituições que, com poucos ou mesmo nenhuns conhecimentos e insuficiente apoio técnico, asseguram a manutenção desta belíssima e rica casa monástica.
12. O fato do conjunto dos Remédios ter sido objeto de projeto recente da autoria do Arquiteto Vítor Figueiredo deu ao conjunto uma visibilidade e interesse académico grandes. Para além deste interesse sobre a obra executada, obviamente que os autores das diversas teses apresentam estudos históricos aprofundados de grande interesse sobre o local e os seus antigos habitantes.



Fig.19 · Évora. Convento dos Remédios.

Este centro, na sua vertente de documentação e divulgação, seria moderno e bem equipado, garantindo uma fácil e cómoda consulta do diverso material disponível. Teria um ponto de atendimento especializado ao público onde se disponibilizariam materiais diversos relacionados com as antigas casas monásticas e conventuais. Alguns artigos seriam reproduzidos e comercializados, constituindo um foco de interesse mais imediatista, mas também uma pequena fonte de verbas para a manutenção dos espaços.

Obviamente que estariam igualmente disponíveis para a venda os títulos especializados, e de qualidade insuspeita, que versassem sobre as matérias em causa.

Todas as receitas obtidas seriam utilizadas unicamente na manutenção, valorização e divulgação do núcleo e viabilizariam as diversas ações por ele implementadas, quer a nível de encontros, quer de restauro das peças. Para tal seria constituído um fundo monetário exclusivamente com essa finalidade.

Seriam ações práticas, que poderiam produzir soluções diversas, consoante o conjunto a intervencionar, mas essencialmente tinham como objetivo prioritário fomentar na cidade de Évora o gosto e conhecimento do seu magnífico património, salvaguardando-o.

Finalmente em projetos urbanísticos ou arquitetónicos para a cidade que envolvessem património com génese religioso seriam necessariamente mais ponderados. Tendo como referencia o conhecimento das funcionalidades antigas e os exemplos, de boas ou más intervenções, executadas em lugares similares, resultando daí decisões finais mais sensatas e menos lesivas.

FONTES E REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Fortunato de – *História da Igreja em Portugal*. Nova edição preparada e dirigida por Damião Peres. 4 vol. Porto: Portucalense Editora, 1967.

CANO, María Teresa Pérez – *El sistema de los conventos de clausura en el Centro Histórico de Sevilla*. Sevilla: Fundación Fondo de Cultura de Sevilla, Universidade de Sevilha, 1995.

ESPANCA, Túlio – *Inventário Artístico de Portugal*. Vols. I e II. Lisboa: Academia de Belas-Artes, 1966.

FIALHO, Pe. Manuel Fialho – *Évora Cidade de Portugal Ilustrada*, 1707-1711.

GOFF, Jaques Le – *Héros du Moyen Âge, le Saint et le Roi*. Manchecourt: Edições Gallimard, 2004.

JORGE, Virgolino Ferreira – *Cultura e Património*. Lisboa: Edições Colibri, 2006.

MATTOS, Manoel Joaquim de – *Plano de Évora levantado à vista e a passo por Manuel Joaquim de Mattos, esc.* aproximada 1/200, Évora, 1906.

PATRÍCIO, Amador – *Historia das Antiguidades de Évora, Primeira Parte repartida em dez livros*. Évora: Oficina da Universidade, 1739.

DA PRESENÇA À MEMÓRIA: A EXTINÇÃO DAS ORDENS RELIGIOSAS FEMININAS E A DESAMORTIZAÇÃO DO PATRIMÓNIO PICTÓRICO CONVENTUAL CINCO CASOS DE ESTUDO NA COVILHÃ

Maria do Carmo Raminhas Mendes

Doutoranda/Investigadora ARTIS – Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa.
mendes.mariacarmo@gmail.com

RESUMO

A colecção *Patrimoni*, pertença da Câmara Municipal da Covilhã e patente no Museu de Arte e Cultura da cidade, alberga o que dizem ser a herança histórico-cultural covilhanense; contudo, uma referência inscrita num dos quadros veio a revelar um grande espólio fora do contexto conventual feminino da região. Recorrendo aos fundos documentais relativos às ordens e do Município e tendo como objecto de estudo cinco pinturas da colecção, tentar-se-á destrinçar qual o trajecto que os objectos pictóricos tomaram desde a desamortização até ao actual contexto museológico.

PALAVRAS-CHAVE

Extinção | Desamortização | Conventos Femininos | I República | Pintura

ABSTRACT

The *Patrimoni* collection, property of the Municipality of Covilhã and exhibited at the local Museum of Arts and Culture, is known as the Covilhã historical-cultural heritage; however, a reference in one of the paintings has revealed a considerable spoil out of the regional female conventual context. Based on documental funds related to religious orders and of the Municipality and centering the object of study on five paintings, we will try to find out which course the pictorial objects had taken since their confiscation until the current museological context.

KEYWORDS

Extinction | Disentailment | Female Convents | I Republic | Painting

Durante o percurso de investigação no âmbito da dissertação de mestrado, tornou-se necessária visita ao Museu de Arte e Cultura, na cidade da Covilhã, cuja colecção denominada *Patrimonius* albergava o que diziam ser a herança histórico-cultural covilhanense. Desde logo a expressão “covilhanense” se afigurou algo estranha, principalmente no que toca ao número considerável de objectos pictóricos expostos de origem religiosa, na medida em que na cidade apenas existiram, para além de igrejas e algumas capelas, dois conventos masculinos – o Convento de São Francisco e o Convento de Santo António –, e parte do que se apresentava nesse espólio reflectia um universo

imagético característico de conventos femininos, inexistentes na cidade e arredores¹.

Não foi, na altura, possível aprofundar o assunto: as únicas informações obtidas afirmaram ser este espólio pertença do Município, que para a exposição o tinha mandado restaurar recentemente. Não havia qualquer estudo subjacente a cada peça: um número de inventário e uma pequena descrição eram os únicos elementos de partida e chegada de uma suposta herança histórico-cultural cujo percurso se havia apagado da memória. No que à arte religiosa diz respeito, a colecção reúne escultura, alfaias litúrgicas, mobiliário e pintura, esta última ocupando todo um piso do edifício.

UMA HERANÇA DISTANTE

Em visita posterior para o levantamento fotográfico dos objectos pictóricos, causaram surpresa duas legendas que figuravam num retrato de uma religiosa: uma primeira que ocupa o terço inferior da tela, «Retrato de Soror Maria Helena de S. Bernardo, Religiosa Conversa no observantíssimo Convento de Santa Martha, desta Cidade de Lisboa, natural da dita Cidade. Filha de Pessoas muito nobres, nasceu a 25 de Março de 1725 e entrou no mesmo dia no anno de 1762. Foi observantíssima, e ornada de muitas virtudes. Faleceu a 20 de Fevereiro de 1802», e uma outra, no canto superior esquerdo: «O conde de Redondo Thome Souza pello respeito e devoção que lhe tinha a mandou retratar, cujo retrato oferece a esta comunidade em demonstração da sua amizade e respeito». Um ponto de partida que poderia confirmar as suspeitas iniciais: o conjunto pictórico exposto em nada se inscrevia no contexto conventual da região.

Para além do Convento de Santa Marta de Jesus de Lisboa, existiam também referências ao Convento da Visitação de Santa Maria de Lisboa, nomeadamente aludindo a outros quatro objectos expostos, directamente associados na exposição a um livro igualmente exposto, sobre a vida de Santa Joana Francisca Fremiot de Chantal, fundadora da Ordem

da Visitação. Dada a inexistência de conventos femininos próximos, como já referido, e pertencentes às ordens acima referidas, a questão que se levantou logo no momento foi: qual o percurso que os objectos terão tomado para estarem, naquele momento, na posse do Município da Covilhã? O presente estudo centra-se assim sobre cinco casos de peças expostas: o retrato de Soror Maria Helena, acima referido [fig. 1], um retrato de Santa Joana de Chantal [fig. 2], um retrato de São Francisco de Sales com Santa Joana de Chantal [fig. 3], e duas portadas, uma decorada com uma representação de Santa Joana de Chantal [fig. 4] e outra representando São Francisco de Sales [fig. 5].

O trabalho de investigação que se seguiu incidiu de imediato sobre as referências directas que aludem a dois locais específicos: o Convento de Santa Marta de Jesus de Lisboa e o Convento da Visitação de Santa Maria de Lisboa. Numa breve contextualização, o Convento de Santa Marta de Jesus de Lisboa foi fundado em 1583, quando D. Jorge de Almeida, arcebispo de Lisboa, autorizou a instituição de um convento de religiosas clarissas de 2.ª regra (urbanistas), sob a invocação de Santa Marta, sendo fundadoras três religiosas oriundas do Convento de Santa Clara de Santarém. No seguimento da Reforma

1. Os únicos conventos pertencentes a ordens femininas mais próximos da Covilhã existiram na Guarda – o Convento de Santa Clara –, e o de São Vicente da Beira.



Fig.1 · Soror Maria Helena, autor desconhecido, séc. XVIII.
Museu de Arte e Cultura da Covilhã, Coleção Patrimónius.
(fotografia da autora)



Fig.2 · Santa Joana de Chantal, autor desconhecido, séc. XVIII/XIX.
Museu de Arte e Cultura da Covilhã, Coleção Patrimónius.
(fotografia da autora)

Geral Eclesiástica empreendida pelo Ministro e Secretário de Estado, Joaquim António de Aguiar no ano de 1833, foi o convento extinto à data da morte da última freira, ocorrida a 09 de Dezembro de 1887. Todos os bens foram nesta data e em definitivo, incorporados nos Próprios da Fazenda Nacional. Neste aspecto, o caso do Convento da Visitação de Santa Maria de Belém (também conhecido por Convento das Salésias) apresentou-se similar: tornou-se a incorporação dos bens efectiva aquando da morte da última religiosa, a 23 de Junho de 1897. Da sua história sabe-se, muito resumidamente, que foi fundado em 1714 pelo Padre Teodoro de Almeida, sob a invocação da Nossa Senhora da Visitação, segundo as regras ditadas por São Francisco de Sales, e que terá vivido o seu período áureo na primeira metade do século XIX.

Existindo, como já referido, uma clara alusão a estes dois locais, tornou-se necessária a consulta de ambos os inventários da extinção, no Arquivo

Nacional Torre do Tombo (A.N.T.T.), na demanda de informações que comprovassem a proveniência dos objectos. Em ambos os inventários se verificou a existência da descrição e avaliação dos quadros: no caso do Convento de Santa Marta de Jesus, o inventário dos quadros datado de 07 de Abril de 1888 (A.N.T.T., A.H.M.F., cx. 1980, capilha 3, Parte I) inscreve-se na parte dedicada aos objectos de culto, e tem por avaliador o arquitecto e professor de Desenho Histórico da Academia Real de Belas-Artes Manuel Victor Rodrigues. Para o Convento da Visitação, no inventário que se iniciou em 24 de Agosto de 1897 (A.N.T.T., A.H.M.F., cx. 1973, capilha 1, fl. 97) é também referido como responsável designado para a avaliação dos quadros o mesmo *Illustrissimo* Manuel Victor Rodrigues.

Durante a consulta documental, encontrou-se claramente discriminada a origem de duas das cinco peças apresentadas: o retrato de Soror Maria Helena, proveniente do Convento de Santa Marta de Jesus



Fig.3 - São Francisco de Sales e Santa Joana de Chantal, autor desconhecido, séc. XVIII. Museu de Arte e Cultura da Covilhã, Coleção *Patrimónius*. (fotografia da autora)



Fig.4 - Santa Joana de Chantal (portada), autor desconhecido, séc. XVIII. Museu de Arte e Cultura da Covilhã, Coleção *Patrimónius*. (fotografia da autora)



Fig.5 - São Francisco de Sales (portada), autor desconhecido, séc. XVIII. Museu de Arte e Cultura da Covilhã, Coleção *Patrimónius*. (fotografia da autora)

de Lisboa [fig.1], com a referência n.º 19 Q: «Retrato a óleo da Freira Soror Maria Helena de S. Bernardo – moldura de pau santo – avaliado em mil réis.», que se encontrava na sacristia da igreja do Convento, e o quadro que retrata S. Francisco de Sales e Santa Joana de Chantal, proveniente do Convento da Visitação de Santa Maria [fig.3] e declarado no respectivo inventário sob o n.º 31 Q: «São Francisco de Sales

e Sancta Joanna Francisca – a óleo em tela – moldura pintada com frisos dourados – avaliado em treze mil e quinhentos réis.» Os restantes três – o retrato de Santa Joana de Chantal e as duas portadas [fig.2, 4 e 5] – não vêm discriminados pelo nome dos retratados no inventário do Convento da Visitação; no entanto, é mais que provável que sejam os que vêm referidos como «retrato do fundador».

PRESERVAÇÃO E CONTINUIDADE

Comprovando-se assim a proveniência das peças, a continuação da consulta da documentação relativa a ambos os inventários da extinção claramente nos dá a conhecer o percurso dos espólios na altura: analisando-se em primeiro lugar o Convento de Santa Marta de Jesus, tem-se conhecimento de que ao professor da Academia Manuel Victor Rodrigues coube o papel de não apenas avaliar mas também escolher as peças de maior valor artístico para figurarem na colecção do Museu de Belas-Artes e Arqueologia. Também presente estava um funcionário da Biblioteca Nacional, a quem eram entregues os livros para depósito da mesma. Voltando aos objectos artísticos deste Convento, os que não eram escolhidos para a colecção do Museu, eram entregues ao representante do Cardeal Patriarca, para depósito até decisão da Fazenda Nacional, como explícito no termo de entrega constante do inventário.

Relativamente ao edifício conventual, foi por sua vez concedida a sua utilização a duas entidades: a igreja e cerca à Irmandade dos Clérigos Pobres, para instalação de um asilo para os irmãos e clérigos aposentados, e o pátio e anexos ao pároco da paróquia do Santíssimo Coração de Jesus, Pe. Eduardo António Ribeiro Cabral, para sua habitação e dos seus coadjutores e para instalação de escolas paroquiais. Contudo, veio a verificar-se que nem a Irmandade nem o pároco respeitaram as cláusulas da concessão: a primeira cobrava avultadas quantias de dinheiro pelo alojamento, não apenas de irmãos e clérigos mas funcionando também em “regime de hotel” para estadias na capital; o pároco também pôs a render os espaços que lhe tinham sido concedidos em proveito próprio, auferindo rendimentos consideráveis. Tendo em conta o quanto tais factos prejudicavam a Coroa, foi por despacho do Ministério do Reino datado de 01 de Outubro de 1903, revogada a concessão à Irmandade dos Clérigos Pobres da igreja e respectiva cerca (pelo facto de ter desviado o edifício dos fins para que foi concedido e pela necessidade de nele se estabelecer um hospital de doenças especiais). O auto de entrega, datado de 07 de Dezembro de 1903 determinou a entrega à Fazenda Nacional da igreja e das suas dependências, assim como dos quadros e objectos existentes à data do inventário da extinção, que posteriormente foram entregues à administração do

Hospital de S. José. O mesmo sucedeu com os espaços concedidos ao pároco: segundo decreto de 18 de Maio de 1905 e publicado em *Diário do Governo* datado de 20 do mesmo, foi revogada a concessão do espaço à Junta da Paróquia do Santíssimo Coração de Jesus e respectivo pároco, sendo que a posse do mesmo foi retomada pela Fazenda Nacional, a fim de ser entregue também à Administração Geral do Hospital de S. José.

Do Convento da Visitação de Santa Maria sabe-se que o inventário seguiu os mesmos trâmites: após o falecimento da última freira, a Fazenda Nacional tomou posse do Convento e anexos a 03 de Julho de 1897; no entanto, em Carta de Lei de 13 de Julho de 1889 o edifício, a igreja e a cerca já tinham sido concedidos à Associação de Beneficência de São Francisco de Sales, que no espaço albergava um asilo para órfãos e meninos desvalidos. À altura do inventário da extinção estava presente a presidente do Conselho Director da Associação, D. Joana Augusta Jorge, e sabe-se que a concessão continuou válida após o término do mesmo. O Convento tinha um espólio artístico considerável e de grande qualidade², a avaliar pelo valor das obras que foram para a Academia³; o sobranste, do mesmo modo que no inventário de Santa Marta, foi entregue ao representante do Cardeal Patriarca, para depósito até nova decisão da Fazenda.

É nos depósitos que reside o cerne da questão: de facto tudo indica que as peças terão continuado nos espaços conventuais, a aguardar destino. Embora no caso do Convento de Santa Marta se ter instalado a *posteriori* um hospital foi, como já visto, ordenado que o espólio que tinha sido entregue para depósito ao Patriarcado deveria voltar ao local de origem; tal facto não fica claro no caso do Convento da Visitação, pelo que se considera que o espólio das Salésias nunca chegou a deixar o espaço. Certo é que, poucos anos mais tarde, é implantada a I República, e será no desenrolar dos novos tempos que, como se provará adiante, se deu a debandada do património pictórico conventual fazendo jus à ideologia profundamente laica e ao inerente regime político – e ditando assim o destino das peças que estão hoje na posse do Município da Covilhã, ou seja, de uma instituição do Estado.

2. Contam-se no total 47 quadros (sem incluir gravuras pintadas).

3. Confere no Inventário acima citado, em «Relação a que se refere o termo d'esta data, dos Quadros, que sam entregues ao Museu Nacional de Bellas-Artes e Archeologia», a fl. 3.

LAICIDADE, CISÃO E DESSACRALIZAÇÃO

Numa breve contextualização, logo a 8 de Outubro de 1910, ainda a República despontava, o Ministro da Justiça Afonso Costa efectivava as leis de Pombal contra os jesuítas, bem como as de 1834 de Joaquim António de Aguiar quanto às ordens religiosas, e com elas foram efectivamente arrolados os bens e propriedades da Igreja e incorporados no Estado: a acção toma forma com a publicação da *Lei da Separação do Estado das igrejas* em 1911 (*DIÁRIO DO GOVERNO* 21 Abr. 1911), redigida pelo próprio ministro, sendo consequentemente nomeada uma Comissão Central de Execução da Lei da Separação, dependente do Ministério da Justiça e dos Cultos. Neste contexto, é no artigo 62.º que se expressa claramente a abrangência do poder na nova Lei:

«Art. 62.º Todas as catedraes, igrejas e capellas, bens immobiliários e mobiliários, que tem sido ou se destinavam a ser applicados ao culto público da religião catholica [...], são declarados, salvo o caso de propriedade bem determinada de uma pessoa particular ou de uma corporação com individualidade jurídica, pertença e propriedade do Estado e dos corpos administrativos, e devem ser, como taes, arrolados e inventariados, mas sem necessidade de avaliação nem de imposição de sellos, entregando-se os mobiliários de valor, cujo extravio se receiar, provisoriamente á guarda das juntas da parochia ou remetendo-se para os depósitos públicos ou para os museus».

Pela investigação levada a cabo para o presente estudo percebe-se claramente que a Lei se efectivou de modo confuso no terreno; de facto, a documentação deixa antever que o papel das juntas da paróquia estaria mais relacionado com as igrejas locais, enquanto que a Comissão estaria mais directamente envolvida com a gestão dos bens das congregações religiosas surgidas após 1834, sendo algumas zeladoras dos bens dos espaços conventuais onde após essa data se instalaram.

Para a Covilhã, sabe-se pela análise dos inventários da extinção dos dois conventos masculinos existentes na cidade – o Convento de S. Francisco e o Convento de Santo António – que os bens foram em grande parte divididos pelas igrejas das freguesias da cidade, não excluindo também a hipótese de alguns terem ficado na pertença de particulares; face aos arrolamentos da I República, geraram-se também núcleos de resistência próprios um país historicamente católico e o interior, onde a devoção estava enraizada, não foi excepção (BARATA 2003: 115, 149)⁴. Não se encontraram, neste contexto e à altura, quaisquer referências a que o Município fosse detentor de quaisquer bens artísticos que possibilitassem a criação de um museu regional como legislado pelo Estado republicano; é do conhecimento local que até à criação do Museu de Arte e Cultura, aberto ao público em Agosto de 2008, não perdurou museu algum na cidade (SILVA 1996: 126-127)⁵, sabendo-se por fonte oral que até essa data a colecção de arte religiosa exposta no actual espaço museológico estaria no sótão do edifício do Município, sendo prova o estado de degradação em que se encontravam as peças anteriormente ao restauro.

Dado o total desconhecimento da sua origem foi necessário que a investigação passasse obrigatoriamente pelo Arquivo Municipal da Covilhã, e pelas actas das Comissões Executivas da Câmara Municipal, assim como pela Correspondência. Numa tentativa de limitar datas e conhecendo-se a importância do papel da Comissão de Arte e Arqueologia, encontrou-se numa acta desta última a referência à criação de um museu em Castelo Branco no ano de 1929 (A.N.B.A., Acta 9 Jan. 1929), pelo que se conjecturou a mesma possibilidade para a Covilhã: de facto, na Correspondência da Comissão Executiva datada de 1931 foram encontradas várias referências a doações para um Museu Municipal da cidade (A.M.C., maço 1709, 1930-1932), e foi numa das actas desse ano que se começou a desenhar o percurso que as pinturas

4. Factos que já se tinham verificado nas extinções de 1834, pela omissão da existência de bibliotecas conventuais ou de objectos artísticos.

5. O autor local José Aires da Silva refere, no seu *História da Covilhã*, que durante os anos 20 do século passado o então Presidente da Comissão Executiva Dr. José de Almeida Eusébio terá fundado, junto ao Jardim Público, o Museu José Leite de Vasconcelos, «que não teve futuro». No final da década de 70, o então Presidente da Câmara Carlos Pinto tentou reerguer a necessidade de um Museu, dedicado a Eduardo Malta, vontade que também não perdurou.

em estudo terão tomado desde que a sua arrolação, trazendo inesperadamente à ribalta o Arquivo/Museu/Biblioteca das Congregações em Lisboa.

Enquanto que nas extinções conventuais o depósito de muitos bens artísticos continuou a ser o seu local de origem, com a I República estes foram na sua quase totalidade arrebatados e movidos para locais designados pelo Estado, num ambiente de histeria museológico-histórica que originou uma completa descaracterização disfarçada de sentido de preservação. Tendo como inspiração museus *históricos* de França e da Suíça, o Museu das Congregações situava-se (juntamente com o Arquivo e com a Biblioteca) no n.º 6 da Rua do Quelhas, no local do extinto Convento do Quelhas, ou das Inglesinhas de Santa Brígida, onde a partir da sua extinção se instalou uma residência da Companhia de Jesus e um asilo das Doroteias. Em 1911, Afonso Costa cedeu a título provisório a parte do complexo respeitante à residência jesuíta, o n.º 6 da dita rua, para albergar

temporariamente o Arquivo/Museu/Biblioteca das Congregações (até que fossem designadas dignas instalações), sendo que o edifício foi cedido na totalidade ao Instituto Superior do Comércio, que ficou instalado no n.º 6A, no espaço relativo ao asilo das Doroteias⁶. Era principal função do Arquivo reunir, estudar e preservar os bens religiosos provenientes não apenas de Lisboa mas de todo o país, argumentando com a necessidade de impedir o extravio iniciado em 1834. Desde 1911 e durante os treze anos seguintes, foram enviados para o Quelhas livros, alfaias, pintura, escultura, papéis, mobiliário, e toda uma variedade de objectos religiosos, provenientes das mais diversas ordens como beneditinos, jerónimos, agostinhos, carmelitas, dominicanos, franciscanos e de várias congregações religiosas; os objectos artísticos eram seleccionados e os escolhidos eram colocados no espaço da igreja e do salão conventuais protótipo de um museu, amontoando-se à espera da sorte que o conceito passasse do papel; os restantes foram vendidos em leilões.

BREVES CONSIDERAÇÕES FINAIS

Embora sendo este um campo de estudo ainda incipientemente abordado e estudado, fica claro que a complexidade da problemática dos espólios artísticos dos conventos femininos reside principalmente não nas extinções e nos acontecimentos que lhe sucederam – sendo os inventários à morte da última freira, e de uma forma geral, bastante completos no que toca à descrição e destino dos bens –, mas sim na confusa aplicação da Lei da Separação de 1911, considerando-se que os únicos bens que estariam realmente salvaguardados eram os que se encontravam, já na altura, em espaços museológicos. Os restantes veriam a sua sorte viajando para lugares incertos, longe dos locais de onde teriam provindo, conformados perante a ânsia desmedida

de introdução forçada de uma laicidade nas mentes profundamente marcadas por valores religiosos.

Determinar o percurso de apenas cinco peças, numa conjuntura que é tudo menos clara, poderá tomar contornos *sherlockianos*. Ao existirem indicações directas – como no caso da legenda do retrato de Soror Maria Helena –, aumentam as possibilidades de destrinçar (não descurando mesmo assim o precioso contributo da sorte e da teimosia benfazejas) qual a memória e os intervenientes que construíram a presença dos objectos. Resumindo, é este um caso em que os mesmos viajaram para onde a vontade e a necessidade confluíram, sacrificando a sua própria identidade.

6. Em 1910 Afonso Costa concedeu o uso do edifício à Associação “O Vintém Preventivo”, para ali instalar um asilo para órfãos; no entanto, no ano seguinte decretou que dali saísse para se ali se instalarem o Arquivo das Congregações, a título provisório, e o Instituto Superior do Comércio. Hoje a totalidade do espaço conventual, que já não existe, é ocupada pelo Instituto Superior de Economia e Gestão (I.S.E.G.).

FONTES E REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Academia Nacional de Belas-Artes (A.N.B.A.) – Acta n.º 166 de 09 Jan. 1929. *Livro de Actas* n.º 122.

Arquivo Municipal da Covilhã (A.M.C.) – *Comissão Executiva* – Actas. *Livro de Actas* n.º 49.

A.M.C. – *Comissão Executiva* – *Correspondência Recebida*. Maço 1709 (1930-1932).

Arquivo Histórico da Torre do Tombo (A.N.T.T.), Arquivo Histórico do Ministério das Finanças – «Inventário dos bens do suprimido Convento de Sancta Martha de Jesus». Cx. 1980, capilha 3, Parte I.

A.N.T.T., Arquivo Histórico do Ministério das Finanças – «Inventário dos bens do suprimido Convento da Visitação de Sancta Maria, da Ordem de Sam Francisco de Sales». Cx. 1973, capilha 1, fl. 97.

BARATA, Paulo J. S. – *Os livros e o Liberalismo, da livraria conventual à biblioteca pública*. Lisboa: Biblioteca Nacional, 2003.

Diário do Governo n.º 92 (21 Abr. 1911). «Lei da Separação do Estado das igrejas», p. 1619 a 1624.

Diário do Governo n.º 193 (20 Ago. 1930). Ministério da Instrução Pública (Secretaria Geral). Decreto 18.769, p. 1714.

SILVA, José Aires – *História da Covilhã*. Covilhã: Câmara Municipal da Covilhã, 1996.

A PINTURA SEISCENTISTA ENEIAS TRANSPORTANDO ANQUISES NA FUGA DE TRÓIA DA BNP POR DIOGO PEREIRA

Vitor Serrão

ARTIS – Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa.

vit.ser@letras.ulisboa.pt

RESUMO

A pintura *O Incêndio de Tróia*, com a figura de Eneias salvando o seu pai Anquises e fugindo da batalha, executada pelo pintor Diogo Pereira, é uma das mais interessantes peças artísticas da colecção de arte da Biblioteca Nacional de Portugal. É devida a um pintor português que trabalhou desde cerca de 1630 a 1658, data do seu falecimento, e se especializou em cenas de catástrofes, incêndios e tragédias, incluindo muitas representações congêneres com o tema de Tróia abrasada. Esse tema era muito popular nos círculos da Restauração portuguesa porque simbolizava o heroísmo e a abnegação de D. João IV, restaurador da independência nacional e considerado uma espécie de novo Eneias.

PALAVRA-CHAVE

Tróia | Diogo Pereira | Pintura de Género | Eneias | Restauração Portuguesa

ABSTRACT

The painting *The Trojan Fire*, with Aeneas saving his father Anchises and fleeing the battle, performed by the seventeenth-century painter Diogo Pereira, it is one of the most interesting artistic pieces of art collection of the National Library of Portugal. It is due to a Portuguese painter who worked from 1630 to 1658, date of death, and specializes in disaster scenes, fires and tragedies, including many counterparts representations with scorched Trojan theme. This theme was very popular in the circles of the Portuguese Restoration because it symbolized the heroism and selflessness of King John IV, monarch restorer of national independence and considered something of a *new Aeneas*.

KEYWORDS

Troy | Diogo Pereira | Genre Painting | Aeneas | Portuguese Restoration

A pequena pintura que representa *Eneias carregando Anquises na fuga de Tróia*, pintada cerca de 1640-50 e conservada nos Reservados da Biblioteca Nacional de Portugal, constitui um caso singular dentro do vasto património pictural deslocado que foi recolhido, a partir de distintas procedências, nessa instituição¹. Trata-se, por todas as razões, de uma das peças mais relevantes desse vasto acervo, pelo interesse da representação histórico-mitológica e pela importância do artista envolvido, um dos mais celebrados 'pintores de género' do século XVII nacional. Ainda que a origem da peça seja ignorada, não se sabendo ainda se provém de residência nobre, se de algum dos extintos conventos da capital, o cobre atesta notórias qualidades de ilogismo compositivo e de incursão paisagística no campo do fantástico, revelando também fortes derivações da pintura napolitana coeva, aliadas a uma veraz dimensão político-parenética que sublinha a sua importância como *simbólica de intervenção*.

Esta pinturinha mantinha a atribuição antiga ao pintor seiscentista Diogo Pereira, o que veio a ser confirmado pelos estudos analítico-comparativos e estilístico-laboratoriais que se realizaram aquando da preparação da exposição *Rouge et Or. Trésors du Baroque portugais* (que se realizou em 2000-2001 no Musée Jacquemard-André, em Paris)². Na altura, o pintor era ainda um nome praticamente esquecido da História da Arte portuguesa apesar de ter grangeado, no seu tempo, de um grande prestígio junto dos colecionistas, e de as suas obras merecerem loas por parte de destacados *connoisseurs*. Através das pesquisas então realizadas, foi possível reconstituir parte da sua existência, ainda todavia obscura a respeito da formação e de vários outros aspectos biográficos, e identificar três dezenas de peças da sua produção.

Conhecem-se hoje doze versões do tema *Tróia abrasada* da autoria de Diogo Pereira, e nessas pinturas

revelam-se as mesmas características do cobre da BNP, desde o engenhoso efeito fantasista, ao recurso a atmosferas apocalípticas e a derivações labirínticas dos planos, pese o facto de ao nível das figuras o artista se mostrar mais duro e com derivação de modelos gravados. Três dessas *Tróias*, como a grande tela da colecção Franzini, de Milão (apesar de ter o monograma *D.P.p.*), andavam até então atribuídas a François De Nommé, o famoso pintor lorenense conhecido em Nápoles como *Monsú Desiderio* (NAPPI 1991), uma atribuição sem consistência histórica mas que atestava a qualidade do artista em causa. A sequência de obras de Diogo Pereira que na altura foram alvo de estudo e restauro, como as telas que haviam pertencido à colecção do Marquês de Penalva, permitiram identificar um núcleo sólido de trabalhos do artista e definir-lhe base estilística. Desta 'reabilitação' resultou que Diogo Pereira pudesse ser percebido, de novo, à luz das qualidades que o público do século XVII (e XVIII) justamente lhe destacou³. Reconhecendo-se que o desenho do pintor é quase sempre fruste, revelando falta de uma sólida formação, o que se explica aliás pela conjuntura difícil de isolamento vivida por Portugal no segundo terço do seu século (e justifica juízos negativos como os que lhe dirigiu o Conde Raczynski em 1847) (RACZYNSKY 1846, 1847)⁴, a verdade é que a paleta é sempre solta e a modelação ousada, com acento num paisagismo idealizado e fantástico, onde as 'rovine' clássicas abundam, sendo essas as características que melhor o valorizam. Muitas das suas *Tróias abrasadas* se inspiram, no que diz respeito ao grupo de Eneias a transportar o velho Anquises, em fontes gravadas como uma edição parisiense de 1584 do *Emblemata Liber* de Alciato, por Jean Richer, e a edição, também de Paris e de 1619, das *Metamorfoses* de Ovídio, com gravuras de Jean Mathieu e tradução e notas de Nicolas Renouard. Foi nesta última obra, aliás, que o pintor se inspirou para as figuras do cobre da BNP.

1. Pintura a óleo sobre cobre, A. 270 x L. 780 mm. Há notícia de uma limpeza da peça da responsabilidade do pintor-restaurador Luciano Freire, no início do século XX. Efectivamente, em 17 de Janeiro de 1889 o pintor Luciano Freire recebeu 16.000 por «*conta do trabalho de restauração de quadros da Bibliotheca Nacional*», que acabara de realizar, sendo 2.000 rs respeitantes ao restauro da pintura que analisamos (ANIT, Inspecção Superior das Bibliotecas e Arquivos, cx. 170). Agradece-se a informação inédita às senhoras Dra Rute Massano Rodrigues e Doutora Clara Moura Soares.

2. Cf. o catálogo das Exposições *Rouge et Or. Trésors du Baroque portugais*, Musée Jacquemard-André, Paris, 2000-2001; *Rosso e Oro. Tesori d'arte del Barocco portoghese*. Roma: Musei Capitolini, 2001-2002, ambas comissariadas por Vitor Serrão.

3. Cf. os estudos de SERRÃO, Vitor (2001) – «Le monde de la peinture baroque portugaise. Naturalisme et ténèbres, 1621-1684». In *Rouge et Or. Trésors du Portugal Baroque* [catálogo da exposição]. Paris: Musée Jacquemard-André, p. 51-77; «Il mondo della pittura barocca portoghese. Naturalismo e tenebre. 1621-1684». In *Rosso e Oro. Tesori d'Arte del Barocco Portoghese*, Musei Capitolini. Roma: Electa, 2002, p. 44-61; «O mito do Herói redentor: a representação de Eneias na pintura do Portugal Restaurado». *Quintana – Revista do Departamento de Historia da Arte da Universidade de Santiago de Compostela*. 1 (2002) 71-82; «Contribuição para o estudo das representações histórico-mitológicas na arte portuguesa do século XVII. O ciclo da «Guerra de Tróia» pelo pintor Diogo Pereira». In *Actas do Colóquio Antiguidade Clássica: Que Fazer com este Património?* [volume de homenagem a Victor Jabouille, org. A. Aires Nascimento]. Lisboa: Centro de Estudos Clássicos da Faculdade de Letras de Lisboa. 2003, p. 91-100.

4. Cf. as várias referências depreciativas a obras de Diogo Pereira em A. Raczynski.



Fig.1 · Diogo Pereira, *Eneas carregando Anquises na fuga de Tróia*, pintura sobre cobre, c. 1640-50. Lisboa, Biblioteca Nacional de Portugal.

Diogo Pereira esteve activo em Lisboa entre 1630 e 1658, data da sua morte, e aí realizou obra importante para os mercados religiosos e da nobreza, incluindo obras para fora do país. Ligado às altas esferas políticas do seu tempo, época conturbada do *Portugal Restaurado* e das guerras com Castela, Pereira seguiu uma via artística absolutamente distinta da corrente tenebrista oficial – um facto que contribuiu para o seu sucesso contemporâneo mas que justifica, também, que se tornasse de seguida um pintor muito esquecido. A fama deve-se a ter desenvolvido um ‘género’ ao tempo sem rival, como criador de catástrofes, fogos, *Tróias* abrasadas, *Infernos*, *Sodomas*, *Meses*, países, bambochatas, borrascas de mar, *bodegones*, dilúvios e temas afins. Nesse domínio, e com as devidas distâncias, Pereira foi uma espécie de *Monsú Desiderio* português de tal modo mostra paralelos com a arte daquele famoso pintor lorenense que se estabeleceu em Nápoles, chamado François de Nommé. Autor de telas extravagantes e caprichosas, Pereira integra-se melhor na tradição final do Maneirismo, pelo apego ao fantástico e ao surreal, do que no ‘realismo’ barroco da pintura oficial do seu tempo, a época de José do Avelar Rebelo, Baltazar Gomes Figueira, Josefa de Óbidos ou Bento Coelho da Silveira (SERRÃO 2009).

Sabemos que em 1637 servia de escrivão da Irmandade de São Lucas, espécie de academia dos pintores de Lisboa, que em 1638 pintou telas para a igreja de Santa Catarina do Monte Sinai, que em 1640, 1642 e 1645 teve filhos baptizados em Santa Catarina, que nesses anos pintou um *Incêndio de Sodoma* assinado (outrora na colecção Afonso de Sommer, ao presente paradeiro ignorado, elogiado por Reynaldo dos Santos pelo seu «gosto à Gerard Dou»,

que pintou uma *Morte de Philopómenen* (ass. D.P.p.), hoje em paradeiro desconhecido, que em 1649 pintou telas para as capelas do Senhor Jesus dos Passos da Graça, que em 1652 servia de escrivão na mesa de São Lucas, sendo mordomo em 1654, e de novo escrivão em 1658, na mesa presidida pela nobre amadora D. Maria Guadalupe de Lencastre e Cardenas, duquesa de Aveiro e mecenas das artes, falecendo nesse ano. Embora a tradição recolhida em 1758 por Pietro Guarienti diga que morreu pobre, o percurso documentado parece infirmar essa suposição.

Como escreveu o exigente crítico Félix da Costa Meesen no seu tratado *Antiguidade da Arte da Pintura* (1696), «Diogo Pereira genio raro, sempre se ocupou em incendios, Diluvios, Tromentas, noites pastoris, vistas varias de paizes com gados; no que foi tão celebre neste genero, como os mais peritos nas couzas de mayor empenho; e como o seu exercicio foi sempre imitar desgraças, nunca chegou a ver fortuna. Aprendeo de si proprio por mera inclinação; era Dom de Deos de que foi dotado, juntamente com alguma comonicação dos pintores de seu tempo; e merecem suas obras, muita veneração, porem o serem de Portuguez, lhe faz o mayor dano» (KUBLER 1968: 269-270). Especializou-se em sub-géneros de *tragédia* e *capricho*, com carga simbólica que dificulta a interpretação imediata das suas obras, e sofreu o silenciamento dos séculos, mas explica o imediato sucesso, atestado por Meesen: como especialista em *Incêndios de Tróia*, *cenas pastoris*, *meses*, *países*, *Infernos*, *Sodomas* *abrasadas*, *bambochatas*, *fogos*, *dilúvios*, *borrascas de mar*, *bodegones*, *floreiros* e temas de simbologia histórica-profana e tónus fantasista, teve fama no seu tempo e obra disputada por clientelas de renome.



Fig.2 - Diogo Pereira, *Eneias carregando Anquises na fuga de Tróia*, (pormenor). Lisboa, BNP.

Ao lado de Avelar Rebelo, Baltazar Gomes Figueira, Josefa de Óbidos e Bento Coelho, foi uma das estrelas da nossa pintura do século XVII.

Trata-se de pintor singularíssimo, pelo engenho criativo e força revolucionária das *touches*, que reclama adequada exposição monotemática. Famoso num 'género' que o aproxima do mundo complexo de François de Nommé (*Monsú Desiderio*) e dos demais pintores activos em Nápoles, resta saber por que vias se aproximou do mercado napolitano, ao tempo território da Corte de Madrid, ainda que pudesse conhecer obras oriundas dessa 'escola' em palácios peninsulares, que os possuíam. O poeta Diogo de Noronha e Nápoles, homem do partido brigantino, era um desses admiradores de Pereira que tinha, ademais, relações com a cidade italiana. O modo como o pintor se inspirou nessas fontes e a forma sedutora como usa a tradição do *capriccio* arquitectural do mundo 'De Nommé' e a liberdade cenográfica das suas *rovine*, na sua atitude internacional que representa um certo esforço de actualização, torna-o afim a um mundo fantasista e onírico que o aproxima muito de mestres como Juan de la Corte, Francisco Collantes, Michel Bestard e, ainda, Claude Deruet, Sebastián Franck, David Teniers II, Didier Barra, Cornelio Brusco, Isaac Schawenbourg, Filippo Napoletano, François De Nommé ou, mesmo, Claude Lorrain. São essas, mais que os flamengos e holandeses do tipo Gerard Dou, as fontes artísticas precisas em que Pereira deve ser situado.

As duas dezenas e meia de peças que hoje subsistem de Diogo Pereira assumem-se menos com uma «pintura de ar livre», no sentido tradicional que o termo encerra, e mais como divagações em torno de temas do Velho Testamento e da Antiguidade clássica, como paisagens e arquitecturas idealizadas, traduzidas cenograficamente em efeitos de ilogismo que aparentam o pintor seiscentista (dentro das naturais distâncias) com o referido e misterioso *Monsú Desiderio*. Existem potencialidades de paisagista em Pereira, muito superiores às de pintor de figura, mas a sua visão da «realidade» pautou-se, não propriamente por registos de «ar livre» e sim como elocubrações intelectualistas em torno de um restrito temário que ao tempo fazia as delícias do coleccionismo erudito. Como pintor de caprichos, afirma-se na visão cenográfica das *rovine* e na liberdade das *touches* e a sua obra assume-se o melhor que, de género histórico-mitológico, subsiste no Seiscentismo nacional, com um detalhismo de arquitectura antiquizante, uma cenografia da paisagem idealizada e um sentido trágico da «catástrofe» que interpreta com grande dose de pessoalismo.

O ambiente idealizado do cobre da BNP, o abismo sinistro que conduz ao lago gelado no *Inferno* da colecção Penalva, o claro-escuro fantástico das telas de Oeiras e do Palácio da Ajuda, recordam as *stregonerie* napolitanas de Isaac Schawenbourg e Filippo Napoletano; no último caso, inspiram-se também numa inesperada fonte clássica, a edição



Fig.3 - Eneias transportando Anquises, pormenor da Tróia abrasada de Diogo Pereira, BNP, e gravura a buril de Jean Mathieu segundo a edição das *Metamorfoses de Ovídio*, com tradução e notas de Nicolas Renouard (Paris, 1619).

francesa de 1546 da célebre *Hypnerotomachia Poliphili* de Francesco Colonna (Veneza, 1499), atestando a formação literária, senão do artista, dos seus melhores clientes⁵. Sobre estes, sabemos hoje, pelos inventários de bens da nobreza lisboeta, que todos os membros ilustres do partido da Restauração possuíam quadros de Pereira. Em 1676, no inventário de D. Madalena de Castro, Marquesa de Alorna, refere-se uma *Tróia* sua. Em 1739, na *Descriptio Poetica Villae Calarisaenae* do Dr. Matos da Rocha, indica-se uma *Tróia* e um *Rapto de Helena*, ambos no Palácio do Calhariz em Sesimbra. Em 1753, o pintor italiano Pietro Guarienti (GUARIENTI 1753: 40) elogia muito Diogo Pereira, «stigmatissimo pittore de fuochi, incendi, Torri abbruciate, Sodome, purgatori, e inferni», sendo aliás um dos raros artistas nacionais que lhe merecem destaque, registando quadros seus «a lume di luna, o di candeles», e enumerando telas nas casas dos Marqueses de Marialva e Orisol, de D. Diego de Nápoles, do Conde de Assumar, do Patriarca D. Tomás de Almeida, do Conde de Tarouca e outros amadores de arte. Em 1758, o pintor régio Francisco Vieira Lusitano elogia na grande colecção de quadros do Marquês de Penalva várias obras de Pereira, avaliadas entre as mais caras do acervo, incluindo os famosos *Dilúvio* e *Inferno*, que aliás retocou: «[...] extinguiu quazy todas as figuras que havia do dito

Pereira e lhe introduzio outras de seu empenho e lhe acrescentou o Jeroglifico da Divina Justiça no lugar mais eminente do dito quadro av. em 192.000 rs» (Inventário das pinturas [...] 1945). Muitos são os elogios a obras de Pereira em autores do século XIX como Ribeiro dos Santos, Cyrillo, Taborda, Vilela da Silva e Cardeal Saraiva, ainda que os *connoisseurs* de então, como Raczynski, gradualmente lhe infirmem os méritos, fruto de novos critérios de avaliação vigentes.

Conhecem-se hoje doze versões de *Tróias abrasadas* da autoria de Pereira, todas elas com suas atmosferas apocalípticas e efeitos labirínticos. Reconhece-se hoje melhor quão eficaz este tipo de pintura se assumiu no tempo da Restauração, funcionando como arma de legitimação e propaganda da causa nacionalista dos Braganças. Após 1640, de facto, o tema adquiriu imensa popularidade: entre os documentados possuidores desses quadros estavam, entre outros, o Bispo D. Manuel da Cunha, capelão do rei, D. António Álvares da Cunha, senhor de Tábua, conspirador de 1640 e fundador da Academia dos Generosos, os membros das famílias Mascarenhas e Sousas, soldados da Restauração, o Conde de Tarouca, os Marqueses de Borba, Nisa e Orisol, D. Diogo de Noronha, D. Tomás de Noronha e Nápoles, etc. Como se vê, também existiam peças deste tipo em espaços religiosos, desde colecções de eclesiásticos

5. Estes e outros dados de raiz iconográfica constam do texto da aula de Vitor Serrão, *Diogo Pereira e a pintura histórica-mitológica e 'de género' no Portugal do século XVII*, provas de Agregação, Universidade de Lisboa, Junho de 2002 [a publicar].



Fig.4 - Diogo Pereira, *Tróia abrasada com fuga de Eneias transportando Anquises*, c. 1650, Lisboa, Palácio Nacional da Ajuda.

a fundos conventuais portugueses: sobre a origem do cobre da BNP, nada se apurou, mas é bem provável que se trate de uma das *Tróias* que a documentação inventarial privada referencia e cuja localização actual entretanto se perdeu.

O tema era visto, nestes «anos de ferro» da Restauração portuguesa e das sangrentas guerras com Castela (1641-1668), como dotado de funções moralizantes que atestavam o Amor piedoso de Eneias (precursor de Jesus, segundo as interpretações da 4.ª écloge do poema de Virgílio) que salva Anquises e os deuses Lares, simbolizando a fraternidade cristã; aliás, o tema justificava, também, a ideia da resistência dos povos face à tirania, pelo que servia bem a retórica cristã-brigantina à luz do espírito de 1640; em terceiro lugar, encarnava a tese da ancianidade de Portugal, uma tese legitimadora da Restauração através da lenda da fundação de cidades lusas por descendentes de Ulisses e Eneias fugidos de Tróia (caso dos livros de Gabriel Pereira de Castro e de António de Sousa de Macedo, na senda dos de Frei Bernardo de Brito); enfim, simbolizava as virtudes do monarca cristão tal como a empresa XXVI da *Idea del Principe Cristiano* de Diego Saavedra Fajardo (Madrid, 1640), ao ligar o cavalo de Tróia à astúcia face ao inimigo e ao alerta contra o perigo da falta de unidade nos reinos. A identidade de Eneias com o Restaurador transparece, também, em parangonas de homenagem a D. João IV, tanto em textos laudatórios oficiais (como o da Universidade de

Coimbra de 1641 aquando da aclamação) como em várias orações parenéticas (MARQUES 1986, 1989). Algumas das obras de Pereira com o tema de *Tróia* foram dadas a conhecer com inesperado sucesso na exposição *Rouge et Or. Trésors du Baroque Portugais* (Paris-Roma, 2001-2002) e destacaram, então, essa memória primeira de intuitos político-parenéticos, em que o pintor tanto se esmerou. O profundo sentido do *trágico*, ao modo napolitano, interessou então a crítica, pela actualidade artística do seu autor, a sua ousadia plástica, e o facto de se tratar de nome praticamente desconhecido nos meios historiográficos e, ainda, nos círculos antiquários e de mercados da arte, onde estas obras passaram a ser muito revalorizadas.

As pinturas de Diogo Pereira assumem-se menos com uma «pintura de ar livre» e mais como divagações morais de temas do Velho Testamento e da Antiguidade clássica, como bem se destaca na peça da BNP. Existem potencialidades de paisagista superiores às de pintor de figura, mas em visão da realidade que se pauta com elocubrações intelectualistas em torno de um temário que ao tempo fazia as delícias do colecionismo erudito. Como pintor de caprichos, pelo tónus fantástico, assume-se como o melhor que, de género histórico-mitológico, subsiste no tempo do Barroco nacional, com detalhismos antiquizantes, uma cenografia da paisagem idealizada e um sentido trágico da catástrofe, que o equiparam quase a um *maneirista fora de época...*

No belíssimo cobre da BNP, e na generalidade das *Tróias* que pintou, Pereira assume a identificação implícita da figura de Eneias como o rei-restaurador D. João IV, espécie de 'novo Eneias' libertador da pátria, campeão das liberdades cívicas, defensor da refundação de uma 'nova Roma' em Lisboa, e áspide da imagem do 'bom príncipe cristão' que conduz o antiquíssimo Portugal à tradição das glórias passadas. É por isso que estas pinturas eram tão estimadas pelas clientelas do tempo da Restauração, e que os partidários dos Braganças viam nessas obras um

testemunho de parentização de cunho nacionalista, com evidente carga simbólica: na evocação clássica da guerra de Tróia, o perfil de Eneias, salvador de Anquises, idealizava o bom governo cristão, espécie de metáfora às virtudes do rei-restaurador. É de esperar que venham a aparecer novas obras de Diogo Pereira em reservas de museus ou colecções privadas portuguesas e estrangeiras, e é sintomático que algumas das obras que foram entretanto identificadas andassem atribuídas à esfera e mesmo aos próprios pincéis de *Monsú Desiderio!*

AGRADECIMENTOS

Este artigo integra-se no âmbito do Projecto Eneias – A coleção de pintura da Biblioteca Nacional de Portugal: do resgate do património artístico conventual na implantação do liberalismo ao estudo integrado de conservação e divulgação (PTDC/HIS-HEC/113226/2009), cuja equipa de investigadores integramos.

O autor agradece reconhecido a Inês Cordeiro, Directora da BNP, e a Clara Moura Soares, responsável do projecto *Eneias*, por todo o apoio, bem como a Fernanda Campos (BNP), Catarina Crespo (BNP), Teresa Lança (BNP), Maria João Neto (IHA-FLUL), Fernando Grilo (IHA-FLUL), Teresa Leonor do Vale (IHA-FLUL), António João Cruz (IPT), Raquel Henriques da Silva (FCSH), Hugo Crespo, Jorge Estrela, Madalena da Costa Lima (IHA-FLUL) e Teresa Desterro (IPT).

FONTES E REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CARVALHO, Maria de Lourdes Simões de Carvalho e GIVAUDAN, Axelle [coord.] – *Rouge et or – Trésors du Portugal baroque* [Catálogo de exposição]. Lisboa: Gabinete das Relações Internacionais do Ministério da Cultura, 2001.

GUARIENTI, Pietro – *Abecedario Pittorico*. Venezia: appresso Giambattista Pasquali, 1753.

Inventário das pinturas, que em 1758 possuía a casa dos marqueses de Penalva. [opúsculo, transc. e notas de J. Silva Tarouca]. Lisboa: Instituto para a Alta Cultura, Centro de Estudos de Arte e Museologia, 1945.

KUBLER, George – *The Antiquity of Art of Painting by Felix da Costa*, Harmondsworth, 1968.

MARQUES, João Francisco – *A Parenética Portuguesa e a Dominação Filipina*. Lisboa: Instituto Nacional de Investigação Científica, 1986.

MARQUES, João Francisco – *A Parenética Portuguesa e a Restauração, 1640-1668. A Revolta e a Mentalidade*, 2 vols. Lisboa: I.N.I.C. 1989.

NAPPI, Maria Rosaria – *François De Nomé e Didier Barra, l'enigma Monsú Desiderio*. Milano/Roma: Jandi Sapi Editori, 1991.

RACZYNSKI, A. – *Les Arts en Portugal: lettres adressées a la société artistique et scientifique de Berlin et accompagnées de documents*. Paris: Jules, 1846.

RACZYNSKI, A. – *Dictionnaire historique-artistique du Portugal*. Paris: Jules Renouard, 1847.

SERRÃO, Vitor – *A Pintura Maneirista e Proto-Barroca, 1550-1700*. [vol. XI da coleção *Arte Portuguesa da Pré-História ao Século XX*, dirigida por Dalila Rodrigues]. Lisboa: ed. Fubu, 2009.

____ – «Le monde de la peinture baroque portugaise. Naturalisme et ténèbres, 1621-1684». In *Rouge et Or. Trésors du Portugal Baroque* [catálogo da exposição]. Paris: Musée Jacquemart-André, 2001, p. 51-77;

____ – «Il mondo della pittura barocca portoghese. Naturalismo e tenebre. 1621-1684». In *Rosso e Oro. Tesori d'Arte del Barocco Portoghese*, Musei Capitolini. Roma: Electa, 2002, p. 44-61.

____ – «O mito do Herói redentor: a representação de Eneias na pintura do Portugal Restaurado». *Quintana — Revista do Departamento de Historia da Arte da Universidade de Santiago de Compostela*. 1 (2002) 71-82.

____ – «Contribuição para o estudo das representações histórico-mitológicas na arte portuguesa do século XVII. O ciclo da «Guerra de Tróia» pelo pintor Diogo Pereira». In *Actas do Colóquio Antiguidade Clássica: Que Fazer com este Património?* [volume de homenagem a Victor Jabouille, org. A. Aires Nascimento]. Lisboa: Centro de Estudos Clássicos da Faculdade de Letras de Lisboa. p. 91-100

NÃO DESAPARECEU E ESTÁ EM SÍTIO DIGNO: A EXTINÇÃO DAS ORDENS RELIGIOSAS E A REDESCOBERTA DA TÁBUA QUINHENTISTA ATRIBUÍDA A GREGÓRIO LOPES, OUTRORA NO CONVENTO DE SANTO ANTÓNIO DA PIEDADE DE ÉVORA

Sónia Duarte

*Mestre em Musicologia Histórica, FCSH UNL, Licenciada em História da Arte, FLUP Porto, Portugal
sonia_du_arte@hotmail.com*

RESUMO

O trabalho de levantamento, estudo e disseminação nacional de centenas de imagens de música na pintura retabular quatrocentista e quinhentista portuguesa, e de outras com ligações a Portugal, não apenas nas obras vivas e memoriadas mas também naquelas de que pouco ou nada se achava escrito, permitiu-me reunir um *corpus* de mais de oito dezenas de pinturas, entre elas, uma Natividade atribuída ao pintor régio Gregório Lopes, cujo paradeiro redescobri em novembro de 2010.

PALAVRAS-CHAVE

Iconografia Musical | Pintura Portuguesa | Gregório Lopes

ABSTRACT

The hard work of surveying, study and national dissemination of hundreds of music images in fifteenth and sixteenth century in portuguese retables, and others with connections to Portugal, not only in living and record paintings but also those that little or nothing were written, allowed me to bring together a corpus of over eighty paintings, including a Nativity assigned to royal painter Gregorio Lopes, whose location was rediscovered in November 2010.

KEYWORDS

Musical Iconography | Portuguese Painting | Gregório Lopes

GREGÓRIO LOPES: PINTOR MANUELINO E JOANINO

O MESTRE: MUITO BREVE NOTA

Gregório Lopes é um dos *pintores de retábulos* do século XVI mais escritos e memoriados pela historiografia da arte em Portugal, quer através da fortuna crítica sobre o Mestre dada à estampa ou em edições académicas policopiadas, quer em destaques feitos em Exposições várias (DUARTE 2011). No entanto, e à semelhança da maioria dos Mestres do seu tempo, ignoram-se muitos dos aspetos da sua vida e formação. Pintor régio manuelino e joanino, ativo entre 1513 e 1550, nobilitado com o título de Cavaleiro da Ordem de Santiago, engrandecimento inédito para um profissional das *artes mecânicas* (SERRÃO 1983), cortesão e religioso, formou-se na oficina do *examinador e veador* de todas as obras de pintura do reino, Jorge Afonso (SERRÃO 1883) (SERRÃO, ALVES 1999), de quem era genro e vizinho¹. Lopes foi também um dos Mestres na empreitada documentada para o Mosteiro de Ferreirim (1533-34), juntamente com Cristóvão de Figueiredo (pai de Pêro Figueiredo, cantor na Sé de Évora) e Garcia Fernandes. Os comitentes do século XVI pertencem à corte, à nobreza abastada (ligada à corte) e ao alto clero, que procura renovar espaços privados de culto com pintura didática concordante com a *devotio moderna* ou as oferece a conventos locais e igrejas sob a sua alçada e que, em paralelo, dedicam avultados investimentos no seu apetrechamento com mestres afamados e *creados* polivalentes. Do tempo de D. Manuel I é conhecido o caso de Jorge Afonso, documentado como pintor de retábulos a óleo, dourador e estofador de imaginária; ou o de Francisco Henriques, *o melhor pintor que havia no seu tempo*, pintor a óleo e de vitrais; ou, já no tempo

de D. João III, o caso de Cristóvão de Figueiredo que era vedor, examinador, debuxador de quadros e de tapeçaria. Se, por um lado, estes três exemplos vêm revelar a polivalência dos *creados*, por outro, revelam a inserção destes Mestres num ambiente de trabalho corporativo, de parcerias entre artistas, não poucas vezes entre oficinas, e que só viria a ser revisto no tempo de D. Sebastião (SERRÃO 1983). Importa sublinhar que é também em redor destes comitentes que se encontra o centro nevrálgico da polifonia musical em Portugal. Vide o importante caso de Évora ou de Santa Cruz de Coimbra com avultados rendimentos (ALEGRIA 1997). A análise de fontes documentais vem revelar que os músicos e pintores beneficiavam, por parte dos comitentes, de grandes partidos, e D. Manuel garantia-lhes ordenados com que se mantinham honradamente e outras mercês, que no campo musical contribuiu certamente para a equiparação da Capela Real a uma das melhores da Europa, constituída que era por cantores (moços e adultos) e tangedores (organistas e instrumentistas de *música alta*), como havia salientado Damião de Góis; ou o cardeal infante D. Afonso comitente de três retábulos para Ferreirim que teve ao seu dispor, a partir de 1521, o afamado compositor, cantor, mestre de capela Pedro Escobar. Na *Missa de S. Gregório* do desmembrado retábulo de S. João Baptista de Tomar, atribuído a Lopes, figura um cenário parecido ao descrito por Damião de Góis, parecendo-me evidente que o Mestre conhece a música que debuxa ou pinta ou orienta, independentemente das fontes e modelos utilizados na oficina de pintura e ter à disposição aprendizes ou pares exímios copistas.

1. Jorge Afonso, de provável origem flamenga, não possui até à data qualquer obra que lhe possa ser atribuída com total segurança (atribuem-se-lhe quatro tábuas repletas de iconografia musical, duas para o Convento da Madre de Deus, em Xabregas; uma para o Convento de Jesus de Setúbal; e outra para a Charola do Convento de Cristo).

NO TEMPO DE GREGÓRIO LOPES: BREVE CONSIDERAÇÃO



Fig.1 · *Natividade*, ca. 1525-1550, Gregório Lopes (atribuído); óleo sobre madeira de carvalho; 2042 x 1540 cm; coleção particular (fot. de Sónia Duarte, 2010).

«Pintores, luminadores/agora no cume estam,/ourivizes, escultores,/sam mais sotis, e melhores,/que quantos passados sam:/Vimos o gram Michael, /Alberto e Raphael;/e em Portugal há taes,/tam grande e naturaes,/que vem quase ao liuel» (RESENDE 1991: 363). E a pintura que nos chegou é certamente uma parte ínfima da que efetivamente existiu, hoje desmembrada e apeda do seu local, apesar dos valiosos contributos nas tentativas de reconstituição retabular dadas à estampa e concretizadas em Exposições Permanentes e Temporárias. As Imagens de Música nas mais de oito dezenas de pinturas retabulares quatrocentistas e quinhentistas levantadas revelaram-se fontes inesgotáveis de informação que me permitiu identificar *in situ*: instrumentos musicais da época e anteriores (organologia); notação musical (paleografia musical); ambientes musicais (espaços); conjuntos vocais e instrumentais como reconhecimento de práticas de uma época; cripto-retratos de músicos; instrumentos portugueses e instrumentos importados; e, referências a estilos musicais, pormenores até agora ignorados ou mal referidos. Do *corpus* de pintura atribuído pela historiografia da arte a Gregório Lopes, sua oficina e parcerias (algumas documentadas), constam nove tábuas com Iconografia Musical: uma *Natividade* (MNAA); uma *Adoração dos Pastores* e um *Jesus no Horto* (MNAA); uma *Virgem com o Menino e Anjos* (MNAA); atribuído aos convencionalmente designados por Mestres de Ferreirim, uma *Natividade* (Mosteiro de Santo António de Ferreirim), uma *Assunção* (Igreja de Nossa Senhora da Assunção de Sardoura, Castelo de Paiva), outra *Assunção* (Museu da Música); uma *Missa de S. Gregório* (Igreja de S. João Baptista de Tomar); e, uma *Natividade*, outrora no convento masculino franciscano de Santo António da Piedade de Évora (coleção particular) [fig.1]. Qual o percurso desta *Natividade* antes e após a Extinção das Ordens Religiosas pelo Decreto de 1834? O que nos revelam as Imagens de Música atribuídas a Gregório Lopes? Que fontes e modelos foram utilizados na oficina de pintura para a representação de espécimes musicais? É o que procurarei descortinar abaixo, sumariamente e de acordo com as diretrizes desta publicação.

A NATIVIDADE ATRIBUÍDA A GREGÓRIO LOPES, OUTRORA NO CONVENTO DE SANTO ANTÓNIO DA PIEDADE DE ÉVORA



Fig.2 e 3 · *Natividade* (pormenor de rabeca e arco; pormenor de anjos cantores e livro aberto), ca. 1525- 1550, Gregório Lopes (atribuído); óleo sobre madeira de carvalho; 2042 x 1540 cm; coleção particular (fot. de Sónia Duarte, 2010).

Da fortuna crítica sobre Gregório Lopes importa referir Mário Tavares Chicó em 1948 (AA.VV. 1948: II, 385); a importante e incontornável obra de Túlio Espanca; o catálogo das obras atribuídas e roteiro da *Exposição Pintura dos Mestres do Sardoal e Abrantes* de 1971, apesar da tábua não ter sido lá exposta; as teses académicas, a primeira de 1973, pese embora nenhuma referir a *Natividade* de Santo António da Piedade de Évora [fig.2 e 3]; e, de 1999, o Seminário Internacional dedicado a este pintor, *Estudo da pintura portuguesa – oficina de Gregório Lopes*, que menciona a tábua outrora no Convento de Santo António da Piedade como *de paradeiro desconhecido*. Com a Extinção das Ordens Religiosas em 1834, o Convento de Santo António foi adquirido por particulares, e a tábua que já deveria ter transitado de outra casa henriquina para ali aparece referida no inventário do Convento das Mercês, entretanto adaptado a Museu de Artes Decorativas, sito na Rua do Raimundo:

«Há nesta rua belas casas dos séculos XVII e XVIII, ostentando, nas suas janelas, interessantes ferros forjados; e no n.º 77 existiu o valioso museu particular do nosso falecido amigo Luiz Sangreman Proença,

contendo verdadeiras preciosidades. No n.º 98 está instalada a Escola do Grupo de Amadores de Música Eborense, fundada em 11 de Novembro de 1887» (QUEIMADO 1975:82).

Neste referido museu particular de Sangreman Proença esteve outrora a *Natividade* atribuída a Gregório Lopes:

«Do templo de Santo António [da Piedade] saíram, em Dezembro de 1938, por almoeda pública, além de outros móveis antigos, uma preciosa tábua da Escola de Pintura Portuguesa de cerca de 1550, representando a Adoração dos Pastores² e atribuída ao pintor Régio Gregório Lopes, que foi adquirida pelo antiquário Luís Sangreman Proença» (ESPANCA 1966:133).

No entanto, em 1999, e estabelecendo um paralelo entre esta *Natividade* e a homónima de Valverde (hoje no Museu de Évora), Vítor Serrão, discorre:

«Gregório Lopes pintou, de seguida, à empresa de Valverde (1525-50), nova versão do modelo. Posto que simplificada de estrutura e pormenores,

2. Dei o título iconográfico de *Natividade* ao invés de *Adoração dos Pastores* por se tratar do nascimento propriamente dito e o anúncio aos pastores (opinião não consensual).

destinada a outra casa henriquina eborense, o Convento de Santo António da Piedade – o que indica encomenda feita pelo Cardeal-Infante [...] integrada na col. Sangreman Proença, hoje de paradeiro desconhecido, onde o desenho dos anjos adorantes, por exemplo, é muito similar» (AA. VV. 1999:71).

Gregório Lopes liga-se então a duas casas de frades capuchos henriquinas de Évora: o Convento do Bom Jesus do Valverde, *um retiro dos arcebispos de Évora* (QUEIMADO 1975:146), fundado em 1544 por iniciativa e proteção do Cardeal D. Henrique e o Convento de Santo António da Piedade, junto ao

Aqueduto da Água da Prata, fundado em 1576 pelo mesmo mas somente aberto em 1581 na época de D. Teotónio de Bragança (MONFORTE 1751) e que *apesar da condição de pobreza dos frades, ficou magnífico e quase grandioso, com uma grande e linda igreja e todas as demais dependências, formosas e belas.* (QUEIMADO 1975:152). Relativamente ao comitente e proveniência da tábua, a documentação aponta que estava no Convento de Santo António da Piedade, fundado em 1576 e aberto em 1581, ou seja, a obra que aqui tratamos não foi feita originalmente para este convento podendo apenas aventar que se terá tratado de uma doação ou que tenha transitado de outro convento para ali.

A ICONOGRAFIA MUSICAL NA PINTURA ATRIBUÍDA E DOCUMENTADA DE GREGÓRIO LOPES

O levantamento nacional de imagens de música na pintura portuguesa e em Portugal que levei a cabo entre 2009 e 2011 e cujos resultados apresentei em 2012 ao Departamento de Musicologia da Universidade Nova de Lisboa (continuado desde 2012 a partir de finais do século XVI) permitiu-me ver *in situ* centenas de aspetos musicais nunca referidos e ‘assistir’ à mudança progressiva de gosto que já se vinha delineando desde a década de trinta do séc. XVI em Lopes, ou seja, a fase inicial flamenga até à empreitada de Ferreirim e que culmina com pintores como o Mestre de Abrantes ou Francisco de Campos (de gosto especial pela fantasia nos instrumentos musicais impossíveis de alguma vez terem sido tocados) e depois a viragem italiana, visível nas pinturas da Charola do Convento de Cristo (CAETANO 1997). Lopes representa trechos da vida quotidiana como desfiles triunfais, auto-de-fé, cenas de caridade, onde enquadra pontualmente instrumentos musicais que vê e ouve nos meios relacionados com as capelas

privadas da clientela de corte e nobreza abastada, os mesmos que custeiam a música. Para além da música que lhe está próxima, e que se repete nas suas tábuas (o duo alaúde e cantor denunciadores de uma prática musical na época; os anjos cantores com livro aberto), utiliza nas oficinas de pintura por onde circula, fontes, modelos e moldes. Alguns exemplos foram já identificados e disseminados pela historiografia da arte³. As tábuas com música atribuídas a Gregório Lopes são nove. *A Natividade*, 1520-23, proveniente da ermida de Nossa Senhora do Paraíso, hoje no MNAA, obra não documentada que a tradição atribui a Gregório Lopes, e cuja reconstituição conjetural por José Alberto Seabra de Carvalho esteve na ainda fresca Exposição Temporária do MNAA *Primitivos Portugueses (1450-1550)*. *O Século de Nuno Gonçalves*, onde se representa uma gaita-de-foles associada a um pegureiro (terreno); duas charamelas e canto associados a anjos (celeste), numa clara separação entre *música alta* e *música baixa*. Também no MNAA uma *Adoração*

3. Cito o trabalho de Manuel Batoréo relativo à tábua *Apresentação da Virgem no Templo* (Museu Municipal Leonel Trindade) e a ligação à gravura homónima de Israel van Meckenem; ou a presença de poncif no painel *Virgem da Glória* no Museu de Évora descoberto em recentes trabalhos multidisciplinares orientados por Joaquim Oliveira Caetano; ou nos estudos de Dalila Rodrigues, na obra que D. Miguel da Silva – com dedicatória no *Il Libro del Cortegiano* – encomendou a Vasco Fernandes, *Cristo em casa de Marta*, pintado para o Paço Episcopal de Fontelo, com uma citação da *Melancolia I* e *Filho Pródigo*, ambas de Dürer. Neste trabalho de levantamento da música na pintura encontrei citações de instrumentos musicais dos gravados de Dürer, mas também a circulação de tratados de música impressos em Portugal de Juan Bermudo ou de Mateus de Aranda e de outros tratados de música polifónica de que há referências mas não restam exemplares, como defendi em 2011.



Fig.4 - *Virgem com Menino e Anjos* (pormenor de anjos músicos em segundo plano: cordofone dedilhado não identificado, rabeca, alaúde e sanfona), 1536-39, Gregório Lopes; A. 1250 x L. 1670; MNAA, Lisboa (fot. de Sónia Duarte).

dos Pastores, proveniente da Igreja de Santos-o-Novo, ca. 1535-40, onde um dos pegureiros eleva com a mão direita uma flauta, instrumento largamente referido nas fontes literárias portuguesas e próxima da tábua (ou à fonte gravada que serviu de base) a *Adoração dos Magos* de Jan Gossaert dito de Mabuse, que hoje se expõe no The National Gallery. Do mesmo políptico faz ainda parte *Jesus no Horto*, que apresenta, em segundo plano, um soldado-carrasco a comandar uma multidão com recurso a um instrumento de sinal – um corno – instrumento de elevado volume sonoro, habitualmente representado em cenas como *Cristo a Caminho para o Calvário* (Abrantes, Vila Viçosa, Arouca,...). Também na Exposição Permanente do MNAA, a *Virgem com o Menino e Anjos* (documentada), 1536-39, proveniente de um conjunto retabular para a Charola do Convento de Cristo e onde se representa novamente o canto e o alaúde e num plano mais recuado um cordofone dedilhado do qual apenas é visível parte do braço – faltando a camada original hoje coberta por *trateggio* por se tratar de

uma zona queimada por velas – uma rabeca, outro alaúde instrumento associado a um ambiente cortês e intimista e, uma sanfona, instrumento que no século XV e XVI estava associado a um contexto religioso [fig.4], perdendo estatuto a partir da 2.ª metade de XVI, sendo adquirida por mendigos itinerantes e músicos cegos ambulantes, como nos mostra a iconografia da época, voltando a estar associada aos estratos mais altos no séc. XVIII (DUARTE 2011).

Atribuído aos convencionalmente designados por *Mestres de Ferreirim*, uma *Natividade*, exposta no Mosteiro de Santo António de Ferreirim (*in situ*), tábua que integrava, antes de um incêndio, um conjunto desmembrado da qual restam apenas oito painéis, e onde se faz representar um pergaminho com notação musical de texto rasurado de que o musicólogo Sampaio Ribeiro apresenta, em 1943, uma proposta de transcrição (DUARTE 2011). Também na Igreja de Nossa Senhora da Assunção de Sardoura se expõe uma *Assunção* figurando um órgão positivo, canto, três

charamelas (uma tiple e duas tenores) e uma sacabuxa, quarteto habitual no *corpus* de pintura levantado e nas fontes literárias e representado por Gregório Lopes e Jorge Afonso, entre outros. Na Exposição Permanente do Museu da Música encontra-se uma *Assunção* muito repintada também atribuída aos Mestres de Ferreirim, proveniente da coleção de pintura de Oberlennigen, onde se representa novamente um alaúde associado ao canto e livro aberto com notação musical imperceptível, uma rabeca, e novamente, três charamelas e uma sacabuxa. Em exames de reflectografia de infravermelhos efetuados a esta pintura, foi possível ver os arrependimentos do pintor nas costilhas do alaúde que seriam mais largas e nas cravelhas que inicialmente seriam três mas (fruto talvez de interpretações ou intervenções posteriores) foi-lhe acrescentada uma quarta que mais não deveria ser que um pormenor do remate zoomórfico

do cravelhal. Também atribuído a Gregório Lopes, a *Missa de S. Gregório*, 1538-39, talvez proveniente do desmembrado retábulo da Igreja de S. João Baptista de Tomar, tema bastante recorrente na pintura ocidental para contrastar com as heresias que negavam o dogma da transubstanciação, mas com a rara representação de um grupo de cantores definindo um espaço e uma prática litúrgica. Por fim, a *Natividade*, datada de ca. 1525-1550, hoje numa coleção particular, em bom estado de conservação, onde se representam aspetos musicais recorrentes na pintura de Lopes: novamente uma rabeca com cravelhal zoomórfico e respetivo arco associada aos pegureiros (terreno) e anjos cantores de livro aberto com vestígios de notação musical (hoje imperceptível). Os motivos musicais repetem-se e estão de acordo com as fontes literárias coetâneas, descritores dos ambientes cortesãos e religiosos coevos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após um demorado trabalho de pesquisa em arquivo, de contactos com museus e leiloeiras, e de um diálogo aberto com historiadores de arte, conservadores-restauradores, inventário artístico e colecionadores, tentei revelar, tanto quanto me foi possível, o percurso espinhoso da *Natividade*. Quando em finais de 2009 iniciei a empreitada de levantamento de imagens de música na pintura portuguesa e o levantamento sumário noutras manifestações artísticas (pintura mural, cerâmica, vidro, escultura, tapeçaria, mobiliário, iluminura), o inventário de pintura sobre madeira não ia além das trinta tábuas, findo a 1.ª etapa já eram mais de oito dezenas. Decorrido este tempo continua por aparecer uma *Anunciação* com aspetos musicais vendida a um particular de Lisboa na década de oitenta do século XX; apareceu recentemente, também em leilão, uma pintura atribuída a Francisco de Holanda figurando o Rei David com uma harpa, idêntica às de Lopes; outras poderão estar por aparecer. Entretanto, reapareceu em novembro de 2010 a *Natividade* atribuída a Gregório Lopes que transitou de uma coleção particular, igreja ou convento desconhecido,

para o Convento de Santo António da Piedade, e daí para o Museu de Artes Decorativas de Évora, acompanhada que foi pela voragem do tempo que incluiu o Decreto da autoria de Joaquim António de Aguiar, onde se determina a imediata extinção de todos os conventos, mosteiros, colégios, hospícios, e quaisquer outras casas das ordens religiosas regulares, e a incorporação dos seus bens na Fazenda Nacional, numa altura em que *o país não estava preparado, estrutural e culturalmente* (SILVA 1997). Foi depois vendida em *Dezembro de 1938, por almoeda pública* a um colecionador particular eborense e a partir daí tido como de paradeiro desconhecido. Resistiu à voragem humana e do tempo, à iconoclastia maquilhada de que muitas pinturas foram votadas, e está hoje em sítio digno. Caberá aos proprietários desta coleção, como aos de outras coleções, decidir que se dissemine ou não o seu paradeiro ou empreender um diálogo aberto, numa altura em que me vão chegando e recuando ecos de um Regulamento de Cedências de Imagens recuado e fechado. O exemplo terá que vir de cima!

FONTES E REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AA. VV. – *História da Arte em Portugal*. Vol. II. Porto: Portucalense Editora, 1948.

AA. VV. – *Estudo da pintura portuguesa: Oficina de Gregório Lopes*. Actas [do] Seminário Internacional Estudo da Pintura portuguesa – Oficina de Gregório Lopes. Lisboa: Instituto José de Figueiredo, 1999.

ALEGRIA, José Augusto – *O colégio dos moços do coro da Sé de Évora*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1997.

ALMEIDA, Claudino de – *Ruas de Évora. Subsídios para a explicação dos seus nomes*. Évora: Gráfica Eborense, 1934.

CAETANO, Joaquim Oliveira – «Gregório Lopes – Pintor régio e cavaleiro da ordem de Santiago. Algumas reflexões sobre o estatuto social do pintor no século XV e inícios do século XVI». In *As Ordens Militares em Portugal e no Sul da Europa, Actas do II Encontro sobre Ordens Militares*. Vol. I, Isabel Cristina Fernandes e Paulo Pacheco (coord.). Lisboa: Ed. Colibri/Câmara Municipal de Palmela, Lisboa, 1997 p. 73-92.

CARVALHO, José Alberto Seabra – *Gregório Lopes*. Lisboa: Inapa, Lisboa, 1999.

DUARTE, Sónia Maria da Silva – *O Contributo da Iconografia Musical na Pintura Quinhentista Portuguesa, Luso-Flamenga e Flamenga em Portugal para o Reconhecimento de Práticas Musicais da Época: Fontes e Modelos Utilizados nas Oficinas de Pintura*. Dissertação de Mestrado em Musicologia Histórica, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Lisboa, 2011 [policopiada].

ESPANCA, Túlio – *Inventário Artístico de Portugal*. Évora. 2 vols. Lisboa: Academia de Belas-Artes, 1966.

MONFORTE, Frei Manuel – *Chronica da Província da Piedade*. 2.ª edição, [s.l.]: ed. Officina de Miguel Manescal da Costa, 1751.

QUEIMADO, José Manuel – *Alentejo Glorioso, Évora, Suas Ruas e Conventos: uma achega para a história de Évora*. [prefácio de Túlio Espanca]. [s.l.]: Edição de Autor, 1975.

RESENDE, Garcia de – *Crónica de D. João II e Miscelânea* [ed. fac-similada da edição de 1798]. Prefácio de Joaquim Veríssimo Serrão. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1991.

SERRÃO, Vítor e ALVES, Maria Luísa – *Estudo da Pintura Portuguesa. A Oficina de Gregório Lopes*. Lisboa: S. ed., 1999.

SERRÃO, Vítor – *O Maneirismo e o Estatuto Social dos Pintores Portugueses*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1983.

SILVA, António Martins – *Nacionalizações e privatizações em Portugal: a desamortização oitocentista*. Coimbra: Coimbra Editora, 1997.

VITERBO, Sousa – *Notícia de alguns Pintores Portugueses e de outros que, sendo estrangeiros, exerceram a sua arte em Portugal*. Lisboa: Tip. Academia Real das Sciencias de Lisboa, 1903-1906.

O CONJUNTO PICTÓRICO ORIUNDO DA CAPELA-MOR DA IGREJA DO CONVENTO DAS TRINAS DO MOCAMBO: SUBSÍDIOS PARA O SEU ESTUDO

Maria Teresa Desterro

*Instituto Politécnico de Tomar / CIEBA-FBAUL /
ARTIS – Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa
tesesa.desterro@ipt.pt*

RESUMO

O presente estudo tem como objectivo essencial lançar um novo olhar sobre as quase ignotas pinturas que actualmente decoram os altares laterais da igreja de S. Francisco de Tomar, oriundas da capela-mor da igreja do extinto Convento de Nossa Senhora da Soledade das Trinas do Mocambo, de Lisboa. Dedicadas a temas marianos, a nossa proposta de datação situa a sua feitura no segundo quartel do século XVIII (c.1730-40) e cremo-las tributáveis a um dos sequazes do *fa presto* Bento Coelho da Silveira. A análise pictórica das mesmas revela, contudo, um pintor mais evoluído compositivamente, já liberto do penumbrismo seiscentista e aberto às novas influências ítalo-francesas, nomeadamente de Simon Vouet, Chaperon e Maratti.

PALAVRAS-CHAVE

Pintura | Barroco | Convento | Restauro

ABSTRACT

This article aims to study the unknown paintings that adorn the side altars of St. Francis church at Tomar, which came from the convent of Nossa Senhora da Soledade das Trinas do Mocambo, at Lisbon. The pictorial analysis of these panels suggest they were painted around 1730-40 by one of the followers of Bento Coelho da Silveira, because some of them reveal the inspiration in his paintings. However, the painter also reveals the new Italian-French influences, in particular of Simon Vouet, Chaperon and Maratti, demonstrating his evolution relatively to the seventeenth century artists.

KEYWORDS

Painting | Baroque | Convent | Restoration

INTRODUÇÃO

Ao contrário da realidade artística dominante em boa parte do século XVII, que o tratadista e pintor Félix da Costa Meesen (1642-1712) apelidava de «mingoante das artes», no seu tratado dedicado à *Antiguidade da Arte da Pintura* (1696) (KUBLER 1966), o panorama artístico nacional mudaria significativamente a partir do último quartel da centúria, cuja evolução foi propiciada quer pela alteração das condições socio-económicas do reino (estabilidade política decorrente da paz com Castela e significativa melhoria da situação económico-financeira), quer pela abertura ao novo ideário do Barroco internacional. No reinado de D. Pedro II (1683-1706) assistimos a um verdadeiro *aggiornamento* estilístico em relação ao figurino artístico Norte-europeu, com a adopção dos novos modelos ítalo-franceses, que se prolongará na corte de D. João V (1706-1750). A aquisição de obras de arte nas mais influentes cortes europeias¹ ou a passagem de alguns dos seus artistas por Portugal – caso de Roger de Piles, que esteve em Lisboa em 1685 a fim de retratar a infanta D. Isabel Luisa Josefa (a sempre noiva), mas também de Claude de Barois, Jérôme

Troud'hon e Claude le Bault (SERRÃO 2001: 135-136), ou do escultor Claude Laprade, que acabaria por se radicar entre nós – conduziria à recepção dos novos influxos técnicos e doutrinários do classicismo francês. Na corte lisboeta de D. Maria Francisca Isabel de Sabóia, mulher de D. João VI e D. Pedro II, respectivamente (por anulação do casamento com o primeiro), filha do duque de Nemours e protegida de Luís XIV, são evidentes as influências das obras de alguns dos seus mais importantes representantes, como Simon Vouet, Nicolas Chaperon, Laurent de la Hyre, Michel Dorigny, ou Charles Le Brun. Por outro lado, no século XVIII sobrevaloriza-se, mais do que nunca, a cópia de modelos, nas duas modalidades que a caracterizam: seja a cópia como simples imitação (*mimesis*), seja a cópia fiel do modelo reproduzido, sem admitir qualquer alteração ao original (*antigráfon*) (SALDANHA 1995: 267-284), o que se revelaria um meio extraordinariamente eficaz na difusão dos valores proselitistas da estética Barroca, contribuindo para a afirmação definitiva do novo estilo em Portugal, que finalmente se colocava à *la page* do figurino internacional.

AS PINTURAS DA CAPELA-MOR DA IGREJA DO CONVENTO DAS TRINAS

Integrando quatro dos altares laterais da igreja do antigo Convento de S. Francisco de Tomar, encontram-se actualmente os painéis dedicados a temas marianos oriundos da capela-mor da igreja do extinto Convento de Nossa Senhora da Soledade das Trinas do Mocambo, de Lisboa.

O cenóbio, dedicado à Ordem da Santíssima Trindade fora fundado em meados do século XVII por um casal de flamengos sediados na capital, tendo as obras conventuais início em 1657, segundo conta o

cronista da Ordem, Frei Jerónimo de São José (SÃO JOSÉ 1794: II, 212), vindo a ser ocupado pelas freiras em 1661.

Embora a sagração da igreja tenha tido lugar em 18 de Setembro desse mesmo ano, a descrição que dela é feita na *História dos Mosteiros, Conventos e Casas Religiosas de Lisboa* em 1708 (*História dos Mosteiros* [...] 1950: II, 457) dá-nos conta da sua grande pobreza ornamental, motivada pelas dificuldades económicas impostas pela crise conjuntural coeva.

1. Recorde-se, a título de exemplo, a colecção de pinturas encomendadas pelo Conde da Ericeira, D. Luís de Meneses, a Charles le Brun, o artista que o próprio Luís XIV considerava o maior pintor francês de todos os tempos.

A situação alterar-se-ia, porém, graças à escolha deste convento por parte da Condessa do Redondo, D. Maria Magdalena de Távora, para nele se recolher nos últimos anos da sua vida, dotando-o em testamento da avultada soma de vinte mil cruzados (A.N.T.T., Livro 127: 119-121v.), o que permitiu a realização de obras de ampliação no espaço conventual e a edificação de uma nova igreja, cuja conclusão ocorreria em 1713.

O novo templo seria ornamentado ao longo da centúria com um conjunto de obras de arte que o transformariam em mais um dos exemplares emblemáticos do gosto barroco nacional. De acordo, uma vez mais, com a descrição que dele fez o mencionado cronista da Ordem em 1794, o corpo era totalmente revestido de azulejos num primeiro registo, sendo este sobrepujado por um conjunto de obras pictóricas emolduradas em talha dourada. A capela-mor, elevada em relação ao corpo da igreja, ostentava um retábulo também em talha dourada, de acordo com o gosto da época, em cujo centro se expunha uma tela amovível representando a *Coroação da Virgem pela Santíssima Trindade*, ladeada pelas esculturas de S. João da Mata e São Félix de Valois, patriarcas da Ordem dos Trinitários.

As paredes desta capela-mor estavam ornamentadas com quatro painéis de temática mariana, guarnecidos novamente com molduras de talha dourada e resguardados por uma grade que imitava lápis-lazuli, segundo a descrição feita por Frei Jerónimo, sobre os quais nos debruçaremos no presente estudo.

Os quadros, dedicados ao *Nascimento da Virgem*, *Apresentação da Virgem no Templo*, *Casamento da Virgem* e *Anunciação*, obedecem a um esquema iconográfico coerente, cuja leitura nos permite discernir a sequência da narrativa bíblica e respectiva disposição nas paredes laterais da capela. Além disso, a própria estrutura compositiva de duas das obras indicia claramente a sua colocação espacial. É o caso da *Apresentação de Maria no Templo*, que nos remete para o lado da Epístola, uma vez que a Virgem parte do lado direito do painel dirigindo-se ao sacerdote que se encontra à esquerda do mesmo, e da *Anunciação* (tema que fecha o ciclo) onde, pelo contrário, a leitura

se faz da esquerda para a direita, o que significa que a pintura se colocaria do lado do Evangelho.

Isto permite-nos concluir que a leitura narrativa se iniciava junto do arco triunfal, do lado da Epístola, com o *Nascimento da Virgem*, seguido da Sua *Apresentação no Templo*, continuando do lado oposto com os *Esponsais da Virgem* e a *Anunciação*. Ao contrário da proposta apresentada por João Miguel Simões (SIMÕES 2003: 21)² na obra que dedicou ao Convento das Trinas e, tendo em conta a tradição mais comum na disposição sequencial de painéis, o nosso entendimento é que a narrativa continua do lado do Evangelho no painel que se situa mais próximo do altar, dedicado ao *Casamento da Virgem* e só depois se colocaria a *Anunciação*. Assim, as duas cenas que decorrem no templo – *Apresentação de Maria e Desposórios* – e que apresentam, até, algumas afinidades do ponto de vista compositivo, estariam mais próximas do altar, frente a frente, enquanto as que tiveram lugar nos aposentos privados de Santa Ana e Maria, respectivamente, transformando-se quase em cenas de género, localizar-se-iam junto do arco triunfal. É, justamente, esta a configuração que mantém na actualidade, na igreja de S. Francisco de Tomar, para onde as pinturas foram transportadas na década de quarenta do século XX.

Também no tocante à realização da obra pictórica, apresentamos uma nova proposta de datação, relativamente à que fora indicada pelo referido autor, na obra mencionada, que aponta o ano de 1713 para a sua feitura (SIMÕES 2003: 21). Não obstante se confirmar a construção de uma nova igreja a partir de 1711, sendo 1713 o ano da sua conclusão, não significa, de modo algum, que a campanha decorativa da mesma estivesse terminada pela mesma altura. Bem pelo contrário, sabemos que, de um modo geral, o revestimento decorativo dos espaços religiosos se prolongava muito para além do término das obras arquitectónicas, como o parece confirmar, também neste caso, a análise atenta das pinturas, que acreditamos corresponderem a uma realização ocorrida já no segundo quartel do século XVIII (c. 1730-40).

Estamos perante um conjunto de telas que, se por um lado denuncia ainda ecos da abundante produção do

2. O autor considerou que do lado do Evangelho, as pinturas se apresentavam por uma ordem inversa, isto é, a narrativa interrompida pelo altar-mor continuava junto do arco triunfal, onde estariam os *Desposórios da Virgem*, figurando a *Anunciação* junto do altar-mor, fronteira ao painel da *Apresentação no Templo*.

fa presto Bento Coelho da Silveira (c.1630-1708), por outro, revela um pintor mais evoluído compositivamente, já liberto do penumbrismo seiscentista e aberto às novas influências ítalo-francesas, nomeadamente de Simon Vouet, Chaperon e Maratti, alinhando já pelos valores do Barroco internacional, na senda de outros vultos da pintura nacional, como é o caso do certamente seu contemporâneo, António de Oliveira Bernardes. Alguns painéis, contudo, revelam-se ainda subsidiários de determinados modelos do citado pintor de D. Pedro II, como por exemplo o *Casamento da Virgem*, provando estarmos na presença de alguém que conhecia bem os seus trabalhos, o que nos leva a admitir a probabilidade do autor destas pinturas ser um dos seus sequazes.

Uma das possibilidades é tratar-se de um dos membros da família Silva Paz, verdadeira dinastia de pintores, que se encontram razoavelmente documentados entre os reinados de D. Pedro II e D. João V mas sem obra atribuída, uma vez que a maioria das obras documentadas acabaram por desaparecer no terramoto de 1755. Embora Lourenço da Silva Paz (já filho e neto dos pintores Gabriel da Silva Paz e Luís da Silva Paz, respectivamente) seja o mais activo dos elementos desta família, a que não foi alheio o facto de suceder a Bento Coelho no cargo de pintor régio em 1708 (tendo-o já substituído temporariamente no ofício de pintor dos Paços Reais de Lisboa), a sua morte em 1718 obriga-nos a afastá-lo desta realização, que consideramos um pouco mais tardia. Os dados remanescentes não nos permitem fazer atribuições seguras, mas não podemos excluir a possibilidade de ser obra tributável ao seu filho, Teodoro da Silva Paz, admitido na Irmandade de S. Lucas justamente no ano do falecimento de seu pai (GARCÊS TEIXEIRA 1931: 85) sob cuja direcção trabalhara, pelo menos em 1703, nas decorações da ponte edificada junto ao Paço da Ribeira, para o desembarque do arquiduque de Áustria em Lisboa (SERRÃO 2001: 123).

Apesar do péssimo estado de conservação em que se encontram as telas e que nos impede, por ora, de fazer afirmações mais concludentes, admitimos tratar-se já de um representante do barroco joanino, alguém que conheceu os modelos da Academia francesa de Charles le Brun, mas começava já também a absorver as novidades do classicismo italiano, divulgadas essencialmente pelos gravados de Pietro del Po e Carlo Maratta, cuja obra sintetiza esse misto de influências e, uma vez mais, a capacidade que

os artistas portugueses demonstraram de acolher e integrar os influxos dos mais importantes centros artísticos europeus, adaptando-os a uma realidade telúrica e diversificada.

A preocupação descritiva dos vários episódios é dominante neste conjunto pictórico, que se transforma ele próprio numa encenação plástica dos momentos cruciais da espiritualidade mariana que se pretendem veicular junto dos fiéis, enfatizando a sacralidade de Maria, embora alguns destes temas nem sequer se encontrem na Bíblia, sendo tão-só mencionados nos Evangelhos Apócrifos.

É o caso do *Nascimento da Virgem* [fig.1] representado no primeiro painel, referido apenas no *Proto-Evangelho de Tiago* (cap.VI). A representação deste tema é fundamental em todas as séries marianas, já que nele se concretiza a vida ao mundo d'Aquela que protagonizará alguns dos mais importantes momentos da história bíblica.

De acordo com a tradição iconográfica, em lugar de destaque encontra-se a Virgem recém-nascida rodeada de algumas figuras femininas que lhe prestam os primeiros cuidados. Embora tradicionalmente surgissem em número de três, quiçá uma sobrevivência das três parcas da mitologia clássica, sempre presentes quando uma criança vinha ao mundo (RÉAU 1957: 162-163), frequentemente os artistas começaram a alargar este leque de assistentes. Não constitui excepção esta pintura onde, além das duas figuras que preparam o banho da criança, que uma delas sustenta no colo, encontramos duas outras personagens, que se ocupam da roupa. Uma, num plano secundário,, que prepara as vestes destinadas à criança, enquanto a outra, que merece grande destaque por se encontrar em primeiro plano, parece enrolar os panos sujos. É muito curiosa esta figura porque é praticamente um decalque da figura feminina correspondente que encontramos na gravura de Carlo Maratti [fig.2] sobre este mesmo tema (*THE ILLUSTRATED BARTSCH* [s.d.]: t. 47, 3). É interessante verificar que, apesar de o pintor não se ter baseado na mencionada gravura para a composição da cena, retirando dela apenas este pormenor fê-lo, no entanto, com uma fidelidade extraordinária, repetindo exactamente a pose serpentinata da jovem, os mesmos gestos, o tratamento dos panejamentos e, até, o arranjo do cabelo, limitando-se a substituir a jarra da água que a figura original sustenta nas mãos, pela trouxa de roupa cuja enrolada aos pés da figura que surge na tela lisboeta.



Fig. 1 - *Nascimento da Virgem* (c.1730-40)
Igreja de S. Francisco de Tomar (proveniente da igreja do Convento das Trinas do Mocambo, Lisboa)
(Foto de Gonçalo Figueiredo – IPT)



Fig. 2 - *Nascimento da Virgem*
Gravura de Carlo Maratti (1625-1713)

No plano superior do quadro, do lado esquerdo, Santa Ana, ainda deitada no leito, é assistida por São José desenvolvendo-se este trecho numa abertura lumínica que acentua o fundo perspéctico do painel.

Se Albrecht Altdorfer foi o primeiro a introduzir um coro angélico na representação deste tema, ele tornar-se-ia recorrente, sobretudo depois do Concílio de Trento, enfatizando a sacralidade de Maria e quase elevando o seu nascimento à condição divina. Nesta pintura o grupo angélico preenche toda a zona superior direita do quadro, por trás do qual se esboça uma estrutura arquitectónica, que conduz novamente o olhar do espectador para a cena principal, definindo-se assim a composição numa espécie de linhas concêntricas que devolvem a nossa atenção para o eixo principal onde se encontra Maria.

O quadro seguinte é dedicado à *Apresentação de Maria no Templo* [fig.3]. Mencionado, uma vez mais, no *Proto-Evangelho de Tiago* (cap. VII e VIII) e no *Evangelho do Pseudo-Mateus* (cap.IV), popularizou-se a partir da Idade Média através da *Legenda Áurea* de Jacques de Voragine (VORAGINE 1994: 176-177).

Cumprindo um ritual judaico, com apenas três anos de idade Maria foi levada ao Templo de Jerusalém por seus pais, para ser consagrada ao Senhor. O acesso ao altar dos holocaustos fazia-se através de uma escadaria de quinze degraus (correspondentes aos quinze Salmos graduais – *Cantica gradum* – que o povo de Israel cantava quando se deslocava em peregrinação a Jerusalém). Contudo, a partir do fim da Idade Média e, em particular depois da Contra-Reforma, os artistas deixaram de se sentir obrigados a representar todos os degraus, limitando-se à representação da zona superior da escadaria, no cimo da qual Zacarias, o sumo-sacerdote, aguardava a Virgem. O que distingue Maria das outras crianças elevando-a, quase, a uma condição divina, é que Ela percorre sózinha esses degraus e se oferece a Si própria ao Senhor, sem necessitar da ajuda de seus pais, que se limitam a seguir com o olhar este momento, eminentemente religioso, protagonizado por Aquela que havia já sido escolhida para ser a mãe de Deus. É, novamente, um tema que reforça a sua sacralidade associada à predestinação divina, tão cara à reafirmação dos dogmas tridentinos.



Fig.3 · *Apresentação da Virgem no Templo* (c.1730-40)
Igreja de S. Francisco de Tomar (proveniente da igreja
do Convento das Trinas do Mocambo, Lisboa)
(Foto de Gonçalo Figueiredo – IPT)



Fig.4 · *Apresentação da Virgem no Templo* (1639)
Nicolas Chaperon, igreja de Saint-Nicolas de Compiègne

Com o decorrer do tempo, vão-se introduzindo cada vez mais pormenores pitorescos na cena, como as pessoas que se encontram sentadas nesses mesmos degraus, tradicionalmente associadas aos indigentes que desde longa data se concentravam nas entradas dos templos pedindo esmola.

Relativamente à estrutura composicional desta pintura revelando, uma vez mais, o seu eruditismo e a aproximação aos modelos do academismo francês, o pintor segue com rigorosa fidelidade o modelo que o célebre discípulo de Simon Vouet, Nicolas Chaperon (1612-55), pintou para a igreja de Saint-Nicolas de Compiègne [fig.4], em 1639³ que Henri Picquot reproduziu em gravado no ano seguinte [fig.5] e que servira já de fonte de inspiração à composição homónima desenvolvida em 1690 por António de Oliveira Bernardes no tecto da igreja de Nossa Senhora dos Prazeres, em Beja (SERRÃO 2007: 47).

Toda a zona central do painel é ocupada pelos protagonistas da cena, Maria e o sumo-sacerdote,

que a ajuda já a subir os últimos degraus. A afinidade com a mencionada gravura é quase total. Todos os pormenores se repetem, desde a pose sacerdotal, aos personagens que espreitam por trás de Zacarias encostados à estrutura arquitectónica, ao gesto largo dos pais de Maria que, em lugar de se encontrarem, como habitualmente, ao fundo da escada se colocam praticamente a seu lado, até ao grupo de personagens que se amontoa no primeiro plano do lado esquerdo do painel. Estas figuras são verdadeiramente decalcadas da gravura, a mulher com uma criança ao colo, revelando um seio desnudo, cruzando o olhar com a figura masculina que a seu lado parece interpellá-la, perante o olhar atento do ancião que assoma por atrás. A fechar o quadro do lado oposto, não falta o coro angélico a acentuar o dinamismo compositivo do painel.

Relativamente ao *Casamento da Virgem* [fig.6] é uma das pinturas do conjunto que se encontra mais danificada tendo, inclusivamente, a tela sofrido um corte na sua zona inferior, acrescentando-se então

3. Além dessa pintura existe também uma outra versão autografada pelo autor no Musée des Beaux-Arts de Rennes.



Fig.5 · Apresentação da Virgem no Templo
Gravura de Henri Picquot (1640)



Fig.6 · Casamento da Virgem (c.1730-40)
Igreja de S. Francisco de Tomar (proveniente da igreja do
Convento das Trinas do Mocambo, Lisboa)
(Foto: Gonçalo Figueiredo – IPT)

um remendo para suprir esta lacuna, que inviabiliza a leitura de eventuais elementos iconográficos que aí possam ter existido, uma vez que apenas se cobriu o referido acrescento com uma ligeira camada cromática.

No tocante à representação do tema, é justamente um dos painéis onde o autor mais se aproxima de algumas obras afins de Bento Coelho da Silveira, nomeadamente nos *Esponsais* que este mestre pintou nos finais do século XVII para a igreja Matriz de Azeitão (c.1675), para a igreja do Convento das Comendadeiras da Encarnação (c.1697), em Lisboa e, também, para o Convento eborense de Santa Helena do Monte Calvário.

Trata-se, novamente, de um tema apócrifo, divulgado essencialmente pela já referida *Legenda Áurea* de Voragine. Uma vez mais cumprindo a Lei de Moisés, aos catorze anos Maria seria levada ao templo onde o sacerdote supremo lhe destinaria um marido. De acordo com a fonte citada, este seria escolhido entre os descendentes de David, solteiros ou viúvos que, convocados ao som de trombeta, ali tinham ocorrido, sendo eleito o pretendente de cujo bastão brotassem

flores. Embora o movimento Contra-Reformista tenha rejeitado esta narrativa, a verdade é que a sua ilustração perdurou entre os pintores ibéricos e ibero-americanos, perpetuando-se ao longo dos séculos XVII e XVIII, de que este é apenas mais um exemplo.

A cena apresenta uma total simetria, cujo eixo é definido através da colocação do sacerdote entre Maria, à sua direita e S. José, à sua esquerda, segurando as mãos dos nubentes. De acordo com a tradição iconográfica, as testemunhas do ritual sagrado representam-se por trás dos noivos, aproximando-se aqui o pintor da mencionada tela pintada por Bento Coelho para Azeitão, ao limitar-se à representação de dois adultos de cada lado. No entanto, atrás da Virgem, além das duas figuras que assomam no plano posterior, o artista colocou também uma personagem infantil, quase angelical, que segura o manto de Maria, evidenciando alguma inspiração na tela homónima que aquele mestre produziu para o Convento das Comendadeiras da Encarnação de Lisboa onde, efectivamente, dois meninos seguram o manto de Nossa Senhora. No plano fundeiro esboça-se apenas um trecho arquitectónico sem



Fig.7 · *Anunciação* (c.1730-40)
Igreja de S. Francisco de Tomar (proveniente da igreja
do Convento das Trinas do Mocambo, Lisboa)
(Foto: Gonçalo Figueiredo – IPT)

grandes detalhes porque, de acordo com a tradição judaica, este casamento não era um ritual religioso, mas um simples contrato civil, pelo que a cena não decorre no interior do Templo, mas antes defronte do mesmo, justamente onde Maria fora apresentada e consagrada alguns anos antes.

No tocante à *Anunciação* [fig.7] embora este seja um episódio mencionado já pelo evangelista *S. Lucas* (*Lc., 1, 26-38*) foram, uma vez mais, os Evangelhos Apócrifos, sobretudo o *Proto-Evangelho de Tiago* e o *Evangelho da Natividade da Virgem*, que acrescentaram numerosos pormenores contribuindo para o enriquecimento da narração pictural do tema, que se reveste da maior importância na iconografia cristã, na medida em que não se trata de mais um simples episódio da vida da Virgem, mas da Encarnação do próprio Cristo, prelúdio de toda a obra de redenção cristã.

Não se mencionando em qualquer texto bíblico a hora nem o local da ocorrência, por razões litúrgicas a tradição remeteu-a para a hora crepuscular, em virtude de ser este o momento do dia dedicado à oração do anjo – *l'Angelus* – na sequência da consagração de uma tradição medieval segundo a qual a Virgem

meditava sobre a predicação bíblica de Isaías: «*Ecce Virgo concipiet, et pariet filium, et vocabitur nomen ejus Emmanuel*» [Eis que a Virgem conceberá e dará à luz um filho, a que chamará Emanuel] (*Isaías, 7, 14*). Quanto ao local, tradicionalmente representa-se nos aposentos privados da Virgem, acreditando-se que aí se recolhia em oração.

Na *Anunciação* do anjo a Maria confrontam-se dois mundos, o terreno e o divino, através da descida da Graça de Deus ao corpo mortal de Maria. Por isso mesmo, a sua representação implica uma conflitualidade que se traduzirá num complexo jogo de forças, a nível espacial e psicológico, manifesto na oposição entre o arcanjo, criatura celeste, incorpórea e imortal por natureza e a Virgem, criatura humana, corpórea e mortal que, apesar da sua pureza, está sujeita ao servilismo da sua condição terrestre. Se analisarmos a pintura do ponto de vista compositivo, desde logo se estabelece essa dicotomia entre o seu lado direito e o esquerdo ou, dito por outras palavras, o lado ocupado por Maria e o que é reservado a S. Gabriel. Assim, e não obstante as dificuldades de leitura impostas pelo estado de conservação do painel, é perceptível o contraste lumínico existente entre as duas figuras, sendo

o anjo dado em tons baços e penumbristas enquanto, pelo contrário, a figura de Maria é inundada de luz, cujos contornos lhe emprestam elegância e dignidade. Ajoelhada num genuflectório, é representada em atitude de submissão – *Ancilla Domini* – não revelando já sequer inquietação, mas apenas serenidade e aceitação, manifesta por um ligeiro inclinar de cabeça, que é acompanhado pelo olhar, e pela gestualidade afectada, num entrecruzar de braços que se prolongam em longos dedos, revelando o acolhimento da missão para a qual fora designada: *Ecce ancilla Domini fiat michi secundum verbum tuum (Lc, 1,38)*. Neste caso, estaremos já, na verdade, perante uma verdadeira Encarnação, uma vez que a aquiescência de Maria é sinónimo de concepção que é, de resto, confirmada pelo ramo de lírios que o arcanjo segura na mão. Iconograficamente, os lírios representam-se em número de três, porque são símbolo da virgindade mariana antes, durante e depois do parto – *inviolabile castitatis liliium*. Quando se está perante uma Anunciação, só um deles é que se encontra aberto enquanto, pelo contrário, nas Encarnações só o terceiro se encontra fechado, significando que o Deus já encarnou. Interessante porque invulgar, é a colocação em primeiro plano de uma jarra de rosas que vem reforçar, mais ainda, o sentido de pureza associado a Maria.

O arcanjo Gabriel genuflecte perante a Virgem (perdendo a importância que lhe é conferida noutras

representações, quando irrompe triunfante, imbuído dos poderes que o transformam num embaixador celestial) situando-se neste caso até, num nível ligeiramente inferior ao de Maria. Acentuando a sua perda de importância há ainda a referir que, em lugar do tradicional ceptro, transporta na mão apenas o mencionado ramo de lírios.

Por outro lado, a inserção na pintura do próprio Espírito Santo, materializado através da pomba, simbólica que se torna a emanação directa do próprio Deus, é mais um elemento que contribui para retirar alguma da importância conferida ao anjo, anteriormente visto como o único mensageiro desse mesmo Deus.

Toda a zona superior do painel é ocupada com várias figuras de anjos rodopiantes que gravitam em torno da mancha lumínica que envolve a pomba do Espírito Santo.

A estrutura compositiva do painel remete-nos para uma pintura dedicada ao mesmo tema da autoria de Simon Vouet. Além das afinidades em termos composicionais, dividindo-se em ambos os casos a pintura claramente em duas zonas, existem similitudes acentuadas também na figura da Virgem e, em particular na representação do anjo, quer ao nível da posição em que se coloca como, até, no pormenor da perna direita desnuda e no próprio tratamento das vestes, que sugerem que a obra do mencionado mestre francês deve ter servido de fonte de inspiração ao nosso artista.

NOTA FINAL

Em 1911 este conjunto ainda se encontrava no local de origem, uma vez que, apesar da extinção das Ordens Religiosas em 1834, tratando-se de um cenóbio feminino poderia continuar ocupado até ao desaparecimento da última freira, pelo que só depois da revolução republicana se procedeu à ocupação do edifício e à desamortização dos seus bens. Apesar disso, contudo, não se evitou a dispersão do seu recheio, acabando por se perder uma boa parte do seu espólio que nem mesmo as tentativas feitas por alguns responsáveis, merecendo uma palavra de apreço pelo seu esforço o historiador de arte Miguel Santos Estevens, puderam evitar.

O móbil que nos moveu para a elaboração deste estudo, foi justamente tentar impedir a perpetuação dos “crimes” de lesa-património que continuam a vitimar o nosso património histórico-artístico. Procuramos aqui demonstrar que este conjunto pictórico, resultante de mais uma das múltiplas campanhas levadas a cabo no profícuo período joanino, não se pautando embora por uma excepcional qualidade (tanto quanto nos é possível apurar, no actual estado de conservação), é merecedor do olhar atento da historiografia e reclama, acima de tudo, a urgente intervenção de conservação e restauro, que lhe restitua os valores originais.

FONTES E REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Arquivo Nacional da Torre do Tombo (A.N.T.T.), *Registo Geral de Testamentos*, Livro 127, fls.119 a 121v.

ANÓNIMO – *História dos Mosteiros, Conventos e Casas Religiosas de Lisboa*. Lisboa: Oficinas da Gráfica Santelmo, 1950.

AZEVEDO, Carlos Moreira de Azevedo, dir. – *Dicionário de História Religiosa de Portugal*. Lisboa: Ed. Círculo de Leitores e Centro de Estudos de História Religiosa da Universidade Católica Portuguesa, Lisboa, 2000.

CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain – *Dictionnaire des Symboles. Mythes, Rêves, Coutumes, Gestes, Formes, Figures, Couleurs, Nombres*. Paris: Ed. Robert Laffont S.A. et Ed. Jupiter, 1982.

GARCÊS TEIXEIRA, F. A. – *A Irmandade de S. Lucas, corporação de artistas*. Lisboa, 1931.

KUBLER, George – *The Antiquity of Art of Painting by Felix da Costa Meesen*. Harmondsworth, 1966.

MOURA, Carlos, – *História da Arte em Portugal. O Limiar do Barroco*. Vol. 8. Lisboa: Publ. Alfa, 1986.

PEREIRA, José Fernandes, dir. – *Dicionário de Arte Barroca em Portugal*. Lisboa: Ed. Presença, 1989.

PEREIRA, Paulo, coord. (1995) – *História da Arte Portuguesa*. Lisboa: Ed. Círculo de Leitores. Vol. III.

RÉAU, Louis – *Iconographie de l'Art Chrétien*. 2.º vol. Paris: Presses Universitaires de France, 1957.

SALDANHA, Nuno, coord.. *Joanni V Magnífico. A Pintura em Portugal ao tempo de D. João V* [Cat. de Exposição]. Lisboa: IPPAR, Lisboa, 1994.

SALDANHA, Nuno – *Artistas, Imagens e Ideias na Pintura do Século XVIII*. Lisboa: Livros Horizonte, 1995.

SÃO JOSÉ, Frei Jerónimo de – *História Chronológica da Esclarecida Ordem da Santíssima Trindade*. T. II., 1794.

SOBRAL, Luís de Moura, coord. – *Bento Coelho (1620-1708) e a Cultura do seu tempo* [Cat. de Exposição]. Lisboa: IPPAR, 1998.

SERRÃO, Vítor – *A Pintura Proto-Barroca em Portugal, 1612-1657: O triunfo do naturalismo e do tenebrismo*. Lisboa: Ed. Colibri, 1998.

SERRÃO, Vítor – *A Cripto-História de Arte. Análise de Obras de Arte Inexistentes*. Lisboa: Livros Horizonte, 2001.

SERRÃO, Vítor – *História da Arte em Portugal. O Barroco*. Lisboa: Ed. Presença, 2003.

SERRÃO, Vítor – *A Trans-Memória das Imagens. Estudos Iconológicos de Pintura Portuguesa (sécs. XVI-XVIII)*. Lisboa: Ed. Cosmos, 2007.

SERRÃO, Vítor, LAMEIRA, Francisco, FALCÃO, José António – *Igreja de Nossa Senhora dos Prazeres em Beja. Arte e História de um espaço Barroco (1672-1698)*. Lisboa: Aletheia Editores, 2007.

SIMÕES, João Miguel – *O Convento das Trinas do Mocambo. Estudo Histórico-artístico*. Lisboa: Instituto Hidrográfico, 2003.

THE ILLUSTRATED BARTSCH, (vários volumes). New York: Abaris Books, s/d.

VORAGINE, Jacques de – *Legendi di Sancti Vulgari Storiado, 1264*. [La Leyenda Dorada, Tradução do Latim, Fray José Manuel Macias. Madrid: Alianza Forma. 1.º Ed. 1982, 2.º ed. 1994.

VITERBO, Francisco Marques de Sousa – *Notícia de Alguns Pintores Portuguezes e de Outros que, sendo Estrangeiros, exerceram a sua Arte em Portugal* [extracto da História e Memórias da Academia Real das Sciencias de Lisboa]. Lisboa, Typ. da Academia real das sciencias, 1913.

O RETRATO DO INFANTE D. FERNANDO NAS JANELAS VERDES (M.N.A.A.)

Maria Emília Vaz Pacheco

*Doutoranda/ Investigadora, ARTIS – Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa.
mevazpacheco@hotmail.com*

RESUMO

«[...] uos certifico que nom perdemos a boa esperança de ajuda e acorrimento de Nosso Senhor Deus e da Virgem Maria, sua madre, Nossa Senhora e (...) em uos, ssenhor irmão, que sei que me tendes tamanho amor, que maior ser nom pode, e espero que, por me liurardes, fazeis e fareis como por uos mesmo». – Excerto da Carta do Infante Santo ao Regente D. Pedro, datada da Masmorra de Fez a 12 de Junho de 1441.

Palavras comoventes, rondando o desespero de quem, a dois anos da sua morte, não vislumbrava o modo como haveria de ser libertado, porventura porque consciente do real significado do seu cativo.

PALAVRAS-CHAVE

Retrato | Iconografia | Fonte Histórica e Artística

ABSTRACT

Infant D. Fernando Portrait analysis (Ancient Art Museum, Lisbon) was deeply inspired by the moving letter of King D. João I's youngest son. His words were written from Fez dungeon on the 11th of June 1441 and directed to his brother D. Pedro, the Regent.

The portrait reading is focused on its historic and cultural circumstances. Main issues of production such as order, authorship and iconographic value are also highlighted.

KEYWORDS

Portrait | Iconography | Historical Source | Artistic Origin

DA RELEVÂNCIA DE ALGUMAS PASSAGENS DA VIDA DO INFANTE

João Álvares (1406-1408?-c.1490) constitui um testemunho fundamental para a compreensão da vida do Infante D. Fernando (1402-1443) (*Crónica do Infante Santo D. Fernando...* 1960: 1, 106)¹. O retrato que dele faz o Cronista é o de um homem de compleição física fraca, franzino, doente, virtuoso, casto, religioso, temente a Deus, de discurso fácil, devoto, obediente e cuidadoso (*Crónica do Infante Santo D. Fernando...* 1960: 7-17). Dedicado às questões religiosas, «Tiinha muy grande e nobre livrarya de todalas obras eclesiasticas e segraaes» (*Crónica do Infante Santo D. Fernando...* 1960: 17) e entre as inúmeras preciosidades da sua livraria e os muitos bens pessoais e alfaias religiosas, que deixa distribuídos por diversos conventos, igrejas e capelas, à sua terra natal deixa tão só à Igreja de Sta. Cruz de Santarém uma vestimenta (*Crónica do Infante Santo D. Fernando...* 1960: 11)².

Por João Álvares sabemos que o Infante D. Fernando acreditava na entrega de Ceuta, em troca das vidas cativas (ALVARES 1960: 27-28). A primeira humilhação pública infligida sobre os cativos surge-nos assim narrada, por ocasião da transferência para Arzila: «Poseram o Ifante e os seus aa porta da vila, onde

os visem aquelas gentes de mouros (...) De cada huñs eram enjuriados, cospidos e escarnidos, e deles lhes lançavam pedras» (ALVARES 1960: 28). Todavia, o retrato que do Infante nos transmite João Álvares é o de uma pessoa doente, mas que jamais deixa de ser misericordioso, e que encontra na fé católica a força para resistir (ALVARES 1960: 31).

Achava-se o Infante desejoso de sair do cativeiro, é certo, mas o Reino estava dividido e D. Duarte «tomou das côrtes por mais expediente meio dilatar o caso e fazelo saber ao Papa e aos Reis Christãos» (PINA 1901: 142).

Dias Dinis publicou uma carta do Infante Santo, datada de Fez, 12 de Junho de 1441, dirigida ao regente D. Pedro, a qual confirma indiscutivelmente o seu desejo de terminar «iazendo cattiuo»³.

Segundo o testemunho do seu cronista, o Infante finava-se em 4 de Novembro de 1473⁴. Ruy de Pina refere que «A morte d'este Infante por sua calidade e desamparo foi muito sentida e pranteada n'este reino, e principalmente dos Infantes seus irmãos, que lhe mandaram fazer mui honradas e solemnes exéquias [...]»⁵.

1. *Crónica do Infante Santo D. Fernando, de Frei João Álvares – Trautado da Vida e Feitos do Muito Vertuoso S.º Ifante D. Fernando*. Edição crítica com introdução e notas de Adelino de Almeida Calado. Coimbra: Acta Universitatis Conimbrigensis, 1960, p. 106. Veja-se, igualmente, o Prólogo da mesma obra, nomeadamente a p. 1. Entrado na sua casa pelos dez anos, em 1428 ocupava o cargo de seu Secretário e até ao ano em que acompanhou o amo na Expedição a Tãnger – 1437 – foi tabelião do Paço. Refém dos mouros desde 16 de Outubro daquele ano, foi libertado em 1448, para regressar dois anos mais tarde ao Norte de África, com a finalidade de trazer as vísceras do Infante.
2. «Ifê mando õ façam fazer hũa uestimẽta comprida cõ capa e almatigas cõ suas aluas e estollas e manipullos e seia dada aa egreja de sam migueel de lixboa. E seia de damasquim branco. E façam outra tal uestimenta assy perfeita de todo como esta de damasquũ uermelho E seia dada aa egreja de sãta cruz de santarẽ».
3. António Joaquim Dias Dinis, *Carta do Infante Santo ao Regente D. Pedro, datada da masmorra de Fez a 12 de Junho de 1441*, in *Anais da Academia Portuguesa da História*, II Série, vol. XV. Veja-se, a propósito, Frei Luís de Sousa, *História de S. Domingos*, Parte I, Livro 6, Capítulo 31.
4. Frei João Álvares, carta dirigida em 4 de Novembro de 1473 ao Cabido de N. Senhora de Oliveira, de Guimarães, carta achada por Gaspar Estação no arquivo da dita Igreja, publicada em *Várias Antiguidades de Portugal*, 1625 e incluída em *Obras de Fr. João Álvares*, Vol. II, 1959, Coimbra, Acta Universitatis Conimbrigensis, pp. 219-220.
5. *Chronica d'El-Rei D. Affonso V*, Capt.º LXXXIII, Vol. II, 1902, Edição de Mello d'Azevedo, p. 14.

O INFANTE D. HENRIQUE E A SUA HOMENAGEM AO MÁRTIR DE FEZ

O envolvimento do Infante D. Henrique na questão do cativo do Infante D. Fernando é evidente, crescendo à medida que se aproximava do final da sua vida. Basta analisar a cronologia dos acontecimentos:

- Em 18 de Agosto de 1437 é o próprio D. Fernando que, no seu testamento, o encarrega de cuidar da sua sepultura (FREIRE 1915: XLVIII)⁶.
- João Álvares dá-nos conta de que um seu criado teria abordado Çala, em Fez, com a finalidade de tentar a sua libertação por dinheiro: «[...] e porque a Çale era chegado Gonçalo de Sintra, criado do Infante dom Anrique, e disserom que trazia enbaixada a Lahene e presentes pera veer se poderia cobrar o Infante pera o dar por dinheiro» (ÁLVARES 1960: I, 62).

A sua atitude, em 1451, por ocasião da chegada das primeiras relíquias, acompanhando-as de Tomar à Batalha, participando no cerimonial religioso, ajoelhando-se, beijando as relíquias, e ordenando às suas custas uma missa diária no altar do irmão (ÁLVARES 1960: I, 107). O seu apoio, a par do apoio do sobrinho e Rei D. Afonso V, no acabamento da biografia do irmão D. Fernando, redigida por Frei João Álvares, entre 1451 e 1460 (ÁLVARES 1960: I, 3-4).

Certamente que a aproximação do final da vida, e o receio da morte, não teriam diminuído o peso da acusação que sobre si tinha apontado D. Duarte nas Cortes de Leiria, em relação ao desastre de Tânger (PINA 1901: 138). Corroborada tal intervenção o conteúdo de diversos documentos e cartas testamentárias do Infante D. Henrique (*Monumenta Henricina* 1973: XIV, 1617 e ss)⁷, onde é bem visível o seu cuidado

em encomendar missas para sua salvação. No texto do escrito das Capelarias, de confirmação das suas Cartas das Capelas ou Testamentárias e apenso ao seu derradeiro Testamento, embora anterior a ele, pode ler-se: «[...] pollo amor de Deus e por saluaçom de minha aalma» fiquem «qujtes e liures de todo o que assy por mym rreçeberom e despenderom» oficiais, almoxarifes e outras pessoas que haviam recebido rendas e dinheiros e cousas e «que me nom tenham dadas suas contas» (*Monumenta Henricina* 1973: XIV, 22).

O historiador David Lopes reforça as culpas atribuídas ao Infante D. Henrique no desastre de Tânger e no cativo do Infante D. Fernando (LOPES 1931: III, 419). Desaparecidos, pois, D. Duarte e D. Pedro, martirizado D. Fernando, e goradas que haviam sido as tentativas empreendidas para resolver a questão do cativo desse Infante, a quem mais, senão ao Infante D. Henrique, deveria cumprir o «desencarregamento de minha cõciencia e sua»? (FREIRE 1915: XLVIII). D. Henrique tinha a sua vida e a empresa da expansão penhoradas ao mártir de Fez e, no final da vida, naturalmente que não podia libertar-se dessa dívida de consciência. Por isso, o convertia em herói mártir e «com ele eram todas suas devoções», como afirma Fr. Luís de Sousa (SOUSA 1866: p. 273 e ss.)⁸.

A pintura em análise poderá ter sido encomendada pelo Infante D. Henrique, como redenção, para o seu altar, executada após 1443, data da morte do Infante Santo, e também após 1449, data em que o Rei D. Afonso V concede altar e jazigo a D. Henrique, na Batalha, e provavelmente entre 1451 e 1460, respectivamente as datas de regresso das primeiras relíquias do Infante D. Fernando e a da morte do Infante D. Henrique.

6. *Testamento de D. Fernando*, publicado por Braamcamp Freire, in *Introdução à Crónica del Rei dom Joam da boa memória*, Edição do Arquivo Histórico Português, 1915, pág. XLVIII: «E acontecendo õ eu moyra fora desta terra como dito he e o Iffante dom hēriõ meu jrmaõ por algũa cousa em õ for ocupado ouver por empacho de tomar carrego de minha sepultura segundo eu hordenõ».

7. Designadamente docs. 7, 8 e 9, respectivamente datados de 9 e 13 de Outubro de 1460.

8. Acresce que Frei João Álvares, que descreve minuciosamente a chegada das primeiras relíquias e todo o cerimonial na Batalha, jamais menciona a existência de qualquer pintura alusiva ao Infante Santo, no Mosteiro ou na Capela do Fundador.



Fig.1 - Tríptico do Infante Santo, D. Fernando. Óleo sobre madeira. 75x109cm. MNAA. Agradecimentos: DGPC e MNAA.

O TRÍPTICO DA BATALHA E O RETRATO DO INFANTE D. FERNANDO

Na História de S. Domingos, Frei Luís de Sousa refere que

«Da mesma maneira que os Reis tem seu altar junto de si, que he da invocação da Cruz, tem os quatro Infantes outros quatro altares juntos, e distintos por seus arcos formados na grossura da parede no lanço da quadra, que fica contra os pés dos Reis [...] A invocação dos altares he segundo a devação que cada hum teve em vida. O primeiro, que segue logo apoz a sepultura do Infante Santo he da Assumpção de N. Senhora. Mostra-se que pertence ao mesmo Santo, porque nos paineis, que cercão a Senhora, se vê retratado com duas cadeas, e successos de seus trabalhos [...] No terceiro fez o

Infante dom Anrique pintar o Infante dom Fernando, porque o tinha por Martyr, e com elle erão todas suas devoções» (SOUSA 1866: p. 273 e ss.).

Alude ainda, o mesmo Cronista do séc. XVII, à existência de dois tipos de painéis: nos primeiros por ele focados a temática corresponde rigorosamente à descrição representada nas *Acta Sanctorum* dos Bolandistas⁹.

O Cardeal Saraiva dá o seu testemunho, registando o que ainda viu: «Hoje apenas existem fragmentos [...] apenas escaparão algumas taboas com o retrato do Infante Santo, e passos do seu captivoiro [...] de muito inferior merecimento [...]» (SARAIVA 1872: I, 322).

9. *Acta Sanctorum*, 1.º Vol. do mês de Junho, p. 561, cuja gravura está reproduzida por José Saraiva (1925) – *Os Painéis do Infante Santo*.

10. «No mosteiro da Batalha existiram duas séries da paixão do Infante-Mártir: uma na sua própria capela, pintada por Cristóvão de Figueiredo, por devoção da Rainha D. Leonor e à custa da sua fazenda; outra na capela do Infante D. Henrique, e por este mandada pintar».

11. «D. Fernando teve culto – ao menos não contestado – da última metade do século XV até pelo menos ao último quartel do século XVII, na Batalha, e muito provavelmente também em Lisboa, ao menos no século XV».

Cyrillo Volkmar Machado escreve que «O Infante D. Henrique mandou retratar D. Fernando o Santo, seu irmão, no retábulo da sua Capella na Batalha» (MACHADO 1823: 17) e José Saraiva, apoiado em Fr. Luís de Sousa e no Cardeal Saraiva, refere a existência de duas séries de painéis (SARAIVA 1925: 116)¹⁰. Domingos Maurício Gomes dos Santos desenvolveu a tese de existência de um culto canónico ao Infante D. Fernando (SANTOS 1927: 134-142, 193-206)¹¹, invocando a "Acta Sanctorum dos Bolandistas e o Códice Vaticano latino 3634 (SANTOS 1927: 134-142, 193-206), e José Saraiva, ao analisar o culto do Infante Santo, salienta:

«[...] nas Actas Sanctorum que imprimiu a Companhia de Jesus [...] escreve Daniel Papebrochio a vida do Infante D. Fernando, sempre com o título de Santo, e com as estampas de todos os estados do seu cativo [...] entre as outras estampas se vê com resplendor a sua imagem, como distintivo da sua Santidade. A vida aí publicada é a tradução em latim da crónica escrita por Fr. João Álvares. Para esta versão deligenciaram os bolandistas haver algum exemplar da 1.ª Edição (1527), o que não conseguiram, e a 2.ª edição (1577) [...]» (SARAIVA, J. 1925: 101 e ss.).

É de realçar que as nove quadrículas que rodeiam a gravura que reproduz a mencionada imagem do Infante Santo representam cenas da paixão descritas por Fr. João Álvares (ALVARES 1960), sendo manifesta a derivação da Figura Central da gravura aí reproduzida da Figura do Infante Santo no painel central do tríptico batalhino, registando-se também afinidade temática entre as quadrículas e as cenas dos painéis laterais do tríptico. Das representações do Infante Santo chegadas até nós, a cronologia parece evidenciar que o tríptico da Batalha terá servido de inspiração à iconografia fernandina (SARAIVA, J. 1925: 124)¹². De facto, enxada, corda e cadeia são elementos que iconograficamente aludem aos trabalhos pesados de que os mouros haviam incumbido o Infante, no cativo: tratar das bestas, da estrebaria, cavar na horta... Com base nessa argumentação, se é verdade que do tríptico proveniente da Batalha terão derivado todos os documentos iconográficos representando o Infante D. Fernando, certamente que a sua representação serviu de inspiração porque se reconhecia que era o Infante Santo que nele estava

representado. Ao estabelecer a relação entre o tríptico e a crónica de D. Fernando, José Saraiva admite duas possibilidades:

«O tríptico deve ter sido pintado já depois de Fr. João Álvares ter escrito a sua crónica, porque os edículos das portas são evidentemente inspirados nela. A razão, em todo o caso, não é concludente, porque pode a composição ter sido feita segundo informações prestadas pessoalmente por Fr. João Álvares antes de escrita a crónica» (SARAIVA, J. 1925: 122).

Outro documento iconográfico tido em atenção pelo mesmo Autor, por razões de semelhança evidente, é o retrato do Infante Santo contido nas *ANACEPHALAEOSSES*, biografia publicada no séc. XVII pelo Pe. António de Vasconcelos: «O retrato que se vê aqui foi copiado do exemplar que na Batalha está colocado sobre o sepulchro do mesmo Infante; mas lá está com trajo vulgar, aqui vai representado com a armadura de guerreiro» (SARAIVA, J. 1925: 135). José Saraiva argumentou até sobre a possibilidade de veracidade da fisionomia do Infante, apoiado na proximidade dos testemunhos dos seus companheiros de cativo (SARAIVA, J. 1925: 122).

Somos de opinião que esse retrato "sobrevivente" ao tempo e às vicissitudes históricas terá sido o retrato de «muito inferior merecimento» referido pelo Cardeal Saraiva, o mesmo agora em análise, e que o Infante D. Henrique terá feito pintar para o seu próprio altar, em homenagem ao irmão, na sua Capela na Batalha, donde saiu em 1948 para o Museu Nacional de Arte Antiga. Efectivamente, no painel central do tríptico em análise, sobre um fundo de brocado a ouro e vermelho, destaca-se a figura do Infante Santo, cuja cabeça está coberta por uma gorra. Figura franzina, atarracada, vestida de negro, tez macilenta, mãos caídas sobre a cadeia pendente, no seu rosto impõe-se, para além da longa barba castanha, a perplexidade de um olhar interrogativo, que amplamente traduz as palavras que o seu cronista lhe colocou na boca: «Polo que eu padeço e polo que sey e por quem som [...] Deus sabe que ja som farto de viver neste mundo» (ALVARES 1960: 84).

Simultaneamente patético e comovente, este retrato documenta um tempo histórico que buscava em Deus a justificação da existência e do sofrimento humano:

12. Nesta e nas páginas seguintes, com base no testemunho de Damião de Góis – *Chronica de D. Manuel I*, 1.ª Parte, Capt.º LIII Leiria.

«O Senhor Deus, pera que me leixastes viver, que vise tanto mal e que eu com todos que me bem querem fose tam mortalmente ferido?» (ALVARES 1960: 52). Os traços do rosto expõem um homem sacrificado, em sofrimento, e certamente que Fr. João Álvares (que vivia ainda em 1473), pôde testemunhar em vida a veracidade dos seus traços fisionómicos, subjacentes à divulgação iconográfica do Infante Santo, após a sua morte.

Cada um dos volantes que ladeiam o painel central apresenta dois compartimentos: no que se apresenta à esquerda do observador, percebe-se o corpo jacente do Infante, no cativeiro, sobre uma espécie de esteira colocada sobre o lajedo; na parte de cima vê-se a imagem suspensa da Virgem Maria, envolta em auréola radiante, de quem o Infante se confessava grande devoto, sendo evidente a conotação da cena com a visão do Infante, à beira da morte, descrita por Fr. João Álvares. No compartimento inferior restam vestígios de duas personagens, de joelhos e mãos postas, em prece, figuras que porventura poderão estar associadas às personagens do capelão e do físico do Infante, Mestre Martinho (filho do Cronista Fernão Lopes, que morreu em Marrocos, logo a seguir ao amo) que acompanharam em vigília o corpo do Infante. No volante da direita, apenas se percebe, na parte de cima, os vultos de cavaleiros mouros e cabeças de cavalos, certamente numa alusão aos seus

castigadores no cativeiro. Embora muito deteriorada é visível, na pintura, que a temática das cenas representadas remete para as descrições efectuadas por Fr. João Álvares.

Em termos iconográficos, há uma identificação evidente entre o Tríptico, a imagem do Infante Santo publicada pelos Bolandistas (com uma auréola) nas *Act. SS. Jun. T.I (Acta Sanctorum)* e a figura do Códice Vaticano latino 3634 fl. 1 R, a primeira reproduzida por José Saraiva (SARAIVA, J. 1925) e a última divulgada por Domingos Maurício Gomes dos Santos (SANTOS 1927: 134-142, 193-206), sendo por isso conclusiva a derivação de ambas as imagens do Tríptico da Batalha, conforme comprovam estes dois autores.

Não sendo o Infante D. Henrique frequentador da Corte, por certo o seu pragmatismo tê-lo-á levado a privilegiar o retrato em homenagem ao irmão, morto no cativeiro, sem grandes preocupações de carácter erudito e estético. Acresce que não poderia ser insensível ao Testamento do mártir e sabia que ele havia ordenado «[...] me levem ao Mosteiro de Santa Maria da Vitória, onde escolhi minha sepultura, e esto seja sem nehua pompa, nem outra sobeja despeza, mas asim chamente, como levaião hum simples cavaleiro (...)» (GOMES 2002: I, 210)¹³.

CONCLUSÃO

Embora se encontre muito danificada da análise desta obra, de “muito inferior merecimento”, deriva o sentimento geral bem expresso nas palavras de David Lopes, de uma justeza gritante: «Assim, o abandono do infante foi um crime – repetimos» (LOPES 1931: III, 432). E como se ajustam, à perplexidade do rosto do retratado, as palavras que o Infante D. Fernando terá escrito, numa última carta dirigida ao Regente, o Infante D. Pedro: «Sempre pense ca antes da morte vos verja; mas nom se aprageo Deos asj delho Y me faz graão aprazimento de acavar aqui em os martejros que, segundo penso, sabereis (...) y se aserca a hora de dar a conta dos meos erros ao sempre eterno Deos nosso» (SANTOS 1956, 11-32).

Terminamos citando Vítor Pavão dos Santos:

Nesta pintura em ruínas, devastada pelo tempo, um homem diminuto, agrilhado, vestido de negro, de barba castanha, longa e escorrida, lança-nos um olhar interrogante e perplexo, incapaz de compreender o seu absurdo destino. Os restos de um fundo de rico tecido vermelho e ouro mais acentuam o patético deste retrato singular, que não será talvez boa pintura, mas é, de certeza, um documento comovedor» (SANTOS, V. 1983: 80).

13. Vide Cláusulas do Testamento do Infante D. Fernando relativas ao Mosteiro da Batalha, transcritas por Saúl António Gomes.

FONTES E REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ACTA SANCTORUM DOS BOLANDISTAS, 1577, Junho, t. I, parcialmente referenciada por SANTOS, Domingos Maurício Gomes dos – «O Infante Santo e a Possibilidade do seu Culto Canónico». *Revista Brotéria*, Caminha. Vol. IV (1927) 134-142, 193-206.

ÁLVARES, Frei João – «*Trautado da Vida e Feitos do Muito Virtuoso S.º Ifante D. Fernando e II, Cartas e Traduções*» [edição crítica com introdução e notas de Adelino de Almeida Calado]. In *Obras*. Vol. I. Coimbra: Acta Universitatis Conimbricensis: Coimbra, 1959-1960

BOAVENTURA, Fr. Fortunato de S. – *Summario da Vida, Acçoens e Gloriosa Morte do Senhor D. Fernando chamado assim dentro como fóra de Portugal O Infante Santo que de hum M.S. Latino e Inedito da Bibliotheca Vaticana trasladava em lingoagem Fr. Fortunato Arcebispo D'Évora* [Modena, na Impressão regia Cameral 1836]. Coimbra: Acta Universitatis Conimbricensis, 1958.

CÓDICE VATICANO LATINO 3634, parcialmente referenciado por SANTOS, Domingos Maurício Gomes dos (1927) – «O Infante Santo e a Possibilidade do seu Culto Canónico». *Revista Brotéria*. Caminha. Vol. IV (1927). 134-142, 193-206.

DINIS, António Joaquim Dias – «Antecedentes de Tânger». *Anais da Academia Portuguesa de História*. Lisboa. II Série, Vol. 13, (1963).

DINIS, António Joaquim Dias – «Carta do Infante Santo ao Regente D. Pedro, datada da Masmorra de Fez a 12 de Junho de 1441». *Anais da Academia Portuguesa de História*. Lisboa. II Série, Vol. XV (1965) 149-174.

FREIRE, Braamcamp – *Introdução à Crónica del Rei dom Joam da boa memória*. Edição do Arquivo Histórico Português, 1915.

GOMES, Saúl António – *Fontes Históricas e Artísticas do Mosteiro e da Vila da Batalha* (sécs. XIV a XVII). Lisboa: IPPAR. Vol. I., 2002.

LOPES, David – «Os Portugueses em Marrocos: Ceuta e Tânger». *História de Portugal*. Vol. III. Barcelos, 1931.

LOPES, Fernão – *Crónica do Senhor Rei D. João I*. 2 vols. Porto: Livraria Civilização, 1983.

MONUMENTA HENRICINA (1960-1974). Volume XIV. Coimbra: Comissão Executiva das Comemorações do V Centenário da Morte do Infante D. Henrique, 1973.

MACHADO, Cyrillo Volkmar – *Colecção de Memórias Relativas às Vidas dos Pintores e Escultores, Architetos e Gravadores Portuguezes e dos Estrangeiros, que Estiverão em Portugal* (recolhidas e ordenadas por Cyrillo Volkmar Machado). Lisboa, 1823.

PINA, Ruy de – *Cronica de D. Afonso V*. 3 vols. Lisboa: Bibliotheca de Clássicos Portugueses, Edição de Mello d'Azevedo, 1901.

____ – *Cronica de D. Duarte*. Lisboa: Bibliotheca de Clássicos Portugueses, Edição de Mello d'Azevedo, 1901.

SANTOS, Domingos Maurício Gomes dos – «O Infante Santo e a Possibilidade do seu Culto Canónico». *Revista Brotéria*. Caminha. Vol. IV (1927) 134-142, 193-206.

SANTOS, Domingos Maurício Gomes dos – «A Última Carta do Infante Santo e a Falência do seu Resgate». *Anais da Academia Portuguesa da História*. Lisboa. II Série, Vol. 7 (1956) 11-32.

SANTOS, Vítor Pavão dos – *Os Descobrimentos Portugueses a Europa do Renascimento 'O Homem e a Hora são um só' – A Dinastia de Avis*, Casa dos Bicos. XVII Exposição Europeia de Arte, Ciência e Cultura. Lisboa: Casa dos Bicos, 1983.

SARAIVA, Cardeal, «Memoria Historica sobre as Obras do Real Mosteiro de Santa Maria da Victoria, chamado vulgarmente da Batalha». In *Obras Completas*, Tomo I, Imprensa Nacional, 1872.

SARAIVA, José – *Os Painéis do Infante Santo*. Leiria, 1925.

SERRÃO, Joaquim Veríssimo – *Cronistas do Séc. XV Posteriores a Fernão Lopes*. 2.º ed. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1989.

SERRÃO, Vítor – «Pintura e Vitral». In *História da Arte em Portugal. O Gótico*. Lisboa: Editorial Presença, 2002.

SOUSA, Frei Luís de – *História de S. Domingos*. 3.º Ed., 1.º Parte, Livro VI, 1866.

TESTAMENTO DO INFANTE D. FERNANDO, realizado a 18 de Agosto de 1437, publicado por Braamcamp Freire em *Apêndice de documentos à «Primeira Parte da Crónica de D. João I»* (por Fernão Lopes). Edição do Arquivo Histórico Português, 1915.

VITERBO, Francisco de Sousa – *Notícia de Alguns Pintores Portuguezes e de Outros que, sendo Estrangeiros, Exerçeram a sua Arte em Portugal*. Lisboa: Typographia da Academia Real das Sciencias, 1903.

VITERBO, Fr. Joaquim de Santa Rosa – *Elucidário das Palavras, Termos e Frases que em Portugal Antigamente se Usaram e que Hoje Regularmente se Ignoram* [edição crítica de Mário Fiúza] 2 vols. Porto: Livraria Civilização Editora, 1966.

A COLECÇÃO DE ARTE SACRA DA IGREJA DO CARMO NA HORTA

Ágata Biga

Doutoranda em História da Arte na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova, Lisboa
agatabiga@gmail.com

RESUMO

A presente comunicação analisa o percurso da colecção de arte sacra da Igreja do Carmo da Horta (séculos XVII-XVIII), Faial, desde a lei de extinção das ordens religiosas, estudo que resulta da análise de três inventários realizados entre 1834 e 2010. De ressaltar que, no núcleo de escultura, as peças pertencentes aos retábulos permaneceram relacionadas com o seu contexto original. De ressaltar também que, através da inventariação desta colecção, em 2010 foi possível localizar peças consideradas em localização desconhecida ou perdidas. A colecção de arte sacra da Igreja do Carmo na Horta constitui um conjunto com unidade estilística e cronológica, que importa restituir ao seu contexto original.

PALAVRAS-CHAVE

Arte Sacra | igreja do Carmo | Açores | Extinção das Ordens Religiosas | Inventário

ABSTRACT

This presentation analyses the path of the sacred art collection of Carmo Church in Horta (XVII-XVIII centuries), Faial, since the abolishment of the religious orders. This study results from the analysis of three inventories carried out between 1834 and 2010. It is relevant that, in the sculpture nucleus, the items belonging to altars remained related to their original context. It is also to be noted that, with the inventorying of this collection in 2010, it was possible to locate items considered in unknown location or lost. The sacred art collection of Carmo Church in Horta constitutes an ensemble of stylistic and chronological unity, and its restitution to the original context is important.

KEYWORDS

Sacred Art | Carmo Church | Açores | Extinction of the Religious Orders | Inventory

O CONVENTO DO CARMO NO FAIAL

A Ordem do Carmo surgiu na Palestina, provavelmente no século XII, e estendeu-se à Europa e a Portugal no século XIII. Com a expansão portuguesa no Brasil, foram fundados ali diversos conventos carmelitas entre 1583 e 1596 (LOURENÇO 2000-2001: 295). Construído entre os séculos XVII-XVIII, o Convento do Carmo no Faial¹ foi o primeiro templo carmelita português fundado fora do território continental, concebido para apoiar os religiosos que se dirigiam aos territórios ultramarinos, particularmente ao Brasil. A Ordem perdeu progressivamente importância, em particular após o terramoto de 1755. Com a extinção das ordens religiosas em 1834, o edifício do encerrado Convento Carmelita do Faial passou da Ordem Primeira do Carmo para a propriedade do Estado, sendo desde o século XIX reutilizado como quartel e, desde 2008, como local de armazenamento e sala de ensaios para entidades musicais da ilha. Quanto à

igreja, não tendo sido expropriada, a sua propriedade passou para a Ordem Terceira do Carmo², situação que se mantém no presente. Igreja e convento não se encontram classificados e estão encerrados ao culto e à comunidade há décadas, tendo na primeira década do século XXI sido alvo de obras, não concluídas, de resgate e consolidação da estrutura.

A Igreja do Carmo apresenta características da arquitectura carmelita portuguesa do mesmo período: austeridade e simplicidade, tanto na construção como na decoração das fachadas, que apresentam remate em frontão triangular, brasão da Ordem e três arcos de entrada; planta em cruz latina, de nave única coberta por abóbada de canhão (para a qual, na Igreja do Carmo da Horta, abrem janelas de sacada sobre as janelas laterais), e capelas laterais, inclusive no transepto.

TRÊS SÉCULOS, TRÊS INVENTÁRIOS – DE 1832 A 2010

A colecção de arte sacra da Igreja do Carmo da Horta foi inventariada em três ocasiões diferentes nos últimos séculos, e por razões diversas. No século XIX, aquando do processo de extinção, o património do convento e igreja foi listado por duas vezes, em 1832 e em 1834³, com o objectivo de passar para a propriedade do Estado. As duas listas encontram-se no Arquivo Nacional da Torre do Tombo⁴ e constam do

seguinte: o inventário de 1832 encontra-se dividido em 3 partes, “Vasos Sagrados” (ourivesaria e alfaias litúrgicas), “Ornamentos mais Alfaias” (paramentos, panejamentos, missais, castiçais e estantes) e “Imagens” (onde se listam as esculturas sem contudo as descrever). O inventário de 1834⁵ encontra-se também dividido em três partes, a primeira dedicada à categoria de itens de prata, a segunda a mobiliário e, em parágrafo final

1. Instituto Açoriano de Cultura (s.d.) – *Inventário do Património Imóvel dos Açores; Horta*. Açores: Direcção Regional da Cultura, Ficha n.º 149 – Igreja do Carmo, actual. 7 Mar. 2006 [Em linha]. Disponível em http://www.inventario.iacultura.pt/faial/horta_fichas/71_11_149.html. Consulta a 03 fevereiro 2014.
2. Através de portaria de 7 de Junho de 1836, obtida pelo futuro duque de Ávila, António de Ávila (segundo MACEDO, António Lourenço da Silveira (1981) – *História das Quatro Ilhas que formam o Distrito da Horta*. Angra do Heroísmo: Ed. Direcção Regional dos Assuntos Culturais. 3 vols. edição fac-similada da edição de 1871, p. 139.
3. O processo de extinção das ordens religiosas teve início nos Açores, em Maio de 1832, por decreto da Regência (segundo António de Jesus Lourenço; *op. cit.*, p. 295), antes de ser estendido por lei ao território nacional. Para o inventário da Igreja do Carmo foram realizadas duas listas, que se encontram no *Processo de Extinção do Convento do Carmo da Horta*, no Arquivo Nacional da Torre do Tombo. A primeira encontra-se na cópia dos Autos de Inventário, realizados em 1832 e intitulados “Inventário dos vasos sagrados e alfaias pertencentes ao culto divino da Igreja do Convento de Nossa Senhora do Carmo desta vila da Horta do Faial”, na p. 55 ss. (Baptista). A segunda encontra-se no Termo de Depósito a que se procedeu em 1834, intitulado “Móveis possuídos em comércio e não inventariados no inventário a que se procedeu em 17 de Setembro de 1832”, na p. 8 ss. (Baptista). Por se tratar de duas acções realizadas sob o mesmo processo, optei por considerar a segunda lista como complemento da primeira, referindo-me a um único inventário.
4. Arquivo Nacional da Torre do Tombo (A.N.T.T.), *Processo de extinção do Convento do Carmo*, Arquivo Histórico do Ministério das Finanças, Convento do Carmo da Horta, Conventos Extintos, caixa 2266.
5. As listas completas podem ser consultadas em: BIGA, Ágata (2010) – *A Igreja do Carmo; Património da Cidade da Horta*. Dissertação de mestrado, pp. 144-145. Disponível em <<http://hdl.handle.net/10400.2/1683>>. Consulta a 09 dezembro 2013.

separado, encontra-se o termo de depósito da livraria, que é referida mas infelizmente não é inventariada. Estas duas listas do século XIX fornecem muito pouca informação sobre as peças, que são apenas nomeadas, sem descrições e totalmente carentes de detalhe; as referências às dimensões, quando existem, são limitadas a expressões como “grande” ou “pequeno”; e, naturalmente, não existe qualquer registo de imagem, tornando praticamente impossível uma identificação, hoje, entre peças semelhantes. No total, informam sobre a existência de 340 peças na colecção.

No final do século XX, por motivo de intervenção no edifício com vista a obras de recuperação, foi necessário remover parte do património integrado da igreja para local seguro. Nesse contexto, o Museu da Horta realizou em 1993 um inventário sumário das peças removidas, ao qual gentilmente me foi concedido acesso, e que totaliza 225 peças. Por terem permanecido no edifício da igreja, não foram inventariados os altares. Também o núcleo de paramentos não consta, bem como a livraria, desconhecendo-se na altura o seu paradeiro. E no século XXI foi por mim realizado o terceiro inventário, no âmbito da dissertação de mestrado por mim defendida em 2010 (BIGA 2010), com o objectivo de

ficar a conhecer a colecção na sua dimensão, âmbito cronológico (sécs. XVI a XX), núcleos de localização conhecida e desconhecida (escultura [esculturas de vulto e de roca, Cristos Crucificados, Crucifixos, sacrário], ourivesaria, mobiliário, retábulos e paramentos), estado geral de conservação e evolução ao longo do tempo. Este inventário conjugou informações dos dois anteriores bem como novos dados decorrentes de visitas que pude efectuar a um dos locais de armazenagem “temporária” das peças, e totaliza 160 peças, mantendo-se as ausências dos paramentos e da livraria, mas considerando todo o património integrado e não apenas as peças removidas em 1993.

A conclusão evidente e de lamentar é que, na evolução da colecção ao longo deste período e dada a dispersão por diversos locais e de muitas peças se encontrarem em localização desconhecida, se perdeu grande parte do espólio. As peças que chegaram ao presente constituem apenas uma parte da colecção, existindo actualmente apenas os núcleos de escultura, ourivesaria e mobiliário. De 340 peças em 1834, são listadas 225 em 1993 e apenas 160 em 2010, o que representa 47% do espólio inicial, havendo a registar o desaparecimento de núcleos completos, como no caso dos paramentos, documentação e livraria.

OS VÁRIOS NÚCLEOS DA COLECÇÃO

ESCULTURA (39 PEÇAS)

O núcleo de escultura, composto por 39 peças dos séculos XVII a XIX, é aquele em que se verificam menos perdas, de 22 peças em 1834, para 42 em 1993 e 39 em 2010. O aumento do número de peças do século XIX para o século XX deve-se a inicialmente não terem sido listadas diversas imagens de vulto e de roca, por razão desconhecida, visto algumas serem referidas na bibliografia consultada, e datarem do século XVIII. Simultaneamente, não constam da lista de 1993 duas peças da lista de 1834, um São Eliseu e um crucifixo pequeno, peças que também não surgem em qualquer referência bibliográfica ou de arquivo. Uma nota positiva foi, durante o trabalho de inventariação em 2010, ter identificado algumas peças que se consideravam em localização desconhecida, nomeadamente

o *Menino Jesus criança* pertencente ao retábulo da *Sagrada Família*, escultura de vulto do século XVIII. Das 39 peças, de diversas tipologias, 33 estão em razoáveis condições de conservação, 2 em bom e 4 em mau estado de conservação. 31 peças datam dos séculos XVIII/XIX, intervalo temporal que corresponde ao que Francisco E. O. Martins definiu para a arte açoriana como Período Brasileiro (MARTINS 1983: 270), incluindo-se o núcleo de escultura da Igreja do Carmo nas características dos períodos Barroco Jesuítico – 1650/1760, com centro de irradiação nas igrejas jesuíticas açorianas, e Barroco Decorativo – 1760/1830, com irradiação nas igrejas franciscanas açorianas, que se distingue do anterior principalmente pelo maior movimento das peças.

Quanto às tipologias, o conjunto pode ser dividido em: *esculturas de vulto* – 18 peças, maioritariamente

do séc. XVIII, possivelmente de produção terceirense, conjunto bastante uniforme, de peças provenientes dos retábulos da igreja e imagens da Paixão; *imagens de roca* — 10 peças singelas, maioritariamente do séc. XVIII/XIX e possivelmente também de produção terceirense; *Cristos Crucificados* — conjunto de 6 peças, provenientes dos altares da igreja e do conjunto da Paixão, maioritariamente do século XVIII, algumas de carácter indo-português; *crucifixos* — 4 peças bastante diferentes entre si (1 cruz relicário, 2 cruces do Triunfo e 1 cruz processional) dos séculos XVII a XIX, sendo a peça mais antiga a cruz relicário, que se encontra no Museu da Horta e é a única representante (de localização conhecida) do culto das relíquias no espólio da Igreja do Carmo; e 1 *sacrário* — microarquitectura em formato de templete de planta centralizada e coberta por abóbada, tipologicamente do século XVII mas que poderá ser do século XVIII, cronologia da Capela do Santíssimo Sacramento, a que pertence e onde se encontra. Actualmente, todas as peças de vulto, de roca e os Cristos Crucificados se encontram na Igreja Matriz da Horta.

Em termos iconográficos, os temas mais significativos na colecção são: o culto de Nossa Senhora (6 peças) e a Sagrada Família (com o Menino Jesus representado como uma criança pequena, e incluindo a Virgem, São José, Santa Ana e São Joaquim), temas caros à Ordem do Carmo; a Paixão de Cristo; e os temas hagiográficos da ordem do Carmo (Beato Nuno Álvares Pereira, São Francisco de Paula, São Simão Stock, Santa Eufrosina, Santo Alberto e Santa Madalena de Pazi).

OURIVESARIA (45 ITENS, 58 PEÇAS)

O núcleo de ourivesaria contava 88 peças em 1834, 66 peças em 1993 e 58 em 2010. O volume das perdas deste núcleo aumenta quando se considera que, tanto em 1834 como em 1993, os resplendores e coroas das imagens surgem inventariados apenas em conjunto no núcleo de escultura; a constarem do núcleo de ourivesaria, aumentaria a proporção de itens desaparecidos em 2010. Entre as perdas constam peças relevantes pelo seu significado litúrgico, entre elas um porta-paz, um ostensório, uma píxide, um turíbulo, oito cálices (alguns com patena e colher) um lampadário e uma cruz de prata, e constam também outras peças, nomeadamente um jarro de prata com

brasão de armas de António de Brum (MACEDO 1981: 135), que surgem somente na lista do século XIX.

No seu conjunto, o núcleo encontra em razoáveis condições de conservação (particularmente tendo em conta as condições de acondicionamento das últimas décadas, havendo a registar apenas uma peça em mau estado, um castiçal do séc. XVII), e encontram-se divididas por três locais: 45 na Igreja Matriz da Horta, 12 no Museu da Horta e 1 no armazém nas Angústias. São na sua maioria dos séculos XVII e XVIII e abrangem diversas tipologias: coroas (todas elas de rainha, fechadas), resplendores (sol, lua e sol/lua), custódia, lâmpada suspensa, cruz de altar, purificador, turíbulo, naveta com colher, píxide, patenas, castiçais e uma sacra, com uma tripla inscrição, em hebraico antigo (derivação do aramaico de que não obteve transcrição), em grego («IHSOUS TWN NAZARIAWN BASILEUS TWN IOYDAIWN») e em latim («JESUS NAZARENUS REX IUDAEORUM»), significando “JESUS NAZARENO REI DOS JUDEUS”, invocando o letrado que, segundo o Evangelho de São João, Pilatos teria escrito e colocado sobre a cruz de Jesus.

O costume de se coroar as imagens de Nossa Senhora, particularmente presente na época da Contra-Reforma (FALCÃO 1999: 107), está bem representado no espólio da Igreja do Carmo. De todas as imagens da Virgem apenas a Senhora da Soledade é ornamentada com um resplendor, de estrelas. Ainda de salientar é o facto de três das coroas ornamentarem não as imagens de Nossa Senhora, mas do Menino Jesus ao colo. Os temas decorativos predominantes são os raios lanceolados, as ramagens, flores, espigas, os CC ou *ferronneries*, as estrelas (símbolo do Céu e de Deus), a pomba (símbolo do Paráclito, «(...) frequente nas coroas de imagens de Nossa Senhora, especialmente no século XVIII (...))» (FALCÃO 2003:138), o globo (símbolo do mundo), as formas gomadas, as conchas e a incrustação de pedras coloridas, formas, segundo Francisco E. O. Martins, frequentes na decoração da ourivesaria açoriana até ao final do século XVIII (MARTINS 1990: 50).

MOBILIÁRIO (15 ITENS, 56 PEÇAS)

O núcleo de mobiliário, aquele em que se registam as maiores perdas, passou de 97 peças em 1834, para

117 em 1993 e 56 em 2010. A diferença entre as listas do século XIX e do século XX prende-se com a primeira não ter incluído as jarras e os tocheiros, peças que a terem sido incluídas aumentariam o volume das perdas. Outra perda, significativa, consiste nos três missais listados em 1834 que já não constam em 1993. Também de referir que em 2010 foram listadas peças não consideradas nas duas listas anteriores, um cadeiral, uma grade de capela, dois sinos e uma pequena caixa lacada. Finalmente o órgão, listado no século XIX (com a indicação de “muito inferior”), e que segundo António Macedo foi encomendado pela Ordem Terceira em 1854 (MACEDO 1981: 139), não foi inventariado no século XX. As peças datam dos séculos XVIII (a maioria) e XIX e encontram-se na generalidade em estado razoável de conservação.

RETÁBULOS (7 PEÇAS)

Núcleo de qualidade e cronologia relativamente uniforme, não listado nos inventários dos séculos XIX e XX apesar de as peças existirem, demonstrando a alteração do conceito de património. O altar mais antigo (Capela do Santíssimo Sacramento) pertence ao período Barroco Joanino, sendo os restantes do período Rococó. Dos 7 retábulos, permanecem na igreja os 3 retábulos das Capelas laterais sul e os 2 retábulos das Capelas laterais norte (embora danificados por causas várias), encontrando-se armazenados na Igreja Matriz da Horta o retábulo da Capela-mor, desde a intervenção de 1999, e o retábulo da Capela da Ordem Terceira, desde 2010.

PEÇAS DE LOCALIZAÇÃO DESCONHECIDA (324 PEÇAS)

Partindo de documentação de 1993 com fotografias, foi-me possível listar e descrever as 13 peças (12 itens), distribuídas cronologicamente pelos séculos XVII a XIX, na expectativa de uma posterior localização e identificação: no núcleo de escultura, 4 peças — 1 escultura de vulto; 1 de roca; 1 imagem de Cristo na Cruz da Capela de Santo Alberto; 1 cálice de madeira. De referir ainda que os dois meninos das imagens de roca representando Senhoras do Carmo com o

Menino se encontram em localização desconhecida. No núcleo de ourivesaria, 8 peças — 1 resplendor-lua; 1 resplendor-sol; 1 arqueta / cofre relicário; 1 relicário; 1 caldeirinha com hissope; 2 cálices; um par de castiçais.

Partindo de documentação de 1993 sem fotografias (logo, de mais difícil posterior localização e identificação), foi-me possível listar 311 peças: escultura — 2 peças (1 de vulto, 1 de roca); ourivesaria — 54 peças (2 lampadários, 1 resplendor-sol, 1 vaso para lavatório; 1 turíbulo; 1 cruz; 1 jarro; 1 prato; e 46 castiçais); mobiliário: 122 peças (9 tocheiros, 18 castiçais, 2 selos, 1 placa de reprodução de gravura, 1 zinco-gravura, 1 medalha [a única peça datada, 1981]; 2 espelhos; 2 mesas; 4 cadeiras; 6 bancos; 1 pequeno sino; 12 pipas; 4 estantes; 3 missais; e 56 jarras); e paramentos — 133 peças. O núcleo dos paramentos, bastante volumoso no século XIX, considera-se totalmente desaparecido, bem como o núcleo da livreria, cuja dimensão exacta no século XIX é desconhecido, por ter sido apenas feita menção à sua existência, sem mais informações, no inventário de 1834. Para estes dois núcleos, em que se verificam as maiores perdas, o que poderá dever-se à fragilidade da sua natureza, não encontrei referências bibliográficas ou de arquivo. Quanto a um núcleo de pintura, do qual tive notícia oralmente aquando do início do trabalho de inventariação, não encontrei peça alguma, nem qualquer referência bibliográfica ou de arquivo, pelo que não me foi possível comprovar a sua existência.

REFLEXÕES

Procurando contribuir para o entendimento geral do património açoriano no rescaldo da extinção das ordens religiosas, a maior dificuldade para a realização do estudo desta colecção prendeu-se com a falta de documentação específica, desconhecendo-se o paradeiro do arquivo da igreja e não me tendo sido possível realizar uma pesquisa nos arquivos centrais da Ordem do Carmo ou nos arquivos da irmandade da Ordem Terceira do Carmo no Faial, por razões de indisponibilidade de tempo e geográfica, bem como também não coube neste estudo uma investigação acerca da livraria do Convento. Essas condicionantes, aliadas à especificidade da situação das ilhas no contexto português (quer pela distância aos centros europeus, quer pelo conservadorismo de gosto que levou certos modelos a perdurar à margem dos modelos estéticos externos) (SERRÃO 2003: 9), levantou dificuldades particulares na questão da datação das peças. Desta forma, e considerando ainda que o objectivo do trabalho de inventariação se prendeu com a reunião e a identificação do espólio, optei por avançar uma datação genérica para as peças, esperando que estudos posteriores possam vir a completar este trabalho. Gostaria de referir a importância do Monsenhor Júlio da Rosa (1924-), responsável pela Igreja do Carmo durante três décadas como Reitor da igreja e Comissário da Ordem Terceira Carmelita no Faial, para a sobrevivência desta colecção; a inventariação e análise da sua documentação como colecionador faialense do século XX contribuiriam certamente com novas informações para este âmbito.

Outra dificuldade prendeu-se com o acesso aos locais onde se foram armazenando partes da colecção, o que no entanto permite a esperança de outras peças poderem no futuro ser localizadas. De ressaltar que, embora permaneçam peças por localizar, através da inventariação desta colecção foi possível localizar peças consideradas em localização desconhecida ou perdidas. A decisão de inserir no inventário as peças de localização desconhecida prende-se com deixar pistas para futuras localizações e identificações, contribuindo para combater a *dimensão de precariedade*⁶ que incide sobre este património, bem como para o conhecimento

da globalidade da colecção ao longo do tempo. De ressaltar que, no núcleo de escultura, as peças pertencentes aos retábulos da igreja permaneceram relacionadas com o seu contexto original, sendo neste caso possível identificar relações e realizar leituras de conjunto retábulo/imaginária, e ainda que esta colecção de arte sacra constitui um conjunto com unidade estilística e cronológica, pelo que o retorno ao seu contexto permitir-lhe-ia retomar na íntegra o seu significado original.

Esta situação de dispersão não é, infelizmente, exclusiva da Igreja do Carmo. Os conventos da Horta foram demolidos (o Convento de Santa Clara, conhecido como Convento de São João, e o Convento da Glória), ou reutilizados com funções diversas (o Convento do Carmo, primeiro como quartel, hoje como local de ensaios e de armazenamento; o Convento de São Francisco como lar para a terceira idade, propriedade da Misericórdia; o Convento ou Colégio dos Jesuítas, como museu da cidade e câmara municipal). O seu espólio foi em grande parte perdido ou encontra-se disperso. As preocupações quanto à salvaguarda deste património são agravadas pelo clima açoriano, desfavorável à preservação de património material de qualquer tipo, pelas condições de armazenamento das peças, associadas ao problema das térmitas detectado na cidade, a que se junta o impasse em que permanecem as intervenções de manutenção nos imóveis, quer da Igreja do Carmo, quer da Igreja de São Francisco. Desde 2010 está a ser feito um esforço de reunião em local de segurança e salubridade no que respeita à colecção de arte sacra do Carmo, e foram realizadas intervenções de manutenção de carácter urgente no edifício, inclusive em 2012 com o apoio da Direcção Regional da Cultura.

Neste contexto, abordei em 2010 uma proposta de nova função a atribuir à igreja: a sua reutilização como museu de arte sacra do Faial, equipamento até hoje sem instalações adequadas. Porque a sustentabilidade do património implica não só a sua valorização e salvaguarda mas também a sua fruição. E porque é importante manter o património integrado no seu local

6. De acordo com o conceito de cripto-história de arte desenvolvido por SERRÃO, Vítor (2001) – *A Cripto-História da Arte; Análise de Obras de Arte Inexistentes*. Livros Horizonte: Lisboa. p. 11 ss.

de origem, preservar a sua relação com o contexto e a ligação à comunidade, assim potenciando a sua salvaguarda e a do edifício. A colecção de arte sacra da Igreja do Carmo na Horta constitui um conjunto com

unidade estilística e cronológica, que importa restituir ao seu contexto original estando reunidas as condições para tal, permanecendo actualmente desintegrado o património integrado do Carmo no Faial.

FONTES E REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Arquivo Nacional da Torre do Tombo (A.N.T.T.), *Processo de extinção do Convento do Carmo*, Arquivo Histórico do Ministério das Finanças, Convento do Carmo da Horta, Conventos Extintos, caixa 2266.

BIGA, Ágata – *A Igreja do Carmo; Património da Cidade da Horta*. Dissertação de mestrado, 2010. Disponível em <http://hdl.handle.net/10400.2/1683>. Consulta a 09 Dezembro 2013.

FALCÃO, José António (dir.) – *As Formas do Espírito; arte sacra da Diocese de Beja*. Bela: Departamento do Património Histórico e Artístico da Diocese de Beja, 2003.

FALCÃO, José António e REIDEL, Hermann (coord.) – *Rosa Mystica; Nossa Senhora na Arte do Sul de Portugal*. Catálogo da exposição. Regensburg: Schnell Steiner, 1999.

INSTITUTO AÇORIANO DE CULTURA – *Inventário do Património Imóvel dos Açores; Horta*. Direcção Regional da Cultura, Açores, s.d. Ficha n.º 149 – Igreja do Carmo, actual. 7 Mar. 2006. [Em linha]. Disponível em <http://www.inventario.iacultura.pt/faial/horta_fichas/71_11_149.html>. Consulta a 03 Fevereiro 2014.

LOURENÇO, António de Jesus – *Carmelitas (Ordem do Carmo)*. Dicionário de História Religiosa de Portugal. 1.º Vol. Lisboa: Círculo de Leitores, 2000-2001.

MACEDO, António Lourenço da Silveira – *História das Quatro Ilhas que formam o Distrito da Horta*. Angra do Heroísmo: Ed. Direcção Regional dos Assuntos Culturais, 1981; edição fac-similada da edição de 1871, 1981, 3 vols.

MARTINS, Francisco E. de Oliveira – *Os Açores nas Rotas das Américas e da Prata*. Ed. Secretaria Regional da Educação e Cultura, s.l.: Direcção Regional dos Assuntos Culturais, Câmara Municipal de Angra do Heroísmo, Delegação do Turismo da Ilha Terceira, 1990.

MARTINS, Francisco E. de Oliveira – *A Escultura nos Açores*. Angra do Heroísmo: Região Autónoma dos Açores, Secretaria Regional da Educação e Cultura, Direcção Regional dos Assuntos Culturais, 1983.

SERRÃO, Vítor – *A Cripto-História da Arte; Análise de Obras de Arte Inexistentes*. Lisboa: Livros Horizonte, 2001.

____ – *História da Arte em Portugal; O Barroco*. Lisboa: Ed. Presença, 2003.

OS BENS DO EXTINTO CONVENTO DE S. JOÃO DE DEUS EM LISBOA

Carmina Montezuma de Carvalho

Conservadora do Museu S. João de Deus – Psiquiatria e História, em Sintra
carmina.guedes@isjd.pt

Estela Maria Pereira das Neves Rodrigues

Coordenadora do Centro de Documentação do Museu S. João de Deus, em Sintra
estela.rodrigues@isjd.pt

RESUMO

O Convento de S. João de Deus, em Lisboa, foi fundado, em 1629, pela Ordem Hospitaleira de S. João de Deus; ao longo de 200 anos, garantiu a assistência na saúde a religiosos, militares e civis. Com a extinção do Convento, em 1834, grande parte dos seus bens foram incorporados na Fazenda Nacional. Desconhece-se o seu atual paradeiro, à exceção de alguns núcleos que serão analisados neste artigo. A preservação e divulgação da memória histórica sobre a assistência médico-hospitalar dos Irmãos Hospitaleiros está consignada no Museu S. João de Deus – Psiquiatria e História, inaugurado em 2009; a investigação arquivística referente aos inventários dos bens móveis que as autoras têm vindo a efetuar é, por este motivo, fundamental para complemento da divulgação junto do público.

PALAVRAS-CHAVE

Ordem Hospitaleira de S. João de Deus

ABSTRACT

The Convent of St. John of God, in Lisbon, was founded in 1629 by Hospitaller Order of St. John of God. Over almost 200 years, granted health care to religious, military and civilians. With the extinction of the convent in 1834, most of its assets were incorporated into the National Treasury. His current whereabouts is unknown, except for some works of art analyzed in this Paper. The preservation and education of historical memory in medical assistance of the Hospitallers Brothers is enshrined in Museum of St. John of God – Psychiatry and History, opened in 2009. The archival research referring to inventories of movable property is, therefore, essential to enrich the public communication.

KEYWORDS

Hospitaller Order of St. John of God

BREVE RESENHA HISTÓRICA

O Convento de S. João de Deus foi fundado pela Ordem Hospitaleira de S. João de Deus, em 1629, graças ao benfeitor D. António de Mascarenhas (Deão da Capela Real, Deputado da Mesa da Consciência e Ordens e Comissário geral Apostólico da Bula da Santa Cruzada) que «movido de/ sua m^{te} [muita] piedade, especial devoção ao Pro-/tector dos pobres enfermos» (B.N.P., Cod. 429: 63) comprou o antigo Convento dos Carmelitas Descalços e doou-o à Ordem Hospitaleira, para nele se instalar um hospital com igreja anexa que daria assistência a clérigos pobres, a nobres, a militares e a civis; também os Condes do Redondo contribuíram com terreno para a sua fundação.

O Convento, sito na Pampilha, freguesia de Santos, possuía uma localização estratégica com uma «belíssima vista sobre o rio e porto da Cid^e [cidade]» (B.N.P., Cod. 429: 63) que muito contribuía para a convalescença dos enfermos e, ao ser sobranceiro ao rio Tejo, facilitava a entrada direta dos enfermos que aí ocorriam por via marítima.

O edifício, de planta em U, além dos habituais espaços conventuais (sala capitular, celas, livraria, refeitório, entre outros) possuía, enquanto convento-hospital, uma botica e quatro enfermarias: a de Santa Ana, a de São Rafael, a de São Lázaro e a de Santo Onofre (A.H.M.: PT AHM/ DIV/ 3/ 16/ 01/ 35), as quais abrangiam um total de 119 camas, chegando a atingir, em determinadas épocas, cerca de 400 camas (FILIPPE [no prelo]: 27). De salientar, os sete painéis oitocentistas de azulejos sobre a vida de S. João de Deus que ainda hoje cobrem o átrio e a escadaria nobre do edifício (BORGES 2009: 125).

A Igreja possuía uma nave central, capela-mor e nove capelas laterais (COSTA 1712: 529); apresentava um pavimento de jaspe fino e formosos azulejos nas paredes e camas (FILIPPE no prelo: 26).

Ao longo de 200 anos, este Convento constituiu a sede da Ordem Hospitaleira de S. João de Deus em Portugal. Aí residia o Provincial, aí se reunia o Definitório e dele emanavam todas as orientações para outros conventos-hospitais administrados pela Ordem no continente e nas Colónias de África, Índia e Brasil.

A comunidade era composta por cerca de 20 Irmãos hospitaleiros, cujo Superior era enfermeiro-mor. Além deste corpo permanente de enfermagem, havia os médicos, os cirurgiões, os ajudantes e o sangrador.

Houve, neste hospital, uma Irmandade de São João de Deus, a que pertenciam nobres, tendo quinze mordomos perpétuos.

Durante o reinado filipino, os Irmãos hospitaleiros portugueses dependiam da Congregação espanhola. Após restauração da independência, em 1640, o Rei D. João IV conseguiu da Santa Sé que o governo dos Irmãos portugueses fosse confiado a um Vigário Provincial, apenas dependente de Roma.

Por Alvará régio de 14 de maio de 1645, foi confiada à Ordem Hospitaleira, na pessoa do Vigário Provincial, a administração dos Hospitais Militares da Província do Alentejo: os de Elvas, Olivença e Campo Maior. No Capítulo Geral da Ordem, em 1671, foi canonicamente ereta a Província da Ordem Hospitaleira de S. João de Deus em Portugal.

Como o terramoto de Lisboa, em 1755, destruiu o «Hospital Real Militar da Corte», instalado no Castelo de S. Jorge, este foi transferido para o Convento de S. João de Deus, onde funcionou até 1802. Nesta data, um aviso da Junta dos Três Estados, determinou que o «Hospital Real Militar da Corte» fosse transferido para o Hospital de Xabregas. O Convento de S. João de Deus continuou, no entanto, a ser Hospital e sede da Ordem até 1833 (GAMEIRO 2011).

A EXTINÇÃO DA ORDEM HOSPITALEIRA DE S. JOÃO DE DEUS E O DESTINO DOS IRMÃOS JOANDEÍNOS E DO CONVENTO

No âmbito da “Reforma geral eclesiástica” empreendida pelo Ministro e Secretário de Estado, Joaquim António de Aguiar, executada pela Comissão da Reforma Geral do Clero (1833-1837) é extinta a Ordem Hospitaleira; administrava então 25 Conventos-Hospitais (dois de sua propriedade: o de Lisboa e o de Montemor-o-Novo), dos quais 17 se localizavam no continente e 8 nas Colónias; contava com 179 Irmãos e 562 camas para doentes.

Em Agosto de 1833, são publicados dois decretos régios que desencadearam o início do fim da Província portuguesa da Ordem Hospitaleira: o de 5 de agosto (*Chronica Constitucional de Lisboa*, 7 agosto 1833: 47) que, no 1º e 2º Artigos, suprime os Noviciados monásticos e despede todos os indivíduos que os estivessem a frequentar e o de 9 de agosto, que, no 2º e 4º Artigos, referia:

«nos Conventos, Mosteiros, Casas Regulares, e Hospícios, em que houver menos de doze indivíduos professos, o Prelado actual assim o participará pela Repartição respectiva do governo, para que os Religiosos dessas Casas sejam unidos aos de outras, que houverem de ficar existindo: as primeiras serão declaradas extintas, e os seus bens incorporados nos bens nacionais»

sob pena de serem processados e punidos como rebeldes à Rainha (*Chronica Constitucional de Lisboa*, 16 agosto 1833: 90).

A 23 de agosto de 1833, é criada a Junta do Exame do Estado Actual e Melhoramento Temporal das Ordens regulares (*Chronica Constitucional de Lisboa*, 27 agosto 1833: 144), a qual, por ordem régia, procede a uma avaliação das comunidades e bens de todas as Ordens regulares. Nos primeiros meses de 1834, a Junta publica um relatório *Resumo das consultas especeaes da Junta do Melhoramento das Ordens Regulares sobre as diversas corporações*,

assim de religiosos como de religiosas, o qual refere que S. João de Deos tem 2 conventos [Lisboa e Montemor-o-Novo] e 24 religiosos e de rendas 4735\$699. Os conventos têm 15 e 9 moradores (ABREU 2004: 124).

Os dois decretos citados e este relatório constituirão, com grande probabilidade, a razão da pequena Comunidade de Irmãos de S. João de Deus se encontrar no Convento de Santo Antão-o-Velho ou Coleginho da Graça, na Mouraria, ainda em 1833, conforme se menciona num livro de inventário dos bens pertencentes à Irmandade de Nossa Senhora do Bom Despacho, a propósito de uma escultura «que pertenceo aos Frades Hospitaleiros, fundação do mesmo Santo, que/ para esta casa vieram em 1833» (Livro do Inventário [...] 1855: 16). Este facto pressupõe que a Comunidade de Irmãos no Convento de S. João de Deus de Lisboa tenha sido extinta em 1833.

A 23 de maio de 1834, dias antes do Decreto de extinção das Ordens religiosas, é emitida uma ordem régia que afirma que não só «os Padres de São João de Deos, são Hospedes» no Coleginho, como também ficam fiéis depositários do edifício, da Igreja, dos objetos dos Ermitas Calçados de Santo Agostinho e dos objetos dos Jesuítas (LEITÃO 2007), até novas ordens: «Que tudo/ quanto ali existir pertencente aos padres de S. João de/ Deos, háde seguir a sorte do Convento desta invocação/ quando delle se tractar» (A.N.T.T., A.H.M.F., Cx. 2228, Capilha 2).

Três meses depois de ser promulgado o Decreto que extingue a Ordem (assinado a de 28 de maio e promulgado a 30 de maio), a 4 de agosto, o Convento de S. João de Deus, situado na Rua de S. Francisco de Paula (A.N.T.T., A.H.M.F., Liv. 1547: 25) (atual R. Presidente Arriaga), é requisitado pelo Ministério da Guerra e entregue a 16 do mesmo mês¹. Por resolução de 26 de março de 1835, nele se instala o quartel da Brigada Real da Marinha², a que se

1. *Situação dos edificios de Institutos Religiosos ao Serviço do Estado e das Corporações*, vol.II, Arquivo Histórico do Ministério das Finanças, 1941, p. 352-353.

2. *Situação dos edificios de Institutos Religiosos ao Serviço do Estado e das Corporações*, vol.II, Arquivo Histórico do Ministério das Finanças, 1941, p. 352-353.

seguiu o Tribunal da Corte e o Quartel da Infantaria n.º 2. A partir de 1919 e até aos dias de hoje, nele

está instalado o Centro Clínico da Guarda Nacional Republicana (GNR).

O INVENTÁRIO DOS BENS DO EXTINTO CONVENTO DE S. JOÃO DE DEUS

Poucos dias após ter sido promulgado o decreto de extinção das Ordens religiosas, em que os respetivos bens foram incorporados nos designados Próprios da Fazenda Nacional, é publicado pelo Tesouro Público, a 4 de junho, as «Instruções para cumprimento do Decreto de 30 de maio de 1834» (*Chronica Constitucional de Lisboa.*, 6 junho 1834: 544), designadamente, a forma de classificação das diferentes tipologias de bens:

«1º Vasos sagrados e paramentos.// 2º Objectos preciosos não sagrados.// 3º Objectos de refeitório, cozinha, enfermaria, e/ mais mobília do comum.// 4º Livrarias, e manuscritos.// 5º Finalmente, casco, cerca, prédios rústicos e/ urbanos, foros, pensões, títulos de juro, di-/nheiro, e outros quaisquer efeitos de valor» (*Chronica Constitucional de Lisboa*, 6 junho 1834: 544).

Importante referir que a análise dos bens do extinto Convento de S. João de Deus de Lisboa, restringe-se aos bens móveis, não sendo analisados os bens mencionados no 5º artigo desta relação, também incluídos no inventário do dito Convento.

Os *Autos de Inventário, Avaliação e Posse feito nos Bens do extinto Convento de S. João de Deus na conformidade das Ordens Regias* (D.G.P. Procº N.º 21-LFG-F-1)³ foram efetuados no Colegíno, pelo Provedor do 5º Distrito, Rodrigo António Segurado de Lemos e pelo escrivão, Marcos Cosmelli, na presença dos Membros da Comissão Administrativa do Convento, composta por três Irmãos hospitalares (Fr. José d'Assumpção Magalhães, Fr. Francisco do Carmo Silveira do Amaral e Fr. João de Nossa Senhora das Dores Velez), entre 2 de julho de 1834 e 11 de julho de 1835. Este inventário que localizamos recentemente, ainda inédito, inclui a lista das pratas,

das roupas e da armação pertencentes à sacristia; da rouparia; das roupas no refeitório; da loiça na secretaria e no refeitório; dos móveis na secretaria, na livraria, na cela grande e em diversas partes; dos objetos de cozinha e na casa do refeitório; da tanoaria; dos livros do Cartório; e de um relógio.

Destacam-se na listagem de pratas:

uma «custódia de prata de resplendor, parte dourada e com círculo de pedras, um cálix, dourado e lavrado, patena e colherinha, um relicário do Santo Patriarca, dourado, um santo lenho em castuado [encastuado] em uma cruz de prata, dourada com cinco reliquias, uma Ambula dos Santos Oleos e uma urna de pao [sic] prateada».

Apesar de vir mencionado que este conjunto seria entregue na Freguesia do Socorro com o recibo n.º56, só a urna prateada aparece nos inventários da Irmandade do Santíssimo do Socorro (A.P.L.: PT/AHPL/ PLS358/ ISS/ 06/ 002), na Igreja do Socorro (situada na Rua da Palma), a qual, após a demolição desta Igreja em 1949, foi transferida para a nova Igreja Paroquial São João de Deus (sita na Praça de Londres, Lisboa), onde se encontra atualmente. Todas as restantes peças foram destinadas a várias instituições, conforme foi publicado, em 1842, nas *Contas Correntes dos Objectos preciosos de ouro, prata, e jóias que pertenceram aos conventos suprimidos do continente do reino, com o N.º223 – O Convento de S. João de Deus – Ordem de S. João de Deus – Em conta corrente com a Fazenda Nacional* (*Contas correntes* [...] 1842); o seu paradeiro encontra-se em fase de pesquisa.

Do inventário da sacristia, salientam-se conjuntos significativos de linhos e guarnições de uso litúrgico:

3. Este processo será transferido em breve para o Arquivo Contemporâneo do Ministério das Finanças.

18 alvas, 22 amitos, 27 toalhas dos altares com rendas e folhos, 11 roquetes, 12 pares de corporais e 61 sanguíneos; e paramentos de diferentes cores litúrgicas: 22 casulas, 8 dalmáticas, 10 capas de asperges, 17 véus, 10 estolas, 9 manípulos, 12 bolsas de corporais, 1 pano de palio de 6 varas, 2 frontais, 1 véu de maquineta, 1 véu de filó bordado de ouro para cobrir o Senhor Morto, 16 palos, 11 véus de cobrir cruces e um «Habitico rico de veludo preto com galões d'ouro e uma Capa grande do Patriarcha bordada d'ouro fino».

Este espólio, cumprindo o Decreto de 30 de Maio, no qual os bens ficariam de imediato pertença do Estado, à exceção dos «vasos sagrados e paramentos que serviam ao Culto Divino para que deles dispusessem as autoridades eclesiásticas e os distribuíssem pelas igrejas mais necessitadas» (MARTINS 1982: 62), foi enviado para a Freguesia do Socorro, com o mesmo recibo n.º56, aparecendo nos inventários da Irmandade do Santissimo na Igreja do Socorro. No entanto, desconhece-se o seu atual paradeiro.

Das restantes listagens de objetos, salientam-se alguns móveis: 1 meia comoda com dois gavetões, 1 salgadeira de carne, 1 «cadeira d'Aulla», 2 «candeeiros de trevas», 46 «Taboas», 1 caixa de madeira do Brasil, 2 canapés de palhinha, 24 cadeiras de couro, 3 cantoneiras, 3 bancas pequenas de caixa de açúcar, 3 papeleiras, 1 tabuleiro de gamão, 1 estante grande do coro de pau do Brasil, uma grande cadeira de pau-santo, 1 escada das estantes da Livraria. Algumas destas peças de mobiliário, assim como o relógio foram entregues ao 4.º Batalhão da Guarda Nacional de Lisboa por Ordem do Provedor do 2.º Distrito.

A Rellação dos Livros e mais papeis encon-/trados no Cartório do Convento de S. João de Deus, incluída

neste inventário e datada de 11 de julho de 1835, contém a descrição de 27 livros, entre os quais, 2 livros da Fazenda da Casa, 1 livro com a receita e despesa da mesma, 2 livros das Capelas de 1781, 2 livros de Missas das obrigações do Convento, 1 livro de inventário da Sacristia e 1 livro para os termos das Definições; e 21 «maços de papeis» contendo diversas escrituras de propriedades e de heranças. Estes livros e maços, de paradeiro desconhecido, como pertenciam ao Cartório terão tido um destino diferente da Livraria do Convento, transferida para a Biblioteca Nacional, da qual foram identificados 120 livros, assinalados com a seguinte frase manuscrita: «Da Livraria de S. João de Deus» (CAMPOS 2009: 95-99). Refira-se que para a elaboração do inventário e respetiva avaliação da Livraria, foram chamados dois «Mestres exami-/nados do Offício de Livreiro» (Deziderio Marques Leão e Manoel Lourenço) que se deslocaram, no dia 5 de Julho de 1834, ao Coleginho. Demoraram três dias a inventariar a Livraria que contava «144 livros em marca de folio, 684 livros em marca de quarto, 300 livros de marca em oitavos e 4 livros grandes de Cantochão de diversas Missas».

Não aparecem listadas, neste inventário, as peças da botica que deveria ter sido grande, tendo em conta que o Convento de S. João de Deus era um hospital. Sabe-se, contudo que estes objetos foram recolhidos pelo Estado, como comprova uma ordem régia do Tribunal do Tesouro Público, datada de 18 de maio de 1835, a qual manda que o Governador Civil do Distrito de Lisboa informe «com urgência de que Bo-/ticas dos extinctos Conventos existem arma-/ções, vasos e utensílios de metal, vidro e barro/ pertencentes à Fazenda Nacional, em que/ locaes se acham os referidos objectos» (A.N.T.T., A.H.M.F., Liv.7493: 41v.).

O CASO DAS PINTURAS, DAS ESCULTURAS E DE ALGUNS OBJETOS NÃO INVENTARIADOS

Embora o inventário não discrimine pintura, a nossa pesquisa localizou três documentos que comprovam a sua existência no Convento: um, datado de novembro de 1834 que se refere à despesa de \$300 reis com a

condução de quadros do extinto Convento de S. João de Deus para o Deposito Geral das Livrarias dos Extinctos Conventos (B.N.P. Cod. 6963, n.º262); o outro, é um recibo do Dr. António Nunes de Carvalho



Fig. 1 · S. João de Deus Patriarca; Séc. XVIII; Escultura em madeira estofada e policromada; 185x97x63 cm; Proveniente do extinto Convento de S. João de Deus, Lisboa; PPOHSJD 1.



Fig. 2 · S. Rafael a distribuir o pão; S. XVIII; Escultura em madeira estofada e policromada; 185x112x78 cm; Proveniente do extinto Convento de S. João de Deus, Lisboa; PPOHSJD 2.



Fig. 3 · S. Rafael Arcanjo; Insc.: *Efígie do Arcanjo S. Rafael do Conv^o [Convento] de S. João/ de Deos de lx^o [Lisboa]; Gravura; 11,3x7,7 cm; BNP R.s. 1677s.*

(encarregado do dito Depósito), datado de 25 de fevereiro de 1835, de recolha da Livraria e dos quadros do extinto Convento de S. João de Deus que se encontravam no Coleginho; o terceiro documento é constituído pelos inventários da Irmandade de Nossa Senhora do Bom Despacho, sita no Coleginho (onde residiram os egressos Irmãos joandeiros, entre 1833 e 1840), os quais referem, em 1855 e em 1864, uma pintura, intitulada Granada será a tua cruz que ainda existe no espólio do Coleginho. Esta pintura, pelo seu relevante valor histórico, esteve presente na exposição inaugural do Museu S. João de Deus – Psiquiatria e História, em 2009.

Como já foi anteriormente referido, as esculturas não constituíram foco de grande interesse pelo Estado em 1834, razão pela qual não aparecem classificadas no inventário citado. Contudo, existiam esculturas no Convento de S. João de Deus, confirmadas em diversas fontes, nomeadamente na descrição da Igreja do Convento feita, em 1712, por António Carvalho da Costa, na sua obra *Corografia Portuguesa* (COSTA 1712: 529):

«he de huma só nave com a porta para o Norte, & sobre ella a Imagem do Santo; [...] tem nove Capellas, além da mayor, aonde está o Santissimo Sacramento com S. João de Deos da banda do Evangelho, & Santo Antonio da banda da Epistola, Imagem perfeyta; & no meyo do Altar está N. Senhora da Conceção. As outras capellas, que ficão da banda da Epistola, são a de S. João de Deos, a de S. Carlos Borromeo com S. João Bautista, & o Anjo S. Rafael, a de N. Senhora do Bom Successo, & a de N. Senhora das Ondas do mar, Imagem milagrosa, que se achou na praya dentro de hua cayxa, donde trouxeram os Religiosos para esta Igreja. As outras Capellas da banda do Evangelho são a de S. Miguel, a de S Joseph, a de Jesus, Maria, Joseph, & a do Santissimo Sacramento, aonde está N. Senhora de Belém, Imagem de pincel, & de muytos milagres, a qual festejão com grandeza todos os anos».

Além desta fonte bibliográfica, aparecem referidas esculturas nos inventários da Irmandade de Nossa Senhora do Bom Despacho: uma imagem de roca

de S. João de Deus com resplendor e respetiva cruz de duas hastes e uma de S. Rafael, atualmente de paradeiro desconhecido; e um documento, datado de 17 de setembro de 1858, relativo aos Irmãos Congregantes de S. Filipe Nery (A.P.L. Capilha "S. Filipe de Nery". N.º1986), em atividade no Hospital de S. José, que refere terem recebido um espólio dos extintos Irmãos de S. João de Deus, no qual constava uma imagem de barro de S. João de Deus e uma de S. Rafael, sem um braço.

Além destas esculturas que não figuram no inventário dos bens incorporados pelo Estado, existem mais duas grandes imagens que representam S. João de Deus e S. Rafael que possuem um percurso singular. Imagens do séc.XVIII, anteriormente referidas na *Corografia Portuguesa*.

Luís Gonzaga Pereira refere, na sua obra *Monumentos Sacros de Lisboa em 1833*, sobre a escultura de S. João de Deus:

«A imagem de mais perfeita escultura que possuía esta Ordem era a estátua de madeira (maior que o natural) que representa S. João de Deus; esta imagem, logo depois da extinção deste convento, foi transferida para a Igreja de S. Francisco de Paula, onde foi collocado na capella mór, em hum dos grandes nichos da parte da Epistola, onde he venerada dos seus devotos» (PEREIRA 1927: 151).

Aí permaneceu, assim como a escultura do Arcanjo S. Rafael, cerca de 50 anos, até 1891. Nesse ano, o Irmão Emérito Francisco da Silva (o primeiro Irmão português de S. João de Deus, após a Restauração

da Ordem Hospitaleira em Portugal) foi pedir esmola na zona da Igreja de S. Francisco de Paula, onde se deparou com as duas esculturas. De imediato, pediu uma audiência a D. José Neto, Cardeal Patriarca de Lisboa, que autorizou a respetiva devolução à Ordem Hospitaleira⁴.

No dia 7 de março de 1891, as duas esculturas foram transportadas da «egreja de S. Francisco de Paula d'esta capital, e são as mesmas que pertenceram ao extinto convento de S. João de Deus, onde hoje se acha aquartelado o regimento de infantaria n.º2»⁵ para a Igreja do Hospício do Clero, em Santa Marta⁶, onde os Irmãos de S. João de Deus prestavam assistência. Poucos dias depois, a 12 de março, a Irmandade dos Clérigos Pobres celebrou a festividade do Santo da caridade, tendo consagrado dois altares, um ao Arcanjo S. Rafael e o outro a S. João de Deus⁷.

Em 1893, após a aquisição da Quinta do Telhal por S. Bento Menni (o grande restaurador da Ordem Hospitaleira na Península Ibérica), as duas esculturas foram colocadas na capela do antigo palacete. Em 1950, transitaram para a nova Igreja na Casa de Saúde do Telhal, tendo sido colocadas nos altares laterais, onde atualmente se encontram.

De referir que em 1955, o Irmão José Pedro Coelho, Superior da Casa, «tentou a visita de um técnico para saber se seria de aconselhar um restauro das pinturas. Aquele senhor disse, categoricamente, que não permitissem que alguém lhes tocasse, senão para as limpar. Nada de retoques. São uma preciosidade, guardem-nas muito ciosamente»⁸.

4. *Hospitalidade*. 3.º Ano, N.º 11 (Outubro 1938) 13-21.

5. *Relatório e Contas da Venerável Irmandade dos Clerigos Pobres*. Casa Catholica, Lisboa, 1891, p.12.

6. Desde 1910, Hospital de Santa Marta, em Lisboa.

7. *Lisboa – Sala das Sessões da Venerável Irmandade dos Clérigos Pobres no Hospício do Clero em Santha Martha, 16 de Setembro de 1891*.

8. *Hospitalidade*. N.º 108, (Outubro – Dezembro 1962) 72-73.



Fig.4 - Entrada principal do Museu S. João de Deus – Psiquiatria e História, sito na Casa de Saúde do Telhal, Sintra.



Fig.5 - Maquete do Convento de S. João de Deus em Lisboa; 2009; Madeira; 63x183,5x116 cm; PPOHSJD 3139.

A IMPORTÂNCIA DESTES OBJETOS PARA A DIVULGAÇÃO DA HISTÓRIA DA ORDEM NO MUSEU S. JOÃO DE DEUS

Esta temática é crucial em dois objetivos do Museu S. João de Deus – Psiquiatria e História, inaugurado, em 2009, na Casa de Saúde do Telhal (Sintra): a divulgação e preservação da memória histórica sobre a assistência médico-hospitalar dos Irmãos Hospitaleiros em Portugal (desde o séc. XVII até à atualidade); e a comunicação com o público sobre o estigma da saúde mental e a inclusão social.

Muito para além da informação sobre a quantidade e qualidade dos bens móveis do Convento de S. João de Deus, este estudo incidirá numa pesquisa futura

mais abrangente que permitirá conhecer o dia-a-dia dos Irmãos de S. João de Deus e da assistência aos enfermos, ao longo da sua presença de c. 200 anos neste Convento-Hospital.

Com o intuito de enriquecer os conteúdos museográficos sobre o Convento de S. João de Deus e de proporcionar a inclusão social dos utentes da Casa de Saúde do Telhal, foi construída, em 2009, pelo grupo de utentes que frequentava o Curso de Marcenaria e Restauro, no âmbito da Terapia Ocupacional, uma maquete do Convento.

FONTES E REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Arquivo do Patriarcado de Lisboa (A.P.L.). Cota: PT/ AHPL/ PLS358/ ISS/ 06/ 002.

____ – Capilha “S. Filipe de Nery”, n.º 1986 – Documentos para a sua história (MS).

Arquivo Histórico Militar (A.H.M.). Cota: PT AHM/ DIV/ 3/ 16/ 01/ 35.

Arquivo Nacional Torre do Tombo (A.N.T.T.) – Arquivo Histórico do Ministério das Finanças (A.H.M.F.) Inventário de Extinção do Colégio de Santo Agostinho de Lisboa, n.º 214. “Colégio de Sto Agostinho/Ordem dos Agostinhos Calçados”. Cx. 2228, Capilha 2.

A.N.T.T. – Arquivo Histórico do Ministério das Finanças, Liv.1547. «Resumo geral dos bens incorporados nos Próprios Nacionais», p.25.

____ – Arquivo Histórico do Ministério das Finanças, Liv.7493, p. 41v.

Biblioteca Nacional de Portugal (B.N.P.) – Reservados, Cod. 429.

____ – Reservados, Cod. 6963, n.º 262.

Direção-Geral do Património (D.G.P.). Proc.º N.º 21-LFG-F-1.

Lisboa – Sala das Sessões da Venerável Irmandade dos Clérigos Pobres no Hospício do Clero em Santa Martha, 16 de setembro de 1891.

Livro/ do Inventário/ dos Bens, Alfaias e Cartório/ da Irmandade de N. Senhora do Bom Despacho/ erecta na sua Igreja do Colleginho/ 1855.

Situação dos edifícios de Institutos Religiosos ao Serviço do Estado e das Corporações, vol.II, Arquivo Histórico do Ministério das Finanças, 1941, p. 352-353.

ABREU, Laurinda – «Um parecer da Junta do Exame do Estado Actual e Melhoramento Temporal das Ordens Regulares nas Vésperas do decreto de 30 de maio de 1834». *Estudos em Homenagem a Luís António de Oliveira Ramos*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2004.

BORGES, Augusto Moutinho – «Os Reais Hospitais Militares e a Ordem Hospitalreira de S. João de Deus em Portugal [1645 – 1834]». *Museu S. João de Deus – Psiquiatria e História*. Lisboa: Hospitalidade, 2009.

CAMPOS, Fernanda Maria Guedes de – «Os Livros do Convento de São João de Deus, no Acervo da Biblioteca Nacional». *Catálogo do Museu S. João de Deus – Psiquiatria e História*. Lisboa: Hospitalidade, pp.95- 99, 2009.

Contas Correntes dos Objectos preciosos de ouro, prata, e jóias que pertenceram aos conventos suprimidos do continente do reino. Lisboa: Imprensa Nacional, 1842.

COSTA, António Carvalho da – *Corografia Portuguesa*, Tomo III. Lisboa: Na Officina Real Deslandesiana, 1712.

Chronica Constitucional de Lisboa. Lisboa: Imprensa Régia, n.º 11, 7 agosto 1833.

Chronica Constitucional de Lisboa. Lisboa: Imprensa Régia, n.º 19, 16 agosto 1833.

Chronica Constitucional de Lisboa. Lisboa: Imprensa Régia, n.º 28, 27 agosto 1833.

Chronica Constitucional de Lisboa. Lisboa: Imprensa Régia, n.º 132, 6 junho 1834.

FILIPE, Nuno F.; DORQUETE, José N. – *História da Província Portuguesa de S. João de Deus* [no prelo].

GAMEIRO, Aires, OH – Comunicação no XX Colóquio de História Militar. Palácio da Independência, Lisboa, 15,16, e 18 nov. 2011.

Hospitalidade. 3.º Ano, n.º 11 (outubro 1938) 13-21.

Hospitalidade. n.º 108, (outubro – dezembro 1962) 72-73.

LEITÃO, Henrique – *A Ciência na Aula da Esfera no Colégio de Santo Antão*. Lisboa: Commissariado Geral das Comemorações do V Centenário do Nascimento de São Francisco Xavier, 2007.

PEREIRA, Luís Gonzaga; SILVA, A. Vieira da, pref. – *Monumentos Sacros de Lisboa em 1833*. Lisboa: Oficinas Gráficas da Biblioteca Nacional, 1927.

Relatório e Contas da Veneravel Irmandade dos Clerigos Pobres. Lisboa: Casa Catholica, 1891.

SILVA, António Martins da – «A venda dos bens nacionais: a Carta de Lei de 15 de Abril de 1835: I. Aspectos Introdutórios e gerais». *Revista Portuguesa de História*. Coimbra. Tomo XIX (1982) 59-115.

A FORTUNA DAS OBRAS DE TALHA DE LISBOA NO CONTEXTO DA EXTINÇÃO DAS ORDENS RELIGIOSAS: PERCURSOS DE UMA HERANÇA PATRIMONIAL

Sílvia Ferreira¹

Instituto de História da Arte /FCSH/UNL
silvia.a.s.ferreira@gmail.com

RESUMO

A extinção das Ordens Religiosas, por decreto do governo liberal, datado de 1834, teve um impacto devastador nas obras de artes decorativas presentes nos então extintos espaços monacais e conventuais da cidade de Lisboa. No presente texto pretendemos questionar os vários destinos que a arte da talha conheceu na esteira da exclausuração de 1834. Partindo do princípio que a recolocação, a venda em hasta pública, o abandono ou a simples destruição foram as soluções mais imediatas encontradas para lidar com este património, uma visão mais acurada dos mecanismos e das personagens envolvidas neste processo, nomeadamente os responsáveis pelas aquisições para os museus portugueses, com destaque para o Museu Nacional de Arte Antiga, poderá permitir-nos novas e mais completas leituras deste complexo processo.

PALAVRAS-CHAVE

Desamortização | Conventos | Talha | Património | Museus

ABSTRACT

The Extinction of the Religious Orders, by decree of the Portuguese Liberal government, dated 1834, had a devastating impact on the works of decorative arts present in the monastic spaces of Lisbon. With this paper we aim to discuss the various destinations that the art of woodcarving had in 1834 and in the years that followed. The replacement of altars from the churches of the religious orders to the parish ones, the auction sale, the abandonment or destruction were the most immediate solutions to deal with this heritage. A more accurate view of the mechanisms and the persons involved in this process, particularly those responsible for acquisitions for the Portuguese museums, notably the National Museum of Ancient Art, will allow us a further reading of this complex process.

KEYWORDS

Disentailment | Convents | Woodcarving | Heritage | Museums

1. Bolseira de investigação do projecto de estudo financiado pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia intitulado: *ROBBIANA – As esculturas Della Robbia em Portugal: estudo histórico, artístico e laboratorial* (TDC/HIS-HEC/116742/2010).

INTRODUÇÃO

No vasto universo das problemáticas inerentes ao processo de Extinção das Ordens Religiosas em Portugal, por decreto liberal datado de 1834, inserem-se aquelas que dizem respeito aos bens culturais da igreja. Neste domínio são igualmente múltiplas e diversificadas as questões suscitadas pela gestão levada a cabo pelas instituições públicas, do vasto acervo artístico que o governo de Portugal herdou, praticamente de um dia para o outro. O caso concreto que aqui apresentamos refere-se ao espólio de talha dourada existente nos conventos e mosteiros lisboetas desamortizados.

O conhecimento sistemático e científico sobre os destinos que a arte da talha de Lisboa conheceu ao longo do século XIX e primeira metade do XX, em virtude da ingerência estatal nos edifícios religiosos é, actualmente, escasso. Os temas da desamortização dos bens da igreja em 1834 têm sido já longamente debatidos e estudados em múltiplas vertentes científicas, sendo contudo parca a reflexão sobre questões de património artístico e mais concretamente da história do património de talha afectado por esse processo.

No âmbito da problemática em estudo, destaca-se a monografia de António Martins da Silva, intitulada: *Nacionalizações e Privatizações em Portugal. A desamortização oitocentista*, obra datada de 1997 (SILVA 1997) e que dedica o seu capítulo terceiro ao destino dos bens culturais da Igreja. Uma abordagem ao espólio artístico dos conventos e mosteiros desamortizados foi ensaiado num projecto levado a cabo por vários autores, cujo texto intitulado:

Os Conventos de Lisboa. Uma abordagem cripto-histórica, foi publicado no ano de 2003 (AA.VV. 2003). Outros estudos de relevo no âmbito da história da arte e que nos elucidam sobre destinos e práticas aplicadas a este espólio foram aqueles levados a cabo por Ana Paula Figueiredo e Álvaro Tição, nas suas dissertações de mestrado, respectivamente intituladas: *O Espólio Artístico das Capelas da Sé de Lisboa. Abordagem Cripto-Histórica*, datada de 2003 (FIGUEIREDO 2000) e *O Antigo Convento do Santo Crucifixo ou das Francesinhas em Lisboa: História, Arte e Memória*, de 2007 (TIÇÃO 2007).

No âmbito circunscrito da deslocação de obra de talha, salientamos o estudo de Patrícia Monteiro: *Efeitos do Terramoto de 1755 nos Conventos de Lisboa: os casos dos Conventos de Sant'Ana e de N.ª Sr.ª da Conceição de Agostinhas Descalças (Grilas)* (MONTEIRO 2005). Neste texto, a autora identifica o processo que conduziu à trasladação da obra de talha da igreja do convento de N.ª S.ª da Conceição de Xabregas de Agostinhas Descalças, comumente designadas por "Grilas", para a igreja matriz de Alhandra. Na sequência deste estudo, nós mesmas, em texto publicado no âmbito da participação num colóquio que teve lugar em 2007 no Palácio Fronteira, intitulado: *Lisboa e as Ordens Religiosas* (FERREIRA 2010), referenciámos mais alguns casos de deslocação. Mais tarde, em 2009, na nossa tese de doutoramento (FERREIRA 2009), alargámos este estudo, apresentando um elenco de várias obras deslocadas e correspondente análise dos trâmites da sua migração de conventos e mosteiros da capital.



Fig. 1 · Altar de Nossa Senhora de Fátima. Igreja Matriz de Belas. Proveniência: extinto mosteiro de Santa Joana Princesa, Lisboa (fot. da autora)



Fig. 2 · Altar do Sagrado Coração de Jesus. Igreja de Santo António do Estoril. Proveniência: extinto mosteiro de Santa Marta, Lisboa (fot. da autora).

O CONTEXTO HISTÓRICO E OS CRITÉRIOS DE AVALIAÇÃO ARTÍSTICA

No enalce das obras de talha deslocadas será sempre fundamental a consulta e análise da documentação gráfica, fotográfica e da bibliografia produzida sobre o tema, bem como a identificação dos processos de requalificação espacial deste espólio e os seus agentes. Só assim poderemos lograr localizar e identificar obras que se encontram dispersas e sem identificação, e rastrear o destino das restantes.

Uma questão fundamental que importa salientar relativamente à acção das instituições a cargo das quais ficou a resolução do destino a dar a estes bens, prende-se com os critérios de avaliação artística da talha no século XIX.

O reconhecimento do ambiente histórico-artístico à época apresenta-se como uma das etapas fulcrais do entendimento deste processo. Equacionar qual a mais-valia artística que se reconhecia à obra de talha, em confronto com as outras artes, e como esses juízos de valor estéticos condicionaram os seus vários destinos, é tarefa essencial que deverá presidir ao desenvolvimento do estudo desta temática. De igual forma, a identificação das personagens e agentes responsáveis pela gestão deste acervo e suas acções, neste particular momento-chave da história desta arte, afirma-se assaz pertinente. Quem foram concretamente estes homens que detiveram nas mãos os destinos deste património? Qual era a sua

formação? Quais os seus interesses? Em que meios se moviam? A resposta a estas questões, ainda que parcial, é imprescindível para o passo seguinte: o reconhecimento do momento em que a arte da talha começou a despertar as sensibilidades dos que detinham o poder de decidir sobre os seus destinos.

No que se refere à evolução dos critérios de avaliação artística da talha portuguesa será justo destacar as figuras marcantes neste processo.

Através dos estudos de Reynaldo dos Santos (SANTOS [s.d.]: II), Flávio Gonçalves (GONÇALVES 1982) e, essencialmente, do historiador de arte norte-americano Robert Chester Smith, que nos anos 50 de 1900 começou a publicar textos de fundo sobre este património (SMITH 1950), inaugura-se um momento de viragem na nossa história da arte relativamente à avaliação estética da arte da talha portuguesa.

Deve-se, em grande parte, a Robert Smith, o mérito da divulgação internacional da arte portuguesa, com enfoque para a arte da talha, colocando Portugal e o Brasil nas rotas obrigatórias dos historiadores de arte e do público em geral. Note-se que a sua monografia *The Art of Portugal*, publicada em Londres em 1968

pela Weidenfeld & Nicolson, ganhou o Athenaeum Literary Award do Athenaeum of Philadelphia (SMITH 1968). O apogeu da sua produção científica, em termos de estudo da arte da talha portuguesa, é naturalmente a sua monografia intitulada: *A Arte da Talha em Portugal*, de 1963 e que durante mais de vinte anos dominou o panorama editorial dedicado a esta temática (SMITH 1963).

Como referimos acima, múltiplos foram os destinos do acervo de talha pertencente a mosteiros e conventos desactivados. Se a maior parte se perdeu na voragem do processo, outra parte encontrou lugar em igrejas, museus, casas particulares e armazéns. Uma das aplicações mais curiosas, embora não completamente destituída de sentido, foi a singular utilização da talha do desactivado mosteiro de S. Domingos de Elvas, a qual encontrou lugar de morada nos interiores da famosa Nau Portugal, construída especificamente para pontuar na Exposição do Mundo Português de 1940. Uma vez mais confirmamos que esta arte, na sua extrema riqueza artística e apelativa plasticidade, mereceu contribuir para uma das maiores manifestações de poder do Estado Novo ao evocar um galeão português da carreira da Índia, onde o ouro refulgia, trazendo à memória as glórias de tempos idos (FERREIRA 2009).



Fig.3 · Igreja do convento dominicano de Elvas.
(fot. de <http://aviagemdosargonautas.net/2013/06/19/nueva-visita-a-elvas-por-moises-cayetano-rosado>)



Fig.4 · Nau Portugal (fot de <http://www.prof2000.pt/users/avcultur/fmsarmento/index.htm>)

A INTEGRAÇÃO MUSEOLÓGICA

Um dos aspectos que seria igualmente fundamental equacionar em futuros estudos deste processo é a forma como os museus portugueses integraram nos seus espólios a talha retirada dos espaços culturais das ordens religiosas.

Neste âmbito, as informações são também escassas, derivadas essencialmente de inventários. Augusto Cardoso Pinto edita, em 1944, *Relatório Acêrca dos Inventários do Museu das Janelas Verdes* (PINTO 1944) no qual dá conta que, entre os objectos de arte não inventariados, se contava a talha em depósito no Museu. Na actualidade, o inventário dos museus e palácios nacionais, levado a cabo pela DGPC, «matriznet», elenca 2.914 obras do MNAA, não contemplando peças de talha (www.matriznet.dgpc.pt)².

É desejável que se clarifique o papel desempenhado pelos museus nacionais no processo de salvaguarda deste espólio, especialmente o do Museu Nacional de Arte Antiga, primeiro depositário do vasto acervo de obras de talha de Lisboa, mas não só, como já se pôde constatar pela investigação preliminar efectuada na preparação deste texto. Alguns retábulos desmanchados eram guardados em armazéns e as suas peças serviam, posteriormente, inclusive para aplicar em estruturas pré-existentes. Um dos casos paradigmáticos é descrito em documentação depositada no Arquivo do Ministério das Finanças. Inserido na vasta documentação que compõe este espólio arquivístico, foi por nós localizado um pedido concreto de obra de talha formulado por uma instituição de solidariedade nacional, a Casa de Santa Maria do Resgate de Lisboa. Solicitavam, concretamente, a doação de talha existente em depósito no Museu Nacional de Arte Antiga, a fim de montar um retábulo na capela das suas instalações. A resposta da Direcção-Geral do Ensino Superior e das Belas-Artes, emitida no primeiro dia de Janeiro do ano de 1947, esclarece que já não poderão satisfazer inteiramente as pretensões da Casa de Santa Maria do Resgate, pois já não possuíam à data, um retábulo inteiro, no entanto sugerem que «[...] talvez um carpinteiro hábil seja capaz de armar, com talha existente, nos nossos depósitos, um altar que satisfaça o desejo dos Directores daquela casa de assistência» (A.M.F. Cx. 13, Processo ZBA21).

2. Consulta a 25 Janeiro 2014.



Fig.5 · Pormenor da igreja do antigo convento de Santa Mónica, Lisboa (fot. da autora)



Fig.6 · Peças avulsas em talha. Dependência do antigo convento de Nossa Senhora da Saudação, Montemor-o-Novo (fot. da autora)

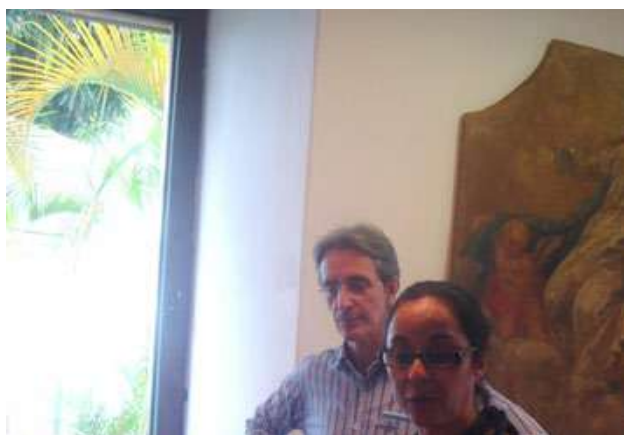


Fig.7 · Capela das Albertas, Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa (fot. da autora)



Fig.8 · Retábulo e molduras em talha, sala do Museu de Santa Joana, Aveiro (fot. da autora)

De que forma este espólio foi integrado nos museus, como e para onde foi redistribuído aquele que não permaneceu nestas instituições, que destinos tiveram as peças remanescentes que não encontraram local de recolocação, são questões que deveriam ser desenvolvidas para um melhor conhecimento e logo salvaguarda deste património nacional. Consequentemente, o tema da musealização deste acervo, nos casos em que os museus se instalaram em antigos espaços religiosos e integraram no seu percurso as igrejas ou outras dependências conventuais com obra de talha, como é o caso entre outros do MNAA, do Museu Nacional do Azulejo, do Museu Rainha D. Leonor, em Beja ou do Museu de Aveiro, deverá igualmente ser equacionado no estudo desta temática. Questões em torno da gestão e formas de exposição, mais-valias

para a dinâmica do museu, e perspectivas para a sua conservação, são fundamentais para a preservação, divulgação e estudo desta arte. O envolvimento da comunidade local ou daquela que se constitui como passante, quer seja nacional, quer estrangeira deverá constituir ponto fulcral na estratégia de divulgação e conhecimento da arte da talha portuguesa. Como um livro que não é lido não tem existência, assim um altar que não é compreendido nas suas múltiplas vertentes também não será fruído na sua mais ampla potencialidade, e esta passa, não só pelo impacto estético imediato que o objecto produz no observador, mas também e sempre pelo seu significado enquanto objecto litúrgico que foi, carregado de símbolos significantes no contexto da doutrina católica.

A CONTEXTUALIZAÇÃO INTERNACIONAL

Outra estratégia de estudo com vista à compreensão mais ampla das *nuances* inerentes a este processo deve contemplar a análise de casos semelhantes, mormente em países que conheceram situações de desamortização dos bens da igreja semelhantes ao nosso. Casos ideais de estudo seriam o espanhol e o francês, quer pela proximidade geográfica, quer por aquela ideológica e política, as quais influenciaram nitidamente as opções portuguesas nesta matéria. Neste domínio reconhecem-se já alguns estudos relevantes levados a cabo por autores de história social e económica, mas também de história da arte de ambos os países. Tomando como exemplo

a produção científica desta matéria em Espanha, destacamos o estudo de Francisco Fernández Pardo, *Dispersión y destrucción del Patrimonio Artístico Español*, obra em 5 tomos, editada em 2007 ou aquele de J. M. Barrios Rozúa, *Los conventos andaluces frente a la desamortización de las Cortes de Cádiz y el anticlericalismo*, igualmente datado de 2007. No que concerne à divulgação científica dos estudos franceses neste âmbito, contamos também, entre outros, com os contributos de Yves Bruley e Annick Fennet, *Histoire de la Laïcité à la Française*, obra dada à estampa em 2005. Para além de obras de carácter geral como esta última, abordagens no âmbito mais

estrito da obra de talha reconhecem-se igualmente na edição francesa. É o caso da investigação de Léonce Bouyssou, plasmada no livro *Retables de Haute-Auvergne. XVII^e-XVIII^e siècles que*, em capítulo intitulado: *La Révolution et la déchristianisation*, explora os efeitos das leis anticlericais francesas no património religioso daquele país, com enfoque para a retabulística (BOUYSSOU 1991).

Este passo já foi dado no que à história económica e social concerne, com a organização de um colóquio internacional que teve lugar em Girona, na Catalunha. O colóquio intitulou-se: *La desamortización de los bienes eclesiásticos. Una perspectiva comparada. Francia, Peninsula Ibérica, Latinomérica* e decorreu entre os dias 20 e 22 de Novembro de 2008. Neste encontro apresentaram-se vários estudos sobre as realidades geográficas contempladas, articulando-se experiências e níveis de desenvolvimento da pesquisa. Embora, o tema da desamortização tenha sido abordado do ponto de vista da história económica, especificamente sobre a gestão das terras que foram pertença das ordens religiosas, o seu modelo não deixa de ser inspirador e o seu sucesso comprova a potencialidade desta visão de conjunto no entendimento mais amplo de um fenómeno que foi comum aos três países em causa.

A articulação dos estudos portugueses sobre esta temática com outros semelhantes já executados ou a decorrer nos países referenciados teria como finalidade imediata a produção de estudos de caso ou comparativos.

As vantagens imediatas deste confronto de experiências e de estudos são evidentes. Primeiro: a análise sistemática da cronologia dos diferentes processos e as suas conjunturas específicas de apropriação e dispersão dos bens móveis da igreja, dar-nos-ia uma perspectiva ampla quantitativa e qualitativa dos bens alienados. Segundo: proporcionaria um conhecimento alargado das diversas fontes documentais consultáveis relativas a este processo, bem como toda a conjuntura inerente à sua produção, colocando em marcha uma visão mais ampla sobre as raízes e as matrizes de um processo que se prolongou no tempo. Terceiro: permitiria a análise e comparação das distintas leis de desamortização dos países em consideração e o subsequente entendimento dos diversos mecanismos que cada um utilizou nesse processo, e quais os seus distintos e semelhantes efeitos no património alienado. Quarto: possibilitaria a identificação das instituições e dos particulares que mais beneficiaram com esse processo. Em última instância, permitiria o reconhecimento sobre quem foram os fiéis depositários deste espólio e como o geriram. Quinto: facultaria um entendimento mais acurado sobre as consequências históricas e patrimoniais que o processo em causa acarretou, permitindo assim traçar estratégias de requalificação dos espécimes ainda existentes. Um panorama de conjunto que englobasse as realidades portuguesa, francesa e espanhola, não só contaria com a mais-valia dos aportes científicos das diversas instituições envolvidas na compreensão mais alargada desta realidade, como permitiria pensar estratégias comuns de maior impacto no estudo e protecção deste património.

NOTA FINAL

A abordagem que sugerimos no estudo dos destinos da arte da talha pós-1834 privilegia a interacção entre as áreas da história da arte, do património, da museologia e da conservação, numa interacção com parceiros europeus com idêntico historial. Pretende-se assim, em última análise, criar ferramentas inovadoras e definir paradigmas para o estudo da arte da talha que poderão ser alargadas às demais artes integradas com idêntico historial.

Como sabemos, a talha é um património artístico singular português. O resgate da sua memória e salvaguarda deverá ser equacionado em articulação com as instituições suas detentoras, num horizonte de partilha com estudiosos nacionais e estrangeiros deste e de outros domínios científicos afins.

Os momentos em que a história atravessou períodos conturbados de carências financeiras e tumultos

ideológicos, amiúde associados, foram também aqueles em que os objectos artísticos foram alvo das mais diversas acções. No meio das quezílias, das revoltas e das insanidades temporárias dos agentes da mudança, o património encontra-se exposto e vulnerável às vontades sem lei.

Actualmente, torna-se igualmente premente o estudo, a divulgação e a salvaguarda do património português. Repetem-se os factos, obviamente com outros contornos, outras conjunturas, outros agentes, mas o efeito final será semelhante: o empobrecimento de um património identitário.

FONTES E REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARQUIVO DO MINISTÉRIO DAS FINANÇAS (A.M.F.), *Bens Artísticos*, Cx. 13, Processo ZBA21.

AA.VV. (2003) – *Os Conventos de Lisboa. Uma abordagem cripto-histórica*. Revista Portuguesa de Ciência das Religiões. Lisboa: Edições Universitárias Lusófonas. Ano 2, 2/3 (2003).

BARRIOS ROZÚA, J. M – *Los conventos andaluces frente a la desamortización de las Cortes de Cádiz y el anticlericalismo, La desamortización: El expolio del patrimonio artístico y cultural de la Iglesia en España*. Madrid: Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas Artísticas, 2007.

BOUYSSOU, Léonce – *Retables de Haute-Auvergne. XVII^e-XVIII^e. Siècles*. Auvergne: Éditions Creer, 1991.

BRULEY, Yves, FENNET, Annick – *Histoire de la Laïcité à la Française*. Paris: Académie des Sciences Morales et Politiques, CLD éditions, 2005.

FERNÁNDEZ PARDO, Francisco – *Dispersión y destrucción del Patrimonio Artístico Español*, 5 tomos, Madrid: Fundación Universitaria Española, 2007.

FERREIRA, Sílvia – *A Talha Barroca de Lisboa (1670-1720). Os artistas e as obras*. Tese de Doutoramento em História (Especialidade Arte, Património e Restauro), apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2009 [policopiada].

____ – «A Extinção das Ordens Religiosas em 1834 e o seu Impacte na Obra de Talha de Lisboa». COUTINHO Maria João Pereira e VALE, Teresa Leonor M. (coord. de) – *Actas do Colóquio Lisboa e as Ordens Religiosas*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, 2010.

FIGUEIREDO, Ana Paula – *O Espólio Artístico das Capelas da Sé de Lisboa. Abordagem Cripto-Histórica*. Dissertação de Mestrado em Arte, Património e Restauro apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2000 [policopiada].

GONÇALVES, Flávio – *A Talha na Arte Religiosa de Guimarães*. Separata de Actas do Congresso Histórico de Guimarães e sua Colegiada. Guimarães, 1982.

MONTEIRO, Patrícia – «Efeitos do Terramoto de 1755 nos Conventos de Lisboa: os casos dos Conventos de Sant'Ana e de N.º Sr.º da Conceição de Agostinhas Descalças (Grilas)». *Olisipo, Boletim do Grupo "Amigos de Lisboa"*. II série, 22-23 (janeiro-dezembro 2005).

PINTO, Augusto Cardoso – *Relatório Acerca dos Inventários do Museu das Janelas Verdes (1939)*. Lisboa: Editorial Império, 1944.

SANTOS, Reynaldo dos – *Oito Séculos de Arte Portuguesa*. Vol. II. Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade, [s.d.].

SILVA, António Martins da – *Nacionalizações e Privatizações em Portugal. A desamortização oitocentista*. Coimbra: Minerva, 1997.

SMITH, Robert Chester – «The Portuguese Woodcarved Retable-1600-1750». *Belas-Artes*. 2.º série, 2 (1950). Lisboa, 1950.

____ – *The Art of Portugal, 1500-1800*. Londres: Weidenfeld and Nicolson, 1968.

____ – *A Talha em Portugal*. Lisboa, Livros Horizonte, 1963.

TIÇÃO, Álvaro Manuel – *O Antigo Convento do Santo Crucifixo ou das Francesinhas em Lisboa: História, Arte e Memória*. Dissertação de Mestrado em Arte, Património e Restauro apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2007 [policopiada].

O PATRIMÓNIO ARTÍSTICO MUSICAL DO MOSTEIRO DE SANTO ANDRÉ DE RENDUFE: CONHECER O PASSADO PARA INTERVIR NO PRESENTE.

Elisa Maria Maia da Silva Lessa

Professora Associada, Universidade do Minho, Braga, Portugal
elisalessa@ilch.uminho.pt

RESUMO

O presente estudo descreve a vida musical do mosteiro de Santo André de Rendufe nos séculos XVII e XVIII, identifica o seu património organológico e litúrgico-musical. O conhecimento musicológico que se apresenta procura contribuir para a identificação e caracterização do mosteiro beneditino enquanto espaço de cultura e espiritualidade, propondo-se uma reflexão em torno de possíveis soluções de gestão que não contrariem a sua dimensão patrimonial, histórica e sacra. Como objectivo último tecem-se considerações sobre elementos de história cultural e musical que permitam perspectivar (novas) propostas de valorização e fruição de tão significativo património artístico.

PALAVRAS-CHAVE

História | Património | Arte e Liturgia | Intervenção

ABSTRACT

The present study describes the musical life of the monastery of Santo André de Rendufe in the seventeenth and eighteenth centuries, and identifies its musical heritage. The musicological knowledge aims to contribute to the identification and characterization of the benedictine monastery as a place of culture and spirituality, proposing a reflection on possible management solutions that respect its historical and sacred dimension. Final considerations present proposals for the future of appreciation and enjoyment of this extraordinary artistic heritage.

KEYWORDS

History | Heritage | Art and Liturgy | Intervention

A HISTÓRIA DO MOSTEIRO

A fundação do Mosteiro de Santo André de Rendufe remonta ao século XI. O Patrono do mosteiro parece ter sido Egas Pais de Penegate, que lhe garantiu a prosperidade suficiente para os monges começarem a construir a sua igreja (MATTOSO 1969: 45-106). No século XIV, foi Abade do mosteiro Mestre André Dias. Primeiro, entre 1401 a 1409 e depois, Abade comendatário de 1409 a 1414. Este monge beneditino, nascido em 1348, foi Mestre em Teologia, Canonista, professor universitário e Bispo de Ajácio e de Mégara. Homem de grande erudição e cultura, autor de diversas obras literárias, escreveu em 1435, já no final da sua vida um livro de *Laudes e Cantigas Espirituais*, (códice 61 da Biblioteca Nacional) uma das mais ardentes apologias de música sacra daquele tempo (MARTINS 1951). André Dias, num convite aos *louvores ao Divino*, escreveu:

« [...] vinde ora e vinde todos vos outros confrades e servos da confrarya do boo Jhesu, e commygo estes melodyosos cantares, hymnos, prosas e laudes,

que aquy em este livro conpiley e escrevy aa honrra do boom Jhesu, [com] altas vozes cantade, baylade, dançade, orade, tangede, em orgoons, em atabaques, com trobas, com anafiis, com guytarras, com alaudes, e com arrabiis, ante o seu altar [...] orar, dizer e cantar, e com altas vozes bradar, estas prosas, estas canticas, estes laudes e hymnos e orações escriptas, feytas e compostas per mym pobre bispo, mestre Andre Dias de Lisbõa. E fazede vos outros músicos e cantares devotos de Jhesu, e seus confrades sobre estas cantigas e orações, cantos músicos, contrapontos e chaãos, melodyosos e doces, por que muyto plaz ao senhor Deus Jhesu de o louvardes per vossos cantos [...]» (MARTINS 1951: 17).

Depois de passar por um período de decadência que se fez sentir de um modo geral nas ordens monásticas a partir de meados do século XIV, com a morte do último comendatário, o mosteiro deu início à reforma monástica, restaurando a sua vida conventual.



Fig. 1 - Igreja e claustros do Mosteiro de Santo André de Rendufe (fot. de Sérgio Castro Vale, Universidade do Minho, Seminário de Estudos Musicológicos).

Denominado “casa grande” no século XVIII, pelo papel de relevo que assumiu entre os mosteiros da Congregação Beneditina, o Mosteiro de Rendufe tinha, na segunda metade do século XVIII, dois dormitórios principais com quarenta celas e cerca de 30 monges conventuais¹ (SOUSA 1981: 216). O seu actual templo foi construído nos anos de 1716 a 1719, tendo como Mestre pedreiro, Miguel Fernandes (OLIVEIRA 2006: 159-171). No interior da igreja, apesar da abóbada do Coro ter caído, danificando o cadeiral construído entre os anos de 1719 a 1725, existem ainda obras de talha associadas a Gabriel Rodrigues Álvares, entalhador de Landim, bem como diversas imagens, o cadeiral, caixilhos das janelas e sanefas aplicadas nas paredes da Capela Mor da autoria de Fr. José de Santo António Vilaça. O conjunto de talha setecentista, representativa do primeiro estilo barroco e do estilo rococó subsiste apesar dos estragos sofridos e do violento incêndio que quase destruiu o mosteiro em 1877. Em 1969, Roberto Smith referindo-se ao Mosteiro de Rendufe afirmou: «De todos os mosteiros do Minho o de Rendufe destaca-se, pela nobreza da fachada da sua igreja e

pelo belo quadro que esta forma com o chafariz e as casas setecentistas do terreiro que domina» (SMITH 1969: 7-44). Palco de grande atividade intelectual no passado, o mosteiro contou entre os seus monges com homens de grande erudição e cultura. A existência no mosteiro de um Colégio de Filosofia trouxe a Rendufe monges de prestígio que depois de realizarem os seus estudos se tornaram Mestres da Congregação. Entre os mais ilustres conta-se Fr. Francisco de S. Luís (Cardeal Saraiva) (RAMOS 1967: 3-4). Da actividade intelectual realizada pelo grupo literário de Rendufe formado por oito monges letrados, chegou até nós um manuscrito intitulado *Poezias Lyricas que em Testamento de Gratidão ao Reverendíssimo Padre Mestre Doutor o Senhor Joze Joaquim da Santa Thereza, Preclarissimo Exgeral da congregação Benedictina oferecem Os Pastores d’Arcadia Tibanense, Rendufe, 1790* (BPMP, MS 391).

Os monges tinham erigido em Tibães a Arcádia Tibanense, que apesar de ter tido uma curta existência, adquiriu desde logo prestígio cultural.

A ACTIVIDADE MUSICAL DO MOSTEIRO (SÉC. XVII A XIX)

O papel e acção dos centros beneditinos do ponto de vista cultural, social e económico foram de primordial importância para o desenvolvimento das populações. O seu princípio era o da ocupação constante. As suas obrigações consistiam na celebração do Ofício Divino e na sua preparação para que fosse celebrado com dignidade e esplendor. A liturgia e conseqüentemente o seu suporte musical foi sempre o principal fundamento da vida monástica, sendo a ocupação principal dos monges, como modo de expressão espiritual e meio de identificação da sua existência. A importância que os beneditinos atribuíam à música, e o desenvolvimento que alcançaram neste domínio, permite afirmar que a congregação teve um papel de relevo na história da música sacra em Portugal. A vivência musical nos mosteiros estava organizada de acordo com o quotidiano monástico. A música, presente ao longo do dia na celebração das horas canónicas do Ofício Divino, era assegurada pelos

monges que sem um conhecimento teórico e prático de cantochão não poderiam obter Ordens Sacras. Aos monges especialmente dotados para a música, que haviam entrado para a congregação pela *prenda de canto ou órgão*, era dada uma formação musical específica, que assegurava ao longo da vida monacal um conjunto de funções devidamente regulamentadas. No mosteiro de Rendufe foram conventuais grandes organistas e Cantores da congregação. Em 1673, foi Abade do mosteiro Fr. Rafael de Jesus, músico e professor de contraponto. Entre os anos de 1761 e 1795, de acordo com os *Estados* do mosteiro exerceram funções de Cantor e/ou Organista 19 monges, sem contar com os 15 colegiais que nessa época também exerceram essas funções. Em 1822, eram organistas no mosteiro o Padre Fr. Manuel do Patrocínio e o colegial Fr. Francisco do Rosário. As funções de Primeiro Cantor e Segundo Cantor eram asseguradas respectivamente pelos colegiais

1. Biblioteca Pública Municipal do Porto, (B.P.M.P.), MS 1257, doc.4.

Fr. João de Maria Santíssima e Fr. João de Santa Margarida (LESSA 1989: 184-198). Os monges músicos tinham privilégios próprios que se traduziam na criação de condições e incentivos ao seu trabalho, fruto do reconhecimento dos seus conhecimentos e dons e da importância do serviço prestado à comunidade. O sinal de agradecimento pela música então ouvida manifestava-se no tempo maior de lazer, na dispensa de algumas Horas Litúrgicas, na alimentação especial e nos doces em ocasiões especiais como o Natal, a Páscoa e as festas dos Santos Padroeiros, momento altos de música polifónica, utilizando-se vários instrumentos, destacando-se o órgão com um papel preponderante na liturgia, com seus *Versos*, *Fantasia*s, *Glosas*. As *Vésperas* eram a Hora mais solene do ofício, com seus Salmos e Hinos cantados alternadamente em *cantochão* e *canto d'órgão*. Enquanto as celebrações da Semana Santa, do natal, dos Santos padroeiros, das Festas de S. Bento e as dedicadas a Nossa Senhora assumiam os momentos mais solenes e de intensa actividade musical. O costume de mandar vir músicos de fora em dias de festa era frequente nos mosteiros. Das redondezas vinham até ao mosteiro tocadores de charamelas, que em sintonia com a população celebravam a Festa de S. Bento, de Nossa Senhora do Rosário, dia de Reis, entre outras festividades.

No Mosteiro de Rendufe, à semelhança dos outros mosteiros, havia um conjunto de livros litúrgicos,

destinados ao serviço do altar e do coro. Os livros litúrgicos organizavam-se de acordo com a sua função, formando os seguintes polos: Livros do altar, para a Celebração da Eucaristia; Livros das Horas, Breviário, Antifonário, Livros de Coro; e um último conjunto formado pelos Rituais, Manuais, Pontificais e Cerimoniais. Actualmente apenas se conservam alguns Livros Corais provenientes de mosteiros beneditinos, tornando, por essa razão, a colecção dos livros litúrgico-musicais que actualmente existem na sacristia da igreja do mosteiro, uma preciosidade. Os livros corais litúrgicos foram alvo de uma preocupação constante da hierarquia da congregação, que tudo faziam para que se conservassem em condições perfeitas de utilização. São várias as recomendações dos Visitadores no sentido de se adquirirem os livros próprios para as cerimónias litúrgicas ou de restaurarem os existentes. Aos monges copistas eram dadas todas as condições para a realização do seu trabalho. Entre os anos de 1719 a 1816 há pelo menos seis referências aos livros de Coro do mosteiro. No relatório das *Obras que se fizeram na Igreja, Mosteiro e cerca de Rendufe*, em 1810 ficou registado que

«[...] Estampilhou-se hum novo Livro para o coro, que contem os officios da Semana Santa, as duas Festas do Nosso Santíssimo patriarcha, e varias outras cantorias que não havia, e de que se precisava; fica bem encadernado em bezerro, chapas e balmazias de latão[...]»² (LESSA 1989: 184-198).



Fig.2 · Livros litúrgico-musicais; Igreja do Mosteiro de Santo André de Rendufe (fot. de Sérgio Castro Vale, Universidade do Minho, Seminário de Estudos Musicológicos).

Ao longo da sua existência o mosteiro de Rendufe teve diversos órgãos de diferentes dimensões. A notícia mais antiga que se conhece relativamente a este instrumento data de 1628. Nos anos seguintes os órgãos foram reconstruídos por ordem do Abade. Passados cinco anos o órgão foi restaurado e afinado por um mestre recomendado pelos Visitadores. Em 1653, o Abade Geral da Congregação, Fr. Manuel dos Reis, na visita realizada ao mosteiro referiu-se ao órgão de Rendufe como o melhor de toda a Ordem. A Igreja “nova” do mosteiro havia sido construída no triénio governado pelo Abade Fr. Manuel das Neves. No triénio seguinte, Fr. João de S. Bento completou a obra do seu sucessor, mandado fazer, entre outras coisas, sete novos retábulos. Nos anos de 1722 a 1725 as obras ornamentais da igreja continuaram, decidindo o Abade Fr. Manuel de S. José mandar fazer um novo órgão.

No final do século XVIII, o órgão foi reconstruído e aumentado com vinte e quatro registos, registando o Estadista que «[...] tem merecido a aprovação dos Intelligentes [...]»³ (LESSA 1989: 184-198). Além deste instrumento havia nesta época, pelo menos mais um órgão pequeno e um ou dois manicórdios para estudo dos monges. O último órgão a ser construído no mosteiro, antes da sua extinção obedeceu a um plano de construção desenhado pelo organista Fr. Domingos de S. José Varela, em 1810. O seu construtor foi Manuel de Sá Couto, natural do lugar da Ponte de Lagoncinha. Fr. Domingos de S. José Varela, aproveitando a tubagem, os foles e a caixa do órgão construído em 1795, desenhou o novo órgão, que só viria a ser concluído no triénio seguinte:

«[...] Fica encomendado, quazi feito, e pago hum novo órgão, servindo para elle parte da canaria do velho, foles e caiza conforme hum plano que fez o padre Frei Domingos de S. José Varella: o Mestre hé Manoel de Sá Couto da Ponte da lagoncinha, e não fica assente pelas circunstâncias do tempo o não terem permitido [...]»⁴ (LESSA 1989: 184-198).

A hierarquia da congregação deixou sempre transparecer a grande preocupação em manter os seus instrumentos musicais em perfeito estado de utilização, investindo permanentemente na sua conservação. No mosteiro de Rendufe em meados do ‘século XVIII a obra de talha dos retábulos da Igreja, coro e instrumentos era de tal modo imponente que os comissários do Abade Geral da congregação, na Visita realizada ao mosteiro a 24 de Janeiro de 1758, deixaram a seguinte ordem:

«[...] E porque o douramento dos retabulos desta igreja dos espaldares do coro, e das caixas, e tribunas dos órgãos, se conserve com luzimento e limpeza mandamos em virtude de santa obediência ao muito reverendo padre Dom Abbade que ao menos huma vez cada triénio o faça limpar com brochas por oficial, ou pessoa inteligente [...]»⁵. (LESSA 1989: 184-198).

No caso do órgão, o instrumento por excelência no serviço musical religioso, os beneditinos construíram quase sempre novos instrumentos a partir dos existentes, acompanhando a evolução e aperfeiçoamento técnico da arte da organaria em Portugal. A contribuição dos beneditinos no desenvolvimento da arte barroca portuguesa e em particular no que diz respeito às caixas de órgãos, foi também de grande valia, tendo o seu máximo representante na figura setecentista de Fr. José de Santo António Vilaça. A sua influência está também patente no estilo barroco colonial de algumas igrejas beneditinas no Brasil.

Actualmente restam alguns fragmentos da caixa do órgão mudo (fachada) do lado da Epístola e a caixa do órgão do lado do Evangelho. Segundo Robert Smith as caixas dos órgãos são da autoria de Gabriel Rodrigues Álvares, o entalhador beneditino que construiu também as caixas dos dois órgãos da Igreja do Mosteiro de S. Bento da Vitória, no Porto. Na Capela do Santíssimo da igreja do mosteiro existe um órgão positivo (pequeno órgão de armário), do século XIX, com um teclado manual de 54 notas ladeado de 6 registos do lado esquerdo e 7 do lado direito.

2. Universidade do Minho, Arquivo Distrital de Braga, Fundo Monástico Conventual, Estados n.º 118.

3. Universidade do Minho, Arquivo Distrital de Braga, Fundo Monástico Conventual, Estados n.º 118.

4. Universidade do Minho, Arquivo Distrital de Braga, Fundo Monástico Conventual, Estados n.º 118.

5. Universidade do Minho, Arquivo Distrital de Braga, Fundo Monástico Conventual, Estados n.º 118.



Fig.3 - Órgão positivo e fachada do órgão grande; Igreja do Mosteiro de Santo André de Rendufe (fot. de Sérgio Castro Vale, Universidade do Minho, Seminário de Estudos Musicológicos).

DA DESTRUIÇÃO À RECONSTRUÇÃO DO MOSTEIRO

Com a extinção das Ordens Religiosas e a desamortização dos seus bens, em 1833, a igreja ficou para o serviço religioso paroquial e a cerca e demais instalações foram vendidas a particulares. Em 1877, como já se afirmou, o edifício monástico foi devastado por um incêndio. Só em 1943, o mosteiro de Santo André de Rendufe foi considerado um bem patrimonial classificado como *Imóvel de Interesse Público*, pelo Decreto no 32 973, DG, 1.º Série, n.º 175. A 30 de Abril de 1960, dá-se a derrocada da abóbada e telhado da igreja, provocando grandes danos na decoração interior. Mais de trinta anos depois, em 1992, o imóvel passa para a alçada do Instituto Português do Património Arquitectónico, pelo Decreto-lei 106F/92, DR, 1.º série A, n.º 126. Segue-se em 1998, um Despacho de classificação de diversas estruturas existentes na Quinta do Mosteiro e em 2005, o estado compra aos proprietários da quinta do mosteiro parte da parcela de terrenos em redor do imóvel. Perante a degradação e abandono a que

o mosteiro é dotado a Câmara Municipal de Amares tenta promover em 2006 a instalação de um polo da Universidade do Minho e um alojamento para professores convidados nas dependências monacais de modo a garantir a recuperação e reabilitação do espaço. Porém o projecto não se concretiza. Em Março de 2010, o Estado adquire por 800 mil euros, a última ala do espaço conventual que ainda estava em mãos de privados. Em 2013, iniciou-se uma nova fase do mosteiro de Santo André de Rendufe. A sua reconstrução irá naturalmente conferir uma forma àquele espaço para exercer uma ou mais funções. Segundo informações divulgadas pela DRCN, o propósito é construir um espaço cultural, de promoção dos produtos locais, estando também em estudo a hipótese de criação de um albergue. A DRCN empenhada em divulgar e dar vida ao mosteiro, abriu as portas do mosteiro em obras, organizando visitas guiadas ao monumento ao longo do Verão de 2013.



Fig.4 - Edifício conventual e refeitório do Mosteiro de Santo André de Rendufe (fot. de Sérgio Castro Vale, Universidade do Minho, Seminário de Estudos Musicológicos).

Com a extinção das Ordens Religiosas e a desamortização dos seus bens, em 1833, a igreja ficou para o serviço religioso paroquial e a cerca e demais instalações foram vendidas a particulares. Em 1877, como já se afirmou, o edifício monástico foi devastado por um incêndio. Só em 1943, o mosteiro de Santo André de Rendufe foi considerado um bem patrimonial classificado como *Imóvel de Interesse Público*, pelo Decreto no 32 973, DG, 1.ª Série, n.º 175. A 30 de Abril de 1960, dá-se a derrocada da abóbada e telhado da igreja, provocando grandes danos na decoração interior. Mais de trinta anos depois, em 1992, o imóvel passa para a alçada do Instituto Português do Património Arquitectónico, pelo Decreto-lei 106F/92, DR, 1.ª série A, n.º 126. Segue-se em 1998, um Despacho de classificação de diversas estruturas existentes na Quinta do Mosteiro e em 2005, o estado compra aos proprietários da quinta do mosteiro parte da parcela de terrenos em redor do imóvel. Perante a degradação e abandono a que o mosteiro é dotado a Câmara Municipal de Amares tenta promover em 2006 a instalação de um polo da Universidade do Minho e um alojamento para professores convidados nas dependências monacais de modo a garantir a recuperação e reabilitação

do espaço. Porém o projecto não se concretiza. Em Março de 2010, o Estado adquire por 800 mil euros, a última ala do espaço conventual que ainda estava em mãos de privados. Em 2013, iniciou-se uma nova fase do mosteiro de Santo André de Rendufe. A sua reconstrução irá naturalmente conferir uma forma àquele espaço para exercer uma ou mais funções. Segundo informações divulgadas pela DRCN, o propósito é construir um espaço cultural, de promoção dos produtos locais, estando também em estudo a hipótese de criação de um albergue. A DRCN empenhada em divulgar e dar vida ao mosteiro, abriu as portas do mosteiro em obras, organizando visitas guiadas ao monumento ao longo do Verão de 2013.

Os projectos de valorização, salvaguarda, fruição e sustentabilidade do património, devem investir em formas inovadoras de fruição patrimonial. Alguns mosteiros de Portugal e Espanha, entregues à ruína e abandono, foram recuperados e reutilizados com os seus espaços convertidos em hotéis e pousadas. Não estando em causa esta opção em determinados casos, quando os valores monumentais têm uma função inicial de natureza religiosa e nomeadamente, quando a igreja do mosteiro manteve essa função

cultural e religiosa deve, no nosso entender, ser considerada a possibilidade do espaço conventual acolher um projecto que de algum modo contemple essa dimensão. Porém, os desafios colocados à

disposição de quem tem a responsabilidade de gerir o património são enormes, porque além da qualidade e interesse das propostas importa a sua sustentabilidade.

QUE FUTURO PARA O MOSTEIRO DE RENDUFE?

Considerando Braga, como uma das cidades portuguesas com mais órgãos de tubos e o impressionante acervo de órgãos existente na cidade, no distrito e em toda a região norte; considerando ainda a herança cultural e musical da Congregação Beneditina e o património musical do Mosteiro de Santo André de Rendufe justifica-se neste mosteiro a criação de um projecto pluridisciplinar, que chame a si várias instituições da região, com vista à criação de um Centro de Estudos Musicológicos / Museu de Música Sacra e de *Oficinas-Escola* de Conservação e Restauro de livros litúrgico-musicais e de órgãos positivos. Naturalmente, e independentemente desta ou de outra visão para o futuro do Mosteiro é fundamental que a curto prazo, se realize o restauro do seu órgão de tubos, cuja fachada se encontra actualmente na Igreja.

Para a concretização de tal projecto a Direcção Regional de Cultura Norte teria de contar com uma equipa pluridisciplinar e a participação efectiva da Câmara Municipal de Amares, uma Escola de Ensino Profissional, a Universidade do Minho e a Arquidiocese de Braga. Assente em teorias museológicas preconizadas no âmbito das organizações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura (Unesco), a reconversão deste património na esfera do *sagrado* colocá-lo-ia ao serviço da população contribuindo simultaneamente para o reforço da identidade local, para a consciencialização do valor patrimonial, para o desenvolvimento social, turístico e económico. O que se releva, no entanto, neste projecto é o facto de apontar para uma função de um espaço conventual que se enquadra no seu valor simbólico, na sua memória histórica⁶ (LESSA 1989: 184-198). E, se para o acervo musicológico do hipotético *Museu de Música Sacra* existem já objectos patrimoniais valiosos constituídos por um grande órgão, um órgão positivo e uma colecção de livros litúrgico-musicais dos séculos

XVII e XVIII, facilmente seria possível aumentar este acervo, contando com a oferta generosa de muitas igrejas que possuem órgãos positivos abandonados e livros litúrgicos em estado de degradação, justificando então a criação das *Oficinas-Escola* de Conservação e Restauro de livros litúrgico-musicais e de órgãos de tubos. As *Oficinas-Escola* que numa primeira fase poderiam funcionar como cursos de curta duração, seriam uma alternativa para jovens estudantes de música que não querendo seguir uma carreira na área da interpretação musical, poderiam encontrar uma profissão de futuro na área musical. Uma oferta de formação com o objetivo de dotar os formandos de conhecimentos teóricos e capacidades práticas de base à execução de trabalhos de conservação e restauro de um património valioso que cada dia que passa se vai perdendo. Paralelamente e à semelhança de outras instituições como o Museu da Música, o *Museu de Música Sacra* prestaria um conjunto de serviços e actividades diversificadas nos campos da extensão cultural, com visitas guiadas, workshops musicais (a título de exemplo um curso intensivo de canto gregoriano), recitais e concertos, conferências; centro de documentação/ biblioteca; loja de produtos regionais e em particular beneditinos (como o famoso licor de Singeverga ou as bolachas de Santa Escolástica). Iniciativas afinal, passíveis de serem auto-financiadas na sua maioria com a possibilidade de realização de estágios e equipas de voluntariado, numa estratégia de investimento no património monástico enquanto recurso cultural e artístico.

E, se no passado tantas vezes se ouviu cantar no Mosteiro de Santo André de Rendufe o *Hino Te Deum Laudamus*, se tantas vezes saíram do órgão os sons magníficos de uma *Batalha* ou de um *Tento*, porque não se pode hoje voltar a ouvir esses e outros *Louvres ao Divino*?

6. UM, ADB, CSB, *Visitas do Geral* n.º 163.

FONTES E REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

LESSA, Elisa – *Os Mosteiros Beneditinos Portugueses (séculos XVII a XIX), Centros de Ensino e Prática Musical*. Tese de Doutoramento. Lisboa: FCSH/Universidade Nova, 1989 [policopiada].

MATTOSO, José – «O Mosteiro de Rendufe (1090-1570)». *Bracara Augusta*. Braga: Câmara Municipal. Vol XXIII (1969) 45-106.

MARTINS, Mário SJ – *Laudes & Cantigas Espirituais do Mestre André Dias*. Singeverga: Mosteiro de Singeverga, 1951.

OLIVEIRA, Paulo João da Cunha – «Miguel Fernandes, Mestre Pedreiro de Rendufe, Alpendurada e Tibães (1716-1731)». *Revista Estudos/Património*. Lisboa: IPPAR. 9 (2006) 159-171.

RAMOS, Luís A. de Oliveira – «Frei Francisco de S. Luís no Minho». *Bracara Augusta*. Braga. Vol. XX-Fasc. 45-46 (57-58), 1967, pp. 3-4.

RODRIGUES, Nuno Paulo – *Sé de Braga "Reflexões para a valorização da Herança Religiosa e Patrimonial"*. Dissertação de Mestrado em Património e Turismo. Guimarães: Universidade do Minho, Instituto de Ciências Sociais, 2005.

SMITH, Robert C. – «Santo André de Rendufe – Subsídios para a História da sua Igreja durante o século XVIII». *Bracara Augusta*. Braga: Câmara Municipal. 23: 68 (1969) 7-44.

SOUSA, D. Gabriel de – «O Mosteiro de Rendufe na Congregação Beneditina Portuguesa». *Bracara Augusta*. Braga: Câmara Municipal. Vol XXXV, n.º 79-80 (1981).

IMPRESSÕES DO SAGRADO: ESTUDO DE UMA COLEÇÃO PRIVADA DE REGISTOS DE SANTOS

Teresa Lança Ruivo

Mestre em Estudos do Património/ Biblioteca Nacional de Portugal
tlanca@bnportugal.pt

RESUMO

Este artigo tem por base a investigação que realizámos acerca da forma e conteúdo da coleção de registos de santos, reunida por D. Gabriel de Sousa (1912-1997).

D. Gabriel de Sousa organizou a sua coleção seguindo modelos de organização semelhantes aos utilizados por Luís Chaves e por Ernesto Soares nas coleções de registos de santos do Museu Nacional de Arqueologia e da Biblioteca Nacional de Portugal permitindo-nos explorar as vertentes socio-antropológica, artística e patrimonial da coleção e cuja interpretação nos poderá auxiliar a entender melhor o colecionismo português, na esfera do privado, na primeira metade do século XX.

PALAVRAS-CHAVE

Coleção | Registos de Santos | Organização de Coleções

ABSTRACT

This article is based on a research conducted about the form and content of the collection of records of saints gathered by D. Gabriel de Sousa (1912-1997).

D. Gabriel de Sousa organized his collection following models of organization similar to those used by Luís Chaves and Ernesto Soares in the collections of records of saints of the Museu Nacional de Arqueologia (Archeological National Museum) and Biblioteca Nacional de Portugal (National Library of Portugal) allowing us to explore the social-anthropological, artistic and heritage aspects and whose interpretation may help us better understand Portuguese art collecting, in the private sphere of the first half of the twentieth century.

KEYWORDS

Collection | Records of Saints | Organizing Collections

INTRODUÇÃO

A coleção de registos de santos foi reunida por D. Gabriel de Sousa ao longo da sua vida eclesiástica e civil não se conseguindo apurar as suas balizas temporais. Os registos gravados que a compõem chegaram até nós pela mão do seu atual proprietário, Eurico Malafaia, que colocou o conjunto à nossa total disposição para que pudéssemos efetuar a sua inventariação e aprofundar todas as relações que pudessem existir entre a tipologia da coleção com outras da mesma temática; para que pudéssemos estudar as suas principais características; e para que verificássemos a sua importância antropológica e patrimonial.

No entanto, realçamos que neste artigo pretendemos descrever a forma em como o conjunto de registos foi reunido e assumimos que o proprietário original tenha seguido os modelos de organização e de descrição da coleção de registos de santos realizados por Luís Chaves e por Ernesto Soares tanto na coleção de Aníbal Fernandes Tomás adquirida por José Leite Vasconcelos, propriedade do Museu Nacional de Arqueologia, como da coleção de registos de santos de Elviro dos Santos integrada nos fundos iconográficos da Biblioteca Nacional de Portugal, respetivamente.

Para a caracterização desta coleção e descrição da sua arqueologia foram essenciais os estudos

realizados sobre a importância social, antropológica e patrimonial dos registos de santos por Luís Chaves e Ernesto Soares; a investigação de Miguel Faria sobre a produção, comércio e consumo da gravura no final do Antigo Regime, a reflexão feita por Maria José Goulão acerca da coleção pertencente à Sociedade Martins Sarmento, bem como, o estudo realizado por Joana Campelo que estabelece a relação próxima entre os registos de santos em suporte azulejar e os registos de santos gravados.

O estudo desta coleção também pretende responder a diversos problemas que nos foram surgindo ao longo do processo metodológico da investigação: principais influências na sua génese; o perfil do seu colecionador; e a importância patrimonial e artística desta coleção cuja informação contida foi sistematizada através de fichas de inventário individualizadas.

O estudo incidiu sobre oitenta e um registos retirados dos seis álbuns herdados por Eurico Malafaia que constituem o maior conjunto da coleção. Os critérios de seleção da amostragem foram os de abranger o maior número de artistas gravadores, de técnicas de impressão e de casas de comércio que representassem as principais preocupações do colecionador.

OS REGISTOS DE SANTOS

OS REGISTOS DE SANTOS: A SUA IMPORTÂNCIA SOCIAL E ANTROPOLÓGICA

O significado social dos registos de santos estabelece-se ao longo da Idade Média e conhece o seu período áureo durante os séculos XVIII e XIX. Os registos de santos ou «estampas de devoção», segundo a classificação de Raczyński na sua obra «Diccionaire historique-artistique du Portugal», têm como origem

a obrigatoriedade de todos os cristãos fazerem uma peregrinação a Roma para obterem o perdão dos seus pecados através da compra de indulgências.

Nas romarias que substituíram parcialmente este ritual obrigatório, oromeiro devia fazer uma peregrinação anual ao seu santo padroeiro e protetor e deveria comprar uma estampa daquele como comprovativo dessa viagem espiritual. A estampa devia ser colocada num lugar visível e ser utilizada como objeto devocional, geralmente, aposta na capa ou no chapéu doromeiro durante a celebração da romaria

e durante o regresso ao lar. O ritual devia repetir-se anualmente. O culto das imagens de devoção foi muito divulgado através de festividades e peregrinações popularizando-se, assim, as estampas gravadas em suporte de papel, de cartão, de pergaminho ou de pano o que torna os registos de santos facilmente transportáveis e de grande acessibilidade financeira. A qualidade destas estampas, geralmente de pequena dimensão dependia da capacidade financeira do seu comprador, da qualidade dos seus autores e gravadores, e do facto do santo venerado ter um culto com maior ou menor número de devotos. Também concorre para a sua popularidade, o facto de serem um veículo primordial para a transmissão da mensagem pretendida para o grande público alfabetizado ou não.

Maria José Goulão considera que o significado dos registos de santos se torna mais evidente consoante a relação que estabelece com o seu público-alvo. Assim, a autora considera que a denominação dos registos de santos abrange, fundamentalmente, três subcategorias. O primeiro grupo compreende o registo de devoção cuja representação de temas religiosos concorre para a contemplação e para a oração. O segundo subtipo, funciona como uma proteção que permite a salvação da alma através da concessão de indulgências. Por último, no terceiro grupo seriam incluídas as estampas que garantem a proteção contra diversas calamidades e doenças, de forma preventiva.

O poder protetor e a relação íntima e afetuosa que o registo de santo estabelece com o seu detentor contribui para a sua conservação quer em formato avulso quer inseridos em pequenos oratórios. Atualmente, os registos de santos também conhecidos por «santinhos» continuam a integrar os rituais e cerimoniais da vida religiosa católica e se a sua função de proteção e de prevenção se encontra diluída, a de contemplação e de oração permanece, juntamente, com a de fruição e a do colecionismo revelando-se como importantes fontes documentais para a compreensão da dinâmica das festas religiosas, das interações sociais e para o entendimento da evolução das artes decorativas, nomeadamente, no campo da gravura.

OS REGISTOS DE SANTOS: A GRAVURA COMO EXPRESSÃO POPULAR

Em Portugal, em meados do século XVIII, e em virtude da aposta de D. João V no desenvolvimento das artes decorativas portuguesas, na organização do ofício do gravador, com a fundação da primeira escola de gravura e com a vinda de artistas gravadores estrangeiros, observa-se o aumento da produção de registos de santos cuja venda se torna rentável tornando-se a sua aquisição possível de se fazer diretamente nas casas de venda ou nas casas editoras ou, ainda, pelos vendedores de rua.

A impressão de registos de santos segue um percurso histórico muito idêntico ao da restante gravura em Portugal como é demonstrado por diversos estudos nesta área das Artes Decorativas dos quais destacamos a monografia de Luís Chaves, publicada em 1927, «Subsídios para a História da Gravura em Portugal»; a publicação, de 1971, de Ernesto Soares sobre «História da Gravura artística em Portugal: os artistas e as suas obras»; e a tese de doutoramento apresentada, em 2005, por Miguel Faria intitulada «A imagem impressa: produção, comércio e consumo da gravura no final do Antigo Regime».

Luís Chaves considera ser possível analisar nas diversas coleções de registos existentes e conhecidas em Portugal um grande conjunto de registos com características que se inserem na denominada gravura popular que se diferencia, segundo este autor, da gravura artística por serem de produção anónima e pela reutilização da mesma chapa adaptando-se o nome do santo à sua procura.

Já Miguel Faria alarga o conceito de estampa popular à análise que pode ser realizada sob diversos ângulos referentes à técnica de estampagem utilizada, ao seu consumo ou à temática abordada na gravura. O autor considera que esta denominação sobrepõe duas interpretações: a primeira relacionada com a incapacidade técnica do gravador e com a utilização de materiais de impressão de má qualidade que resultam em impressões de qualidade inferior à gravura artística; e a segunda já se encontra relacionada com o mercado amplo e abrangente dos vários grupos sociais a que este segmento de gravura se destina.

Os vários autores referem que o estudo das séries de imagens gravadas permitem muitas vezes identificar a tipologia dos seus clientes. Se alguns destes registos apresentam imagens e composições de elevada qualidade que só eram acessíveis a uma elite cultural e social, também muitas delas eram gravadas com uma imagem que se podia adaptar a qualquer tipo de invocação, como é possível verificar em vários registos da coleção de D. Gabriel de Sousa. O conhecimento desta situação ou da utilização da mesma chapa por vários editores ou confrarias também contribuem para a observação de mudanças na iconografia e práticas cristãs sendo uma importante fonte de conhecimento da sociedade que recorre a estas formas gráficas de representação religiosa.

OS REGISTOS DE SANTOS: COLEÇÕES E PATRIMÓNIO

Em Portugal, o interesse pelo colecionismo acentua-se durante o século XIX, início do século XX com a fundação de diversos museus. Durante esse período que se prolonga até meados do século XX, verifica-se a existência de duas atitudes, em simultâneo, perante o ato de colecionar. Uns colecionavam por gosto e moda sem terem qualquer preocupação com o tratamento museológico dos objetos, mas outros chamavam a si essa preocupação chegando a editar relatórios sobre

projetos-lei que obrigavam ao tratamento museológico das várias coleções a cargo dos museus.

Esta preocupação é patente na obra de Joaquim de Vasconcelos (1849-1936), cuja coleção de gravuras foi adquirida por Francisco Martins Sarmiento com o propósito da sua doação à Sociedade Martins Sarmiento.

Acompanhando esta tendência, encontramos a coleção de registos de santos reunidos por Aníbal Fernandes Tomás, integrada no Museu Etnográfico Português, atual Museu Nacional de Arqueologia. A coleção adquirida por Joaquim Leite de Vasconcelos a Aníbal Fernandes Tomás representa um manancial de informação etnográfica sobre a vida e hábitos cristãos da sociedade portuguesa bem como aporta informação referente à historiografia da gravura em Portugal como é referido na obra de Luís Chaves.

Relativamente à coleção doada por Alfredo Elviro dos Santos à Biblioteca Nacional de Portugal, o seu estudo, catalogação e conservação coube a Ernesto Soares, especialista em gravura portuguesa que a descreve detalhadamente e que a classifica em termos patrimoniais.

Coleções de registos de santos como as da Biblioteca Nacional de Portugal, do Museu Nacional de Arqueologia, da Sociedade Martins Sarmiento e do Museu Nacional de Arte Antiga, entre outras, confirmam o interesse patrimonial das coleções constituídas por esta tipologia de documento gráfico.

A COLEÇÃO DE REGISTOS DE D. GABRIEL DE SOUSA

CURIOSIDADE OU COLECIONISMO?

Para que possamos efetuar o exercício da classificação da coleção interessa-nos recordar a evolução do colecionismo em Portugal durante o início do século XIX e a forma como influenciou os modelos do colecionismo e dos museus durante o século XX. Este período de tempo é contemporâneo da coleção

em estudo e na sua organização encontramos muitas influências do modelo de organizacional da coleção de registos da Biblioteca Nacional de Portugal realizado por Ernesto Soares que por sua vez foi influenciado pelo modelo organizacional e de inventário seguido por Luís Chaves para a coleção do Museu Nacional de Arqueologia.

Na coleção de registos de santos de D. Gabriel de Sousa é possível observarmos as três atitudes que

distinguem o curioso do colecionador, segundo João Alpuim Botelho. A preservação da coleção foi feita através da colocação dos registos colados em cartolinas pretas em álbuns pretos de duas argolas para impedir a sua perda; a inventariação foi realizada através da relação de registos que existem e de notas explicativas acerca do percurso de partes da coleção; e a classificação dos registos foi conseguida através da subdivisão dos registos entre o norte e o sul do país feita pelo colecionador e patente nas folhas datilografadas que intercalam os registos nos álbuns.

Ao aprofundarmos o conhecimento acerca desta coleção verificamos, também, que se trata de uma coleção vertical de uma só tipologia, com alguma dinâmica de saída uma vez que existe a

notícia de que partes da coleção foram oferecidas a outras instituições, como mais adiante faremos referência; e reunida por um colecionador de perfil conservador e erudito uma vez que verificamos o investimento do colecionador no estudo e na investigação desta coleção, seguindo a classificação de Luís Urbano Afonso.

A coleção de registos de santos de D. Gabriel de Sousa é uma coleção especializada cujos conteúdo e aspeto formais seguem os modelos de colecionismo definidos em meados do século XX por grandes figuras da época, como Anastácio Gonçalves e Ricardo Espírito Santo, que influenciaram a organização e o tratamento museológico de diversas coleções de objetos e documentos gráficos pertencentes ao campo das Artes Decorativas.

A COLEÇÃO DE REGISTOS DE D. GABRIEL DE SOUSA

Numa coleção existem campos de pesquisa obrigatórios. Esses campos abrangem a biografia do colecionador; o percurso da coleção (aglutinações, dispersões, doações, entre outras alterações à estrutura original); o método de organização da coleção que se traduz na perceção do eixo principal ao qual a coleção se subordina; e à arqueologia da coleção onde se faz a descrição material e numérica da coleção através de descrições ou de fichas de inventário.

Para descrevermos a amostra retirada do conjunto principal da coleção de registos de D. Gabriel de Sousa utilizámos a metodologia acima mencionada como se encontra descrito nos subcapítulos seguintes.

O COLECIONADOR E O PERCURSO DA COLEÇÃO

D. Gabriel de Sousa (1912-1997) nasceu na Freguesia de Besteiros, concelho de Paredes, sendo eleito em 1948 para o cargo de Dom Abade de Singeverga.

Ao estudarmos os dados biográficos do colecionador, rapidamente constatamos que o gosto pela História é constante ao longo da sua vida. Talvez se encontre nesse gosto a razão pela qual D. Gabriel de Sousa iniciou a sua coleção de registos de santos.

Os seis álbuns herdados por Eurico Malafaia constituem o maior conjunto da coleção e a amostragem de oitenta e um registos para o estudo, foi retirada destes álbuns. No entanto, após pesquisa de alguns documentos pessoais de D. Gabriel de Sousa cedidos por Eurico Malafaia encontramos indícios e notícias de que a coleção foi dividida, pelo menos, em duas partes: os seis álbuns pertencentes a Eurico Malafaia e um conjunto de 108 registos entregue ao «Museu de Etnografia e História» no Porto.

A notícia desta entrega surge em forma de correspondência e de recibo emitido pelo «Museu de Etnografia e História» em que o diretor do museu agradece a doação de 108 registos que a coleção do Museu não dispunha e que diziam respeito ao distrito do Porto. Esta doação reflete a ideia subjacente da importância social e antropológica dos registos dos santos para a sociedade portuguesa.

ORGANIZAÇÃO DA COLEÇÃO

Apesar de colocarmos a hipótese de que na génese desta coleção pode estar um exercício de diletantismo relacionado com o gosto pessoal do colecionador pela História, reconhecemos o esforço que o seu proprietário colocou na sua organização e cuja interpretação nos poderá auxiliar a entender melhor

o colecionismo português, na esfera do privado, na primeira metade do século XX.

De forma similar ao procedimento que Ernesto Soares utilizou para dividir a coleção da Biblioteca Nacional de Portugal (invocações várias e invocações gerais), D. Gabriel de Sousa dividiu a coleção em duas áreas distintas, organizando-as por temas, autorias e invocações: registos artísticos e registos populares. Os registos encontram-se fixos em folhas de cartolina preta e a intercalá-las em intervalos irregulares encontram-se folhas dactilografadas pelo colecionador que identificam os autores, as invocações e as origens geográficas dos registos.

A página de rosto da coleção acondicionada nos álbuns tem como título «Coleção de Registos Portugueses» cujo texto existente diz respeito a notas históricas acerca das litografuras. Seguem-se duas folhas com dados biográficos dos artistas A.J. Silva, de João Macphail, de Dias da Costa e de J.S. Lima.

A segunda parte da coleção diz respeito às invocações locais que D. Gabriel de Sousa divide entre Lisboa e «outras terras». Dentro de cada uma destas regiões é feita a correspondência entre o local de culto e a invocação correspondente.

A terceira parte das folhas datilografadas diz respeito ao tema «O Registo na Arte e no Folclore». É neste momento que o colecionador nos indica quais os critérios que seguiu na ordenação da coleção.

Nestes textos redigidos por D. Gabriel de Sousa, verificamos o esforço de inventariar, classificar os registos de santos que constituem a sua coleção.

ARQUEOLOGIA DA COLEÇÃO

Para procedermos à inventariação da amostra da coleção formada pelos oitenta e um registos desenhamos uma ficha de inventário que nos permitiu extrair informações acerca da coleção.

A identificação dos registos obedeceu a uma classificação normalizada cujos campos preenchidos não só respeitaram as particularidades da coleção mas, também, obedeceram às normas internacionais. Neste sentido, o desenho da ficha de inventário integrou

campos que se adequaram à especificidade dos registos de santos incluindo a letra da gravura à qual se adicionaram os campos em que se singulariza informação nela contida como a invocação e como a casa de comércio responsável pela venda do registo.

O modelo de base utilizado para o desenho da ficha de inventário foi o modelo disponibilizado pela Direção Geral do Património Cultural. Assim, atribuímos uma ficha geral de coleção que contém as informações que atribuem a denominação, a «super – categoria» e «categoria», os suportes e técnicas utilizadas, a origem da coleção e as exposições que a coleção integrou. E para cada registo atribuímos uma ficha de inventário individual em que foram contemplados os seguintes campos: invocação, inscrição, subscrição, autoria, gravador e impressor, casa de comércio com base no que Luís Chaves considera como um registo completo, suporte, técnica de impressão, dimensões em centímetros, estado de conservação, imagem e correspondência de cada registo desta coleção com os registos da coleção da Biblioteca Nacional de Portugal inventariados por Ernesto de Sousa, sempre que esta existia.

Quanto às fichas de inventário individualizadas destacamos a importância da correspondência entre os registos da coleção da Biblioteca Nacional de Portugal com os registos da coleção em estudo, o que atesta a preocupação do colecionador em adquirir registos de santos referenciados por investigadores especializados, existentes em coleções de elevado valor patrimonial e cuja descrição feita por Ernesto de Sousa corresponde, totalmente, com o registo da coleção de D. Gabriel de Sousa. Através do confronto com as descrições, realizadas por Ernesto Soares, no seu inventário das invocações, inscrições e subscrições foi possível identificar a proveniência e os autores de muitos registos de santos desta coleção. Também diferentes técnicas de gravação foram identificadas – técnica do buril, técnica da água-forte, xilogravura e fotogravura – representativas da diversidade reunida por D. Gabriel de Sousa na sua coleção.

NÚMEROS

Na amostra da coleção de D. Gabriel de Sousa, o maior número de invocações corresponde ao culto mariano constituído por 49 registos, o que corresponde a cerca de 60% desta coleção.

Também verificámos, neste conjunto, que a maioria dos registos é de produção nacional (27%) e que 13% da coleção é constituída por registos cuja autoria se deve a artistas estrangeiros. Como fonte de informação consideramos o campo da subscrição e identificámos os autores socorrendo-nos das expressões convencionalmente utilizadas com esse objetivo. Apesar do número de gravadores nacionais identificados ser reduzido, reconhecemos a importância dos seus nomes na evolução da arte da gravura em Portugal o que eleva o valor patrimonial da coleção em estudo e revela conhecimento e pesquisa por parte do seu colecionador.

Após o levantamento realizado verifica-se que a maior parte dos registos eram comercializados em Lisboa e que as casas comerciais referidas também são referenciadas pelos investigadores – Luís Chaves,

Ernesto Soares e Miguel Faria – nas suas obras.

O corpo principal dos registos de santos é identificado como sendo água-forte e água-forte com buril. Conseguimos identificar 35 registos como sendo técnica mista de água-forte e buril, correspondendo a cerca de 43% da coleção; 24 registos como água-forte, próximo de 30%; 12 registos como buril que correspondem a 15%; e 9 registos que identificamos, com algumas reservas, como imagens obtidas pelo processo de fotogravura que correspondem a 11% da coleção.

Na amostragem da coleção de D. Gabriel de Sousa observamos que a maioria dos registos se encontra em bom estado de conservação (aproximadamente 60%) e só 26% se inserem na categoria de mau estado de conservação.

SÍNTESE FINAL

Ao fazermos a compilação dos dados e a sua sistematização pudemos caracterizar as oitenta e uma gravuras ou estampas relativamente à sua iconografia, às suas dimensões, ao tipo de suporte, à técnica de impressão utilizada e ao seu estado de conservação. Também nos foi possível fazer corresponder os registos da coleção de D. Gabriel de Sousa com os registos da Biblioteca Nacional de Portugal inventariados por Ernesto Soares. Esta relação entre as duas coleções permitiu verificar e sustentar a nossa conclusão de que D. Gabriel de Sousa aplicou conhecimentos e procedeu à investigação no campo dos registos de santos gravados na reunião da sua coleção definindo-se, assim, como um colecionador e não como um curioso.

Esta coleção também reflete a historiografia da gravura artística em Portugal. Alguns dos exemplares são provas de matriz erudita mas, na sua maioria, podem ser classificadas como gravuras de cariz popular. Esta característica permitia que a sua compra

fosse acessível social e economicamente; fossem rentáveis e de fácil reprodução, por vezes, recorrendo à contrafação cujos exemplos se encontram na mesma imagem invertida simetricamente ou na possibilidade de adicionar no campo da inscrição uma invocação cuja imagem nem sempre corresponde iconograficamente à invocação.

O estudo da coleção de registos de D. Gabriel de Sousa revelou-se, na área dos estudos do património artístico, como um produtivo exercício de inventariação museológica, de classificação de coleção e de estudo de um conjunto de gravuras que era, totalmente, desconhecido. Desta forma consolidaram-se conhecimentos na área da gravura artística; na área das técnicas de gravação e de impressão; e na área antropológica expressas nos registos de santos gravados trazendo à luz mais informações acerca do colecionismo português, na esfera do privado, na primeira metade do século XX.

FONTES E REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AFONSO, Luís Urbano – «A história recente do colecionismo em Portugal no século XX». *O colecionismo de arte em Portugal no século XX*. Cascais: Museu-Biblioteca Condes de Castro Guimarães, 21-05-2011.

BOTELHO, João Alpuim – *Luís Augusto de Oliveira e o Museu de Viana do Castelo*, Cad. Vianenses, 40 (2007), p. 309-330. Disponível em <<http://gib.cm-viana-castelo.pt/documentos/20081028153620.pdf>>. Consulta a 10 mai. 2012.

CAMPELO, Joana – «Registos de santos em azulejo. Aproximação às fontes gravadas». *Revista das Artes Decorativas*. Porto: Escola das Artes, Universidade Católica. 2 (2008) 171-182.

CAMPELO, Joana – *Registos de santos em azulejo, (1710-1830): fontes gravadas e distribuição em Lisboa*. Porto: Dissertação de mestrado apresentada à Universidade católica portuguesa, Escola das Artes, 2010 [policopiada].

CHAVES, Luís – «Arqueologia artística». *O Archeologo Português*. Lisboa: Museu Ethnographico Português. S. 1, vol. 22, n.º 1-12 (1917) 220-237.

CHAVES, Luís – «Registos de Santos: catalogo, com estudo preambular e notas, da coleção de «registos» de Aníbal Fernandes Tomás, hoje no Museu Etnológico português». Separata d' *O Archeologo Português*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1925.

CHAVES, Luís – *Subsídios para a história da gravura em Portugal*. [Subsídios para a história da Arte Portuguesa]. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1927.

CHAVES, Luís – *Registos de Santos da cidade de Lisboa: registos gravados*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, 1946.

FARIA, Miguel – *A imagem impressa: produção, comércio e consumo da gravura no final do Antigo Regime*. Tese de Doutoramento apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto. 2005 [policopiada].

GOULÃO, Maria José – «A representação do sagrado nos 'Registos de Santos'». *Estudos de Arte e História: Homenagem a Artur Nobre de Gusmão* (Departamento de História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Lisboa: Universidade Nova Lisboa), 1995, p. 312-318.

INSTITUTO DOS MUSEUS E DA CONSERVAÇÃO (2009), *Normas de Inventário: Espólio Documental: Artes Plásticas e Artes Decorativas*. [Em linha]. Disponível em In <http://www.ipmuseus.pt/Data/Documents/Recursos/Publicacoes/Edicoes_online/Normas_Inventario/NI_AP_AD_E_spolio%20Documental.pdf>. Consulta a 19 setembro 2012.

OLIVEIRA, Isabel Maria Mota de, coord. – *In memoriam de G. Gabriel de Sousa, O.S.B*. Lisboa: Academia Portuguesa da História, 2001.

SANTOS, Elviro dos – *As artes portuguesas no século XIX ou breves considerações sobre o seu estado, causas e remédios do mesmo*. Braga: Tipographia Lusitana, 1882.

SOARES, Ernesto – *Inventário a Coleção de Registos de Santos*. Lisboa, Biblioteca Nacional, 1995.

____ – *História da Gravura artística em Portugal: os artistas e as suas obras*. Lisboa: Livraria Samcarlos, 1971.

SOCIEDADE MARTINS SARMENTO & CASA DE SARMENTO_ CENTRO DE ESTUDOS DO PATRIMÓNIO – *Francesco Bartolozzi e os seus discípulos*. Guimarães: Sociedade Morais Sarmiento, 2004.

VASCONCELOS, Joaquim de – *A Reforma das Bellas Artes: analyse do relatório e projectos da comissão oficial nomeada em 10 de Novembro de 1875*. Porto: Imp. Literário Comercial, 1877. Disponível em <<http://purl.pt/980>> . Consulta a 13 maio 2011.

VASCONCELOS, J. Leite (1915) – *Historia do Museu Etnologico Português (1893-1914)*. Lisboa: Imprensa Nacional.

II

**PRIMÓRDIOS DA MUSEOLOGIA
EM PORTUGAL**

NA ENCRUZILHADA DA EXTINÇÃO DAS CONGREGAÇÕES RELIGIOSAS: A FUNDAÇÃO DO MUSEU MACHADO DE CASTRO, ACASO OU DESÍGNIO?

Helena Maria Martins Costa Pereira

Mestre em Museologia, Investigadora, Coimbra
hm.mpereira@gmail.com

RESUMO

O decreto fundacional do Museu Machado de Castro estabelecia que o Museu seria organizado «no intuito de oferecer ao estudo público coleções e exemplares da evolução da história do trabalho nacional (...) destinados à educação do gosto público e à aprendizagem das classes operárias» (DECRETO-LEI 124/1911). Anos mais tarde, vozes críticas, longe de entenderem os conceitos que haviam presidido à sua criação, rotularam a primitiva instituição de armazém, asseverando que o mesmo resultara apenas de uma contingência, a acomodação das obras das congregações religiosas extintas. Pretende-se com a presente reflexão problematizar tais opiniões, alicerçando o argumento no conjunto de indícios que refutam a ideia do Museu ter sido concebido sem obedecer a uma lógica concertada.

PALAVRAS-CHAVE

República | Educação | Museu | Museologia

ABSTRACT

The founding decree of the Machado de Castro Museum stated that the Museum was to be organized «in order to offer to the public study collections and exemplars of the evolution of the history of national work (...) for education of public taste and learning of the working classes» (DECRETO-LEI 124/1911). Years later, critical voices far from understanding the concepts that led to its creation labeled the primitive institution as a warehouse, asserting that its organization only resulted from the contingency of the arrangement of works from extinct religious congregations. The following communication intends to discuss such opinions basing its argument on a body of evidence that refute the idea that the Museum was conceived without obeying to any concerted logic.

KEYWORDS

Republic | Education | Museum | Museology

REFLEXÕES INICIAIS

Decorridos 100 anos sobre a inauguração do Museu Nacional de Machado de Castro, o visitante encontra na atualidade um Museu completamente remodelado e atualizado na sua apresentação. No início do novo milénio nova vida foi outorgada aos velhos objetos, renovada conceção de museu e moderna interpretação das suas coleções, muito afastadas da instituição fundada em 1913.

Na verdade esta é a realidade inerente à maioria destas instituições. Compreende-se hoje que o museu e as suas coleções não são uma narrativa fechada, reflexo do passado tal como aconteceu num dado momento, ou como foi entendido nesse particular lapso de tempo, são antes consequência de uma construção social que se vai necessariamente refazendo e atualizando (PEARCE 1992: 257-258). A elaboração desse sentido está, em grande medida, subordinada aos paradigmas de conhecimento vigentes, mas também às conceções museológicas em vigor (PEARCE 1992: 257-258), vertidas nas práticas curatoriais conduzidas em cada momento.

No momento em que os estudos sobre museologia nos trazem, a cada dia, novos contributos sobre a história dos museus e da museologia tem-se vindo paulatinamente a constatar que muito do entendimento que se detinha acerca destas instituições e das práticas nelas conduzidas era, na realidade, fruto de ideias pré-concebidas, que padeciam, não raramente, de enviosamentos.

Segundo se crê, foi precisamente dessa visão enviesada que padeceram os julgamentos tecidos retrospectivamente pelos conservadores Vergílio Correia (CORREIA

1935: 1) e João Couto (COUTO 1946: 57), e que os induziu a classificarem o primitivo Museu Nacional de Machado de Castro de depósito. Porquanto, na ótica daqueles, o primeiro diretor, António Augusto Gonçalves, ao estruturar o Museu ter-se-ia limitado a «salvar e arrecadar» as obras provenientes das casas congreganistas extintas.

A reflexão que aqui se apresenta resulta da investigação conduzida no âmbito da dissertação de mestrado em Museologia, intitulada, *Biografia(s) da coleção de vidro do Museu Machado de Castro ou sobre claro-escuro das coisas*. E pretende bosquejar um conjunto de indícios que, de algum, modo, refutam as declarações daqueles dois conservadores.

No intuito de descortinar esses indícios e de avaliar em que medida os mesmos terão contribuído forjar uma identidade para o primitivo Museu, começa-se por fazer uma contextualização histórica do período de fundação da instituição, procurando evidenciar as principais linhas de ação governativa republicanas, nos domínios cultural e educativo. Parte-se depois em busca do contributo do encarregado da materialização do plano gizado pelo governo, António Gonçalves, tentando abranger quais as motivações, intrínsecas e extrínsecas, a essa realização. Prossegue-se com a análise da Lei de 26 de maio de 1911, decreto de fundação do Museu, a fim de apurar as orientações preconizadas para a instituição; perscruta-se a eventual relevância do processo de incorporação das obras na definição das coleções e do Museu; procede-se, por fim, à indagação das soluções expositivas implementadas de modo a avaliar a intencionalidade das mesmas.

A REVALORIZAÇÃO DOS PRINCÍPIOS EDUCACIONAIS E CULTURAIS SOB OS AUSPÍCIOS DA PRIMEIRA REPÚBLICA

Quando em 1910 o governo republicano subiu ao poder tinha traçado para o país um conjunto de prioridades que de algum modo se afastavam da linha de ação governativa até então conduzida pelos liberais, cujas preocupações se tinham dirigido em particular aos melhoramentos materiais da nação, deixando para segundo plano aquelas que se relacionavam com o progresso pessoal e cultural do indivíduo (MARQUES 1998: 357).

As deliberações republicanas em breve se começaram a sentir no seio da sociedade portuguesa. Entre as disposições que causaram maior impacto citem-se o decreto de extinção das congregações religiosas e a Lei de Separação do Estado da Igreja. As consequências imediatas destas medidas foram a confiscação e a nacionalização dos seus bens, e o afastamento da Igreja da esfera do ensino, do qual havia sido o principal sustentáculo durante séculos.

Uma vez no poder, a ideia inicial dos republicanos da alfabetização da população vai lentamente ser ampliada e transformada no axioma da formação integral do cidadão. A escola era o lugar onde o povo adquiriria lições de cidadania. O conceito de educação

propugnado não se circunscrevia a um espaço físico, segundo a conceção republicana a escola devia extravasar os seus muros, sendo um complemento imprescindível à formação dessa cidadania a visita a diversas instituições, como fábricas e museus (RAMOS 1994: 413).

Sob o patrocínio republicano foram criadas numerosas instituições culturais que buscavam consubstanciar a resolução de subtrair Portugal do marasmo cultural instalado. Entre essas alcançaram um lugar de relevo, os museus. Assiste-se, neste período, à criação e à reestruturação de museus um pouco por todo o território.

A visão do governo acerca da importância destes estabelecimentos como alavanca da cultura foi reforçada a partir do momento em que instituiu as bases de uma política cultural, e museológica, com a publicação do Decreto-lei de 26 de maio de 1911, de Reorganização dos Serviços Artísticos e Arqueológicos (DECRETO-LEI 124. /1911). O projeto dos republicanos de estabelecer uma política concertada no plano museológico visava responder, em concomitância com a defesa dos ideais de formação e de educação, à questão premente da proteção dos bens artísticos resultantes da extinção das congregações.

ANTÓNIO GONÇALVES: AO SERVIÇO DE UMA MISSÃO

De modo a levar por diante o seu plano de atualização cultural naquele domínio, o governo nomeou nos diferentes pontos do país os responsáveis de sua confiança. Em Coimbra, a tarefa foi delegada em António Augusto Gonçalves, a quem foi entregue a direção do futuro Museu de Machado de Castro e a chefia do arrolamento dos bens das casas religiosas abolidas.

Personalidade conhecida pela sua militância na defesa do património e das artes, Gonçalves era um

herdeiro do pensamento iluminista e dos princípios da Revolução Francesa defendendo os ideais do progresso social e moral através da educação. Enquanto jovem, distinguiu-se pelos seus dotes na área do desenho, sendo convidado para auxiliar nas aulas da disciplina e fundando mais tarde a Escola Livre das Artes do Desenho (SERRA 1999: 13, 38). Augusto Gonçalves estava persuadido que o aperfeiçoamento das artes industriais passava em grande medida pela formação dos seus profissionais, na base da qual estava a prática do desenho.

Quando da iniciativa de realização da segunda exposição distrital na cidade, teve lugar a sua aproximação ao território da museologia, ao qual, a partir desse momento, ficou inextricavelmente ligado. A sua formação neste domínio foi alcançada através da experiência que logrou ao instituir na cidade um Museu Municipal de Arte Industrial e

da reformulação do Museu do Instituto, para a qual foi mais tarde convidado. Adivinha-se que o aprofundamento dessas matérias foi feito ainda através do conhecimento de iniciativas semelhantes, realizadas quer no país quer no estrangeiro, bem como sustentado pelas teorias coevas com as quais certamente estaria familiarizado.

FUNDAÇÃO DO MUSEU MACHADO DE CASTRO: DESÍGNIO OU ACASO?

A DEFINIÇÃO DA IDENTIDADE – O DECRETO-LEI N.º 124/1911

Conforme se adiantou, a determinação do governo em mudar o estado das coisas no território dos Museus começou a tomar forma no Decreto-Lei de Separação do Estado da Igreja, 20 de abril 1911 (DECRETO-LEI 92/1911). O documento estipulava no seu artigo 76.º a fundação de museus regionais, nos locais onde os mesmos ainda não existissem. Para Coimbra, por sua vez, foi programado um museu nacional. Na prática não se previa a edificação de uma nova instituição, mas a nacionalização do Museu de Arte Religiosa, anexo à Sé.

Ignora-se qual teria sido a intervenção de António Gonçalves relativamente à primitiva ideia de estabelecimento de um museu na cidade. Passado apenas um mês da promulgação daquele decreto, uma nova legislação foi publicada adulterando o teor de algumas disposições ali constantes. O Decreto-Lei n.º 124 decretava uma conceção de museu totalmente distinta da prevista no artigo 76.º. Sabe-se que, no entanto, António Gonçalves era um homem próximo das esferas do poder e que esteve diretamente implicado na forja daquele documento (SERRA 1999: 13, 38). O testemunho é dado pela carta, datada de 9 de março de 1911, de José de Figueiredo em que este afirmava que o projeto da Reforma tinha-lhe sido entregue por António José de Almeida a Gonçalves para que desse o seu parecer¹.

Da leitura do teor de artigo 39.º, constante no decreto 1.º, intui-se que a conceção de Museu preconizada por Gonçalves se viu aqui concretizada:

«com a designação de Museu Machado de Castro, é criado na 2.ª circunscrição um Museu Geral de Arte Geral, organizado principalmente no intuito de oferecer ao estudo público coleções e exemplares da evolução da história do trabalho nacional; e que será ampliado com uma secção de artefactos modernos, destinados à educação do gosto público e à aprendizagem das classes operárias» (DECRETO-LEI 124/1911).

Presente-se de, alguma forma, neste projeto a ascendência de experiências museológicas próximas no tempo, tais como, a Grande Exposição Internacional dos Trabalhos da Indústria, de Londres, e, mais concretamente, a do seu sucessor, o Museu de *South Kensington*, fundado em 1852 (Victoria and Albert Museum [s.d.]).

O Museu vinha descrito no texto do Decreto, como um Museu Geral de Arte Geral. Mas que entendimento existia à época de Museu de Arte Geral? Representaria esta denominação um sintoma de uma possível indefinição tipológica? Revelaria a ausência de uma estratégia fundada num programa museológico coerente? Seriam, de facto, justos os julgamentos feitos *a posteriori* por conservadores, como Vergílio Correia e João Couto, ao declinarem ao Museu legado por Gonçalves a existência de quaisquer opções museológicas?

1. Gabinete Histórico da Cidade de Coimbra José Pinto Loureiro, *Espólio António Augusto Gonçalves* [Carta de José de Figueiredo] fl.6-7.

A DELINEAÇÃO DO CONTEÚDO

Aos Museus Nacional de Arte Antiga e de Arte Contemporânea foram desde o início destinadas obras de arte; ao Museu Soares dos Reis não era feita nenhuma menção nesse domínio; para o Museu Machado de Castro entre as obras que iriam constituir o seu espólio mencionam-se coleções e exemplares da evolução da história do trabalho nacional e artefactos modernos.

Da leitura do documento, avulta uma interrogação. Sendo este um Museu de Arte qual a razão para não se encontrar entre os objetos que iriam integrar as suas coleções qualquer menção ao termo obra de arte? Dever-se-ia esta omissão a um lapso, a uma coincidência ou, porventura, revelaria a adoção de uma postura? Atendendo ao facto da figura de Gonçalves ter estado implicada na redação do artigo 39.º, parece ser a terceira hipótese a que mais se coadunava com a sua visão de museu. Por diversas ocasiões sente-se perpassar nas suas palavras uma certa desafeição pelos museus de arte «agora a mania dominante é a dos museus de arte. [...] em Coimbra nada menos de três raquíticos museus de damascos e alfaias mantidos pela centelha estética das confrarias e dos sacristães» (ZEBEDEU 1915: 1). Mas que motivações se prendem com esta reserva em relação aos museus de arte?

Gonçalves não compartilhava a ideia, comum à época, que insistia na diferenciação entre belas artes ou arte alta, e as restantes artes aplicadas ou industriais, como preferia chamá-las: «o que se dá na arte alta repete-se com mais cruel insistência na arte industrial. Quem se importa com um brocado, ou alcatifa [...] um vaso de barro [...] com uma lâmpada de cobre, com uma grade de ferro, com a credência, o banco, a cadeira?» (GONÇALVES [s.d.]).

Para Gonçalves toda a arte era válida. Era uma manifestação do génio humano e enquanto tal não parece conceber a ideia da existência de obras mais importantes do que outras, «uma obra de arte não é um produto isolado [...] a arte é, em cada período, [...] consciência lúcida e acutilante que perpassa o tempo em que vive e consegue analisar o contexto em que se insere, como exímio observador da realidade social» (GONÇALVES [s.d.]). Recusava, portanto, a ideia da obra única e singular, patenteada no conceito

coevo das belas artes. Não obstante, não refutava, e chegou mesmo a reconhecer em diversas ocasiões, a genialidade de algumas obras de arte e dos seus autores. O que defendia era que para o correto entendimento da evolução da arte portuguesa todos os exemplares produzidos eram igualmente relevantes. Essa parece ser a razão pela qual o Gonçalves não via qualquer sentido na apresentação exclusiva das melhores obras, conforme tinham lugar nos museus de belas artes.

António Gonçalves nunca encarou o Museu Machado de Castro como museu de belas artes. Pelo contrário, em muitas partes do seu discurso a ideia de arte geral coincide, preferencialmente, com a de arte industrial. Por diversas vezes, quando se referia à instituição que dirigia, Gonçalves utilizou a expressão de Museu de Arte Industrial. De facto, quando se lança um olhar atento sobre o Museu legado por Gonçalves vislumbra-se claramente que as artes industriais constituíram a estrutura de suporte dentro da qual todas as coleções do museu deviam ser entendidas.

COORDENADAS DE UM PROGRAMA: CRITÉRIOS MUSEOGRÁFICOS E PEDAGÓGICOS

Delineado o perfil do Museu foi necessário dotá-lo do respetivo acervo. Foram vários os contributos dados para a constituição da coleção, entre esses, salientam-se os espólios dos Museus do Instituto e de Arte Religiosa da Sé, na cidade, e as obras provenientes da nacionalização dos bens da Igreja. É importante sublinhar que a incorporação dos bens expropriados no Museu não foi feita de um modo imponderado, conforme algumas vozes denunciaram mais tarde. Pelo contrário, tendo sido encarregue do processo de recolha nas diversas instituições do distrito, Gonçalves, enquanto diretor do Museu, teve a oportunidade de escolher as obras que melhor se adequavam ao conceito formulado para a instituição.

A instalação do Museu Machado Castro constituiu a oportunidade para A. Gonçalves colocar em prática, a conceção museográfica ensaiada no Museu do Instituto. A partir da análise dos roteiros do Museu de 1913 e 1916 (Museu Machado de Castro 1913, 1916)

torna-se admissível conjecturar que a arrumação das peças obedeceu a uma lógica cuidada. De facto os modelos expositivos aplicados naquela instituição foram reproduzidos ainda que de um modo ampliado, quer em área, quer em acervo, no novo Museu [fig. 1, fig. 2]. Ao comparar a organização das salas (quatro) do Instituto com as do Museu Machado de Castro (desasseis) verifica-se que o aumento do espaço beneficiou a apresentação das obras. A impressão de uma arrecadação, onde todo o espaço disponível se encontrava preenchido cedeu lugar a um ambiente disciplinado e desafogado onde as obras podiam ser apreciadas, sem constrangimentos físicos, em toda a sua dimensão.

Na exibição das obras distinguiram-se essencialmente dois critérios museográficos: por tema e por categoria². Uma terceira opção, de difícil classificação pela heterogeneidade tipológica e de cronologias apresentada, surge ainda em algumas salas. As exposições descritas encontravam-se repartidas indiferenciadamente ao longo do percurso. Ao perscrutar-se mais detalhadamente as escolhas feitas consegue-se alcançar que no interior das salas a arrumação das obras também não foi deixada ao acaso. Consoante a coleção ou os objetos em exposição foi utilizado um princípio ordenador. Para os núcleos temáticos foram projetados dois tipos de exposição, um género de *period rooms*, ou interior

histórico reconstituído, e o da proveniência ou uso religioso. No critério das categorias, o arranjo das peças revestiu opções diversas, refira-se a sequência ou série de objetos, usada nas coleções de cerâmica e vidro [fig. 1], por exemplo, e o sistema de arranjo cronológico encontrado em dependências, como a pintura ou os têxteis. Nas soluções museográficas assinaladas, corroboradas pelo pensamento expresso em muitos dos textos saídos da sua mão, encontra-se subjacente a todo o programa um propósito bem definido: o de mostrar a evolução da arte industrial nacional.

Na organização da coleção foram igualmente tidos em consideração critérios pedagógicos, predicado *sine qua non* de um museu na ótica de Gonçalves. Conforme se referiu, o Museu foi projetado com a ideia de constituir-se como espaço complementar de aprendizagem dedicado a todos cidadãos, e mais especificamente aos operários que, baseados nas obras expostas, deviam aqui instruir-se. No museu os artífices encontrariam o sustentáculo necessário a uma formação integrada, pois conforme deslindava Gonçalves, «o gosto moderno tem de basear-se na sua elaboração sucessiva, adaptando-se às modernas condições de vida e ao movimento evolutivo das ideias e dos processos, sem perder a índole e a feição própria da sua origem» (GONÇALVES [s.d.]).



Fig. 1 · Museu Machado de Castro (Notas 1916)

2. A categoria constitui o primeiro grau de classificação das coleções dos museus. Determina os grandes agrupamentos de peças, estabelecidos habitualmente de acordo com a matéria base, a técnica ou a função.



Fig.2 · Museu Machado de Castro (Notas 1916)

REFLEXÕES FINAIS

Ao examinar os julgamentos feitos pelos conservadores supracitados é-se levado a concluir que os mesmos adotaram relativamente ao legado de António Gonçalves no Museu Machado de Castro uma atitude paternalista, ao afirmarem que o mesmo era resultado da recolha apressada das obras dos bens nacionalizados da Igreja.

Nos últimos anos, as reflexões em torno destas questões têm vindo a ser alvo de investigação aprofundada. Segundo Montola Molino, citado por Torres, «os critérios de seleção e de organização podiam variar tanto que [...] o que, num momento, podia parecer ordem, ao caducar a sua validade histórica, convertia-se em desordem [...]» (TORRES 202: 27-28). David Murray, em 1904, condenava essa postura e rebatia, dizendo que «alguns conservadores, interessados apenas na gestão museográfica do seu tempo» teciam posteriormente críticas, muitas vezes injustas, aos seus

antecessores apenas pelo facto de não entenderem que muitas das obras presentes nos museus tinham, na verdade, sido selecionadas de acordo com as «opiniões e os ensinamentos do seu tempo» (TORRES 202: 27-28).

Face ao atrás exposto pode-se concluir que as opiniões de Vergílio Correia e João Couto enfermaram de uma visão descontextualizada, o que os levou a subestimarem as competências do professor enquanto conservador. Das leituras feitas, depreende-se que a fundação do Museu, bem como a acomodação das peças realizada não resultou apenas de contingências, revelam, pelo contrário, uma opção sustentada em sólidos propósitos. A fundação do Museu e a organização das suas coleções do ponto de vista museográfico perseguia os objetivos propugnados pela república da educação e da formação dos cidadãos, alicerçando-se nas teorias e nas práticas de museológicas coevas.

FONTES E REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CORREIA, Vergílio – «Arte e Arqueologia. Como se faz um Museu». *Diário de Coimbra*. N.º 1689 (1935-5-7) 1.
- COUTO, João – «O Professor António Augusto Gonçalves fundador do Museu Machado de Castro». *O Instituto Revista Científica e Literária*. Coimbra: Imprensa da Universidade. Vol. 108 (1946) 57.
- DECRETO-LEI n.º 92/1911. *Diário do Governo*. Ministério da Justiça (1911-04-20). 1619-1624.
- DECRETO-LEI n.º 124. *Diário do Governo*. Ministério do Interior (1911-05-26). 2244-2250.
- GONÇALVES, António – *O espólio dos conventos. A propósito de Celas e Santa Ana*. Coimbra: s/n, s/d.
- MARQUES, Oliveira – *História de Portugal: das revoluções aos nossos dias*. Lisboa: Editorial Presença. Vol. III. Lisboa: Editorial Presença, 1998.
- Museu Machado de Castro: Notas* (1913, 1916) – Coimbra: s/n.
- PEARCE, Susan – *Museum, objects and collections: a cultural study*. Leicester/London: Leicester University Press, Leicester and London, 1992.
- RAMOS, Rui – «A cultura republicana». J. Mattoso (dir.), *História de Portugal*, Vol. 6, 1.ª edição. Lisboa: Círculo dos Leitores, 1994, p. 401-433.
- SERRA, Carlos – *António Augusto Gonçalves: a educação e o museu*. 1999. Trabalho de Seminário de Museus: Investigação e Ensino, no âmbito do Mestrado em Museologia e Património Cultural não publicado. Acessível em FLUC-UC. Coimbra.
- TORRES, María Teresa Marín – *Historia de la documentación museológica: la gestión de la memoria artística*. Gijón: Ediciones Trea, 2002.
- Victoria and Albert Museum – *A Brief History of the Museum*. Londres. s/d. Disponível em <URL <http://www.vam.ac.uk/content/articles/a/a-brief-history-of-the-museum/>>. Consulta a 20 dezembro 2013.
- ZEBEDEU [um dos pseudónimos sob o qual assinava artigos nos periódicos da época, António Gonçalves] – «Banalidades». *O debate*. N.º 179 (1915-12-05) 1.

OS CONVENTOS DE PORTALEGRE E A FORMAÇÃO DO MUSEU MUNICIPAL

Patrícia Alexandra Rodrigues Monteiro

*Doutorada em História da Arte / Investigadora, ARTIS – Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa.
patriciamonteiro76@gmail.com*

RESUMO

O Museu Municipal de Portalegre surgiu em 1918, mas só a 28 de Maio de 1961 viria a abrir as suas portas ao público. O espólio museológico formou-se, por um lado, a partir dos bens provenientes das casas religiosas da cidade (sobretudo do mosteiro de S. Bernardo e do convento de Santa Clara); por outro, de generosas doações de colecionadores particulares. A sua criação enquanto espaço cultural, por excelência, da cidade de Portalegre é reflexo, também, das políticas governamentais então vigentes, quer no que respeita à salvaguarda do património artístico, como na sua dinamização através do turismo cultural.

PALAVRAS-CHAVE

Museu | Coleções | Conventos | Portalegre

ABSTRACT

The Municipal Museum of Portalegre appeared in 1918, but only opened its doors to the public on the 28th of May 1961. The collections of the museum were formed, in one hand, by the heritage from the religious houses of the city (especially the monastery of Saint Bernard and the convent of Saint Clara); on the other hand by generous donations of private collectors. Its establishment as a privileged cultural space in the city of Portalegre also reflects government policies, both regarding the preservation of artistic heritage, as well as developing new dynamics through cultural tourism.

KEYWORDS

Museum | Collections | Convents | Portalegre

NOTA INTRODUTÓRIA

Tal como sucedeu em todo o país, a partir de 1834, com a extinção das ordens religiosas, também em Portalegre cada convento ou mosteiro recebeu diferentes funções e foi sujeito a vicissitudes que, em muitos casos, resultaram na sua ruína. Para o património móvel as consequências foram igualmente desastrosas.

A verdadeira dimensão atingida pela dispersão dos bens conventuais é, ainda hoje, difícil de calcular com precisão, fruto de inventários realizados à pressa, parcos em termos informativos e realizados por funcionários, na maior parte das vezes, com

pouca formação ou sensibilidade para questões patrimoniais. Este momento tão marcante para a História e a Arte nacional, assumiu proporções ainda mais graves para o património regional, pouco conhecido, estudado ou, até mesmo, olhado com algum desdém, como algo “menor”.

O destino de uma parte considerável deste espólio foi a constituição de museus locais, sobretudo a partir da década de 60 do século XX, alguns deles de natureza mais etnográfica, mas que viriam a assumir preponderância enquanto entidades tutelares do património histórico-artístico de cada município.

OS CONVENTOS DE PORTALEGRE

À data da extinção das ordens religiosas (30 de Maio de 1834), a cidade de Portalegre contava com seis casas conventuais ou monásticas: mosteiro de S. Bernardo (ordem de Cister), o convento de Santa Clara (ordem de S. Francisco da Província dos Algarves), o convento de S. Francisco (de frades claustrais, convertidos em observantes a partir de 1542), o convento de Santo António (de frades capuchos), o convento de Santa Maria (cónegos regrantes de Santo Agostinho) e, finalmente, o convento de S. Sebastião (de jesuítas).

Deste conjunto, nenhum edifício manteve preservadas as suas instalações. S. Bernardo, afecto ao Ministério da Defesa, passou a albergar a partir da década de 80 a Escola Prática da Guarda Nacional Republicana. Santa Clara, após várias utilizações serve, ao presente, de instalações à Biblioteca Municipal. S. Francisco foi quase totalmente ocupado pela Fábrica Robinson, de transformação da cortiça, à excepção da sua igreja que após obras de recuperação é, ao presente, um núcleo museológico (PIMENTEL 2009: 26-37). O convento de Santo António, completamente descaracterizado, é utilizado pelos serviços de Psiquiatria Infantil do Hospital de Portalegre e tem a sua antiga igreja

convertida em salão de recreio. O convento de Santa Maria (dos Agostinhos), também está convertido a funções militares, com a antiga igreja transformada em garagem do quartel da GNR aí instalado. Por último, o convento de S. Sebastião, ocupado pela antiga fábrica de manufactura de tapeçarias de Portalegre e actualmente ocupado pelos serviços da Câmara Municipal da cidade.

Todos eles, de uma forma ou de outra, viram completamente alterada a sua função original, muito pouco se sabendo do destino que levaram as peças de arte móvel que compunham o seu recheio.

Dos seis, apenas dois – Santa Clara e S. Bernardo – estão identificados, inequivocamente, como tendo deixado espólio que viria a constituir a colecção do Museu Municipal. Para além destes edifícios, sabe-se que também as capelas de S. Pedro e de S. Miguel (hoje desaparecidas) deixaram obras de pintura e escultura que transitaram para o Museu, embora em menor número. As informações extraídas do inventário do museu e relativas a cada peça são bastante lacónicas e pouco deixam perceber do percurso de cada peça antes de entrar no museu. Apenas em 2012, quando

da reabertura do museu ao público, foi realizado um esforço de actualização e clarificação de informações relacionadas, sobretudo, com as peças de arte sacra (nomeadamente no que diz respeito à sua exacta datação, descrição e filiação estilística)¹.

O preenchimento de alguns campos no inventário foi feito, em grande medida, a partir da memória daqueles que mais directamente tinham contactado com as peças (antigos funcionários, párocos locais, principais impulsionadores do museu) e que se recordavam dos locais onde as peças tinham estado em depósito. Muitas delas tinham já estado anteriormente expostas no mosteiro de S. Bernardo durante o período em que foi utilizado como museu, não sendo, no entanto, claro se as peças ali pertenceriam originalmente.

Ao comparar as peças que hoje são exibidas no museu, com os inventários realizados à data da extinção dos conventos, dificilmente se conseguirá determinar com exactidão qual a origem de cada uma delas. Na maioria dos casos, cada objecto está apenas identificado por um título (*Uma Nossa Senhora; Um S. Francisco*), sem qualquer descrição das suas características formais, pelo que se torna de todo impossível assegurar se determinado objecto veio, de facto, de Santa Clara, de S. Bernardo, das capelas e igrejas da cidade ou, até mesmo, de outro ponto do distrito.

Como resultado, o número de obras de arte que, até à data, permanece como sendo de proveniência desconhecida é ainda bastante elevado, sem que se antevejam soluções eficazes para este problema.

Sendo ambas as casas religiosas pertença de ramos femininos da ordem de S. Francisco e de S. Bernardo, o processo de extinção, em cada uma, foi mais demorado, e o encerramento de portas definitivo aconteceu apenas com a morte da última religiosa (30 de Abril de 1878, no caso de S. Bernardo, e 21 de Agosto de 1898, em Santa Clara). Apesar disso, os processos de extinção realizados a estas duas casas religiosas fornecem-nos muito pouca informação sobre a natureza dos seus bens móveis e o destino que levaram. O de S. Bernardo descreve, sobretudo, as alfaias religiosas, bem como os foros e títulos pertença do edifício, através de cuja venda o estado poderia auferir rendimentos (A.N.T.T., A.H.M.F.,

Cx. 2013). Nenhuma das peças que, supostamente, terão pertencido ao edifício cisterciense constam do seu processo de extinção, circunstância de lamentar se considerarmos que, por norma, são as peças de maior valia artística que são apontadas como tendo aquela origem (caso do célebre armário renascentista, ou ainda do retábulo flamengo pintado e dourado). [fig.1]

Por outro lado, o inventário do convento de Santa Clara enumera obras de pintura e de escultura que têm correspondência com algumas das que estão expostas ao presente no museu municipal e que, curiosamente, até ao momento, permaneciam sem proveniência atribuída. É o caso das pinturas correspondentes às verbas n.º 71 «Um quadro grande representando os Mártires de Marrocos», a n.º 76 «Um quadro grande representando São Luís Rei de França», ou ainda a n.º 79 «Um dito grande representando Nossa Senhora dando o Menino Jesus a Santo António» (A.N.T.T., A.H.M.F., Cx. 2015) (na verdade, S. Francisco). Por outro lado, e incompreensivelmente, não foi possível localizar no mesmo inventário, a maioria das pinturas e imagens que estão identificadas no museu como sendo originárias do convento de clarissas. [fig.2]

Considerando o escasso conhecimento ainda existente sobre muitas das casas religiosas da cidade e, sobretudo, dos seus processos de extinção, existem fortes probabilidades que tenham sido várias as proveniências para muitas das peças que chegaram até aos nossos dias (inclusive de outros pontos do concelho). As lacunas existentes na documentação das antigas casas religiosas dificultam a caracterização do recheio dos conventos e mosteiros da cidade à data da sua extinção. Só com um trabalho interdisciplinar aprofundado de caracterização de cada peça, sua contextualização documental e confronto com testemunhos de quem directamente esteve ligado à história do Museu será possível tentar reconstruir o percurso de cada objecto.

O convento de Santa Clara, onde se encontra, desde 1999, a Biblioteca Municipal de Portalegre, está localizado na rua de Elvas, muito próximo das antigas muralhas da cidade. A sua fundação ficou a dever-se a Dona Leonor Teles, ainda no ano de 1376 que, para esse efeito, utilizou os terrenos onde D. Fernando erguera o seu palácio (KEIL 1943).

1. O projecto museológico do Museu Municipal ficou a cargo do atelier da Arquitecta Teresa Nunes da Ponte, com o apoio da coordenação científica do Professor Dr. António Camões Gouveia.

Cerca de treze anos mais tarde (1389) a igreja primitiva estaria concluída e pronta para a celebração dos ofícios litúrgicos. Durante o século XVI o edifício sofreu obras de renovação, sobretudo ao nível dos corpos sudeste e sudoeste, segundo piso do corpo nordeste, vestíbulo, portaria e parlatórios. Para além disso são, também, datáveis das intervenções quinhentistas a fonte de mergulho, actualmente ainda visível à entrada do edifício, assim como as grades do coro baixo, com portinhola².

A segunda fase de intervenções de que há registo pertencem à segunda metade do século XVIII, sendo das primeiras a assinalar as obras na capela do piso térreo do claustro, terminando com a construção da fonte central e com as obras de transformação da igreja (1797). A igreja viria a ficar bastante danificada durante um incêndio que teve lugar em Setembro de 1995, quando o edifício já servia de instalações ao grupo de Teatro d' *O Semeador* sendo, ao presente, utilizada como sala de espectáculos pelo mesmo grupo.

O termo de abertura da avaliação do convento, realizado a 11 de Dezembro de 1857, descrevia o edifício, como sendo de regulares proporções, dotado de elementos que ainda recordavam a sua edificação primitiva (o claustro principal), e cinquenta celas distribuídas pelos dois dormitórios. Na altura todo o convento se encontrava em bom estado de conservação (A.N.T.T., A.H.M.F., Capilha 4).

Discutia-se, então, que destino dar ao edifício quando a última religiosa viesse a falecer. A 20 de Agosto de 1897, o bispo de Portalegre D. Gaudêncio, escreve uma carta ao rei alegando que, na falta de casas decentes, "onde possam recolher-se pessoas honestas, caídas em pobreza", o convento de Santa Clara fosse transformado num recolhimento. A missiva do bispo vinha ao encontro das preocupações expressas pela última religiosa do convento, Soror Maria Francisca d'Assis que receava que, após a sua morte, a casa religiosa fosse profanada.

A 18 de Outubro de 1898 o Dr. António José Nunes Júnior, professor da Academia Real de Belas Artes, dirigiu-se a Portalegre no sentido de avaliar os objectos artísticos que poderiam transitar para



Fig.1 · *Pietà*, 1510-1512, madeira pintada e dourada, Museu Municipal de Portalegre, MMP.0091/0035.E (fot. de Célia Tavares)

2. BUCHO, Domingos de Almeida – *Convento de Santa Clara / Biblioteca Municipal de Portalegre*. n.º IPA PT041214090007. [Em linha]. Disponível em <<http://www.monumentos.pt>>. Consulta a 23 Fevereiro 2012).



Fig.2 · *Lamentação sobre Cristo Morto*, séc. XVII, óleo sobre madeira, Museu Municipal de Portalegre, MMP.0068/0008.P (fot. de Célia Tavares)

Lisboa. Após ter visitado o extinto convento de Santa Clara e examinado os objectos ali existentes, concluiu que não apresentavam “merecimento artístico ou de valor histórico, que merecesse ser recolhido no Museu de Belas Artes e Arqueologia” (A.N.T.T., A.H.M.F., Capilha 4).

O facto de não terem sido seleccionados quaisquer objectos que fossem considerados merecedores de integrarem as colecções do Museu de Belas Artes e Arqueologia, acabaria por se tornar decisivo para a formação do Museu de Portalegre. O parecer de Nunes Júnior, da Academia de Belas Artes, baseava-se em factores subjectivos apresentados por quem avaliava o património artístico regional com o olhar “deformado” da capital, circunstância danosa e tantas vezes reiterada até aos nossos dias.

No início da década de 60 do século XX, o convento tornou-se Casa de Protecção e Amparo de Nossa Senhora das Dores (para protecção de raparigas), ou “Recolhimento de Santa Clara” (1963-1966), passando, já em 1968, a Asilo de Santa Clara e, depois, Internato de Santo António. A partir de 1974 aqui se estabeleceriam os serviços municipais e várias associações culturais até que, por último, se transformou em Biblioteca Municipal.

O mosteiro de S. Bernardo, do ramo feminino de Cister, extramuros da cidade, não teve uma história menos atribulada. A sua fundação deve-se ao mecenato do bispo da Guarda D. Jorge de Melo (1518) (BUCHO 1994). A construção terá sido iniciada em 1526, logo após o alvará de D. João III a conceder o local da Fontedeira para a nova erecção. Os principais trabalhos de construção desenrolaram-se ao longo de todo o século XVI, o que se traduziu num edifício que, do ponto de vista arquitectónico, se encontra na transição da grande corrente tardo-gótica de forte implantação regional, já com integração elementos escultóricos renascentistas. Algumas das principais construções (portal da igreja, refeitório, portaria, parte do dormitório e sala do capítulo) desenvolveram-se ainda durante a primeira metade do século XVI, tendo as obras se arrastado até aos inícios do século seguinte.

A igreja seria consagrada apenas a 16 de Março de 1572, durante o bispado de D. André de Noronha. Entretanto tinha já falecido o Bispo fundador (1548), sepultado na igreja, em túmulo com jacente,

celebrada peça escultórica em mármore de Estremoz de invulgar qualidade artística e erudição, atribuído ao escultor levantino Nicolau de Chanterenne. [fig.3]

Datam dos séculos XVII e XVIII grandes campanhas decorativas, como a do retábulo-mor (1677) (FERREIRA 2009), a dos painéis de azulejos que revestem as capelas laterais, o alpendre, nártex, transepto e nave da igreja (atribuídos a Policarpo de Oliveira Bernardes, 1739). O edifício sofreu obras já no final do século XVIII, o que levou as religiosas a transitar, provisoriamente, para o mosteiro de Odivelas.

Logo em 1857, no inventário do convento, é destacada a sua magnífica construção, com capacidade para cerca quarenta religiosas, para além das criadas da ordem e particulares (A.N.T.T., A.H.M.F., Cx. 2013). A casa religiosa seria extinta apenas em 1878, quando faleceu a última religiosa, instalando-se aqui, no ano seguinte, o seminário diocesano. Entre 1880 e 1887 o edifício serviria de instalações para um liceu e, a partir de 1911, albergou o Regimento de Caçadores n.º 1 ficando afecto, desde então e até ao presente, ao Ministério da Defesa. O próprio Museu Municipal ainda se instalou na antiga igreja monástica, entre 1932 e 1961, data em que passou para o edifício onde se encontra actualmente.



Fig.2 · Pórtico da igreja do convento de S. Bernardo. 1538, mármore. (fot. da autora)

A CRIAÇÃO DO MUSEU MUNICIPAL DE PORTALEGRE

O edifício onde se encontra instalado o Museu Municipal de Portalegre foi mandado erigir por D. Frei Amador Arrais (1530-1600), que o destinou às funções de seminário da recém-criada Diocese de Portalegre (1549) (KEIL 1943). Da traça quinhentista, hoje em dia, já nada resta, após terem sido eliminados todos os elementos do edifício primevo durante a campanha de Setecentos que submeteu o imóvel a profundas alterações, tanto físicas como funcionais (RODRIGUES *et al.* 1988). Com efeito, o 15.º bispo de Portalegre, D. João de Azevedo (falecido em 1765), seria o responsável pela redefinição arquitectónica do edifício (BICHO 2011: 6-45), já na segunda metade do século XVIII, à semelhança, aliás, do que sucedeu no mesmo período com inúmeros outros palacetes no

centro histórico de Portalegre, marcando de forma indelével o perfil da cidade setecentista.

Seria, no entanto, necessário aguardar pela segunda metade do século XX para que o edifício do antigo seminário viesse a servir de instalações ao museu. Este, enquanto instituição criada com o propósito de preservar peças de valor histórico-artístico, surgiu em 1918 exibindo ao público as suas colecções nas primitivas instalações dos Paços do Concelho. Já em 1932 transitou para a igreja do extinto convento de S. Bernardo. Daí o museu viria, no final da década de 50 do século XX, a ser instalado no edifício do seminário, entretanto ocupado por uma escola primária, com inauguração datada do dia 28 de Maio de 1961.

O volume de incorporações de peças aumentou nos anos seguintes tornando-se, assim, necessário proceder a obras no imóvel, muito embora só na década de 80 o museu se estendesse a todo o espaço, logo após a Biblioteca Municipal ter deixado o edifício, em 1982.

O novo Museu Municipal apresentava agora um conjunto de incorporações bastante abrangente não só em termos cronológicos (séculos XVI a XX), mas também nas diversas áreas que constituem as suas colecções: arte sacra proveniente de antigos conventos, mosteiros, igrejas e capelas, faianças, pratos “ratinhos”, xícaras de porcelana, mobiliário, tapeçarias, imagens em terracota da Virgem, imagens de Santo António e outros objectos relacionados com a figura do santo, caixas de rapé, leques, etc. (MONTEIRO [no prelo] : 34-39).

Entre as colecções doadas ao museu ou adquiridas pela Câmara Municipal conta-se ainda o espólio de pintura pertencente aos artistas que durante a primeira metade do século XX fizeram de Portalegre sua residência. Alguns foram os protagonistas de um forte dinamismo cultural e intelectual da cidade, sendo de destacar nomes como Abel Santos, Arsénio da Ressurreição, Benvindo Ceia, Lauro Corado ou ainda do portalegrense João Tavares, cuja colaboração com Guy Fino estaria na génese de diversas peças da Manufatura de Tapeçaria. É também de sublinhar a estadia em Portalegre de Manuel Trindade d’Assumpção, cuja morte precoce viria interromper a sua promissora evolução enquanto artista do movimento expressionista para o surrealista.

A ACÇÃO DE MANUEL CAYOLA ZAGALLO EM PORTALEGRE

De todos aqueles que estiveram envolvidos na abertura do novo Museu Municipal haverá que destacar a figura de Manuel Cayola Zagallo. Natural de Campo Maior, Cayola Zagallo exercera actividade como conservador do Palácio da Ajuda, em Lisboa, entre 1938 e 1964. A partir desta data, e por motivos de saúde, deixa de assumir tais funções, tendo então sido incumbido pelo Ministério das Finanças de «elaborar estudos relacionados com a valorização do património artístico nacional» (A.N.T.T., AOS/CO/FI – 17B, Pt 20: 287). É neste contexto que chega a Portalegre, instalando-se com a sua esposa na casa do casal Dr. José Nunes Serigado e Dona Maria Ana Serigado, ambos doadores do museu.

O facto de se encontrar limitado a uma cadeira de rodas, não foi impedimento para que redigisse um relatório dirigido ao Ministério das Finanças, apresentando diversas propostas não só para o museu, mas inclusive, para a dinamização turística da cidade e de alguns dos seus principais edifícios. O ensejo por destacar Portalegre, com o seu «conjunto de excepcionais predicados quer artísticos quer paisagísticos», fê-lo redigir, em 1966, um dos

mais interessantes documentos sobre a valorização do património regional durante o Estado Novo. Num discurso proferido em 1965, por ocasião do agradecimento público que o município dirigiu aos doadores do museu, diria: «Portalegre pode e deve converter-se numa estância de arte e bom gosto» (A.N.T.T., AOS/CO/FI – 17B, Pt 20: 320). A Zagallo se poderá, igualmente, atribuir a noção (ainda que embrionária) de uma “rede de museus” em Portalegre, considerando a sua intenção de musealizar a (então) arruinada igreja do convento de S. Francisco colocando-a em estreita ligação com o Museu Municipal e com a Casa-Museu José Régio.

Sublinhando as “grandes dificuldades” que enfrentara durante a concepção do novo museu e do seu espólio, não deixa de destacar que, à data, o mesmo se convertera já na «principal atração artística, cultural e turística, não só da cidade mas como de todo o distrito» (A.N.T.T., AOS/CO/FI – 17B, Pt 20: 289), chegando a servir de modelo para outros núcleos museológicos que, no entanto, nunca chegariam a ser realizados, caso do museu de arte sacra ligado à diocese.

As observações de Zagallo são o espelho das teorias do Presidente do Conselho, António de Oliveira Salazar, em matéria de património. No fundo, dá conta da urgência que era sentida por todo o país, em matéria de educação cultural e artística da sociedade, considerações que assumem, hoje em dia, uma desconcertante actualidade. Conclui: «um dos males maiores de que enfermamos consiste numa precária educação que, no capítulo das mais elementares noções de ordem artística, atinge na maioria da nossa gente, uma aflitiva lacuna nacional» (A.N.T.T., AOS/CO/FI – 17B, Pt 20: 296).

A criação do *Inventário Artístico de Portugal*, tornado possível a partir de 1945 através de meios disponibilizados pelo Estado à Academia Nacional de Belas Artes foi, na opinião do antigo conservador do Palácio da Ajuda, um importante passo para o conhecimento do nosso património. Só deste modo se poderiam acautelar “atentados de lesa-arte”, sendo de elogiar o trabalho pioneiro de Luís Keil logo no primeiro volume, dedicado, precisamente, ao distrito de Portalegre. Ao mesmo tempo, Zagallo lamenta que fossem ainda poucos os edifícios portalegrenses a merecer a classificação de “monumentos nacionais”, uma vez que essa distinção poderia impedir “atropelos artísticos” maiores que, na sua óptica, constituíam “uma espécie de fatalismo” que foi transversal a todo o país.

A sua atenção recaí também na questão da preservação da autenticidade dos centros históricos, cada vez mais descaracterizados em matéria de construção urbanística, denunciando o “mau-gosto” que, já então, parecia minar as cidades ou vilas do interior naquilo que tinham de mais pitoresco.

Na década de 60 do século XX, a indústria do turismo assumia já uma considerável fonte de receitas para Portugal. Em 1965, por exemplo, Lisboa recebera mais de um milhão e meio de turistas, pelo que se tonou urgente definir novas estratégias para canalizar todo esse potencial financeiro, também para as principais localidades do interior do país. Para Cayola Zagallo, essas estratégias só teriam sentido quando aliadas a infra-estruturas culturais locais:

«Este meu acentuado e crescente interesse pelo turismo anda estritamente ligado à fundação de museus [...] Está dito e redito que os museus constituem um dos principais meios de atracção para os que se deslocam de um lado para o outro na ânsia de contemplarem coisas novas. [...] É através deles que se equilibra o grau de cultura do país visitado» (A.N.T.T., AOS/CO/FI – 17B, Pt 20: 301).

Para receber a afluência de turistas tornava-se, igualmente, necessária a criação em Portalegre de unidades hoteleiras. O problema, na perspectiva de Zagallo, era de fácil resolução. Começavam a ser notadas as vantagens de adaptação de edifícios históricos pré-existentes (nomeadamente conventos) a pousadas. O exemplo dos Lóios, em Évora, é elogiado e apontado como um modelo a seguir em Portalegre, em concreto no mosteiro de S. Bernardo, à data ocupado pelo Quartel de Caçadores 1 onde, nas suas palavras, não se praticava turismo, mas “anti-turismo”.

O relatório escrito por Manuel Cayola Zagallo é um importante instrumento de estudo para a compreensão da importância dada pelo Estado Novo à criação de museus para a dinamização cultural do interior do país e, pela sua actualidade, merece um olhar mais atento.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Muito embora as casas religiosas de Portalegre tenham sofrido alterações dramáticas, algumas delas viram parte da sua memória preservada através das incorporações no Museu Municipal de Portalegre. Na verdade, esta instituição assumiu o papel de herdeiro, por excelência, do passado histórico-artístico

da cidade representado nos bens provenientes de antigas casas religiosas, devendo, em simultâneo, o seu crescimento à generosidade de inúmeros cidadãos empenhados na defesa e na preservação do mesmo. Alguns deles, como Manuel Cayola Zagallo, merecem especial memória, considerando o empenho dedicado

em tornar Portalegre uma cidade apelativa do ponto de vista turístico, ponto nevrálgico do Alto Alentejo.

Após um longo período em que o museu se encontrou encerrado e sujeito a uma profunda campanha de

reabilitação, o espaço foi reaberto a 23 de Maio de 2012, com uma nova dimensão museológica devolvendo, assim, à cidade e aos seus habitantes uma parte significativa da sua identidade e da sua memória colectiva.

FONTES E REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Arquivo Nacional da Torre do Tombo (A.N.T.T.), *Arquivo Histórico do Ministério das Finanças* (A.H.M.F.), Convento de Santa Clara de Portalegre, Cx. 2015, capilha 1, IV/A/64/2, 16 de março de 1899, fls. 65-65v.

A.N.T.T., *Arquivo Histórico do Ministério das Finanças*, Convento de São Bernardo, Ordem de S. Bernardo, Cx. 2013, capilha 2, IV/A/62/6, 25 de Agosto de 1857.

A.N.T.T., *Arquivo Histórico do Ministério das Finanças* (A.H.M.F.), Convento de Santa Clara de Portalegre, Cx. 2015, capilha 1, IV/A/64/2, 16 de março de 1899, fls. 65-65v.

A.N.T.T., *Arquivo Histórico do Ministério das Finanças*, Convento de Santa Clara, capilha 4, IV/A/64/33, 11 de dezembro de 1857.

A.N.T.T., *Arquivo Histórico do Ministério das Finanças*, Convento de Santa Clara, capilha 4, IV/A/64/33, 21 de outubro de 1898.

A.N.T.T., *Arquivo Oliveira Salazar* (A.O.L.), Estudo relacionado com a valorização do Património Artístico Nacional, AOS/CO/FI – 17B, Pt 20, 29 de outubro de 1966.

BICHO, Susana – «O Museu Municipal de Portalegre: campo de representações, espaço de comunicação». *Publicações da Fundação Robinson*. Portalegre. Fundação Robinson 16 (2011) 6-45.

BUCHO, Domingos de Almeida – *Convento de Santa Clara / Biblioteca Municipal de Portalegre*. n.º IPA PT041214090007. Disponível em <<http://www.monumentos.pt>>. Consulta a 23 fevereiro 2012.

BUCHO, Domingos de Almeida – *Mosteiro de S. Bernardo de Portalegre: estudo histórico-arquitectónico propostas de recuperação e valorização do património edificado*. Dissertação de Mestrado em Recuperação do Património Arquitectónico e Paisagístico, Univ. de Évora, 1994 [policopiado].

FERREIRA, Sílvia – *A Talha Barroca de Lisboa (1670-1720). Os Artistas e as Obras*. Lisboa, Tese de Doutoramento em História da Arte apresentada à Faculdade de Letras de Lisboa, 2009 [policopiada].

KEIL, Luis (1943) – *Inventário Artístico de Portugal: Distrito de Portalegre*. Lisboa: Academia de Belas Artes, 1943.

MONTEIRO, Patrícia – «A génese do Museu Municipal de Portalegre. O projecto do Museu Municipal de Portalegre». *Publicações da Fundação Robinson*. Portalegre. Fundação Robinson 27 [no prelo] 34-39.

PIMENTEL, António Filipe – «A Igreja de São Francisco de Portalegre: notas em torno de um programa de musealização». *Publicações da Fundação Robinson*. Portalegre. Fundação Robinson 10 (2009) 26-37.

RODRIGUES, Jorge e PEREIRA, Paulo – *Portalegre*. [col. Cidades e Vilas de Portugal]. Lisboa: Editorial Presença, 1988.

O MOSTEIRO DE SANTA CLARA DO FUNCHAL A MUSEALIZAÇÃO DE UM EDIFÍCIO EM FUNCIONAMENTO

Virgínia Glória Abreu do Nascimento

Técnica Superior de Conservação e Restauro
Discente do Mestrado Museologia e Museografia | FBAUL
v.gloria.a.nascimento@gmail.com

RESUMO

Classificado em 1940 como Monumento Nacional, o Mosteiro de Santa Clara do Funchal tem estado em funcionamento desde 1497. Após a extinção das Ordens Religiosas, o edifício teve várias ocupações, servindo actualmente como Jardim-de-infância ao cuidado das Franciscanas Missionárias de Maria. A abertura ao público das áreas classificadas do antigo Mosteiro levanta a questão sobre a necessidade ou não de se implementar um programa museológico.

PALAVRAS-CHAVE

Património | Função | Utilização | Musealização

ABSTRACT

Classified in 1940 as a National Monument, the Monastery of Santa Clara do Funchal has been open since 1497. After the extinction of the Religious Orders the building has been used for different purposes, and it currently serves as a kindergarten under the care of the Franciscan Missionaries of Mary. The opening of the ancient monastery's classified areas to the general public raises the question of the eventual need for a museological program.

KEYWORDS

Heritage | Function | Use | Musealization

CONSTRUÇÃO E FUNDAÇÃO DO MOSTEIRO

Inicialmente chamado Mosteiro de Nossa Senhora da Conceição, este foi o primeiro mosteiro feminino a ser fundado no território insular português (FONTOURA 2000)¹ [1]. Parece ser consensual, entre os historiadores, ter sido fundado por João Gonçalves da Câmara, segundo capitão-donatário do Funchal, tornando-se dependência da sua casa. A sua construção teve início em 1492 junto à primitiva Igreja Nossa Senhora da Conceição de Cima, prolongando-se até 1497, quando foi ocupado pelas freiras fundadoras vindas do Mosteiro da Conceição de Beja.

Esta comunidade religiosa adoptou a Regra de Urbano IV onde era permitida a posse de propriedades e fazendas de raiz, com as quais se pudessem sustentar sem dependência exterior. O património trazido por dote e as doações custearam as despesas da comunidade religiosa e contribuíram para o aumento do património comum.

Entre meados do século XVII e início do século XVIII, este era o mosteiro mais povoado da ilha. Nesta época foram realizadas obras de adaptação do edifício às necessidades da clausura e da população que participava nas liturgias conventuais (SOUSA 1991).

A UTILIZAÇÃO DO MOSTEIRO APÓS A EXTINÇÃO DAS ORDEM RELIGIOSAS

À prosperidade do século XVII e da primeira metade do século XVIII, seguiu-se uma crise económica, propiciada pela redução dos rendimentos do mosteiro.

Esta situação é agravada pela não admissão de noviças

entre 1764 e 1796 e consequente perda dos dotes, mas também pela lei de 9 de Setembro de 1769. Esta lei proíbe os conventos de terem bens de raiz e obriga ao aforamento dos bens adquiridos entre 1611 e 1769 (SOUSA 1991).

Após a publicação da lei da extinção das Ordens Religiosas, a 5 de Agosto de 1833, os Condes e Marqueses Castelo Melhor, sucessores da família Câmara de Lobos no padroado do mosteiro, reivindicaram a sua posse por se considerarem seus legítimos senhores e proprietários. Contudo, após a morte da última freira em Novembro de 1890, acabaram por não se apropriar legitimamente da propriedade e esta caiu nas mãos do Estado.

Neste processo, todo o património integrado foi inventariado, sendo uma parte vendida em hasta pública e outra entregue por depósito às autoridades religiosas (A.R.M. Convento de Santa Clara).

Nesta época, viviam no mosteiro um grupo de trinta e uma pupilas, servas e senhoras recolhidas, a quem foi autorizada, pelo Despacho de 5 de Dezembro de 1890, a permanência no edifício e o usufruto dos móveis ali existentes. Deste modo, o extinto mosteiro passou a casa de recolhimento provisório, subordinado ao bispo do Funchal.

A partir de 1896 o edifício foi cedido a várias entidades, até ser entregue, em 1927, à Associação Auxiliar das Acções Ultramarinas.

Em 1940 o mosteiro foi classificado pelo decreto 30.762 de 26 de Setembro como Monumento Nacional, sendo essa protecção alargada à igreja e a todas as dependências a 18 de Agosto de 1943, pelo novo decreto 32.973 (A.R.M. Atas).

1. Apesar de ser comumente chamado convento, a designação correta do edifício será mosteiro, por ser, segundo Otilia Rodrigues Fontoura, o termo que designa as casas religiosas da Ordem de Santa Clara.

UTILIZAÇÃO DO EDIFÍCIO NA ACTUALIDADE

Desde a sua fundação como mosteiro, o edifício tem sido continuamente utilizado, mantendo a sua vocação inicial associada a uma função educativa e social. Actualmente funciona ali um Jardim de Infância sob a responsabilidade das Franciscanas Missionárias de Maria, que cedem frequentemente o espaço para a realização de encontros bíblicos, retiros e outros apoios à acção cultural e pastoral.

Paralelamente, parte do Mosteiro está aberta ao público, sendo permitida a visita ao átrio, à capela de São Gonçalo de Amarante, ao alpendre de acesso aos coros e claustro, aos coros de baixo e de cima, bem como à igreja. Os espaços destinados ao Jardim de Infância e ao percurso museológico são claramente diferenciáveis durante a visita, sem que haja barreira visuais. O visitante tem por isso uma ideia clara do Monumento enquanto conjunto, identificando as várias actividades aqui desenvolvidas e as funções destinadas a cada uma das áreas. O percurso adapta-se à realidade do espaço, sem condicionalismos museológicos, mas com algumas restrições na circulação, resultantes da adaptação dos espaços à sua utilização contínua.

A adaptação do antigo mosteiro a espaço museológico foi feita pela primeira vez a meio do século XX, com a realização de duas exposições temporárias: a Exposição de Ourivesaria Sacra em 1952 e em 1954 a Exposição de Esculturas Religiosas do século XV – XX (A.F.G. 1954: 57-59).

PERSPECTIVAS DE INVESTIGAÇÃO – QUAL A MELHOR ESTRATÉGIA, USAR OU MUSEALIZAR?

A história de um Monumento reflecte a evolução de uma comunidade e as mudanças ideológicas da sociedade em que esta se insere. Assim, é fundamental conhecer a sua história, a sua utilização e o seu contexto. Sem um conhecimento global, não é possível interpretar o património, perdendo-se com isso, parte do seu significado. A abertura de um Monumento

ao público não o torna num espaço musealizado, apenas permite a sua visita e a observação dos bens existentes no seu interior. Musealizar pressupõe um conjunto de medidas e ações para facilitar e orientar a visita, promovendo a conservação e divulgação do espólio de um determinado espaço. A ausência de um programa previamente definido dificulta a perceção deste conjunto funcional, sendo por isso importante a contextualização histórico-artística do conjunto de edifício e do seu património integrado.

A musealização dos espaços classificados deve ser feita em conjunto por quem utiliza o edifício e da sua tutela. Conhecer cada uma das áreas do antigo mosteiro e definir quais os espaços visitáveis e os interditos permitirá criar um programa museológico ajustado às necessidades de utilização e, conseqüentemente, à implementação de um projeto de conservação preventiva.

Para conseguir compreender todos estes aspectos e alcançar o objectivo referido, encontramos-nos neste momento a desenvolver uma dissertação de Mestrado com o objetivo de definir quais as vantagens da utilização contínua do edifício, as limitações dessa utilização na preservação do património e se a implementação de um programa museológico contribuirá para a sua salvaguarda. Importa compreender de que forma é feita a gestão dos espaços e dos recursos disponíveis e avaliar as vantagens e desvantagens da musealização para a preservação do património integrado, actualmente em avançado estado de degradação.

A possibilidade de implementação de um programa museológico torna essencial conhecer as medidas de proteção previstas, as limitações de uma intervenção num Monumento classificado e qual a melhor maneira de as ajustar à realidade de um edifício em funcionamento.

A resposta à pergunta «Qual a melhor estratégia: usar ou musealizar?» parece estar na legislação que classifica e define as leis de salvaguarda do património, prevendo a sua utilização e adaptação às necessidades da vida contemporânea como forma de salvaguarda e de aproximação à comunidade, reforçando os seus laços identitários.

FONTES E REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Arquivo Regional da Madeira (A.R.M.) Convento de Santa Clara – Relação dos artigos propostos para serem vendidos, 49 n.º 57.

A.R.M. – Atas da reunião da comissão nomeada para o fim de conhecer o valor artístico dos diversos objectos que pertenciam aos conventos suprimidos – Convento de Santa Clara n.º 51 – S.3;E9;P2.

FONTOURA, Otilia Rodrigues – *As Clarissas na Madeira. Uma presença de 500 anos*. 1.ª edição, Funchal: Centro de Estudos de História do Atlântico, Secretaria Regional do Turismo e Cultura, 2000.

SOUSA, João José Abreu de – *O Convento de Santa Clara do Funchal*. 1.ª edição, Funchal: Secretaria Regional do Turismo, Cultura e Emigração, Direcção Regional dos Assuntos Culturais, 1991.

A.F.G. – «Actualidades: Exposição de Esculturas Religiosas no Convento de Santa Clara». *Revista das Artes e da História da Madeira*. Funchal: Direcção Regional dos Assuntos Culturais. Vol. III, 17-18 (1954) 57-59.

DE HOSPITAL DA MISERICÓRDIA A MUSEU DE ARTE SACRA DA ILHA DE MOÇAMBIQUE (SÉC.XVI-1969)

Vera Mariz

Mestre/Bolsista FCT de Doutoramento, ARTIS – Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa.
verafmariz@hotmail.com

RESUMO

Como testemunhos eloquentes dos primeiros tempos da ocupação portuguesa na primeira capital da colónia, a igreja da Misericórdia e o respectivo hospital da Ilha de Moçambique, sobreviveram, ao longo dos séculos, a várias tormentas, caso da extinção das Ordens Religiosas ou da separação do Estado e das Igrejas. Ainda assim, ao longo de uma vida marcada por momentos de prestígio e outros de decadência, o núcleo da Santa Casa da Misericórdia da ilha de Moçambique reuniu um tesouro considerável que, durante o Estado Novo, originou o Museu de Arte Sacra.

PALAVRAS-CHAVE

Ilha de Moçambique | Museu de Arte Sacra | Santa Casa da Misericórdia | Comissão dos Monumentos e Relíquias Históricas de Moçambique | Fundação Calouste Gulbenkian

ABSTRACT

As eloquent evidences of the first moments of the Portuguese occupation of the first capital of the colony, the church of Mercy and its hospital of the Island of Mozambique, survived, through the centuries, to several torments, such as the extinction of the Religious Orders or the separation of the State and Churches. Despite this, during a life marked by moments of prestige and others of decay, the centre of the Island of Mozambique's Holy House of Mercy gathered up a substantial treasure that, during the Estado Novo, originated the Sacred Art Museum.

KEYWORDS

Island of Mozambique | Museum of Sacred Art | Holy House of Mercy | Commission of Monuments and Historical Relics of Mozambique | Calouste Gulbenkian Foundation

A IGREJA E HOSPITAL DA MISERICÓRDIA DA ILHA DE MOÇAMBIQUE ANTES DE 1963

DOS PRIMÓRDIOS A SETECENTOS

A Ilha de Moçambique foi descoberta por Vasco da Gama (1469-1524) no ano de 1498 e, fruto da sua localização na costa oriental africana, rapidamente se tornou um ponto de escala fundamental para as embarcações portuguesas da afamada Carreira da Índia. A evolução de ponto de escala para entreposto comercial foi, como seria expectável, rápida e natural, surgindo, deste modo, a necessidade veemente de erguer fortificações e feitorias que garantissem, respectivamente, as defesas necessárias para travar as investidas de árabes, holandeses, franceses ou ingleses, e que promovessem as actividades mercantis. O edifício da Santa Casa da Misericórdia da Ilha de Moçambique seria, precisamente, um dos elementos fundamentais deste sistema de ocupação do território, cabendo aos irmãos da confraria, tal como no Reino, uma função elementar e comum a todas as épocas e espaços: a assistência aos mais necessitados (PINHO 2013).

Efectivamente, apesar da data de fundação da Santa Casa da Misericórdia da Ilha de Moçambique ser, ainda hoje, desconhecida, é plausível que, dada a importância daquele ponto de escala, tenha sido das primeiras do Estado da Índia. Apesar de, aparentemente, a primeira referência oficial a esta Misericórdia, nos regimentos do vice-rei D. Antão de Noronha (1520-1569), datar do ano de 1564 (RODRIGUES 2007: 709-729), sabe-se que, ainda no ano de 1556, um padre jesuíta a caminho de Goa, asseverou ter intervindo num conflito entre o vigário e a confraria em estudo (RODRIGUES 2007: 709-729). De resto, é também conhecida a longa relação entre a Misericórdia e a assistência hospitalar da Ilha. Afinal, mesmo antes da construção, já em meados do século XVIII, do seu próprio hospital, aquele cujas dependências viriam a dar lugar ao Museu de Arte Sacra, a Misericórdia administrou, entre 1564 e 1629, o Hospital Real de São João de Deus.

Contudo, é importante esclarecer, desde já, que o prestígio da Santa Casa na ilha de Moçambique não se deveu, somente, ao seu papel de protagonista

na prestação de assistência aos mais necessitados, prendendo-se, também, à posição de instituição de poder local (RODRIGUES 2007: 709-729). Aqui, esta extravasão do campo da assistência e da caridade para o do poder civil verificou-se logo a partir do ano de 1590, momento em que a irmandade se tornou tesoureira dos defuntos e ausentes, seguindo-se, nos anos de 1606 e 1614, a par da realização de reuniões de moradores na Santa Casa, a habilitação para eleger almotacés e guardar as vias de sucessão dos capitães da fortaleza. Além disso, a partir de 1634, definiu-se a obrigação dos ouvidores e vedores da Fazenda, e dos capitães e oficiais de guerra, assentarem e registarem, na Santa Casa, as suas provisões e patentes.

Quanto aos espaços vivenciais desta Santa Casa da Misericórdia, é fundamental esclarecer [fig.1] que a actual igreja não corresponde ao edifício primevo. Sem saber ao certo a data de construção da primeira igreja da confraria nesta ilha, mas tendo em consideração o que anteriormente foi dito relativamente à sua fundação, podemos assumir que a construção se tenha dado na primeira década de Quinhentos, havendo, mesmo, autores que avançam com o ano de 1509 (FONSECA 1972: 55-72), (FERNANDES 2010: 504). Certo é que, no final de Quinhentos, Frei João dos Santos localizou, no interior da fortaleza de São Sebastião, além de um novo templo em construção, a igreja da Misericórdia (SANTOS 1989). Por outro lado, o mesmo missionário aludiu a uma ermida do Espírito Santo junto ao hospital real, o qual, como vimos, era administrado pela confraria, e ficava ao lado da fortaleza velha, isto é, no burgo, onde se encontrava, também, a Santa Casa (SANTOS 1989). Ora, tendo em consideração a destruição de grande parte das edificações do burgo pelos holandeses (1607 e 1608), a administração do hospital real pela Santa Casa, a proximidade da ermida do Espírito Santo e a localização da Santa Casa também no burgo, bem como a desproporção entre o corpo da igreja e a capela-mor, ou a existência, no alçado posterior desta, de uma pomba, é plausível que, como avançou o arquitecto Quirino da Fonseca (FONSECA



Fig. 1 · A fachada da igreja da Misericórdia da Ilha de Moçambique, com o hospital setecentista à esquerda.
(Fotografia da autora)

1972: 55-72), a igreja da Misericórdia tenha sido transferida para o núcleo urbano e resultado de um aproveitamento da ermida supracitada. De resto, a transformação de um templo medieval do Espírito Santo num outro da Santa Casa da Misericórdia, foi, conforme provou o Padre António Brásio (BRÁSIO 1982: 69-85), prática comum em Portugal.

Certo é que, como dá conta a inscrição colocada sobre o portal, o frontispício de sabor indo-português foi erguido, no âmbito de uma campanha promovida pelo Provedor Manuel Rodrigues da Costa, no ano de 1700. Contudo, apenas cerca de setenta anos depois, Baltazar Pereira do Lago (?-1779), Governador e Capitão-General de Moçambique, mas, também, Provedor da Santa Casa, diligenciou uma outra campanha que viria a dotar o polo da Misericórdia de um hospital de doze camas e, ainda, de um alpendre que além das funções tradicionais, destinar-se-ia, também, a captar as águas das chuvas, cuja venda

seria receita do Cofre (LOBATO 1967). Não obstante o extraordinário dinamismo inculcado por Pereira do Lago, por volta de 1820, o hospital de doze camas já estava fechado (LOBATO 1945).

NA SEQUÊNCIA DA EXTINÇÃO DAS ORDENS RELIGIOSAS

Como se sabe, no ano de 1834, o decreto datado de 28 de Maio, determinou a extinção das ordens religiosas regulares e a incorporação dos seus bens na Fazenda Nacional, sendo este um diploma destinado, desde início, não só a Portugal mas, também, aos «Domínios Portugueses» (Chronica Constitucional de Lisboa, 31 Maio 1834). Deste modo, na sequência das instruções (Chronica Constitucional de Lisboa,

21 Junho 1834) elaboradas de forma a garantir uma boa aplicação deste decreto, foram feitos inventários dos bens e estes, quando se tratassem de objectos litúrgicos indispensáveis ao culto, ficaram na posse das autoridades religiosas ou, no caso das restantes peças em ouro ou prata, entraram na Casa da Moeda, podendo, a partir daqui, ser vendidas, refundidas ou distribuídas por museus (ROQUE 2010: 117-145).

Mais tarde, já no ano de 1866, no âmbito das mesmas medidas liberais que definiram um novo caminho para tanto do património artístico nacional, foi promulgada uma lei de desamortização que abrangia os bens das Misericórdias (*Colecção Oficial de Legislação Portuguesa 1866*). Deste modo, determinava-se que, além da desamortização dos bens de mão morta, todo o património das Misericórdias que não fosse necessário ao desempenho das suas tradicionais actividades de caridade e assistência, deveria ser vendido em hasta pública e o seu valor trocado por títulos de dívida pública (SÁ 2001). Todavia, não obstante a elaboração de inventários e posterior venda deste património, sabe-se que a medida de 1866 não resultou na total alienação dos bens móveis e imóveis das Misericórdias (SÁ 2001).

Ora, no ano de 1892, desconhecemos se pela primeira vez na sequência da lei de 1866, o Governo-geral de Moçambique determinou que se verificasse a existência, junto da irmandade do Santíssimo e da confraria da Misericórdia, dos «trastes de oiro e prata e mais objectos que lhes pertencerem» (*Boletim do Governo-geral [...] 27 Ago. 1892: 78*), e se elaborasse, também, um inventário dos respectivos «paramentos, vasos sagrados e alfaias» (*Boletim do Governo-geral [...] 27 Ago. 1892: 78*). De modo a garantir o cumprimento desta portaria, foi nomeada uma comissão composta por Joaquim José Lapa (1843-1896), administrador do concelho, José António Mateus Serrano (1851-1904), Padre Emílio Augusto Esperança Machado (1857-1944), pároco de São Sebastião, e por Tomás Ferreira Portugal da Graça, escriturário da Fazenda. De resto, importa desde já esclarecer que este controlo da administração civil sobre a Santa Casa da Misericórdia, era perfeitamente legítimo, uma vez que, no ano de 1835, a crença liberal nos direitos dos cidadãos e a incapacidade do Estado criar um sistema de assistência social, conduziram a uma valorização (e fiscalização) das Misericórdias como as grandes providenciadoras destes serviços. Neste sentido, ordenou-se, no ano de 1835, que

os governadores-gerais procedessem à fiscalização dos bens, da administração e contabilidade das instituições de piedade e beneficência (SÁ 2001), como era, naturalmente, o caso da Misericórdia da Ilha de Moçambique.

A escolha de Joaquim José Lapa para Presidente desta comissão foi, na nossa opinião, bastante óbvia, uma vez que este era chefe da secção de Obras Públicas, em nome da qual colocou «duas pequenas pedras sepulcrais e de uma outra semelhante» (LAPA 1893) na capela de Nossa Senhora do Baluarte, e promoveu o restauro e trasladação da respectiva sepultura do monumento existente no campo de São Gabriel (LAPA 1893). Este Tenente-coronel era, de facto, um homem de uma vincada consciência patrimonial como, de resto, demonstra a obra que publicou no ano de 1893, *Páginas de Pedra – Folhas Dispersas*, um verdadeiro elogio aos «poucos, únicos e antigos monumentos da ilha de Moçambique» (LAPA 1893) que atestam «aos que passam, quem foram aqueles que mais têm trabalhado, no decorrer dos séculos, em prol da civilização africana» (LAPA 1893).

Ora, as diligências desta comissão decorreram com consideráveis dificuldades, tendo terminado em Agosto de 1892 com a publicação do seu relatório de trabalhos, do inventário das alfaias (*Boletim do Governo-geral [...] 20 Ago. 1892: 361-362*) e com a sua distribuição pela confraria da Misericórdia e pelas capelas de São Paulo, de Nossa Senhora do Baluarte e de Nossa Senhora da Conceição do Mossuril (*Boletim do Governo-geral [...] 20 Ago. 1892: 353-354*). Ora, tendo em consideração a premissa que levou o Governo-geral desta província ultramarina a determinar a criação da comissão em causa, isto é, a existência de peças em ouro e prata na Misericórdia da Ilha, podemos, desde já, concluir que a medida de 1866 não se traduziu, em Moçambique, numa total expropriação do património desta instituição de caridade e assistência e, tão pouco, numa incorporação significativa destes bens, indispensáveis ao culto ou não, na Fazenda. Aparentemente, o que se terá verificado, terá sido uma frouxa obediência às determinações de venda ou, talvez com maior probabilidade, uma certa liberdade que permitiu à Misericórdia manter, além dos objectos litúrgicos necessários ao culto, as tais peças preciosas em ouro e prata que deveriam ser distribuídas por museus, vendidas em hasta pública ou refundidas.

Afinal, a comissão só conseguiu reunir a totalidade do património, na Tesouraria Geral, no início de Agosto de 1892, tendo-se então procedido à classificação, contagem, inutilização e encaixotamento dos objectos num valor total de 13.782\$420 (*Boletim do Governo-geral* [...] 20 Ago. 1892: 361-362). Entre estas alfaias, é importante observar que se reconheceu o valor não apenas monetário de algumas, mas, também, artístico, estabelecendo-se que duas sacras da consagração seriam «para museu» (*Boletim do Governo-geral* [...] 20 Ago. 1892: 361-362). Além deste caso, o Governador-Geral Lopes de Andrade (1852-1900), um notável promotor de obras de conservação nos monumentos de Moçambique e da Índia, determinou, como vimos, que as alfaias pertencentes ao Estado fossem distribuídas pela igreja da Misericórdia e capelas supracitadas, mas, também, pela Prelazia [fig.2].

O caso da igreja da Misericórdia, o único templo dos referenciados na Ilha de Moçambique que não pertencia ao Estado, mereceu, de resto, uma atenção especial pelo Governador-Geral, estabelecendo-se que «não desejando que a confraria da Misericórdia

desta cidade, suspenda o exercício do culto na sua igreja, por falta de alfaias, concede à mesma confraria por empréstimo» (*Boletim do Governo-geral* [...] 20 Ago. 1892: 353-354) um cálice, um cibório, uma custódia, espadas e um resplendor para uma imagem da Virgem das Dores, um resplendor para a imagem do Senhor dos Passos, um saleiro baptismal, um turíbulo e uma vara de prata (*Boletim do Governo-geral* [...] 20 Ago. 1892: 353-354). De resto, a propósito das duas imagens referidas nesta lista, refira-se que, aparentemente, tal como aconteceu em Portugal num primeiro momento pós 1834 (SILVA 1993: 353-392), nesta ocasião, prestou-se pouca ou nenhuma atenção a peças de escultura, pintura, paramentos ou mobiliário que, aparentemente, neste caso, parecem ter permanecido nos lugares originais ou, no caso dos conventos extintos, transferidos para outros espaços religiosos. A título de exemplo, refira-se que uma *Visitação* em pintura, foi observada, no ano de 1863, no corredor da igreja da Misericórdia (LOBATO 1967) e, novamente, no mesmo templo, cem anos depois (ASCFEG), Processo 01891, Relatório).



Fig.2 · Algumas das peças redistribuídas no ano de 1892 por templos que não a igreja da Misericórdia mas encontradas, no ano de 1963, nas dependências da mesma. Esta fotografia data da inauguração do Museu de Arte Sacra no ano de 1969. (*Monumenta* n.º 6, 1970)

De resto, é importante referir que a igreja da Misericórdia, depois de ter estado no limiar da ruína (LAPA 1893), beneficiou, no ano de 1896, graças à intervenção do Prelado D. António Barroso (1854-1918) e do apoio financeiro do Governo e dos devotos, de uma grande campanha de obras (CUNHA 1939).

DA LEI DA SEPARAÇÃO DO ESTADO DAS IGREJAS À CLASSIFICAÇÃO COMO MONUMENTO NACIONAL

O triunfo republicano e a proclamação da Lei da Separação do Estado das Igrejas nas colónias, no ano de 1913 (*Diário do Governo* 274/1913: 4469-4470), ditou, dois anos depois, a extinção da Misericórdia da Ilha de Moçambique e a transferência dos seus bens para a Escola de Artes e Ofícios, instituição que, na sequência da campanha republicana de laicização do ensino, foi entregue à Câmara Municipal (SILVA, F. 1913). Todavia, esta transferência de propriedade foi, rapidamente, invertida, uma vez que D. Francisco Ferreira da Silva conseguiu que o Governo cedesse a igreja e respectivas alfaias e objectos de culto à Prelazia de Moçambique (CUNHA 1939). Na nossa opinião, esta situação ter-se-á devido ao facto da colónia e, muito concretamente, a Ilha, não reunir, à época,

as condições necessárias para dar cumprimento a uma das disposições da Lei da Separação, ou seja, a existência de «directores ou administradores de museu ou estabelecimentos similares» (*Diário do Governo* 274/1913: 4469-4470) que, a partir de então, passariam a guardar os bens móveis e imóveis de «apreciável valor histórico ou artístico» (*Diário do Governo* 274/1913: 4469-4470).

Já na década de 30 do século XX, quando o Padre Santana Sebastião da Cunha, se deparou com a igreja da Misericórdia e o seu hospital, parte do coro tinha abatido, o alpendre estava roto e ameaçava cair, o reboco das paredes exteriores escasseava e as cantarias estavam instáveis (CUNHA 1939). Perante esta situação, o pároco não demorou a agir, tendo optado por iniciar uma subscrição junto dos devotos, da Prelazia e do Governo que resultou num total de cerca de 64.000\$00 que, entre 1936 e 1937, acabariam por ser aplicados em obras de conservação e restauro, das quais, aquela que mais se destaca, prende-se com o apeamento do alpendre da igreja (CUNHA 1939).

Finalmente, a Comissão de Monumentos e Relíquias Históricas de Moçambique (CMRHM), serviço exclusivamente dedicado ao património, classificou a igreja da Misericórdia como monumento nacional no ano de 1943 (*Boletim Oficial da Colónia de Moçambique*, 3 Abr.1943: 104).

O PROGRAMA DE RESTAURO E MUSEALIZAÇÃO DE 1963-1969

Aquando da visita de Pedro Quirino da Fonseca à Ilha de Moçambique, no ano de 1963, o arquitecto localizou, no monumento em estudo, «numa arrecadação em precárias condições e completo esquecimento» (ARPAC, CMRHM, Pt. s/n.º 1963) «uma colecção de objectos de culto e adorno religiosos de grande valor, que se podem considerar únicos na Província» (ARPAC, CMRHM, Pt. s/no 1963). Ora, estes objectos eram muito mais que aqueles concedidos, pelo Governo Geral, no ano de 1892. Na verdade, além daqueles cedidos no ano supracitado, não havia, apenas, um cálice, mas «vários cálices de prata, sendo um

deles lindíssimo, cravejado com pedras», e, também, «um belíssimo par de Galhetas», «uma vara de prata de pálio», «uma grande lâmpada de prata do Santíssimo», «2 maravilhosos cofres para a procissão do enterro do Senhor», ou, ainda, «uma coroa de ouro pesadíssima» (ARPAC, CMRHM, Pt. s/n.º 1963). De resto, através do confronto das listas de distribuição de 1892, podemos deduzir que, naquela altura, tanto a referida coroa, encontrada na Misericórdia, como a vara de pálio, a lâmpada e um dos cofres, ficaram adstritos à Capela de São Paulo. Por outro lado, além destas peças que poderão ter entrado na

Misericórdia, por exemplo, aquando da campanha promovida por D. António Barroso num momento em que a igreja era Pró-Catedral ou na sequência da lei de 1913, Quirino da Fonseca localizou, também, uma série de obras que, como já referimos, por não serem de ouro ou prata, terão passado incólumes à redistribuição de finais do século XIX, casos de várias esculturas, quadros, livros ou colunas de templos desaparecidos. [fig.3]

Certo é que na sequência desta descoberta, o arquitecto Quirino da Fonseca sugeriu o arranjo do hospital e a exposição de «todas estas riquíssimas peças, dignas em qualquer parte de pertencerem a um museu» (ARPAC, CMRHM, Pt. s/n.º 1963). Deste modo, logo no ano de 1963, a CMRHM solicitou, à Fundação Calouste Gulbenkian (FCG), um subsídio para a instalação de um Museu Sacro na Capela do Palácio de São Paulo (ASCFCG, Processo 01891, Acta 416), localização que acabou por ser alterada devido ao desacordo do Bispo de Nampula, e substituída, então, pelo claustro, rés-do-chão e primeiro piso do hospital (ASCFCG, Processo 01891, ofício 17 Ago.

1965). Para isso, as grandes obras passaram pela substituição dos pavimentos, caixilharia e grades das janelas de modo a garantir uma maior segurança, pela renovação de rebocos, pelo lajeamento do claustro e da galeria de acesso ao mesmo e, ainda, pela instalação eléctrica e abertura de nichos nas paredes.

Perante a complexidade deste projecto de conservação, restauro e musealização de um monumento nacional, a CMRHM solicitou, no ano de 1965, à FCG, a deslocação de um especialista em arte sacra, a fim de estudar e classificar as 48 peças ali reunidas. Dava-se assim, a inclusão de Maria Madalena Cagigal e Silva (1920-1984), perita em arte indo-portuguesa, conservadora do Museu de Arte Popular e antiga bolseira da FCG, neste projecto. Na Ilha de Moçambique entre os dias 10 de Julho e 6 de Agosto de 1966, Cagigal e Silva contactou com o monumento em causa, considerando que este daria um «museu muito interessante» (ASCFCG, Processo 01891, Relatório) e, sobretudo, inventariou as peças reunidas pela CMRHM, às quais viriam a juntar-se outras num total final de 144 objectos.



Fig.2 · O interior de uma das salas do actual Museu de Arte Sacra com as peças localizadas no ano de 1963. (Fotografia da autora)

Após a visita e trabalho desenvolvido pela conservadora do Museu de Arte Popular, a CMRHM elegeu a musealização do antigo hospital da Misericórdia, bem como o restauro da igreja, como um dos poucos empreendimentos desenvolvidos em 1967 e 1968. De resto, este programa implicou, também, a criação de vitrinas e outro tipo de mobiliário expositor, cuja execução foi entregue ao arquitecto Rui Pimentel (1924-). Além disso, aliando as necessidades de um museu ao objectivo instituído de devolver, ao edifício restaurado, as características da sua época áurea, Quirino da Fonseca encomendou, à Escola de Artes e Ofícios e a outros artífices, as ferragens e fechos necessários, todos executados «ao estilo da época» (Espólio Particular, «Ilha de Moçambique...» [recorte de jornal]) áurea do conjunto.

Finalmente, o Museu de Arte Sacra da Ilha de Moçambique acabaria por ser inaugurado no dia 23 de Novembro de 1969, estando, então, integrado nas comemorações do *IV Centenário da Estada de Luís Camões na Ilha de Moçambique (1569-1969)*, do *V Centenário do Nascimento de Vasco da Gama (1469-1969)* e, ainda, no plano de valorização promovido, pelo Governador Baltazar Rebelo de Sousa (1921-2002), na antiga capital da Província de Moçambique.

Para concluir, parece-nos justo reconhecer neste caso de musealização, durante o *Estado Novo*, de um testemunho arquitectónico da obra desenvolvida, no Ultramar, pela Santa Casa da Misericórdia desde, pelo menos, o início do século XVI, um exemplo perfeito do caminho percorrido pelo património desde a Extinção das Ordens Religiosas ao século XX. O facto

da igreja e hospital da Misericórdia se encontraram em Moçambique é, de resto, particularmente interessante, uma vez que nos permite aferir o grau de aplicabilidade da referida lei de 1834 e dos seguintes programas de desamortização neste universo ultramarino. Neste caso, de acordo com a documentação disponível, foi possível constatar que a lei de desamortização de 1866 não teve, aparentemente, grande expressividade, dado que, no ano de 1892, a Santa Casa da Misericórdia ainda possuía bastantes peças que iam além das necessárias ao culto. Por outro lado, observámos que a lei de 1913, também, não foi particularmente prejudicial para o património, assistindo-se, em última instância, à transferência dos bens de uma Misericórdia extinta para a Prelazia. Concomitantemente, é possível reconhecermos a este núcleo da Misericórdia, ao longo dos séculos, um estatuto particularmente importante no universo da Ilha de Moçambique, facto que poderá explicar não só o valor (e resistência) do seu tesouro, mas, também, a presença, no século XX e na sua igreja, de peças transferidas, em 1892, para outros templos.

Certo é que, no ano de 1963, o arquitecto Quirino da Fonseca, ao serviço da comissão de monumentos, localizou, nas dependências da igreja, um tesouro considerável, tendo-se, então, promovido, com o auxílio da Fundação Gulbenkian, o restauro e musealização daquele espaço e a sua reabertura, em 1969, como Museu de Arte Sacra. Este espaço museográfico, o primeiro da Ilha de Moçambique, sobreviveu à independência da outrora colónia portuguesa, pertencendo, actualmente, ao MUSIM (Museus da Ilha de Moçambique), entidade subordinada ao Ministério da Cultura de Moçambique.

FONTES E REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Arquivo do Património Cultural (ARPAC), CMRHM, Pt. s/n.º [Informações: Correspondência, anos 1963/1967], 1 Numerador de notas 1963, doc.s/n [Informação 37/63].
- Arquivo do Serviço de Cooperação da Fundação Calouste Gulbenkian (ASCFCG), *Processo 01891*, Relatório dos trabalhos efectuados em Moçambique pela Dr.ª Maria Madalena Cagigal e Silva.
- ASCFCG, *Processo 01891*, doc. s/n [Acta 416 da Comissão Delegada].
- ASCFCG, *Processo 01891*, doc. s/n [Ofício da Comissão dos Monumentos e Relíquias Históricas de Moçambique à Fundação Calouste Gulbenkian de 17.8.1965].
- Espólio Particular, «Ilha de Moçambique – restauro, conservação dos monumentos e montagem do Museu de Arte Sacra», [recorte de jornal].
- «Actividades da Comissão dos Monumentos Nacionais durante o ano de 1969». *Monumenta*. 6 (1970) 87-89.
- Boletim do Governo-geral da Província de Moçambique*. N.º 9 (27.8.1892) 78.
- Boletim Oficial do Governo-geral da Província de Moçambique*. N.º 34 (20.8.1892) 353-354, 361-362.
- Boletim Oficial da Colónia de Moçambique*. N.º14 (3.4.1943) 104.
- BRÁSIO, António – «As confrarias medievais do Espírito Santo, paradigmas das Misericórdias». *Portugal no Mundo*. Lisboa: Academia Portuguesa de História, p. 69-85.
- Chronica Constitucional de Lisboa*. N.º 127, 31 Maio 1834, p.534.
- Chronica Constitucional de Lisboa*. N.º 45, 21 Junho 1834, p. 599-600.
- Colecção Oficial de Legislação Portuguesa*, 1866, pp.254-256.
- CUNHA, Santana Sebastião da – *Antiguidades Históricas da Ilha de Moçambique e do Litoral Fronteiro*. Lisboa: [s.n.], 1939.
- Diário do Governo*. N.º 274 (22.11.1913) 4469-4470.
- FERNANDES, José Manuel – *Igreja da Misericórdia e Hospital*. Património de origem portuguesa no mundo – arquitectura e urbanismo. África, Mar Vermelho, Golfo Pérsico. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2010.
- FONSECA, Pedro Quirino da – «Algumas descobertas de interesse Histórico-Arqueológico». *Monumenta*. Comissão dos Monumentos dos Monumentos e Relíquias Históricas de Moçambique. 8 (1972) 55-72.
- LAPA, Joaquim José – *Páginas de Pedra – Folhas Dispersas*. Lourenço Marques: Imprensa Nacional, 1893.
- LOBATO, Alexandre – *Ilha de Moçambique – Panorama Histórico*. Lisboa: Agência Geral do Ultramar, 1967.
- LOBATO, Alexandre – *A Ilha de Moçambique (Monografia)*. Lourenço Marques: Imprensa Nacional de Moçambique, 1945.
- PINHO, Joana Maria Balsa Carvalho de – *As Casas da Misericórdia: confrarias da Misericórdia e a Arquitectura Quinhentista portuguesa*. Tese de Doutoramento apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Lisboa, 2013 [policopiada].
- RODRIGUES, Eugénia – «As Misericórdias de Moçambique e a administração local, c.1606-1763». *O reino, as ilhas e o mar oceano: Estudos em homenagem a Artur Teodoro de Matos*. Vol. 2. Lisboa: Centro de História de Além-Mar, 2007, p. 709-729.
- ROQUE, Maria Isabel – “Museologia oitocentista do património religioso em Portugal”. *Idearte – Revista de Teorias e Ciências da Arte*. Vol.6 (2010) 117-145.
- SÁ, Isabel Guimarães – *As Misericórdias portuguesas de D. Manuel I a Pombal*. Lisboa: Livros Horizonte, 2001.
- SANTOS, João dos – *Etiópia Oriental*. Lisboa: Publicações Alfa, 1989.
- SILVA, António Martins da – “A extinção das ordens religiosas, a dispersão do património artístico e o destino dos colégios universitários de Coimbra”. *A Universidade e a Arte 1290-1990*. Coimbra: Universidade de Coimbra, 1993, p. 353-392.
- SILVA, Francisco Ferreira da Silva – *A Prelazia de Moçambique: Protestando respeitosamente pela verdade e pela justiça*. Lisboa: [s.n.], 1913.

A PROPÓSITO DE TRÊS ITENS DE INVENTÁRIO

Ana Paula Machado

Conservadora, Museu Nacional de Soares dos Reis, Porto
paulamachado.mnsr@dgpc.pt

RESUMO

Em junho de 1834, chegava ao Museu Portuense uma das mais controversas incorporações na Fazenda Nacional de entre as que os decretos liberais determinaram. Provenientes do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra, recolhiam ao Museu uma escrivaninha italiana, uma série de placas de esmalte pintado e a célebre espada de D. Afonso Henriques. Em parte devido à aura mítica desta última, ao longo dos cem anos seguintes, nestas três peças parecem ter confluído todos os argumentos da polémica integração dos bens das ordens religiosas e do pensamento e acção dos liberalistas sobre o Património. Este estudo propõe-se seguir mais de perto os destinos dessas três peças e compreender em que medida esses destinos extravasam ou configuram um paradigma dos de tantas outras, como elas, chegadas aos museus no “torvelinho das violentas paixões” da época.

PALAVRAS-CHAVE

Santa Cruz de Coimbra | Afonso Henriques | Museu Portuense | Esmalte de Limoges

ABSTRACT

In June 1834 came to Museu Portuense one of the most controversial integrations between those determined by the liberal decrees. From the Monastery of Santa Cruz in Coimbra came an Italian inkstand, a series of Limoges enamel plaques and the famous sword of King D. Afonso Henriques. Over the next hundred years, partly due to the mythical aura of the latter, in these three objects would seem to converge all arguments from the controversy on the integration of the goods coming from the extinguished religious orders and the liberalist thought and action concerning cultural and artistic heritage. This study proposes to follow more closely the fates of these three objects and to understand to what extent these destinations are outside or constitute a paradigm of many others, as they arrived to the museums in the “whirlwind of violent passions” of that time.

KEYWORDS

Santa Cruz in Coimbra | Afonso Henriques | Museu Portuense | Limoges Enamel

O Museu Portuense ou Ateneu D. Pedro foi criado em 1833, por iniciativa de D. Pedro IV, e esteve na origem do que é hoje o Museu Nacional de Soares dos Reis. Seria essa jovem instituição que, em junho de 1834, acolheria cerca de meia centena de pinturas e mais de cem volumes ilustrados provenientes do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra¹ e aí escolhidos por Francisco Pedro de Oliveira e Sousa e Alexandre Herculano. Os dois comissários nomeados para procederem à escolha dos bens dos conventos abandonados terão ainda seleccionado, para seguirem junto da primeira remessa de pinturas e livros, a célebre espada de D. Afonso Henriques, um estojo contendo uma escrivaninha italiana de tartaruga marchetada a ouro e madrepérola e uma série de vinte e seis pequenas placas de esmalte pintado de Limoges.

O Museu acolheria, entretanto, vindo de vários outros institutos religiosos, um volume imenso de bens, alguns dos quais porventura de maior valor intrínseco e/ou artístico que os três itens de Santa Cruz. Porém, sobre essas três peças cairia, desde cedo, uma diferente atenção, materializada em abundante bibliografia de diversos géneros, claramente motivada pela importância atribuída aos factos históricos que rodeavam as circunstâncias da existência de uma delas em Santa Cruz: A espada deixada ao Mosteiro por D. Afonso Henriques. Da existência da escrivaninha e da série de esmaltes enquanto em Santa Cruz pouco ou nada se sabe, sendo certo que há ainda um longo caminho de pesquisa por trilhar.

«A FAMOSA ESPADA DO SR. D. AFFONSO HENRIQUES...»

Dispensamo-nos aqui da compilação das múltiplas versões da história da espada de D. Afonso Henriques, enquanto no Mosteiro, dada a muita bibliografia que o tema já antes suscitou. Porém, a documentação de Santa Cruz que se guarda na Biblioteca Pública Municipal do Porto encerra, a nosso ver, ainda alguns aspectos pouco explorados do ponto de vista da história desta peça e do seu enquadramento enquanto relíquia, aspectos esses essenciais para a compreensão do carácter lendário que já envolvia a peça muito antes da sua saída de Santa Cruz e que marcaria o seu percurso e o dos objectos que por força das circunstâncias lhe viriam a estar associados.

A existência de uma espada, dita de D. Afonso Henriques, venerada entre outras relíquias em Santa Cruz de Coimbra está relativamente mal documentada. A sua presença no Mosteiro não é mencionada quando, em meados de quinhentos, ao tempo de D. João III, se reúnem os fundamentos para a canonização de D. Afonso Henriques. No documento

onde se organizam esses fundamentos (BROCHADO 1958: 308)², além da narrativa dos alegados milagres do monarca / santo, faz-se uma descrição das suas relíquias que até aí se haviam venerado no mosteiro, conta-se que D. Afonso se igualava aos monges quando assistia a missa no Mosteiro, rezando no coro e ofício divino como qualquer deles e que para o efeito quando entrava deixava na porta a espada e vestia uma sobrepeliz. Em memória desse gesto, a porta por onde entrava ficou a designar-se de espada cinta, designação que manteve até à data da sua demolição em 1628³. Todavia nenhuma espada propriamente dita é aí mencionada enquanto objecto de devoção.

Omissão estranha dado o teor das alegações, mas que talvez possa justificar-se pelo facto de à espada, ao contrário do escudo e da vestimenta de «olanda» (a sobrepeliz ?) já nessa época dada como perdida, não estarem atribuídas as mesmas qualidades mais ou menos sobrenaturais que contribuía para justificar a santificação do seu primordial proprietário.

1. O presente estudo centra-se no caso específico da polémica associada a estes três itens de inventário. A integração e percurso do núcleo de pinturas proveniente de Santa Cruz foi já abordado em: SANTOS, P. M. M. L. (1997-1998). Coleções Monásticas de Pintura no Museu Soares dos Reis. *O Tripeiro*. Porto, Associação Comercial: p. 12-21; 86-91; 114-120; 122-131; 192-198, 342-350.
2. Biblioteca Pública Municipal do Porto (BPMP), MS 84, Fl. 235 a 237 vº. Trata-se do traslado feito por D. José de Cristo e é referente ao processo de canonização iniciado em 1556 de que nos fala I. da Costa Brochado. Agradecemos ao Doutor Nuno Rezende Mendes a revisão das transcrições aqui incluídas.
3. BPMP, Ms 86, Fol. 57 vº.

Parte do debate gerado em torno da genuinidade da espada que hoje conhecemos como de D. Afonso Henriques, é suscitado pela improbabilidade do regresso das armas de Alcácer Quibir depois da trágica derrota de D. Sebastião. Em 1604, numa vida de San António de Padua da autoria de Mateo Aleman⁴, fomos encontrar a mais remota referência a este episódio que até agora conhecemos, em que se justifica a não utilização das armas e o consequente regresso com facto de o exército de terra estar já vencido quando chegou a armada onde se transportava a recamara do Rei e onde viajavam estas armas e não por esquecimento como divulgaram outros autores ao longo do Século XVII:

«(...) mas Dios que todo lo gobierna y sabe, no permitio que aviendo de ser el Rey Don Sebastian vencido, lo fuesse com armas acostumbradas a vencer. Asi, quando se las llevaron las mando meter com su recamara en los navios de armada, y quando ellos llegaron, ya el exercito de tierra estava perdido, y se volbieron en salvamento com la espada y escudo, que luego se puso en su lugar como antes lo estava»⁵.

Aleman descreve ainda com detalhe o escudo bem como as miraculosas quedas premonitórias da morte dos monarcas portugueses ou até, em 1574, prevendo o desastre de Alcácer Quibir. Quanto à vestidura branca com as armas reais, nesse mesmo documento era já dada como desaparecida e dela se dizia: «A qual levavã a molheres que estavã de parto e nam po/ dião parir e fazia deus em ella milagres com aquella vesti/ dura e logo eram alumiadas e pariã. E esta vestidura/ aguora em nossos tempos desapareção e nam se acha»⁶.

Ainda na primeira metade do Século XVII, quer D. Vicente quer D. José de Cristo, memorialistas de Santa Cruz, voltam a referir-se a ela, este último para dizer que se perdeu num incêndio da Sacristia⁷.

Em 1628, Faria e Sousa refere-as como «oyas inestimables» que são no Mosteiro, ainda nesses dias, a espada, o escudo e a sobrepeliz com que seguia o Coro⁸.

D. Vicente e D. José de Cristo acrescentam às narrativas que trasladam observações de carácter prático que eventualmente decorreriam do seu contacto mais directo com os objectos em questão e com o cartório onde os registos dos acontecimentos que os envolviam se guardavam. Da espada regista D. Vicente:

«Assi com ElRei pedio nesta carta assi se fez,/ mandaramlhe a espada, e escudo, e pera ir/ mais venerado, lhe fizeram a caixa preta/ que agora tem, sobre a antiga, a espada também a alimparam, e lhe fizeram aquella/ bainha e cabos, e caixa, porque dantes disto/ nam tinha cabos, senão amaçam largo, e huã bainha antigo como de facas»⁹.

Na miscelânea de D. José de Cristo guarda-se uma descrição detalhada que, a nosso ver, vem avolumar as muitas dúvidas levantadas sobre a originalidade da arma que em 1834 chega ao Museu Portuense:

«Dej-/xounos também huã espada de cingir que tem sinco palmos / de comprido, a guarnição ao Antigo, de largura de tres dedos e / vaj se deminuindo ate a ponta em dous, a qual antiguamente / era maior e mais larga e Comprida, mas como he de tantos an-/ os o ferro vaje guastando de alimparem porque

4. ALEMAN, Mateo – *San Antonio de Padua*. Sevilla: Clemente Hidalgo, 1604. A obra foi escrita em 1603. O episódio é também referido pelo cartorário D. Vicente no manuscrito intitulado “Memórias Várias” (BPMP, Ms 175, fl. 435) onde se diz apenas que as armas haviam regressado sem terem desembarcado e é transcrito na íntegra no miscelâneo organizada por D. José de Cristo Bretiandos entre 1623 e 1632 (BPMP, MS 86, Fl. 75 vº). Das palavras de Aleman que aqui transcrevemos reconhecem-se ecos bem evidentes em: SOUSA, Manuel de Faria e - *Epítome de las Historias Portuguesas*. Madrid: 1628, Tom. 2º, p. 551 e também na Crónica de Nicolau de Santa Maria escrita em 1668, acrescentando este a ideia do “esquecimento”. Aleman parece acompanhar de perto alguma crónica de Santa Cruz na narrativa dos milagres e aparições de D. Afonso Henriques e da sua relação com a vida do Mosteiro, também contados por D. Vicente e D. José de Cristo. Acrescentando Aleman, a propósito do corpo incorrupto aquando da trasladação (f. 23 vº), que chegou a conhecer e a falar com alguém que presenciara o acontecimento.

5. ALEMAN, op. Cit. Libro primeiro. Fº 13 vº.

6. BPMP, Ms 84, fl.236 vº

7. BPMP, MS 86, fls. 46 e 132

8. Sousa, Manuel Faria e – *Epítome de las Historias Portuguesas*. Madrid: 1628, Tom. 2º, p. 363. Tal como para Mateo Aleman, desconhecemos as fontes a que recorreu Faria e Sousa para a produção destas afirmações sobre as relíquias de Santa Cruz mas a menção da sobrepeliz, dada como desaparecida tanto tempo antes, faz pensar que se trata apenas de uma repetição de escritos anteriores.

9. BPMP, MS 175, fl. 435



Fig.1 - Espada dita de D. Afonso Henriques, último quartel do Século XVI ?; aço; 99,5 x 14,5 cm. Inv. N.º 1 Div Museu Nacional de Soares dos Reis/ em dep. No Museu Militar do Porto (fot. José Pessoa IMC/ MC)

a conser-/vamos sem ferrugem e mui lustrada como tal reliquea me-/resse. Alem disto também lhe fizeram as guardas e punho / mais curto do que era quando El Rej D. Sebastião a quis levar / pera africa»¹⁰.

A informação pode ser verdadeira e descrever a espada que efectivamente regressou do Norte de África e a sua posterior alteração, ou ser fantasiosa e descrever uma espada nova que se fez para substituir a relíquia perdida, justificando as diferenças entre a

original e que então se descrevia com as alterações e a usura do tempo. Em qualquer dos casos a espada que hoje se conserva não apresenta vestígios de semelhante desgaste ou alterações.

Das relíquias de D. Afonso Henriques guardadas em Santa Cruz apenas a espada chegou até nós. Da sobrepeliz e do escudo, deixa, que saibamos, de haver notícia depois do século XVII¹¹. Embora em 1944 ele fosse ainda reclamado como se tivesse dado entrada no Museu Portuense.

«UM TINTEIRO DE TARTARUGA...»

João Batista Ribeiro, no seu Inventário do Museu Portuense de 1839 (VITORINO 1930: 12)¹², regista «um estojo que contem um tinteiro de tartaruga marchetado d'ouro e madrepérola, que foi do uso de F.r Bartholomeu dos Martyres». Mas já em 1838, no periódico *O Panorama* (1838: 122), se fizera referência a esta peça com essa associação ao nome

do Arcebispo de Braga, acrescentando a menção a uma pena «com que se asignaram os decretos do concilio tridentino, monumentos curiosos doados a Sancta Cruz por D. Fr. Bartholomeu dos Martyres». Dessa pena não volta a encontrar-se notícia, tão pouco do estojo a que alude João Batista Ribeiro. Trata-se de uma peça de produção italiana do século XVIII, construída

10. BPMP, MS 86, fl. 75 vº

11. Rodrigues de Gusmão terá antes de 1834 tentado ver o escudo (não se refere à espada ou à sobrepeliz) no Mosteiro, mas o padre encarregue da guarda desses objectos informou-o de que o escudo desaparecera, não se sabia como nem quando e que dele restava apenas o informe de D. Nicolau.

12. RIBEIRO, João Batista – *Relação dos Objectos do Museu Portuense entregues pelo ex Director do mesmo João Baptista Ribeiro á Comissão da Academia Portuense de Bellas Artes para esse efeito nomeada pela ditta Academia*. In VITORINO, Pedro – *Os Museus de Arte do Porto (Notas Históricas)* (1930). Coimbra: Imprensa da Universidade, p. 64-85.



Fig.2 · Escrivaninha, c. 1720-1747, tartaruga, madrepérola, liga de cobre e ouro, 29,5 x 18,5 x 11 cm. Inv. N.º 8 Div Museu Nacional de Soares dos Reis (fot. José Pessoa IMC/ MC)

em tartaruga, ornamentada com incrustações de motivos “chinoiserie” em ouro e elementos “rocaille”, grotescos e figuras alegóricas em madrepérola. Não é assinada mas tem paralelos muito estreitos com peças da autoria de Gennaro e Giuseppe Sarao¹³.

Foi apresentada na exposição de Arte Ornamental de 1882¹⁴, sem classificação, mas já com a indicação de ter sido oferecida por Benedito XIV à Academia Litúrgica Pontífica fundada em Coimbra em 1747¹⁵.

Joaquim de Vasconcelos dedicou-lhe, em 1914, um breve estudo (VASCONCELOS 1914-1915) onde a classifica como trabalho francês, da corte de Luís XV e onde definitivamente deita por terra a associação ao concílio de Trento e a Frei Bartolomeu dos Mártires. Em 1998, a sua classificação foi revista por comparação com paralelos de outros museus, designadamente da Wallace Collection, tendo então sido datada do século XVIII e aproximada à produção da família Sarao.

13. Gennaro Sarao e Giuseppe Sarao seu filho eram artistas especializados na técnica designada “piqué” de ouro sobre tartaruga, activos em Nápoles entre 1720 e 1777, foram artífices da Corte de Fernando VI de Bourbon, Carlos III e Bárbara de Bragança. No Museu Ermitage guarda-se uma peça cuja autoria lhes é atribuída com as insígnias de D. João V.

14. *Catálogo Ilustrado da Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental portuguesa e Espanhola*. Lisboa: Imp. Nacional, 1882. p. 224, n.º 20.

15. Desta oferta não foi ainda possível encontrar registo documental entre a documentação nem do Mosteiro nem da Academia.

VINTE E SEIS PLACAS DE ESMALTE

A série de vinte e seis placas de esmalte pintado, com cenas da Paixão, directamente inspiradas na série de gravuras da chamada *Pequena Paixão* de Dürer, é talvez o mais enigmático dos três itens a que aqui nos dedicamos, já que nada sabemos sequer sobre a sua entrada no Mosteiro de Santa Cruz. A sua associação aos outros dois itens parece decorrer de algum reconhecimento da sua unicidade e rara qualidade de execução, já que, ao contrário desses, nenhum momento ou personagem histórico lhes está associado à entrada no Mosteiro.

Outrora talvez organizadas num pequeno retábulo ou num frontal de altar as pequenas placas foram ao longo do tempo merecendo esporádica atenção por parte dos autores portugueses. Todavia escaparam ao mais sistemático levantamento de esmaltes na Europa de J. J. Marquet de Vasselot (1921) a que não escapou a sua única congénere em Portugal: o tríptico de esmalte então na Biblioteca de Évora.

Em 1914, Joaquim de Vasconcelos dedica-lhes três páginas ao longo das quais propõe a datação da primeira metade do século XVI e sugere a Casa das Relíquias do Mosteiro de Santa Cruz como local da sua instalação no Mosteiro.

A apresentação da série na Exposição de Arte Francesa em Lisboa, em 1934, dá-lhe visibilidade junto de especialistas nacionais e estrangeiros que nesse contexto a classificam como do 1.º terço do Século XVI. Dessa data em diante passará a ser referida na maioria dos estudos especializados neste tema publicados desde os anos 60 na Europa e nos Estados Unidos¹⁶.

Por ser uma das séries sobreviventes mais completa e uma das raras com registo documental anterior ao Século XIX, constitui hoje uma referência incontornável entre as suas congéneres europeias, razão pela qual, em janeiro de 2008, o Museu Soares dos Reis, em



Fig.3 · Coroação de espinhos, último quartel do Século XVI, atelier do Mestre da Paixão de Cristo; esmalte pintado sobre cobre, 10,1 x 8 cm; Inv. N.º 2.11 Div Museu Nacional de Soares dos Reis (fot. José Pessoa IMC/ MC)

16. VERDIER, P. (1967) – *The Walters Art Gallery. Catalogue of the painted enamels of the Renaissance*. Baltimore, The Trustees of the Walters art Gallery; CAROSELLI, S. L. (1993) – *The Painted Enamels of Limoges. A Catalogue of the Los Angeles County Museum of Art*. Los Angeles: Los Angeles County Museum; BLANC, M. (2011) – *Emaux peints de limoges XV^e – XVIII^e siècles. La Collection du Musée des Arts Décoratifs*. Paris: Musée des Arts Décoratifs; HIGGOTT, S. (2011) – *The Wallace collection, catalogue of Glass and Limoges Painted Enamels*. Londres: The Wallace Collection.

colaboração com o Centre de Recherche Scientifique de la Reunions des musées de France (CRRMF) e o Musée des Arts Decoratifs de Paris (MAD), se candidatou ao programa Eu-Artech com o objectivo de a analisar e inscrever num mesmo banco de

dados em que se encontravam já a série da Wallace Collection e peças do MAD. O processo permitiu a revisão da sua datação (agora atribuída aos meados do século XVI e o início do século) e autoria, um atelier ainda em estudo da esfera de Pierre Reymond.

DE SANTA CRUZ DE COIMBRA AO ATENEU D. PEDRO

A sagração dos aprestos de guerra de D. Afonso Henriques, enquanto relíquias teve um papel inquestionável na construção de que nos fala António Cruz de uma “legenda áurea”, que muito interessava aos monges cruzios e que foi já estudada por vários autores. A conjuntura nacional e a acção propagandística do mosteiro ter-se-ão conjugado na formulação do mito (FINO 1999: 231-245) e o interesse pelas relíquias retomado em cada ímpeto de santificação da figura do fundador (além do processo de 1556, as intenções de canonização repetiram-se com D. Sebastião, D. João IV, D. João V e de novo com D. José). Com uma suposta “dessacralização” operada aquando da integração na Fazenda Pública esse potencial simbólico e propagandístico não foi completamente desbaratado. Ao trazer a espada do Fundador do mosteiro que fora partidário e reduto da causa absolutista, D. Pedro IV – Rei Soldado como o fora D. Afonso Henriques – parecia querer trazer o símbolo da fundação da nacionalidade justamente para a cidade onde vivera o Cerco, momento decisivo para os destinos da causa liberal e da “refundação” que com ela ambicionava.

A sua vinda para o Museu Portuense toma pois foros de iniciativa política eivada de simbolismo e por isso acaba inevitavelmente rodeada de polémica. Aos envolvidos no processo caberá o difícil papel da sua legitimação que debilmente se apoia na ideia de que D. Pedro IV a oferecera à cidade¹⁷. Desse gesto não ficou qualquer registo escrito. A omissão é agravada pela ausência de registo de saída de Santa Cruz e de entrada no Museu Portuense.

O volume de correspondência trocado, de Maio a Outubro de 1834, entre o Prefeito do Douro, o Sub-Prefeito de Coimbra, o Vice-Reitor da Universidade e o Ministro de Estado dos Negócios do Reino, acerca dos objectos retirados de Santa Cruz de Coimbra e da sua vinda para o Museu é bem elucidativo do confronto de vontades e da divergência de entendimentos relativamente aos princípios que norteavam a integração dos bens no património do Estado.

Estavam em causa a legitimidade dos comissionados para procederem à escolha dos objectos, a capacidade para a sua guarda daqueles a quem caberia defende-los no período de transição, a disponibilidade de espaço físico para albergar tamanho acervo, a capacidade para mobilizar recursos humanos para tarefas de grande envergadura como o inventário detalhado dos bens, mas sobretudo estava em causa uma diferente posição quanto ao conceito de utilidade pública e ao modo como os bens nacionalizados deviam servi-la.

A Universidade e a Câmara de Coimbra multiplicam-se em pedidos e requerimentos para que fiquem na cidade os bens dos conventos locais suprimidos «por terem nella a sua sede os principais Institutos da Sciencias e das Artes; e onde por isso tais objectos serão com utilidade publica, mais consultados pelos Nacionais, e estrangeiros (...)»¹⁸. Alegava-se que esses bens formavam na cidade «huma distincta parte do seu ornamento, celebridade, e publica utilidade».

17. A ideia é veiculada pelas declarações de João Baptista Ribeiro, em RIBEIRO, Op. Cit. p.6: «...a famosa espada do Sr. D. Affonso Henriques declarada pelo Immortal Duque de Bragança propriedade do Museu Portuense, como consta de documento expedido pelo Ministerio do Reino ao Excellentissimo Prefeito do Douro». Em 1864, em informação ao Governador Civil do Porto voltará o autor da *Exposição...* a afirmar que lhe dissera o Prefeito do Douro que «Sua Magestade havia oferecido a dita espada á cidade do Porto em signal dos serviços prestados no Cerco à causa da Liberdade, o qual documento deve existir no Governo Civil».

18. Arquivo Central das Secretarias de Estado – Ministério do Reino – Negócios Diversos. 1833-34. Letra P. Pasta 15, segundo cópia do documento original em [Relatório de Paulo Esteves da pesquisa efectuada por ordem de A. Luiz Gomes nos arquivos do extinto Ministério do Reino]. Cópia dactilografada existente no Arquivo do Museu Nacional de Soares dos Reis (AMNSR).

Invocava-se que em Coimbra se iria estabelecer uma biblioteca pública e um museu de belas artes e antiguidades a par da Biblioteca da Universidade (que era sobretudo destinada aos alunos e por isso estava aberta apenas durante o período lectivo) e do Museu dos Objectos da Natureza da mesma Universidade. O ensino nesse estabelecimento seria mais completo se passasse a tocar esse ramo da instrução pública (o das Belas Artes) e que ficara reservado para D. Pedro «o completar por este modo, a grande obra do seu Augusto e Immortal Avô...» referindo-se á reforma da Universidade por D. José I, «...reunindo no mesmo local, já tão célebre, e distinto as sciencias ás Bellas-artes».

No documento em que se expõe essas alegações refere-se ainda que a «Espada do Grande Affonso acha-se depositada com outras preciosidades no Sanctuario do Mosteiro de Santa Cruz, não será justo que esta estimadíssima Relíquia do Fundador da Monarquia Luzitana se separe da Cidade onde repouza as cinzas de tão Grande Heroe»¹⁹.

O requerimento que o Prefeito do Douro remete ao Ministro do Reino vai acompanhado do parecer do próprio Prefeito (Manoel Gonçalves de Miranda) onde tem a oportunidade de expor a argumentação com que pretende fundamentar a vinda dos livros e objectos para o Porto. Aí refere-se ao zelo com que a comissão coimbrã se batia por «conservar dentro dos seus muros os livros, os quadros, e outros preciosos objectos ate agora sem proveito do publico, encerrados em os claustros» como algo prejudicial á instrução pública. Do seu ponto de vista a grande livraria da Universidade de Coimbra seria suficiente para a cidade, não se justificando a abertura de uma outra a pretexto de que a da Universidade está fechada durante o período não lectivo, até porque «naquela cidade he extremamente pequeno o numero dos leitores»²⁰.

Considera também que os «productos das Bellas Artes» têm o seu local próprio nas grandes cidades e não nas Academias

«cuja instituição tem de ordinário por objectos matérias theoreticas, assim isolados serão matéria

de curiosidade para os viajantes, bem como os monumentos de Architectura e Escultura d'antiga Grécia entre as ruínas d'aquela paiz clássico, porem sem utilidade alguma para a sociedade, porquanto esta só pode crea-la, e desenvolvê-la a riqueza e o luxo. Além disto hua galeria de quadros fraccionada, perde a maior parte do merecimento para os progressos da instrução: e huma escola de pintura tem melhor lugar nesta Cidade do que em Coimbra».

O Prefeito manifesta ainda a sua convicção de que «Sua Magestade Imperial terá muita satisfação em ver neste theatro da sua glória reunido tudo quanto a vaidade tinha encerrado nos Mosteiros da Província» e de que a espada não poderia estar confiada a melhor guarda que a dos moradores da Cidade do Porto para escrever logo em seguida que se lhe havia de juntar a espada que trouxe ao lado durante o cerco «o restaurador e Libertador da nossa Patria. Assim se acharião reunidos dous monumentos da Gloria Nacional, que na ordem do tempo abarção [sic] perto de sete séculos».

A 29 de Julho de 34 o Museu Portuense, precariamente instalado no Convento de Santo António da Cidade, era visitado pelos monarcas e, segundo a narrativa que do evento faz João Batista Ribeiro²¹, já aí se encontravam a espada de D. Afonso Henriques e a escrivanhinha de tartaruga, na altura tida como de D. Frei Bartolomeu dos Mártires. Quanto á série de esmaltes não restam dúvidas de que teria vindo junto com a primeira remessa, sendo o único dos três itens em questão neste estudo a ser mencionado na relação inicial.

Apesar da falta de condições das instalações, relatada pelo próprio João Batista Ribeiro e por vários outros ao longo do século XIX, a espada conservou a sua "aura", permanecendo exposta dentro de um «caixão com guarnições de prata», pousado sobre uma mesa em mármore proveniente do Convento de São Domingos (VITORINO 1930: 82). Em 1863, coincidindo com um dos momentos em que é reclamada a sua devolução a Coimbra, é-lhe feita uma placa

19. Idem

20. Ibidem

21. RIBEIRO, Op. Cit. p. 6.

em prata para lhe servir de legenda com a simples informação «Espada de D. Affonso Henriques»²².

Da forma de apresentação dos outros dois itens no Museu chega-nos apenas um registo fotográfico colhido já no início do século XX onde pode ver-se que a escrivaninha ocupava outras das belas mesas de mármore provenientes de São Domingos.

Dois anos depois da exposição histórica de João Baptista Ribeiro onde dá conta de todo o processo de acolhimento dos bens no Museu Portuense e tenta defender-se das acusações de roubo e extravio que sobre ele iam caindo, já a imprensa (*O Panorama* 1838: 122) noticia que a livraria e o santuário eram as duas coisas mais importantes do convento, fala-se de uma obra de Rafael e outra de Rubens e em seguida referem-se a espada e a escrivaninha como «monumentos curiosos» da instituição, além de uma pena com a qual D. Frei Bartolomeu dos Mártires teria assinado decretos no concílio de Trento e da qual não volta a haver menção ou rasto.

A partir deste período espada e escrivaninha começam a ser citadas conjuntamente como exemplo máximo das relíquias ou tesouros espoliados de Santa Cruz. Os seus destinos cruzam-se na fortuna crítica, tendo em comum, além da proveniência, um estatuto polivalente que parece situar-se algures entre o objecto histórico e a relíquia.

Mesmo no quadro da integração na fazenda Pública dos bens da Ordens extintas, com toda a polémica que o caracterizou, poucos objectos protagonizaram semelhante discussão pública. Ao símbolo nacional que a espada inegavelmente representava juntavam-se a escrivaninha dita de D. Frei Bartolomeu dos Mártires, a série de esmaltes, ocasionalmente uma pintura dita de Rubens e outra de Rafael, construindo uma aura lendária de tesouro que, quando conveniente, ajudava a enaltecer o valor do “saque”.

Em 1841 o Padre Manuel Coutinho, nas páginas do *Antiquário Conimbricense*²³, enceta o debate público sobre a genuinidade da espada. Daí em diante e ao longo mais de 150 anos publicar-se-ão dezenas de escritos²⁴ nos quais muitas vezes se entrecruzam as questões da originalidade da espada e as da legitimidade da sua entrega ao Museu Portuense e, por extensão, da de todo o acervo de Santa Cruz.

Em 1864, a Câmara de Coimbra reclama de novo «a devolução da espada que foi de Afonso I e outros objectos retirados do Mosteiro de Santa Cruz» dando lugar a uma determinação de averiguações emitida pelo Ministério do Reino, à qual o Director interino da Academia Portuense (organismo em que desde 1839 se integrava o Museu) reage pedindo a Coimbra «a designação dos assuntos dos quadros e se possível fosse o tamanho deles» por não existir nos arquivos do Museu qualquer informação sobre a sua procedência, pedido a que a Câmara Coimbrã não responde. A resposta da academia às averiguações limita-se por isso a informar que existem uma espada denominada de D. Afonso Henriques e um tinteiro de tartaruga denominado de D. Frei Bartolomeu dos Mártires que “geralmente se diz” terem estado no Santuário de Sta. Cruz e uns esmaltes representando a Paixão de Cristo que se diz terem estado na banqueta do altar do mesmo santuário²⁵.

Na sua resposta à interpelação do Governador Civil relativamente ao destino dos ditos objectos, João Batista Ribeiro reafirma que o então Prefeito do Douro lhe dissera que a espada fora oferecida por D. Pedro IV e que o respectivo documento de oferta deveria existir no governo civil.

Entre 1878 e 1903 Martins de Carvalho, nas páginas do periódico *O Conimbricense*, reclama repetida e veementemente a restituição da espada e das “outras preciosidades” a Coimbra, embora curiosamente duvide da autenticidade da espada.

22. Em 1940, Aarão de Lacerda, no processo de destrinça dos espólio da Academia e do Museu, encontraria uma tampa de um estojo com a forma da espada e conclui-se então que a espada chegara ao Museu, num estojo com o seu recorte, de configuração setecentista, forrado a couro vermelho e muito provavelmente mandado executar aquando da iniciativa de canonização de D. João V. Nalgum momento, talvez em 1863, a tampa fora retirada e a metade inferior do estojo encaixada num outro receptáculo que então se terá considerado mais condigno mas que Pinho Leal, com alguma parcialidade, descreve com sendo «de madeira ordinária, pintada de preto» dando esse autor como roubada a bainha de veludo com guarnições de prata que, considerado o formato do recorte no interior do estojo setecentista, nunca deve ter chegado a entrar no Museu.

23. *O Antiquário Conimbricense*, n.º 1 e n.º 9. Coimbra: [S.n.], 1841.

24. Dispensamo-nos aqui do relato desse “contraditório” por este ter sido já feito por Carlos de Passos na monografia que dedicou à espada de D. Afonso Henriques, e mais recentemente, por BARROCA, Mário Jorge (2000) – *Pera Guerrejar. Armamento Medieval no Espaço Português* (Cat. Exp). Palmela: Câmara Municipal, p. 330-336

25. Arquivo da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto (AFBAUP). 105A. *Conferências Ordinárias*, fl. 93, 94, 94 Vº e 95. (Agradecemos à Dra. Cláudia Garradas a informação sobre a existência desta acta).

NO MUSEU SOARES DOS REIS: UMA «RELÍQUIA SAGRADA» PARA SERVIR A «CULTURA DO PÚBLICO E OS SENTIMENTOS NACIONAIS»

Em 1933, a polémica reacende-se. Aquando da inauguração da sala Vitorino Ribeiro no Museu Militar de Lisboa, o seu Director reclama a espada para a Capital a pretexto de um monumento ao monarca fundador que aí planeava erguer-se, afirmando que a espada se encontrava no Museu do Porto por mero equívoco. As afirmações provocaram brado. Vasco Valente recentemente nomeado director do Museu Soares dos Reis reage de imediato através da imprensa informando que não pode de momento provar a legitimidade da posse da espada (nem de outros objectos do museu), por falta de documentos, mas que «A Capital do Norte não deve continuar a ser esbulhada das preciosidades que constituem o seu património artístico e monumental. Nós saberemos sempre guardar aquilo que nos pertence. E a famosa espada de D. Afonso Henriques é uma relíquia sagrada que todos nós devemos venerar e defender»²⁶.

E a polémica prosseguirá durante os vinte anos seguintes, entre a genuinidade, a ilegitimidade da transferência e a imperiosidade da devolução a Coimbra. Em 1943 Rocha Madahil publica um inventário inédito do Mosteiro de Santa Cruz (MADAHIL 1943), que dará de imediato lugar a uma exposição coimbrã exigindo a restituição da espada «tesouro supremo da Cidade» cuja permanência no Porto «representa não só uma afronta ao brio de Coimbra, como sacrílega mutilação do venerando túmulo do fundador da Pátria»²⁷.

O pedido é recusado pela Direcção Geral do Ensino e das Belas Artes, com um parecer de Diogo de Macedo, que se pronuncia na qualidade de vogal da Junta de Educação Nacional e de Director de um museu do Estado, no qual considera que a espada não teria em Sta. Cruz as condições de conservação e segurança necessárias e que, por outro lado, o acto

poderia ser considerado uma falta de respeito para com a cidade do Porto que há muito era sua detentora. Alega ainda ser seu dever defender o princípio de que todos os valores confiados à Direcção dos Museus do Estado deles não devem sair a nenhum pretexto «estando patentes em exposição pública, não só são património da Nação valorizados pelo ambiente em que se encontram, como servem no mais elevado espírito de sentido civilizado, a cultura do público e os sentimentos nacionais»²⁸.

O pedido repetir-se-ia em 1947 para entrega ao então Museu Regional de Machado de Castro, de novo sem sucesso.

O tema da espada de D. Afonso Henriques tinha todas as componentes necessárias para servir bem a propaganda do Estado Novo. Por outro lado a possibilidade de uma eventual beatificação de D. Afonso Henriques voltava de novo a estar na berlinda.

Não por acaso, quando em 1940 o Museu Soares dos Reis, agora já instalado no Palácio dos Carrancas, abria as suas portas (embora provisoriamente) com uma exposição da obra de Soares dos Reis, escolhia-se, de entre toda a produção do escultor, o gesso da imponente e carismática estátua de D. Afonso Henriques, para exhibir no átrio de recepção do Museu.

Nesse mesmo ano a espada era pedida ao Museu para figurar na Exposição do Mundo Português, de onde aliás regressou rodeada de grande solenidade e com surpreendente mobilização da população. A sua imagem seria utilizada nas reconstituições para o Cortejo dos Centenários, apoteose do congresso e exposição do Mundo Português, no concurso de cartazes promovido pela Comissão Organizadora e várias vezes publicada na Revista dos Centenários.

26. «A espada de D. Afonso Henriques». *Diário de Notícias*. 2 Set. 1933.

27. «A espada do Fundador da Nacionalidade Portuguesa». *Correio de Coimbra*. 30 Mar. 1944.

28. AMNSR, Documento enviado ao Museu Soares dos Reis pelo Ministério da Educação Nacional. Junta Nacional de Educação I subsecção da 6.ª secção (cópia sem data).

Entretanto, desde 1933 que o director do Museu, sob pressão institucional e da imprensa, se desdobrava em esforços para legitimar, quer a classificação medieval da peça que defendia, quer a sua presença no Porto, consultando o director da Fabrica de Armas Nacional de Toledo, pesquisando na bibliografia estrangeira sobre o tema, procurando paralelos e buscando nos arquivos o famigerado documento de doação por D. Pedro²⁹. Na sequência dessas averiguações, em 1939 Carlos de Passos publica na Revista dos Centenários uma série de textos sobre o tema que mais tarde se reunirão numa publicação da Associação dos Arqueólogos Portugueses (PASSOS 1957) no qual se defende a tese de genuinidade da espada, que só voltaria a ser questionada com fundamentação em 2000 (BARROCA 2000).

Em 1944, com o Museu plenamente instalado no palácio dos Carrancas em moderno programa museo-

gráfico, a espada encontrava-se em exposição na sala principal do andar nobre do palácio, sobre veludo, dentro de um escrínio de vidro e constituía, no dizer de Vasco Valente, «um dos grandes atractivos do Museu e uma honra para a Cidade»³⁰. Supomos que conservava nessa altura a classificação que o mesmo lhe atribuía que a datava do século XII e a classificava como de tipo Peninsular.

Deverá ter-se conservado em exposição pelo menos durante os anos sessenta, possivelmente na sala chamada dos «Fundadores» onde se homenageavam D. Pedro IV e João Batista Ribeiro, mas significativamente, no breve roteiro do Museu elaborado por Manuel de Figueiredo em 1965 (FIGUEIREDO 1965) nem a espada nem a escrivanhina são já mencionadas entre os “ex-libris”, são-no em contrapartida as vinte e seis placas de esmalte, com a prestigante atribuição a Penicaud II.

A EVANESCÊNCIA DE UM MITO?

A década de 70 constituiu, também para o Museu, um período de grande conturbação e profunda mudança nas suas opções programáticas. A exposição permanente sofreu grandes alterações que não foram registadas de modo sistemático, mas que se verifica terem operado uma espécie de depuração dos conteúdos a expor. Deixava de haver lugar para aspectos e carácter histórico e documental no percurso do Museu que progressivamente se afirmava como um museu de arte³¹, apostado na actualização das suas colecções e numa acção cívica activa. A pressão pontual, mas por vezes violenta, da opinião pública que configurava o Museu como um reduto do regime político e da sua propaganda terá contribuído para um esforço, nem sempre concertado ou sistemático, mas efectivo, de apagar a marca do Estado Novo que ameaçava assombrar os projectos museográficos vindouros.

O gesso da estátua de D. Afonso Henriques foi guardado em reserva bem como todo o recheio da «Sala dos Fundadores».

Em 1985 A espada de D. Afonso Henriques cuja posse tanta polémica suscitara, é solicitada para uma exposição comemorativa do 8.º centenário da morte do Fundador no Museu Militar do Porto sendo em seguida pedida para passar a integrar a exposição permanente desse museu. A facilidade com que o Museu Soares dos Reis acede ao pedido evidencia que a peça não estava já incluída no programa de exposição. No Museu Militar a espada ocupa hoje lugar de destaque em exposição permanente. Todos os anos é solenemente transportada a Coimbra, até junto do túmulo de D. Afonso Henriques, no contexto das comemorações do dia do Exército.

29. O registo destas diligências encontra-se hoje no Arquivo do Museu Soares dos Reis.

30. AMNSR, *Carta/ parecer dirigida ao Director Geral do Ensino e das Belas Artes*. 22 Jun. 1944. Lº 9, n.º 126.

31. Curiosamente o Museu Soares dos Reis não constituiu nunca uma secção de objectos históricos no seu inventário. A espada, a escrivanhina e a série de esmaltes provenientes de Santa Cruz de Coimbra integram desde sempre o chamado Fundo Antigo e foram os itens “fundadores” da secção designada “Diversos”, não tendo nunca sido remetidos para secções específicas eventualmente mais adequadas à natureza de cada um deles.

É ainda hoje assunto de ensaios, artigos em periódicos e programas de televisão.

A escrivaniha integra-se, desde 2001, no circuito da exposição permanente do Museu em articulação com peças de ourivesaria do Século XVIII.

A série de esmaltes, como aliás parte da arte religiosa da colecção, não encontrou nessa última revisão de programas e percursos, enquadramento adequado, estando presentemente em reserva.

CONCLUSÃO

A leitura destes três itens enquanto unidade parece fazer hoje pouco sentido, mas é inegável que os seus caminhos se cruzaram de modo determinante para todos eles. É certo que, não fora a carga histórica e simbólica, que persistentemente acompanhou da espada do Fundador, e as três peças teriam sido remetidas ao mesmo espaço (na melhor das hipóteses residual) da memória colectiva que ocupam tantas centenas de outras peças provenientes dos conventos extintos. Esse parece mesmo o destino provável se as imaginarmos no húmido refectório do Convento de Santo António da Cidade e se considerarmos os longos períodos de encerramento que a instituição vivenciou, além do carácter escolar que durante mais de cem anos lhe definiu a acção, limitando o alcance e a projecção dos seus espólios.

Ainda assim, nesse quadro da escassa visibilidade das colecções públicas portuguesas, a inesperada

notoriedade que a estas peças assistiu contribuiu de modo decisivo para que tantos estudos se fizessem em torno delas e para que de um modo ou de outro acabassem por conhecer reenquadramentos sucessivos que as salvam do esquecimento.

A abordagem da polémica, durante mais de 150 anos esgrimida na imprensa e em escritos vários acerca destes três itens, permite-nos compreender como, de uma forma que só pontualmente se prendeu com o seu valor intrínseco, eles parecem ter-se constituído como símbolos de uma profunda controvérsia ideológica, e se viram por isso rodeados de persistente e inusitada aura mediática que resultou do processo e simultaneamente nele participou, tornando-se num “pretexto material” para um debate público sobre património que raras vezes teve lugar em Portugal.

AGRADECIMENTO

Este estudo foi possível graças ao apoio formalizado no protocolo estabelecido entre a Fundação para a Ciência e Tecnologia e o ex-Instituto do Museu e da Conservação.

FONTES E REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARROCA, Mário Jorge – *Pera Guerrejar. Armamento Medieval no Espaço Português* (Cat. Exp). Palmela: Câmara Municipal, 2000.

BROCHADO, I. da Costa – «Tentativas de Canonização de El-rei D. Afonso Henriques». Suplemento de *Anais*. Lisboa. II série, Vol. VIII, 1958.

Catalogo Illustrado da Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental portuguesa e Espanhola. Lisboa: Imp. Nacional, 1882.

FIGUEIREDO, Manuel de – *O Museu Nacional de Soares dos Reis*. Porto: Marques Abreu, 1965.

FINO, Francisco Saraiva – «Na Fábrica do Mito. Algumas notas sobre a história de D. Afonso I». *Revista da Faculdade de Letras "Linguas e Literaturas"*. Porto. XVI (1999) 231-245.

MADAHIL, A. da Rocha – *Inventário do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra à data da sua extinção*. Coimbra: Gráfica de Coimbra, 1943.

MARQUET DE VASSELOT, J.-J. – *Les Émaux limousins de la fin du XV^e siècle et de la première partie du XVI^e, Étude sur Nardon Pénicaud et ses Contemporains*. Paris: A. Picard, 1921.

O Panorama. Jornal Literário e Instructivo da Sociedade propagadora dos Conhecimentos Úteis. Lisboa. Na Typographia da Sociedade. Vol. 2 (1838), p. 122.

PASSOS, Carlos de – *A Espada de D. Afonso Henriques*. [S.l.]: Associação dos Archeólogos Portugueses, Sep. Archeologia e História, vol. VII., 1957.

VASCONCELOS, Joaquim de – *Arte Religiosa em Portugal*. Vol. I. Porto: Emílio Biel & Ca, 1914-15.

VITORINO, Pedro – *Os Museus de Arte do Porto (Notas Históricas)*. Coimbra: imprensa da Universidade, 1930.

VASCONCELOS, Joaquim de – *Arte Religiosa em Portugal*. Vol. I. Porto: Emílio Biel & Ca., 1914-1915.

COLECCIONISMO E INTEGRAÇÃO DE PATRIMÓNIO MONÁSTICO EM PORTUGAL NO INÍCIO DO SÉCULO XX A COLECCÃO JOSÉ RELVAS

Fernando Grilo

*Professor Auxiliar, ARTIS – Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa.
fjorgegrilo@gmail.com*

RESUMO

O presente estudo pretende discutir, com base em documentação inédita do arquivo pessoal de José de Mascarenhas Relvas (1858-1929), o modo como o colecionador integrou na sua coleção de obras de arte um conjunto de peças provenientes do património monástico português e que integram a exposição permanente da Casa dos Patudos – Museu de Alpiarça. Como o fez, com que intuito e, principalmente, com que paixão as estudou e integrou na sua vivência quotidiana, são algumas das questões que desejo estudar, recorrendo às informações que o seu inesgotável arquivo pessoal vai revelando e a um conhecimento cada vez mais alargado da coleção.

PALAVRAS-CHAVE

Colecionismo | Património Monástico | José Relvas | Casa dos Patudos - Museu de Alpiarça

ABSTRACT

This study aims to discuss, based on unpublished documentation from the personal archives of José Mascarenhas Relvas (1858-1929), how the collector included in its collection of works of art a set of pieces from the Portuguese monastic heritage, today part of the permanent exhibition of Casa dos Patudos – Museu de Alpiarça. How he did it, with what intention and specially, the passion with which he studied and integrated it into his daily life, are some of the questions I want to study, using the information that his inexhaustible personal historical archive provides.

KEYWORDS

Collecting | Monastic Heritage | José Relvas | Casa dos Patudos - Museu de Alpiarça

O presente estudo, com base em documentação inédita do arquivo pessoal de José de Mascarenhas Relvas (1858-1929) visa compreender o modo como este colecionador integrou na sua colecção de obras de arte, peças provenientes do património monástico português. Como o fez, com que intuito e principalmente com que paixão as estudou e integrou na sua vivência quotidiana, são algumas das questões que, neste espaço naturalmente exíguo, desejo estudar, recorrendo às informações que o seu inesgotável arquivo pessoal vai revelando.

O acervo da Casa dos Patudos¹, por força do legado testamentário de José Relvas, foi deixado ao município de Alpiarça com usufruto de sua esposa e, por conseguinte, tal como era sua vontade expressa, nunca foi disperso e nunca foi significativamente alterado. Naturalmente, nas décadas que mediam entre a morte do colecionador (1929) e a da sua esposa (1957), há ainda todo um conjunto de documentação e de circunstâncias a investigar para fundamentar esta afirmação, assim como falta ainda investigar em profundidade o período até 1962 em que todo o espaço da Casa sofreu obras de adequação a museu público².

A colecção em estudo foi constituída dos anos finais do séc. XIX e as três primeiras décadas do séc. XX, permitindo já hoje identificar, como para nenhuma outra colecção particular da época e desta importância, as sequências de aquisição, proveniências, mecanismos e protagonistas do mercado de arte nacional e internacional³. No entanto, uma colecção de arte, tal como a entendo, deve ser encarada, sendo possível, como uma entidade global, revelando com tal enfoque uma muito mais elevada complexidade do que apenas o somatório das obras que nela chegaram até nós. Existe uma componente imaterial em qualquer colecção

que, em meu entender, é claramente insubstituível para o estabelecer da sua identidade, não só no contexto histórico em que é formada e fruída mas também na actualidade. É precisamente essa imaterialidade da colecção Relvas que é possível estudar, pois este conjunto patrimonial que é complexo, permanece alegadamente completo reunindo sob um mesmo tecto e sob a mesma vontade, uma colecção de obras de arte, uma biblioteca, um arquivo pessoal e uma fototeca. Podemos, num exercício que considero muito interessante, sugerir a compreensão da imaterialidade desta colecção, ou seja, tudo o que vai para além do próprio objecto artístico e que pode conduzir à descoberta e compreensão mais profunda do Homem, do colecionador, da sua personalidade, das suas circunstâncias, do seu tempo histórico, cultural e artístico, evidentemente patentes na retaguarda do acto de juntar objectos e de os organizar. Como se compreende, tal imaterialidade é muito difícil de identificar com base documental e amiúde apenas se encontra expressa sugerida numa visão de conjunto da colecção, mas como se sabe, por questões várias, essa visão conjuntural revela-se, em muitos casos, muito difícil, senão mesmo impossível, principalmente devido à dispersão dos acervos, ao distanciamento temporal a que observamos o fenómeno e à forma algo errática e circunstancial como as algumas das principais colecções oito e noventaístas foram reunidas. Frequentemente a personalidade do colecionador é apenas brevemente antevista, à míngua de melhor fonte de informação, nas obras que reuniu, dispersas ou não por vários locais, podendo então apenas conjecturar-se da sua decisão final de aquisição e somente extrapolar o gosto que se revela na morfologia, materialidade e estética do próprio objecto adquirido. Raramente se consegue a complementaridade entre a documentação de uma vida e a história documental

1. A propósito da colecção José Relvas cfr. SALDANHA, Nuno – *Carlos de Haes 1826/1898* [Cat. da exposição] Alpiarça: Casa-Museu dos Patudos, 2000; SALDANHA, Nuno – *José Malhoa – Na colecção de José Relvas*. Alpiarça: Casa-Museu dos Patudos, 2001; FALCÃO, José António – *O Jardim das Hespérides. Pintura Espanhola do Século XIX na Colecção da Casa dos Patudos*. Alpiarça: Casa dos Patudos – Museu de Alpiarça, 2005; FALCÃO, José António – *Filhos do Sol, Filhos da Lua. Aspectos da Criação de Gado Bovino e da Tauromaquia na Casa dos Patudos*. Alpiarça: Casa dos Patudos – Museu de Alpiarça, 2006; FALCÃO, José António – *Os Corpos e as Almas. Obras de José Malhoa na Colecção da Casa dos Patudos*, 2006. Alpiarça: Casa dos Patudos – Museu de Alpiarça; FALCÃO, José António – *Momentos da Pintura Portuguesa na Casa dos Patudos, séculos XIX e XX*. Alpiarça: Casa dos Patudos – Museu de Alpiarça, 2007. Sobre a importância da colecção Relvas no panorama do colecionismo de arte do seu tempo verificar GRILLO, Fernando – “A constituição de uma colecção de arte no início do Séc. XX em Portugal. José Relvas e o mercado da arte peninsular”. In FERNANDES, Alexandra e AFONSO, Luís U. (eds.). *Os Leilões e o Mercado da Arte em Portugal. Estrutura, história, tendências*. Lisboa: Scribe, 2012.
2. O estudo do colecionismo em Portugal revela-se como um campo de investigação relativamente recente mas que contudo já produziu obras de referência de exemplar qualidade. Apenas cito as que abarcam a cronologia em análise, FRANÇA, José Augusto – *A arte em Portugal no Séc. XIX*. Lisboa: Bertrand, 1967, 2 vols; GRILLO, Maria João, GRILLO, Fernando – *Colecção de Pintura contemporânea do Banco Mello. O gosto do olhar*. Lisboa: Inapa, 1998; SILVA, Raquel Henriques – “Colecionismo de Arte no Portugal de Oitocentos”. *Henri Burnay. De banqueiro a colecionador*. [catálogo]. Lisboa: IPM/CMAG, 2003, pp. 11-22.
3. Deixamos de lado propositadamente o estudo económico desta colecção, os dados não são ainda definitivos e se permitem já o estabelecer de algumas tendências de preços e de procura, não são claramente conclusivos pelo que o avanço da investigação certamente trará novas informações.

de uma colecção. Raríssimos são também os exemplos de colecionadores que, no tempo que estudamos, discorreram sobre as suas obras, quer quanto às razões que os conduziram à aquisição propriamente dita, quer quanto ao valor estratégico que dada peça assume na economia global da colecção. Muito especiais são também aqueles que, para além da satisfação estética ou material de possuir esta ou aquela obra, se preocuparam em manter registos fiáveis de aquisição, constituídos por facturas, recibos, notas de despesa, recibos de fretes, catálogos de exposições ou de leilões, onde as obras estiveram expostas ou foram primeiramente reveladas ao público, textos de críticos que as referem, etc.

No caso da colecção do Museu de Alpiarça e da personalidade que desejamos encontrar, essa documentação existe para um alargado número de obras de arte, salvaguardada no arquivo pessoal de José Relvas. A documentação aí preservada, permite identificar a data de aquisição e respectivo valor, a quem, em que circunstâncias (leilão, particular, a negociante, por acerto de contas em outros negócios) e igualmente nos permite saber alguns elementos que, por mais prosaicos, raramente são preservados, nomeadamente quanto pagou o colecionador de frete de transporte, de Lisboa a Santarém e daí a Alpiarça, em quanto importou a limpeza ou restauro das peças, o custo da moldura e até a localização escolhida por José Relvas para muitas das peças que ele, a partir de 1914, organizou e expôs em núcleos cronológicos e temáticos. Do mesmo modo, os catálogos dos leilões (várias dezenas) a que José Relvas assistiu ou nos quais adquiriu obras de arte e que se encontram preservados, são instrumentos documentais preciosos para conhecer o seu pensamento, uma vez que o colecionador tinha o hábito de neles anotar as aquisições, o custo atingido pelas peças e, amiúde, escrevia comentários sobre a sua qualidade, a sua autenticidade ou sua notável qualidade plástica.

É precisamente neste contexto, que surge a importância da integração do património artístico proveniente das ordens religiosas na coleção de José Relvas.

Pela conjuntura da extinção das ordens religiosas, a partir de 1834, foi colocado, intencionalmente ou não, pelo Estado português um alargado acervo artístico à disposição dos colecionadores nacionais e estrangeiros, que aí viram uma oportunidade única para adquirirem um conjunto alargado de obras de arte de

qualidade, vejam-se apenas os anúncios aos leilões e vendas particulares que a imprensa diária da época ecoa e compreende-se perfeitamente a vitalidade de um ramo de negócio que está em pleno florescimento, não só em Portugal mas também no estrangeiro. É hoje cada vez mais reconhecível a importância, tanto histórica como patrimonial, que representou a *Reforma geral eclesiástica*, empreendida pelo Ministro e Secretário de Estado Joaquim António de Aguiar e executada pela Comissão da Reforma Geral do Clero (1833-1837), através do Decreto de 30 de Maio de 1834. O património das casas religiosas é incorporado na Fazenda Pública e, em alguns casos, rapidamente vendido em hasta pública. Importa precisar que não me estou a referir, como aliás é sabido, apenas a obras de arte, mas também a propriedades urbanas e rústicas, a conjuntos edificados em variável estado de conservação que, consoante a localização e atendendo a múltiplos factores que não cabe aqui analisar em profundidade são preservados ou, pelo contrário, imediatamente transformados ou mesmo destruídos. A importância de tal medida não só se expressa no modo como politicamente a questão foi equacionada, mas também pelo impacto que tal medida política veio produzir no acervo patrimonial no nosso país, pois de uma assentada, são arrolados aos bens nacionais todo um conjunto de obras de arte e conjuntos patrimoniais edificados de grande valia e de indiscutível importância cultural e artística.

Tal medida cuja importância se salienta foi, contudo, precedida de um importante processo de incorporações que atingiu não só os bens da Igreja, mas também os que pertenciam à família real e à Coroa, tornando a venda dos bens nacionais uma espécie de redistribuição por novos poderes, feita por intermédio do Estado, de toda essa enorme riqueza móvel e imóvel

«[...] Representando o início de um vasto processo de desamortização que em 1861 se estende às mitras, cabidos e colegiadas, em 1866 às câmaras, juntas de paróquia, irmandades, hospitais e Misericórdias, e, finalmente, em 1869, aos passais, baldios e bens dos estabelecimentos de instrução pública, ela mais não é, contudo, do que um aspecto da transformação das formas de propriedade que caracteriza o século XIX» (SILVEIRA 1980: 87-110).

O necessário enquadramento histórico do fenómeno que hoje se está a estudar, revela um panorama sistemático de desintegração de patrimónios acumu-

lados desde há muito em instituições de Antigo Regime, citamos alguns bens e datas que o comprovam: Bens da Casa das Rainhas, (Decreto de 9 de Agosto de 1833); Comissariaria-Geral da Terra Santa passa para o Tesouro Público; os edifícios são integrados nos próprios da Coroa (Decreto de 13 de Dezembro de 1833); Bens da Santa Igreja Patriarcal de Lisboa, da Basílica de Santa Maria Maior (Decreto de 4 de Fevereiro de 1834); Bens da Casa do Infantado, à excepção de alguns palácios, casas e quintas destinados ao recreio da Rainha (Decreto de 18 de Março de 1834); Bens das corporações de religiosos regulares (Decreto de 30 de Maio de 1834); Bens da Universidade de Coimbra (Decreto de 5 de Maio de 1835). No entanto, no relatório oficial de 1842, refere-se expressamente que, das quatrocentas e oitenta e uma casas religiosas extintas até ao momento, apenas foram considerados «[...] dignos de serem collocados nos Muzeus como peças de primoroso trabalho, raras, históricas ou célebres pela sua antiguidade 207 objectos litúrgicos ou devocionais [...]».

Todas estas situações integraram e permitiram a redistribuição de bens pertencentes a instituições que, em muitos casos, reverteram a favor de particulares. Para o universo que me interessa, o da história da arte portuguesa e do colecionismo em finais do séc. XIX e início do século seguinte no nosso país, coteje-se, a título de exemplo, a proveniência das obras de arte mais estudadas e naturalmente mais citadas pelos autores que foram pioneiros na História da Arte em Portugal, constituindo bases essenciais de raciocínios estéticos e conjunturais, assim como a permanência destes intelectuais nas comissões nomeadas para a implementação destas medidas, e percebe-se claramente a relevância cultural e científica destas medidas políticas, mesmo que insuspeitamente na emergência de uma nova ciência entre nós. Tal conclusão, mais se acentua se verificarmos a proveniência de um número muito significativos dos cerca de quatro mil objectos patentes ao público na grande *Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental Portuguesa e Espanhola*, em 1882, e também nas exposições que a esta sucedem, nos quais podemos

encontrar a presença de obras de arte provenientes dos Mosteiros do Lorvão, da Madre de Deus, em Lisboa, de São Dinis, em Odivelas, de Almoester, em Santarém, de Nossa Senhora da Conceição, em Beja, entre muitos outros. A estes se devem também juntar um conjunto alargado de objectos de proveniência claramente monástica e que pertenciam a colecções privadas, mas que são, por isso mesmo, difíceis de devidamente rastrear no que respeita a proveniências assumidas. Lembro apenas o magnífico relevo de *Nossa Senhora com o Menino*⁴ [fig.1], de Hans Daucher (GRILO 2013) (ESER 1996, 2007), notável obra de arte que figurou com destaque na citada exposição de 1882, na sala F do certame, onde se expunham obras de arte provenientes da colecção particular de D. Fernando II e da sua segunda esposa Élise Hensler, Condessa de Edla. Teria sido esta peça de escultura adquirida precisamente às monjas do Convento da Madre de Deus em Xabregas pelo Rei D. Fernando II, conforme sugere Luís Keil (KEIL 1945) (DIAS 1997), talvez por intermédio do seu conselheiro e amigo engenheiro António Maria Fidié, em cuja colecção figuravam também outras obras de arte provenientes do Convento da Madre de Deus e que ao presente se encontram no Brasil (SERRÃO 1999: 1-22) (PEREIRA 2010: 884-894)⁵.

No entanto, para o presente raciocínio não importa somente considerar as obras que integraram as colecções do Estado, pois por cada uma que as comissões escolhiam para integrar os futuros museus nacionais, havia todo um conjunto de outras, naturalmente de diferentes valias, tanto de pintura, como de escultura ou de artes decorativas, que não eram escolhidas. Estas eram consideradas como não possuindo interesse para o Estado o que, por conseguinte, conduzia a que pudessem ser legalmente alienadas ao público, sendo que, naturalmente, os colecionadores nacionais e estrangeiros atentos, as compraram em leilão e, por vezes, também em ajuste particular. Não estamos certamente a falar da totalidade das alfaias de culto que não foram consideradas como se relevante valor histórico, patrimonial ou estético, uma vez que muitas foram realocadas em igrejas paroquiais⁶

4. Städtische Kunstsammlungen, Maximilianmuseum, Inv.-Nr. 5703, H. 16 / in. (41.8 cm), W. 12 / 4 in. (31 cm), segundo a legenda identificativa do museu.

5. As pinturas que se encontram no Museu D. João VI da Universidade Federal do Rio de Janeiro foram atribuídas aos mestres de Ferreirim e são provenientes da colecção do engenheiro António Maria Fidié, cujo herdeiro José Maria d'Almeida Garcia Fidié os vendeu ao colecionador brasileiro Ferreira das Neves. O mesmo museu possui outras obras provenientes do Mosteiro da Madre de Deus, em Xabregas.

6. Em 1889, concessão de objetos, alfaias e mobiliário existentes no Convento de Convento de N. Sr.ª da Piedade da Esperança, Lisboa a outras igrejas: igreja de Santa Cruz do Castelo, Igreja dos Mártires, Igreja de São Carlos de Fátavãos, Igreja do Sagrado Coração de Jesus, Igreja de São Lourenço, Igreja de São José, Igreja do Campo Grande, Igreja de Alpiarça, Igreja da Serra do Bouro, nas Caldas da Rainha, Igreja do Olival, em Ourém, Igreja de Santos o Velho e Mosteiro da Encarnação de Lisboa.

mas de conjuntos azulejares, pinturas, livros, livros iluminados, trabalhos em ferro, cobre e mesmo escultura de vulto, das mais variadas dimensões e materiais, que simplesmente não foram selecionadas para integrarem as futuras coleções do Estado e que, por isso mesmo estavam libertas para poderem livremente ser negociadas no mercado de arte nacional e também internacional.

Como qualquer outro colecionador de arte do seu tempo, também José Relvas, ainda que compondo a sua coleção muitas décadas depois da extinção das ordens religiosas em Portugal, adquiriu peças provenientes do contexto histórico que aqui hoje estudamos, peças cuja origem era o espaço sacro e que por ele foram reunidas, tanto por uma questão de gosto, como de investimento e até de salvaguarda patrimonial.

A especificidade da coleção Relvas, a que já me referi, reside na possibilidade de poder ser documentada ao pormenor a sua actividade como colecionador e é precisamente em tão detalhada documentação que posso encontrar notícias de alguns objectos adquiridos pelo colecionador e que expressamente pertencem ao universo de obras de arte de origem monacal. Tal só é possível, em primeiro lugar atendendo à natureza dos objectos em si, à sua iconografia e função, mas também porque, num fenómeno muito interessante de preservação de memória e de construção de identidade das próprias peças, algumas incorporaram na sua história, mesmo vendo vendidas décadas mais tarde, a proveniência do universo das ordens religiosas, quer como marca de autenticidade quer como uma atribuição indelével de qualidade ou de valor histórico. A título meramente exemplificativo de um universo muito mais alargado, refiro apenas algumas situações de aquisição de peças neste contexto por José Relvas e também por seu filho Carlos Loureiro Relvas.

Em 1911, a 5 de Setembro, o nosso colecionador adquire por sete mil réis um candeeiro de azeite com quatro bicos a Augusto Carlos Vilas, antiquário de Lisboa com loja aberta na Rua D. Pedro V, n.º 31, que no respectivo recibo⁷ refere expressamente ter sido adquirido em leilão dos bens do Convento da Estrela. Tal convento poderá ser o convento carmelita do coração de Jesus da Estrela, vulgo Basílica da Estrela, em Lisboa⁸.



Fig. 1 · Hans Daucher, N.º Sr.º com o Menino, Städtische Kunstsammlungen, Maximilianmuseum, Inv.-Nr. 5703, prov. Coleção D. Fernando II, adquirido Convento da Madre de Deus, Lisboa

7. Arquivo Histórico da Casa dos Patudos, recibo de Augusto Carlos Vilas, 5 de Setembro de 1911.

8. ANTT, *Inventário de extinção do Convento do Coração de Jesus da Estrela de Lisboa*, PT/TT/MF-DGFP/E/002/00055, incluindo autos de praça e de arrematação dos objectos pertencentes ao espólio do suprimido Convento, 4.º Bairro, Lisboa, conforme se define na descrição pormenorizada do documento.



Fig. 2 · Recibo de pagamento ao antiquário Augusto Carlos Vilas, 16 de Novembro de 1912, Arquivo Histórico da Casa dos Patudos.



Fig. 3 · Fragmento de presépio em Barro, Casa dos Patudos – Museu de Alpiarça

Ao mesmo antiquário, no ano seguinte, confirmado em recibo datado de 16 de Novembro⁹, [fig.2] adquire Carlos Loureiro Relvas um presépio de barro incompleto, por vinte e três mil réis. Esta peça, que penso poder identificar-se com parte de um presépio em barro que ainda se encontra na Casa [fig.3], terá sido previsivelmente adquirido pelo antiquário no mesmo contexto da hasta pública de bens monásticos, talvez até do mesmo convento, uma vez que, aí se encontravam, além de outras esculturas de terracota, o grande presépio de Machado de Castro cuja localização no edifício se discute, sucessivamente em 1834, 1891 e 1917.

Em 1916, a 4 de Fevereiro, o nosso colecionador adquire por vinte escudos¹⁰, seis bustos de santos em barro, que penso ainda existirem na Casa dos Patudos [fig.4], e que são expressamente provenientes do convento do Sacramento, em Alcântara, adquiridos em hasta pública por António Manuel de Almeida, certamente um antiquário de Lisboa [fig.5].

Em 1919, dia 29 de Outubro, Carlos Loureiro Relvas adquire, por seiscentos escudos a Sebastião¹¹, uma casula bordada com a respectiva estola e manípulo, parte integrante de um novo núcleo da coleção que estava ao tempo a ser constituído e que, ainda hoje, necessita de um estudo de conjunto¹². Alguns outros

objectos nesta colecção nos revelam igualmente uma origem com toda a probabilidade monástica, nomeadamente o conjunto de esculturas de vulto em madeira ou em barro que exhibe, um conjunto de missais e de livros litúrgicos, iluminados ou não, e outros objectos de culto, mas cuja proveniência não foi ainda possível estabelecer documentalmente.

Claramente documentados estão os vários conjuntos azulejares que José Relvas adquiriu também para a sua casa de Alpiarça, quer em conjuntos com painéis historiados representando iconografia sacra, quer em silhares compostos por azulejo avulso, de várias proveniências e cronologias, que ligou à sua vivência quotidiana promovendo a sua integração perfeita nos espaços da sua casa. A aquisição de azulejos no contexto que agora estudo, revela uma assinalável importância e implica algumas questões do ponto de vista patrimonial que importa aqui colocar em destaque.

José Relvas adquire sistematicamente conjuntos de azulejos, vendo-os certamente como peças de património, interessando-lhe a proveniência, a antiguidade e a autenticidade dos conjuntos, mas encarando-os de um ponto de vista diferente das restantes obras de arte da sua coleção. Posso até traçar um paralelismo com as sistemáticas aquisições que o nosso colecionador

9. «Declaro que vendi pela quantia de vinte escudos, seis bustos de santos em barro, ao Illm.º Senhor José Relvas, bustos por mim comprados em hasta pública, no convento do Sacramento em Alcântara». Arquivo Histórico da Casa dos Patudos, recibo de Augusto Carlos Vilas, 16 de Novembro de 1912.

10. Arquivo da Casa dos Patudos, recibo de António Manuel de Almeida, 4 de Fevereiro de 1916.

11. Ilegível no original.

12. Embora não documentalmente comprovável como pertencente ao contexto da extinção das ordens religiosas, aproveite a oportunidade para salientar a importância crescente que, a partir de certo momento Carlos Loureiro Relvas assume na composição da coleção Relvas e também colocar em destaque a importância da coleção de paramentos litúrgicos.



Fig.4 - Busto de Santo, Casa dos Patudos – Museu de Alpiarça.

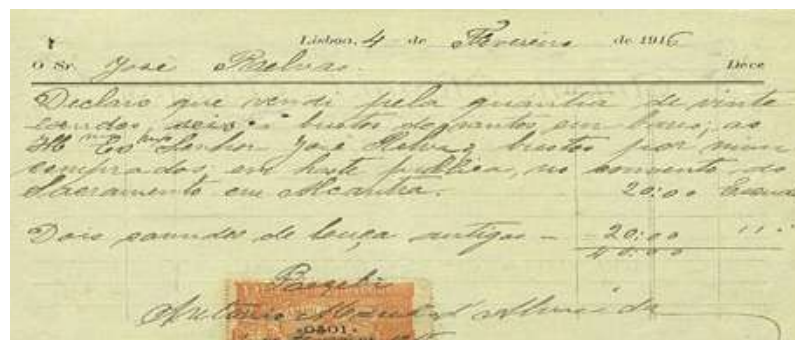


Fig.5 - Recibo de aquisição a António Manuel de Almeida, 1916.

faz de mobiliário, que deseja que seja antigo, de boa qualidade, sendo até sistematicamente restaurado¹³, mas cuja finalidade final é funcional, quer dizer, permitindo um uso corrente dos espaços da casa dos Patudos, como é habitualmente referenciado pelos visitantes da sua Casa¹⁴.

A aplicação em várias salas da Casa de azulejos hispano-árabes, comprados em Coimbra e em Lisboa, e a reutilização em salas nobres do edifício de conjuntos azulejares historiados, provenientes do extinto convento de Sto. António, na Chamusca [fig.6] e do Convento de N. Sr.ª da Piedade da Esperança, em Lisboa, a que se aliam conjuntos talvez menos importantes e definitivamente menos estudados do denominado Conventinho ou do Convento de Sta. Iria, na Ribeira de Santarém, são integrados nos espaços da casa, tendendo a uma habitabilidade áulica das salas, criando ambientes integradores das obras de arte expostas.

A integração destes conjuntos revela um gosto muito típico da época e uma prática de recuperação de património que não está ainda suficientemente

valorizada e compreendida no contexto da história da arte portuguesa. Sabemos que tal prática era importante, pois basta seguirmos algumas obras de arquitectura de Raul Lino (BONINA 2013) e naturalmente se conclui que este arquitecto continuamente preconiza, nomeadamente na residência de seu irmão José Lino, em Cascais, a Casa de Santa Maria (FERNANDES 2010), a integração funcional de conjuntos azulejares e até de outras peças de património artístico, como um importante tecto pintado de António de Oliveira Bernardes, provenientes da capela da Ramada, junto a Odivelas (SERRÃO 2003), que aí igualmente aplicou.

Tal gosto, que se mantém ao longo das primeiras décadas do Séc. XX, é naturalmente possibilitado pela disponibilidade no mercado de arte nacional de muitas obras precisamente provenientes da extinção das ordens religiosas no nosso país, em especial conjuntos azulejares de excelente qualidade que simplesmente não haviam sido arroladas para os Museus Nacionais ou para reutilização noutros edifícios ou locais do país.

13. «1905, Junho 18, Da conta de 17 de Julho a Figueira Portugal, das Janelas Verdes, restauração e montagem de 24 cadeiras de couro antigas... 189.500 r.». Diário, Arquivo Histórico da Casa dos Patudos – Museu de Alpiarça. Sabemos, por outra documentação do arquivo Histórico da Casa dos Patudos, que as cadeiras haviam sido adquiridas pouco antes a Luísa Burnay.

14. «Não se tem sómente a impressão de se entrar em casa de artistas de educação aprimorada; recebe-se também a mais impressionante lição de arte decorativa, a par de uma clara afirmação de bom senso, pois as commudidades não faltam nunca para se descansar, para se poder ver um quadro detidamente, para se observar uma atrahente faiança portuguesa, hispanhola, francesa ou italiana, das boas épocas, para se admirar uma gravura, uma porcelana, uma pequenina escultura, um tecido de seda ou de lã fina, bafejado de bom gosto, para se ver de muito perto – á distancia de um segredo – uma miniatura pintada em marfim, ou em cobre, sob esmalte invisível!» (QUEIROZ 1916: 7-16).



Fig. 6 · Casa dos Patudos, Conjunto azulejar, Séc. XVIII, prov. Convento de Sto. António, Chamusca.

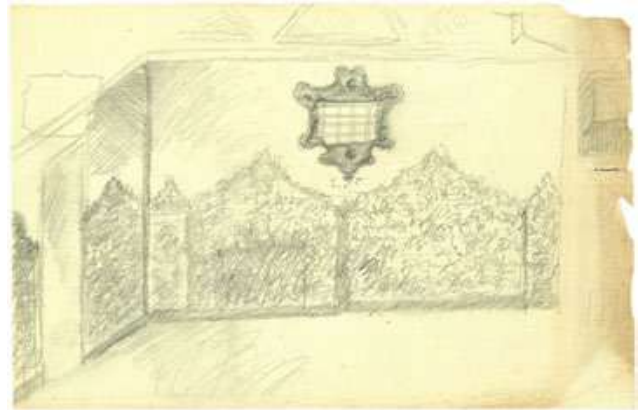


Fig. 7 · Desenho de José Relvas, projecto de colocação dos conjuntos azulejares, sala D. João V, Arquivo Histórico da Casa dos Patudos.

Foi exactamente neste contexto que José Relvas recorreu, para o embelezamento da sua casa e para a valorização cenográfica e até museológica das suas coleções, não só ao património que estava disponível na sua região, mas também à aquisição sistemática de conjuntos azulejares a outros colecionadores ou a negociantes de arte, constituindo hoje um dos mais consistentes e apreciados patrimónios do Museu. Correspondendo à primeira situação não posso deixar de referir, até pela importância que assume e pelo cuidado e interesse com que o colecionador concebeu a sua reutilização [fig.7] o conjunto proveniente do antigo convento franciscano de Sto António, na Chamusca, casa de fundação quinhentista e que foi encerrado pelo decreto de 30 de Maio de 1834. A Joaquim Morgado, sobrinho do anterior proprietário, José Relvas adquire, em 1926, os conjuntos azulejares da capela-mor, do claustro, Adquire na mesma data o túmulo monumental de D. Aleixo de Meneses, fidalgo da corte de D. João III, assim como outras peças referidas como esferas armilares, uma carranca de jardim e algumas imagens não especificadas¹⁵.

O conjunto azulejar em questão foi objecto de um estudo profundo de José Relvas [fig.8, fig.9] de modo a conseguir a perfeita adequação à então denominada Sala D. João V, uma vez que, como se compreende as dimensões do espaço na sala para eles destinada não correspondiam ao espaço da igreja. Tal estudo, integrando vários documentos e, ao que parece, procurando igualmente a integração de azulejos da sacristia, aliam o desenho ao texto,

traçando a articulação entre as medidas reais da sala em que seriam aplicados e as medidas reais do conjunto azulejar [fig.10].

A preocupação do colecionador foi evidentemente encontrar a adequação ideal, tanto em número de azulejos como em desenho do tema e da cercadura, procurando a integração perfeita dos silhares ao espaço.

Sabemos precisamente a partir desta documentação que os azulejos seriam provenientes da capela-mor e talvez também da sacristia, sendo assentes no seu novo local a partir de Maio/Junho de 1926 [fig.11], devendo José Relvas ter, naturalmente, acompanhado cuidadosamente o trabalho do assentador e pedreiro de Santarém que contratou para a aplicação do conjunto. A magnificência visual e cromática que tal conjunto aduziu ao salão principal da casa dos Patudos deve ter sido muito do agrado do colecionador uma vez que, em anos seguintes continua a adquirir azulejos de várias épocas e estéticas e a aplica-los nos espaços da sua casa.

Ao túmulo de D. Aleixo de Meneses adquirido também em 1926 e de idêntica proveniência voltarei noutra vez, desta feita sobre a escultura na coleção da Casa dos Patudos, bastando ao momento fixar a origem e o contexto de proveniência desta importante obra de arte do Renascimento, tão esquecida pelos autores e cuja qualidade escultórica coloco na esfera de um mestre de assinalável qualidade.

15. Supõe-se a existência de azulejos provenientes desde mosteiro no Museu Nacional do Azulejo, em Lisboa e no Museu Alberto Sampaio, em Guimarães, mas tal notícia carece ainda de ulterior confirmação.

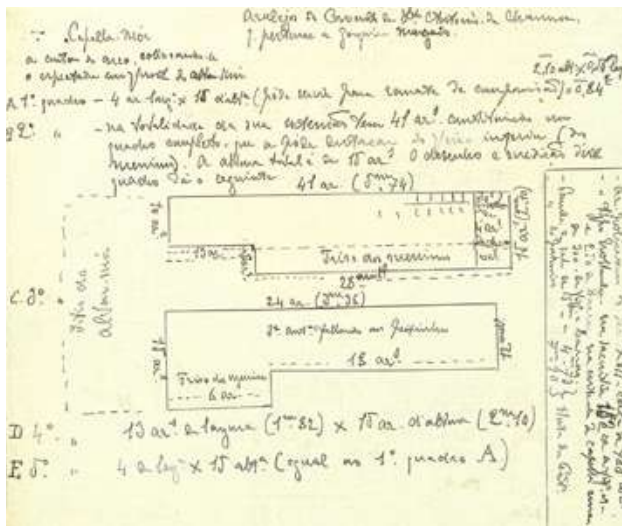


Fig. 8 - Estudo manuscrito de José Relvas para a colocação dos conjuntos azulejares Provenientes do convento de Sto. António, Chamusca, Arquivo Histórico da Casa dos Patudos.

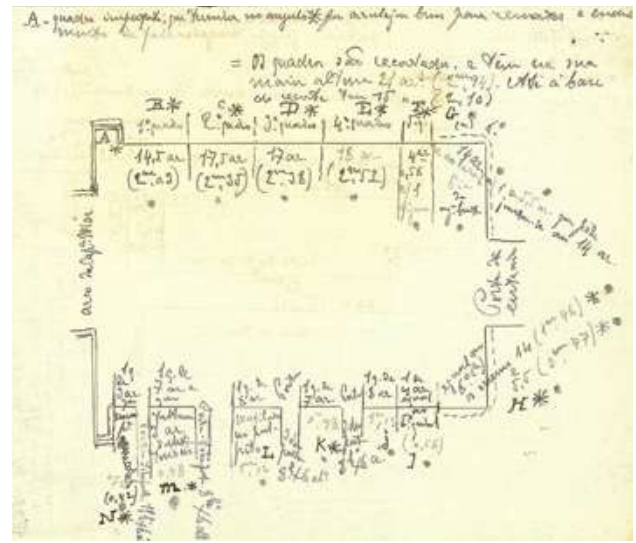


Fig. 9 - Estudo manuscrito de José Relvas para a colocação dos conjuntos azulejares Provenientes do convento de Sto. António, Chamusca, Arquivo Histórico da Casa dos Patudos.

O outro importante conjunto azulejar que José Relvas adquire no contexto do património conventual é proveniente do Convento de N. Sra da Piedade da Esperança, em Lisboa [fig. 12], convento feminino pertencente à Ordem dos Frades Menores e à província de Portugal da Observância, com data de fundação remontando a 1524. Não é o momento de traçar a história deste importante cenóbio lisboeta¹⁶ mas importa destacar que somente foi encerrado, por morte da última freira, em 1888, sendo no ano seguinte, delapidado das suas alfaiais e em anos seguintes vendido o seu espólio azulejar. Na casa dos Patudos estes azulejos setecentistas estão dispostos no vestíbulo de entrada do 1.º andar, conferindo um carácter áulico [fig. 13] ao espaço, para o que contribui a iluminação suficiente para que o efeito cromático seja assinalável, assim como a perfeita integração no espaço disponível, permitindo uma notável transição entre os espaços habitacionais.

Ao longo do tempo, José Relvas vai igualmente adquirindo azulejos hispano árabes, cujo valor decorativo é por demais reconhecido, fazendo-o a

coleccionadores, como um enigmático Dr. Hora, de Coimbra¹⁷ que aparentemente lhe vende azulejos provenientes da Sé Velha, e a vários negociantes da nossa praça, quer em Lisboa, como Francisco Silverio, marceneiro, antiquário e negociante de Antiquidades, quer no Porto ou em Coimbra.

A adequação dessas centenas de azulejos aos espaços da Casa, cujo exemplo máximo é a Sala de Jantar [fig. 14], constituiu igualmente ocasião para o envolvimento directo do colecionador, procurando a integração em bandas decorativas, sugerindo composições [fig. 15], tirando medidas e projectando aquisições [fig. 16] de modo a poder completar com êxito a decoração das salas. Penso que para estes azulejos não existe um verdadeiro sentido de colecionar, porquanto não há um interesse especial na história do azulejo ou na constituição, através de peças escolhidas, de um núcleo museológico representativo desta arte, como por exemplo existe no que respeita aos tapetes de Arraiolos, à paramentaria, à cerâmica ou aos livros litúrgicos. O que interessava a José Relvas era o evidente valor patrimonial destas peças e, neste sentido, a salvaguarda deste património deve

16. A propósito deste convento veja-se ficha do IRPHA, n.º e a extensa bibliografia aí aduzida.

17. «1905, 3 de Abril, da compra ao Dr. Hora (?) de Coimbra de 800 azulejos árabes ... 170.000 r». Arquivo Histórico da Casa dos Patudos – Museu de Alpiarça.



Fig.10 · Estudo de adaptação dos azulejos do corpo da capella do convento da Chamusca, feito a 6 de Junho de 1926, Arquivo Histórico da Casa dos Patudos.



Fig.11 · Estudo manuscrito de José Relvas para a colocação dos conjuntos azulejares/ guia de assentamento, Prov. convento de Sto. António, Chamusca, 1926, Arquivo Histórico da Casa dos Patudos.



Fig.12 · Conjuntos azulejares, prov. convento de N. Sra da Piedade da Esperança, Lisboa, Casa dos Patudos – Museu de Alpiarça



Fig.13 · Conjuntos azulejares, prov. convento de N. Sra da Piedade da Esperança, Lisboa, Casa dos Patudos – Museu de Alpiarça



Fig.14 · Azulejos hispano – árabes, Sala de Jantar, Casa dos Patudos – Museu de Alpiarça.

muito ao gosto que nesta cronologia se instalou em vários colecionadores. Para a disseminação desse gosto contribuiu claramente a acção prática e teórica de Joaquim de Vasconcelos, Abel Acácio Botelho, de José de Figueiredo, de José Queiroz, de António Nogueira Gonçalves, de Ramalho Ortigão, e de outros intelectuais amigos de amigos de José Relvas, que procuraram, desde o século

XIX, salientar a importância e a relevância cultural e artística do património português.

Interessava-lhe as claras possibilidades decorativas destes conjuntos, a aliciente recombinação de desenhos e de padrões que podiam contribuir para o carácter único dos espaços que habitava e nos quais fruía e dava a fruir a sua coleção de arte.



Fig.15 · Azulejos hispano – árabes, Casa dos Patudos, Alpiarça.

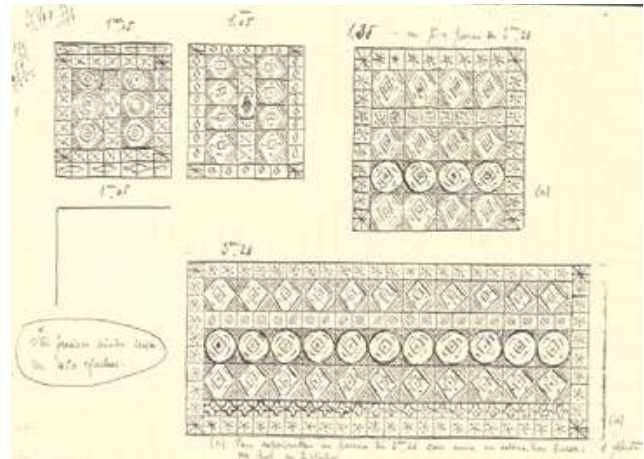


Fig.16 · Desenho de José Relvas, projecto de repadronagem dos azulejos hispano árabes, azulejares, Sala de Jantar, Arquivo Histórico da Casa dos Patudos.

CONCLUSÃO

Ao longo das páginas anteriores vimos brevemente desenhar-se uma prática de colecionismo de arte, sistemático, culto, cosmopolita e esclarecido que gerou o Museu autárquico mais importante do nosso país, estatuto que lhe atribuo, tanto pela qualidade como pela diversidade das peças expostas e pelas explícitas circunstâncias de aquisição que atrás explorámos.

A Casa dos Patudos – Museu de Alpiarça tem uma identidade própria, característica absolutamente essencial a qualquer museu no tempo em que vivemos, baseada fortemente na sua história e na memória omnipresente de José Relvas, sua família e seus amigos. Mas essa identidade decorre também do facto, único no panorama europeu, da coleção que se visita não ser um “objecto” isolado, pois faz parte integrante e integradora de um conjunto à luz da unidade do qual deve ser compreendida; referimo-nos ao Arquivo e à Biblioteca, absolutamente indissociáveis da vontade e da compreensão da personalidade de José Relvas, do seu gosto e da sua identidade, não só como português, republicano, maçom, agricultor, melómato, homem de erudição vasta e também colecionador de obras de arte.

A possibilidade de aquisição das obras que atrás referenciei deriva claramente da conjuntura histórica

e patrimonial em estudo, gerando três outras questões que me parecem pertinentes: 1. O desenvolvimento de um gosto próprio por peças deste tipo, que ainda hoje podem ser encontradas em muitas casas de início de séc. XX, gera uma espacialidade decorativa muito interessante e que é claramente émula de outras tipologias e épocas habitacionais, nomeadamente palacianas. Tal gosto foi propiciado pela presença no mercado de conjuntos provenientes de contexto monacal. 2. A capacidade de integração deste tipo de objectos, acontece não só com o intuito decorativo ou votivo (quando integram capelas privadas), mas também com carácter de preservação patrimonial. 3. Importa também reconhecer que a importância da redistribuição de património por um tecido alargado de novos possuidores, aqui incluo também os museus nacionais e regionais, foi de tal modo importante e duradouro que quando José Relvas adquire as suas peças já se passaram cerca de 80 anos da data do decreto da extinção.

Mesmo hoje existem na praça leiloeira e antiquária, nacional e internacional, obras de arte que ainda ecoam a origem conventual portuguesa, pelo que a preocupação em estudar a proveniência destas mantém plena actualidade e relevância para a História da Arte em Portugal.

FONTES E REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BONINA GRILO, Maria João – “José Relvas e Raul Lino e o projecto Arquitectónico para a Casa dos Patudos”. *Revista de Arquitectura da Universidade Lusíada*, 2013, [no prelo].

DIAS, Pedro, ed. – *Estudos de História da Escultura Escultores do Norte da Europa em Portugal – época Manuelina*. Lisboa: C.N.C.D.P. 1997.

ESER, Thomas – *Hans Daucher Augsburg Kleinplastik der Renaissance*. Munich: Deutcher Kunstverlag, 1996.

____ – «Maria mit Kind, Spatgothic und Renaissance». *Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland*, 4. München: Prestel Verlag (2007) 462 – 463.

FERNANDES, Raquel Maria – *A obra barroca de António de Oliveira Bernardes na Casa de Santa Maria em Cascais. Programa museológico* [Dissertação de Mestrado em Arte e teoria do Património]. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2010 [policopiada].

GRILO Fernando – “O retábulo escultórico de Hans Daucher (1520). Uma obra de arte do renascimento alemão e a sua relação com Portugal”. *Artis, Revista do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa*. N.º 1 (2013), 42 – 51.

KEIL, Luís – “Um retábulo de Hans Daucher, executado em 1520, para a Rainha D. Leonor mulher de D. Manuel”. *Boletim da Academia Nacional de Belas Artes*, n.º XIV. Lisboa (1945)

PEREIRA, Sónia Gomes – “Fluxo de Objectos no tempo e no espaço: a trajectória da colecção Ferreira das Neves”. *Anais do XXX Colóquio do Comité Brasileiro de História da Arte*. Rio de Janeiro/Petrópolis, p. 884 – 894.

QUEIROZ, José – “Casas de Portugal. A casa dos Patudos”. *Terra Portuguesa: Revista Ilustrada de Arqueologia Artística e Etnografia*. Lisboa [D. Sebastião Pessanha], N.ºs 13/ 14 (1916) 7-16.

SERRÃO, Vítor – “Quatro ignorados painéis dos Mestres de Ferreirim no Museu D. João VI da Universidade Federal do Rio de Janeiro”. *Estudo da Pintura portuguesa: oficina de Gregório Lopes*. Lisboa: IJF, 1999, p. 1 – 22.

SILVEIRA, Luís Espinha da (1980) – «A venda dos bens nacionais (1834-43): uma primeira abordagem». *Análise Social*, vol. XVI, 61-62 (1980) 87-110.

____ – *O Barroco* [col. História da Arte em Portugal]. Lisboa: Editorial Presença, 2003.

SILVEIRA, Luís Espinha da – “A venda dos bens nacionais (1834-43): uma primeira abordagem”. *Análise Social*, vol. XVI, 61-62 (1980) 87-110.

OS DEPÓSITOS DE ESCULTURA DO MINISTÉRIO DE OBRAS PÚBLICAS

Ricardo J. R. Mendonça

*Escultor / Faculdade de Belas-Artes – Universidade de Lisboa / Lisboa, Portugal
r.mendonca@campus.ul.pt*

RESUMO

No decurso da actividade decorativa do Ministério de Obras Públicas, na segunda metade do século XVIII, diversas esculturas terão sido movidas dos locais de onde originariamente se achavam colocadas. Outras, porém, nunca chegaram a encontrar um destino final, tendo sido incorporadas em depósitos à espera de que para elas se encontrasse uma localização permanente. Estas obras que, ao longo do século XIX, se foram espalhando por jardins, parques e outros espaços públicos teriam bastado para criar uma colecção de escultura estatuária.

PALAVRAS-CHAVE

**Escultura Pública | Coleccionismo | Academia de Belas-Artes de Lisboa |
Laboratório de Escultura | Câmara Municipal de Lisboa**

ABSTRACT

During the decorative activity of the Ministry for Public Works, in the second half of the eighteenth century, several sculptures have been moved from the places where they were originally installed. Others, however, never got to find a final destination, having been incorporated in warehouses waiting for a permanent location. These works that throughout the nineteenth century, were scattered in gardens, parks, and other public places, would have been sufficient to create a collection of statuary sculpture.

KEYWORDS

**Public sculpture | Collecting | Academy of Fine Arts of Lisbon |
Laboratory of Sculpture | City Council of Lisbon (Câmara Municipal de Lisboa)**

No decurso da actividade decorativa de distintos empreendimentos régios, no século XVIII, algumas obras de escultura terão sido movidas da sua localização original sucedendo, por vezes, que para algumas delas não se chegasse a encontrar qualquer destino específico. Desde modo, constituíram-se depósitos de obras em diversos locais e repartições, que posteriormente, no decurso do século XIX, acabaram por ser mobilizadas para a decoração de jardins públicos. Esta permeabilidade das colecções régias de escultura aos novos desígnios da sociedade liberal não só impediu a constituição de uma colecção pública de escultura, como também vaticinou a morte do Laboratório de Escultura do Reino.

De facto, é possível que algumas destas obras pertencentes ao Ministério de Obras Públicas tenham sido incorporadas na Academia de Belas-Artes de Lisboa logo em 1836, por intermédio do espólio afecto aos Laboratórios de Escultura ou até da Casa do Risco; contudo, posteriormente a esta data, outras terão igualmente sido incorporadas na sequência de alguns trabalhos de adaptação, restauro e acabamento demandados pelo governo. Refira-se a este propósito

que nenhuma destas poderia ser alienada sem a competente autorização governamental.

Logo em 1837, Joaquim Rafael propõe a requisição de uma *Flora* e de um *Hércules*, que se achavam depositados no Palácio da Ajuda (MENDONÇA 2012: 148-149). [fig.1, fig.2] Graças a ele se ficaria a saber que esta obra se atribuía à mão de Alessandro Giusti (1715-1799), um escultor italiano radicado em Portugal desde 1747 e que para a história ficaria conhecido como fundador da escola de escultura de Maфра. A existência do modelo de gesso da *Flora* parece corroborar a ligação de ambas as obras ao antepassado remoto do Laboratório de Escultura¹. Neste sentido, importa salientar que estas obras estiveram seguramente guardadas, juntamente com o monumento à rainha D. Maria I que até 1830 esteve no Palácio da Ajuda. Ainda que o pedido se tenha feito logo em 1837, a incorporação das obras só ocorreria em Agosto de 1851, no seguimento de um outro requerimento feito perto desta última data (CÂNCIO 1950: 423). Desconhece-se o local para onde este conjunto terá originalmente sido concebido, mas uma análise cuidada sobre elas, salienta aspectos



Fig.1 · Flora Farnésio, Alessandro Giusti, (1715-1799); mármore; alt. 189 cm, Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga.



Fig.2 · Hércules como Guerreiro Farnésio, Alessandro Giusti (1715-1799); mármore, alt. 176 cm. Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga.

1. Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (F.B.A.U.L. Esc. 620.)



Fig.3 - Príncipe Regente, João José de Aguiar (1769-1841); mármore, alt. 210 cm, Lisboa, Jardim Botânico da Ajuda.

interessantes. Deste logo porque em ambos casos, se trata de cópias de esculturas clássicas da colecção Farnésio que ostentam variações em face das obras finais. Se no caso da *Flora Farnésio* a simetria não dificultou a identificação da obra, o mesmo não se poderá dizer do *Hércules*, que é na realidade um *Guerreiro Farnésio*, ao qual se introduziram algumas modificações de ordem iconográfica, para convir a um novo conceito. Deste modo, o corpo de Troilo, que deveria ser representado no ombro esquerdo, foi substituído por um bastão, e à cara de Aquiles foi adicionada a representação de barba.

Outra obra que evoca esta relação entre os depósitos de cantarias do Reino e os Laboratórios de Escultura é uma estátua do príncipe regente, futuro D. João VI, que se acha instalada na escadaria do Jardim Botânico da Ajuda, e que, a nosso ver, tem sido equivocadamente identificada como um príncipe D. José (MENDONÇA 2014). [fig.3] A hipótese de que, perto de 1801, terá sido comissionada uma estátua ao futuro soberano, tem vindo a ganhar consistência, (FARIA 2008: 38) mas dificilmente a obra executada no Arsenal da Marinha, e na qual trabalhou António Machado em 1804 (act. 1768-1810) (A.H.U., Cx. 295, pasta 15), será a mesma que se veio a colocar anos mais tarde no Hospital da Marinha. De facto, 18 anos volvidos, em 1823, Cirilo Wolkmar Machado ainda a veria na casa das formas do mesmo Arsenal da Marinha, onde a obra originalmente havia sido executada (MACHADO 1922: 221). Ou seja, a obra em questão não poderia ser a mesma que em 1816 achava já instalada no Hospital da Marinha e que foi mencionada por Francisco de Assis Rodrigues (RODRIGUES 1816: 209-210). Ainda assim, comparando-as entre si, é evidente, que elas obedecem a um esquema compositivo muito semelhante, apresentando-se a primeira, aliás, mais depurada de carga ornamental do que a segunda. Por outro lado, o seu rosto idealizado recorda-nos da sistemática recusa da família real em se deixar retratar, por escultores como já antes ocorrera no monumento à rainha D. Maria I de 1798, do mesmo Aguiar, ou até no D. José I, de Machado de Castro em 1775. Não se sabe em que momento esta obra terá sido movida da casa das formas para Jardim Botânico, mas em 1862 a sua existência o jardim Botânico da Ajuda é referida pelo articulista Inácio Vilhena de Barbosa que a descreveria como uma, «estatua colossal de Hercules» (BARBOSA 1862: 222).



Fig.4 · Rio Tejo, António Machado (act. 1768-1810); mármore; 135x220x95; Oeiras, Palácio Marquês de Pombal.

As duas esculturas executadas por Alexandre Gomes (act. 1772-1817) para um chafariz que se quis construir no campo de Santana cerca de 1794, teriam ocupado lugar privilegiado na coleção da Academia de Belas-Artes de Lisboa (SILVA 1997: 175-179). Contudo, estas obras originalmente comissionadas pelo Intendente Pina Manique acabaram por ser instaladas em 1836 no Passeio Público juntamente com duas sereias e dois tritões do mesmo autor (LE CUNFF 2000: I, 37-38). As informações que sobre este conjunto têm circulado partem de duas fontes descritivas que, aparentemente se contradizem, e que viriam a substantivar a atribuição do referido conjunto de rios ao escultor António Machado (act. 1768-1810) a partir de meados do século XIX.

A primeira notícia descritiva deste conjunto foi publicada pelo *Universo Pittoresco* em 1840, (BARBOSA 1840: 338) e firma-se na descrição avançada pelo escultor Assis Rodrigues em 1816 na qual se já conta de um conjunto de seis obras de Alexandre Gomes que representarão dois rios, duas sereias e dois tritões, que se achavam depositadas num telheiro do campo de Santana (RODRIGUES 1816: 207-2011). A atribuição

destas obras a António Machado terá começado com uma interpretação feita às Collecção de memórias, de Cirilo Wolkmar Machado (MACHADO 1922: 204), numa entrada, e com artigos redigidos, um em 1857, por Jorge César Figanière para o *Almanach de Lembranças Luso Brasileiras*, e outro por Pedro Diniz para o *Archivo Pitoresco*. (FIGANIÈRE 1857: 137), (DINIZ 1857-1858: I: 107-108).

A solução para este dilema parece radicar nas múltiplas alterações ao projecto de ideias para um chafariz, que chegou inclusivamente a contemplar a execução de um *Neptuno*. Terá sido um outro erro iconográfico que nos permitiu estabelecer uma relação entre as obras existentes na Avenida da Liberdade e o rio Tejo que existe no Palácio Marquês de Pombal. [fig.4] Em causa está a invulgar representação de folhas a cobrir a região púbica das figuras, em substituição do usual manto, que serve para qualificar figuras divinas. Ainda que não seja possível apurar uma cronologia para este conjunto, as variações existentes no projecto existente no Museu da Cidade e no Gesso existente na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa², demonstram que o programa iconológico

2. Projecto para o Chafariz de Santa Ana, Museu da Cidade de Lisboa (M.C.I.) Des 0537. Modelo de gesso do rio Tejo existente na Cascata dos poetas, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (F.B.A.U.L.) Esc. 754.

terá sido sistematicamente alterado por modo que um conjunto que originariamente compreendia somente os rios *Tejo* e *Nilo*, tal com refere Fernando Pamplona (PAMPLONA 2000: 42-43)³, passasse a contemplar adicionalmente os rios Ganjes e Eufrates como menciona Cirilo Wolkmar Machado. Outros elementos que atestam a relação entre as diferentes obras são a existência em Oeiras dos golfinhos entrelaçados, que também haviam sido pensados para o referido chafariz, mas sobretudo a rigorosa coincidência no desenho dos lemes empunhados pelo rio Tejo da cascata dos poetas e pelo rio Nilo existente na Avenida da Liberdade, actualmente denominado por Douro. Existem ainda algumas inconsistências que valerá a pena considerar, nomeadamente a notícia que dá conta de esta obra ter sido adquirida por Sebastião de Carvalho e Melo, que falecera em 1782, sendo de mencionar que o risco que nos chegou do conjunto será de 1794. Aliás, a posse desta obra foi pela primeira vez evocada em 1853 pelo então Marquês de Pombal, provavelmente pouco tempo depois de se ter concluído o seu acabamento na Academia de Belas-Artes de Lisboa (A.N.B.A , Acta 30 Mar. 1853)⁴.

Em 1864, a requisição de obras de escultura era ainda vista como a única solução para se vir a constituir uma colecção (M.N.A.A.): SD (ABAL) 1 / 11 / doc. 1, Extracto 3). Mas a devassa da Câmara Municipal continuou. Em 1876 é interposta uma requisição civil para a *Flora Farnésio*, o *Hércules* e o *Rio Tejo*, bem como para diversos bustos de pedra resultantes de exercícios escolares (A.N.B.A , Acta 16 Mar. 1876). Embora nesse momento se tenha conseguido repelir o requerimento da autarquia, numa nova ofensiva em 1882 determinava que o rio Tejo acabasse mesmo por ser cedido ao Palácio Marquês de Pombal em

Oeiras, por ocasião do centenário da morte do poderoso Secretário de Estado de D. José I (MECO 2013-2014)⁵.

Em todo o caso, verificou-se que posteriormente a 1864 seria a Associação de Arquitectos Civis e Arqueólogos Portugueses a albergar e expor diversas esculturas, que noutra altura teriam por destino preferencial a Academia de Belas-Artes de Lisboa. Este desfecho deixa transparecer um acordo tácito que tornaria os espólios das duas instituições complementares, já que numa veríamos exposta a gravura, desenho, pintura e artes ornamentais, e noutra, trechos de arquitectura e escultura. Em Agosto de 1865, chegaria o *monumento a D. Maria I* da autoria de João José de Aguiar (1769-1841), e, em Fevereiro do ano seguinte, já lá se encontrava o *Neptuno*, de Joaquim Machado de Castro (1731-1822), para o chafariz do Loreto.

Também por aqui se comprova que os esforços mais consistentes para se reunir uma colecção de escultura moderna passaram pela recuperação de obras que, directa ou indirectamente, procediam dos Laboratórios de Escultura do Reino. Porque este paradigma expositivo compensava a ausência de uma galeria pública de estatuária, sobressai, ainda mais a acção dissipadora de diversas instâncias governamentais. Em 1881, o *Neptuno* seria transplantado para o jardim da Estação Elevatória das Águas dos Barbadinhos (C.M.L. 2005: 104). Mais tarde, em 1896, as figuras laterais do monumento à rainha D. Maria I seriam colocadas nos talhões da recém-inaugurada Avenida da Liberdade (R.A.A.C.A.P. 1897: 115). Assim se perdeu a oportunidade de fundar uma colecção de escultura estatuária.

3. Fernando Pamplona dá conta da colaboração de Machado de Castro na concepção dos rios *Tejo* e *Nilo* que Alexandre Gomes haveria de executar.
4. Na sessão de conferência da Academia realizada no dia 30 de Março de 1853, é lido um expediente do Ministério do Reino, datado do dia 14 desse mês em que o «Marquês de Pombal pede a restituição de uma Estatua representando o Rio Tejo, que pertencera a seu bisavô o primeiro Marquês de Pombal».
5. Agradecemos esta informação ao Doutor José Meco, que generosamente cedeu o texto da comunicação ainda por publicar (MECO, José – *O recheio desaparecido do Palácio Marquês de Pombal, em Oeiras. A Casa Senhorial entre Lisboa e o Rio de Janeiro* (sécs. XVII, XVIII e XIX) Anatomia dos interiores, 18 de Janeiro de 2013).

FONTES E REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Academia Nacional de Belas Artes (A.N.B.A.) – Cota 10. *Livro de Actas da Academia de Bellas-Artes de Lisboa: 1851-1856*, 30 março 1853.

____ – *Livro de Actas da Real Academia de Belas-Artes de Lisboa: 1869-1881*, Cota 17, 16 março 1876.

Arquivo Histórico Ultramarino (A.H.U.), CU – Caixa 295, pasta 15: “Admissão de António Machado para trabalhar na estátua do Príncipe regente”. 29 dezembro 1804.

Museu Nacional de Arte Antiga (M.N.A.A.): SD (ABAL) 1 / 11 / doc. 1, Extracto 3 – “Relatório acerca do estado d’Academia Real das Bellas-Artes”, 26 fevereiro 1864.

BARBOSA, I. de Villhena (1862) – “Jardim Botânico da Ajuda”. *Arquivo Pitoresco*. Vol. V (1862) 222.

____ – “O Passeio Público”. *Universo Pitoresco*. 22 (1840) 338.

Câmara Municipal de Lisboa (C.M.L.), et al. – *Arte Pública: Estatuária e Escultura de Lisboa (Roteiro)*. Lisboa: Pelouro da Cultura, 2005.

CÂNCIO, Francisco – *O Paço de Queluz*. Lisboa: [s.n.], 1950.

DINIZ, Pedro – “O Tejo e o Nilo”. *Arquivo Pitoresco*. Vol. I, 14 (1857-1858) 107-108.

FARIA, Miguel Figueira – *Machado de Castro (1731-1822): Estudos*. Lisboa: Livros Horizonte. 2008.

FIGANIÈRE, Jorge César de – “Dous Rios de Pedra”. CASTILHO, Alexandre Magno de. – *Almanach de Lembranças Luso-Brasileiro para o ano de 1858*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1857, p. 137.

LE CUNFF, Françoise – *Parques e Jardins de Lisboa*. Lisboa: [s.n.], 2000. Dissertação de Mestrado em História da Arte Contemporânea, apresentada Faculdade de Ciências Sociais da Universidade Nova [policopiada].

MACHADO, Cirilo Volkmar – *Collecção de memórias relativas às vidas dos pintores, e escultores, architetos, e gravadores portuguezes, e dos estrangeiros, que estiverão em Portugal*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1922. Subsídios para a História da Arte portuguesa, n.º V [1.º ed.. Lisboa, 1823].

MECO, José – “O recheio desaparecido do Palácio Marquês de Pombal, em Oeiras”. MALTA, Marize, Mendonça, Isabel M. G. (Org.) – *Casas Senhoriais Rio-Lisboa e seus interiores*. [s.l.]: UFRJ/UNL/FRESS, 2013-2014, p. 105-125.

MENDONÇA, R.J.R. – “A persistência da memória no Laboratório de Escultura da Academia de Bellas-Artes de Lisboa”. RODRIGUES, Ana Duarte; FRANCO, Anísio (Coord.) – *O Virtuoso Criador: Joaquim Machado de Castro (1731-1822)*. [Catálogo da exposição] Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga – Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2012, p. 148-149.

____ – “Alegoria e simulacro na escultura pública portuguesa: o sistema clássico”. *Arte Teoria*. Revista do Mestrado de Teorias de Arte da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. 16/17 (2013/14) 29-38.

PAMPLONA, Fernando – *Dicionário de Pintores e Escultores*. 4.ª edição, Lisboa: Livraria Civilização Editora. 4 vols. [1.º ed. Lisboa, 1954-1959], 2000.

REAL ASSOCIAÇÃO DOS ARQUITECTOS CIVIS E ARQUEÓLOGOS PORTUGUESES (R.A.A.C.A.P.) – *Boletim da Real Associação de Architectos Civis e Archeologos Portugueses*. 3.ª série, VII: 8 (1897).

RODRIGUES, Francisco de Assis – “Da Estatuaria, e Escultura em Pedra em Portugal”. In CAVROÉ, Pedro Alexandre, *Jornal das Bellas Artes ou Mnémosine Lusitana*. N.º XIII (1816) 209-210.

SILVA, Raquel Henriques – *Lisboa Romântica: Urbanismo e Arquitectura (1777-1874)*. Lisboa: [s.n.], 1997. Tese de Doutoramento em História da Arte, apresentado à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa [policopiada].

O MARQUÊS DE SOUSA HOLSTEIN E A FORMAÇÃO DA GALERIA NACIONAL DE PINTURA DA ACADEMIA DE BELAS-ARTES DE LISBOA¹

Hugo Xavier

Instituto de História da Arte FCSH-UNL, linha de Museum Studies Bolseiro de Doutoramento da FCT (SFRH/BD/64602/2009)
hugo.andre.xavier@gmail.com

RESUMO

Neste texto definimos e sintetizamos algumas ideias centrais da Galeria Nacional de Pintura da Academia de Belas-Artes de Lisboa, da formação do seu acervo a partir de 1834, com a extinção das ordens religiosas, até à abertura do Museu Nacional de Belas Artes e Arqueologia, em 1884. Em análise estão 50 anos de esforços empreendidos por vários agentes, com destaque para o marquês de Sousa Holstein, vice-inspetor da Academia, em prol da organização, conservação, exposição, estudo, promoção e divulgação do seu acervo, assim como do seu enriquecimento por meio de transferências, aquisições ou doações que estão na origem do mais relevante museu público de arte nacional.

PALAVRAS-CHAVE

Galeria Nacional de Pintura | Academia de Belas-Artes | Marquês de Sousa Holstein

ABSTRACT

In this text we define and synthesize some key ideas of the National Gallery of Painting - Academy of Fine Arts of Lisbon, since the beginning of its collection in 1834 with the dissolution of the religious orders, until the opening in 1884 of the National Museum of Fine Arts and Archaeology. Under review are 50 years of efforts carried out by several players, mainly the marquis de Sousa Holstein, Deputy Inspector of the Academy, in favour of the organization, conservation, exhibition, study, promotion, dissemination of its collection, in addition to the enrichment through transfers, purchases or donations which were the source of the most important public museum of art of Portugal.

KEYWORDS

National Gallery of Painting | Academy of Fine Arts | Marquis Sousa Holstein

1. Título da nossa tese de Doutoramento em História da Arte, especialização de Museologia e Património Artístico. O fundo documental da Academia de Belas-Artes de Lisboa constituiu a principal fonte deste estudo, com especial evidência para os livros de atas e de correspondência que, tal como outros documentos pertencentes ao mesmo arquivo, beneficiaram em 2010 de um processo de digitalização levado a cabo pelo Arquivo Nacional da Torre do Tombo (<http://digitarq.dgarq.gov.pt/results?t=anba>). Outros fundos foram também consultados, nomeadamente, o fundo José de Figueiredo do Museu Nacional de Arte Antiga, alvo de tratamento, estudo e divulgação (<http://digitarq.dgarq.gov.pt/results?t=mnaa>) no âmbito do projeto «Fontes para a História dos Museus de Arte em Portugal» (PTDC/EAT-MUS/101463/2008).

ANTECEDENTES DA GALERIA

Embrião do Museu Nacional de Belas Artes e Arqueologia, atual Museu Nacional de Arte Antiga, a Galeria Nacional de Pintura detém um historial que remonta ao estabelecimento do Liberalismo em Portugal, nomeadamente ao decreto de 28 de Maio de 1834 que veio abolir as ordens religiosas, extinguindo de imediato os conventos masculinos, e fechando os femininos logo após a morte das últimas freiras. Ficou então o novo poder político com um enorme volume de bens culturais móveis para conservar, levando no mesmo ano à criação no vetusto convento de S. Francisco de Lisboa de um depósito onde foram arrecadas inúmeras espécies de pintura, livros e outros objetos oriundos dos conventos da capital e da região da Estremadura. Para dirigir esses trabalhos foi na mesma ocasião nomeado um fiel adepto do novo regime, António Nunes de Carvalho, doutor em Jurisprudência pela Universidade de Coimbra, que contou com a colaboração de um pequeno corpo de funcionários, constituído essencialmente por excedentes oriundos de organismos públicos extintos.

À falta de meios para dar conta das massivas incorporações de livros e pinturas, acresceram algumas contrariedades relacionadas com o próprio convento de S. Francisco que começou a ser cobiçado para nele se instalarem alguns organismos da administração pública nascidos com o Liberalismo. Em 1836, decorridos dois anos da criação do depósito, Nunes de Carvalho será afastado da sua direção, em virtude dos conflitos mantidos com as instituições com quem passou a partilhar o convento, bem com pela falta de uma gestão controlada do numeroso espólio. No seguimento desta alteração, nomeou-se uma comissão administrativa presidida pelo conde da Taipa, dividida em duas secções: a artística, de que ficaram incumbidos o cônego Vilela da Silva e o pintor André Monteiro da Cruz, e a bibliográfica, por sua vez desdobrada em várias subsecções confiadas a outros vogais.

À secção artística caberá, em particular, a articulação com a Academia de Belas Artes no processo de transferência das pinturas conservadas no depósito. Criada naquele mesmo ano de 36 por decreto de Passos Manuel, e igualmente instalada em S. Francisco, aquela instituição de ensino artístico cedo reclamará a posse

das pinturas, devido às instâncias desenvolvidas nesse sentido por um artista próximo de Passos, e por isso, em breve nomeado diretor-honorário, Silva Oeirense. Com a colaboração dos vogais da secção artística da referida comissão administrativa, e o auxílio do professor António Manuel da Fonseca, Oeirense conseguiu proceder à seleção das obras consideradas mais relevantes, 540 no total, assim como à sua entrada nas dependências da Academia.

Se o processo de seleção e transferência das pinturas decorreu de forma célere, o mesmo não sucedeu com a sua classificação e sobretudo com o catálogo que se pretendia editar, envolto num impasse revelador das fragilidades da nova instituição. A queda de Passos Manuel e a conseqüente partida de Silva Oeirense para o Porto, os cortes no financiamento, e a falta de empenho de alguns professores e artistas agregados contribuíram para a ausência de resultados expressivos neste e noutros domínios, sobretudo em relação aos trabalhos de conservação e restauro das pinturas. De maneira a dar a conhecer as obras mais notáveis do acervo, com destaque para os primitivos atribuídos genericamente a Vasco Fernandes, pensou-se lançar uma coleção de gravuras, projeto frustrado por falta de meios mas que viria a ser adaptado pelo *Jornal das Belas Artes* subdiregido pelo mestre Fonseca, com cinco gravuras apenas publicadas entre 1843-44 [fig. 1].

Disseminada pelas salas de aula e por outros espaços do estabelecimento, a coleção padecia com as deficientes condições do convento de S. Francisco, sobretudo no que dizia respeito à falta de luz, ventilação e à humidade, recorrentemente apontada como a principal causa de degradação das pinturas. As dificuldades do Tesouro Público obstavam a qualquer construção de raiz e, como tal, os académicos acalentaram durante muito tempo ser possível (e até preferível) proceder à reformulação do edifício existente que, apesar dos problemas enunciados, possuía inegáveis vantagens pela sua amplitude e situação central. Porventura mais económica, esta solução ocupou longamente o professor João Pires da Fonte que elaborou alguns projetos onde previa a construção de uma galeria de pintura, sem qualquer conseqüência prática. Dada a manutenção deste impasse, a instituição



ver-se-á obrigada a contentar-se com os reparos efectuados pelas Obras Públicas nas salas de aulas de pintura histórica e de paisagem, cujas estruturas envidraçadas rasgadas nos tectos deixavam entrar águas pluviais, tornando-se numa das principais causas da humidade aludida. Reformadas, aquelas salas voltaram no essencial ao que haviam sido desde o início – um arremedo de galeria cujo acesso público era muito limitado devido às funções lectivas a elas adstritas, adivinhando-se a falta de critério expositivo agravado pela ausência de um catálogo.

Fig.1 · Oficina de Gregório Lopes, *Adoração dos Reis Magos* (MNAA, inv. 5 Pint), gravura publicada no *Jornal das Bellas-Artes*, 1843

A AÇÃO DO MARQUÊS

Era este o estado de coisas até à chegada de um filho do primeiro duque de Palmela, o marquês de Sousa Holstein (1838-1878) [fig.2], em 1862, nomeado vice-inspetor da instituição, da qual já era académico honorário. A sua eleição para presidente da Sociedade Promotora das Belas Artes, ocorrida alguns meses antes, não passou naturalmente despercebida ao Governo, tendo estado na base da escolha do jovem marquês que cursara Direito em Coimbra, e cuja fugaz permanência em Itália enquanto diplomata desenvolvera a propensão pelas artes, quer como estudioso quer como colecionador, com especial evidência para a obra de Domingos Sequeira. Sousa Holstein procurará dar resposta às diversas carências do estabelecimento, lutando não só pela sua atualização de acordo com outros modelos

européus, mas também pela pública exposição do acervo e seu enriquecimento.

Após a transferência dos espécimes conventuais conservados no depósito de S. Francisco, pouco mais se havia passado em termos de incorporações na Academia, exceptuando a iniciativa do Governo ao comprar, em 1848, parte selecionada da coleção de pintura da rainha Carlota Joaquina. O marquês procurou desde logo gizar uma política de aquisições, concretizada graças a um gesto mecenático de D. Fernando II que, da sua dotação, cedeu parte assinalável à Academia com a determinação de favorecer o enriquecimento do acervo. Pretendia assim o régio mecenas engrandecer a galeria nacional que há muito se reclamava para Lisboa e, simultane-



Fig.2 - Marquês de Sousa Holstein, gravura publicada n' *O Occidente*, 1878

amente, fornecer qualificadas ferramentas para o ensino, de acordo com a tradicional prática académica que impunha a cópia continuada de modelos.

Ocorrida em 1865, a doação financeira de D. Fernando II repetir-se-á nos anos seguintes até 1869, num total de 65 contos de reis aplicados na sua esmagadora maioria na aquisição de 114 pinturas, essencialmente junto de particulares, alguns dos quais do meio diplomático, facto decerto relacionado com os contactos efectuados em Itália pelo vice-inspetor (Husson da Câmara, Sousa Lobo, Cambiaço, Pereira Crespo, conde de Farrobo, Silva Oeirense, Bustelli entre outros). Estas coleções revelaram-se todavia férteis em obras de autenticidade duvidosa que o olhar pouco experimentado dos professores de pintura da Academia, reunidos em comissão especial para o efeito, tomou quase sempre por genuínas, sobretudo em relação aos grandes mestres estrangeiros, lacuna do acervo que importava preencher. Cabe ainda assim assinalar a compra de alguns valores seguros, como um pequeno painel de predela do jovem Rafael Sanzio, sem esquecer o apreciável conjunto de pintura de género flamenga e holandesa do século XVII (David Teniers, Jan Steen, Gerrit Dou e Pieter Neeffs só para dar alguns exemplos). Entre os autores nacionais domina o nome de Domingos Sequeira com mais de uma dúzia de telas adquiridas, consequência do

interesse que Sousa Holstein nutria pelo artista de quem publicou um ensaio biográfico, repartido por vários números da revista *Artes e Letras*.

Se o enriquecimento do acervo da Academia se deveu em larga medida ao gesto mecenático de D. Fernando II, convém assinalar a ocorrência de outras incorporações fora desse âmbito, começando desde logo por uma trintena de quadros provenientes da coleção do padre Mayne, existente na Academia das Ciências, conjunto maioritariamente secundário e desigual. Caso raro e de especial relevo será em 1876 a aquisição do tríptico da Virgem da Misericórdia, obra do flamengo Jan Provoost que pertenceu à desaparecida capela de S. João de Latrão da ilha da Madeira. Custou ao Ministério do Reino 1.350\$000 reis, pagos a Agostinho de Ornelas, diplomata e par do reino, tratando-se da pintura mais dispendiosa adquirida pelo Estado durante o mandato de Sousa Holstein.

Centrado em valorizar o acervo académico, o vice-inspetor mostrou-se atento às espécies de pintura com interesse artístico que se encontravam na posse de instituições públicas e religiosas, com especial evidência para as dioceses e conventos femininos. Procurava assim, sem dispêndio de verbas, incrementar a coleção do estabelecimento, sobretudo em relação à antiga escola portuguesa, processo nem

sempre exequível dadas as frequentes resistências das entidades detentoras das pinturas. Ainda assim algumas obras foram sendo integradas na sequência de prospecções efectuadas um pouco por todo o país, não chegando o vice-inspetor a concretizar a mais relevante das transferências a que aspirava, relativa ao espólio do convento da Madre de Deus em Lisboa.

Ao contrário do que sucedia com a pintura dita contemporânea cuja entrada na coleção estava de certa forma assegurada pelos regulamentos académicos (concurso de professores, envios de pensionistas do Estado no estrangeiro, ofertas implícitas às nomeações para académico de mérito), as dádivas de obras de épocas mais recuadas eram praticamente inexistentes até à chegada do marquês. Este depositava grandes esperanças nesta modalidade de enriquecimento da coleção, acreditando no envolvimento da sociedade civil, à semelhança do que sucedia então com a National Gallery de Londres, em franca expansão do seu acervo. Neste contexto merece especial destaque o conde de Carvalhido, negociante portuense enriquecido no Brasil e residente em Paris onde desenvolveu hábitos continuados de compra, efetuando a partir de 1865 generosas doações à Academia, com o objectivo de aí ver criada uma sala com o seu nome. Curiosamente, verifica-se alguma adesão a essa tendência por parte de estrangeiros, alguns dos quais do meio diplomático, no que deverá ser atribuído à rede de contactos tecida pelo vice-inspetor. Estas ofertas vindas do estrangeiro tinham, no entanto, um custo equivalente a uma distinção honorífica por parte do Estado português, raras vezes se contentando o artista doador com o título académico que lhes estava inerente.

Paralelamente ao enriquecimento do acervo, a organização da galeria ia sendo acalentada pelo vice-inspetor que se mostrou incansável no andamento dos trabalhos, coadjuvado pelos professores de pintura do estabelecimento. O caminho a seguir encontrava-se já apontado e passava pela improvisação, adaptando-se para o efeito as salas de aula de pintura histórica e de paisagem que haviam sido remodeladas há alguns anos. Tal obrigava à realização de mais algumas obras nas referidas salas e ao seu alargamento por outros espaços, entre outras tarefas como o restauro de pinturas, a aquisição de molduras e a edição de um catálogo, para as quais afigurava-se necessário encontrar financiamento. Começou-se pela venda em leilão dos quadros considerados de interesse menor, sem grande sucesso, até ao anúncio do gesto mecenático

de D. Fernando II que veio alterar em definitivo esse estado de coisas. Com efeito, e apesar das verbas terem sido concedidas para a compra de pinturas, o monarca autorizou desde logo a aplicação de uma pequena parte para outros fins, facilitando a prossecução do projeto.

João Cristino da Silva foi então encarregue da compra de molduras pois poucas eram as pinturas provenientes do depósito que as possuíam, enquanto Miguel Ângelo Lupi dirigiu a sua montagem nas salas, cinco no total, remodeladas sob a supervisão do arquiteto João Pires da Fonte, com materiais custeados também pelo régio mecenas. Os espaços ficariam marcados por soluções austeras, como era o caso da “pintura de fingidos”, efectuada para enobrecer as madeiras dos bancos corridos para os visitantes. A contenção na gestão das verbas a isso obrigava, não apresentando a galeria a opulência decorativa das grandes congéneres europeias que recorreram quase sempre a reputados fornecedores.

Componente indispensável da pinacoteca académica era o catálogo cuja existência havia sido desde cedo reivindicada pelos responsáveis da Academia, com diversas tentativas frustradas nesse sentido. Sousa Holstein procurará materializar esse projeto, numa nova sucessão de avanços e recuos reveladores das limitações da instituição que desperdiçou muito tempo no processo, por fim concretizado, e de uma forma menos ambiciosa do que inicialmente previsto, em 1868, com a designação de «provisório» [fig.3]. Destinado a servir de guião aos visitantes, foi gizado pelo vice-inspetor e pelos professores de pintura, tomando provavelmente como ponto de partida os trabalhos efectuados nesse sentido por alguns antigos colaboradores no projeto como Ferreira Chaves. A organização pautou-se aparentemente pela montagem impressa à galeria, não se registando todavia qualquer divisão por salas, seguindo uma numeração contínua de 324 obras que ascendem a 366 na segunda edição (1872), crescimento relacionado com as doações Carvalhido. O ponto forte do catálogo é a introdução de Sousa Holstein que começa por traçar de forma sucinta o historial do acervo. Debruça-se em seguida nas aquisições efectuadas, para depois se concentrar na escola portuguesa de pintura, o grande atrativo da coleção, sintetizando os principais contributos publicados por Charles Robinson.

Outro ponto focado por Sousa Holstein prende-se com o estado de conservação das obras que era,

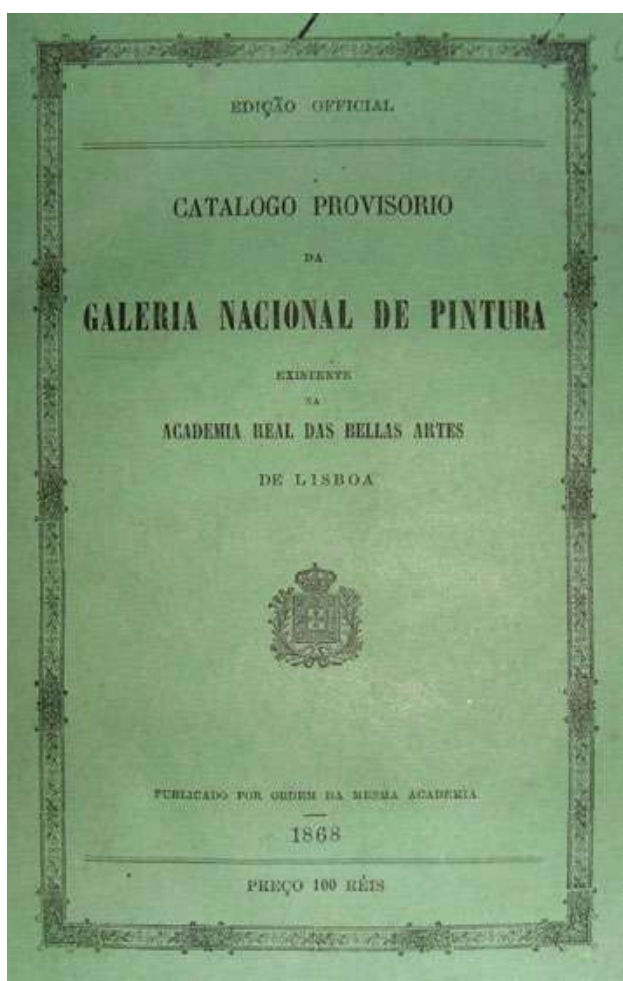


Fig.3 · Folha de rosto da 1.ª edição do *Catálogo provisório*, 1868

na maioria dos casos, delicado, mau grado os esforços desenvolvidos nesse sentido. Meses após a sua chegada à Academia, o marquês começou por encarregar Silva Oeirense de dirigir os restauros com uma pequena equipa de artistas agregados, para mais tarde entregar a fiscalização dos mesmos a uma comissão presidida por Tomás da Anunciação. Esta irá beneficiar pontualmente com a verba concedida a partir de 1865 por D. Fernando II, permitindo-lhe a contratação de “restauradores” externos, como foi o caso de Zeferino Augusto Teixeira. A possibilidade de contratar artistas externos para estas intervenções, não quebrou todavia a tradicional colaboração nesse domínio dos artistas agregados e académicos de mérito, podendo referir-se José Maria Franco que veio pouco depois a ocupar o cargo de professor interino de pintura histórica.

A abertura ao público da galeria ocorrerá a 29 de Março de 1868, tendo sido meses antes aprovado um regulamento com 24 artigos que estipulavam regras e orientações aos visitantes ou utilizadores do novo equipamento. As reações serão em regras elogiosas, colocando em evidência os esforços do vice-inspetor e do corpo académico, assim como o gesto mecenático de D. Fernando II, sem o qual nada teria sido possível. Sousa Holstein procurará a partir de então patentear a coleção de desenhos que procurava incrementar, dando todavia prioridade ao aumento do espaço ocupado pela galeria de pintura, desde logo julgado insuficiente, pugnando energicamente junto dos poderes públicos pela sua concretização.

Na sequência da abertura do novo equipamento, surgirão solicitações por parte de fotógrafos no intuito de captar e comercializar as pinturas do acervo, para agrado do vice-inspetor que muito apostava nas potencialidades daquela técnica como forma de documentar e divulgar as obras de arte. Logo em 1869, destacam-se os pedidos de Augusto César Pardal & filho e, sobretudo, de Jean Laurent, fotógrafo francês estabelecido em Madrid, retratista de Isabel II de Espanha e autor da mais numerosa campanha fotográfica até então realizada no Museu do Prado. Pioneiro da reprodução fotográfica em larga escala de obras de arte, a par da casa Braun de Paris, dos florentinos Alinari ou de Hafstaengl de Munique, Laurent seria bem acolhido pelo vice-inspetor que lhe dispensou todas as facilidades para a persecução da tarefa na Academia, [fig.4, fig.5], facultando igualmente o aceso à sua residência para fotografar



Fig.4 · Frei Carlos, *Aparição de Cristo à Virgem* (MNAA, inv. 2 Pint), digitalização a partir de um negativo de Jean Laurent, 1869



Fig.5 · Vieira Lusitano, *Santo Agostinho* (MNAA, inv. 119 Pint), digitalização a partir de um negativo de Jean Laurent, 1869

os quatro cartões sobre a vida de Cristo de Domingos Sequeira de que era possuidor.

Meses antes da abertura da galeria, Sousa Holstein conseguiu, não sem alguma resistência do corpo académico, nomear um funcionário público em comissão na Academia para exercer o cargo de conservador interino. A escolha recaiu em Alfredo Augusto da Costa Camarate que se vinha ocupando à experiência da coleção de desenhos, tendo também viajado pelo país, nomeadamente, até ao arquipélago dos Açores, em busca de pinturas e demais obras de arte susceptíveis de interessar ao acervo. Camarate revelou-se um conservador atento e diligente ao participar e tentar solucionar os problemas registados desde cedo nas salas, com especial evidência para as infiltrações oriundas das estruturas envidraçadas dos tectos, problema crónico que tardava em ser solucionado, danificando estores e soalhos e imprimindo elevados índices de humidade ao espaço.

Em virtude dessa problemática será nomeada uma comissão encarregada de proceder ao exame do

espaço e do estado de conservação dos quadros, contando com a presença dos professores de pintura, do arquiteto Pires da Fonte, de um lente de química da Escola Politécnica e de Camarate. Os trabalhos da comissão e o consequente relatório publicado viriam a ter uma consequência imediata no domínio do que designamos hoje de conservação preventiva: a monitorização das temperaturas e dos níveis de humidade, prática provavelmente inédita até então no meio museológico nacional, procedendo-se ao registo detalhado dos dados com recurso a vários termómetros e de um higrómetro de absorção. Publicado no *Diário do Governo*, o relatório mencionado terá pesado na elaboração da portaria que um ano mais tarde (22 de Março de 1870) designou outra comissão encarregada de estudar a reforma do ensino na Academia e a instalação adequada das suas coleções. Criada pelo duque de Loulé, morreu à nascença por alegadamente se terem escusado e ausentado alguns dos seus membros, pelo que será necessário aguardar cinco anos para ser dada à luz nova comissão sob os auspícios de António Rodrigues Sampaio, ministro do Reino.

O PROJETO PARA UM MUSEU NACIONAL

Com efeito, por decreto de 10 de Novembro de 1875, um vasto conjunto de personalidades seria encarregue de propor aos poderes públicos uma reforma mais abrangente do ensino artístico assim como um plano de organização de um museu nacional. Da defunta comissão transitaram Sousa Holstein, Assis Rodrigues, António Tomas da Fonseca, Vítor Bastos e Tomás de Carvalho, entretanto promovido a diretor da Escola Médica, acrescentando-se os condes de Valbom e Samodães, este último inspetor da Academia de Belas Artes do Porto, assim como Tadeu de Almeida Furtado, professor da mesma Academia. Pertenciam ainda ao agrupamento o provedor da Casa Pia, Eugénio de Almeida, Teixeira de Vasconcelos, sócio e futuro vice-presidente da Academia de Ciências, os arquitetos Possidónio da Silva e José Maria Nepomuceno, o diretor do gabinete de numismática da Ajuda, Teixeira de Aragão, o lente da Universidade de Coimbra, Augusto Filipe Simões, e o escritor Luciano Cordeiro, este último na qualidade de secretário.

O estado do ensino e das coleções públicas de arte foi analisado pelo marquês num relatório apresentado voluntariamente aos membros da comissão, documento ao qual foi dispensado o maior aplauso, tendo sido decidida a sua publicação. Intitulado *Observações sobre o atual estado do ensino das artes em Portugal, a organização dos museus e o serviço dos monumentos históricos e da arqueologia*, contou com uma tiragem excecional de 4000 exemplares no intuito de ser profusamente distribuído, procurando-se assim envolver a sociedade civil no debate e consciencializar os mais cépticos para a necessidade de uma profunda reforma das artes em Portugal. Como revela no documento, Sousa Holstein idealizava para a capital uma pinacoteca inserida num projeto mais abrangente de “museu central”, composto por outras secções especializadas: desenho, escultura, arquitetura, arqueologia e arte ornamental. Preconizava assim a organização do ensino e dos museus por modelos estrangeiros, com destaque para o South Kensington Museum de Londres (atual Victoria & Albert Museum), onde a arte ornamental tinha peso maior.

O interesse do vice-inspetor por aquele domínio levou-o logo em 1863 a requisitar à Casa da Moeda as alfaias litúrgicas dos conventos extintos ali conservadas, no que será o núcleo fundador de um “museu de arte

ornamental”, mais tarde improvisado em duas salas da Academia. Parte importante destes objetos serão aliás enviados e colocados em evidência na Exposição Internacional de Paris de 1867, com elogiosos ecos na nossa imprensa que acompanhou de perto a representação nacional naquele certame, vindo a despertar a atenção dos fotógrafos atrás citados. O conjunto de arte ornamental será ainda acrescido com algumas doações, permutas e com transferências dos conventos femininos entretanto extintos, levando o marquês a promover algumas prospecções pelo país, parte das quais efectuadas por Domingos Maria Gonçalves, nomeado conservador interino daquele núcleo museológico. Sousa Holstein efetuará ainda diversas aquisições (mobiliário, cerâmica, têxteis...) que se verão comprometidas pelo facto da promessa governamental para um subsídio não se ter efectivado, mau grado os continuados apelos desenvolvidos nesse sentido.

As ideias desenvolvidas nas *Observações* serão sintetizadas por Luciano Cordeiro no relatório da comissão nomeada pelo Governo em 1875, mostrando que as reuniões tidas entre os seus elementos pouco acrescentaram ao exposto anteriormente pelo vice-inspetor. Distingue-se esse relatório por incluir uma detalhada proposta definindo a criação de um «Museu Nacional de Arte e Indústria», assim como as atas das reuniões decorridas entre finais de 75 e inícios de 76 onde o tema da mudança de instalações foi profusamente debatido. Várias foram as hipóteses consideradas, a começar por uma ala do mosteiro dos Jerónimos, em Belém, e pelo convento da Estrela, passando-se depois ao palácio do marquês da Ribeira Grande e ao dos patriarcas ou Monte Cristo, ambos à Junqueira, para depois se optar pelo arrendamento do palácio do marquês de Abrantes em Santos.

Meses após terminados os trabalhos da comissão, editado o relatório, regista-se de forma algo inesperada uma inflexão quanto ao edifício escolhido para servir de museu. A legação de França que ocupava desde 1870 o palácio Abrantes não terá manifestado vontade em rescindir o contrato, obrigando a uma nova solução. A preferência registada até à data pelos bairros ocidentais da cidade (Belém, Junqueira e Santos), inverteu-se mais para nordeste, para a rua de Santa Marta onde se ergue o palácio dos condes de Redondo

que Sousa Holstein pretendeu alugar. O investimento necessário para os trabalhos de remodelação, transferências de objetos, restauros e demais melhoramentos teve todavia como consequência o recuo do ministro promotor da reforma, Rodrigues Sampaio, que em 1878 abandonou o Governo em clima de crise financeira.

Manifestando sinais de doença em 1877, Sousa Holstein faleceria no ano seguinte sem ver concretizada a reforma do ensino artístico e a organização do museu nacional

em que tanto se empenhara. O seu sucessor, Delfim Guedes, será pouco depois encarregado pelo ministro José Luciano de Castro de apresentar novo projeto de reforma, assim como nova proposta para a instalação de um museu, decidindo-se pelo palácio Alvor-Pombal às Janelas Verdes. Após custosas obras de adaptação, ali se realizou em 82 uma grande exposição de arte ornamental, cujo êxito serviu de bom argumento junto do Governo para a definitiva instalação do então designado Museu Nacional de Belas Artes e Arqueologia, finalmente ocorrida em 84.

FONTES E REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALDEMIRA, Luís Varela – *Um ano trágico: Lisboa 1836. A propósito do centenário da Academia de Belas Artes. Impressões, comentários, documentos*. Lisboa: La Bécarre, 1937.

ARAÚJO, Nuno – «A singular viagem do fotógrafo Jean Laurent a Portugal, em 1869». *CEM: Cultura, Espaço e Memória*. Porto/Braga: CITCEM. 1 (2011).

BARATA, Paulo Jorge – *Os livros e o Liberalismo: da livraria conventual à biblioteca pública: uma alteração de paradigma*. Lisboa: Biblioteca Nacional, 2003.

CARVALHO, José Alberto Seabra; CURVELO, Alexandra – 1834-1981: breve história da formação de uma coleção. *Museu Nacional de Arte Antiga*. Lisboa: Edições Inapa, 1999.

[CORDEIRO, Luciano] – *Relatório dirigido ao illustrissimo e excellentissimo senhor ministro e secretário d'Estado dos Negócios do Reino pela comissão nomeada por decreto de 10 de Novembro de 1875 para propor a reforma do ensino artístico e organização do serviço dos museus, monumentos históricos e aetheologia*. I parte, relatório e projectos; II parte, actas e comunicações. Lisboa: Imprensa Nacional, 1876.

FERREIRA, Maria Emília de Oliveira – *História dos Museus Públicos de Arte no Portugal de Oitocentos*. Dissertação de Mestrado em História da Arte Contemporânea apresentada à FCSH-UN, 2001 [policopiada].

GONÇALVES, António Manuel – *As origens do Museu Nacional de Belas Artes*. Dissertação para o estágio de conservador dos museus e dos palácios nacionais apresentada no Museu Nacional de Arte Antiga, 1957 [dactilografada].

LISBOA, Maria Helena – *As academias e escolas de Belas Artes e o ensino artístico (1836-1910)*. Lisboa: Edições Colibri – IHA/Estudos de Arte Contemporânea, FCSH-UNL, 2007.

[MACEDO, Manuel de] – *Catalogo da collecção de quadros offerecida ao Estado pelo Ex.º Sr. conde de Carvalhido*. Lisboa: Typographia Phenix, 1998.

NETO, Maria João Baptista – «A propósito da descoberta dos Painéis de São Vicente de Fora, contributo para o estudo e salvaguarda da pintura gótica em Portugal». *Artis – Revista do IHA da FLUL*. 2, (2003) 219-260.

____ – «Coleccionadores e Connaisseurs de obras de arte: Francis Cook (1817-1901) e John Charles Robinson (1824-1913) em Portugal». *Artis – Revista do IHA da FLUL*. 6 (2007) 403-442.

RACZYNSKI, Le comte A. – *Les arts en Portugal: lettres adressées à la Société Artistique de Berlin et accompagnées de documents*. Paris: Jules Renouard, 1846.

RIBEIRO, José Silvestre – *Historia dos estabelecimentos scientificos litterarios e artisticos de Portugal nos sucessivos reinados da monarchia*. Lisboa: Typographia da Academia Real das Sciencias, 1871.

ROBINSON, John Charles; SOUSA HOLSTEIN, marquês de [trad. e pref.] – *A antiga escola portugueza de pintura, com notas acerca dos quadros existentes em Vizeu e Coimbra e attribuidos por tradição a Grão Vasco*. Lisboa: Typographia Universal, 1868.

RODRIGUES, Paulo Simões – «Da história do restauro em Portugal: das origens ao Portugal oitocentista». In *40 anos do Instituto José de Figueiredo*. Lisboa: IPCR/MC, 2007, p. 17-38.

SILVA, Luís Cristino da – *A sede da Academia Nacional de Belas-Artes no vetusto edificio do antigo convento de S. Francisco da cidade: estudos e subsidios diversos*. Lisboa: Direcção-Geral dos Assuntos Culturais, 1973.

SILVA, Raquel Henriques da – «Museus: História e Prospectiva». PERNES, Fernando (coord.), *Panorama da Cultura Portuguesa no século XX*. Porto: Fundação de Serralves, 2002.

SOUSA HOLSTEIN, Marquês de (co-aut.) – *Catalogo provisório da galeria nacional de pintura existente na Academia Real das Bellas Artes de Lisboa*. Lisboa: Academia Real das Bellas Artes, 1868.

[SOUSA HOLSTEIN, Marquês de] – *Observações sobre o actual estado do ensino das artes em Portugal: a organização dos museus e o serviço dos monumentos historicos e da arqueologia: offerecidas á comissão nomeada por decreto de 10 de Novembro de 1875 por um vogal desta comissão*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1875.

TEIXEIRA, José – *D. Fernando II: rei-artista, artista-rei*. Lisboa: Fundação da Casa de Bragança, 1986.

URBANO, Pedro – *A Casa Palmela*. Lisboa: Livros Horizonte, 2008.

O COLECCIONISMO DE ESCULTURA NA ACADEMIA DE BELAS-ARTES DE LISBOA

Ricardo J. R. Mendonça

*Escultor / Faculdade de Belas-Artes – Universidade de Lisboa / Lisboa, Portugal
r.mendonca@campus.ul.pt*

RESUMO

A extinção das ordens religiosas veio sacudir o mercado de arte, permitindo a constituição de fundos de objectos artísticos que impulsionaram a formação de museus nacionais, permitindo igualmente a fuga de obras de arte para as mãos de colecionadores particulares nacionais e estrangeiros. Esta comunicação procura traçar a evolução do coleccionismo de escultura na Academia de Belas-Artes de Lisboa, antes da criação de um Museu em 1884.

PALAVRAS-CHAVE

Escultura | Imaginária | Terracota | Património | Colecção Nacional

ABSTRACT

The suppression of religious Orders agitated the art market making possible the gathering of several art works that drove later to the formation of national museums of Art, but also pushing the escape of works of art to the hands of particular owners both national and foreigners. This paper addresses the evolution of the sculpture collection in the Fine Arts Academy of Lisbon, before the creation of a Museum in 1884.

KEYWORDS

Sculpture | Imaginary | Terracotta | Heritage | National Collection



Fig.1 - St.º André, c. 1732, Girolamo Ticciati (1676-1744); gesso; 91x45x36; Lisboa, Faculdade de Belas-Artes.

A primeira colecção de escultura a ingressar na Academia de Belas-Artes de Lisboa procede das extintas Aula Pública de Desenho, Casa do Risco e Laboratório de Escultura. Conquanto os critérios coevos, e porventura os actuais, não permitam uma valoração de cerca de três centenas e meia de modelos maioritariamente procedentes do Laboratório, importa salientar que é nele que se reconhece a origem das colecções nacionais de escultura moderna e contemporânea. Este espólio continuaria a ser preservado na aula de Assis Rodrigues como registo afectivo de uma origem centenar da Aula de Escultura. Uma das obras mais antigas é um gesso do *Santo André* de Girolamo Ticciati, onde é patente uma evolução até à versão final em pedra, que seria colocada na Basílica de Maфра cerca de 1732¹ [fig.1]. Ainda no mesmo registo, importa realçar duas reproduções de um apostolado, que se refere ter sido executado por Giovanni Baptista Maini para a Igreja Patriarcal de Lisboa, e cujos originais terão desaparecido com o terramoto de 1755². Mais consensual, será certamente o valor atribuído a cerca de uma centena de terracotas e modelos procedentes do mesmo Laboratório, e que compreendiam pequenas figuras do imaginário litúrgico, presépios, etc., e que se acham hoje repartidos entre o Museu Nacional de Arte Antiga e a Faculdade de Belas-Artes de Lisboa.

De diversas maneiras, a extinção das ordens religiosas contribui para a constituição de fundos de objectos artísticos que impulsionaram a formação de museus nacionais. Contudo, contrariamente ao espólio de pintura, cujo interesse nacional foi sistematicamente evocado, a pretexto da necessidade de se estabelecer uma pinacoteca, nem uma palavra se escreveria sobre a existência de um depósito de esculturas. Todavia, isso não significa que nada tenha sido recolhido na Academia de Belas-Artes de Lisboa com esta procedência porque simultaneamente ao édito que em 1837 concedeu este espólio em depósito à Academia se regista que um número indeterminado de bustos terá efectivamente ingressado no acervo de escultura, tendo como procedência as livrarias de conventos das ordens extintas³. É possível que outras obras de imaginária e escultura devocional tivessem igualmente encontrado caminho para a instituição, mas sobre estas nenhuma informação conclusiva foi apurada.

1. *St.º André*, c. 1732 (F.B.A.U.L., Esc. 636); *São Jerónimo*, c. 1733 Filippo della Valle (F.B.A.U.L., Esc. 623).
2. No acervo da Faculdade de Belas-Artes sobrevivem ainda os seguintes exemplares F.B.A.U.L., Esc. 652 e 634. (Biblioteca Nacional de Portugal [B.N.P.] Res., MSS, Caixa 11, n.º 18: SANTOS, António Ribeiro dos – *Epistola das Belas-Artes*, 1798-1799, p. 21.
3. Arquivo Histórico da Biblioteca da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (A.H.F.B.A.U.L.) – Caixa 26: [Pasta: Cartas ao Ill.º Director Geral Loureiro]: *Entrega de bustos procedentes das bibliotecas dos extintos conventos*. Datada de 27 de Junho de 1837.

Posteriormente, em 1839, ainda se promulgaria um édito com o objectivo de prevenir «a perda de objectos de bellas artes, dignos de serem coligidos e guardados» (RIBEIRO 1876: VI, 97), concedendo-se a autorização ao Vice-Inspector da Academia para requisitar quaisquer cantarias existentes em edificios públicos na eminência de serem demolidos. Antecipando-se a este diploma, o abade de Castro e Sousa, em Abril de 1839, deposita um fragmento antigo de uma cantaria que continha um pedaço de moldura com ornatos em forma de capitel⁴. Também em 1841 terá sido transferida do Convento da Boa Hora, na Ajuda, uma “Nossa Senhora da Conceição”, antes de aquele espaço ter sido adaptado às funções de hospital militar⁵. Contudo, o escasso interesse que se reconhece a alguns objectos de pedra e esculturas que se acham hoje dispersos pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa e pelo jardim do Museu Nacional de Arte Antiga é, quem sabe, a mais justa expressão dos escassos resultados produzidos por este diploma.

Depois disto, não parece que se tenham empreendido quaisquer esforços particulares para se ampliar a colecção, até porque dificilmente as obras que se viessem a adquirir poderiam providenciar um referencial sólido para o ensino, ou para o conceito de coleccionismo onde interessavam sobretudo obras

onde se reconhecesse um arquétipo para a produção artística coeva. Assim, só quando, em 1844, soou o alarme para o perigo de fuga para o estrangeiro da colecção da rainha Carlota Joaquina, se considerou a necessidade de preservar em território nacional obras de valor artístico excepcional. A obra que gerou maior inquietação foi um relevo atribuído a Gian Lorenzo Bernini⁶. Deste apelo, porém, terá resultado a aquisição de uma escultura representando *Santa Maria Madalena*, bem como um outro baixo-relevo de *Cristo Adorado pelos Anjos*.

Em 1851, foram requisitadas à Inspeccção-Geral das Obras Públicas duas estátuas de Alessandro Giusti que representavam uma *Flora* e um *Guerreiro Farnésio*, que se encontravam arrecadadas no Palácio da Ajuda (MENDONÇA 2012: 148-149). Também perto desta data se terá incorporado a estátua do *rio Tejo* cuja autoria atribuímos António Machado, e que originaria uma contenda com o então Marquês de Pombal⁷ [fig.2]. Estes exemplos ilustram como a recuperação de obras executadas no Laboratório de Escultura era a estratégia mais credível para se estabelecer uma colecção de estatuária. A continuidade de tal estratégia seria apontada, em 1864, pelo Marquês de Sousa Holstein como a única forma de estabelecer uma colecção permanente de escultura, dado que a escassez de obras de mármore não o permitiria⁸.



Fig.2 · *Rio Tejo*, António Machado (act. 1768-1810); mármore; 135x220x95; Oeiras, Palácio Marquês de Pombal.

3. Arquivo Histórico da Biblioteca da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (A.H.F.B.A.U.L.) – Caixa 26: [Pasta: Cartas ao Ill.^{mo} Director Geral Loureiro]: *Entrega de bustos procedentes das bibliotecas dos extintos conventos*. Datada de 27 de Junho de 1837.
4. Academia Nacional de Belas-Artes (A.N.B.A.), *Livro de Actas da Academia de Bellas-Artes de Lisboa: 1838-1843*, Cota 8, Conferência ordinária realizada no dia 25 de Abril de 1839.
5. Museu Nacional de Arte Antiga (M.N.A.A.): SD (ABAL) 4 / 2 / doc. 17, Extracto 1 – *Registo das ofertas, legados, depositos e incorporações, de objectos de arte*, p. 3.
6. Academia Nacional de Belas-Artes (A.N.B.A.), *Registo das propostas e officios da Academia dirigidos ao Governo: 1841-1845*. Cota 2: *Representação da Academia pedindo para que se adquiriam diversas obras procedentes da colecção da rainha Carlota Joaquina*. Datado de 18 de Janeiro de 1844.
7. Academia Nacional de Belas Artes (A.N.B.A.) – Cota 10. *Livro de Actas da Academia de Bellas-Artes de Lisboa: 1851-1856*, 30 de Março de 1853.
8. Museu Nacional de Arte Antiga (M.N.A.A.): SD (ABAL) 1 / 11 / doc. 1, Extracto 3 – “*Relatório acerca do estado d’Acade-/mia Real das Bellas-Artes*.” Datado de 26 de Fevereiro de 1864.

No entanto, porque a partir desta data o Museu do Carmo passou a ser o destino preferencial de obras de escultura com valor patrimonial, as duas instituições passariam a ser complementares.

Também a partir desta data se tornaria claro que a autorização concedida em 1863⁹ para a abertura ao público das colecções de objectos artísticos, favorecera sobretudo o desenvolvimento dos acervos de desenho, gravuras, pintura, antiguidades e arte ornamental, as únicas que, por sinal, chegaram a contar com conservadores dedicados. Verifica-se, aliás, que a secção de escultura terá apenas conhecido alguma expressão dentro do sector de arte ornamental, onde se enquadravam obras de pequenos formatos, cerâmica, imaginária, etc. Este segmento conheceu, ainda assim, um desenvolvimento sem precedentes durante a inspecção do Vice Inspector Sousa Holstein depois de 1862, não deixando de patentear que esta diversificação do espectro coleccionístico uma convergência de interesses afim aos do museu de South Kensington.

Não obstante, depois disto, o coleccionismo de escultura continuou a estar subordinado a doações e nem mesmo para as obras Machado de Castro que apareciam à venda em exposições se terá aberto uma excepção. Seria, aliás, a própria Academia, na exposição trienal de 1852, a promover a venda que um negociante privado fazia de uma imagem de Jesus Cristo em marfim atribuída ao grande mestre (ACADEMIA DAS BELLAS ARTES DE LISBOA 1852: 17)¹⁰. No ano anterior, também havia sido exibida numa Exposição Filantrópica (SOUSA 1851: 32)¹¹, quatro terracotas representando a *Fé*, o *Conselho*, a *Gratidão* e a *Generosidade*; em 1864 seriam entregues pelo seu proprietário, desgostado por não ter conseguido arranjar um comprador nacional e revoltado com a ideia de as ver sair do país. Isto não impediu, porém, que elas se extraviassem, porque contrariamente à informação por nós avançada anteriormente (MENDONÇA 2012: 148-149), estas parecem ter desaparecido da Escola de Belas Artes de

Lisboa, restando somente o modelo da *Generosidade*, que ainda hoje porta vestígios de uma “inconsiderada” pintura branca que motivara os lamentos do então Vice-Inspector, Marquês de Sousa Holstein. Este caso não deixa de realçar um dos aspectos mais sórdidos de grandes movimentos revolucionários, uma vez que a degradação do acervo de escultura da Escola de Belas-Artes parece ter-se acentuado posteriormente ao 25 de Abril de 1974.

Na mesma Exposição Filantrópica de 1851, o abade de Castro e Sousa viria a expor um conjunto de dez meios corpos em cera que naquele momento se atribuiria ao «[...] estylo de Miguel Angelo Buonaroti” e que representavam: A culpa Original, Estado de Inocência, Graça Baptismal, A prosperidade, A doença, A morte, O juízo, O Purgatório, Inferno, Paraíso» (SOUSA 1851: 24). Passados 10 anos, a apreciação estética destas obras seria refinada, reconhecendo-se neles a mestria de Gaetano Giulio Zumbo (1656-1701), um escultor que ganharia notoriedade como anatomista¹². Na proposta apresentada em 1860, pediam-se 600 réis, mas quando em Maio de 1870 o egrégio negociante de arte volta a abordar a Academia abate-se o preço final para 300\$000 réis concedendo-se inclusivamente facilidades de pagamento em cómodas mensalidades de 15\$000 réis¹³.

Embora neste caso não se tenha conseguido aclarar a procedência deste conjunto, importa sublinhar que o mesmo fenómeno que levou à fuga de objectos de arte de Portugal terá igualmente permitido a chegada de obras, procedentes de outros países. Em 1864 seria avaliada a excepcional colecção do conselheiro Jorge Hudson da Câmara, antigo embaixador de Portugal junto da Santa Sé. A sua colecção compreendia uma excelente biblioteca que o excessivo entusiasmo fez igualar à do Conde Leopoldo Cicognara, referindo-se adicionalmente que Ingres achara a colecção de pintura digna de adquirir para o estado francês. Entre os itens que Silvani, presidente da Academia de São Lucas, achou mais valiosos, contava-se um singular alto-relevo representando a *Virgem com o Menino*

9. Arquivo Histórico da Biblioteca da Faculdade de Belas-Artes de Lisboa (A.H.F.B.A.U.L.), Registos de Portarias do Ministério do Reino:1853-1869, *Aprovação para se abrirem as galerias de pintura, escultura e gravura aos estudiosos, e ao publico*. Datado de 19 de Janeiro de 1863.

10. Esta obra estava à venda pelo senhor Rodrigo Verdier.

11. Este conjunto de modelos foi posto à venda por José Joaquim Lopes com um preço de 96\$000 réis.

12. Arquivo Histórico da Biblioteca da Faculdade de Belas-Artes de Lisboa (A.H.F.B.A.U.L.), Registos de Portarias do Ministério do Reino:1853-1869, *Oferta de aquisição para modelos de Caetano Julio Zumbo*. Datada de 19 de Maio de 1860.

13. Museu Nacional de Arte Antiga (M.N.A.A.): SD (ABAL) 1 / 5 / doc. 7, Extracto 1, *Declaração de venda de modelos de Caetano Julio Zumbo*. Datada de 6 de Maio de 1870.



Fig.3 · *Virgem com o Menino*, início do século XVI; Andrea Sansovino (ca. 1467/70-1529 (?); mármore e barro vidrado; 162 (diâmetro); Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga.

coroada por dois anjos e circundada por um festão de frutos e flores em cerâmica (CARVALHO, FRANCO 2009: 138)¹⁴ [fig.3]. Parece tratar-se de um relevo em mármore existente no Museu Nacional de Arte Antiga, até agora atribuído à passagem do florentino Andrea Sansovino por Portugal (MNAA, 677 Esc.). As dúvidas subsistem pelas aparentes disparidades na descrição que dela foi feita por Assis Rodrigues e Victor Bastos mas também pela ausência de um registo da sua aquisição. As informações constantes no referido documento fazem, porém, realçar elementos particularmente verosímeis. Refere-se que o valor que lhe era atribuído se deveu em parte à circunstância de esta ser a única que o consagrado Luca della Robbia executara para um templo afecto à congregação Olivetana na cidade de Roma. Esta nota contribui com informações mais relevantes para localizar a hipotética origem do templo, do que para estabelecer uma atribuição insofismável, já que, a Basílica

de Santa Maria in Domnica afecta à mencionada congregação, chegou a beneficiar de importantes mecenatos da família Medici ao longo do século XVI (ENGLÉN 2003: 293-299)¹⁵. Num deles, em 1514, Andrea Sansovino dirigiu uma campanha decorativa deste templo tornando possível a atribuição antes sugerida por Rafael Moreira, pese a circunstância de a procedência ser diversa (MOREIRA 1991).

A sorte ou o azar fez com que durante as invasões francesas a obra fosse removida, passando à posse do antigo director da Academia de Portugal em Roma, Giovanni Gherardo de Rossi, que permaneceu como funcionário da legação portuguesa até 1827, ano da sua morte. Providenciou-se assim possibilidade para que esta obra entrasse colecção do Comendador Hudson. Quando foi deslocado de sítio, ter-se-á danificado uma perna do menino Jesus que o mesmo De Rossi fez restaurar por António Canova.

14. Este documento foi pela primeira vez referido por Maria João Vilhena de Carvalho e Anísio Franco.

15. Destaque-se que entre 1513 e 1514 o papa Leão X (cardeal Giovanni de Medici) custodiou a Andrea Sansovino extensas campanhas decorativas que determinaram a remodelação da fachada e da decoração interior.

Ainda que vários testemunhos sugeriram que a aquisição de obras de escultura moderna tenha sido feita maioritariamente pelo Marquês de Sousa Holstein, importa salientar que não foram para todas apurados os contextos de chegada. Exemplo disto são um conjunto de esculturas cerâmicas “della Robbia”, como o *pórtico de sacário* proveniente do convento da Madredeus e os medalhões figurando as *Armas Reais* e o *perfil de Dario*, que provavelmente terão integrado a colecção da Academia na década de 70, vindo mais tarde a figurar na Exposição de Arte Ornamental de 1882 (*Exposição Retrospectiva* [...] 1882: 176, 185).

O favorecimento dado a obras de pintura em prejuízo das de escultura poderá adicionalmente deduzir-se da aquisição de manuscritos originais de artistas. Nesse sentido, verifica-se, que o *Tratado de Pintura de Arquitectura* de Cirillo Wolkmar Machado foi adquirido por compra à viúva do pintor Silva Oeirense em 1868¹⁶, ao passo que a obra *Descrição Analítica da Estátua Equestre*, de Machado de Castro, ingressou por doação da filha do escultor em 1870, tendo Assis Rodrigues intermediado esta oferta¹⁷. Se algum padrão se deveria deduzir deste tipo de ocorrências é pois que as obras procedentes dos Laboratórios de Escultura do reino continuaram a chegar por intermédio de ofertas. Também a maquete do Monumento à Rainha D. Maria I atesta esta realidade chegando à Academia por intermédio do arquitecto José da Costa Sequeira (1800-1872) em 1871¹⁸.

O interesse de que se revestem as obras até aqui enunciadas, dificilmente poderia justificar, por si só, a constituição de uma colecção de escultura; e, com efeito, julgamos que tenham sido os desenvolvimentos verificados na colecção de modelos de gesso a determinar que a tutela do acervo de escultura passasse para as mãos do conselho académico em 1870¹⁹.

Coincidentemente, foi nesse ano que o escultor Simões de Almeida, o primeiro pensionado de escultura no

estrangeiro desde João José de Aguiar, remeteu de Paris a sua prova final de pensionado. Posteriormente, também em 1871 seria remetida de Madrid uma enorme colecção de modelos de estátua que terá estado na base do Museu de Gessos que veio a existir na respectiva aula e para o qual se chegou a encomendar um projecto ao director do Institut de France Eugène Guillaume em 1875 (VASCONCELOS 1880).

No entanto, o acontecimento decisivo que terá permitido a emancipação do acervo de escultura parece estar associado a uma autorização concedida informalmente pelo Ministro Fontes Pereira de Melo para que fosse fundado um Museu Nacional. A aquisição de diversas reproduções de ornatos, estátuas e galvanoplastias terá sido o primeiro passo; mas quando finalmente, em 1876, foram conhecidas as conclusões da comissão nomeada para propor a reforma das instituições artísticas do país, verificou-se uma aquisição compulsiva de diversas obras de imaginária a negociantes locais. Nesse ano, seriam adquiridos dois baixos-relevos e duas esculturas²⁰. Em 1877 terão sido adquiridos oito anjos pequenos de madeira e três grandes. Em 1878, adquiriram-se diversas obras portuguesas nas quais entravam um pequeno baixo-relevo em pedra do século XIV representando *A morte da Virgem*, um *S. Miguel* do século XV e ainda um crucifixo em mármore com os braços terminados em flor de lis, que lhe era coevo. Já do século XVI seriam compradas uma estátua de mármore, que representava uma Virgem redentora dos cativos, uma outra de pedra, representando um anjo, e ainda um baixo-relevo de produção italiana de jaspe representando *A Assunção da Virgem* (*Exposição Retrospectiva* [...] 1882: 333).

Conquanto nestes casos não se tenha apurado a procedência destes objectos, importa salientar que a falta de escrúpulo e o sentido de negócio de alguns eclesiásticos foram motivos de indignação ainda no decorrer do século XIX. Um conjunto de obras que

16. Academia Nacional de Belas-Artes (A.N.B.A.), *Livro de Actas da Academia de Bellas-Artes de Lisboa: 1863-1868*, sessão de 19 de Agosto de 1868.

17. Academia Nacional de Belas-Artes (A.N.B.A.), 2-A-SEC.091 – Livro de Correspondência: 1870-1877: *Carta de Agradecimento a Perpétua de Castro e Sousa*. Datada de 16 de Setembro 1870.

18. Arquivo Histórico da Biblioteca da Faculdade de Belas Artes de Lisboa (A.H.F.B.A.U.L.), Livro de Correspondência: 1870-1877: *Pedido de esclarecimentos sobre a origem do Modelo do Monumento à rainha D. Maria I*. Datada de 9 de Março de 1871.

19. Esta decisão terá sido acordada no dia 17 de Novembro de 1870 (Arquivo Histórico da Biblioteca da Faculdade de Belas-Artes de Lisboa (A.H.F.B.A.U.L.), Livro de Correspondência: 1870-1877: *Pedido para que Victor Bastos se servisse entregar as chaves do oficina de moldagens e casa das fôrmas*. Datado de 6 de Dezembro de 1870.)

20. Museu Nacional de Arte Antiga (MNAA): (M.N.A.A. 86): *Doações Depósitos e incorporações 1838-1912*. 20 de Junho de 1876, 14 de Agosto de 1877, 25 de Junho de 1878, 26 de Junho de 1878; 7

havam de acorrer a este certame foi, um conjunto composto por seis painéis que haviam sido vendidos pela abadessa Anchieta ao senhor Cazimiro Candido da Cunha passando posteriormente para as mãos do negociante de arte José Maria da Silva. O elenco integrou uma *Anunciação de Nossa Senhora*, a *Visitação de Santa Isabel*, a *Adoração dos Pastores*, a *Adoração dos Reis*, *A Apresentação de Jesus no Templo*, e a *Fuga para o Egipto* (FIGUEIREDO 1889: 162-164) [fig.4]. Esta devassa do património nacional seria descrita por Borges de Figueiredo, que em 1887 assinalou no convento de S. Dinis em Odivelas, a capela que outrora acolhera estas obras.

A avaliação feita no momento da exposição salienta o seu fino talhe em mármore branco, propondo como datação finais do XV. Não obstante, a inscrição feita no entablamento da frontaria da Capela de São João Evangelista, de onde procedem os referidos relevos, dá conta de esta se ter construído em 1600, por mecenato de D. Luísa de Alcáçova (ARNAUT 2005: 428)²¹.

Neste caso, como noutros, porém, o valor desta obra reside no desaparecimento dos originais. Também por aqui se veria a importância que as exposições de modelos de gesso teriam para a posteridade na impossibilidade de se recuperarem os originais.



Fig.4 - *Fuga para o Egipto*, Século XVI (o original); Gesso; 50x100x5cm; Lisboa, Faculdade de Belas Artes.

21. Este entablamento existe hoje no Museu do Chiado.

FONTES E REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Academia Nacional de Belas-Artes (A.N.B.A.), *Livro de Actas da Academia de Bellas-Artes de Lisboa: 1838-1843*, Cota 8, Conferência ordinária realizada no dia 25 de Abril de 1839.

____ – Registo das propostas e officios da Academia dirigidos ao Governo: 1841-1845. Cota 2: *Representação da Academia pedindo para que se adquiriam diversas obras procedentes da colecção da rainha Carlota Joaquina*. Datado de 18 de Janeiro de 1844.

____ – *Livro de Actas da Academia de Bellas-Artes de Lisboa: 1851-1856*, 30 de Março de 1853.

____ – *Livro de Actas da Academia de Bellas-Artes de Lisboa: 1863-1868*, sessão de 19 de Agosto de 1868.

____ – Livro de Correspondência: 1870-1877: *Carta de Agradecimento a Perpétua de Castro e Sousa*. Datada de 16 de Setembro 1870.

Arquivo Histórico da Biblioteca da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (A.H.F.B.A.U.L.) – Caixa 26: [Pasta: Cartas ao Ill.º Director Geral Loureiro]: *Entrega de bustos procedentes das bibliotecas dos extintos conventos*. Datada de 27 de Junho de 1837.

____ – Registos de Portarias do Ministério do Reino: 1853-1869, *Oferta de aquisição para modelos de Caetano Julio Zumbo*. Datada de 19 de Maio de 1860.

____ – Registos de Portarias do Ministério do Reino: 1853-1869, *Aprovação para se abrirem as galerias de pintura, escultura e gravura aos estudiosos, e ao publico*. Datado de 19 de Janeiro de 1863.

____ – Livro de Correspondência: 1870-1877: *Pedido para que Victor Bastos se servisse entregar as chaves do oficina de moldagens e casa das fôrmas*. Datado de 6 de Dezembro de 1870.

____ – Livro de Correspondência: 1870-1877: *Pedido de esclarecimentos sobre a origem do Modelo do Monumento à rainha D. Maria I*. Datada de 9 de Março de 1871.

Biblioteca Nacional de Portugal (B.N.P.) Res., MSS, Caixa 11, n.º 18: SANTOS, António Ribeiro dos – *Epistola das Belas-Artes*, 1798-1799.

Museu Nacional de Arte Antiga (M.N.A.A.): SD (ABAL) 4 / 2 / doc. 17, Extracto 1 – *Registo das ofertas, legados, depositos e incorporações, de objectos de arte*, p. 3.

M.N.A.A.: SD (ABAL) 1 / 11 / doc. 1, Extracto 3 – *“Relatório acerca do estado d’Acade-/mia Real das Bellas-Artes.”* Datado de 26 de Fevereiro de 1864.

M.N.A.A.: SD (ABAL) 1 / 5 / doc. 7, Extracto 1, *Declaração de venda de modelos de Caetano Julio Zumbo*. Datada de 6 de Maio de 1870.

M.N.A.A.: (M.N.A.A. 86): *Doações Depósitos e incorporações 1838-1912*. 20 de Junho de 1876, 14 de Agosto de 1877, 25 de Junho de 1878, 26 de Junho de 1878; 7

M.N.A.A.: (MNAA): SD (ABAL) 7 / 3 / doc. 4, Apontamentos de obras escultura que talvez existam no museu. Janeiro de 1912.

Academia das Bellas Artes de Lisboa – *Exposição do Anno de 1852*. Lisboa: Typographia de José Baptista Morando, 1852.

ARNAUD, J. Morais et al. – *Construindo a Memória: As colecções do Museu Arqueológico do Carmo*. Lisboa: Associação de Arqueólogos Portugueses, 2005.

CARVALHO, Maria João Vilhena de, FRANCO, Anísio – «Os Della Robbia da Rainha D. Leonor: Imagens Florentinas do mosteiro da Madre Deus de Lisboa». *Casa Perfeitíssima: 500 anos da fundação do Mosteiro da Madre de Deus*. [Lisboa]: Museu Nacional do Azulejo, 2009, p. 129-140.

ENGLÉN, Alia – *Caelius: Santa Maria in Domnica, San Tommaso in Formis e il Clivus Scauri*. L’Erma di Bretschneider, 2003.

Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental Portuguesa e Espanhola – *Catálogo ilustrado*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1882.

FIGUEIREDO, Borges de – *O Mosteiro de Odivelas*, Lisboa: Livraria Ferreira, 1889.

MENDONÇA, R.J.R. – “A persistência da memória no Laboratório de Escultura da Academia de Bellas-Artes de Lisboa”. RODRIGUES, Ana Duarte; FRANCO, Anísio (Coord.) – *O Virtuoso Criador: Joaquim Machado de Castro (1731-1822)*. [Catálogo da exposição] Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga – Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2012, p. 148-149.

MOREIRA, Rafael – *A arquitectura do renascimento no sul de Portugal. A encomenda Régia entre o moderno e o romano*. Tese de Doutoramento em História da Arte, apresentada à Faculdade de Ciências Sociais da Universidade Nova, 1999 [policopiada].

RIBEIRO, José Silvestre – *Historia dos estabelecimentos scientificos litterarios e artisticos de Portugal nos sucessivos reinados da monarchia*. Tomo VI. Lisboa: Typographia da Academia Real das Sciencias, 1876.

SOUSA, António Damazo de Castro e – *Catalogo dos objectos particulares collocados na Exposição Philantropica*. 1851. Lisboa: Imprensa Nacional, 1851.

VASCONCELOS, Joaquim – “Reforma do ensino de bellas-artes de Lisboa. A História da Academia de Lisboa. VI: A oficina de reprodução”. *Actualidade*, 9 (13 de Jan. de 1880).

O MUSEU DE IMAGENS PATRIMÓNIO ARTÍSTICO NAS ILUSTRAÇÕES E TEXTOS DO ARCHIVO PITTORESCO (1857-1868)

António Manuel Ribeiro

Mestre em História da Arte
aribeiro68@portugalmail.com

RESUMO

Concentrando a análise no *Archivo Pittoresco* (1857-1868), deparámos com imagens e textos relativos ao património artístico. Como exemplo, estudámos a representação de alfaias religiosas. Nos textos, ilustrados por gravuras em madeira, são refletidas as preocupações com a conservação deste património e propostas para a sua musealização. A leitura destes objetos está, de acordo com uma perspetiva ideológica e cultural do romantismo, associada a uma valorização da idiosincrasia nacional. À semelhança do património edificado, os objetos artísticos são perspetivados como padrões comemorativos de uma história nacional gloriosa, testemunhos de feitos populares que preservam a identidade nacional.

PALAVRAS-CHAVE

Património Artístico | Ourivesaria | Imprensa Ilustrada | Gravura em Madeira | Romantismo

ABSTRACT

Focusing the analysis on the *Archivo Pittoresco* (1857-1868), we came across with images and texts related to the artistic heritage. As an example, we studied the representation of religious ornaments. In the texts, illustrated by woodcuts, are reflected the concerns about the conservation of this heritage and proposals for its musealization. The reading of these objects is based on an ideological and cultural perspective of romanticism associated with an appreciation of the national idiosyncrasy. Similar to the built heritage, the artistic objects are regarded as commemorative standards of a glorious national history, testimonies of popular deeds that preserve the national identity.

KEYWORDS

Artistic Heritage | Goldsmithery | Illustrated Press | Woodcut | Romanticism

A IMPRENSA ILUSTRADA HERDEIRA DO ESPÍRITO ILUMINISTA

Os jornais de recreio e instrução possuem uma natureza enciclopédica herdeira da missão civilizadora iluminista. Não constituem publicações destinadas a um público especializado, mas pretendem assegurar uma popularização de saberes científicos, literários, artísticos e úteis, “transmitidos de forma amena”. Quando no ano de 1837 é criado em Lisboa *O Panorama, jornal literário e instructivo da Sociedade Propagadora dos Conhecimentos Úteis*, a *intelligentsia* liberal está empenhada no plano de democratizar a instrução. Torna-se premente estabelecer uma inter-relação entre liberalismo e necessidade de aculturação popular, como a única forma de sobrevivência de uma sociedade política que queria fundar a sua ordem sobre o conceito constitucional de soberania da nação. É neste âmbito que temos de enquadrar o periodismo científico e literário, ou melhor, o periodismo de divulgação popular. Como afirma José Tengarrinha, os jornais no séc. XIX, são os principais fatores de abertura e dinamização do espaço público, concorrendo para uma divulgação mais dilatada das ideias e dos conhecimentos para além dos círculos restritos da “cultura erudita”. As sociedades instrutivas surgem como um mecanismo paralelo, ou compensatório, em relação ao Estado, visando combater as carências de instrução que se sentiam, num país em que a taxa de analfabetismo em 1878 atingia os 82,4%.

No séc. XIX a intelectualidade romântica já discutia a questão da comunicação visual. São os prolegómenos da “civilização da imagem”. No *Periódico dos Pobres*, um artigo de 1852 considerava “a ilustração como uma linguagem característica dos nossos tempos, um meio de comunicação mais rápido com o cérebro (...) a ciência era destinada a entrar pelos olhos e não pelos ouvidos” [em todas as citações foi atualizada a grafia].

A partir de 1857 o *Archivo Pittoresco* [AP] vai representar uma evolução qualitativa na produção de ilustrações em madeira na imprensa. Este semanário foi publicado quase ininterruptamente, todos os domingos, até 1868, perfazendo onze volumes. Cada número era constituído por oito páginas e apresentava, habitualmente, cinco a oito artigos e três a quatro ilustrações. Os folhetins são graficamente

dispostos em duas colunas e as imagens são inseridas em conjunto com o texto.

Desde a fundação o AP definiu os propósitos de divulgação cultural tendo em vista o fim último da instrução básica e popular, obedecendo ao programa iluminista e civilizador que é a matriz ideológica desta imprensa, facto provado à saciedade pelo carácter enciclopedista da sua temática. O conteúdo informativo foi basicamente constituído por produção literária em língua portuguesa: monografias de autores, novelas e romances históricos variados, episódios da história pátria e de história universal, estudos de língua portuguesa, artigos de divulgação científica de áreas tão diversificadas como geografia, etnografia, economia, agronomia, ciências naturais e astronomia.

A valorização da imagem, através da gravura em madeira a topo, estava bem definida. O prólogo do número de estreia anuncia «uma empresa, por ventura habilitada com os melhores meios que a arte fornece em Portugal, começa hoje a publicação [...] indo pedir à plástica a ilustração das suas páginas, o *Archivo* procura fomentar a nossa gravura em madeira [...] Para o conseguir, há de ir à natureza de Portugal, das suas ilhas, das suas possessões, e do seu irmão o Brasil, copiar os quadros que são dignos de contemplação». E no mesmo editorial também já é referido o interesse pelos monumentos: «a cada monumento perguntará a sua história» (ANÓNIMO 1857: 1-2). Recrear pela escrita e pela gravura valorizando os feitos e os monumentos nacionais, é uma linha programática que continua a ser explicitada nos editoriais seguintes. No prólogo de 1861, António Feliciano de Castilho reforça este objetivo:

«Os artigos de fé que formam o símbolo deste jornal, são: – instruir e recrear pela escrita e pela gravura, dando o maior campo aos feitos e monumentos nacionais; reanimando e influndo o espírito de independência e amor pátrio com a narrativa das nossas glórias passadas, da grandeza dos nossos heróis, dos descobrimentos que tanto nos afamaram no mundo; das ciências e artes que outrora cultivámos, com os exemplos clássicos

da língua que falámos, cuja riqueza, elegância e decoro tanto nos nobilita entre as grandes famílias da raça neolatina; e, finalmente, com o desenho dos monumentos artísticos, das vistas,

das povoações que mais engrandecem um país tão limitado; e também com os retratos dos portugueses notáveis por ciência, letras e artes (Castilho 1861: 1-2)».

OBJETOS PRECIOSOS DE OIRO E PRATA NO ARCHIVO PITTORESCO

Os objetos de ourivesaria são o tema principal de 17 gravuras no AP. Uma das ilustrações não está relacionada com a arte portuguesa, «Jóias da coroa de Inglaterra», e outra é um vestígio arqueológico recolhido para o museu de Évora. As restantes quinze imagens pertencem a peças de ourivesaria sacra dos séculos XV a XVI (11 gravuras) e, no caso da ourivesaria civil, a objetos contemporâneos (4 gravuras).

A mais célebre peça da ourivesaria nacional, a custódia de Belém, inaugura a representação deste património artístico. É apresentada como «precioso monumento das passadas glórias». Silva Leal já tinha publicado, em 1841, no *Mosaico*, o artigo “Mais um brado contra os destruidores dos monumentos”, insurgindo-se contra a intenção de reduzir a moeda este «monumento [...] que nos suscita na alma uma série de recordações honrosas cheias de patriotismo e glória». O articulista do AP reflete sobre a sua filiação estilística: «[...] chamado impropriamente gótico, e com maior razão manuelino». É detetada, prematuramente, a feição arquitetónica inspirada no portal sul do Mosteiro: «representa uma das colunas da porta que abre para o meio-dia, na igreja de Nossa Senhora de Belém». A descrição é baseada nos aspetos formais e iconográficos estabelecendo o cotejo com as obras arquitetónicas manuelinas e salientando o exotismo da decoração: «ornando o todo folhagens em que pousam aves e insetos, sendo tudo esmaltado ao antigo: desgarros de uma arquitetura que, liberta e fantástica, não só abrangia e copiava todos os seres naturais, senão que dava formas, donnaires e gentilezas aos produtos de imaginação».

A observação deste «monumento mostra, a todos os respeitos, o grau de aperfeiçoamento em que naqueles tempos de gloriosa recordação, se achavam

as belas-artes entre nós». O merecimento histórico desta peça serve de pretexto para recordar a epopeia dos descobrimentos com o relato sumário da viagem de Vasco da Gama à Índia e a citação de estrofes da epopeia camoniana. O autor anónimo, possivelmente Vilhena Barbosa, explica a origem da peça sustentado em análise documental que cita em nota de rodapé (o testamento de D. Manuel I de Abril de 1517 – “torre do tombo, na casa da coroa, gaveta 16”) e termina com o elogio à ação de D. Fernando II como protetor das artes:

«Esta joia de inestimável preço passou, pela supressão dos conventos, para a casa da moeda, e se guarda atualmente no tesouro da casa real. Para esta se tornou, como em refúgio, ao cabo de quatro séculos; daí veio realçar e presidir à exposição filantrópica, pela bondosa concessão de um príncipe que sabe prezar as artes, e que é digno de ser estimado pelos homens» (BARBOSA 1859: 242).

A gravura mostra o hostiário circular que viria a ser substituído, em restauro de 1929, com a orientação técnica de João Couto, por um cilindro de cristal, diminuindo a altura e suprimindo as pilastras laterais. Intervenção justificada com a pretensão de atribuir um novo equilíbrio à custódia e integrá-la nas «verdadeiras proporções do estilo em que foi realizada», suprimindo as duas colunas de ordem compósita que sustentavam o referido hostiário e que apresentavam uma decoração que remetia para influências renascentistas. O restauro expurgou os elementos estranhos a uma estética gótico-manuelina obedecendo a uma opção metodológica verificada nos restauros arquitetónicos coevos – restituir o objeto artístico à sua primitiva pureza que, neste caso, foi aplicada à “microarquitetura” da ourivesaria. [fig. 1]



Fig. 1 - "A Custódia dos Jerónimos". AP, vol. II, 1859, p. 241 [Nogueira da Silva / Coelho].



Fig. 2 - "Custódia rica da Colégiada de Guimarães". AP, vol. IV, 1861, p. 41 [Nogueira da Silva, segundo um esboço de Legrand / Pedroso].

O tesouro da Colégiada de Guimarães é tema para um conjunto de artigos de Vilhena Barbosa. O teor nacionalista é uma constante: «poucos países possuíam, como este nosso, tantas riquezas acumuladas nos tesouros dos seus templos». Este facto é justificado com as doações à Igreja e com a vinda das colónias de metais preciosos em tão grande quantidade que nem mesmo as «invasões estrangeiras que nos tem despojado de infinitas preciosidades; nem os terremotos, que por tantas vezes nos têm aniquilado e confundido no pó das ruínas, cidades, monumentos, cabedais e primores de arte; nem finalmente, o desbarato que lhe sobreveio na extinção das ordens religiosas» destruíram este património.

Vilhena Barbosa considera a «Custódia rica da Colégiada de Guimarães» como a «mais valiosa e de maior primor artístico». Concluída ampla exposição formal e iconográfica, data o objeto a partir da leitura da inscrição (1534) e lamenta não poder atribuir a autoria, apesar de não duvidar terem sido «mãos de

portugueses que delinearão tão esbelta e engenhosa traça, e que deram vida e graça ao duro metal, esculpindo com tamanha perfeição e excelência de arte tão graciosas figuras, tão formosos feitios, tão esquisitos e variados labores».

Ao analisar a base da custódia, que se apoia em dois grifos e duas esfinges e nos intervalos quatro garras de águia, empolgando quatro bolas, o autor denuncia criticamente a menor «perfeição, nesta parte do desenho original, feito à vista da custódia» pois «ficaram as ditas figuras, na gravura junta, sem representar com exatidão aqueles monstros». Na realidade, a observação da gravura mostra três cavalos alados e não são detetáveis as garras de águia. Assim, o autor do artigo corrige a informação visual, apesar de referir que o desenho foi feito à vista, não reproduz com fidelidade este detalhe. Tratando-se de uma publicação com intuito de divulgação generalista, Vilhena Barbosa não renuncia ao rigor histórico.

No final do artigo envia uma mensagem para o presente, no habitual registo patriótico, sobre as capacidades artísticas dos artesãos portugueses:

«sirva ao menos a estampa que publicamos, e esta sucinta notícia, para mostrar o que fomos, e o que podemos tornar a ser, aos que não creem nos progressos que outrora fizemos nas artes, e que desdenham dos nossos esforços artísticos na atualidade» (BARBOSA 1861: 41-42). [fig.2]

Num outro artigo centra a sua atenção no cálice da Colegiada de Guimarães, datado do reinado de D. Manuel I,

«esta época afortunada da nossa história não se contentou de deixar comemorada a sua glória e grandeza nos descobrimentos e conquistas que assombraram o mundo; ainda nos legou, em variados padrões, documentos autênticos do lustre que adquiriu na cultura das letras e das artes».

O autor valoriza a vertente histórica e documental em detrimento da estética. Seguidamente procede a uma análise detalhada, indicando o tipo de metal, as dimensões e a iconografia do cálice (BARBOSA 1861: 4-5).

Do tesouro da Sé de Évora vão ser selecionadas um conjunto de alfaias religiosas para serem estudadas e divulgadas em imagens aos leitores do AP. No ano de 1868 são publicadas em gravura quatro peças de ourivesaria deste tesouro.

A Custódia de prata doirada pertencente à Sé de Évora é descrita nas suas feições artísticas para determinar a época a que pertence, voltando a referir a equivalência estética com as obras de arquitetura, nomeadamente com o mosteiro da Batalha. Recorrendo ao método comparativo com outras alfaias do culto religioso vai concluir que a ourivesaria sacra fabricada em Portugal durante a primeira metade do séc. XV apresenta o «mesmo estilo gótico puro que se observa no templo da Batalha. Por conseguinte, distinguem-se por uma perfeita harmonia entre todas as suas partes» (BARBOSA 1868: 161-163).

O cálice da Sé de Évora, «formosa peça [...] na invenção e na delicadeza do labor» e, comparativamente às restantes, é «a que mais se avanta em perfeição artística». Apesar dos seus ornamentos

serem estilo renascença e no final do artigo considerar esta estética inferior em gosto ao estilo gótico. Na análise da evolução dos estilos artísticos Vilhena Barbosa verifica uma desconformidade entre a arquitetura e a ourivesaria na passagem do gótico para o renascimento.

«A transição da arquitetura gótica para a da renascença operou-se [...] nos princípios do reinado del-rei D. João III. Desde então foi proscrito o estilo gótico, e não só deixou de ser empregado em as novas edificações que se empreenderam, mas até foi abandonado, com grave sacrifício da arte e escândalo do bom gosto, nos próprios monumentos em construção segundo o dito estilo [...]. Mas não aconteceu o mesmo com respeito à ourivesaria. Apesar do desprezo a que os arquitetos votaram o velho estilo, e da aceitação, e até entusiasmo, com que o novo foi recebido e geralmente seguido, continuaram os ourives ainda por longos anos a empregar o estilo gótico na fabricação dos vasos sagrados. Conhecemos alguns feitos assim no último quartel do séc. XVI e no princípio do séc. XVII. Porém o cálice da Sé de Évora foi fabricado conforme o estilo da renascença».

A única patena reproduzida em imagem é a da Sé de Évora que pertence a este cálice do tesouro eborense (BARBOSA 1868: 340-341).

O báculo dos arcebispos de Évora, acompanhado de outras peças do tesouro dessa sé, foi exibido na Exposição de Paris de 1867, «onde figuraram com muita distinção na secção de história do trabalho». Na análise desta peça, Vilhena Barbosa vai redigir dilatado artigo que abre com uma reflexão sobre a Reconquista e a fundação do reino para justificar a influência da arte muçulmana na cultura artística autóctone. Da influência árabe também infere o atraso que se verificou na área da estatuária, devido aos interditos religiosos na representação das figuras, mas considera que se verificou o contrário na escultura em metal. A partir deste ponto reflete sobre a prodigalidade de objetos de ourivesaria medieval: «grande número de igrejas encerra em seus tesouros vasos sagrados, relicários e outras alfaias de ouro, prata e bronze, belos na forma, e excelentemente cinzelados segundo os estilos gótico e do renascimento». Refere os tesouros dos mosteiros de Alcobaça e Santa Cruz (com as ofertas da rainha D. Dulce durante o reinado

de D. Sancho I), «as sés do reino, principalmente as de Lisboa, Évora, Braga e Coimbra; a capela real dos nossos soberanos, a Colegiada de Nossa Senhora de Oliveira de Guimarães, a misericórdia do Porto».

É elogiada a ação de Sousa Holstein, recolhendo estas peças na Academia Real das Belas-Artes criando o embrião de um museu nacional arqueológico e artístico:

«Guarda-se uma boa cópia de tais objetos, que pertenceram aos extintos conventos, na Academia Real das Belas-Artes de Lisboa, para onde conseguiram levá-los a diligência, zelo e amor da arte do sr. Marquês de Sousa Holstein, com o patriótico intento de formar um museu nacional arqueológico e artístico».

Menciona alguns objetos mais significativos como a baixela de prata dourada dos séculos XV e XVI pertencente à casa real ou peças da Colegiada de Guimarães (custódias, cálices, cruzes processionais) e a custódia de Belém. Mas a arte da ourivesaria continuou a florescer como prova a baixela de prata desenhada por Domingos Sequeira e oferecida pelo príncipe regente D. João ao duque de Wellington «[...] prova irrecusável do estado florescente em que se achava a escultura em metal nesta cidade nos princípios do presente século».

Principia o exame do báculo definindo os materiais que o constituem, o estilo e as dimensões. A datação não oferece dúvidas a Vilhena Barbosa, que utiliza um método comparativo com outras peças e com a arquitetura:

«para saber-se a época em que foi feito este báculo não é necessário recorrer a penosas investigações. Basta vê-lo [...] para se reconhecer que é obra do séc. XVI. O observador menos experiente, iludido pelo estilo gótico-florido, que nele domina, julgá-lo-á produção do princípio desse século. Porém quem contemplar com reflexão e estudo os grossos e pesados pilares que sustentam os arcos dos dois baldaquinos, convencer-se-á de que não foram cinzelados ao mesmo tempo que eram esculpidas as delgadas e esbeltas colunas do claustro do mosteiro de Belém. [...] a escultura não apresenta aquela variedade e delicadeza de labores que são o distintivo da ourivesaria portuguesa nos reinados de D. João II e D. Manuel. Se o compararmos com a custódia

de Belém, cremos poder tirar a conclusão que a obra mimosa de Gil Vicente representa o apogeu do esplendor a que chegou em o nosso país a escultura em metal; e que o rico báculo da sé de Évora (...) revela o princípio da decadência deste ramo da arte. Portanto, se estas considerações têm o peso que lhes ligámos, devem ser suficientes para se determinar o reinado de D. João III como a época em que foi fabricado».

Neste passo, determina uma relação entre a decadência da instituição monárquica no reinado de D. João III e a sua influência na produção artística e cultural da época, apontando a estética renascentista como um momento de abatimento das belas-arts:

«a decadência de monarquia [...] tinha já estendido a sua influência sinistra, mais ou menos, sobre todos os ramos das belas-arts. A arquitetura foi o primeiro desses ramos, e o que mais se ressentiu daquela maléfica ação, pelo motivo de coincidir com a decadência do país a grande revolução que se operou na mesma arquitetura. Por essa razão, enquanto o estilo do renascimento tinha erigido e continuava a erigir, sobretudo na Europa central, tão esbeltos e formosos monumentos, introduzido em Portugal apareceu desfigurado, produzindo entre nós, com raras exceções, edifícios acanhados, sem elegância nas formas, sem graça nem beleza na ornamentação. A arquitetura do renascimento proscreeu, desde a sua introdução neste país, o estilo gótico, que tendo acompanhado em seu desenvolvimento o progresso das grandezas e glórias de Portugal, assistira ao aperfeiçoamento e esplendor dos outros ramos da arte. Porém, a ourivesaria apesar de ferida do mal comum a suas irmãs, subtraiu-se, felizmente, àquela proscricção durante todo o séc. XVI. Assim conservou por mais tempo a graça do desenho e a gentileza das formas. Assim se explica como o báculo da sé de Évora foi fabricado segundo o estilo gótico, em tempo que a arquitetura do renascimento dominava em todo o reino com império absoluto» (BARBOSA 1868: 51-54). [fig. 3]

O porta-paz do Convento do Espinheiro é apresentado visualmente, catalogado e identificada a sua suposta proveniência. O inventário da casa da moeda regista a entrada desta peça em 1836, vindo de um convento do Alentejo, «parece-nos que [...] pertenceria ao convento de Nossa Senhora da Graça, de Vila Viçosa».

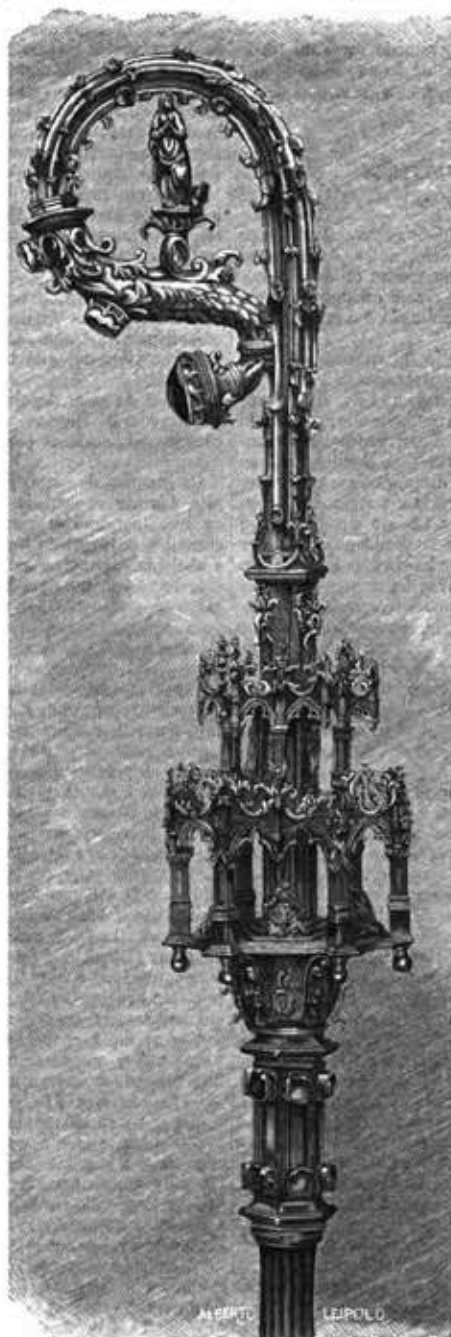


Fig.3 · “Baculo dos arcebispos de Evora”. AP, vol. XI, 1868, p. 53 [Alberto / Leipold].

O autor defende esta proveniência apesar da análise iconográfica o poder conduzir na pista correta:

«Procurámos descobrir qual será a invocação da Virgem [...] ora aparece num espinheiro, ora num zambujeiro, ora num sobreiro, ora numa lapa, ora num rosal, ora num rochedo, ora na praia sobre as águas, e daí se deriva frequentemente a sua invocação, acontecendo que é representada sobre a árvore ou arbusto em que primeiro se revelou. No porta-paz, de que nos ocupamos, está a Virgem sobre uma árvore, mas não sabemos decifrar qual seja».

O autor mostra um profundo conhecimento do espólio de objetos de ourivesaria depositados na casa da moeda, mas uma cultura artística inferior à de Vilhena Barbosa. Descreve iconograficamente a alfaia religiosa num registo superficial de identificação das figuras. Encontramos preocupação com o seu estado de conservação e o conhecimento de técnicas de restauro dos metais. Informa que a peça se encontra já oxidada pelo tempo, «mas é fácil restituir ao metal a sua primitiva cor». Para aferir a datação, que situa na primeira metade do séc. XVI, utiliza um método comparativo com outras obras de ourivesaria conhecidas: «distancia-se algum tanto do estilo da célebre custódia de Belém, e já se aproxima mais do da custódia rica de Guimarães», que está datada de 1534. A questão estilística é sopesada, identificando neste porta-paz o estilo manuelino, elaborando uma ideia interessante sobre a gramática da iconografia, reparando na alternância de temas do Antigo e do Novo Testamentos com símbolos mitológicos e apresenta exemplos de outras peças deste período com as mesmas características:

«o artífice que a esculpiu ainda se não inclinava para a restauração clássica. Era sectário do estilo manuelino, pois que conservou as formas esbeltas, e os arrendados graciosos que o caracterizam. As figuras do antigo testamento confundidas com as do novo, são também um característico deste estilo. Os artífices não só mesclavam por tal forma os assuntos dos dois Testamentos, mas até com estes alternavam os mitológicos. Isto é bem visível na admirável cruz de altar, que foi dos Jerónimos, na qual se acha um baixo-relevo apresentando Judas depois de receber os trinta dinheiros, e o Senhor com a cruz às costas, ao lado de outro em que figura o rapto de Europa».

Posteriormente, Joaquim de Vasconcelos caracterizará de forma semelhante a ornamentação da ourivesaria manuelina. Permanecendo fiel a um método comparativo considera esta obra um trabalho português: «pois que a arte da escultura em metal [...] estava então muito adiantada em Portugal, do que é prova a custódia de Belém».

A ideia de fundar um museu para albergar estes objetos, já defendida por Vilhena Barbosa, volta a ser referida por Ribeiro Guimarães: «Decerto será esta uma das peças mais curiosas do museu que se há-de fundar com todos esses objetos arrecadados na casa da moeda [...] teremos de voltar a este assunto e para então reservaremos várias considerações sobre o museu de antiguidades que se pretende organizar, mas que, a nosso ver, tarde será» (GUIMARÃES 1864: 169-170). [fig.4]

Outro osculatório que se guarda na casa da moeda foi uma das peças selecionadas nesse espólio para ser reproduzida em gravura. Trata-se de uma peça de prata doirada, datada de 1534 e proveniente de Évora. Estas informações constam do inventário da casa da moeda, mas não está registado o convento a que pertenceu nem o fundamento para a datação. O autor informa que

«do distrito de Évora se arrecadaram na casa da moeda três osculatórios. Um da casa dos cônegos seculares de S. João Evangelista, outro do mosteiro de Nossa Senhora do Espinheiro, da ordem de São Jerónimo, e o terceiro do convento de Santo Agostinho de Vila Viçosa [...]. Decerto este porta-paz veio de algum desses conventos».

Uma análise das características formais e a filiação estilística da peça confirma ser dessa época: «[...] por esse tempo foi feito, como é evidente pelo seu estilo e forma. As colunas áticas da ordem toscana, com o entablamento jónico, os bustos em medalhões, o caprichoso dos ornatos, e o estilo do baixo-relevo, mostram claramente que pertence ao meado do séc. XVI» (ANÓNIMO 1864: 97-98).



Fig.4 . "Osculatorio ou porta-paz do século XVI, que se guarda na casa da Moeda". AP, vol. VII, 1864, p. 169. [Nogueira da Silva / Alberto].

NOTAS FINAIS

É possível estabelecer uma relação entre os objetivos definidos pelos redatores do *AP* e a divulgação do património arquitetónico e artístico: a multiplicação visual dos monumentos e objetos artísticos nas suas páginas pretendia ilustrar textos que apresentam diferentes níveis de cientificidade e apoiam o leitor no conhecimento desse património, apesar de também condicionarem a sua leitura de acordo com uma perspetiva ideológica e cultural definida no contexto do romantismo português.

Podemos comprovar a valorização da arte gótica e manuelina, sempre associada pela *intelligentsia* romântica à idiosincrasia nacional e, de uma forma geral, procedendo a uma hierarquização das formas artísticas, a crítica aos estilos renascentista e pós-renascentista, identificados com a influência

estrangeira e o triunfo das monarquias absolutas e da inquisição.

Os objetos artísticos, à semelhança do património edificado, são perspetivados como padrões comemorativos de uma história nacional gloriosa, testemunhos de feitos populares que preservam a identidade nacional. É este o discurso predominante nos textos do *AP*, onde se observa o comprometimento do intelectual com uma missão patriótica, na esteira da teorização herculaniana, de divulgação e proteção do património. O que não é contraditório, mas paralelo, com o desenvolvimento da historiografia artística, muito enformada por uma epistemologia positivista que pretende responder a problemas como a autoria, datação, encomendantes, dimensões dos objetos e fixar uma terminologia científica na língua portuguesa.

FONTES E REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Anónimo – “Introdução”. *Archivo Pittoresco*, Vol. I (1857), 1-2.

____ – “[Osculatorio ou porta-paz que se guarda na casa da moeda]”. *Archivo Pittoresco*, Vol. VII, (1864), 97-98.

Anónimo [BARBOSA, Vilhena] – “A Custodia de Belem”. *Archivo Pittoresco*, Vol. II (1859), 242.

BARBOSA, Vilhena – “[Custodia rica da Collegiada de Guimarães]”. *Archivo Pittoresco*, Vol. IV (1861), 41-42.

____ – “O Thesouro da Real Collegiada de Nossa Senhora da Oliveira em Guimarães”. *Archivo Pittoresco*, Vol. IV (1861) 4-5.

____ – “Esculptura em metal. Baculo da Sé de Evora”. *Archivo Pittoresco*, Vol. XI (1868), 51-54.

____ – “[Custodia de prata doirada pertencente à sé de Evora]”. *Archivo Pittoresco*, Vol. XI (1868), 161-163.

____ – “Calix da Sé de Evora”. *Archivo Pittoresco*, Vol. XI (1868), 340-341.

CASTILHO, António Feliciano – “Prologo”. *Archivo Pittoresco*, Vol. IV (1861), 1-2.

GUIMARÃES, J. Ribeiro – “[Osculatorio ou porta-paz do século XVI, que se guarda na casa da Moeda]”. *Archivo Pittoresco*, Vol. VII (1864), 169-170.

O CARMO: DE IGREJA A MUSEU 150 ANOS EM TORNO DA SALVAGUARDA DO PATRIMÓNIO (CARMELITA) PORTUGUÊS

Célia Nunes Pereira

*Conservadora do Museu Arqueológico do Carmo, Investigadora do CIEBA (CIEBARTE/FBAUL) / Lisboa
celianunespereira@gmail.com*

RESUMO

A igreja do Carmo de Lisboa (1389) tornou-se num dos monumentos mais representativos do património carmelita português, devido às suas largas riquezas artísticas. Em períodos conturbados (terramoto de 1775 e extinção das ordens religiosas, em 1834) a comunidade carmelita desempenha um papel fundamental na preservação do espólio sobrevivente, continuado pela Associação dos Arqueólogos Portugueses, fundada em 1863 nas ruínas da antiga igreja.

PALAVRAS-CHAVE

Carmo | Salvaguarda | Património | Ordem Terceira do Carmo | Associação dos Arqueólogos Portugueses

ABSTRACT

The church of Carmo of Lisbon (1389) has become one of the most representative monuments of the Portuguese Carmelite Heritage, due to its wide artistic riches. In troubled periods (1775 earthquake and the extinction of the religious orders in 1834), the Carmelite community played a key role in preserving the surviving estate, continued by the Association of Portuguese Archaeologists (1863) based on the ruins of the ancient church.

KEYWORDS

Carmo, Protection | Heritage | Ordem Terceira do Carmo | Associação dos Arqueólogos Portugueses

A IGREJA DO CARMO DE LISBOA. NOTAS SOBRE O SEU ESPÓLIO DISPERSO

Fundada por D. Nuno Álvares Pereira, em 1389, a Igreja de Santa Maria do Convento do Carmo cedo se tornou uma das mais prestigiadas igrejas de Lisboa, graças ao avultado património artístico e terra-tenente que foi angariando através de várias doações e mercês ao longo de vários séculos, engrandecendo o património carmelita português.

Foi vasto e rico o rol de artistas que trabalharam para o enriquecimento artístico deste templo, desde a idade média até finais da época do barroco, destacando-se neste último período a actividade de alguns pintores como André Reinoso, Simão Rodrigues, Domingos Vieira Serrão, Marcos da Cruz, Francisco Vieira Lusitano e Bento Coelho da Silveira, a escola de André Gonçalves (entre outros), o organista Johann Heinrich Hulenkampf e os escultores Diogo de Çarça e José de Almeida.

Mesmo tendo o edifício ficado arruinado devido ao terramoto de 1755, e larga percentagem do seu acervo ter perecido no incêndio subsequente, a documentação e o espólio remanescente (PEREIRA 2010), revelam que uma parte significativa da colecção sobreviveu e foi preservada inicialmente pela comunidade carmelita sobrevivente e mais tarde pela Venerável Ordem Terceira do Carmo (entre outras instituições de foro laico e religioso como a igrejas do Sacramento e de Santa Catarina em Lisboa, a igreja da Charneca do Lumiar, o Convento de S. Domingos das Donas de Santarém e a Academia de Belas-Artes de Lisboa), as quais também se encarregaram da realização de novas encomendas. Esse espólio é constituído actualmente por cerca de cinco dezenas de peças, que se dividem sobretudo entre as áreas da pintura e da escultura (PEREIRA 2010: 150-170, 184-190). Citando-se muito sumariamente algumas das obras mais importantes, vejam-se os retábulos de altar como o do *Julgamento de Santa Catarina* (c.1620-1630), a *Comunhão da Virgem por S. João Baptista* (c.1624) e o *Menino entre os Doutores* (c.1611), existentes no Museu Nacional de Arte Antiga, o conjunto de seis telas alusivas à Via Sacra (c.1740-1750?) que pertencem ao santuário da capela da Venerável Ordem Terceira do Carmo de Lisboa, as esculturas



Fig. 1 · Ruínas da antiga Igreja do Carmo, 1389; Museu Arqueológico do Carmo, Lisboa.
(fot. de Célia Nunes Pereira)

dos bispos carmelitas guardadas na Igreja de Santa Catarina do Monte Sinai (ou dos Paulistas), ou ainda toda a estrutura seiscentista de altar e respectivas esculturas que compõem o altar-mor da capela do antigo convento do Carmo de Colares, em Sintra.

A este espólio juntam-se outros acervos de que temos notícia, mas que nunca foram localizados, como é o caso das obras provenientes da biblioteca conventual carmelita que escaparam ao incêndio de 1755 – «De acordo com um ofício de 3 de Novembro de 1835, de Joaquim de Oliveira Olimpo, há indícios de que os livros da biblioteca foram para o depósito geral das livrarias» (BARATA 2003) – ou das 42 pinturas inventariadas na «Relação dos quadros do extinto Convento do Carmo de Lisboa que forão conduzidas para o deposito Geral de S. Francisco no dia 10 de Novembro de 1835» (BARATA 2003).

Esta listagem de bens que temos vindo a referir revela-se surpreendente, tanto no que respeita à quantidade de peças localizada como à sua qualidade de execução artística, comprovando que as fontes documentais anteriores a 1755¹ relatam factos verídicos com muita precisão quando nos descrevem as faustosas encomendas artísticas que eram feitas pela Ordem do Carmo e seus benfeitores. Como já tivemos ocasião de referir a preocupação em encomendar de peças de bom labor artístico, continua a ser uma prioridade depois do cataclisma, o que se avalia através de obras como o notável conjunto de esculturas de vulto dos *Passos do Triunfo da Paixão Cristo* (1758-1760) [fig.2, fig.3, fig.4] mandado executar a José de Almeida (1708-†1769), pela Venerável Ordem Terceira do Carmo, para substituir o que havia sido destruído² (PEREIRA 2010-2011: 209-213). A par desta e de outras encomendas de arte móvel, continuam os investimentos na reconstrução (iniciada logo em 1756) da igreja e do convento carmelita e inicia-se a

construção de um novo hospital³ (PEREIRA 2010-2011: 207-209) e capela da Ordem Terceira, sítios no Largo do Carmo, onde até hoje se preserva o acervo artístico carmelita mais representativo do centro de Lisboa. É importante evidenciar o admirável desempenho desta irmandade, no que respeita à preservação do todo esse património exercendo um efectivo papel de sua guardiã, o qual se intensificou após a extinção das ordens em 1834, com a solicitação que dirigem formalmente ao Bispo de Lacedemónia em 1836, pedindo a guarda desse espólio⁴. Mesmo antes dos acontecimentos despoletados pela laicização dos bens eclesiásticos em Portugal, verifica-se que a Ordem Terceira exerceu uma posição muita atenta e activa relativamente à preservação dos seus bens, logo no principio dos movimentos liberais, o que é testemunhado a partir dos diversos inventários de bens artísticos elaborados entre 1792 e 1918⁵, preenchidos de notas sobre empréstimos, permutas e restauro dos mesmos. Entre estes destaca-se o inventário datado de 1807⁶, onde foram acrescentadas algumas pequenas anotações identificando o destino para o qual tinham sido confiscadas as peças seleccionadas pelo General Junot. Desta forma vemos reflectida não apenas uma posição consciente em relação às mudanças que estavam a ocorrer e que era preciso “anotar” para documentar, mas também uma atitude de salvaguarda em relação a esse património que urgia proteger.

Depois de 1834, as obras de reconstrução do edifício da igreja e suas dependências conventuais são completamente abandonadas, e até mesmo o intuito de zelar pelo que resta do antigo espaço religioso se torna um objectivo difícil de alcançar, pois parte dele é (re)utilizado como cavalaria e estremeira da Guarda Municipal⁷. Esta situação toma outro rumo só em 1863, quando Joaquim Possidónio da Silva funda a sede da *Associação dos Architectos Civis e Archeologos*

1. Biblioteca Nacional de Portugal (B.N.P.), *Noticias do Real Conv[en]to do Carmo de L[i]x[bo]a Occid[ent]al extraidas de varios livros impressos, e Manuscritos, reduzida a forma historica pello prezentado Fr. M[anu]el de Sa*, Lixboa, 1721; SANTA ANA, José Pereira de, *Chronicas dos Carmelitas da Antiga, e Regular Observancia nos Reynos de Portugal, Algarves, e seus Dominios*, Tomos I e II, 1745.
2. Arquivo da Venerável Ordem Terceira do Carmo (A.V.O.T.C.), *Contrato da encomenda das esculturas dos Passos do Triunfo da Paixão de Cristo, Despezas 1758-1763*, Caixa 33 (documento não numerado).
3. A.V.O.T.C., *Livro de Receita e Despesa Geral na reedificação do Hospital de Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Monte do Carmo de Lisboa*, anno 1774 (Inédito).
4. Arquivo do Instituto de Habitação e Reabilitação Urbana (I.H.R.U.), Ficha IPA – Igreja da Ordem Terceira do Carmo: PT0311062270599.
5. A.V.O.T.C., *Inventário dos bens da Ordem Terceira em 1792* (inédito); *Inventário dos bens da Ordem Terceira em 1888* (inédito); *Inventário dos bens da Ordem Terceira em 1918* (inédito).
6. A.V.O.T.C., *Inventário dos bens da Ordem Terceira em 1807* (inédito).
7. Arquivo da Câmara Municipal de Lisboa/Alto da Eira, *Correspondência do Commando Geral das Guardas Municipaes, de 1834 a 1865*, Ofício n.º 361, 23 de Julho de 1864.
8. Actualmente designada de Associação dos Arqueólogos Portugueses.



Fig.2, 3 e 4 · Passos do Triunfo da Paixão de Cristo (Jesus Cristo preso; Jesus Cristo sentado na pedra fria; Jesus Cristo atado à coluna), 1758- 1760, José de Almeida (1708-†1769); Capela da Venerável Ordem Terceira do Carmo, Lisboa. (Fot. Célia Nunes Pereira)

*Portuguezes*⁸ (ARNAUT 2013) nesse local, sendo-lhes inicialmente apenas cedida a zona das antigas naves da igreja, onde acondicionaram o legado patrimonial que viria a dar origem ao Museu Arqueológico do Carmo (1864) (ARNAUT *et al.* 2005).

Esta instituição nasce sob o mote da salvaguarda do património português, tendo como matriz de orientação primitiva «[...] a concentração de esforços de divulgação, valorização e protecção da arquitectura (...)» (SOARES 2001: 143), usando as intervenções que executaram no Carmo como um exemplo da política de protecção patrimonial que era necessário implementar a nível nacional. Neste sentido o Carmo torna-se alvo de

um longo processo de várias campanhas de restauro durante a 2.ª metade do século XIX e princípios do século XX, a par das quais são criados alguns projectos de acabamento do espaço em ruínas, que acaba por ser assumido como um local de manifesto e de apelo a uma tomada de consciência pública sobre as circunstâncias em que havia sido lançado o património português desde 1834. Posição preponderante que a Associação dos Arqueólogos Portugueses tem procurado continuar a exercer até hoje, assinalando 150.º anos de luta pela preservação e defesa do património (no seu sentido mais lato) que foi transferido da esfera religiosa para a esfera civil, como um bem representativo que é de todos.

FONTES E REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Arquivo da Venerável Ordem Terceira do Carmo (A.V.O.T.C.), *Livro da Receita e Despesa Geral na reedificação do Hospital da Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Monte do Carmo*, anno 1774 [inédito].

Biblioteca Nacional de Portugal (B.N.P.), *Noticias do Real Conv[en]to do Carmo de L[i]x[bo]a Occid[ent]al extraidas de varios livros impressos, e Manuscritos, reduzida a forma historica pello prezentado Fr. M[anu]el de Sa*, Lixboa, 1721.

____ – *Memorias Historicas da Ordem de Nossa Senhora do Carmo da Provincia de Portugal, de Frei Manoel de Sá*, Tipographya de Jose Antonio da Sylva, Lisboa, 1727.

ARNAUD, José M., Carla V. Fernandes – *Construindo a Memória – Coleções do Museu Arqueológico do Carmo*. Lisboa: Associação dos Arqueólogos Portugueses, 2005.

ARNAUD, José M. – *Memória e Intervenção – 150 anos da Associação dos Arqueólogos Portugueses*. Lisboa: Associação dos Arqueólogos Portugueses, 2013.

BARATA, Paulo J. S. – *Livros e o Liberalismo – da livraria conventual à biblioteca pública, uma alteração de paradigma*. Lisboa: Biblioteca Nacional de Lisboa, 2003.

PEREIRA, Célia Nunes – «Notas sobre a capela e arquivo da Venerável Ordem Terceira do Carmo de Lisboa (1756-1834) – guardiães do património carmelita». *Arqueologia e História*, Vol.62-63. Lisboa: Associação dos Arqueólogos Portugueses, 2010-2011, p. 205-214.

____ – *A arte na igreja do Convento de Santa Maria do Carmo de Lisboa (1389/1755) – contributos para o seu estudo cripto-histórico*. Dissertação de mestrado em Arte, Património e Restauro. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2010 [no prelo].

SANTA ANA, José Pereira de – *Chronicas dos Carmelitas da Antiga, e Regular Observancia nos Reynos de Portugal, Algarves, e seus Dominios*. Tomos I e II, 1745.

SOARES, Maria Margarida V. J. G. – *Igreja de Santa Maria do Monte do Carmo de Lisboa – Memória e Ruína*. Tese de mestrado em Arte, Património e Restauro. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2001 [policopiada].

VELASCO BAYÓN, Balbino – *A História da Ordem do Carmo em Portugal*. Lisboa: Paulinas, 2001.



HISTÓRIA DA CONSERVAÇÃO E RESTAURO DO PATRIMÓNIO

O RESTAURO DAS PINTURAS CONVENTUAIS À GUARDA DA BIBLIOTECA NACIONAL (1835-1913) CONTRIBUTOS PARA A HISTÓRIA DA CONSERVAÇÃO E RESTAURO

Clara Moura Soares

*Professora Auxiliar, ARTIS – Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa.
claramourasoares@letras.ulisboa.pt*

Rute Massano Rodrigues

*Doutoranda, ARTIS – Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa.
rute.massanorod@gmail.com*

RESUMO

A Real Biblioteca Pública da Corte, depois Biblioteca Nacional de Lisboa, desempenhou importantes funções na inédita estrutura de gestão do património, montada pelo Estado Liberal, destinada a «arrecadar, classificar, inventariar e conservar» milhares de peças, sobretudo de pintura, provenientes dos conventos extintos em 1834.

As preocupações com a conservação e restauro das obras que foram ficando à sua guarda, manifestaram-se em diversos momentos, reflexo das sensibilidades dos sucessivos diretores da instituição. As intervenções de restauro, realizadas por diversos protagonistas, entre 1835 e 1913, espelham a evolução de princípios na matéria, mas sobretudo o valor histórico de que foi beneficiando aquele acervo pictórico, em detrimento da sua valorização artística.

PALAVRAS-CHAVE

**D. Pedro IV | Desamortização | Convento de S. Francisco da Cidade |
Depósito de Pinturas | Conservação e Restauro de Pintura**

ABSTRACT

The Royal Public Library of the Court, after the National Library of Lisbon, had important roles in the unprecedented structure of heritage management, prepared by the Liberal State, intended to “collect, classify, record and save” thousands of objects, especially paintings, from the convents extinct in 1834.

Concerns about the conservation and restoration of works that were getting in the custody of the National Library, manifested themselves at different times as a result of various sensibilities of the directors of the institution. The restoration interventions, undertaken between 1835 and 1913 by several restorers, show the evolution of principles on the subject, but mainly the historical value assigned to that pictorial set superimposed on their artistic appreciation.

KEYWORDS

**D. Pedro IV | Disentailment | Convent of São Francisco of the City |
Deposit of Paintings | Conservation and Restoration of Paintings**

O “DEPÓSITO DE PINTURAS” ESTABELECIDO NO CONVENTO DE SÃO FRANCISCO DA CIDADE

A extinção das ordens religiosas, em 1834, decretada por D. Pedro IV (1798-1834), colocou nas mãos do Estado o dever de proteger, valorizar e divulgar um valioso acervo artístico. Para auxiliar na gestão desses bens, como na França pós-revolucionária, foram criados vários depósitos provisórios, para onde se canalizaram milhares de obras de arte (CHOAY 2006: 85-110). Estas seriam, depois, redistribuídas por paróquias, museus e outros edifícios públicos do país, dando cumprimento a uma das missões do Estado liberal: promover a instrução pública dos cidadãos.

No convento de São Francisco, em Lisboa, foi instituído, por portaria de 16 de outubro de 1834, o Depósito das Livrarias dos Extintos Conventos (DLEC). Destinava-se este a gerir as *Livrarias, Cartorios, Pinturas, e mais preciosidades litterarias e scientificas*, provenientes dos conventos suprimidos. António Nunes de Carvalho (1786-1867), figura de grande confiança de D. Pedro IV, foi o eleito para ficar à frente deste grande Depósito da capital (BARATA 2003).

A 12 de novembro de 1841, o DLEC é formalmente integrado na Biblioteca Nacional de Lisboa, que desde 1836 partilhava as instalações do convento franciscano com o Depósito e com a Academia de Belas-Artes. A partir de então, a Biblioteca Nacional assume as tarefas que estavam conferidas à extinta entidade, de organizar e gerir a distribuição dos acervos que se encontravam à sua guarda, e que ascendiam a mais de 300.000 livros e para cima de 6.000 pinturas (ANTT/MR, Mç. 2123: 29 janeiro 1836). Interessa-nos particularmente o processo referente ao vasto acervo pictórico, que a partir de então será gerido com diferentes sensibilidades, depois de as melhores obras terem sido selecionadas pela Academia de Belas-Artes de Lisboa, tendo em vista a constituição de uma Galeria Nacional de Pintura (SOARES 2014).

O ESTADO DE CONSERVAÇÃO DAS PINTURAS

Mas que pinturas se destinaram ao Depósito de São Francisco? E em que condições de conservação se apresentavam?

Expressões como «deteriorado», «desconjectado», «arruinadíssimo», «mau estado», «muito mau estado», «péssimo estado», utilizadas para a avaliar as condições de conservação de muitas pinturas conventuais, dão razão ao diagnóstico publicado por Sousa Holstein, em 1868. A este propósito, o então vice inspetor da Academia de Belas-Artes diz que

«a maior parte... sendo retábulos de altar, achava-se quotidiana e permanentemente exposta ao fumo das vélas e do incenso, o que pelo decurso dos anos foi enegrecendo umas tintas e alterando outras; as paredes sobre que se apoiavam os quadros eram, em muitos casos, húmidas; os telhados que as cobriam nem sempre andavam bem reparados, e os quadros, sobretudo os de madeira, sofriam bastante n'estas condições. Em outros casos era a exposição muito directa aos raios do sol que fendia a madeira, gretava as tintas e causava outros estragos irreparáveis» (HOLSTEIN 1868: 7).

Holstein denuncia também os danos causados por restauros realizados por pessoas não habilitadas para o efeito, razão pela qual, segundo ele, «não faltam exemplos de quadros damnificados exclusivamente pelo processo de restauro a que foram sujeitos. Sobram casos d'estas restaurações tão pouco inteligentes na parte technica como na artística».

Pelos motivos apresentados, «muitas obras importantes e cuja existencia era bem conhecida não... [chegaram] a dar entrada no deposito» (HOLSTEIN 1868: 7). Também o diminuto interesse histórico, artístico, pedagógico ou económico reconhecido a muitas obras, determinou que, em 1838, se considerasse a possibilidade dos artistas agregados serem

incumbidos da triagem prévia dos objetos, «que não valião a despeza da condução», sendo distribuídos «pelas Freguezias e Camaras do districto respectivo», destinando aos depósitos centrais, apenas aqueles que «forem merecedores» (BNP/AH, BN/AC/INC/DLEC/06/Cx.03-04: 128-129).

Porém, o espaço do antigo convento franciscano mostrou-se, desde o início, desadequado às novas tarefas que lhe eram destinadas, apesar da sua grandeza e solidez da construção. As infiltrações das águas da chuva parecem ter sido o maior problema, apresentando-se como uma verdadeira ameaça ao espólio depositado no edifício, como testemunha, em 1844, o bibliotecário-mor, José Feliciano de Castilho:

«Tudo no Convento de S. Francisco é, por todos os lados que se considere, impróprio para o fim a que foi destinado: [...] permitta-me que aqui lhe-recorde

alguns dos capitaes defeitos d'esta devastadora e indecente casa. Os mais terríveis inimigos de todo o depósito de livros e manuscritos – a humidade – o pó – a traça – e a falta de ventilação» (CASTILHO 1844: 124-128).

Tais problemas, também não poupavam as «mais primorosas pinturas» que haviam sido destinadas à Galeria Nacional de Pintura. No final de 1868, num *Relatório da comissão de pintura encarregada de examinar o estado dos quadros antigos* da Academia, utiliza-se o termo «deplorável» para descrever o estado a que as pinturas tinham chegado, entre as quais se encontravam «os mais preciosos exemplares das escolas estrangeiras [...] em grande parte em completa ruína». Acrescentava-se que «os que menos têm soffrido, ainda assim, estão cobertos com um véu branco azulado, a que technicamente se chama a constipação do verniz» (*Diário do Governo* 1869: 665).

A GESTÃO DE UM ACERVO TRANSITÓRIO: AO SABOR DAS SENSIBILIDADES DOS DIRETORES DA INSTITUIÇÃO

A Biblioteca Nacional esteve instalada no convento de São Francisco até 1969. Até essa altura, o remanescente das pinturas conventuais que iam escapando à redistribuição prevista, foram permanecendo sujeitas às deficientes condições de conservação do edifício franciscano, atravessando sucessivas direções, pautadas por distintas sensibilidades.

Se bem que a prioridade tenha sido dada quase sempre os livros, chegando mesmo a propor-se a alienação de pinturas em prol do enriquecimento do acervo bibliográfico (BNP/AH, BN/AC/INC/DLEC/02/Cx.03-01, Doc. n.º 74, 08 jun. 1857), momentos houve em que o conjunto pictórico mereceu uma atenção particular da parte dos diretores da Biblioteca Nacional, atendendo sobretudo ao seu valor como *documento histórico*.

No período em análise (1835-1913), ganhou evidência o caso de José Feliciano de Castilho. Bibliotecário-mor

entre 1843 e 1847, destacou-se pela inédita sensibilidade face ao património pictórico à guarda da Biblioteca Nacional, ao procurar sustentar a sua degradação e ao criar condições de acessibilidade a todas obras, através de sistemas de roldanas e cordas. A propósito desses quadros, dizia: «apesar de grande número estar inutilizado, não consinto que um único se destrua, e vou guardando até esses inúteis panos» (Apud SOARES *et al.* 2012: 231-248). Posição que contrasta com a atitude de outros diretores, como Canaes de Figueiredo, que em 1853 determina que sejam queimadas, no Campo Pequeno, 55 arrobas de quadros «pelo péssimo estado de conservação e má pintura», ou de Mendes Leal, que, cerca de uma década depois, quer levar à praça quatrocentos e setenta e dois quadros e «trinta e uma arrobas de paños de quadros completamente inutilizados», resultado da degradação que continuava a fustigar os acervos do Depósito de São Francisco (BNP/AH, BN/AC/INC/DLEC/01/Cx.01-01, 03 out. 1853

e BN/DGA/01/Cx.01, 20 fev.1864). É, porém, sob a direção de Mendes Leal, conhecido defensor dos monumentos nacionais, que são documentados, pela primeira vez, restauros em algumas dezenas de retratos do acervo da Biblioteca, particularmente «de homens que se singularisaram nas religiões por saber ou por virtude» e que já tinham merecido distinção nos *Estudos Biographicos* de Canaes de Figueiredo (BNP/AH, BN/DGA/15/Cx.01 [Relatório de Mendes Leal] 1857-1859, fls.9-9v.).

Na direção de Gabriel Pereira (1887-1902), distinto eborense com particular sensibilidade para os assuntos relacionados com o estudo e salvaguarda do património artístico nacional, argumentos históricos também determinaram que fossem promovidas medidas excepcionais, destinadas à conservação e ao restauro de parte significativa dos retratos em tela «da grande collecção da Bibliotheca Nacional», que então contava com 229 obras (PEREIRA [1900]).

Novas intervenções voltarão a ser documentadas em 1912/1913, no decurso do mandato de Faustino da Fonseca, bibliotecário-mor nomeado pelo governo provisório da República. Ficaram, no entanto, a dever-se à iniciativa do Inspetor das Bibliotecas e Arquivos, Júlio Dantas, os restauros levados a cabo em «alguns dos retratos sobre tela e madeira, por este considerados monumentos iconograficos preciosos» (ANTT/ ISBA, Cx.405, 1912-1913).

Faustino da Fonseca manifestou pouco apreço por aquele acervo. Ideias republicanas, contrárias à exposição de retratos de eclesiásticos e de figuras régias nas paredes da instituição, levaram-no mesmo a entregar, em julho de 1911, quando ainda era Inspetor das Bibliotecas e Arquivos Gabriel Pereira, mais de duas centenas de obras à Academia Nacional de Belas-Artes, entre as quais a escultura

de D. Maria I, realizada por Joaquim Machado de Castro (FONSECA 1912: 7-9). Muitas das peças regressariam depois, por iniciativa do novo Inspetor, Júlio Dantas, para adornarem as dependências do Arquivo e da Biblioteca Nacional. A este propósito Dantas assume-se como protagonista de um verdadeiro “resgate” e afirma:

«[...] promovi a restituição às Bibliotecas e Arquivos Nacionaes, de grande numero de retratos antigos, pintura a oleo sobre tela e madeira, colecção iconografica de notavel valor historico que ilustra a obra de Canaes de Figueiredo e que tinha sido removida em más condições para uma casa térrea e humida na Escola de Belas Artes» (ANTT/ISBA, Cx.406, Liv.1917-1918, fl.4v).

Apesar do empenho de Júlio Dantas, no início de 1915 surge a necessidade de se estabelecer uma nova seleção nas pinturas da Biblioteca, na altura a rondarem a centena e meia, que previa a inutilização de algumas. Uma “comissão”, composta por D. José da Silva Pessanha, José Joaquim d’Ascensão Valdez e pelo pintor Alberto Souza, apresentaria então um relatório ao Inspetor das Bibliotecas e Arquivos, que integrava uma lista, composta por 67 telas que «deverão ser inutilizadas, pelo facto de nenhum interesse, histórico ou artístico, oferecerem, estando, ainda, pela maior parte, péssimamente conservadas, a ponto de mal se distinguirem as figuras que representam»; e outra, com 60 retratos que não dispensavam tratamento (PESSANHA, [s.d]: 112-117). Desconhecemos as consequências desta avaliação, porém, as listas apresentadas vêm atestar a persistência do mau estado de conservação do já reduzido acervo pictórico à guarda da Biblioteca Nacional, cujo vulnerável destino esteve sempre dependente dos valores que subjetivamente lhe iam atribuindo os sucessivos diretores da instituição.

O RESTAURO DAS PINTURAS (1835-1913): PROTAGONISTAS E CRITÉRIOS

As pinturas da Biblioteca Nacional foram restauradas, particularmente, em três momentos: 1864, 1888-1889 e 1912-1913. Datam, porém, de 1835 as primeiras intervenções realizadas numa seleção de obras, antes ainda da criação da Academia de Belas-Artes, que atestam que as preocupações com a sua salvaguarda se iniciaram no DLEC.

Ao amplo período indicado (1835-1913), corresponde, à escala internacional, uma assinalável evolução no que concerne às teorias e às práticas da conservação e restauro de pintura, que importa considerar. Trata-se da passagem do que Vítor Serrão designa por «restauro corretivo», com a finalidade de devolver uma pintura ao seu estado primitivo, ao «restauro científico», perfilhado a partir de finais do século XIX, sustentado em tratados de conservação e restauro e em princípios de autenticidade que visavam o respeito pela obra e pelo autor original (SERRÃO 2006: 53-71), (CRUZ 2007: 67-83).

Até então, o objetivo essencial de qualquer intervenção consistia na restituição da aparência¹. Esta situação, muito subsidiária dos princípios da teoria restauracionista da *unidade do estilo* difundida pelo arquiteto francês Viollet-le-Duc, que conduziu a critérios pouco escrupulosos em nome da restituição do estilo e aparência original, faz crescer, simultaneamente, os adeptos da doutrina antirestauro propalada pelo inglês John Ruskin. Esta controvérsia reflete-se nas discussões em torno dos quadros da Academia de Belas-Artes, levando António Manuel da Fonseca a defender que os quadros ali depositados podiam e deviam ser restaurados atendendo à prática seguida nas galerias estrangeiras e metodologias divulgadas por «vários autores em seus escriptos»; enquanto Francisco Metrass, sugeria «que se não restaurassem os quadros, mas sim, que se conservassem»². Por seu turno, o pintor Silva Oeirense sustentava que o

«reparo e concerto» das pinturas deveriam ocorrer «sem que se fizessem retoques de qualidade alguma, por ser de opinião que os ditos quadros não devem soffrer a menor adulteração na sua originalidade» (ANBA, Ata de 03 mar.1863).

Na mesma linha de pensamento, o vice inspetor da Academia, Sousa Holstein dizia, em 1868:

«julgo-se preferível antes não tocar nos quadros do que sujeital-os a uma restauração imperfeita que ainda mais os damnificaria. Quando o estrago produzido no quadro destroe completamente a tinta primitiva, um restauro consciencioso torna-se impossível: restaurar um quadro n'estes casos seria fazel-o de novo».

E acrescenta:

«N'uma collecção publica é indispensavel sempre seguir esta norma. É faltar á verdade querer supprir com pintura nova ou composição da lavra do restaurador as partes do quadro que soffreram estragos irreparáveis» (HOLSTEIN 1868: 17-18).

Assim se começam a impor limites à ação do restaurador, perante a proliferação de situações de «maus restauros», como as que dão conta nos seus estudos José da Cunha Taborda ou Cyrillo Volkmar Machado (ARAÚJO 2009: 11-63). Ao mesmo tempo, vai ganhando forma a ideia de que o restauro realizado por um «bom restaurador, aquele que deve saber parar a tempo e nunca por forma alguma substituir-se ao autor de cuja obra lhe foi confiada a beneficiação» – conforme definição difundida, em 1885, pelo conservador do Museu de Belas-Artes e Arqueologia, Manuel de Macedo –, pode contribuir «para a conservação e duração de qualquer objecto artístico, para o salvar da ruína e destruição completa» (MACEDO 1885: 5).

1. «Restituído o quadro pela deligencia que empreguei para lhe restaurar a sua beleza antiga ao seu primeiro estado de perfeição», diz-nos o pintor-restaurador Luigi Tirinnanzi, em 1845, a propósito do restauro que realizou num retrato de Vasco da Gama. MNAA/AJF, Cx. 1/P14/Doc.23-23/1 (Pub. *Diário do Governo*, 21 jun.1845).

2. ANBA, Ata da conferência extraordinária de 16 mai. 1859. Apud NETO, Maria João Baptista (2003) – «A propósito da descoberta dos Painéis de São Vicente de Fora». *ARTIS – Revista do IHA/FLUL*. Lisboa. 2 (2003) 239.

Mas se nas pinturas da Academia de Belas-Artes a opção terá passado pela minoração do número de restauros realizados – por questões de critério, de carências financeiras ou de falta de pintores-restauradores habilitados, como reflete a documentação coeva –, que princípios terão sido então observados no que respeita às pinturas que foram permanecendo no DLEC, consideradas de menor valia artística quando comparadas com as que deste acervo se foram selecionando com destino à Galeria Nacional de Pintura?

JOSÉ RIBEIRO DA SILVA E ANDRÉ MONTEIRO DA CRUZ: OS «REPAROS» REALIZADOS AO SERVIÇO DO DLEC

A necessidade de se «repararem» as obras que, a partir de 1834, iam dando entrada no Depósito de São Francisco, é cedo manifestada pelo seu diretor, António Nunes de Carvalho. «Para formarem algum dia huma rica Galeria Nacional» (ANTT/MR, Liv.1742: fls.24-24v.), Nunes de Carvalho logo se dispôs a lutar contra a «penuria excessiva de recursos pecuniários», e a prover que se depositassem, «desde o principio», no Hospício da Terra Santa, uma zona mais retirada e segura do antigo complexo conventual de São Francisco, «os objectos mais preciosos e raros, entre os quais se encontravam as melhores, e mais primorosas pinturas, e que se vão reparando as mais preciosas» (ANTT/MR, Mç. 2123 [Ofício] 29 jan. 1836; Mç. 2126, Cx. 2 [Ofício] 01 jul. 1836 e Mç. 2038, Cap. CADL, 04 ago. [1835]). É de salientar o apreço que lhe merece este selecionado conjunto de pinturas, certamente dominado por obras das oficinas portuguesas dos séculos XV e XVI, referindo-se a ele como «uma riquissima Collecção» (ANTT/MR, Mç 2126, cx. 2 [Ofício] 01 jul.1836).

Nestes primeiros tempos, destaca-se «Joze Ribeiro da Silva, pintor encarregado de arranjar os quadros» (BNP/R, Mss 261 N.º 21), cuja atividade se terá desen-volvido entre maio de 1835 e janeiro de 1836, altura em que presumimos tenha sido afastado por questões de saúde (ANTT/MR, Mç. 2126, cx. 2, 04 ago. 1836). Deste artista, pouco mais sabemos do que terá

sido «Professor de desenho, de figura, de arquitectura civil, e de história natural», no Colégio do Desenho Santo Espírito e S. Lucas, e que trabalhou «na limpeza e concerto das pinturas» dos extintos conventos juntamente com André Monteiro da Cruz (1770-1851).

Foi justamente a André Monteiro da Cruz, que Nunes de Carvalho acometeu a responsabilidade da realização dos «reparos necessarios nas Pinturas de Grão Vasco, perante o grande receio de que [...] feitas em madeira [...] soffrão com a humidade grave, e irreparavel danmo; se as taboas soltas, em que se achão não forem a tempo unidas e ligadas solidamente em caixilhos próprios» (ANTT/MR, Mç. 2038, Cap. CADL, 09 set. 1835).

Também coube a este reconhecido pintor «alimpar e preparar» outras pinturas e fazer «as grades necessarias para as Pinturas em panno», ordenando a rainha D. Maria II que fossem «postos á sua dispozição dois officaes habeis e da sua escolha, que aprendam com elle e o ajudem no delicado trabalho de alimpar e preparar as referidas Pinturas» (ANTT/IOP, Liv.50: fl.130vs, 11 mai.1836)³.

A escolha de Monteiro da Cruz, ficou a dever-se, sem dúvida, ao enorme reconhecimento que o seu trabalho como pintor-restaurador granjeara junto de Nunes de Carvalho, que ao artista se refere como «Pintor habil e práctico neste género de concertos [...]». O diretor do Depósito chega mesmo a afirmar, em ofício dirigido ao ministro do Reino, Rodrigo da Fonseca Magalhães, que

«he o mais capaz que conheço para este genero de serviço, e outros semelhantes, tem grande paixão pela sua arte, e por tudo o que he Portu guez; e por isso parece-me muito proprio não só para ser encarregado desta operação delicada, mas de qualquer outro serviço relativo ás Pinturas que existem neste Depozito, ou que para elle houverem de vir» (ANTT/MR, Mç. 2038, Cap. CADL, 09 set. 1835).

Por outro lado, provavelmente não menos importante, dada a escassez financeira com que a gestão do Depósito se foi sempre debatendo, André Monteiro da Cruz, sendo funcionário da Repartição de Obras Públicas, ter-se-á oferecido «para o referido serviço, que he compatível com o da dita Repartição, sem exigir gratificação alguma» (Apud SOARES *et al.* 2012: 243).

Ainda que pouco se conheça sobre a sua atividade, como pintor e como restaurador de quadros, é inequívoca a sua importância no panorama das Belas-Artes da capital, na primeira metade do século XIX. A nomeação que recebe da Rainha D. Maria II, em outubro de 1836, para que seja «incumbido de dar huma informação circunstanciada á cerca do merecimento dos Artistas Portuguezes», quando se preparava a criação da Academia de Belas-Artes de Lisboa, e o interessante testemunho que lavra a este respeito são prova inequívoca disso (ANTT/MR, Mç. 2122, Cx. 1 [Ofício] 18 out. 1836).

André Monteiro da Cruz acabaria, também, por ser responsável, juntamente com os arquitetos João Pires da Fonte e José da Costa Sequeira, pela escolha do edifício de São Francisco «para acomodação das Aulas d'Academia das Bellas Artes, e suas dependencias» (ANTT/MR, Mç. 2122, Cx. 1 – 15 out. 1836), para a qual viria a ser nomeado professor efetivo de Paisagem e Produtos Naturais, logo em 1836. Provas irrefutáveis do notável reconhecimento alcançado pela sua atividade artística, que teriam na atribuição da mercê de Cavaleiro da Ordem de Cristo, com que D. Maria II o agraciou em novembro de 1836, por «honrar e animar as Bellas Artes», um dos pontos mais altos (ANTT/RGM, D. Maria II, liv.7: fl.55v).

Ao serviço do restauro das pinturas do DLEC até fevereiro de 1839 (ANBA, Ata «27 fev. 1839: 233), André Monteiro da Cruz desempenharia também importantes funções na «Secção d'Artes» da Comissão Administrativa de Gestão do Depósito (CADLEC), que se instituiu a 30 de dezembro de 1836. Com esta nomeação, além de «reparos» nas mais notáveis pinturas que iam entrando em São Francisco, Monteiro da Cruz, é também chamado a dar parecer sobre o valor artístico de pinturas que deveriam ainda ser recolhidas no Depósito, bem como sobre os destinos das obras já incorporadas.

JOÃO ANTÓNIO GOMES E ANTÓNIO DA COSTA OLIVEIRA: RESTAUROS NA DIREÇÃO DE MENDES LEAL

Na prolongada direção de Mendes Leal (1857-1886) foram restauradas, pelo menos, 66 pinturas, entre as quais os retratos de D. Francisco Gomes do Avelar, Frei Miguel Contreiras, Frei Manuel do Cenáculo, Frei João de Nossa Senhora, Frei Bernardo de Brito, Padre Manuel Bernardes, Frei Inácio de São Caetano, D. Nuno Álvares Pereira, António Ribeiro dos Santos, provavelmente os que integram o atual acervo da Biblioteca Nacional (BNP/AH, BN/GPA/06/Cx.01-06, 15 out. 1864). Foram restaurados com o remanescente da verba consagrada pelo Ministério da Marinha para a «restauração dos quadros e suas molduras» de dezassete Bispos do Ultramar, que deveriam transitar da Biblioteca para aquele ministério.

Ao pintor-restaurador João António Gomes (LIMA 1941: 140) (ARAÚJO 2009: 33-44) foi acometida, em 1864, «a limpeza e restauração dos quadros escolhidos de entre os do Depósito, para serem conservados na Bibliotheca», e de sete Bispos do Ultramar, por ajuste direto e mediante orçamento irrisório, depois de terem sido testadas as suas capacidades técnicas ao lhe ser dado «um quadro para experiencia» (BNP/AH, BN/DGA/01/Lv.01-02, Liv. 01: fls. 63-63v). João António Gomes tinha sido discípulo de Luigi Tirinnanzi, um reconhecido pintor-restaurador italiano, estabelecido em Lisboa desde 1815, cujos méritos profissionais consentiram que fosse chamado a avaliar, juntamente com António Manuel da Fonseca, a coleção de arte que pertencera à rainha D. Carlota Joaquina. A experiência alcançada como pintor-restaurador durante os setes anos em que trabalhara com Tirinnanzi, tinham levado João António Gomes a auto propor-se, em 1857, e novamente em 1862, como restaurador de quadros da Academia, onde ambicionava reger «uma aula de restauro», destinada a colmatar uma carência formativa que se reconhecia existir (LIMA 1941: 135, 140).

Na mesma altura, a António da Costa Oliveira (c.1806-?), artista agregado de 1.ª classe na Real Academia de Belas-Artes e conservador das gravuras da mesma instituição, que havia sido discípulo de Arcângelo Fosquini, foram entregues as restantes

pinturas (BNP/AH, BN/GF/28/Cx.01-14, 09 abr.1864). Pelo menos desde 1849, que António da Costa Oliveira se ocupava do restauro pictórico, altura em que princípios contrários aos defendidos por António Manuel da Fonseca o levaram a recusar-se «a pintar uns acessórios n'um dos quadros do Convento de Thomar», que haviam sido encaminhados para a Academia a fim de «serem reparados dos estragos que a acção do tempo nelles haviam feito» (ANBA, Ata 19 out. 1849: 60).

Quanto às pinturas da Biblioteca Nacional, procedeu-se então à «limpeza e restauração» das obras, assim como das respetivas molduras, tendo-se, para o efeito, adquirido inúmeros materiais na droguaria de Francisco José de Carvalho, na Calçada do Combro, entre os quais óleo inglês, água rás, goma-laca, gesso de pintor e diversos pigmentos (SOARES *et al.* 2012a, : 283-288).

Ainda que a documentação seja pouco esclarecedora quanto aos trabalhos realizados, certamente não se afastariam muito dos que no mesmo período António da Costa Oliveira desenvolvia no âmbito da Academia de Belas-Artes, centrados na nobre tarefa do «restauro a pincel», enquanto outros se ocupavam de betumar, estucar, limpar e envernizar as referidas obras (MNAA/AJF, Cx.1/P11/Doc.7/1 – 7/2).

Apesar dos restauros empreendidos nesta fase, José Mendes Leal, a quem, pelo menos desde 1841, se conhecem manifestos «contra a destruição dos Monumentos» nacionais (LEAL 1841: 70-71), não mostra, no entanto, particular sensibilidade face ao acervo pictórico da Biblioteca Nacional, afirmando que se trata «de quadros de um valor quasi sempre nullo como pinturas ainda que de um relativo interesse histórico, como effigies de homens que se singularisaram nas religiões por saber ou por virtude». Propõe, porém, que as obras não mencionadas nos *Estudos Biographicos* de Canaes de Figueiredo, certamente de personalidades menos relevantes, sejam vendidas, «em vez de se deixarem deteriorar e perder de todo, como lhes está sucedendo» (*Bibliotheca Nacional...* 1861: 131).

LUCIANO MARTINS FREIRE: O RESTAURADOR ELEITO EM DOIS TEMPOS

De todos os restauradores com trabalho identificado ao serviço da Biblioteca Nacional, Luciano Freire é aquele que detém maior notoriedade no panorama do restauro de pintura em Portugal. Tal estatuto, adveio-lhe das várias centenas de obras dos museus portugueses, em que interveio nos seus últimos 35 anos de vida (VIEIRA 1923: 25). É, porém, com o restauro das pinturas da Biblioteca Nacional que se inicia nesta atividade, antes ainda dos trabalhos de tratamento do quadro de Hans Memling, *Virgem e o Menino*, considerado pelo próprio Freire aquele que assinala o início da sua carreira como restaurador (LEANDRO 2007:70).

NA DIREÇÃO DE GABRIEL PEREIRA

Era diretor da Biblioteca Nacional o ilustre eborense Gabriel Pereira, quando Luciano Freire, em 1888, ainda estudante de pintura na Academia de Belas-Artes de Lisboa, é chamado a intervir em diversas obras à sua guarda, por indicação do diretor da Academia, António Tomás da Fonseca.

Segundo Gabriel Pereira, Freire «tratou de refrescar, e fixar as tintas estaladas nas telas de muitos, e por quantia muito modesta» (PEREIRA [1900]).

Para o restaurador, tratava-se de uma série de retratos, cuja «maioria dos quaes nem como documento iconografico teem valor, visto a maioria serem retratos póstumos [...]» (MNAA/AJF, Cx.12/P2, Cap. VI: 4). Porém, embora Gabriel Pereira também os considere destituídos de valor artístico, este não deixa de os considerar «dignos de atenção como documentos, e comemoração histórica» (PEREIRA [1900]: 5).

Luciano Freire intervencionou então diversas pinturas – pelo menos 29 –, realizando um «grande restauro» no retrato de D. João IV, num Auto de Fé e em duas batalhas; retoques, noutro retrato do *Rei Restaurador*, num príncipe D. Teodósio e num Frei Manuel da Encarnação; limpeza, envernizamento e substituição



Fig. 1 · Jan Pieter Van Bredael, Batalha entre cristãos e turcos, c. 1725, Inv. 10948. © BNP



Fig. 2 · ANTT/ISBA, Cx. 170, Recibo assinado por Luciano Freire, 1888. © IANNT

de grades noutras obras, a maioria das quais já não se encontra na Biblioteca Nacional (ANTT/ISBA, Cx. 170, 1888).

Destaque lhe mereceu, no entanto, um retrato de D. Afonso VI, onde o pintor diz ter vislumbrado «num ponto ou outro deste quadro, pintura mais aceitável». Terá, por isso, procedido à «restituição da primitiva pintura da cara e muitos retoques». Dá-nos sobre o caso o seguinte testemunho: «Não era essa tela obra de valor artístico, digno de nota, mas, ainda assim, ficou sendo uma das melhores da coleção; e coisa curiosa, por debaixo do repintado, não havia a menor avaria» (Apud SOARES *et al.* 2012, 244).

NO PLANO DE “RESGATE” DE JÚLIO DANTAS

Luciano Freire voltaria a ser responsável por restauros nas pinturas da Biblioteca Nacional, em 1912-1913, numa fase madura da sua atividade, por iniciativa do Inspetor das Biblioteca e Arquivos, Júlio Dantas. Nessa altura, já havia alcançado a grande notoriedade que a intervenção nos Painéis de S. Vicente de Fora lhe tinha dado, desempenhando também, desde 1910, uma importante ação como restaurador no âmbito da Comissão de Inventário e Beneficiação da Pintura Antiga em Portugal.

Para Dantas, como para Mendes Leal, importava salvaguardar a «coleção iconografica de notavel valor historico que ilustra a obra de Canaes de Figueiredo», cujos quadros se encontravam «cobertos de bolor, n’uma arrecadação terrea da Academia de Belas Artes». Tinham sido para ali remetidos, no ano anterior, por decisão de Faustino da Fonseca, como dissemos.

A respeito destes quadros, Júlio Dantas testemunha o seguinte: «Fi-los limpar e restaurar, no que me ajudaram os conselhos e até a colaboração obsequiosa do ilustre pintor e professor Sr. Luciano Freire, – e coloquei-os guarnecendo as paredes da sala» (ANTT/ISBA, Cx. 405 1912-1913).

Desta fase, apenas sabemos que foram restaurados «alguns dos retratos sobre tela e madeira, considerados pelo inspetor monumentos iconograficos preciosos», entre os quais se encontrava um Frei Gaspar Moscoso, guardião do convento e seminário do Varatojo, que já não faz parte do acervo da Biblioteca Nacional. Talvez se destinasse à «sala da Livraria do Varatojo», reconstituição da antiga biblioteca daquele extinto convento, concebida por iniciativa de Júlio Dantas na sequência da extinção das congregações religiosas.



Fig.3 · Joaquim Prieto. *O Occidente*, 10 jun. 1908

A INTERVENÇÃO PONTUAL DE JOAQUIM PRIETO POR OCASIÃO DAS CELEBRAÇÕES ANTONIANAS DE 1895

Joaquim Gregório Nunes Prieto (1833-1907), professor de desenho e de pintura de paisagem na Academia Real de Belas-Artes, foi também um «insigne restaurador de quadros», cujo vasto trabalho se repartiu entre



Fig.4 · Autor desc., *Santo António*, séc. XVIII, Inv.º 10947. © BNP

o tratamento das coleções das elites do seu tempo e o serviço prestado a várias casas religiosas (A. 1908: 15).

Os destinos de Joaquim Prieto vêm a cruza-se com os da Biblioteca Nacional, em 1895, a propósito da Exposição Antoniana, promovida durante as comemorações do sétimo centenário do nascimento do santo lisboeta. Nessa altura, paga-se ao restaurador 26\$500 réis pelo «trabalho de restaurar um quadro pintura a oleo representando Santo Antonio e dourado novo da moldura».

O VALOR DO PATRIMÓNIO PICTÓRICO

Apesar de sucessivamente consideradas de escasso merecimento artístico, as pinturas conventuais que se foram mantendo à guarda da Biblioteca Nacional, maioritariamente retratos, cedo alcançaram um reconhecido valor histórico, conferido pela notabilidade das figuras que representavam. Foi este o argumento que prevaleceu desde os tempos de Vasco Pinto Balsemão,

quando em 1837 lançou a ideia de criação de uma «Galeria de Homens e Varões Ilustres», legitimando que algumas dezenas desses retratos se fossem mantendo em São Francisco.

É também a dimensão histórica do acervo pictórico da Biblioteca Nacional que determina os restauros

promovidos por Mendes Leal, Gabriel Pereira e Júlio Dantas. Embora beneficiando dos préstimos dos «restauradores de quadros» ao serviço da Academia de Belas-Artes, consequência da coabitação no mesmo edifício, no que se refere aos retratos da BN há uma notória prevalência do seu valor histórico sobre o artístico, ao contrário do que sucede na Academia.

Assim, se nos desviarmos do acervo da Biblioteca, e nos focarmos no inumerável património pictórico que desde 1834 circulou por São Francisco, verificamos que, não raras vezes, lhe foi consagrada uma valorização artística que só mais tarde seria atribuída aos edifícios monumentais. Nestes, prevaleceu, até à geração de Ramalho Ortigão, Joaquim de Vasconcelos, Sousa Viterbo ou Gabriel Pereira, a sua «capacidade de história», sobre o seu significado artístico (ROSAS 2010: 45-46).

Já a pintura, é valorada na primeira metade da centúria de oitocentos, por ser obra de «muito bom pincel» ou de «pincel habilíssimo», de Grão Vasco, Josefa de Óbidos, «do grande author Rubens» ou de Rafael, e não apenas pela sua capacidade de transmitir

informações acerca do passado. São, pois, os seus atributos artísticos, aliados ao seu carácter móvel e à sua profusão, os responsáveis por incentivar o incremento da museologia oitocentista; por estimular o mercado internacional da arte em crescimento; mas também por determinar avanços nas teorias e nas práticas da sua conservação e restauro, antecipando mesmo as que se iam formulando para os monumentos. Atente-se, por exemplo, ao que Sousa Holstein, defende, em 1868, como «restauro consciencioso», advogando que sejam «respeitadas as ruínas das pinturas», a sua história, por oposição ao «restauro imperfeito», aquele que falta à verdade, que «profana», ao suprir «com pintura nova ou composição da lavra do restaurador as partes do quadro que soffreram estragos irreparáveis» (HOLSTEIN 1868: 17-18). Esta interessante posição, talvez beneficiária do amplo contacto que tivera com a realidade italiana durante os seus desempenhos diplomáticos em Roma e em Florença, afigura-se, assim, como um notável prenúncio, no domínio da pintura, das conciliadoras teorias do «restauro científico» difundidas para os monumentos, a partir dos anos de 1880, pelo arquiteto italiano Camillo Boito.

AGRADECIMENTO

À FCT o financiamento do projeto “Eneias – A coleção de pintura da Biblioteca Nacional de Portugal: do resgate do património artístico conventual na implantação do Liberalismo ao estudo integrado de conservação e divulgação” (PTDC/HIS-HEC/113226/2009 no qual este estudo se integra.

FONTES E REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Academia Nacional de Belas-Artes (ANBA), Atas das conferências extraordinárias de 16 mai. 1859 e de 03 mar.1863.

ANBA, Atas de 27 fev. 1839; 19 out. 1849; 03 mar. 1866; 21 out. 1867 e 23 dez. 1867.

Biblioteca Nacional de Portugal (BNP), Arquivo Histórico (AH), BN/AC/INC/DLEC/06/Cx.03-04, p. 128-129, 12 jul. 1838.

BNP/AH, BN/AC/INC/DLEC/02/Cx.03-01, Doc. n.º 74, 08 jun. 1857.

BNP/AH, BN/AC/INC/DLEC/01/Cx.01-01, [Ofício de Canaes de Figueiredo ao Intendente das Obras Publicas do Distrito de Lisboa] 03 out.1853 e BN/DGA/01/Cx01 [Minuta da Ata] 20 fev.1864.

BNP/AH, BN/GPA/06/Cx.01-06. [Relação dos retratos que foram restaurados e se acham collocados nas salas, corredores e escadas da Biblioteca Nacional de Lisboa] 15 out. 1864.

BNP/AH, BN/DGA/15/Cx.01 [Relatório de Mendes Leal] 1857-1859.

- BNP/AH, BN/DGA/01/Lv.01-02, Liv. 01 (1837-1868), fls. 63-63v, 03 mar. 1864.
- BNP/AH, BN/GF/28/Cx.01-14, 09 abr.1864.
- Museu Nacional de Arte Antiga (MNAA), Arquivo José de Figueiredo (AJF), Cx1/P14/Doc.23-23/1.
- MNAA/AJF, Cx.1/P11/Doc.7/1 – 7/2 [Mapa de 21 quadros restaurados].
- MNAA/AJF, Cx.12/P2, FREIRE, Luciano – *Memórias*, Cap. VI, p. 4.
- Arquivo Nacional Torre do Tombo (ANTT), Ministério do Reino (MR), Liv.1742 Avisos fls.24-24v. [Portaria de 11 fev.1835].
- ANTT/MR, Mç. 2038, 3.º Repartição. Negócios diversos, letra C, 1835-1843 Cap. CADL.
- ANTT/MR, Mç. 2123 [Ofício de António Nunes de Carvalho] 29 jan.1836.
- ANTTT/MR, Mç. 2126, Cx. 2 – 4.º Repartição, Instrução Pública, Negócios diversos [Ofício] 01 jul.1836.
- ANTT/MR, Mç. 2126, Cx. 2 – 4.º Repartição, Instrução Pública, Negócios diversos, [Representação de Nunes de Carvalho] 04 ago. 1836.
- ANTT/MR, Mç. 2122, Cx. 1 – Sala do Risco das Obras Publicas, 15 out. 1836.
- ANTT/MR, Mç. 2122, Cx. 1 – Depósito dos extintos Conventos do Reino [Ofício de André Monteiro da Cruz] 18 out. 1836.
- ANTT/ Intendência das Obras Públicas (IOP), liv.50 fl.130vs, 11 mai.1836.
- ANTT, *Registo Geral de Mercês (RGM)*, D. Maria II, liv.7, fl.55v (22 nov. 1836).
- ANTT/ Inspeção Superior das Bibliotecas e Arquivos (ISBA), Cx. 170 [Contas/recibos relativos ao restauro de pinturas] 1888.
- ANTT/ISBA, Cx.178, Doc. N.º 22 [Contas de receita e despesa, julho-agosto 1895].
- ANTT/ISBA, Cx. 405, 1912-1913.
- ANTT/ISBA, Cx. 406, Liv.1917-1918, fl.4v [Relatório de Júlio Dantas].
- BNP/Reservados, Mss 261 N.º 21, [Relatorio de Vasco Pinto de Sousa Coutinho].
- A., C. – “Joaquim Gregório Nunes Prieto”. *O Occidente*. Lisboa. Vol. XXXI, n.º 1060 (10 de junho de 1908) 127-128 e n.º 1064 (20 de julho de 1908), 159.
- ARAÚJO, Agostinho – “O restauro de painéis e a actividade de alguns pintores italianos em Portugal c. 1710-1860”. *Atas da Jornada de estudos italianos em honra de Giuseppe Mea*. Porto: Universidade do Porto/Porto Editora, p. 11-63.
- BARATA, Paulo – *Os livros e o Liberalismo. Da livraria conventual à biblioteca pública: uma alteração de paradigma*. Lisboa, Biblioteca Nacional, 2003.
- “Bibliotheca Nacional de Lisboa. Relatorio do bibliothecario mór – anno 1858-1859”. *Boletim Official de Instrução Publica*. Lisboa: Imprensa Nacional. N.º 1 (jan. 1861), 131.
- CASTILHO, José Feliciano de – *Relatorio ácerca da Bibliotheca Nacional de Lisboa*. Lisboa: Typographia Lusitana, 1844.
- CHOAY, Françoise – *A Alegoria do Património*. Lisboa: Edições 70, 2006.
- CRUZ, António João – “Em busca da imagem original: Luciano Freire e a teoria e a prática do restauro de pintura em Portugal cerca de 1900”. *Conservar Património*, 5 (2007), 67-83.
- Diário do Governo*, 118, 28 de maio de 1869.
- FONSECA, Faustino da – *Relatório do Director da Biblioteca Nacional de Lisboa*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1912.
- HOLSTEIN, Marquês de Sousa – *Catalogo provisorio da Galeria Nacional de Pintura*. Lisboa: Academia Real das Bellas Artes, 1868.
- LEAL, J. M. da Silva – “Mais um brado contra os destruidores dos Monumentos”. *O Mosaico. Jornal D’Instrução e Recreio*. Lisboa. V.3, n.º 95 (1841) 70-71.
- LEANDRO, Sandra – “O mito do recriador: Luciano Freire e os trabalhos de conservação e restauro da ‘Pintura Antiga’”. *40 Anos do Instituto José de Figueiredo*. Lisboa: IPCR, 2007, p. 65-81.
- LIMA, Henrique de Campos Ferreira – *João António Gomes, Pintor-Restaurador*. Portucale, n.º 82 (julho 1941), 134-142.
- MACEDO, Manuel de – *Restauração de Quadros e Gravuras*. Lisboa / Rio de Janeiro: David Corazzi, 1885.
- MONIZ, José A., compil. – *Exposição Antoniana*. Lisboa: Biblioteca Nacional, 1895.
- NETO, Maria João Baptista – «A propósito da descoberta dos Painéis de São Vicente de Fora». *ARTIS – Revista do IHA/FLUL*. Lisboa. 2 (2003), 219-260.
- PEREIRA, Gabriel – *Noticias dos Retratos em tela*. Lisboa: BNL, [1900].
- PESSANHA, D. José da Silva *et al.* – “Os quadros da Biblioteca Nacional de Lisboa”. *Anais das Bibliotecas e Arquivos*. Coimbra: Imprensa da Universidade. Vol.1, n.º 3 (abril 1915), 112-117.
- ROSAS, Lúcia – “A génese dos monumentos nacionais”. *100 Anos de Património: memória e identidade – Portugal 1910-2010*. Lisboa: IGESPAR, 2010, p. 45-46.
- SERRÃO, Vítor – «Renovar», «repintar», «retocar»: estratégias do pintor-restaurador em Portugal, do século XVI ao XIX». *Conservar Património*, 3-4 (2006), 53-71.
- SOARES, Clara Moura *et al.* – “A constituição dos primeiros museus de arte em Portugal, no século XIX, e a consciência dos princípios de Conservação Preventiva”. *Atas das IX Jornadas de Arte e Ciência*. Porto: UCP, 2015, p. 299-315.
- SOARES, Clara Moura *et al.* – “Conservação e destruição de pinturas dos conventos extintos em Portugal durante o século XIX”. *ECR – Estudos de Conservação e Restauro*. Porto: UCP. 4 (2012), 231-248.
- SOARES, C. M., *et al.* – “Historical and material approach to the paintings at the Portugal National Library”. *International Journal of Heritage in the Digital Era*, 1 (2012a), 283-288.
- SOARES, Clara Moura (2014) – “Na origem da Galeria Nacional de Pintura da Academia de Belas-Artes de Lisboa: 540 quadros seleccionados do Depósito das Livrarias dos Extintos Conventos”. *Artis. Revista de História da Arte e Ciências do Património*, 2 (2014), 200-201.
- VIEIRA, Afonso Lopes – *Da Reintegração dos Primitivos Portugueses*. Lisboa: Amigos do Museu Nacional de Arte Antiga, 1923.

OS RESTAURADORES DA COLEÇÃO DE PINTURA DA ACADEMIA REAL DE BELAS-ARTES DE LISBOA PROVENIENTE DOS CONVENTOS EXTINTOS

Alice Nogueira Alves

Doutorada / Professora Auxiliar Convidada da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa / Lisboa, Portugal
alicenalves@gmail.com

RESUMO

Desde a fundação da Academia de Belas-Artes começou a preocupação com a conservação e restauro das pinturas provenientes do Depósito das Livrarias dos Extintos Conventos para a formação de um grande museu nacional. Estes trabalhos foram desempenhados por diversas pessoas com enquadramentos e formações distintas, seguindo princípios que foram evoluindo ao longo do século.

PALAVRAS-CHAVE

Restauro | Pintura | Belas-Artes | Século XIX

ABSTRACT

From the establishment of the Academy of Fine Arts, there was a concern about the conservation and restoration of paintings coming from the Deposit of the Libraries of Extinct Convents, in order to create a great national museum. These works were performed by different people with diverse backgrounds and training, and followed guidelines that evolved over the nineteenth century.

KEYWORDS

Restoration | Painting | Fine Arts | XIX Century

ANTECEDENTES

A noção da necessidade de se conservarem as coleções de pintura que vinham sendo depositadas no Convento de São Francisco é anterior à implementação da Academia. Estes trabalhos decorriam no âmbito da recolha realizada pelo Depósito das Livrarias dos Extintos Conventos, criado pela portaria de 16 de outubro de 1834, logo após a publicação da Lei da Extinção das ordens religiosas do fim do mês de maio desse mesmo ano. Esta preocupação encontrava-se, evidentemente, ligada ao enorme número de pinturas então arrecadadas, na altura fixado em 2 650 (SOARES 2012: 283-288) (SOARES 2012a: 231-248).

Ainda neste contexto, em 1835, André Monteiro da Cruz (1770-1851), responsável por vários restauros

de pinturas, foi encarregue de classificar as pinturas existentes no depósito, através de critérios estéticos, fazendo uma breve referência ao seu estado de conservação (MACEDO 1950: 6). Apesar desta nomeação como restaurador das pinturas, as principais preocupações nessa época prendiam-se com as medidas de segurança e de boa arrecadação das peças, algumas delas bastante danificadas quando entraram nas instalações do Depósito (SOARES 2011: 354). Com a instituição da Academia foi nomeado para Professor de Pintura de Paisagem e Produtos Naturais, cargo que ocupou durante nove anos, ficando encarregado do restauro das pinturas do Depósito até fevereiro de 1839. Nesta data foi pedida a transferência dessa responsabilidade para a Comissão encarregada de avaliar a valia dos quadros¹.

OS RESTAURADORES DA ACADEMIA DE BELAS-ARTES

O Decreto de criação da Academia de Belas-Artes data de 25 de outubro de 1836 e as questões sobre as pinturas existentes no Depósito começaram logo a ser discutidas no início do mês de dezembro seguinte. Nessa altura determinou-se a necessidade de se pedir ao seu encarregado, Nunes de Carvalho², uma lista dos quadros recolhidos para se fazer uma seleção e classificação dos melhores exemplares. Em resposta ao pedido apresentado pela Academia, um dia antes do fim desse ano, a Rainha assinava uma Portaria ordenando ao Depósito a entrega de um arrolamento sobre os bens em sua posse, bem como dos existentes noutros distritos, para se desencadear o processo e realizar um catálogo. Logo nesse dia era também determinado que o restauro destas pinturas ficava a cargo dos artistas agregados³. Segundo Luís Varela Aldemira, a criação do lugar de artista agregado deve ser

atribuída a Francisco António da Silva Oeirense. Este posto não existia nos Estatutos iniciais da Academia, surgindo da necessidade de se encontrar trabalho para artistas com dificuldades, sendo por isso admitidas 46 pessoas nestas circunstâncias (ALDEMIRA 1937: 203).

Tendo em conta o facto de as duas instituições se localizarem no mesmo edifício, a transferência foi muito rápida, encontrando-se logo no início do ano seguinte a primeira referência à entrega de quadros para classificação, retoque e cópia⁴.

Num discurso efetuado no aniversário dos dois anos da instituição da Academia, onde esteve presente D. Fernando, refere-se que foram coligidos nesta altura 540 quadros, 20 dos quais já tinham sido tratados entretanto⁵.

1. A.N.B.A., 1-A-SEC.005, *Annos de 1836 a 1840, dos Decretos, Portarias e Offícios dirigidos à Academia*, n.º 6 de 1839, pp.3-4.

2. A.N.B.A., 1-A-SEC.006, *Atas de 1836 e 1837*, n.º 9, pp.41-42.

3. A.N.B.A., 1-A-SEC.005, n.º 24 de 1836, pp.15-16.

4. A.N.B.A., 1-A-SEC.006, n.º 15, p.66-67 e n.º 21, p. 90.

5. A.N.B.A., 1-A-SEC.007, *Atas de 1838 e 1839*, n.º 112, pp. 161-179.

Este processo não deve ter tido o seguimento esperado, devido à ordem do Governo para a realização do restauro/reparação de algumas salas do Palácio da Ajuda⁶, trabalho para o qual foram destacados grande número dos artistas agregados de pintura. Mais tarde, dado o estado calamitoso dos quadros, foram chamados alguns de volta para se dedicarem ao seu arranjo.

Ao consultarmos a documentação existente na Academia torna-se evidente o envolvimento de António Manuel da Fonseca (1796-1890) no restauro da pintura antiga proveniente do Depósito, desde o primeiro momento. A sua posição de responsável estava ligada ao seu lugar como Professor de Pintura Histórica que ocupou desde a fundação da Academia até 1863 (SOROMENHO 1967: 28).

Para além da função de supervisão dos artistas agregados, são de notar as inúmeras entradas nas atas onde chama a atenção para este aspeto e a necessidade de se tomarem determinadas medidas, refletindo um ambiente de extremo conflito já por nós estudado noutro local (ALVES – no prelo). Por entre as várias discussões, num determinado momento acabou por ser proposto o seu afastamento e substituição por outros professores. Esta resolução revoltou António Manuel da Fonseca por julgar que, para além da experiência necessária para o desempenho do cargo, era necessário ter um conhecimento profundo da pintura europeia, apenas alcançável através de viagens ao exterior. No entanto, este argumento não teve grande força, visto a maioria dos quadros ser da escola portuguesa⁷. Este aspeto é interessante tendo em conta a experiência da cópia dos grandes mestre, julgada como fundamental, nos principais restauradores da época, levando-nos a concluir ser este um fator essencial na sua formação e capacidade técnica, tendo em conta o caráter mimético então praticado. Lembremos o facto de serem conhecidas várias cópias realizadas por este professor.

O pintor que mais se destacou no restauro de pintura na primeira década de vigência da Academia foi

Norberto José Ribeiro (1774-1844), um artista agregado de 1.º classe desde a fundação da Academia (RIBEIRO 1876: 92-93). Este antigo aluno de Cunha Taborda, depois de terminada a sua prestação nas obras da Ajuda, além de substituir o Professor de Pintura Histórica nas suas ausências, dedicou-se quase exclusivamente ao restauro da coleção de pintura (MACEDO 1950: 8). O seu trabalho foi muito reconhecido no seio académico, acabando por ser eleito como Académico de Mérito em 26 de agosto 1839⁸.

Por proposta de António Manuel da Fonseca foi instituída em 1844 uma comissão para avaliar o estado dos quadros e propor o seu tratamento para poderem ficar aptos a ser exposto na Galeria. Para este fim era necessário um novo restaurador, dado o afastamento e recente falecimento de Norberto José Ribeiro, sendo para isso indicado Gregório Luís Maria Rato (1803/5-1864)⁹. Este artista agregado de 1.º classe (RIBEIRO 1876: 92-93) era filho e discípulo de outro artista agregado. Em 1845, foi também considerado como Académico de Mérito, devido à qualidade dos seus trabalhos¹⁰. Devemos ainda referenciar a participação nestes trabalhos de Joaquim Gregório da Silva (?), um dos alunos de Norberto¹¹.

As discussões sobre os critérios de intervenção praticados pelo Professor de Pintura Histórica continuaram, sendo neste contexto referido pela primeira vez António da Costa Oliveira (?), outro discípulo de Norberto. Este artista agregado negou-se adicionar uns acessórios num dos quadros do convento de Tomar, sendo por isso considerado como insubordinado num ato de «teimosia ou lovavel propósito», como comenta Luciano Freire¹². Esta questão, iniciada em maio de 1849, tomou grandes proporções no contexto académico e na sua relação com a tutela, terminando com a demissão do Vice-Inspetor da Academia.

Ainda em volta destas polémicas, refere Luciano Freire uma oferta do «famoso», Marciano, em «...coroar a D. Luiz de Castro, por 792\$500 reis. Um ovo por um real»¹³. Referia-se certamente ao professor interino de Pintura Histórica a partir de 1864, Marciano

6. A.N.B.A., 1-A-SEC.005, n.º 58 de 1837, pp.38-39.

7. A.N.B.A., 1-A-SEC.004, n.º 11 de 1838, pp. 15-19v.

8. A.N.B.A., 1-A-SEC.004, n.º 39 de 1839, pp.47-48.

9. A.N.B.A., 1-A-SEC.009, *Atas da Academia de B. Artes de Lisboa, 1844 a 1850*, n.º 227, 12 abr. 1844.

10. Direção Geral do Património Cultural / Arquivo Técnico (D.G.P.C./A.T.), *Efemérides Artísticas*, 6 ago. 1845.

11. A.N.B.A. 1-A-SEC.003, *Anos de 1845 a 1850, Registo das Propostas e Offícios da Academia dirigidos ao Governo*, 17 fev. 1845, pp.1v-3v.

12. D.G.P.C./A.T., *Efemérides Artísticas*.

13. D.G.P.C./A.T., *Efemérides Artísticas*, 17 dez. 1860.

Henriques da Silva (1831-1867), numa provável tentativa de se colocar no lugar do seu antecessor também nesta tarefa de orientar as intervenções de restauro na coleção de pintura. Este pintor esteve em Roma a partir de 1857, subsidiado pela família real, com quem manteve uma ligação próxima durante a sua vida, sendo escolhido como responsável para a construção e instalação da Galeria de Pintura do Palácio da Ajuda (PAMPLONA 1988: 59-60). Durante a sua estadia em Itália restaurou vários retratos de Reis de Portugal em Santo António dos Portugueses (MACEDO 1951: 10-11), não sendo por isso descabida a sua oferta como restaurador. É curioso referir o seu papel na intervenção de restauro realizada aos Painéis das *Tentações de Santo Antão* na Bélgica entre 1867 e 1872 (XAVIER 2013: 124). Numa altura em que já não exercia docência na Academia, é de destacar o facto do desempenho desta tarefa não ter sido confiado aos nossos restauradores.

Em 1842, uma portaria determinou a extinção dos lugares ocupados pelos artistas agregados, deixando estes de poder ser renovados, colocando novas questões sobre quem empregar no restauro da coleção. Para resolver este problema foi necessário começar a aceitar especialistas exteriores.

A primeira referência a um restaurador contratado aparece apenas dez anos mais tarde, quando foi aceite a pretensão de José Inácio de Basto (?-1856) para ocupar este lugar¹⁴. Em 1862, foi apresentada uma proposta para a sua substituição por João António Gomes (?). Nessa altura a Academia respondeu não ter verbas para esta contratação, devendo os seus trabalhos ser pagos por ajustes diretos, mediante uma verba disponibilizada pelo Governo¹⁵. A proposta transcrita por Henrique Lima refere o seu grau de parentesco com José Inácio de Bastos, bem como o facto de terem sido ambos discípulos de Luiz Tirinnanzi, restaurador italiano estabelecido em Lisboa na época (LIMA 1941: 140). Para além de se oferecer para passar a ser o responsável pelo restauro das pinturas da Academia, João António Gomes sugeria também a abertura de uma nova disciplina dedicada ao tema,

para a qual seriam escolhidos os alunos com melhores competências.

O nome de António Caetano da Silva (?) aparece pela primeira vez em 1859 ligado ao tratamento de uns quadros da Rainha. O seu trabalho levantou uma discussão no seio académico, defendendo o Diretor o restauro das lacunas pictóricas. A falta de consenso sobre esta questão levou ao pedido de uma análise e descrição do estado de conservação inicial, devendo entretanto «continuarem a ser limpos do pó envernizados com o bom verniz goma Almecega»¹⁶.

No contexto em análise, é de suma importância a menção a Francisco António da Silva Oeirense (1797-?) ligado à fundação da Academia e seu Diretor Honorário. Começou o seu desempenho nesta instituição como artista agregado, «pensionista viajante» da aula de Cunhos e Medalhas (RIBEIRO 1876: 92-93), sendo posteriormente eleito como Académico de Mérito (PAMPLONA 1988: 233-234). Em 1863 foi-lhe pedida a supervisão do restauro dos quadros da Academia¹⁷, com a condição de retocar apenas «as faltas que tivessem e cobrindo-as com côres análogas aos tons geraes dos quadros» como nos conta Luciano Freire, acrescentando um pequeno comentário onde lamenta não terem sido tão bem definidos os critérios de limpeza a serem aplicados neste procedimentos¹⁸.

Nesse ano foram desenvolvidos vários trabalhos aproveitando a verba resultante da venda de pinturas de menor valia, conforme relata o Marquês de Sousa Holstein num documento enviado ao Ministro do Reino sobre a Academia¹⁹. Anexo a este documento seguia uma tabela onde foi descrito o restauro de 21 pinturas, ali constando, para além da sua identificação, os procedimentos realizados, bem como os restauradores e empregados responsáveis. Neste documento encontramos o nome de Augusto César Silva (?), como encarregado de executar a parte mais “mecânica” das intervenções, como betumar, estucar, limpar e envernizar, levando-nos a atribuir-lhe o cargo de empregado.

14. D.G.P.C./A.T., Efemérides Artísticas, 6 fev. 1852.

15. A.N.B.A., 1-A-SEC.011, n.º 562, 21 out. 1862.

16. A.N.B.A., 1-A-SEC.011, n.º 482, 28 abr. 1859.

17. D.G.P.C./A.T., Efemérides Artísticas, 30 out. 1866.

18. D.G.P.C./A.T., Efemérides Artísticas, 4 mar. 1863.

19. Museu Nacional de Arte Antiga (M.N.A.A.), AJF/Cx1/P11/Doc.2 – 3/13; Doc.5, – *Relatório de Sousa Holstein dirigido ao Ministro do Reino acerca do “estado em que se achava a Academia” e as “alterações que ocorreram desde junho de 1862”, 26 fev. 1864.*

O «restauro a pincel», ou a componente mais “nobre” ficava a cargo de Silva Oeirense, António da Costa Oliveira e João Maria Franco (?)²⁰. Este último restaurador ainda era artista agregado de 2.º classe (RIBEIRO 1876: 92-93) e, em agosto de 1868, o único que continuava a exercer este trabalho²¹, desempenhando também as funções de professor interino da Cadeira de Pintura Histórica desde o ano anterior²². Provavelmente em resultado de uma campanha de tratamentos pedida a Franco, em 1866 aparece um voto de louvor aos trabalhos de Zeferino (?)²³, sobre o qual não há mais referências.

Em janeiro de 1868 aparece José Vicente de Salle e Belvedere (?), com experiência no estrangeiro. No entanto, apenas no início do ano seguinte lhe foi realizada uma avaliação como restaurador sobre um trabalho efetuado a uma pintura²⁴.

Manuel de La Mata (?), pintor espanhol, de origem sevilhana (PAMPLONA 1988: 91) começou nesta época a ser referido, numa proposta orçamentada em 12 libras para o tratamento de uma pintura da Trindade. Cerca de um mês depois os professores Miguel Ângelo Lupi e Tomás Anunciação foram encarregados de apreciar os trabalhos realizados sobre a pintura de S. Cosme e Damião, aprovando o seu valor e considerando-o apto para realizar mais trabalhos para a Academia, sempre acompanhado por um professor responsável²⁵. No entanto, esta apreciação não deve ter sido pacífica, porque um ano mais tarde era novamente posta em causa a sua capacidade, apesar da defesa por Anunciação²⁶. Em 1879, existe nas atas do Conselho de Administração uma nova nomeação de dois professores para apreciação do trabalho de Manuel de La Mata²⁷, da qual não encontramos resultados. Mais tarde os seus trabalhos foram severamente criticados por Luciano Freire em várias ocasiões.

No fim de 1870 foi apresentada uma proposta de intervenção pelos Professores Lupi e Joaquim Gregório

Nunes Prieto (1833/7-1907) num quadro de Rubens da Igreja de Nossa Senhora de Jesus. Este antigo aluno da Academia foi professor de várias disciplinas como o Desenho Elementar, o Desenho Geométrico linear e Perspetiva e a Pintura de Paisagem. Académico desde 1868²⁸, foi também professor particular, pintor, podendo ainda ser considerado um dos grandes restauradores da segunda metade do século XIX em Portugal, onde tratou várias centenas de pinturas (MACEDO 1950: 18), não só em Lisboa, mas também em outros sítios do país. Entre várias, encontramos referenciadas intervenções na Igreja de S. Roque, teto e pinturas, S. António da Sé, S. Francisco de Paula, S. Nicolau, Encarnação, Penha de França, Madre de Deus, Francesinhas e no recolhimento de S. Pedro de Alcântara. Num artigo necrológico publicado em 1908 na revista *Occidente* (C.A. 1908: 159), aparecem descritivas de maneira exaustiva muitas das suas intervenções, bem como o nome de particulares para quem tratou mais de 64 quadros, ou os mais de 60 da Igreja da Madre Deus. Esta última intervenção é referida por Liberato Teles, o responsável pelo restauro do Convento depois de Nepomuceno, ao agradecer ao Académico o seu trabalho sobre as pinturas da Igreja e Anexos referindo também o retoque de dois quadros representando a procissão de Santa Auta pelo pintor José Maria Pereira Júnior (TELLES 1899). Falta um estudo mais aprofundado sobre esta figura e os restauros por si desempenhados.

Dos trabalhos realizados por José Machado Carreira dos Santos (?-1882) nesta área não se consegue encontrar muita informação, exceto que «Auxiliou o seu professor na restauração dos tetos de algumas igrejas, como o da cappela-mór da Encarnação, dos Martyres e do Sacramento, em Lisboa» (PEREIRA 1904-1915: 646). A sua primeira avaliação, realizada ao restauro das pinturas da Igreja de S. Tiago, em Lisboa, foi pedida pelo Diretor das Obras Públicas²⁹, formando-se então uma comissão composta pelo Diretor Geral da Academia, o Professor Anunciação

20. M.N.A.A., AJF/Cx1/P11/Doc.7/1 – 7/2, *Mapa de 21 quadros restaurados*, 29 dez. 1863.

21. A.N.B.A., 1-C-SEC.056, *Offícios para o Reino e diversos*, 1862-1870, n.º 47 de 1868, pp. 197v-198v.

22. D.G.P.C./A.T., *Efemérides Artísticas*, 23 dez. 1867.

23. D.G.P.C./A.T., *Efemérides Artísticas*, 30 out. 1866 e A.N.B.A., 1-A-SEC.016, s.n., 3 mar. 1866.

24. A.N.B.A., 1-C-SEC.056, n.º 4 de 1868, pp. 174v-175.

25. A.N.B.A., 2-A-SEC.091, n.º 81 e A.N.B.A., 2-A-SEC.096, *Livro de Entradas*, 1.º, [2-3-1870 a 27-7-1887], n.º 105.

26. A.N.B.A., 2-A-SEC.091, n.º 81 e A.N.B.A., 2-A-SEC.096, *Livro de Entradas*, 1.º, [2-3-1870 a 27-7-1887], n.º 105.

27. A.N.B.A., 3-B-SEC.217, *Atas do Conselho d'administração e aperfeiçoamento a começar de 20 d'outubro de 1879*, [até 13-4-1881], 13 nov. 1879.

28. D.G.P.C./A.T., *Efemérides Artísticas*, 6 ago. 1868.

29. D.G.P.C./A.T., *Efemérides Artísticas*, 6 de agosto de 1868.

e o restaurador em funções na época, José Maria Franco³⁰. As capacidades de trabalho deste discípulo de António Manuel da Fonseca (PAMPLONA 1988: 146) foram novamente avaliadas por Lupi e Anunciação em 1874³¹. No ano seguinte foi a vez do teto da capela-mor da Igreja de Santa Catarina³². No entanto, apenas no princípio de 1880 surge um relatório destes processos, relativo ao restauro de um Pentecostes e de uma Anunciação à Virgem, escrito por três professores: António Tomás da Fonseca, Ferreira Chaves e S.º Porto. Neste documento é referida a má reintegração cromática por não estar bem disfarçada e ainda a existência de vestígios de antigos restauros que deviam ser removidos da segunda pintura referida³³. Para além destes processos existem também alusões a pareceres sobre o estado de conservação e necessidade de restauro das pinturas de alguns quadros do coro da Madre de Deus³⁴ e da Igreja dos Jerónimos³⁵.

Depois de inaugurado o Museu de Belas-Artes passamos a encontrar os nomes dos restauradores associados a este estabelecimento, ainda sob a tutela da Academia. Deste período deve ser destacada a publicação de 1885 de Manuel de Macedo, Conservador do Museu, dedicada ao restauro de pintura e de gravura (MACEDO 1885). Depois de uma pequena fundamentação teórica, este pequeno manual apresentava receitas tiradas de monografias de outros autores estrangeiros. Não se consegue perceber se teve alguma relação à prática comum no Museu, nem a documentação consultada até ao momento nos elucida se o seu autor teria alguma experiência na área.

A trágica figura de Adolfo César de Medeiros Greno (184?-1901), antigo aluno na Academia e bolseiro problemático em Paris, onde esteve durante 10 anos, apresenta um requerimento para ser admitido como restaurador do Museu em 1889³⁶. A sua ligação com Professor António José Nunes Júnior (SOROMENHO

1967: 44) talvez explique a sua nomeação para este cargo. Entre os vários quadros tratados por si, encontramos um trabalho, reputado como de grande qualidade, realizado sobre um quadro não identificado do Museu proveniente da Igreja de S. Roque (PEREIRA 1904-1915: 844).

José de Sousa Moura Girão (1840-1916) foi restaurador do Museu durante 36 anos (PAMPLONA 1943: 142). Este antigo aluno de Lupi e Anunciação, membro do Grupo do Leão, ficou conhecido pela sua pintura de animais (CORREA 1983). As descrições do seu ateliê no Museu de 1907 são lamentáveis, sendo reportadas as paredes enegrecidas e os buracos no teto do seguinte modo «Não é o atelier de um artista, é a cella de um presidiário»³⁷. Antes da sua morte o seu lugar foi extinto, sendo o artista socorrido por uma pensão temporária criada pela Sociedade Nacional de Belas Artes, acabando por morrer na miséria³⁸.

O último grande nome nesta lista é o de Luciano Freire (1868-1935). Com este restaurador vimos mudar o panorama do Restauro em Portugal, marcando-se a passagem para o século XX. Para além deste extraordinário desempenho, foi Académico, Professor de Desenho de Figura, Modelação e Ornato, interinamente entre 1896 e 1904 quando passou a definitivo, foi também Diretor do Museu Nacional dos Coches, entre tantos outros cargos e funções por si desempenhados.

Na última década do século XIX começou a desenvolver os seus primeiros trabalhos na área do Restauro, primeiro em alguns quadros do Museu, onde conseguiu resultados surpreendentes e, mais tarde, na Biblioteca Nacional.

Com a reforma da Academia em 1901 foi determinada a responsabilidade da Academia pelo

30. A.N.B.A., 2-A-SEC.091, n.º 12.

31. A.N.B.A., 1-B-SEC.050, *Correspondencia com Diversos*, Vol III, 26 de agosto de 1874 e A.N.B.A., 2-A-SEC.096, n.º 708, 27 de agosto de 1874.

32. A.N.B.A., 2-A-SEC.096, n.º 812, 2 de novembro de 1875 e A.N.B.A., 1-B-SEC.050, 21 de novembro de 1875.

33. A.N.B.A., 1-B-SEC.049, *Correspondencia com Diversos*, Vol II, 21 de janeiro de 1880, A.N.B.A., 2-A-SEC.096, n.º 1103, 21 de janeiro e A.N.B.A., 3-B-SEC.217, 28 de janeiro de 1880.

34. A.N.B.A., 2-A-SEC.094, *Livro de Registo de Documentos Expedidos da Secretaria da Instrução Publica*, [8-4-1870 a 23-7-1890], n.º 285, 6 de maio de 1881.

35. A.N.B.A., 3-A-SEC.172, *Correspondencia Entrada – Vários*, Vol I, [1831(?) a 16-12-1893], 27 de março e 26 de abril de 1883 e A.N.B.A., 2-A-SEC.096, n.º 1374.

36. A.N.B.A., 2-A-SEC.094, n.º 605.

37. «O Pintor Girão». *Ilustração Portuguesa*. n.º 58 (8 de abril de 1907) 425-429.

38. «O Pintor Girão». *Ilustração Portuguesa*. II série, n.º 560 (13 de novembro de 1916) 396.

«enriquecimento e boa conservação do Museu Nacional»³⁹. No entanto, apenas em 1903 no âmbito da primeira visita ao Museu da comissão encarregada, se realizou um diagnóstico do estado de conservação dos quadros, identificando-se as necessidades de intervenção mais urgentes⁴⁰. Estes trabalhos foram iniciados por Luciano Freire, sendo mais tarde suspensos pelo Diretor do Museu, Carlos Reis⁴¹. Apesar disso ainda foi paga a «beneficiação» de duas portas de um tríptico do Museu em 1905, referindo-se a demora da conclusão deste trabalho⁴². A correspondência de um funcionário do Museu na altura, José de Queiroz, indica a suspensão destes trabalhos em 1906 por João Franco, então dirigente do Governo (LEANDRO 2008: 165).

A degradação cada vez maior das pinturas levou os académicos a começarem a discutir esta problemática com mais intensidade, num processo que se pautou pelo desentendimento com o Museu. Sobre este assunto e a instituição da Comissão de Beneficiação

de Pintura dos Séculos XV e XVI, também já demos o nosso contributo noutras publicações (ALVES 2011: 343-350) (ALVES 2013). No entanto, não queremos deixar de exaltar a qualidade dos pareceres de Luciano Freire, especialmente ao serem comparados com os pouco desenvolvidos pelos seus antecessores. Nesta documentação destaca-se a visão inovadora deste restaurador⁴³, pautada pelo respeito pela obra de arte e as marcas da passagem do tempo sobre ela, perfeitamente enquadrada nas metodologias de intervenção então voga na Europa (MARTINEZ JUSTICIA 2001).

Não nos vamos alongar sobre esta figura fundamental devido à especificidade dos seus trabalhos e princípios éticos, bem como o facto das suas principais intervenções se terem desenvolvido depois da extinção da Academia, com algumas exceções importantes onde se encontra o tratamento dos Painéis de São Vicente, com o apoio de José de Figueiredo e dos trabalhos desenvolvidos na referida Comissão.

CONCLUSÃO

Durante este período conseguimos identificar as variações e evoluções nas técnicas e princípios de intervenção refletindo o próprio desenvolvimento da disciplina do Restauro a nível europeu.

De facto, os trabalhos e princípios realizados nos outros países não eram desconhecidos aos nossos mestres e isso encontra-se bem evidente na consulta da documentação ainda hoje existente das sessões e correspondência desta instituição.

O estudo aprofundado destes trabalhos permite-nos analisar e compreender a influência das principais correntes do restauro de pintura em Portugal, evidenciando-se um acompanhamento, muitas vezes um pouco desfasado no tempo, mas noutras, bastante

atualizado sobre os principais tratados, procedimentos e produtos utilizados fora do país.

Partindo do restauro mimético, onde a importância da imagem ultrapassava a questão do respeito pelos materiais originais e da discernibilidade da nova intervenção, encontramos discussões sobre se determinadas pinturas deveriam ser restauradas ou conservadas, sobre a profundidade da limpeza, a remoção de vernizes e repintes anteriores, até se chegar a uma visão mais esclarecida e cautelosa, onde imperava o respeito pelo original. Os procedimentos utilizados nunca deveriam pôr em causa a obra de arte e as novas intervenções eram assumidas como tal, através da realização de preenchimentos de lacunas respeitadores dos seus limites e da policromia original.

39. *Collecção Oficial da Legislação Portuguesa, Anno de 1900*, Imprensa Nacional, Lisboa 1901, p. 890.

40. A.N.B.A., 1-A-SEC.019, janeiro de 1903.

41. A.N.B.A., 1-C-SEC.058, Ministério do Reino, Correspondencia Entrada, Anos 1903-1909, 22 de outubro de 1905.

42. A.N.B.A., 1-A-SEC.019, *Comissão Executiva – Atas, Livro 1.º*; [8 abr. 1902 a 5 jun. 1911], n.º 48/47, pp. 51v-52.

43. A.N.B.A., 1-A-SEC.018, *Atas Academia*, [1883-1910], 12 jun. 1909.

Inicialmente sob a responsabilidade dos professores e artistas agregados da Academia, a partir do meio do século estas atribuições foram também dadas a pessoas exteriores. Embora a maioria tivesse frequentado os seus cursos, encontramos alguns nomes de estrangeiros,

entre um grande rol de portugueses, cuja memória se encontra esquecida tornando complicado encontrar referências aos seus nomes e trabalhos no restauro ou mesmo na pintura.

AGRADECIMENTO

A autora deste texto deixa aqui um agradecimento ao Professor Doutor Fernando António Batista Pereira, à Marta Costa Frade e ao Ricardo Mendonça pelo seu apoio e partilha de documentação.

FONTES E REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

A., C. – «Joaquim Gregório Nunes Prieto». *O Occidente*. Lisboa. Vol. XXXI, n.º 1060 (10 de junho de 1908) 127-128 e n.º 1064 (20 de julho de 1908) 159.

ALDEMIRA, Luiz Varela – *Um Ano Trágico: Lisboa em 1836: A propósito do Centenário da Academia de Belas Artes: Impressões, Comentários, Documentos*. Lisboa: La Bécarre, 1937.

ALVES, Alice Nogueira – “A autonomia do Restauro da Pintura em Portugal – Inovações da lei de Reorganização dos Serviços Artísticos e Arqueológicos da 1.ª República (26 de maio de 1911)”. ed. José Delgado Rodrigues e Sílvia S. M. Pereira. *Atas do Simpósio Património em construção, Contextos para a sua preservação*. Lisboa: Laboratório Nacional de Engenharia Civil, Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, pp. 343-350.

____ – *Ramalho Ortigão e o Culto dos Monumentos Nacionais no Século XIX*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/Fundação para a Ciência e Tecnologia, 2013.

____ – «O Restauro de Pintura na Academia de Belas-Artes de Lisboa – A contribuição de António Manuel da Fonseca». *Arte e Teoria*. Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa – CIEBA, n.º 16-17 (2013/14) 97-105.

CORRÊA, Manuel Nunes – *Moura Girão 1849-1916*. Lisboa: edição do autor, 1983.

LEANDRO, Sandra Maria Fonseca – *Joaquim de Vasconcelos (1849-1936), Historiador, Crítico de Arte e Museólogo*. Lisboa: Dissertação de Doutoramento em História da Arte Contemporânea apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2008 [policopiada].

LIMA, Henrique de Campos Ferreira – “João António Gomes, Pintor-Restaurador”. *Portvgale*. n.º 82 (julho 1941) 134-142.

MACEDO, Diogo de – *Académicos e Românticos – A Fundação. Coleção Museum*. Lisboa: Bertrand, 1950.

____ – «Marciano Henriques da Silva». *Cadernos de Arte*. Lisboa: Tip. Excelsior. 4 (1951) 10-11.

MACEDO, Manuel – *Restauro de Quadros e Gravuras*. Lisboa: David Corazzi, Editor, 1885.

MARTINEZ JUSTICIA, M.º José – *Historia y Teoria de la Conservación y Restauración artística*. 2.ª edição. Madrid: Editorial Tecnos.

PAMPLONA, Fernando de – *Dicionário de Pintores e Escultores Portugueses ou que trabalharam em Portugal*. Vol. IV, 2.ª ed., Barcelos: Livraria Civilização Editora, 1988, pp. 59-60.

____ – *Um Século de Pintura e Escultura em Portugal (1830-1930)*. Porto: Livraria Tavares Martins, 1943.

PEREIRA, Esteves, RODRIGUES, Guilherme (1904-1915) – *Diccionario Histórico, Chorographico, Heraldico, Biographico, Bibliographico, Numismatico e Artístico, Portugal*, vol. IV. Lisboa: João Romano Torres, Editor, 1904-1915.

RIBEIRO, José Silvestre – *Historia dos estabelecimentos scientificos litterarios e artisticos de Portugal nos successivos reinados da monarchia*, vol. VI. Lisboa: Typographia da Academia Real das Sciencias, 1876, p. 92-93.

SOARES, C. M., RODRIGUES, R. M., CRUZ, A. J., RÊGO, C. – “Historical and material approach to the paintings at the Portugal National Library: contributions to the history of conservation and restoration of easel painting in the 19th century”. *International Journal of Heritage in the Digital Era*. 1 (2012), 283-288.

____ – «Conservação e destruição de pinturas dos conventos extintos em Portugal durante o século XIX». *ECR – Estudos de Conservação e Restauro*. Porto. 4 (2012) 231-248.

SOARES, Clara Moura, RODRIGUES, Rute Massano – “A salvaguarda do património histórico-artístico na regência de D. Pedro IV: a consciência patrimonial no contexto das guerras liberais”. *Atas do Simpósio Património em construção, Contextos para a sua preservação*. Lisboa: Laboratório Nacional de Engenharia Civil, Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Lisboa, 2011, pp. 351-358.

SOROMENHO, Paulo Caratão – “O pintor Lisboeta António Manuel da Fonseca”. *Olisipo – Boletim do Grupo de Amigos de Lisboa*. Lisboa, n.º 117/118, Ano XXX (janeiro/abril1967) p. 28.

TELLES, Liberato – *Mosteiro e igreja da Madre de Deus*. Lisboa: Imp. Moderna, 1899.

XAVIER, Hugo (2013) – *Galeria de Pintura no Real Paço da Ajuda*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Instituto de História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 2013.

SOB UM SOL INCLEMENTE CONSERVAÇÃO E RESTAURO DE UM PAINEL DE AZULEJOS DO SÉC. XVIII E SUA APLICAÇÃO EM ESPAÇO PÚBLICO

Teresa Pinto Silva

*Bolseira da Fundação Ciência e Tecnologia na Az – Rede de Investigação em Azulejo / ARTIS – Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, integrada no projecto Devolver ao Olhar, no Museu Nacional do Azulejo; Rua da madre de Deus 4, 1900-312 Lisboa; 917614842
teresapintosilva@yahoo.com*

RESUMO

A comunicação visa recriar o percurso de descoberta de um painel de azulejos do século XVIII, em contexto arqueológico. O nosso trabalho como conservadora-restauradora de cerâmica foca-se na musealização em contexto arquitectónico de um painel de azulejos parcialmente completo. O afastamento afectivo face às obras de arte, a incompreensão do seu discurso e afinidades, não cativam a grande maioria da comunidade estudantil a visitar os circuitos museológicos; integrar peças museológicas em espaços quotidianos poderá ser um veículo inversor desta situação e foi um dos principais fundamentos para a integração deste painel no espaço escolar da Escola Secundária Gil Vicente, em Lisboa. Com este projecto, proporcionou-se aos alunos e a toda a comunidade escolar uma abordagem à conservação e restauro, através da integração de uma obra de arte, até há pouco oculta em estratigrafias locais.

PALAVRAS-CHAVE

Recriar | Azulejos | Arqueologia | Conservação e Restauro | Comunidade Escolar

ABSTRACT

This communication aims to recreate the process of discovery in archaeological context and public presentation of an eighteenth century tile panel. Our intent as a conservation restaurateur of ceramic is to focus on the musealization of this incomplete tile panel in a public and architectural context. The lack of emotional connection with works of art, the incomprehension of its underlying speech and stylistic affinities, don't enthrall the vast majority of the student community to visit museums. The solution found in this case was to integrate the piece in an everyday space the school in which area it was found. This project provided the students and the whole school community an approach of conservation and restoration processes, through the integration of a work of art hidden, until recently hidden in local stratigraphies.

KEYWORDS

Recreate | Azulejos (Tiles) | Archaeology | Conservation and Restoration | School Community

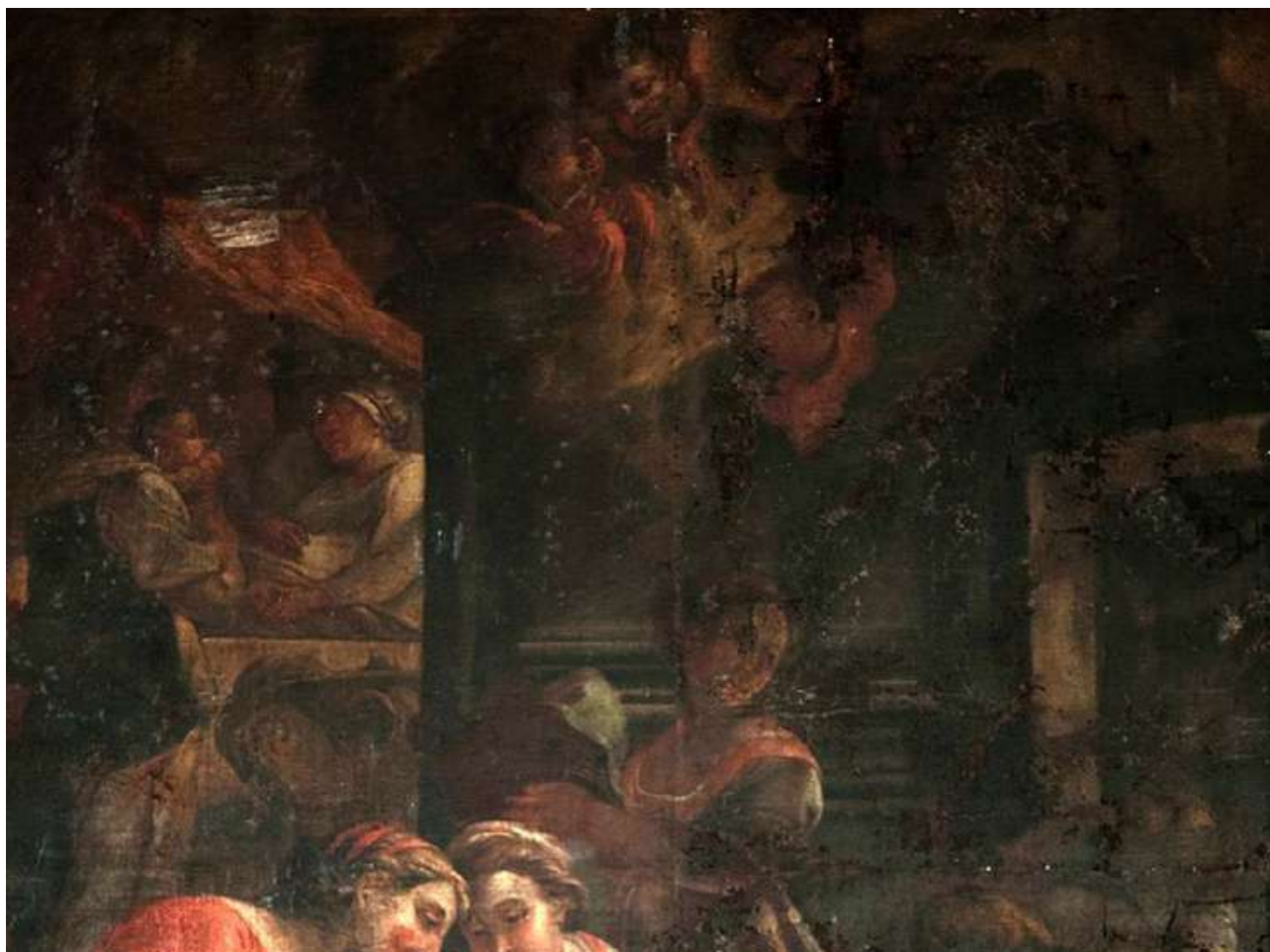


Fig.1 · Painel de azulejos no local de origem. (foto de Teresa Pinto Silva)

CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA E PATRIMONIAL¹

LOCALIZAÇÃO ADMINISTRATIVA

A Escola Secundária Gil Vicente está edificada na freguesia de São Vicente de Fora, uma das 53 freguesias

do concelho e distrito de Lisboa. Encontra-se situada num espaço contíguo ao Mosteiro de São Vicente de Fora, sendo daí proveniente o presente artefacto em estudo.

1. <http://www.igespar.pt/pt/patrimonio/pesquisa/geral/patrimonioimovel>

IGREJA E MOSTEIRO DE SÃO VICENTE DE FORA

DESIGNAÇÃO – Igreja de São Vicente de Fora

OUTRAS DESIGNAÇÕES – Museu do Patriarcado – Mosteiro de São Vicente de Fora

CATEGORIA/TIPOLOGIA – Arquitectura Religiosa/Igreja

PROTECÇÃO

SITUAÇÃO ACTUAL – Classificado

CATEGORIA DE PROTECÇÃO – Classificado como MN – Monumento Nacional

CRONOLOGIA – Decreto de 16-06-1910, DG n.º 136, de 23-06-1910

ZEP – Despacho de 18-10-2011 do Director do IGESPAR, I.P. a concordar com o parecer e a devolver o processo à Direcção Regional de Cultura de Lisboa e Vale do Tejo para apresentar propostas de ZEP individuais, ou conjuntas nos casos em que tal se justifique Parecer de 10-10-2011 da SPA do CNC a propor o arquivamento Proposta de 22-08-2006 da DRLÇLisboa para a ZEP conjunta do castelo de São Jorge e restos das cercas de Lisboa, Baixa Pombalina e imóveis classificados na sua área envolvente.

CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA DO LOCAL

Com poucas evidências do que terá sido o registo inicial do espaço arquitectónico do local de São Vicente de Fora, a História refere que, em Novembro de 1147, fruto dos votos de D. Afonso Henriques e após a tomada de Lisboa aos Mouros, lançou-se a primeira pedra para uma igreja consagrada à Virgem Maria e a São Vicente, simbolizando a refundação cristã da cidade, apesar de construída “de fora” das muralhas. Da primitiva fundação afonsina resta o que possivelmente terá sido a cisterna do claustro. Para a posse do mosteiro terão entrado monges Premostratenses, substituídos, posteriormente, por Cónegos Regrantes de Santo Agostinho, que aí permaneceram quase ininterruptamente até à extinção das ordens religiosas, em 1834. Será com a nova cerca, mandada edificar por D. Fernando I, que o mosteiro se vê integrado na cidade.

Com Filipe I dá-se a continuidade da transformação do espaço, com reforma da igreja e do mosteiro, consagrados aos mártires S. Vicente e S. Sebastião. Atribuem-se (SOROMENHO, SALDANHA 1994), hoje em dia, aos arquitectos Juan de Herrera e Filipe Terzi os

projectos para essas reestruturações, sendo Herrera o responsável pelo projecto do Escorial. Contudo, não podemos, segundo Miguel Soromenho, deixar de destacar «o arquitecto português Baltazar Álvares, que dirigiu as obras entre 1597 e 1624, e a quem se aponta a composição da fachada». Apesar das obras terem decorrido por mais de um século a igreja foi inaugurada em 1629.

«Em 1742, a 16 de Dezembro, Fr. Gaspar da Encarnação iniciou a segunda reforma do mosteiro» (<http://digitarq.dgarq.gov.pt>)². Com o terramoto de 1755, também a igreja e dependências ficaram danificadas, destacando-se a perda da cúpula na igreja e da ala do dormitório e das alas nascente e sul, do mosteiro. Paralelamente às obras de restauro destes danos, o mosteiro foi alvo de frequentes campanhas de intervenções de melhoramento até ao séc. XIX.

No ano de 1773 estabeleceram-se, em São Vicente de Fora, a Igreja Patriarcal, transferindo os originais ocupantes do espaço, os Cónegos Regrantes de Santo Agostinho, para o Convento de Maфра onde

permaneceram até 1792. Durante o ano de 1793, restabeleceram-se as Reais escolas de São Vicente, aí ficando até 1883. No decorrer do ano de 1834, com a extinção das ordens religiosas, instalou-se aí parte da Patriarcal dando início a mais uma campanha de obras no mosteiro e espaços envolventes. Terá sido à época que se construíram os jardins da patriarcal, «marca a terraplanagem do espaço, para implantação do Jardim da Patriarcal. Os jardins foram então estabelecidos, em dois patamares, ocupando respectivamente a cota absoluta de 71,59 m e 69,18 m» (FERREIRA, 2012).

Contudo, por motivo de mais uma campanha de obras iniciada na Sé de Lisboa, em 1858, regressou, de novo, a Patriarcal para São Vicente de Fora, aí ficando até à Implantação da República.

Em 1914 foi integrada no espaço dos claustros do Mosteiro a secção oriental, ou de S. Vicente, do Liceu Passos Manuel. Apesar de se ter tornado autónomo, em 1915, com o nome de Gil Vicente e tendo sido o primeiro liceu criado pela República, este funcionou até 1949 nas instalações provisórias. Durante esse ano, inaugurou-se um novo edifício, contíguo e sobre a antiga cerca deste mosteiro, com o nome de Liceu Nacional. Foram efectuadas obras de vulto que mexeram, mais uma vez, com a estratigrafia do terreno.

Com o 25 de Abril de 1974, a designação oficial deste estabelecimento passou a ser Escola Secundária de Gil Vicente, retomando a norma inicial, implantada pela República, de uma escola para ambos os sexos.

As constantes reformas e reorganizações efectuadas pelo Ministério da Educação, na educação e dos seus espaços físicos, transformaram a Escola Secundária no Agrupamento de Escolas Gil Vicente, associando à escola-sede oito estabelecimentos. No ano lectivo de 2007/2008, o edifício e o espaço envolvente do antigo Liceu Nacional, de 1949, foram entregues à Empresa Parque Escolar EPE.

Considera o relatório arqueológico de acompanhamento de obra que terá sido construída no último quartel do séc. XVIII, nos jardins de São Vicente de Fora, uma "Casa de Fresco". A ser assim, e de acordo com os

tudo o que se conhece sobre os aspectos estéticos da azulejaria portuguesa, somos levados a enquadrar o painel de azulejo em estudo, na produção do segundo quartel do séc. XVIII. Um outro aspecto, de cariz mais técnico e só visível após a remoção dos azulejos do local de origem e posterior limpeza das argamassas de tardo (superfície não vidrada de um azulejo, correspondente à sua face posterior), é a diferente marcação e atribuição de códigos de tardo (código alfanumérico, pintado no verso do azulejo, que determina a posição deste no contexto do painel. Atribuem-se coordenadas "x" e "y" em que "x" corresponde a uma identificação numérica de "1" a "∞", e "y" a uma identificação alfabética de "A" a "∞"), resultado da reunião de vários painéis num só. A marcação de tardo tem representação alfanumérica, de forma a atribuir a localização dos azulejos na composição do painel. Associada a esta atribuição é, muitas vezes, encontrada uma referência numérica ou alfabética que atribui ao painel um local específico numa sequência de painéis. Concluindo que não terá sido projectado para o local, traduz-se num bem enquadrado num aproveitamento.

Com a implantação da República, em 1910, o Patriarcado sai das instalações deixando o espaço ao abandono. Por poucos anos.

Para compreendermos melhor o horizonte que serve de referência à datação do nosso artefacto, devemos ter em conta a data de 1629, ano em que foi inaugurada a igreja, não esquecendo o facto de as obras terem continuado por mais um século. Importa também ter em conta a data de 1742, ano em que se «iniciou a segunda reforma do mosteiro». Balizando este período, a identificação das características do painel remete-nos, como já referimos, para a produção azulejar da primeira metade do século XVIII, sendo possível precisar melhor a cronologia com o 2.º quartel da centúria. Apesar de já termos assinalado a baixa probabilidade do painel não ter sido feito especificamente para o local da "Casa de fresco", consideramos a hipótese deste ter estado colocado numa preexistência construída entre as datas mencionadas, de acordo com as evidências arqueológicas. À semelhança do que ocorre com vasto património azulejar que se encontra nas variadas secções do mosteiro de São Vicente de Fora.

ESTADO DE CONSERVAÇÃO DO PAINEL

Do ponto de vista da conservação podemos considerar que o painel apresentava um mau estado de conservação; resultado do tempo e local onde permaneceu tantos anos, com a agravante do modo como chegou até nós. A profundidade e dimensões das lacunas e falhas de vidro encontradas por todo o painel, evidenciam um aspecto esteticamente corrompido. Conjuntamente a estes factores, o painel encontrava-se colocado em argamassas muito carbonatadas, sem espaçamento de juntas entre os azulejos, dificultando bastante o trabalho de remoção dos azulejos e promovendo, na zona de junta, a degradação da matéria cerâmica e do vidro.

O corpo cerâmico destes azulejos é algo heterogéneo, podendo observar-se inclusões de diferentes tipos de pasta, o que lhe confere alguma fragilidade. Trata-se de um painel de manufactura pouco cuidada, também visível pela reduzida espessura da camada vítrea. A fraca aderência desta camada à chacota em muito contribuiu para a aceleração da degradação pela perda de vidro.

A superfície vidrada apenas apresentava sujidades superficiais e inerentes ao local onde permaneceu tantos anos, e algumas marcas de escorrências de argamassa de cimento. Alguns azulejos apresentavam linhas de craquelé, enegrecido, por deposição de sujidades.

As patologias mais evidentes do painel, como referido, são as grandes lacunas, falhas de vidro e fracturas.

Procurou-se efectuar uma intervenção de conservação baseada no verdadeiro respeito pela integridade física, histórica e técnica do painel, e pelo que de original conseguiu ser preservado até aos nossos dias. Assim, o objectivo foi o estabilizar dos materiais constituintes do mesmo e interromper os focos de degradação, devolvendo um aspecto próximo do original, sem contudo eliminar os testemunhos da passagem do tempo. Todo o trabalho sujeito ao orçamento e proposta apresentada ao Parque Escolar.

«O restauro deverá restabelecer a unidade potencial da obra de arte, sempre que isto seja possível, sem cometer uma falsificação artística ou uma falsificação histórica, e sem apagar as marcas do percurso da

obra de arte através do tempo» (BRANDI, 1988)

Foram utilizados métodos e produtos adequados à intervenção, tendo em conta a sua compatibilidade com os materiais presentes, a sua reversibilidade e estabilidade no tempo. Os produtos escolhidos não limitam nem impedem tratamentos futuros, o que é imprescindível num tratamento de conservação e restauro.

Tal como deve ocorrer antes de qualquer intervenção, foi feito um registo fotográfico exaustivo, estendido a todas as fases de intervenção do processo de tratamento de conservação e restauro.

A primeira fase de todo este processo foi a remoção dos azulejos do local de origem. Para tal, as juntas foram abertas usando uma rebarbadora, com um disco de 1mm de espessura, com o fim de facilitar a remoção dos azulejos da argamassa de suporte, e para evitar o destacamento dos vidrados fragilizados, nas zonas de junta. Com a conclusão desta fase, e após a remoção de todos os azulejos, estes foram acondicionados em caixotes e transportados para *atelier*, a fim de se proceder à segunda fase do tratamento.

A primeira etapa do tratamento de conservação e restauro do painel, em *atelier*, foi a limpeza, processo que se baseia na remoção de qualquer matéria orgânica ou inorgânica que se encontre depositada no objecto cerâmico, desde que não faça parte da sua composição original. Pretende-se, assim, obter a estabilidade física e química do conjunto. Os materiais e métodos escolhidos no processo de limpeza variam, consoante o tipo de sujidade que se pretende remover, a sua quantidade (muito/pouco suja) e a forma como se encontram depositadas (superficiais/profundas). Uma vez que a sujidade da superfície vidrada era, apesar de tudo, superficial, utilizou-se um método de limpeza simples, com uma solução constituída por partes iguais de água destilada e álcool etílico e umas gotas de detergente neutro. Foi feita uma pequena limpeza por via mecânica, em zonas vidradas, principalmente onde se encontravam depositadas argamassas e vestígios de cimentos. A limpeza das zonas de tardo foi um pouco mais morosa e complicada, tendo em conta a espessura da argamassa que se manteve no tardo do azulejo

e a coesão entre a argamassa (carbonatada) e a pasta cerâmica (branda). Para tal, utilizou-se material adequado para limpeza de argamassa: espátulas, martelo, vibro incisor e, por fim, mais próximo da superfície do tardo, lâminas de bisturi. As linhas de fractura dos azulejos foram também limpas por este processo, sempre que a sujidade assim o justificava. Os métodos, instrumentos e produtos escolhidos foram aqueles que se considera actuarem apenas na sujidade, sem afectar o objecto, e que teriam o mínimo de consequências, tanto para a peça como para os técnicos.

Para as colagens de fragmentos, tendo em atenção as características do adesivo e a sua compatibilidade com o tipo de pasta cerâmica, a reversibilidade e propriedades físicas, foi escolhida uma resina acrílica, Paraloid B-72®, para aplicar sobre as superfícies de fractura. A fase de preenchimentos de falhas de vidro e lacunas, corresponde à fase de restauro, finda a de conservação.

No painel em tratamento foram utilizados dois tipos de preenchimentos diferenciados: o designado «restauro a frio» – com a utilização de materiais sintéticos e pré elaborados – e o «restauro a quente» (ESTEVES, SILVA 2012) – com a manufactura de elementos cerâmicos em falta. Os azulejos manufacturados

foram pensados para as zonas de repetição, onde se conheciam peças iguais para reprodução. Ainda foi colocada a hipótese da manufactura integral do painel, depois de se ter encontrado uma imagem que poderá ter sido utilizada como modelo para a pintura do mesmo, demonstrando que seria tecnicamente viável a reprodução total. A decisão foi discutida em contexto de obra, pela equipa de restauro e pelos responsáveis da Parque Escola E.P.E., que optaram pela não manufactura, deixando o painel esteticamente semelhante aquando da sua descoberta.

Para o preenchimento de lacunas de pequena dimensão utilizou-se o gesso de dentista. Para as falhas de vidro, optou-se pela aplicação de massa de preenchimento à venda no mercado, em forma de pasta pronta a usar.

A integração cromática é a última fase deste processo de tratamento, a que o painel foi sujeito. É uma fase facultativa e que se justifica apenas num sentido estético, facilitando a leitura da peça. Para completar o tratamento foi aplicada uma cera microcristalina, conferindo brilho semelhante ao original. Terminado o tratamento de conservação e restauro, o painel foi preparado para ser colocado em suporte móvel de acrílico. Deste modo, a qualquer momento há a possibilidade de transporte do mesmo para outro local.

PROPOSTA PARA APRESENTAÇÃO PÚBLICA

No decorrer da intervenção de conservação e restauro questionou-se qual seria o melhor desfecho para o painel. Desde logo, a empresa responsável pelo tratamento alertou para a importância e a mais-valia que seria colocar o painel à disposição de todos, principalmente tendo em conta todo o historial do local, do próprio painel e do modo como foi descoberto. A solução encontrada foi a de colocar o painel de azulejos no interior do recinto escolar, acessível a todos.

Vivemos na era da comunicação. Independentemente dos meios disponíveis há três factores indispensáveis para que esta aconteça: EMISSOR – MENSAGEM – RECEPTOR. Contudo, se a mensagem não for

compreendida, assimilada e decodificada em toda a sua plenitude pelo receptor, esta deixa de fazer qualquer sentido e a relação entre emissor e receptor perde-se, cristalizando-se no primeiro. Ao inserir o painel de azulejos em espaço escolar, estamos a promover uma linguagem e um tipo de comunicação, a um determinado público muitas vezes afastado dos contextos museológicos. Expor, é propor emoções, conhecimento, reflexões sobre os objectos, numa nova abordagem, talvez nova para o receptor, ao nível de paradigmas e conceitos. Aplica-se na forma mais visível, como o resultado de um trabalho que se quer tenha sido metódico, rigoroso e exaustivo nos processos de investigação e, eventualmente, nos tratamentos de conservação e restauro.

Se as obras de arte se encontram descontextualizadas (o que é muito comum) e inseridas em espaços específicos (museus), criados e encenados para um fim, aqui, o objecto, apesar de perder o seu contexto original, mantinha-se no que terá sido a memória do espaço para o qual terá sido concebido. Uma memória que deverá ser o mais clara e agradável possível, garantindo um veículo difusor e divulgador do seu percurso até ao presente. Numa linguagem clarificada e de fácil compreensão.

A abordagem em relação a estas questões deverá enriquecer os indivíduos e envolvê-los naquilo que se pretende seja a mensagem transmitida através dos objectos e o resultado da sua criação. A comunicação, por sua vez, não pode esgotar-se na exposição. Todo o trabalho interdisciplinar deve ter como principal mote a comunicação interna da instituição para uma abordagem e/ou produção expositiva, resultando numa mensagem específica, que deverá ser suportada por meios acessórios de divulgação e trabalho pedagógico. Algum afastamento afectivo face às obras de arte, a incompreensão do seu discurso e afinidades, afastam ou, simplesmente, não cativam a grande maioria da comunidade estudantil pelos circuitos museológicos. Integrar peças museológicas em espaços quotidianos poderá ser um veículo inversor desta situação e foi um dos principais fundamentos

para a integração deste painel no espaço escolar. Fotografias e pequenos textos, com uma abordagem sucinta do processo de obra e posterior tratamento de conservação e restauro, darão a conhecer uma realidade enterrada durante séculos. Assim, com este projecto, procurou-se proporcionar aos alunos e a toda a comunidade escolar uma nova abordagem e aprendizagem quer da arqueologia, quer da conservação e restauro, através da integração de uma obra de arte, da história e cultura, a partir de um painel de azulejos que até há pouco se encontrava oculto em estratigrafias locais.

O objectivo não é musealizar o contexto escolar, porém ser o veículo que encaminha estes públicos até aos museus, integrando-os, de forma activa, com os serviços educativos, numa acção conjunta de sensibilização cultural e social.

Importa referir que a direcção da Escola Gil Vicente, desde logo, mostrou grande disponibilidade em encontrar um local visível e adequado para a colocação do painel nas suas instalações. Desta forma, enquadrava-se o achado arqueológico no sítio, no processo arqueológico e no tratamento de conservação e restauro. O painel foi montado num suporte parietal, no percurso de acesso ao bar e refeitório da escola, perto da sala de professores e biblioteca.



Fig.2 - Painel colocado no espaço escolar. (foto de Teresa Pinto Silva)

CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA

O Liceu Gil Vicente foi construído no espaço antes ocupado por parte de um conjunto arquitectónico e espaços envolventes do Mosteiro de São Vicente de Fora. Deixa-nos legado a memória que em Novembro de 1147, fruto dos votos de D. Afonso Henriques, e após a tomada de Lisboa aos Mouros, se lançou a primeira pedra para a igreja consagrada

à Virgem Maria e a São Vicente, simbolizando a refundação cristã da cidade, apesar de construída “de fora” das muralhas. O espaço foi ocupado inicialmente por Cónegos Regrantes de Santo Agostinho, que aí permaneceram quase ininterruptamente até à extinção das ordens religiosas, em 1834.

O ACHADO ARQUEOLÓGICO

Atentos ao processo de obra que estava a decorrer nas instalações, os docentes consultaram o responsável de obra na tentativa de salvaguardar um conjunto de azulejos dispersos no entulho e chão de algumas zonas de obra. Após algumas diligências, a equipa de arqueologia entrou em obra travando

o processo de destruição deste conjunto. Deste modo, seguiu-se a melhor metodologia e foi chamada uma empresa de conservação e restauro de azulejos, dando-se início ao seu processo de remoção e posterior tratamento de conservação e restauro.

TRATAMENTO DE CONSERVAÇÃO E RESTAURO

O tratamento de conservação e restauro tem como principal objectivo, travar o processo de degradação física e química dos materiais, conferindo ao painel a melhor leitura da cena representada.

“O restauro devera restabelecer a unidade potencial da obra de arte, sempre que isto seja possível, sem cometer uma falsificação artística ou uma falsificação histórica, e sem apagar as marcas do percurso da obra de arte através do tempo”. Cesare Brandi

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

SOROMENHO, Miguel, SALDANHA, Nuno – *O Mosteiro e Igreja de São Vicente de Fora*. Lisboa, 1994.

FERREIRA, Fernando – *Escola Secundária de Gil Vicente – Acompanhamento Arqueológico*, 2012.

BRANDI, Cesare – *Teoria de la Restauracion*. Madrid: Alianza Editorial, 1988.

ESTEVES, L., SILVA, T. P – “O restauro de azulejos com fragmentos cerâmicos: uma técnica desenvolvida no Museu Nacional do Azulejo”. *Proc. Cong. Azulejar*, Out.10-12, Universidade de Aveiro.

“BARROS DE PORTALEGRE” – CARACTERÍSTICAS IDENTITÁRIAS E INTERVENÇÕES POSTERIORES À PRODUÇÃO UMA CONTRIBUIÇÃO PARA A HISTÓRIA DO RESTAURO

Francesca Paba

*Mestre, Instituto Politécnico de Tomar, Tomar, Portugal
francescapaba@hotmail.com*

Sara Mariano

*Licenciada, Instituto Politécnico de Tomar, Tomar, Portugal
saracatarinamariano@gmail.com*

Maria José Maçãs

Licenciada, Casa Museu José Régio, Portalegre, Portugal

Cláudia Falcão

*Licenciada, Instituto Politécnico de Tomar, Tomar, Portugal
cfalcao@ipt.pt*

Ricardo Triães

*Mestre, Instituto Politécnico de Tomar, Tomar, Portugal
rtriaes@ipt.pt*

RESUMO

Os “barros de Portalegre” formam um conjunto de peças de arte sacra dispersas pela região de Portalegre. Estas peças encontravam-se em algumas igrejas e ermidas no Norte Alentejano e, na sua maioria, terão sido recolhidas pelo colecionador José Régio. Não há informação precisa acerca da produção dos “barros de Portalegre”, embora seja quase certa a origem nessa região, lugar de barristas que deixaram obras significativas. Estudos feitos no passado apenas tiveram em consideração as características estéticas e estilísticas das referidas peças, mas observações e intervenções recentes demonstraram que a caracterização feita anteriormente se baseava num aspecto que afinal não é original – quase todos os “barros de Portalegre” da coleção José Régio estão repintados.

PALAVRAS-CHAVE

Restauros Antigos | Terracota Policromada | Alentejo | Arte Sacra

ABSTRACT

The “barros de Portalegre” are a group of polychrome terracotta sculptures produced across the region of Portalegre. These sculptures were found in several small churches and in convents located in north Alentejo, and for the most part, were collected by José Régio. There is no information about the making of “barros de Portalegre”, however, it is almost certain that they originate from this region. Studies made in the past only took in consideration aesthetic and style-relevant characteristics from said works, though recent observations have demonstrated that the previous characterization was based upon an aspect that was revealed to non-original – almost all of “barros de Portalegre” from the collection of José Régio are over painted.

KEYWORDS

Antique Restorations | Polychrome Terracotta | Alentejo | Sacred Art

JOSÉ RÉGIO E A CASA MUSEU JOSÉ RÉGIO EM PORTALEGRE

O gosto pelas antiguidades e pelo colecionismo nasceram em José Régio muito cedo, como revelado pelo próprio numa entrevista ao Primeiro de Janeiro, em 1962 (RÉGIO 1965). Esse gosto terá surgido da influência exercida pelo seu avô, António Maria Pereira, conhecido pela profissão que exercia como “Antoninho ourives”, que executava algumas peças e gostava de colecionar antiguidades. «A coisa estava-me na massa do sangue [...]», justificava-se na época o escritor na mesma entrevista.

Ainda nos tempos de estudante, em Coimbra, apesar da situação económica não lhe permitir fazer grandes aquisições, terá comprado os primeiros objetos, conseguindo adquirir três ou quatro peças (VENTURA 2001: 11-29). A conclusão da licenciatura e o início da carreira docente em Portalegre garantiram-lhe novas possibilidades económicas, se bem que nunca muito amplas, como manifestado na correspondência para seus pais, onde foca sempre o tema dos problemas financeiros. Foi definitivamente em Portalegre que ampliou e desenvolveu o gosto pelo colecionismo. Na cidade e em toda a região do Alentejo, encontrou um campo fértil para as suas aquisições, como ele próprio relatou: «Portalegre deve ter sido uma cidade rica noutros tempos. Estava cheia de boas peças antigas, que sem grande dificuldade eram vendidas por preços até acessíveis à bolsa dum professor» (VENTURA 2001: 11-29). José Régio foi estabelecendo contactos com alguns comerciantes de antiguidades da região e mesmo de Lisboa, que regularmente iam ao Alentejo em busca de boas oportunidades. Aquilo que principiou por ser um passatempo transformou-se numa atividade regular, que sempre acompanhou o percurso de criação literária do escritor. Infelizmente, Régio deixou escassos textos sobre esta sua atividade e as indicações sobre as peças são muito vagas. Não se sabe exatamente onde foram compradas, por quanto e quem lhe vendia as peças (VENTURA 2001: 11-29). Ao longo do tempo o colecionador manifestou o seu interesse pela arte popular, aprofundou os seus conhecimentos e especializou-se neste tema.

José Régio habitava, desde que fora para Portalegre como professor do Liceu de Portalegre (1929-1962), no anexo da Pensão 21, na rua da Boa Vista. Com o passar do tempo foi alugando e ocupando os diversos espaços que iam vagando, de modo a conquistar lugar para as suas peças. Assim, a sua coleção foi povoando a casa da Boa Vista que se foi convertendo num verdadeiro museu privado, continuando a ser ao mesmo tempo a residência do poeta e só podendo ser visitado quando e se ele quisesse (VENTURA 2001: 11-29).

Por várias vezes José Régio manifestou a intenção de que a sua coleção de Portalegre ficasse na região, uma vez que, na sua grande maioria, as peças haviam sido ali adquiridas. Tinham uma coerência temática e partilhavam uma mesma origem, tal como as coleções que ficaram na casa de Vila do Conde. Em 1964, após demoradas negociações e face à possibilidade do acervo ser levado para Vila do Conde, cidade natal do colecionador, a Câmara Municipal de Portalegre retomou o diálogo com o escritor. No essencial, José Régio punha como condição que a Câmara Municipal adquirisse a totalidade do edifício de que ele era parcialmente inquilino, e que ali realizasse obras sob sua orientação para que a coleção pudesse ser instalada com dignidade. A propriedade do recheio passava a ser da Câmara, o uso-fruto seria do poeta até à sua morte ou renúncia do mesmo, apenas nela entrando quem ele permitisse. Durante a realização das obras previstas e necessárias, José Régio manifestou o desejo que o aspeto primitivo da casa fosse, tanto quanto possível, conservado e defendido. A arte sacra popular ocupou um lugar de relevo, como o atesta a impressionante coleção de imagens de Cristo Crucificado e de outras imagens, com destaque para os chamados Barros de Portalegre, aos quais o colecionador pensou dedicar um estudo mais aprofundado (VENTURA 2001: 11-29). A inauguração da Casa-Museu José Régio em Portalegre decorreu já posteriormente à morte do escritor, no dia 23 de Maio de 1971, por altura das comemorações do dia da cidade.

OS BARROS DE PORTALEGRE

Os “barros de Portalegre” ou “barros tipo da região de Portalegre” formam um conjunto de peças de arte sacra dispersas pela região de Portalegre [fig.1, fig.2, fig.3, fig.4, fig.5, fig.6, fig.7]. Desde Castelo de Vide ou Arronches, a Campo Maior ou mais para norte, estas peças encontravam-se em algumas igrejas e ermidas do Norte Alentejano, e na sua maioria terão sido recolhidas pelo colecionador José Régio.

A designação “barros de Portalegre” foi usada pela primeira vez pelo próprio José Régio e pelo seu irmão Júlio Maria dos Reis Pereira após a exposição de barros alentejanos que teve lugar em Évora em 1962, onde estiveram expostas 400 peças de barro, sob o tema “Barros do Alentejo” (PATRÃO 2001: 37-47). Na introdução do catálogo, assinada por Júlio Reis Pereira e José Régio, caracterizavam-se os “barros” de Portalegre e de Estremoz, que estiveram “lado a lado” na exposição, duas tipologias de imagens de barro bem determinadas, com características próprias, diferentes em técnica, colorido e iconografia (PATRÃO 2001: 37-47), (RÉGIO, PEREIRA: 2001: 197-198).

Ao escrever em 1965 o inventário do recheio da sua Casa, Régio identificou inúmeras peças de barro com esta denominação (PIRES 2001: 31-36), havendo inclusivamente duas salas do museu dedicadas a esta produção e designadas por “Sala dos barros de Portalegre”. No entanto, não há informações precisas sobre os barros de Portalegre: como estas obras terão aparecido, quem as terá criado, modelado e decorado. O fato de tais esculturas só aparecem em Portalegre ou nos arredores da cidade, fez com que o escritor acreditasse numa produção local, em pequenas oficinas ou nos vários conventos que existiam dentro da cidade (PATRÃO 2001: 37-47). O Alto Alentejo foi lugar de barristas que deixaram obras significativas., mas embora seja quase certo que os “barros de Portalegre” têm origem nessa região, desconhecem-se os lugares precisos do seu aparecimento – olarias populares, casas religiosas, artistas isolados. Nada se sabe sobre a exata proveniência dos barros, senão que parece indiscutivelmente alentejana, e com certeza não da cidade de Estremoz (PATRÃO 2001: 37-47), (RÉGIO, PEREIRA: 2001: 197-198).



Fig.1 · Cristo da Paciência, Casa Museu José Régio, Portalegre.



Fig.2 · Cristo da Paciência, Casa Museu José Régio, Portalegre.



Fig.3 · Cristo da Paciência, Museu Municipal de Portalegre, Portalegre.



Fig.4 - Cristo da Cana Verde, Casa Museu José Régio, Portalegre.

Fig.5 - São José, Casa Museu José Régio, Portalegre.

Fig.6 - São João, Casa Museu José Régio, Portalegre.

Fig.7 - São João, Casa Museu José Régio, Portalegre.

Os estudos feitos até agora, iniciados pelo próprio José Régio, só tiveram em consideração uma caracterização estética e estilística da coleção “barros de Portalegre”, não há estudos técnicos e materiais dessas produções regionais específicas. Nota-se uma recorrência no que diz respeito à iconografia – muitas representações da Virgem com Anjos, inúmeras Pietá, Cristos da Cana Verde, Cristos da Paciência, S. João Batista. Há semelhanças estéticas entre algumas esculturas do mencionado grupo de barros, nomeadamente no que diz respeito às características formais – a posição/postura, os gestos, os rostos, a forma da cabeça, o tratamento dos cabelos. Mas também em alguns casos, há diferenças evidentes, havendo peças de contornos mais eruditos [fig.7] e outras populares, de aspecto mais tosco, mas que poderão eventualmente ter sido feitas à imagem das primeiras. Tendo isto em consideração, observações mais recentes demonstraram que a caracterização feita anteriormente se baseava num aspeto que afinal não é original – com efeito, quase todos os “barros de Portalegre” da coleção José Régio estão repintados.

MATERIAIS E TÉCNICAS

Recentemente foi dado início a um estudo técnico e material dos “Barros de Portalegre” da coleção José Régio, com o intuito de confirmar a origem

destas peças e definir globalmente as características identitárias desta produção. Este projeto resulta de uma colaboração entre o Instituto Politécnico de Tomar, a Câmara Municipal de Portalegre, através da Casa Museu José Régio, e a Universidade de Cagliari (Itália). Tem como principais objectivos realizar o estudo material de um conjunto representativo de esculturas, nomeadamente ao nível do suporte, de modo a perceber eventuais semelhanças composicionais entre estas. Também os materiais usados na decoração, desde a camada de preparação à camada cromática, de modo a conhecer os mecanismos subjacentes aos processos de degradação e alteração dos materiais. Além da análise dos materiais originais que as compõem, a caracterização das repolicromias e/ou repintes irá permitir esclarecer melhor as eventuais semelhanças e diferenças entre os grupos estilísticos considerados.

No que diz respeito à produção, os Barros de Portalegre parecem-nos cada vez mais um grupo heterogéneo, com algumas diferenças estilísticas, havendo peças mais eruditas, outras mais populares (apesar de parecerem seguir um mesmo modelo), mas com algumas características em comum, sobretudo no que diz respeito ao material de suporte e aos restauros antigos encontrados.

A análise de difracção de raios-x será a técnica usada para a identificação das principais fases cristalinas



Fig.8 · Cristo da Paciência (pormenor), Casa Museu José Régio, Portalegre.



Fig.9 · Anjo tocheiro (pormenor), Casa Museu José Régio, Portalegre.

do suporte cerâmico. Uma amostra da escultura do Cristo da Cana Verde [fig.4] já foi analisada e permitiu identificar uma presença significativa de quartzo e feldspato. Foram ainda identificadas algumas fases cristalinas correspondentes ao grupo dos filossilicatos, nomeadamente caulinite e minerais do grupo da illite/moscovite. A presença destas fases na amostra aponta para uma temperatura de cozedura relativamente baixa. O facto de se tratar de uma peça de vulto poderá reflectir diferenças quanto à transformação de fases consoante a zona de recolha da amostra. Os vestígios da presença de caulinite, que amorfiza a temperaturas da ordem dos 600 °C, estabelece o limite para a temperatura desta amostra (COROADO et. al. 2013: 105-118).

As matérias-primas argilosas usadas na modelação desta escultura em particular apontam para uma composição argilosa caulinitico-ilitica que sustentam o comportamento plástico e quartzo e feldspato que garantem a componente não plástica. Nas áreas desprovidas de policromia é possível ver alguns dos pormenores do processo de modelação. É perceptível a elevada plasticidade das pastas usadas, que em alguns casos é relativamente grosseira com elementos não plásticos abundantes e bem visíveis. Quase todas as imagens são modeladas por adição de pequenas partes de argila e ocas, em alguns casos com uma espessura reduzida. Numa das peças em estudo reconhece-se a elaboração de uma "estrutura" em forma de cone modelada a torno e sobre a qual foi depois concluída a modelação da figura. Esta elevada plasticidade da pasta argilosa também se reconhece nas fissuras associadas à secagem das peças. Em alguns casos

é perceptível que durante o processo de cozedura estas acabaram por fracturar sendo coladas antes da sua decoração, identificando-se policromia original sobre os excessos de adesivo. Para facilitar o processo de libertação de voláteis durante a cozedura das peças foram abertos alguns orifícios em áreas menos visíveis.

Quanto às camadas que compõem a superfície, praticamente todos os barros de Portalegre estão retocados. Os diferentes estratos de cor denunciam diferentes momentos de retoque. Quando a limpeza da superfície não era uma opção, a solução encontrada seria repintar, avivar as cores subvertidas pelo acumular de sujidades, que surgia como resposta a uma necessidade de restituir a dignidade a estas peças de cariz religioso, procurando não as descaracterizar. Verifica-se que, de uma maneira geral, as novas camadas mimetizam a original (ou a camada imediatamente subjacente), procuraram usar as mesmas cores – apesar de técnica e materialmente serem de qualidade claramente inferior, muitas vezes com resultados muito toscos e perda de detalhes a nível da volumetria [fig.8, fig.9].

DANOS E PATOLOGIAS

No percurso destas peças, para além das alterações já focadas, existe um conjunto de outros problemas que se registam de uma forma sucinta. Na maioria dos casos os principais problemas decorrem da perda da camada de policromia, seja através da pulverulência da camada da preparação seja através da perda de aderência ao suporte. O estalado associado a



Fig. 10 · Pietá, pormenor da alteração do verniz, Casa Museu José Régio, Portalegre.



Fig. 11 · São João, pormenor do estalado, Casa Museu José Régio, Portalegre.



Fig. 12 · Anjo tocheiro, pormenor do destacamento de policromia e repinte sobre lacunas, Casa Museu José Régio, Portalegre.

estas camadas contribui significativamente para esse destacamento [fig. 11]. A alteração das cores e vernizes usados nas intervenções posteriores é outro dos danos comuns [fig. 10]. Em alguns casos extremos a perda de policromia, por vezes com várias camadas identificadas, é total ou quase total, o que parece indicar, em algum momento do passado, anterior à aquisição por José Régio, condições de acondicionamento extremas. Num dos casos a policromia é inexistente

e a evidência de manchas de microorganismos sugere a sua exposição ao ar livre durante um longo período de tempo. As lacunas ao nível do suporte não são muito extensas e limitam-se a áreas dos dedos ou de outros elementos mais proeminentes das esculturas, como os panejamentos. Reconhecem-se algumas destas áreas apesar de cobertas com novas camadas de policromia, resultantes de intervenções posteriores à produção [fig. 12].

METODOLOGIA DE INTERVENÇÃO

A coleção de “barros de Portalegre” em estudo e intervenção apresenta-se muito heterogénea quanto ao seu estado de conservação, embora as peças evidenciem algumas características identitárias comuns, nomeadamente o material de suporte. No que diz respeito à conservação e valorização da coleção foi definida à partida uma metodologia geral para a intervenção, através da seleção de um conjunto representativo de esculturas, que teve em conta diferentes estados de conservação. O objetivo principal seria, como referido, determinar as características identitárias dos barros de Portalegre, procurando recuperar tanto quanto possível as características originais das peças, mas, por outro lado, individualizando cada intervenção de modo a não alterar significativamente os aspectos que levaram José Régio a constituir este enorme acervo.

O conjunto atualmente em intervenção no laboratório de conservação e restauro do IPT é constituído por

sete esculturas que integram a exposição permanente e que após a sua intervenção regressarão ao espaço museológico. Na prática, através do estudo destas sete esculturas e pela observação de outras peças que integram a coleção de barros de Portalegre, tendo em conta a heterogeneidade do conjunto e as particularidades de cada peça, percebeu-se que não seria possível criar uma proposta de intervenção que se aplicasse de forma geral e taxativa ao conjunto. O processo de intervenção em curso exigiu assim uma reflexão sobre o objetivo original do projeto, que seria a procura de uma identidade relativa a esta produção escultórica. Apesar de a intervenção ser pensada como um todo, as propostas de tratamento definidas acabaram por ser distintas e individualizadas, sendo de momento apenas indicadores das intenções de intervenção. Deste modo as acções sobre as peças têm vindo a recair essencialmente na procura da estabilidade física, evitando a perda de policromia.



Fig.13 · Cristo da Cana Verde, pormenor do levantamento de repinte, Casa Museu José Régio, Portalegre.

A limpeza das sujidades superficiais é outra das acções essenciais para uma melhor definição da necessidade de continuação dos tratamentos. Numa das peças usadas como referência para estabelecer uma metodologia de estudo e intervenção, Cristo da Cana Verde [fig.4], efectuou-se já o levantamento

selectivo da camada de repinte (apenas na carnação e cendal) atendendo ao bom estado de conservação da policromia original e à forte alteração do repinte de qualidade inferior [fig.13]. Isto não significa, no entanto, que o mesmo procedimento se vá aplicar no tratamento de todas as outras esculturas.

CONCLUSÃO

Até ao momento os estudos levados a cabo para caracterizar a produção e definir a identidade dos “Barros de Portalegre” acabaram por fornecer também informação relevante acerca dos restauros, nomeadamente repintes e repolicromias, permitindo inclusivamente levantar mais questões, já que os retoques identificados em alguns casos parecem apresentar características semelhantes (eventualmente não serão aleatórios mas poderão ter origem numa ou mais oficinas locais). Quanto à intervenção, na prática, visa incidir sobre o conjunto sem que daí

resultem grandes contrastes. Pretende-se, por um lado, a recuperação daquelas que poderão ser as características identitárias/originais deste tipo de barros e, por outro lado, ter em conta aquilo que terá encantado José Régio e não descaracterizar o conjunto. Para o efeito é importante que a proposta de intervenção de conservação e restauro se baseie essencial e resumidamente no respeito pela intervenção mínima, nomeadamente fazendo levantamentos selectivos de repintes e/ou repolicromias, e se adequar às necessidades de cada uma das esculturas, sem no

entanto esquecer que elas fazem parte de um grupo e que se encontram num espaço e contexto comuns (MUÑOZ VIÑAS 2003). Os estudos de composição do suporte e a caracterização da policromia serão ainda determinantes para potenciar o conhecimento, ainda ténue, deste grupo de esculturas com características muito peculiares. Como um acréscimo ao propósito original, surgiu ainda a possibilidade de

contribuir para um melhor entendimento do que terá sido o restauro em Portugal no passado, visto que o conjunto estudado denota bastante coerência no que diz respeito às alterações posteriores à produção, evidenciando aquelas que teriam sido no passado as tendências locais/regionais na recuperação deste tipo de objetos, de cariz religioso e popular.

FONTES E REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

RÉGIO, José – “A minha Casa de Portalegre”.
Suplemento de *O Primeiro de Janeiro*. Porto: Ano Bom, 1965.

VENTURA, António – “A Casa Velha, Tosca e Bela.
José Régio e a Arte Popular”. Câmara Municipal de Portalegre,
Câmara Municipal de Vila do Conde, 2001, p. 11-29.

PATRÃO, J. D. H. – “Barros de Portalegre. Do deslumbramento
ao esquecimento”. *José Régio e a Arte Popular*. Câmara
Municipal de Portalegre, Câmara Municipal de Vila do Conde,
2001, pp. 37-47.

RÉGIO, J. e PEREIRA, J. R. – “Barristas do Alentejo (Catálogo
Barrista do Alentejo, 1962)”. *José Régio e a Arte Popular*.
Câmara Municipal de Portalegre, Câmara Municipal de Vila
do Conde, 2001, p. 197-198.

PIRES, Maria José – “Casa-Museu José Régio”. *José Régio
e a Arte Popular*. Câmara Municipal de Portalegre, Câmara
Municipal de Vila do Conde, 2001, p. 31-36.

COROADO, João, TRIÃES, Ricardo, GIL, Cecília, FERRAZ,
Eduardo e ROCHA, Fernando – *Estudos para a Conservação
das Esculturas Monumentais em Terracota do Mosteiro de
Alcobaça: Projecto Taceo*, Mosteiros Cistercienses. História, Arte,
Espiritualidade e Património (José Albuquerque Carreiras, ed.).
Alcobaça: Jorlis/Associação Portuguesa de Cister, 2013,
p. 105-118.

MUÑOZ VIÑAS, S. – *Teoría contemporánea de la restauración*.
Madrid: Síntesis, Madrid, 2003.

IV

“RENOVAR”, “RECRIAR”, “ILUSTRAR”: AS NOVAS TECNOLOGIAS NA EXPOSIÇÃO E DIVULGAÇÃO DO PATRIMÓNIO

SANTA TERESA DE JESUS PROJECTO DE EXPOSIÇÃO MULTIMÉDIA PARA A DIVULGAÇÃO DA (RE)DESCOBERTA AZULEJAR DE TEMÁTICA TERESIANA NO ESPÓLIO DO MUSEU NACIONAL DO AZULEJO

Lúcia Marinho

*Doutoranda, Rede de Investigação em Azulejo/ARTIS – Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa.
luciadavinci@gmail.com*

RESUMO

No contexto das celebrações do V Centenário do Nascimento de Santa Teresa de Jesus (1515-2015), o objectivo da presente comunicação centra-se na concepção de um projecto de exposição temporária, com recurso a meios audiovisuais e multimédia, no intuito de renovar o estudo sobre as representações da figura de Santa Teresa de Jesus, com incidência em revestimentos azulejares, dando-os a conhecer a todos os estudiosos bem como ao público geral. A concretizar-se, a exposição terá lugar no Museu Nacional do Azulejo, depositário da grande maioria do património azulejar descontextualizado existente, como é o caso dos painéis (re)descobertos de temática teresiana, que são o núcleo central do referido projecto.

PALAVRAS-CHAVE

Iconografia | Multimédia | Carmelita | Azulejaria | Divulgação

ABSTRACT

In the context of the celebrations of the 5th Centenary of the Birth of St. Teresa of Jesus (1515-2015), the purpose of this communication focuses on the design of a project for a temporary exhibition, with the use of audiovisual media and multimedia, in order to renew the study of the representations of St. Teresa of Jesus, with emphasis on the tile lining, making them known to all scholars and the general public. If implemented, the exhibition will take place at the Museu Nacional do Azulejo (National Tile Museum), keeper of the great majority of existing decontextualized tile heritage, as is the case of the panels (re) discovered and dedicated to St. Teresa, which are the core of the aforesaid project.

KEYWORDS

Iconography | Multimedia | Carmelite | Tiles | Disclosure

INTRODUÇÃO

Reformadora da regra da Ordem dos Carmelitas e fundadora da Ordem das Carmelitas Descalças em 1562, Santa Teresa de Jesus, pela relação que tinha com alguns portugueses e, em especial, com D. Teotónio de Bragança, manifestou o desejo de fundar em Portugal conventos da sua Ordem, mais precisamente em Évora, onde D. Teotónio foi Arcebispo (VECHINA 2009). A entrada do ramo masculino da Ordem em Portugal aconteceu em 1581, com a fundação do convento de São Filipe, e em 1585 foi fundado o convento feminino de Santo Alberto, ambos em Lisboa. Com a “proliferação” de espaços conventuais carmelitas, que surgiram, um pouco por todo o território europeu, representações em pintura, gravura e escultura de Santa Teresa de Jesus.

O projecto expositivo que iremos propor, tem como núcleo central dois conjuntos azulejares (re)descobertos através do projecto «Devolver ao Olhar» (criado pelo Museu Nacional do Azulejo com o apoio da Fundação para a Ciência e a Tecnologia), com o propósito de organizar as reservas do Museu, concentrando-se, essencialmente, no «Fundo Antigo». Destes conjuntos destacamos um, composto por dez painéis dedicados à santa carmelita, que permite confrontar os temas aí dispostos com outras suas representações em azulejo, como é o caso, por exemplo, dos conjuntos *in situ* do Convento de Nossa Senhora da Conceição dos

Cardaes, do Convento do Santíssimo Coração de Jesus à Estrela e do antigo Convento de Santa Teresa de Jesus de Carnide, todos em Lisboa.

A par deste conjunto, existe outro composto por dois painéis previamente inventariado, onde o enfoque é dado a São João da Cruz e dois outros painéis de outros tantos núcleos, um intitulado “Glorificação da Imaculada Conceição”, e o último uma imagem da infância da santa. O contexto de (re)descoberta destes conjuntos deve-se à descontextualização do património azulejar¹, situação que, desde o século XIX, tem-se manifestado, por vezes, com consequências irreversíveis. Perdendo o contexto arquitectónico original para o qual tinham sido inicialmente pensados, eles fazem hoje parte do espólio do Museu Nacional do Azulejo². Tendo em mente a utilização dos espaços que o Museu tem para a realização das suas exposições temporárias, pretende-se criar aí, a par da investigação em curso que decorre devido ao nosso projecto de doutoramento, *A Iconografia de Santa Teresa de Jesus a partir da colecção do Museu Nacional do Azulejo (da segunda metade de Seiscentos ao final do século XVIII)*, uma exposição temporária das referidas peças, aproveitando as comemorações a ocorrer em 2015 e, também, para desenvolver a investigação sobre as Carmelitas Descalças, ao nível daquela já efectuada para outras ordens religiosas.

1. Para um melhor entendimento sobre o problema da descontextualização do património azulejar, veja-se, MARINHO, Lúcia (2013) – «(Re)descoberta de um singular conjunto azulejar sobre Santa Teresa de Jesus». *Cadernos de História da Arte – Revista do Instituto de História da Arte – Centro de Investigação*, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. [Em linha]. Disponível em <<http://cad.fl.ul.pt/index.php/Cadharte/article/view/24/23>>. Consulta a 02 Fevereiro 2014.
2. Fundado por João Miguel dos Santos Simões, figura incontornável no estudo da azulejaria e cerâmica em Portugal, o Museu Nacional do Azulejo é, hoje o fiel depositário de um grande número destas espécies, abarcando um período que vai desde o século XVI até aos nossos dias. Situado no Convento da Madre de Deus, em Xabregas, o Museu tem vários exemplares de painéis de azulejo que, por falta de condições para os expor condignamente na exposição permanente, têm permanecido nas caixas com as quais deram entrada na colecção.

SANTA TERESA DE JESUS: UM EXEMPLO DE ESPIRITUALIDADE

Nasceu em Ávila a 28 de Março de 1515, de seu nome Teresa Sánchez Cepeda Dávila y Ahumada. Aos catorze anos é enviada para o cuidado e educação das freiras da Ordem de Santo Agostinho, em Ávila. Ao fim de dezoito meses e em consequência de ter adoecido, deixa o convento e regressa à casa paterna vindo a conhecer a obra "Cartas", de São Jerónimo. Esta obra foi fundamental para a sua escolha e determinação pela vida espiritual. Em Novembro de 1535 entra para o Convento Carmelita da Encarnação, em Ávila.

Convencida de sua "indignidade", Teresa invocava com frequência os grandes santos penitentes, Santo Agostinho e Santa Maria Madalena, aos quais estão associados dois factores que foram decisivos na sua vida: ao primeiro a leitura da obra *Confissões* e, à segunda, um apelo à penitência que ela experimentou diante de um quadro do *Ecce Homo*: «Aconteceu-me que, entrando eu um dia no oratório, vi uma imagem [...] era a de Cristo muito chagado e tão devota que, ao pôr nela os olhos, toda eu me perturbei por O ver assim, porque representava bem o que passou por nós» (JESUS 2000: 77). Incapaz de conciliar as graças divinas com que era agraciada com as suas imperfeições, recorreu não só, a confessores de índole mais espiritual, mas também a leigos. A descrição da sua vida espiritual contida na obra *Livro da Vida*, finalizada em 1565 (há conhecimento da existência de uma versão anterior entretanto perdida), em conjunto com as obras *Relações* e *Castelo Interior* formam uma das mais notáveis biografias espirituais, comparada apenas com as *Confissões* de Santo Agostinho. Foi, igualmente, durante este período que as visões da "Transverberação", da "Visão de Cristo ressuscitado", da "Aparição da Virgem e São José" e dos "Esponsais místicos", entre outras, se manifestaram. Um importante incentivo para a realização da sua reforma sobre a regra da Ordem dos Carmelitas, surgiu com o franciscano São Pedro de Alcântara, seu guia espiritual e conselheiro que, desde 1560, a incentivou a dar expressão prática às suas vivências espirituais. Assim, fundou o Convento das Carmelitas Descalças da primitiva regra de São José, em Ávila, a 24 de Agosto de 1562, que seguia as premissas de estrita clausura e silêncio quase perpétuo, vivência na maior pobreza destacando-se

os hábitos rústicos que usavam e as sandálias em vez de sapatos (motivo pelo qual foram chamadas "descalças"), e a obrigatoriedade da abstinência perpétua de carne. Quatro anos mais tarde, teve licença para fundar outros conventos de frades e freiras. No livro *As Fundações*, Teresa conta a história destes conventos. Encontrou sempre quem estivesse disposto a abraçar a austeridade da regra por si reformulada, como foi o caso de São João da Cruz responsável pelo primeiro convento dos carmelitas descalços em Duruelo, em 1568. Depois de muitas lutas, incompreensões e perseguições, obteve de Roma uma ordem que eximia os Carmelitas Descalços da jurisdição do Provincial dos Calçados. Faleceu em 1582, foi beatificada em 1614 e canonizada em 1622 pelo papa Gregório XV (ÁLVAREZ 2000: 15-24), (AUCLAIR 1988). Em 1970, a Igreja atribuiu-lhe o título que ela já retinha no meio secular e popular: Doutora da Igreja.

Mulher contemplativa, reformadora activa e filósofa da fé cristã, Santa Teresa de Jesus viveu numa era de exploração, tumultos e reformas tanto políticas como sociais e de inquietação religiosa. As suas obras sobre contemplação e oração narram a sua própria experiência:

«Para o leitor moderno não-religioso ou não comprometido, a actualidade de Teresa de Jesus e a sua mensagem não precisam de declarações doutrinárias nem de motivações de ocasião. Autora sem convencionalismos, fala realmente a quem se aproxima dela» (ÁLVAREZ 2000: 13-14).

Santa Teresa de Jesus é uma referência incontornável e de excelência da literatura teológica, espiritual e mística desde o século XVI, detendo, ainda hoje, uma presença relevante no seio da Religião Católica. O modelo de santidade teresiano que a distingue como mestra, mística e reformadora pode ser analisado e interpretado não só nas suas obras espirituais e literárias, mas também nas várias manifestações artísticas como a pintura, a escultura, a gravura e a azulejaria, onde predominam as representações da sua vida e da sua personalidade multifacetada.

SANTA TERESA DE JESUS NA COLECCÃO DO MUSEU NACIONAL DO AZULEJO: PROJECTO DE EXPOSIÇÃO MULTIMÉDIA

Expressão artística por excelência, definidora da identidade cultural portuguesa, o azulejo foi empregue, a par da pintura e da escultura, para representar episódios da vida espiritual e mística de Santa Teresa de Jesus. Em azulejaria, os conjuntos mais significativos que se conhecem dedicados a esta santa e que se encontram *in situ*, são os do Convento de Nossa Senhora da Conceição dos Cardaes (nave da igreja e coro-alto), do Convento do Santíssimo Coração de Jesus à Estrela (antigo locutório), do antigo Convento de Santa Teresa de Jesus de Carnide (igreja, sala do túmulo e sala da direcção), em Lisboa, e o da Capela de Santa Teresa nas Termas de Monchique, em contraponto aos diversos painéis do Museu, descontextualizados, e que importa dar a conhecer tanto ao público que frequenta o Museu como a todos os estudiosos e investigadores. Para que isto se possa tornar uma realidade, apresentamos um “possível” projecto de exposição temporária, de cariz multimédia, para a divulgação desta (re)descoberta azulejar de temática teresiana no espólio do Museu Nacional do Azulejo, a integrar no âmbito das comemorações a decorrer em 2015.

De planta rectangular simples, acessos fáceis através de escadaria e elevador, com passagens perpendiculares ao espaço conventual e à exposição permanente, os dois andares que o Museu utiliza para as suas exposições temporárias são ideais para a exposição dos conjuntos azulejares, objectos centrais deste projecto. Estes caracterizam-se, primeiro, por um núcleo de dez painéis com iconografia inédita dedicada a Santa Teresa de Jesus, um outro composto por dois painéis do qual apenas se conhece a cena representada na reserva central de um deles: “Santa Teresa e o irmão caminham para a terra dos mouros”. Também composto por dois painéis (cada um com duas cenas), é o conjunto já inventariado e intitulado “Ciclo Visões de São João da Cruz, com Santa Teresa de Jesus” e, por último, será incluído um painel, pertencente a um conjunto distinto, no qual está representada Santa Teresa de Jesus, ajoelhada, e acompanhada por outras santas, a adorar a Imaculada Conceição (“Glorificação da Imaculada Conceição”).

Após a avaliação das condições de conservação dos painéis e o seu restauro, serão colocados em placas de acrílico e fixos com silicone, dividindo-se cada painel em placas, tantas quanto as necessárias de forma a facilitar o seu manuseamento, embalagem e transporte.

A organização dos painéis no espaço expositivo deverá ser a seguinte: “Ciclo Santa Teresa de Jesus. Uma Iconografia Inédita” – à esquerda ficarão as cenas que se reportam ao misticismo da santa carmelita: “Comunhão Mística”, “Santa Teresa rega uma árvore seca”, “Visão do Menino por Santa Teresa” [fig.1]; à direita ficaria o painel “Passamento da mãe de Santa Teresa”, a par das cenas que se reportam às suas virtudes – “Santa Teresa dá o pão e trata as feridas dos pobres (Caridade)” e “Santa Teresa em penitência (Humildade)”, [fig.2] e ainda o painel “Entrega do pão ao Menino”. Na parede de topo seriam colocados os painéis da “Sagrada Família na Oficina de São José” ao centro, [fig.3] “Cristo em casa de Marta e Maria” à esquerda e, à direita, “Santo Agostinho lavando os pés a Cristo disfarçado de peregrino”. A acompanhar os painéis em cada parede serão colocados meios audiovisuais (televisões, quiosques ou computadores) que, e através da tecnologia *touch screen*, irão permitir ao visitante acesso à informação disponível sobre cada painel. Os conteúdos irão incidir sobre todo o processo de (re)descoberta no espólio do Museu, do contexto histórico-artístico em que se inserem e respectiva incorporação, seguido de uma recolha de material visual pormenorizado a par do estudo iconográfico e iconológico realizado. Uma hipótese possível é o recurso às obras literárias de Santa Teresa de Jesus, às suas vivências espirituais e da ordem bem como à espiritualidade católica da sua época, numa tentativa de perceber a escolha por trás da execução destes conjuntos. Estas serão disponibilizadas em suporte digital assim como uma compilação das gravuras existentes dedicadas à temática teresiana como o álbum “Vita S. Virginis Teresiae a Iesu Ordinis Carmelitarum Excalceatorum pie restauratricis”, da autoria dos gravadores flamengos Adriaen Collaert e



Fig. 1 - Visão do Menino por Santa Teresa, terceiro quartel do século XVIII, painel de azulejos, "Fundo Antigo", inv. 9203; Museu Nacional do Azulejo, Lisboa. (fot. Lúcia Marinho, 2013)



Fig. 2 - Santa Teresa em penitência (Humildade) terceiro quartel do século XVIII, painel de azulejos, "Fundo Antigo", inv. 9206; Museu Nacional do Azulejo, Lisboa. (fot. Lúcia Marinho, 2013)

Cornelis Galle (COLLAERT 1630)³, desafiando o visitante a descobrir paralelismos entre as fontes gravadas e os painéis azulejares em exposição.

No centro da sala e sem afectar a leitura dos painéis, será colocada uma mesa com pequenos écrans incorporados nos quais o visitante poderá usufruir de meios informáticos interactivos, através de *touch screen*, com diversos conteúdos que irão variar entre a história da Ordem das Carmelitas Descalças, a vida e obra de Santa Teresa de Jesus, o contexto político, social, económico e religioso no qual a figura da santa carmelita se insere no contexto português. Igualmente será realizada uma apresentação, que irá passar em *loop*, explorando as diversas hipóteses sobre o local de origem dos painéis e possíveis distribuições no espaço arquitectónico, com a reconstrução em 3D dos respectivos espaços conventuais carmelitas existentes em território nacional. Na sala do piso 2 serão colocados os restantes painéis do Museu, nomeadamente "Santa Teresa e o irmão caminham

para a terra dos mouros", o "Ciclo Visões de São João da Cruz, com Santa Teresa de Jesus" e, [fig.4] o painel "Glorificação da Imaculada Conceição". Em semelhança à disposição do piso térreo, ao lado de cada um destes painéis serão colocados meios audiovisuais e multimédia, garantindo ao visitante acesso à informação disponível, nomeadamente, através de conteúdos interactivos dentro dos mesmos moldes. Neste espaço será colocada uma outra apresentação, desta vez sobre o papel de Santa Teresa de Jesus em Espanha e no Brasil, local onde, no século XVIII, proliferaram os espaços conventuais carmelitas e respectivas representações artísticas. Nesta apresentação poderão constar trechos do filme espanhol, "Teresa, O Corpo de Cristo" de 2007, dirigido por Ray Loriga e com Paz Vega no papel de Santa Teresa de Jesus. Para melhor complementar a exposição esta poderia integrar obras de pintura e escultura de museus ou entidades particulares, que pudessem revelar ao público outras representações de Santa Teresa de Jesus.

3. Obra amplamente divulgada é, na generalidade, entendida como a principal fonte em gravura dedicada a Santa Teresa de Jesus. É composta por vinte e cinco gravuras numeradas, editadas em álbum, pela primeira vez, em 1613, com terceira edição de 1630.



Fig.3 · Sagrada Família na Oficina de São José, terceiro quartel do século XVIII, painel de azulejos, “Fundo Antigo”, inv. 9199; Museu Nacional do Azulejo, Lisboa. (fot. Lúcia Marinho, 2013)

Paralelamente ao equipamento multimédia a ser colocado nas salas, os áudioguias (em português e inglês), os videoguias (língua gestual portuguesa e sistema de signos internacional) e um conjunto de réplicas em relevo com legenda em Braille, e que já existem no Museu Nacional do Azulejo, serão actualizados para que os visitantes possam acompanhar devidamente a exposição temporária. Estes guias deverão ser complementados, se possível, com outros mais actuais, seguindo, por exemplo, a ideia do Museu do Louvre, que utiliza uma das mais recentes consolas de jogos, a Nintendo 3DS XL, como áudioguias⁴. Este seria o meio preferencial, em particular, para as camadas mais jovens, poderem conhecer a exposição temporária e os objectivos que estiveram na sua génese, mas também para conhecerem o Museu, saberem o que é um Museu e a colecção pela qual é responsável. Os conteúdos dos mesmos poderiam incluir visitas comentadas com destaque para algumas das obras da exposição dedicada a Santa Teresa de Jesus e, também, do acervo do Museu, acompanhados por um mapa interactivo, fotos em *High Definition* (HD) das peças e algumas visitas temáticas. Dentro das novas tecnologias acessíveis, poderão ser incluídos os códigos QR⁵ e as aplicações para smartphones, Ipad e tablets, em formato IOS, Android e Windows 8, com explicações sucintas e precisas. Os conteúdos a integrar todos os meios multimédia, portáteis ou não, serão efectuados por historiadores de arte e especialistas em Santa Teresa de Jesus a contactar previamente, de forma a garantir um alto nível de qualidade científica. Não deve ser esquecido para quem estes conteúdos são direccionados, mantendo-se por isso um discurso simples e objectivo. Para uma maior acessibilidade, estes conteúdos devem constar no website oficial do Museu, assim como da sua página do facebook, com a recriação virtual dos espaços da exposição e das peças que nela constam permitindo a sua exploração minuciosa, acompanhada por pequenos textos explicativos. Para o visitante que não queira o catálogo da exposição em papel, propomos, caso seja possível, a disponibilização de, pelo menos, parte dos conteúdos do mesmo, ou através de CD-ROM ou através do website do Museu. Para uma melhor divulgação da exposição não só nos meios de comunicação,

4. MUSEU DO LOUVRE – *Audio Guide*. [Em linha]. Disponível em <<http://www.louvre.fr/en/audio-guide>>. Consulta a 24 Janeiro 2014.

5. Sigla do inglês *Quick Response* é um código de barras bidimensional que pode ser facilmente scanarizado usando a maioria dos smartphones equipados com câmara. Esse código é convertido em texto interativo, num endereço URI, num número de telefone, numa localização georreferenciada, num e-mail, num contacto ou num SMS.



Fig.4 - Visão de São João da Cruz / São João da Cruz e Santa Teresa de Jesus perante a Santíssima Trindade, primeira metade do século XVIII, painel de azulejos, inv. 724; Museu Nacional do Azulejo, Lisboa. (fot. Lúcia Marinho, 2013)

que será feita numa primeira fase, serão realizadas várias actividades através do Serviço Educativo do Museu, algumas das quais poderiam incidir em visitas guiadas com a colaboração de especialistas sobre Santa Teresa de Jesus, criando discursos específicos para cada faixa etária que quisesse usufruir desta nova exposição. Criar-se-ão várias actividades pedagógicas, nomeadamente para os mais novos, tais como, oficinas de pintura de azulejos, modelação e desenho à vista, peddy-papers, etc, para que eles

possam compreender como eram feitos os painéis que viram expostos e, assim, ajudar a cuidar e preservar este património, assinalando que a responsabilidade da sua conservação também é deles. A realização da exposição aquando das celebrações do V Centenário do Nascimento de Santa Teresa de Jesus (1515-2015) deveria integrar um ciclo de conferências sobre os temas expostos (Santa Teresa, Carmelitas Descalças, azulejaria, entre outros), a decorrer durante esse mesmo ano.

CONCLUSÃO

Pretende-se, na eventualidade deste projecto poder vir a ser concretizado, contribuir para a compreensão do papel da imagem e narrativa teresiana na azulejaria, reflectindo acerca da sua importância e impacto e, em paralelo, para a dinamização, divulgação, conservação e preservação da Azulejaria Portuguesa e enriquecimento da colecção do Museu Nacional do Azulejo.

No fim das comemorações do V Centenário do Nascimento de Santa Teresa de Jesus, poderia organizar-se uma exposição itinerante deste conjunto, aproveitando muito do trabalho previamente realizado. Para os mais novos poderão ser realizadas novas actividades ou prolongar as já desenvolvidas. Todos os conteúdos deverão, logo de início, permitir a adaptação e compatibilidade para a sua constante renovação.

O trabalho desenvolvido por João Miguel dos Santos Simões no estudo da azulejaria e da cerâmica e o seu papel crucial na criação do Museu Nacional do Azulejo foram os passos decisivos para que estas áreas ganhassem algum destaque no âmbito dos estudos artísticos em Portugal. Assim, importa que as (re)descobertas do projecto “Devolver ao Olhar” tenham um lugar permanente na exposição do Museu Nacional do Azulejo. No entanto, como isso ainda não é possível, seremos espectadores

privilegiados da “rotação” expositiva das novas espécies que, até há bem pouco tempo, permaneciam guardadas e, com as quais o Museu poderá renovar a sua exposição e criar pequenos núcleos para apresentar em exposições temporárias evocativas. Nesse âmbito, as comemorações do V Centenário do Nascimento de Santa Teresa de Jesus, serão o incentivo necessário para a renovação da figura da santa carmelita, e das suas representações com o olhar do século XXI.

FONTES E REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ÁLVAREZ, Tomás, O.C.D. [introduções e notas] – “Cronologia Teresiana, Hoje”. JESUS, Santa Teresa de – *Obras Completas*. Paço de Arcos: Edições Carmelo, 2000.

AUCLAIR, Marcelle – *Saint Teresa of Avila*. Massachusetts: St. Bede’s Publications, 1988.

COLLAERT, Adriaen; GALLE, Cornelis – *Vita S. Virginis Teresiae a Iesu Ordinis Carmelitarum Excalceatorum piaie restauratricis*, Antuérpia, Apud Ioannem Galleum, 3.ª edição, 1630. Biblioteca Nacional de Portugal, *Secção de Iconografia*, E. A. 14P, fls 138-162. Disponível em <<http://purl.pt/6368/2/P140.html>>. Consulta a 10 Abril 2012.

JESUS, Santa Teresa de – *Obras Completas*. Tomás Álvarez [introduções e notas], Vasco Dias Ribeiro [trad.]. Paço de Arcos: Edições Carmelo, 2000.

VECHINA, P. Jeremias – *Reforma Teresiana em Portugal*, 2009. Disponível em <http://www.domuscarmeli.net/ficheiros/dossier/capitulo_24Abr_ReformaOCD_Pt.pdf>. Consulta a 29 Maio 2013.

A CONSTRUÇÃO DE UM MUSEU IMAGINÁRIO, OU A CRIAÇÃO DE UM REPOSITÓRIO DE OBJETOS DO CULTO CATÓLICO¹

Dália Guerreiro

*Mestre em Bibliotecas Digitais e Estudos da Informação, Doutoranda em Ciências da Informação e da Documentação
– Edição 2011/2014, Universidade de Évora / CIDEHUS, Évora, Portugal
damague@fa.uevora.pt*

RESUMO

Esta comunicação integra-se numa investigação no âmbito das humanidades digitais, uma transdisciplina recente que procura adequar os métodos das Ciências Humanas às novas tecnologias. Os acervos patrimoniais móveis têm vindo a ser digitalizados, inseridos em sistemas de informação e progressivamente disponibilizados em linha, permitindo um acesso global e ubíquo à informação. A fase seguinte é a otimização deste acesso, aplicando-o a um espólio de objetos do culto católico, em função das exigências e das expectativas dos investigadores de Humanidades e, com isso, prosseguir na construção do “museu imaginário” idealizado por Malraux.

PALAVRAS-CHAVE

Digitalização | Metainformação | Repositório Digital | Património Móvel | Humanidades Digitais

ABSTRACT

The communication is part of an investigation into the digital humanities, a recent transdiscipline that seeks to adapt the methods of the humanities to new technologies. The movable heritage collections have been digitized, inserted in information systems and increasingly available online, allowing a global and ubiquitous access to information. The next step is to optimize this access, applying it to a collection of objects of Catholic worship, responding to the demands and expectations of researchers of Humanities and thereby proceed to build Imaginary Museum designed by Malraux.

KEYWORDS

Digitisation | Metadata | Digital Repository | Movable Heritage | Digital Humanities

1. Texto produzido com base na tese de mestrado GUERREIRO, Dália Maria Godinho (2009) – Repositório digital de património cultural móvel: uma aplicação a objectos do culto católico. Lisboa: ISCTE, 2009. Tese de mestrado [Em linha]. Disponível em <http://hdl.handle.net/10071/1829>. Consulta a 22 Janeiro 2014 e no artigo GUERREIRO, Dália Maria; CALIXTO, José António e BORBINHA, José Luís (2012) – «Bibliotecas Digitais para as Humanidades: novos desafios e oportunidades». In *11.º Congresso Nacional de Bibliotecários, Arquivistas e Documentalistas: Integração, Acesso e Valor Social*. Lisboa: BAD.

A CONSTRUÇÃO DE UM MUSEU IMAGINÁRIO

A construção de um repositório digital no domínio do património cultural dá continuidade ao sonho, ou à vontade visionária, de André Malraux (MALRAUX 1999: 16)²: construir um museu imaginário é, agora, no domínio das novas tecnologias de comunicação, a realização de um museu virtual.

Disponibilizar a informação em linha, dar visibilidade e reutilizar os dados no domínio das ciências sociais e humanas é uma das missões das humanidades digitais. Apesar de alguma relutância por parte dos investigadores, a utilização dos computadores nos trabalhos de investigação em humanidades, tem acompanhado a evolução tecnológica. À medida que os computadores e os respetivos programas se tornavam mais amigáveis, passando a constituir-se como uma ferramenta comum e cada vez mais indispensável no quotidiano, aumentava também a utilização das novas tecnologias pelos investigadores das ciências humanas, ao mesmo tempo que as suas exigências e expectativas cresciam e se tornavam mais complexas.

A aposta nas humanidades digitais (*digital humanities*) também tem motivações económicas, no sentido em que procura rentabilizar os investimentos realizados ao longo dos anos na digitalização massiva dos acervos. Por outro lado, os custos inerentes à divulgação dos resultados da investigação também propiciam a crescente adesão à publicação de artigos em revistas científicas eletrónicas, as quais se têm vindo a assumir como fonte credível e certificada para a investigação.

É nessa perspetiva que propomos a construção de um repositório digital no âmbito do património cultural móvel, aplicando a informação recolhida a um núcleo de objetos museológicos relacionados com o culto católico. A aplicação deste repositório a objetos do culto católico justifica-se pela sua capacidade representativa do património cultural e artístico português, com particular pertinência no caso dos espólios dispersos na sequência dos processos de

extinção das ordens religiosas e de desamortização dos respetivos bens. Acresce, ainda, o fato de, no âmbito dos objetos do culto católico, dispormos de um vocabulário em língua portuguesa e estruturado em *thesaurus*³, o que permite complementar o repositório a que nos propomos.

A digitalização e a disponibilização em linha de um conjunto significativo de objetos (não tanto pela quantidade, como, sobretudo, pela sua capacidade representativa), permite a constituição de um repositório ou biblioteca digital em sentido lato. «Digital libraries offer unique ways of recording, preserving, and propagating culture in multimedia form» (WITTEN et al. 2003:5). Assim sendo, uma biblioteca digital é um conjunto de documentos, imagens, sons, textos, vídeos – nados digitais ou digitalizados – colocados em linha na Web, devidamente organizados e estruturados, usando as novas tecnologias no acesso e na recuperação da informação. É isso que propomos, através de um protótipo com base numa ferramenta de acesso livre, indicando um conjunto de procedimentos básicos que são comuns a todos os projetos neste âmbito.

DIGITALIZAÇÃO E CRIAÇÃO DE REPOSITÓRIOS DIGITAIS

No que concerne à digitalização do objeto museológico, mesmo quando inserido genericamente na tipologia de arte, é a variedade de tipologias materiais, estruturais e formais que problematiza a questão. Os objetos, consoante sejam pesados ou leves, de grandes ou pequenas dimensões, resistentes ou frágeis, tri ou bidimensionais, requerem múltiplas soluções, quer para a digitalização, quer para a respetiva edição e colocação em linha. «Digitization should be done in a «use-neutral» manner, not for a specific output. Image quality parameters have been selected to satisfy most types of output»⁴. O principal objetivo é

2. *Le Musée Imaginaire* foi publicado pela primeira vez em 1947 e, de novo, a primeira parte do *Vozes do Silêncio*, em 1951. Uma terceira edição, revista e alterada, foi publicada em 1965.

3. *Thesaurus: Vocabulário de objectos do culto católico*. Universidade Católica Portuguesa, Mediateca Intercultural. Vila Viçosa: Fundação da Casa de Bragança, 2004.

4. ESTADOS UNIDOS. NARA (National Archives and Records Administration) – Technical guidelines for digitizing archival materials for electronic access: creation of production master files: raster images, por Steven Puglia, Jeffrey Reed, e Erin Rhodes. 2004, p. 5. Disponível em <<http://www.archives.gov/preservation/technical/guidelines.pdf>>. Consulta a 30 Janeiro 2014.

a obtenção de uma matriz de qualidade dado que, independentemente do fim a que se destina, este processo deve garantir a preservação dos originais.

As imagens digitais de fundos patrimoniais são obtidas a partir da digitalização dos originais ou das respetivas reproduções fotográficas, utilizando para tal digitalizadores (vulgo scanner's) ou máquinas fotográficas digitais. Em ambos os casos, as matrizes devem ser imagens de alta resolução.

CARATERIZAÇÃO DA IMAGEM DIGITAL

As cores existentes no mundo real resultam da relação entre a luz que os objetos absorvem e a que emitem face ao espectro contínuo emitido pelo sol. Existem vários modelos de representação das cores para fazer a conversão para o digital, sendo os mais utilizados: o RGB (*Red, Green, Blue*) e CMYK (*Cyan, Magenta, Yellow, Black*) e a escala de cinzentos (*gray scale*). Com o RGB a paleta de cores é obtida através da adição da radiação eletromagnética vermelha, verde e azul, cada cor pode ter valores entre 0 e 255. Este modelo é utilizado nos monitores de televisão, computadores, projetores, etc. Com o CMYK, desenvolvido pela indústria gráfica, as várias cores resultam da mistura de pigmentos das cores complementares do RGB. A cor que o objeto exhibe é a complementar da que o objeto absorve. As imagens reproduzidas em escala de cinzentos utilizam o preto e o branco em proporções variáveis para obter uma gama de tonalidades, sendo que, numa imagem de 8 bits, se podem representar 256 tons de cinza.

Os vários modelos de cor, isto é, os algoritmos usados para descrever as cores, associados à resolução e número de bits por canal, determinam a riqueza cromática da imagem, o número de canais e, em consequência, o tamanho do arquivo.

No entanto ainda que estes modelos se aproximem da realidade, não conseguem abranger determinadas

franjas de cor que a visão humana alcança, ou seja reproduzir as cores como nós as observamos.

«O número de bits utilizado para codificar, ou descrever, um pixel designa-se por [...] profundidade de cor» (RIBEIRO 2004:119), ou número de bits por pixel (bpp). Codificando cada canal de cor (cor do RGB) com 8 bits, obtemos 256 níveis de cor para cada uma das componentes do RGB, ou seja, um total de 16,8 milhões de cores diferentes ($2^{24}=2^8 \times 2^8 \times 2^8$), também designado por *truecolor* a 24 bits por pixel. A resolução de uma imagem digital corresponde ao produto do comprimento pela largura em pixéis.

A expressão «pixel por polegada» (ppp) refere-se à densidade do objeto, ou seja, à relação entre o número de pixéis da imagem e a dimensão do original em polegadas, isto é, dividindo a altura e a largura em pixéis pela dimensão da imagem em polegadas. Assim sendo, a densidade de uma imagem é definida tanto na vertical como na horizontal.

Existem vários formatos para processar os dados consoante a sua tipologia, ou seja, os dados são codificados de acordo com normas fixas para cada um dos formatos. Podemos considerar como imagens de arquivo, ou matrizes, as imagens em formato TIFF (sem interpolação, nem compressão): imagens ricas em informação, preferencialmente coloridas, sem compressão ou com compressão sem perda de dados, formatos normalizados; estes ficheiros são utilizados para gerar as cópias de consulta nos formatos JPEG, PNG ou PDF, que, sendo de baixa resolução, têm qualidade suficiente para a disponibilização via Web sem perda de legibilidade dos respetivos conteúdos.

A resolução da imagem não se confunde com a respetiva dimensão, ainda que sejam interdependentes. A dimensão corresponde ao espaço ocupado pelos ficheiros no disco e é representada pelo número total de pontos da imagem, em bits, sendo obtida através da fórmula «[altura X largura, em pixéis por polegada] X profundidade de cor X resolução»⁵.

As matrizes devem, também, incluir as cunhas de cor e de cinza, adequadas às dimensões do original⁶,

5. ESTADOS UNIDOS. Cornell University. Library – Digital Imaging Tutorial. Ed. Department of Preservation and Collection Maintenance. 2000-03. [Em linha]. Disponível em <<http://www.library.cornell.edu/preservation/tutorial/contents.html>>. Consulta a 30 Janeiro 2014.

6. ESTADOS UNIDOS. NARA (National Archives and Records Administration) – Technical guidelines for digitizing archival materials for electronic access: creation of production master files: raster images, por Steven Puglia, Jeffrey Reed, e Erin Rhodes. 2004, p. 29. Disponível em <<http://www.archives.gov/preservation/technical/guidelines.pdf>>. Consulta a 30 Janeiro 2014.

para garantir a qualidade da reprodução e a respetiva preservação.

A aferição técnica da qualidade de imagens está devidamente normalizada através de várias normas ISO: ISO12233, para aferir a resolução óptica dos equipamentos (ISO 12233: 2000); ISO 15739, para determinar o ruído que o equipamento pode introduzir (ISO 15739: 2003); ISO 21550, para determinar o «*dynamic range*» (ISO 21550: 2004).

Estas normas, além das especificações técnicas, vêm acompanhadas das charts (cartões impressos de referência) e dos programas informáticos para a respetiva aplicação.

EQUIPAMENTOS DE AQUISIÇÃO DE IMAGENS

Os equipamentos utilizados, para a aquisição de uma imagem digital bidimensional e fixa de objetos bibliográficos ou museológicos, agrupam-se em duas grandes categorias: digitalizadores e câmaras digitais.

A distinção entre ambos consiste na distância de focagem. Numa câmara digital, a luz chega ao sensor de captação de imagem CCD (*charge-coupled device*) através de um conjunto de lentes, permitindo a captação de imagens de objetos com pontos de focagem a diferentes distâncias. Nos digitalizadores, a distância do motivo a captar ao sensor é fixa, permitido apenas pequenas variações na profundidade de campo (área/campo onde o material a digitalizar está focado).

A escolha do equipamento de digitalização, para cada projeto, depende de vários fatores: a tipologia de originais a digitalizar, de forma a minimizar os danos provocados pela digitalização; as dimensões dos originais a digitalizar; a resolução ótica máxima do equipamento; a profundidade de cor; a gama dinâmica; a velocidade de digitalização (número de páginas por minuto ou número de imagens/formato por dia de trabalho).

CARACTERIZAÇÃO DA DIGITALIZAÇÃO DE OBJETOS PATRIMONIAIS

Os museus, desde finais do século XIX, utilizam a imagem fotográfica como documento constituindo uma parte integrante da ficha de inventário. Atualmente, a digitalização (entendida como a representação digital dos objetos) abrange, não só a captação direta da imagem dos artefactos museológicos, como também a digitalização das suas reproduções, tanto em fotografia como em transparência.

O Réseau Canadien d'Information sur le Patrimoine (RCIP), pioneiro na digitalização de repositórios museológicos, publicou as diretivas gerais e particulares⁷ que, na ausência de normativas definidas pelo Conselho Internacional de Museus (ICOM), têm vindo a orientar as várias práticas neste âmbito.

A digitalização das fotografias e de transparências de objetos deve ser feita em alta resolução, a 600 ppp e a 100%, com a respetiva cunha de cor.

A digitalização direta dos objetos é um processo diferenciado e específico, de acordo com a grande variedade de tipologias museológicas (RIVIÈRE 1989: 203). Para o efeito específico da captação de imagem, a RCIP organiza os artefactos museológicos segundo as características materiais que interferem no processo, propondo a seguinte esquematização: com dimensões regulares; de pequenas dimensões; de grande dimensão; com superfícies espelhadas; esféricos; com marca; longos em material flexível; vestuário; compostos por várias peças (conjuntos).

É norma geral que as peças sejam fotografadas digitalmente em alta resolução (mínimo 3.000 pixels para a maior dimensão) e em formato TIFF (escala 1:1, sem interpolação, nem compressão), obedecendo às características de fotografia de estúdio. A imagem deve ser captada com cunha de cor e escala, colocada à esquerda ou por baixo da peça. O número de inventário é adicionado posteriormente, através de um processo de edição de imagem, colocando-o no

7. V. CANADA. Patrimoine Canadien. Bibliothèques, Archives et Services de documentation – Normes de numérisation de la SMCC, por Kathleen Brosseau, Mylène Choquette e Louise Renaud. 2006, actual. 2013. Disponível em <http://www.pro.rcip-chin.gc.ca/sommaire-summary/normes_numerisation-digitization_standards-fra.jsp>. Consulta a 30 Janeiro 2014.

canto inferior direito. Sempre que necessário podem ser feitas até um máximo de duas fotos gerais por objeto.

Os artefactos, em princípio, são fotografados em fundo neutro e contrastante; no caso dos objetos de grande dimensão, independentemente da dificuldade em movê-lo, deve proporcionar-se este tipo de enquadramento. Os objetos com superfícies espelhadas (metais, cerâmica, vidro, etc.) são fotografados sobre fundo cinzento ou preto e devem ser colocados numa tenda de luz para que a iluminação difusa se reparta uniformemente e evite reflexos do ambiente. Os objetos esféricos são fotografados de acordo com as normas acima enunciadas, mas necessitam de um suporte que os equilibre, sem interferir visualmente na peça. Quando o artefacto apresenta marcas ou assinaturas, para além da imagem principal, faz-se uma imagem adicional dos pormenores, a qual deve ter a mesma resolução daquela, embora dispense a cunha de cor. Os artefactos compridos em material flexível (passadeira, estola, etc.), são digitalizados enrolados, de forma a apresentar os motivos que o compõem, permitindo sugerir a integralidade da peça. O vestuário pode ser fotografado com ou sem manequim. Aos conjuntos, ou artefactos compostos por várias peças (conjuntos de alfaias ou de paramentos, relicários, etc.), devem ser captadas as imagens necessárias para registar os vários aspetos e componentes.

A partir das matrizes, obtidas quer pela digitalização de fotografias, quer por captação direta, criam-se as várias versões para publicação, em papel ou em linha.

A digitalização de coleções bibliográficas comporta inevitáveis riscos no âmbito da preservação, os quais derivam sobretudo do manuseamento e da sujeição a tensões físicas e a circunstâncias de iluminação invulgares. No caso das espécies encadernadas, crescem os problemas inerentes à abertura num ângulo suficiente para permitir a captação integral do conteúdo da obra, ocasionando eventuais danos na encadernação e, sobretudo, na lombada.

A digitalização deve fazer-se a 100% (escala 1:1), respeitando as dimensões do original: nos digitalizadores de mesa ou nos planetários esta definição

surge por defeito; nas máquinas fotográficas digitais, é necessário introduzir este enunciado no início de cada sessão. Para a digitalização de preservação e para a conversão em formato texto (vulgo OCR), as imagens devem ser captadas a 300 ppp ou 600 ppp e em formato TIFF, sem interpolação, nem compressão, incluindo as cunhas de cor e de cinzentos.

METACODIFICAÇÃO DOS DADOS

Metadados, ou informação acerca da informação, é um termo que designa, genericamente, todo o conjunto de dados aplicados à identificação de um determinado recurso. «Metadata is data about data. The term refers to any data used to aid the identification, description and location of networked electronic resources»⁸.

Os metadados apresentam todas as vantagens da gestão de informação que é própria dos sistemas de bases de dados, e acrescenta-lhes a interoperabilidade entre sistemas. «Metadata is machine understandable information for the Web»⁹. Essa informação destina-se essencialmente a ser lida por máquinas, permitindo a localização da informação no mundo digital.

Constituem, deste modo, o somatório da informação disponível sobre determinado recurso: o conteúdo, o contexto e a respetiva estrutura. Este conjunto de dados abre novas perspetivas à investigação, na medida em que a pesquisa pode ser significativamente facilitada através de metadados ricos e consistentes (GILL *et al.*: 1998: 8).

Assim, foram-se constituindo esquemas de metadados de cariz mais universal como o *Dublin Core* (DC) e mais consensuais para determinados tipos de recursos como o *Categories for the Description of Works of Art* (CDWA) (BACA *et al.* 2006).

Os esquemas dos metadados como o DC, ou *Metadata Encoding and Transmission Stand (METS)* (COVER 2005), ou CDWA são constituídos por conjuntos de elementos (*elements set*), aos quais se associam as respetivas etiquetas. Por sua vez, os conjuntos de

8. IFLA (International Federation of Library Associations and Institutions) – *Digital libraries: Metadata Resources*. 2005. Disponível em <<http://www.ifla.org/ll/metadata.htm>>. Consulta a 30 Janeiro 2014.

9. W3C (World Wide Web Consortium) – *Metadata and Resource Description*. 2001. Disponível em <http://www.w3.org/Metadata/>>. Consulta a 30 Janeiro 2014).

elementos possuem qualificadores (especificações do elemento), utilizam vocabulários controlados específicos, como os tesouros, e têm uma semântica e uma sintaxe próprias. A semântica, ou o elenco do significado dos elementos, enumera as várias etiquetas e os respetivos significados; a sintaxe, ou o conjunto de elementos bem definidos e as suas relações, permite hierarquizar as várias etiquetas e definir a forma como se vão relacionar umas com as outras. Cada elemento pode ter o seu esquema de codificação.

O esquema de dados *Dublin Core* (DC) aplica-se à descrição de uma ampla gama de objetos digitais: livros, sons, imagens fixas e em movimento, sítios, documentos eletrónicos, etc. As aplicações de DC utilizam o XML e o RDF (*Resource Description Framework*). «The history of the Dublin Core Metadata Element Set began in 1995 with an invitational workshop in Dublin, Ohio, the home of OCLC» (INTNER et al. 2006: 32). O nome foi escolhido em função do local da primeira reunião, sendo-lhe associado o complemento *core* para realçar o fato de esta estrutura de metadados possuir um núcleo base que pode ser expandido. É mantido e desenvolvido pela *Dublin Core Metadata Initiative* (DCMI) que, além de promover o DC, também fomenta a adoção de padrões de interoperabilidade entre os vários esquemas de metadados existentes. Desde 2003, foi constituído como norma ISO com a designação de ISO 15836-2003 e, em 2007, como norma NISO Z39.85-2007.

PROPOSTA DE MODELO PARA UM REPOSITÓRIO DIGITAL DE OBJETOS DO CULTO CATÓLICO

O *Greenstone* é uma ferramenta (conjunto de programas) que visa a construção de repositórios digitais: «Greenstone is a comprehensive system for constructing and presenting collections of thousands or millions of documents, including texts, images, audio, and vídeo» (WITTEN et al. 2003). Foi produzido e desenvolvido pela *New Zealand Digital Library Project* na *University of Waikato* e, atualmente, é distribuído, em cooperação, pela UNESCO e pela *Human Info NGO*, na Bélgica.

O projeto teve início em 1995 com a designação *New Zealand Digital Library Project*. Tinha, como principal

objetivo, colocar em linha trabalhos de investigação no âmbito das ciências de computação, com pesquisa em texto integral.

O *Greenstone* permite a constituição, a organização e a disponibilização de repositórios digitais em linha ou através de CD e pode correr em ambiente Windows ou em *Unix* (nas suas múltiplas conformações *Linux*, *Sun Solaris*, *Macintosh*, *OS/X*, etc.). Atualmente, a interface do leitor encontra-se disponível em trinta e cinco línguas.

O *Greenstone* permite associar ao repositório vários formatos de documentos, textuais (PDF; PostScript; Word; RTF; HTML; texto simples; Látex; arquivos ZIP; Excel; PPT e E-mail) ou multimédia (Imagens (qualquer formato, incluindo GIF, JIF, JPEG, TIFF), audio MP3; Ogg Vorbis audio; MPEG e MIDI).

A primeira fase da construção de um repositório digital consiste na definição dos conteúdos, ou das tipologias, a integrar, estabelecendo um modelo conceptual. «Digital libraries are libraries without walls. But they do need boundaries. The very notion of a collection implies a boundary: the fact that some things are in the collection means that others must be lie outside it» (WITTEN et al. 2003: 7). A fase seguinte concretiza esse modelo, o que implica: a definição dos metadados e outra informação; a seleção dos formatos dos documentos a incluir; a predefinição dos termos ou campos de pesquisa; o desenho da interface para o utilizador. Estes parâmetros são configurados através do GLL, criando a estrutura do repositório a fim de proceder ao carregamento dos dados.

A pesquisa da informação pode ser feita, através de palavras ou frases em seções ou nos documentos integrais; também existe a possibilidade de navegar por listagens de assuntos, títulos, organizações, etc. O *Greenstone*, sendo uma ferramenta em *open-source*, multilingue, de distribuição gratuita e que respeita as normas de preservação, é uma solução adequada para a construção e publicação de repositórios digitais, sem ser necessário recorrer a bases de dados, o que permite uma maior interoperabilidade entre utilizadores.

A implementação dos conteúdos faz-se por cópia para dentro do programa, mantendo inalterados os ficheiros originais.

A constituição de um qualquer repositório digital compreende várias ações de base, depois de concluída

a fase propedêutica da escolha dos conteúdos: a digitalização; a metacodificação; a preservação digital; a organização e a manutenção. Porém, a proposta de um repositório com base em objetos com valor patrimonial impõe requisitos específicos de preservação, sobretudo no manuseio das peças durante a digitalização.

Para que o processo de digitalização seja válido a longo prazo, o esquema de metadados deve ser adequado, de forma a garantir a recuperação e a preservação da informação. A metacodificação a incluir no repositório começa com o preenchimento dos cabeçalhos dos ficheiros TIFF; na fase seguinte, é necessário escolher o esquema de metadados, definir os elementos de informação a associar e o valor a atribuir a cada um deles. A uniformidade de todos estes procedimentos é um fator determinante na manutenção da qualidade do repositório.

A forma como a informação se organiza deve, além disso, considerar as exigências dos seus recetores, ou seja, respeitar os temas predominantes na pesquisa, disponibilizar informação relevante e mantê-la atuali-

zada, através da incrementação de novos conteúdos. Neste sentido, salientamos a vantagem de criar plataformas de acesso multilingues, mesmo que os respetivos conteúdos o não sejam.

Na construção do protótipo, a plataforma *Greenstone* e o esquema de metadados *Dublin Core* qualificado demonstraram um bom nível de desempenho: a recuperação da informação faz-se de forma simples e direta, através da pesquisa em texto livre ou nos metadados. Além disso, aceitou a estrutura hierárquica de *thesaurus* que aplicámos e apresenta os dados em conformidade. Constatámos, contudo, que o *Dublin Core* não possui elementos para a metacodificação das imagens associadas.

Por enquanto, e como referimos na introdução desta comunicação, as perspetivas que as novas tecnologias oferecem permitem-nos reagrupar os espólios dispersos, em particular, dos bens desamortizados após a extinção das ordens religiosas, refazendo coleções e conferindo-lhes um sentido unitário e global. E, com isso, prosseguir na construção do *Museu Imaginário* sonhado por Malraux.

FONTES E REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BACA, Murtha; HARPRING, Patricia – *Categories for the Description of Works of Art (CDWA)*. Los Angeles: Getty Research Institute, 2006. Disponível em: <http://www.getty.edu/research/publications/electronic_publications/cdwa/index.html>. Consulta a 30 Janeiro 2014.

COVER, Robin – *Technology reports: Metadata Encoding and Transmission Standard (METS). Cover pages. Online resource for markup languages technologies*, 2005. Disponível em: <<http://xml.coverpages.org/mets.html>>. Consulta a 30 Janeiro 2014.

GILL, Tony [et al.] – *Introduction to Metadata: pathways to digital information*. Los Angeles: Ed. Murtha Baca. Getty Research Institute, 2008. Disponível em <http://www.getty.edu/research/publications/electronic_publications/intrometadata/index.html>. Consulta a 30 Janeiro 2014.

GUERREIRO, Dália Maria Godinho – *Repositório digital de património cultural móvel: uma aplicação a objectos do culto católico*. Lisboa: ISCTE, 2009 (Dissertação de mestrado). Disponível em <http://hdl.handle.net/10071/1829>. Consulta a 22 Janeiro 2014.

GUERREIRO, Dália Maria; CALIXTO, José António e BORBINHA, José Luís – “Bibliotecas Digitais para as Humanidades: novos desafios e oportunidades”. *11.º Congresso Nacional de Bibliotecários, Arquivistas e Documentalistas: Integração, Acesso e Valor Social*. Lisboa: BAD, 2012.

INTNER, Sheila S.; LAZINGER, Susan I.; WEIHS, Jean – *Metadata and Its Impact on Libraries*. Westport – Connecticut: Libraries Unlimited, 2006.

MALRAUX, André – *Le Musée Imaginaire*. Paris: Gallimard, 1999.

RIBEIRO, Nuno – *Multimédia e Tecnologias Interactivas*. Lisboa: FCA, 2004.

RIVIÈRE, Georges Henri – *La muséologie selon Georges Henri Rivière: cours de muséologie, textes et témoignages*. Paris: Dunod, 1989.

Thesaurus: Vocabulário de objectos do culto católico. Universidade Católica Portuguesa, Mediateca Intercultural. Vila Viçosa: Fundação da Casa de Bragança, 2004.

WITTEN, Ian H.; BAINBRIDGE, David – *How to build a digital library*. San Francisco: Morgan Kaufmann Publishers, 2003.

DO IMÓVEL À PLATAFORMA DIGITAL O PATRIMÓNIO AZULEJAR DO CENTRO HOSPITALAR DE LISBOA CENTRAL

Rosário Salema de Carvalho

*Doutorada, Az – Rede de Investigação em Azulejo / ARTIS – Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa.
rscarvalho@fl.ul.pt*

Alexandre Pais

*Doutorado, Museu Nacional do Azulejo, Lisboa, Portugal
apais@mnazulejo.dgpc.pt*

Ana Almeida

*Doutoranda, Az – Rede de Investigação em Azulejo / ARTIS – Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa.
anaalmeida@fl.ul.pt*

Inês Aguiar

*Mestranda, Az – Rede de Investigação em Azulejo / ARTIS – Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa.
inesaguiar@campus.ul.pt*

Lúcia Marinho

*Doutoranda, Az – Rede de Investigação em Azulejo / ARTIS – Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa.
luciamarinho@fl.ul.pt*

RESUMO

O presente texto tem como objectivo dar a conhecer o projecto de inventário e estudo do património azulejar integrado do Centro Hospitalar de Lisboa Central, desenvolvido pela Az - Rede de Investigação em Azulejo (ARTIS-IHA/FLUL). Os resultados desta inventariação sistemática encontram-se disponibilizados na plataforma *Az Infinitum* – Sistema de Referência e Indexação de Azulejo, um instrumento privilegiado de investigação e cruzamento de dados, que propicia uma relação mais estreita entre património, conhecimento científico e comunidade.

PALAVRAS-CHAVE

Azulejo | Sistema de Informação | Inventário | Novas Tecnologias | Proveniências

ABSTRACT

The objective of this paper is to present the project of inventory and study of the tile heritage integrated in the Centro Hospitalar de Lisboa Central, developed by Az – Azulejo Research Network (Rede de Investigação em Azulejo – ARTIS-IHA/FLUL). The results of this systematic inventory are available on *Az Infinitum* – Azulejo Indexation and Referencing System, a privileged research and cross-checking instrument, which provides a closer relationship between heritage, scientific knowledge and the community.

KEYWORDS

Azulejo (tile) | Information System | Inventory | New Technologies | Provenances

INTRODUÇÃO

A história do azulejo em Portugal mostra que qualquer revestimento azulejar foi sempre concebido para um determinado espaço, articulando-se com a arquitectura, mas também com outras manifestações artísticas aí presentes. Esta ideia de integração das artes, que pode ser explorada nas suas múltiplas vertentes, destaca-se como um dos factores diferenciadores da utilização do azulejo no nosso país e nas suas áreas de influência, em particular no Brasil.

Mas a história do azulejo mostra, também, que nem sempre foi possível preservar *in situ* muitos destes revestimentos azulejares. Acontecimentos de cariz político, religioso, cultural e até mesmo consequências de fenómenos naturais, estiveram, entre outros factores, na origem da desagregação de parte do património azulejar nacional. Entre estes destaca-se, no âmbito do presente colóquio, a Extinção das Ordens Religiosas.

A promulgação do decreto de 30 de Maio de 1834, assinado por D. Pedro IV, implicou a extinção de todos os conventos, mosteiros, colégios, hospícios e quaisquer casas de religiosos das ordens regulares. Os seus bens foram incorporados nos Próprios da Fazenda Nacional, com excepção dos vasos sagrados e paramentos, a ser distribuídos pelas igrejas mais necessitadas das dioceses (*Collecção de Decretos* [...] 1840). Muitos destes imóveis conheceram então, ou somente após a morte da última freira, no caso dos conventos femininos, profundas alterações da sua função, sendo objecto de intervenções de adaptação à nova realidade.

O caso dos hospitais que integram o Centro Hospitalar de Lisboa Central¹ é sintomático da reutilização de edifícios religiosos por parte do Estado, uma vez

que, dos seis hospitais que o constituem, quatro eram antigos colégios e conventos². A estes acrescem ainda outros dois hospitais, sedeados em conventos, mas que entretanto foram encerrados (Desterro³ e Arroios⁴).

Muito do património existente nestes espaços conventuais dispersou-se ou desapareceu. O azulejo, enquanto património integrado, quer em termos de conceito quer em termos de aplicação efectiva nos edifícios, acabou por permanecer como testemunho e memória das vivências religiosas anteriores. Todavia, a par dos revestimentos que se conservam nos seus locais originais, outros há que foram reaplicados ou trazidos de lugares distintos, sem documentação que permita, hoje, reconstituir o seu percurso.

O presente texto tem como objectivo dar a conhecer o projecto de inventário e estudo do património azulejar integrado do CHLC, desenvolvido pela Rede Temática em Estudos de Azulejaria e Cerâmica João Miguel dos Santos Simões (ARTIS-IHA/FLUL), que decorreu entre 2009 e 2011 nos hospitais de São José, Santa Marta, Santo António dos Capuchos e Curry Cabral. Após a inventariação sistemática, foram efectuados estudos de cariz multidisciplinar [1, 2, 3, 4], alguns dos quais ainda estão em curso, cujos resultados podem ser consultados online no *Az Infinitum – Sistema de Referência e Indexação de Azulejo* [<http://redeazulejo.fl.ul.pt/pesquisa-az>]. A sistematização do conhecimento que esta plataforma propõe permite potenciar a investigação sobre o azulejo produzido e /ou aplicado em Portugal e, de um ponto de vista mais específico, potenciar os estudos sobre o património azulejar dos hospitais, antigos colégios e conventos, divulgando-o também a um público mais vasto.

1. O Centro Hospitalar de Lisboa Central, E.P.E., resulta da união do Centro Hospitalar de Lisboa (Zona Central), que incluía os Hospitais de São José e de Santo António dos Capuchos, com os Hospitais de Santa Marta, E.P.E. e de D. Estefânia. Encontra-se definido no Decreto-lei 50-A/ 2007, com data de 28 de Fevereiro de 2007. Mais recentemente foi integrado o Hospital de Curry Cabral, E.P.E. e a Maternidade Dr. Alfredo da Costa – SPA.
2. Note-se que, como veremos, a reconversão do Hospital de São José é anterior, remontando à expulsão dos jesuítas, em 1759. O então Hospital Real de São José, sucessor do Hospital Real de Todos os Santos, foi instalado no antigo Colégio de Santo Antão-o-Novo em 1769, sendo administrado pela Misericórdia de Lisboa.
3. Anexado ao Hospital Real de São José em 1857.
4. Antiga Casa do Noviciado da Companhia de Jesus, encerrada aquando a expulsão dos jesuítas e que então passou a acolher as freiras Concepcionistas franciscanas, de Carnide, cujo convento ficara destruído no Terramoto de 1755. Foi anexado ao Hospital Real de São José em 1892, após a morte da última freira.



Fig.1 · Logotipo do Az Infinitum – Sistema de Referência e Indexação de Azulejo com azulejos do padrão P-17-00462, aplicados no Hospital de Santa Marta.

A situação actual destes imóveis, que serão novamente refuncionalizados aquando da construção do novo Hospital de Todos-os-Santos, torna mais premente a

existência de um inventário e a divulgação deste imenso e valioso património, com vista à sua preservação: só se protege o que se conhece! [fig. 1]

DE CASAS RELIGIOSAS A HOSPITAIS. O PERCURSO DO AZULEJO

No contexto do CHLC apenas os hospitais de São José, Santa Marta e Capuchos apresentam um património azulejar significativo, ainda remanescente da sua memória enquanto espaços conventuais (ALMASQUÉ, VELOSO 1996), (SIMÕES 1979: 205-207).

Assim, concentramos a nossa atenção nestes edifícios cujos revestimentos são bem representativos da história do azulejo em Portugal, permitindo traçar um percurso que tem início nos exemplares de padrão do século XVII (não existem azulejos hispano-mouriscos, uma vez que a construção destas estruturas remonta ao último quartel do século XVI), prossegue através da azulejaria figurativa a azul e branco nas suas várias fases – período de transição (1675-1700), *Ciclo dos Mestres* (1700-1725) e *Grande Produção Joanina* (1725-1750) – e continua em painéis rococó policromos, neoclássicos, Arte Nova, novamente de padrão, até chegar à contemporaneidade.

Como facilmente se percebe, este imenso património tem uma origem conventual, mas a história dos edifícios é também a história das instituições que aqui estiveram instaladas ao longo dos tempos, após a extinção das Ordens Religiosas (ou, em alguns casos, a anterior expulsão dos jesuítas). O azulejo, sendo um património integrado, mas com alguma mobilidade, reflecte, de

certa forma, as várias adaptações a que os imóveis foram sujeitos.

Observando os revestimentos mais antigos, contemporâneos da utilização dos edifícios como colégio ou conventos, percebe-se que cada um foi estruturado em função de um programa iconográfico, possivelmente relacionado com a funcionalidade original dos espaços. Todavia, estes revestimentos foram sendo objecto de alterações, cuja extensão temos dificuldade em reconhecer, e diferentes espaços receberam novos azulejos, transferidos de outros locais ou resultantes de novas encomendas. Muitos deles testemunham, de forma directa, o envolvimento de “novas” instituições à frente dos destinos destes imóveis. Veja-se o caso, no Hospital de São José, dos painéis representando *Nossa Senhora da Misericórdia* e o episódio da *Visitação*, aplicados na designada Escada do antigo refeitório já depois da expulsão dos jesuítas (1759) e da instalação do Hospital Real de São José (1775). A presença neste espaço de uma iconografia tão específica encontra justificação no facto da Misericórdia de Lisboa ter sido administradora do Hospital até 1851. Desconhece-se, no entanto, a origem dos painéis, certamente trazidos de outro lugar e aqui aplicados para assinalar visualmente a presença dos irmãos da Misericórdia, num espaço que seria, à época, de forte impacto.

A própria cozinha deste Hospital é bem reveladora da passagem do tempo, com um brasão policromo com a representação do escudo real e a data de 1852 inscrita numa cartela.

Como exemplo de revestimento de leitura complexa, e que indicia alterações em relação ao que poderia ter sido o programa original, destaca-se a antiga Casa do Capítulo do Convento de Santa Marta. Os azulejos, datáveis da *Grande Produção Joanina* (1725-1750), revestem integralmente as paredes desta sala, distribuindo-se em diferentes níveis de leitura que representam episódios dos *Pia Desideria* (MONTEIRO 1995-1999: 61-70), cenas da vida de Santa Clara, de São Francisco e de Santa Teresa de Jesus, complementados por azulejos de figura avulsa. A articulação entre os vários episódios e temáticas (demasiado compartimentados em níveis distintos de leitura, com pouca relação entre si), a par das características pictóricas de cada um, e ainda dos anjos que ladeiam a porta de acesso ao claustro, suscitam algum debate na interpretação do programa iconográfico. A presença de Santa Clara e de São Francisco justifica-se pela regra seguida neste convento franciscano, de Claristas da Segunda Regra (Urbanistas). Sobre a presença de Santa Teresa de Jesus, Fernando Ponce de León, responsável pela identificação das gravuras, explica a presença da santa carmelita devido ao culto teresiano que existiu neste convento, atestado pela realização deste revestimento, mas também pela existência de obras em pintura retratando Santa Teresa, e pela devoção que algumas das abadessas tiveram a esta Santa, por exemplo, madre Teresa de Jesus e madre Dionizia de Santa Teresa (LÉON 1993: 161-181).

Identificam-se, ainda, vários exemplos de património azulejar deslocado e reaplicado, mas cuja proveniência se desconhece. No interior do túnel do Carro, no Hospital de São José, foi aplicado um painel seiscentista representando Cristo crucificado entre Santo Inácio e um santo não identificado, assim como outro painel, azul e branco, com a figura de São João Baptista, atribuído ao pintor espanhol Gabriel del Barco (1648 - <1700) (SIMÕES 1979: 205-207). Também atribuído a este pintor, e igualmente de origem desconhecida, é a Adoração dos Pastores, painel emoldurado e colocado na área da actual biblioteca. Barros Veloso e Isabel Almasqué (ALMASQUÉ, VELOSO 1996) referem que poderia integrar o conjunto de Santa Marta, e ter sido transferido para aqui em data

incerta. Na verdade, conserva-se naquele hospital a memória de uma campanha de pintura a azul e branco, do final de Seiscentos, através dos dois painéis alusivos a Santa Marta, aplicados na antiga Portaria, cuja origem se desconhece, mas que têm vindo a ser atribuídos a Gabriel del Barco (ALMASQUÉ, VELOSO 1996), (SIMÕES 1979: 205-207), (MONTEIRO 1995-1999: 61-70), (MECO 1979: 58-67, 1981: 41-50, 1989: 66-69).

No recanto do claustro observa-se um frontal de altar e um painel alusivo a Santo António Pobre que, tal como um altar dedicado a Nossa Senhora da Salvação, Santa Clara e Santa Isabel de Portugal, resulta da composição de conjuntos de azulejos de várias proveniências e épocas. O mesmo acontece em relação aos azulejos de figura avulsa aplicados, por exemplo, na designada Sala dos Passarinhos em 1970 e oriundos de um corredor ou túnel (ALMASQUÉ, VELOSO 1996).

Por sua vez, os painéis hoje aplicados na escadaria de acesso ao piso superior do claustro são originários de outro local e a sua temática indica que poderiam não pertencer ao convento. Sobre estes existe alguma documentação, que nos permite avançar com a possibilidade de haver outros painéis do mesmo conjunto na colecção do Museu Nacional do Azulejo. Entre 1963 e 1964 há registos de ofícios entre técnicos da Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, que se deslocaram a Santa Marta por causa de obras que aí deveriam ser efectuadas, chamando a atenção para os painéis existentes na escada de serviço n.º 1, entre os quais a representação de uma alegoria à Flora «[...] nas suas distintas representações nas diferentes estações do ano», e outros espalhados na referida escadaria, com uma alegoria à Primavera, uma cena de caça e São Miguel Arcanjo, este último referido como certamente não pertencendo ao conjunto (I.H.R.U., PT DGEMN: DSID-001/011-1435/2. Txt. 00482946 a Txt. 00482948). [fig.2, fig.3]

Para além de reconhecer o valor dos azulejos, os técnicos da DGEMN defendem que os mesmos deveriam ser recolhidos e aplicados no Museu do Azulejo (enriquecendo a colecção, que não tinha peças representativas deste período), o que parece ter ocorrido em Junho de 1964, de acordo com o ofício de 9 de Dezembro de 1965, que refere os trabalhos de levantamento e entrega no Museu, supervisionados por Santos Simões (I.H.R.U., PT DGEMN: DSID-



Fig.2 · Lisboa, Hospital de Santa Marta, escadaria. Painel de azulejos representando a Primavera (fot. Az Infinitum – Sistema de Referência e Indexação de Azulejo).



Fig.2 · Painel de azulejos "Alegoria à Flora", aplicado num dos espaços do Museu Nacional do Azulejo (fot. MNAz).

001/011-1435/2. Txt. 00482960 e Txt. 0048296) Todavia, com excepção do painel designado como “Alegoria à Flora”, por sinal o mais elogiado na documentação, os restantes permanecem no Hospital. Ao tentar identificar no MNAz um painel com as características descritas localizámos, com o n.º de inventário 734, um exemplar incorrectamente designado como “as quatro estações”, no qual a imagem da Flora, aparentemente mais recente que o resto do conjunto, se encontra ao centro, estando o Verão, o Outono e o Inverno na área superior, inscritos em cartelas. Actualmente encontra-se em reserva, mas a ficha de inventário manual inclui uma fotografia a preto e branco que mostra o painel aplicado num dos espaços do Museu, pois as talhas visíveis em primeiro plano integram a colecção desta instituição.

Relacionados com este painel encontram-se outros dois (inv. 735 e 736), de menores dimensões, representando uma paisagem com uma figura masculina adormecida e uma figura feminina ao ar livre. Todos eles apresentam molduras idênticas aos exemplares que se conservam em Santa Marta, mas a proveniência e incorporação no MNAz é desconhecida. Trata-se, seguramente, do conjunto assinalado na documentação, pois não só estilisticamente é semelhante como, do ponto de vista iconográfico, se relaciona perfeitamente com aquele que ainda se encontra em Santa Marta. Foi a articulação entre o trabalho de inventário, a sistematização efectuada através do *Az Infinitum*, a investigação subsequente, a par do cruzamento com outras fontes de informação, que contribuiu de forma decisiva para a identificação desta proveniência.

E À PLATAFORMA DIGITAL

A tentativa de reconstituição da memória histórica de tão vasto património azulejar, com as conclusões, mas também com as lacunas que lhe são inerentes, decorre sempre da recolha e tratamento de um vasto conjunto de informações – técnicas, documentais, visuais, etc. Sendo a investigação feita da revisitação ao trabalho efectuado até ao presente, mas também do acréscimo permanente de novos dados, torna-se essencial uma ferramenta que, em tempo útil, dê resposta a esta dinâmica. A ideia de que a solução para a recolha e tratamento de grandes fluxos de informação, no âmbito do património artístico e cultural, poderia residir em sistemas informatizados, foi sugerida e debatida já em 1968, numa conferência lançada pelo Metropolitan Museum of Art e patrocinada pela IBM denominada *Computers and Their Potential Application in Museums*. Todavia, ainda 2013, na publicação online do Getty – The Getty Iris – foi aberta a discussão sobre o impacto da fraca implementação das novas tecnologias no âmbito da História da Arte, sugerindo-se que este paradigma deveria ser repensado a bem do estudo, da investigação, da valorização e divulgação da produção artística⁵. No contexto específico da azulejaria

portuguesa, mas como resposta a estes mesmos desafios e necessidades, foi criado o *Az Infinitum – Sistema de Referência e Indexação de Azulejo* [<http://redeazulejo.fl.ul.pt/pesquisa-az>], lançado online em 2012, impondo-se simultaneamente como ferramenta dinâmica de investigação e núcleo agregador dos vários projectos científicos da Rede Temática em Estudos de Azulejaria com instituições parceiras, nomeadamente com o MNAz.

Este sistema articula-se através de cinco grandes áreas – (1) *in situ*; (2) iconografia; (3) padrões; (4) autorias, (5) bibliografia – todas acessíveis *online* e ligadas entre si. Esta intercomunicabilidade permite o acesso a toda a informação disponível referente a determinado revestimento azulejar, independentemente da área de pesquisa escolhida pelo visitante, promovendo, assim, uma visão global e integrada do azulejo português.

Dos vários projectos (em curso ou já concluídos) destaca-se o *Inventário do património azulejar do Centro Hospitalar de Lisboa Central* que, por ter sido um dos

5. Destacam-se as intervenções de Murtha Baca [Em linha]. Disponíveis em <<http://blogs.getty.edu/iris/getty-voices-rethinking-art-history/>>. Consulta a 04 Março 2013; <http://blogs.getty.edu/iris/which-way-digital_humanities/>. Consulta a 21 Março 2013; e de Nuria Rodríguez Ortega [Em linha]. Disponível em <<http://blogs.getty.edu/iris/getty-voices-rethinking-art-history/>>. Consulta a 05 Março 2013.

primeiros ensaios e pelo fluxo de informação envolvido, foi incontornável na definição da arquitetura do *Az Infinitum*. A referir igualmente o projecto *Catálogo de padrões da azulejaria portuguesa* (PAIS *et al.* 2011: 16-19) que, tendo incidido primeiramente sobre a azulejaria de padrão do séc. XVII, encontrou no Hospital de Santa Marta um caso privilegiado de diversidade de padrões daquela centúria, tornando-se um caso de estudo (CARVALHO 2012: 49-59) e promovendo o lançamento de um módulo específico dedicado à azulejaria de padrão dentro do sistema.

Importa ainda referir que a fotografia tem um papel fundamental neste âmbito. Primeiramente, e numa função mais convencional, complementa a informação textual, através de imagens que mostram os azulejos aplicado *in situ*, revelando o seu estado de conservação à data da inventariação, pormenores de aplicação, a maneira como se articulam com a área em que estão inseridos, etc. Mas na área padrões a fotografia, pelo seu desenvolvimento tecnológico, permite a construção de imagens digitais de azulejos de padrão. Estas imagens ilustram individualmente padrões, frisos, cercaduras e barras nos seus elementos – centros e elementos de ligação – mas também simulam a sua aplicação numa área mais vasta, realçando ritmos e formas visuais que normalmente só podem ser percebidos a partir de montagens mais extensas. Pretende-se ainda que, de futuro, a função documental da fotografia seja reforçada através da construção de um arquivo de fotografias antigas sendo possível, desta maneira, traçar, de modo mais abrangente, a existência dos revestimentos azulejares ao longo dos anos. Tal poderá permitir, por exemplo, detectar mudanças no estado de conservação, alterações na aplicação ou perceber se houve recolocação do revestimento, como aconteceu com o painel da “Alegoria à Flora” que a fotografia do MNAz documenta. Em última análise, no caso de furto ou de destruição do conjunto, o arquivo terá a função de transmitir, ao presente e ao futuro, a memória documental dessa existência, não deixando de auxiliar o avanço do conhecimento científico. A divulgação deste património passa pelo carregamento de dados, pelo seu tratamento e pela sua disponibilização online, mas não se esgota nesta perspectiva orientada para a investigação (que tem ainda expressão nos vários artigos publicados em revistas indexadas). Interessa que, a partir da sistematização dos dados e da sua correcta arrumação, estes possam ser utilizados para outros fins de cariz

mais divulgativo e capazes de chegar a um universo não académico. Como exemplo do género de acção que é possível desenvolver, veja-se a *Cronologia do azulejo português*, de formato interactivo e pedagógico, onde os visitantes podem ter acesso a textos que procuram salientar os aspectos importantes de cada período, acompanhados por fotografias de imóveis que ilustram esses mesmos aspectos. Entre estes, e porque a *Cronologia* se articula com os dados do sistema, encontram-se imagens do Hospital de São José. Pretende-se que esta relação entre informação útil e sintética e imagens seleccionadas, actue como um estímulo junto do público, tanto no sentido da pesquisa por mais informação, como da visita aos locais referenciados. Nos últimos anos tem-se verificado a delimitação de percursos e de rotas como elo de ligação entre público e património, e a azulejaria não foge à regra. Pretende-se que, futuramente, esta seja também uma área de actuação do *Az Infinitum* e que, tirando partido das suas potencialidades de abarcar a história da azulejaria portuguesa, seja possível, por exemplo, criar uma rota do património azulejar destes hospitais.

O debate de ideias é fulcral no avanço do conhecimento científico. Neste sentido, a Rede de Investigação em Azulejo decidiu criar, em 2014, apresentações mensais de temas relacionados com a azulejaria, que passam pelo colecionismo, museologia, investigação, produção artística, preservação, etc. Estas sessões abertas, que contarão com convidados específicos para cada tema, aspiram ao confronto de ideias entre investigadores e o público em geral, tendo como plataforma um blogue, onde serão publicados textos com contributos que complementem as sessões, lançando ideias e perspectivas para o enriquecimento da discussão dos temas. E finalmente as redes sociais. Estas, pela amplitude de público a que conseguem fazer chegar informação, são mais uma ferramenta que a história da arte tem ao seu serviço, revelando-se muito eficaz quando aplicada com critérios pré-definidos. Seguindo esta ideia, foi criada uma página no facebook específica do *Az Infinitum*, tendo em vista chegar a um público mais abrangente, de modo a que este possa ser informado das actividades do sistema. A estratégia passa por remeter os visitantes para o *Az Infinitum*, tentando suscitar a sua curiosidade numa perspectiva comunicativa mas também pedagógica, aspirando a que a comunidade conheça melhor esta expressão identitária portuguesa e assim se sinta impelida a contribuir para a sua preservação.

CONCLUSÃO

Actualmente é desejável e possível recorrer a diversas frentes de actuação para uma eficaz divulgação do património e, sem dúvida, uma importante parte desta estratégia reside na utilização das novas tecnologias. Contudo, num mundo globalizado, onde a oferta e a divulgação são massivas, a eficácia destes meios depende de um trabalho de fundo exaustivo e criterioso, logo desde a sua concepção. Ou seja, é essencial uma boa análise do património em causa, deixando que o objecto de estudo tenha um papel activo na definição das metodologias e na arquitectura dos meios. A especificidade do *Inventário do património azulejar do Centro Hospitalar de Lisboa Central*, que contempla um amplo conjunto de revestimentos representativos de quatro séculos de produção azulejar, mas também um núcleo de imóveis que, por vicissitudes históricas, viram as suas funções e os seus espaços redefinidos, apresentou condições ideais para a definição inicial de metodologias de inventário e do *Az Infinitum*. Na decorrência desta

sinergia entre sistematização de informação e a investigação subsequente foi possível, como vimos, identificar algum património azulejar deslocado, traçando mesmo, para três painéis, a história das suas transferências. Apesar do esforço efectuado, muito há ainda para estudar, por exemplo, no que diz respeito ao património deslocado hoje existente no Hospital de Santo António dos Capuchos. O projecto que temos vindo a descrever é, portanto, um projecto em aberto, constituindo esta fase de inventário e disponibilização de informação uma base para futuras investigações. É aqui, precisamente, que surge o fundamento da aplicação de sistemas de indexação como o *Az Infinitum*, ferramentas essenciais na investigação, na medida que auxiliam o investigador potenciando o seu trabalho. Estes, articulados com as redes sociais são veículos privilegiados de disseminação de conhecimentos, propiciando uma relação mais estreita entre património, conhecimento científico e comunidade.

FONTES E REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMASQUÉ, Isabel & VELOSO António José Barros – *Hospitais Cívicos de Lisboa: história e azulejos*. Lisboa: INAPA, 1966.

CARVALHO, R.; PAIS, A.; ALMEIDA, A.; AGUIAR, I.; PIRES, I.; MARINHO, L. & NÓBREGA, P. (2012) – “17th century patterned azulejos from the Monastery of Santa Marta, in Lisbon”. *CITAR Journal Of Science And Technology Of The Arts*, vol. 4, n.º 1 (2012) 49-59. Disponível em doi:10.7559/citarj.v4i1.66

CARVALHO, Rosário Salema de; GUESSNER, Samuel; TIRAPICOS, Luís – «Astronomy and the “azulejos” of Portuguese Jesuit colleges». *Congresso da Sociedade Europeia para a Astronomia na Cultura* (SEAC 2011). Universidade de Évora [no prelo].

CARVALHO, Rosário Salema de; CARVALHO, Luís Mendonça de; COSTA, Ana Maria – “A fauna e a flora nos azulejos do antigo Colégio de Santo Antão. Um exemplo de aprofundamento de inventário”. *Actas do Congresso Internacional A Herança de Santos Simões – Novas perspectivas para o estudo da azulejaria e da cerâmica*. Lisboa: Reitoria da Universidade de Lisboa, 2010 [no prelo].

Collecção de Decretos e Regulamentos mandados publicar por sua Magestade Imperial desde a sua entrada em Lisboa até à instalação das Câmaras Legislativas. Terceira série. Lisboa: Imprensa Nacional, 1840.

Instituto da Habitação e da reabilitação Urbana (I.H.R.U.), PT DGEMN: DSID-001/011-1435/2. Txt. 00482946 a Txt. 00482948.

I.H.R.U., PT DGEMN: DSID-001/011-1435/2. Txt. 00482960 e Txt. 00482961.

LÉON, Fernando Ponce de – “Os painéis de azulejo sobre Santa Teresa de Jesus no Convento de Santa Marta de Lisboa”. *Museu*. Porto. IV série, 1 (1993), 161-181.

MECO, José – “Azulejos de Gabriel del Barco na região de Lisboa: período inicial, até cerca de 1691 – Pintura de tectos”. *Boletim Cultural da Assembleia Distrital de Lisboa*. Assembleia Distrital de Lisboa. III série, 85 (1979), 69-124.

MECO, José – “O pintor de azulejos Gabriel del Barco”. *História e Sociedade*, 6 (Dezembro de 1979) 58-67 e n.º 7 (Maio de 1981) 41-50.

MECO, José – “Gabriel del Barco”. *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*. Lisboa: Editorial Presença. p. 66-69.

MONTEIRO, João Pedro – «Os “Pia Desideria”, uma fonte iconográfica da Azulejaria Portuguesa do século XVIII». *Azulejo*. Museu Nacional do Azulejo. 3/7 (1995/1999) 61-70.

PAIS, Alexandre; CARVALHO, Rosário Salema de; ALMEIDA, Ana; AGUIAR, Inês; PIRES, Isabel; MARINHO, Lúcia & NÓBREGA, Patrícia – «Azulejos de padrão – uma proposta de catalogação». *INVENIRE – Revista de Bens Culturais da Igreja*. Secretariado Nacional dos Bens Culturais da Igreja. 3 (2011) 16-19.

SIMÕES, João Miguel dos Santos – *Azulejaria em Portugal no século XVIII*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1979.

O SISTEMA HIDRÁULICO NA ARQUITECTURA SACRO GÓTICA PORTUGUESA BASE DE DADOS¹

Ana Patrícia R. Alho²

Investigadora do ARTIS – Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa.
ana_alho@hotmail.com

RESUMO

Este artigo tem como objectivo apresentar e dar a conhecer a base de dados que desenvolvemos em conjunto com a empresa *peopleware*. Esta base de dados parece-nos de suma importância, pois a partir da mesma vamos poder concentrar todos os dados recolhidos ao longo da nossa investigação e tirar o maior partido dos mesmos, criando assim algumas respostas para as questões colocadas no início deste trabalho de investigação científica.

PALAVRAS-CHAVE

Hidráulica | Medieval | Base de Dados | Património

ABSTRACT

This article aims to present and to make known the database developed in partnership with the company *peopleware*. The database embodies crucial importance due to the fact that will support all data collected in our research and allow taking a greater advantage of it. This method will grant the accomplishment of solutions to questions formulated on an early stage of this work of scientific research.

KEYWORDS

Hydraulic | Medieval | Database | Heritage

1. Agradeço ao Professor Doutor Fernando Grilo pela sua sempre disponibilidade, apoio e incentivo na execução do presente artigo e como Orientador do Doutoramento que actualmente desenvolvo.
2. Investigadora colaboradora do ARTIS-Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Bolseira da Fundação para a Ciência e Tecnologia. Íntegra, como investigadora, o projecto *MAGISTER. Arquitectura tardo-gótica em Portugal: protagonistas, modelos e intercâmbios artísticos (séc. XV-XVI)* (PTDC/EAT – HAT/119346/2010) dirigido pelo Prof. Doutor Fernando Grilo e o projecto *LX Conventos. Da cidade sacra à cidade laica. A extinção das ordens religiosas e as dinâmicas de transformação urbana na Lisboa do século XIX*, dirigido pela Prof.ª Doutora Raquel Henriques da Silva.

O SISTEMA HIDRÁULICO NA ARQUITECTURA SACRA GÓTICA PORTUGUESA

O projecto de investigação intitulado: “O sistema hidráulico na arquitectura sacra gótica em Portugal dos séculos XIII a XV”, parte de um conceito de arquitectura entendida como um conjunto articulado de sistemas que, faseadamente constituem a preocupação do mestre construtor. O sentido da arquitectura gótica portuguesa e das suas soluções técnicas ganha um novo enfoque se for analisado deste ponto de vista, sistema por sistema, solução por solução, até à cabal compreensão do edifício como uma unidade orgânica funcional. O sistema hidráulico é um subsistema arquitectónico, que pode ser compreendido atendendo ao seu duplo desenvolvimento: um primeiro que se refere à água potável, ao nível do solo (sistema hidráulico inferior), e um segundo que compreende as águas pluviais (sistema hidráulico superior). No entanto, nestes dois subsistemas deparamo-nos com três aspectos comuns com elevada importância para a funcionalidade de qualquer edifício: captação, distribuição e evacuação. Existe também uma articulação entre estes dois subsistemas, condicionando a organização arquitectónica do edifício.

O sistema hidráulico é sem dúvida fundamental para o bom funcionamento dos edifícios, visto tratar-se de um vasto conjunto de elementos que constituem um sub-sistema da organização arquitectónica geral do edifício: coberturas, caleiras de escoamento, gárgulas e goteiras, roços em contrafortes e arcobotantes, canalizações no solo, entre outros. No que respeita aos estudos efectuados por outros investigadores sobre a mesma temática, no caso português não existe qualquer investigação sobre o sistema hidráulico superior sacro, existindo sim no que concerne ao sistema hidráulico inferior sacro, pelo Professor Doutor Virgolino Ferreira Jorge. Todo o sistema hidráulico demonstra uma elevada complexidade e cuidado, desde sempre que uma das primordiais preocupações do arquitecto ao conceber o edifício, foi conduzir as águas pluviais para o exterior da zona coberta, sendo também uma das grandes preocupações demonstradas aquando dos restauros efectuados nos edifícios ao longo dos anos. Muitas têm sido as investigações realizadas sobre a temática da conservação e restauro nos edifícios, como tal destacamos os trabalhos levados a cabo

pelo Professora Doutora Maria João Baptista Neto e a Professora Doutora Lúcia Rosas, que têm investigado e publicado sobre os restauros levados a cabo em alguns dos edifícios que nos propomos a investigar. [fig. 1]

Dividimos o estudo em cinco grandes capítulos, o primeiro diz respeito à análise da arquitectura sacra gótica portuguesa compreendida entre os séculos XIII e XV. Optamos por seguir a divisão geográfica enunciada por Pedro Dias, no estudo sobre a arquitectura gótica portuguesa.

No segundo capítulo, focaremos a nossa atenção nos restauros dos edifícios efectuados pelas diversas entidades desde o século XIX. Este é um ponto com muita importância visto que os restauros e as ampliações dos edifícios, feitos ao longo do tempo modificaram, de um modo por vezes extraordinário, tanto a aparência das gárgulas como também a sua funcionalidade, modificando a alterando os sistemas hidráulicos correspondentes.

No terceiro capítulo iremos analisar e comparar os diversos sistemas hidráulicos na arquitectura gótica portuguesa com os casos europeus, mais especificamente em edifícios presentes em Espanha, França, Inglaterra e Itália, de modo a identificar e compreender a originalidade e a complexidade dos sistemas hidráulicos presentes na arquitectura gótica portuguesa, as suas filiações, técnicas e tipologias.

Estamos perante um conjunto de vinte e um edifícios: Espanha (Catedral de Salamanca, Catedral de Ávila, Catedral de Toledo, Catedral de Santiago de Compostela, Catedral de Sevilha, Catedral de Santa Eulália de Barcelona, Igreja Santa Maria del Pi, Igreja Santa Maria del Mar, Igreja de Santa Maria da Madalena, Igreja Santa Maria de la Antigua e Catedral de Burgos), Itália (Catedral de Milão, Catedral de Santa Maria di Fiori Florença), Inglaterra (Catedral de York, Abadia de Westmister), Alemanha (Catedral de Colónia) e França (Notre Dame de Paris, Notre Dame de Chartres, Notre Dame de Reims, Notre Dame de Amiens, Abadia de Saint Denis).



Fig.1 · Mosteiro de Santa Maria da Vitória, solução hidráulica superior inovadora com utilização de taças quadradas.

Após a análise inicial ao sistema hidráulico superior, encontramos várias soluções hidráulicas para cada um dos edifícios, criando posteriormente as tipologias, compostas em dez grupos: I. Telhados de duas ou mais águas com gárgulas ou goteiras; II. Terraços inclinados com gárgulas ou goteiras; III. Gárgulas duplas no arcobotante; IV. Gárgulas duplas no contraforte; V. Canalização interior no contraforte; VI. Utilização do contraforte como auxiliar do sistema hidráulico; VII. Utilização do arcobotante como auxiliar do sistema hidráulico; VIII. Utilização do varandim como auxiliar do sistema hidráulico; IX. Utilização de taças em ferro; X. Utilização de arcobotantes duplos.

No último capítulo analisaremos a evolução dos sistemas hidráulicos na arquitectura gótica portuguesa, não esquecendo a migração de mestres e das suas técnicas.

Após a análise ao sistema hidráulico superior, encontramos várias soluções hidráulicas para cada um dos edifícios, conseqüentemente criamos então as tipologias, compostas por sete grupos: I. Telhados de duas ou mais águas, sem gárgulas ou goteiras; II. Telhados de duas ou mais águas, com gárgulas ou goteiras; III. Um telhado de duas águas, sem gárgulas ou goteiras; IV. Utilização do arcobotante com taças; V. Utilização do arcobotante sem taças; VI. Telhados com duas ou mais águas, terraços, gárgulas ou goteiras; VII. Claustros.

BASE DE DADOS O SISTEMA HIDRÁULICO SUPERIOR

Desde o início do nosso trabalho que concluímos e decidimos que seria importante e a realização de uma base de dados onde pudéssemos concentrar e organizar todos os dados obtidos durante a investigação para que depois pudessem ser expostos perante a comunidade científica interessada no tema de investigação por nós realizado. Assim sendo em conjunto com a empresa *peopleware*, desenvolvemos uma base de dados onde podemos obter os objectivos por nós traçados inicialmente. Esta base de dados parece-nos de suma importância pois para além dos objectivos anteriormente expostos vamos também tirar o um maior partido dos dados alcançados durante o trabalho de investigação, criando assim algumas respostas para as questões colocadas no início deste trabalho de investigação científica, entre elas: conseguir saber quais as soluções mais adaptadas e inovadoras, estabelecer quais os elementos arquitectónicos mais usados para o apoio ao sistema hidráulico superior, realizar a viagem dos mestres pelos vários estaleiros de obras portuguesas, entre outros.

Nesta plataforma podemos encontrar a análise histórica, patrimonial e documental, bem como a análise mais elaborada ao sistema hidráulico superior, num conjunto de sensivelmente sessenta edifícios, sendo que a mesma não se encontra fechada, pois é nossa intenção sempre que analisarmos um edifício incluir o seu relatório na base de dados. É também nosso objectivo disponibilizar a base de dados *online* após a defesa pública da tese de doutoramento que desenvolvemos, para que todos os interessados possam consultar a mesma e retirar os elementos que pretenderem. [fig.2]

A base de dados é composta por cinco pastas sendo elas: edifício (descrição sumária do edifício em análise), fases (descrição sobre as várias fases de obras que o edifício sofreu), campanhas (relativo às campanhas de conservação e restauro realizadas no edifício), soluções (descrição das soluções hidráulicas superiores encontradas e estabelecidas por nós durante o trabalho de investigação), gárgulas (número de gárgulas, goteiras e quimeras e a sua localização no edifício), bibliografia (geral e particular), fotografias e plantas.

É nossa intenção tal como afirmamos anteriormente colocar esta base de dados *on-line* com toda a informação e conclusão derivada da investigação, para que a comunidade científica e todos os interessados no tema possam aceder com facilidade à mesma. Não deixamos de fora a intenção de continuar a contribuir para o seu engrandecimento, pois é nossa intenção ir incluindo mais edifícios sempre que se justifique, bem como a possibilidade de “abrir” novas pastas/temas de forma a enriquecer o estudo. A base de dados tem ainda ao pormenor de a sua bibliografia ter duas funcionalidades que a nossa ver tem grande importância, pois para além de ter a bibliografia geral consultada e analisada por nós, podemos dividi-la pelos vários edifícios e assim entender a contribuição que cada edifício teve no conhecimento geral.

Para concluir esta será mais uma das ferramentas que utilizaremos no nosso trabalho e que no nosso entender são actualmente imprescindíveis para a investigação, podendo assim dinamizar a mesma.

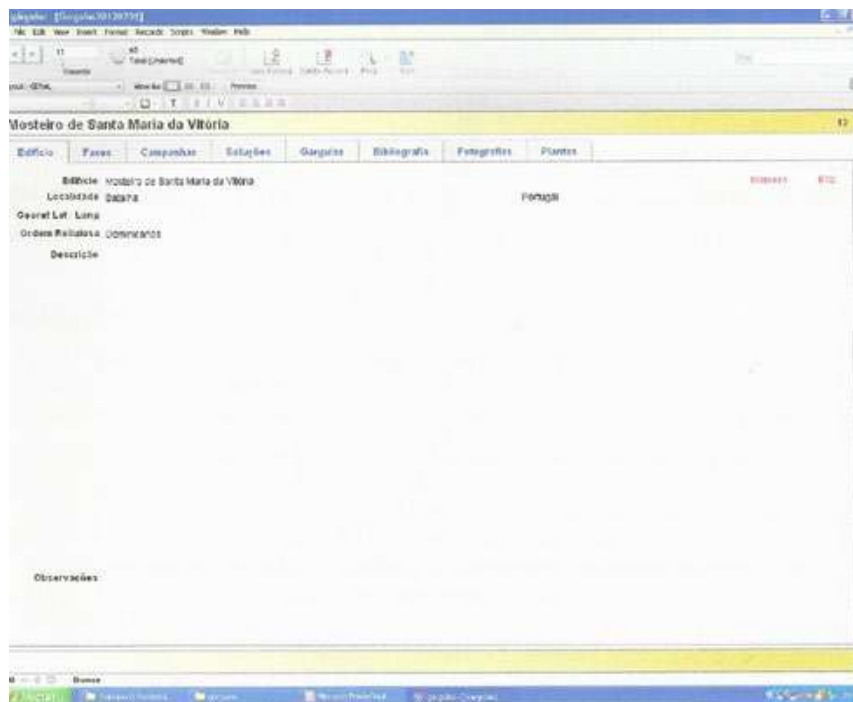


Fig.2 · Amostra da base de dados.

FONTES E REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

DIAS, Pedro – *A Arquitectura Gótica Portuguesa*. Lisboa: Editorial Estampa, 1994.

JORGE, Virgolino Ferreira, “*Arquitectura, medida e número na catedral de Évora*”. *Monumentos* 26 (2007).

JORGE, Virgolino Ferreira – “Espaço e eurtmia na abadia medieval de Alcobaça”. *Boletim Cultural*. Assembleia Distrital de Lisboa. 93, 1.º Tomo (1999).

____ – “Mosteiros cistercienses femininos em Portugal”. *Boletim Cultural*. Assembleia Distrital de Lisboa. 94, 2.º Tomo (2000-2002).

____ – “O programa funcional do mosteiro cisterciense”. *Colóquio A Ordem de Cister. O tempo e o modo*. S. Pedro do Sul: Câmara Municipal de S. Pedro do Sul, 1998.

____ – “Organização espaço-funcional da abadia cisterciense medieva Alcobaça como modelo de análise”. *Boletim Cultural*. Assembleia Distrital de Lisboa. 95, 2.º Tomo (2009).

____ – “Organização espaço-funcional da abadia cisterciense medieva. Alcobaça como modelo de análise”. *As Beiras e a presença de Cister – Espaços Património edificado, espiritualidade*. *Actas do Primeiro encontro cultural de São Cristóvão de Lafões*. S.l.: Sociedade do Mosteiro de São Cristóvão de Lafões, 2006.

MASCARENHAS, (Com. Cient.) José Manuel P. B. de, Jorge, Virgolino Ferreira – *Actas do Simpósio Internacional Hidráulica Monástica Medieval e Moderna*. Lisboa: Fundação Oriente, 1996.

NETO, Maria João Baptista – *James Murphy Arquitectura Gótica – Desenhos do Mosteiro da Batalha*. Lisboa: Alêtheia Editores, 2008.

____ (Dir. Cient.) – *Thomas Pitt. Observações de uma viagem a Portugal e Espanha (1760)*. Lisboa: IPPAR, 2006.

____ – “Secularização e memória. O Claustro nos séculos XIX e XX”. *Monumentos. Mosteiro dos Jerónimos a intervenção de conservação do claustro*. Lisboa: IPPAR, 2006, p. 59-79.

____ – *Memória, Propaganda e Poder. O restauro dos monumentos nacionais (1929-1960)*. Porto: Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, 2001.

____ – “A Arquitectura de Santa Maria de Alcobaça e a discussão em torno das origens do gótico nos finais do século XVIII. Uma descrição inédita do mosteiro de 1760”. *Actas Cister – Espaços, territórios, Paisagens*. Vol. I. Lisboa: IPPAR, 2000, p. 271-283.

____ – *James Murphy e o restauro do Mosteiro de Santa Maria da Vitória no século XIX*. Lisboa: Editorial Estampa, 1997.

____ – “O Restauro de Santa Maria da Vitória de 1840-1900”. *Cadernos de História da Arte*. Lisboa: Instituto de História da Arte Faculdade de Letras de Lisboa, 1991, p. 217-247.

ROSAS, Lúcia, COSTA, Paula Pinto – *Leça do Balio no tempo dos Cavaleiros do Hospital*. S.l.: Edições INAPA, 2003.

ROSAS, Lúcia Maria Cardoso – “O Conjunto monumental de Leça do Balio na época gótica”. *Matesinus. Revista de Arqueologia, História e Património de Matosinhos*. Matosinhos: Câmara Municipal de Matosinhos. 5 (2004) 14-22.

ROSAS, Lúcia Maria Cardoso – *Monumentos Pátrios. A Arquitectura religiosa medieval – Património e restauro (1835-1985)*. 2 vols. Tese de Doutoramento, Faculdade de Letras da Universidade do Porto [policopiada].

O MOSTEIRO DE SANTA MARIA DE POMBEIRO UMA LUZ NOVA COM OS OLHOS DA COMUNIDADE

Maria Tereza Amado

*Professora Auxiliar, Departamento de História da Universidade de Évora - CHAIA
amado.teresa@gmail.com*

RESUMO

Este artigo apresenta uma proposta de revalorização do Mosteiro beneditino de Santa Maria de Pombeiro, fundado no século XI, perto de Felgueiras e próximo de Tibães. A partir de uma reflexão sobre o atual valor da realidade patrimonial, e sobre o significado que tem hoje para nós a sua dinamização, explicitam-se as razões da singularidade desta comunidade. Razões que se prendem com a história e o passado de Pombeiro, mas que estão também relacionadas com a especificidade do seu presente, e que facilitam e impõem a sua musealização. Analisa-se ainda a relevância do uso das novas tecnologias neste projeto sociocultural.

PALAVRAS-CHAVE

**Valorização Patrimonial | Património Histórico-Religioso | Comunidades Monásticas |
Museologia | Novas Tecnologias**

ABSTRACT

This article puts forward proposals to improve the heritage status of the Monastery of Santa Maria de Pombeiro, founded in the 11th century, close to the town of Felgueiras and near to the monastery of Tibães. By looking at the question of the value of heritage today and how it can be further enhanced, the reasons for the choice of this particular site are explained. Those reasons are linked to the past of Pombeiro, but also to its present characteristics, which provide a good basis for its development as a museum. The potential for using up to date technologies in this socio-cultural project is also discussed.

KEYWORDS

**Value of Heritage | Historical and Religious Heritage | Monastic Communities |
Museology | New Technologies**

DIVULGAR, PORQUÊ E COMO?

O papel das novas tecnologias na dinamização do património pode parecer evidente, mas talvez não o seja, por elas não funcionarem em si mesmas como uma panaceia que resolve todos os problemas. É relativamente comum, por exemplo, encontrar situações em que a tecnologia acaba por desviar o nosso olhar do património, em vez de chamar a atenção para ele.

Valorizar, é descobrir e fomentar processos de aproximação das pessoas às realidades patrimoniais, estabelecendo nexos e aproximando, pois não me relaciono com o que não entendo, não gosto, me é distante. Por isso, a proposta que se apresenta para o Mosteiro Beneditino de Santa Maria de Pombeiro – monumento nacional, perto de Felgueiras e próximo de Tibães – gostaria de entusiasmar e de envolver a participação da população local, para se alargar, ulteriormente, a potenciais diferentes públicos.

Este projeto cultural procura refletir sobre o atual valor da realidade patrimonial, e sobre o significado que tem hoje para nós a sua dinamização: para quem, com que finalidades e funções, e com que meios? Assim, as duas principais questões que estão na sua base, relacionam-se com a função e com a vivência: função das novas tecnologias na promoção do passado e da cultura, e na aprendizagem da história; e o sentido da vivência patrimonial que se pretende viabilizar.

A valorização que acredito ter verdadeira sustentabilidade e gerar desenvolvimento económico-social, cívico e cultural, parte da necessidade de uma prévia apropriação do património a partir da sua base. O que pressupõe uma estrutura com alguma organização, que o entenda e que lhe dê coerência e viabilidade como projeto. Património, entendido no seu todo, como um conjunto globalmente articulado, que integra a comunidade e a ela se destina prioritariamente.

Nesta perspetiva, esta comunicação organiza-se a partir do encadeamento de três partes:

- Qual a relevância da aplicação de novas tecnologias de informação e comunicação?
- Porquê a escolha desta comunidade monástica beneditina: razões que se prendem com a história e o passado de Pombeiro, mas que estão também relacionadas com o seu presente. O que tem de singular este lugar e que condições específicas facilitam, favorecem e incentivam a sua musealização?
- E, por último, a apresentação de uma proposta de revalorização do Mosteiro, integrando-o na atualidade envolvente e dinamizando-a, que, por limitações de espaço, apenas será divulgada oralmente.

O USO DAS NOVAS TECNOLOGIAS NO MOSTEIRO DE SANTA MARIA DE POMBEIRO

a) O recurso às novas tecnologias na divulgação do património histórico-cultural coloca questões que não são nem de resposta fácil, nem única.

Por um lado, se quisermos dar a conhecer e usufruir de um património arquitetónico, histórico, e religioso tão antigo e diversificado como é o Mosteiro de Pombeiro, sem recorrer às novas tecnologias, a tarefa parece-nos já impossível. Tornaram-se insubstituíveis

nas áreas da valorização patrimonial e museológica – a modesta situação museológica do Mosteiro é um bom exemplo disso.

Mas, por outro, as novas tecnologias devem desempenhar uma funcionalidade meramente instrumental. São um meio insubstituível, em dependência e em articulação de um projeto mais amplo e exterior, e em adequação com a realidade a que se referem e

que as suporta. São organizadoras, e um poderoso estímulo visual, cognitivo e lúdico, mas não o fator único, nem mesmo a envolvente determinante.

- b) Porque, quando as formas de divulgação virtual, nomeadamente os websites, com os seus vídeos e podcasts, se tornam muito elaboradas, sofisticadas e apelativas, mas estão desfasadas da realidade concreta com que o público se vai deparar, produz-se um efeito contrário, de negatividade e de afastamento.

De algum modo, também com isso nos confrontamos quando visitamos localmente Pombeiro: como se o peso da extinção das ordens religiosas e dos anos de abandono ainda se fizesse sentir, abafando aquele espaço museológico.

- c) Não podemos reconstituir a vida da comunidade monástica, mas o uso das NTIC, possibilita recuperar traços importantes da sua vivência e da sua cultura. Por exemplo, na igreja de Pombeiro, com a reabilitação para breve do seu órgão barroco, através de podcasts e de vídeos torna-se acessível a audição de música polifónica e organista, explicando-se com bastante facilidade a sua evolução e importância na tradição musical e litúrgica do ocidente. E o mesmo se poderia fazer com o sino, que desempenhou um papel tão importante na vida daquela comunidade.

E as NTIC, nomeadamente com as recriações em 3D incorporadas em vídeos, tornam-se únicas nos casos de simulação de estruturas arquitetónicas evolutivas e/ou já destruídas, e no entendimento de realidades históricas e artísticas não visíveis ou inexistentes, pois mostram e *dão-nos a perceber como era*, o que já não existe.

Tudo isto se aplica com imensa propriedade no caso do Mosteiro de Santa Maria de Pombeiro, em que a construção românica foi parcialmente reformulada no maneirismo, e profundamente modificada ao longo do período barroco, e onde os vestígios arqueológicos ajudam a reconstituir os espaços e as suas funções.

- d) Com a enorme vantagem, de que sobre o couto e a freguesia de Pombeiro existe avultada documentação escrita, de grande detalhe informativo. Não apenas a partir dos finais do século XVI, quando esta comunidade se integra na Congregação da Ordem Beneditina e passa a depender da Casa-Mãe de Tibães, mas também para o período medieval e contemporâneo. Nomeadamente com o seu *Costumeiro* (SILVA 1995), do século XIII, seguindo a reforma de Cluny e o *Dietário* (COUTINHO 2011), um diário sobre as invasões napoleónicas. O que permite “reconstituir”, a partir de hipóteses rigorosas, e concretizar com objetividade, importantes períodos e aspetos daquele complexo monástico e da história portuguesa.

E portanto, pela capacidade da imagem transformar e iluminar a informação documental escrita, sem alterar a veracidade histórica, a modernização das tecnologias museológicas possibilita não só melhores perspetivas no conhecimento, como relações mais sensoriais e empáticas.

- e) Finalmente, na proposta de recursos a desenvolver, tivemos presente a conjuntura económica atual, recorrendo por isso a meios tecnologicamente simples e pouco dispendiosos, mas de grande impacto, que evidenciam o valor específico (e os potenciais) do Mosteiro, presentemente desvalorizado.

UMA COMUNIDADE HOJE E NO PASSADO

Vimos quanto as novas tecnologias possibilitam a revitalização do Mosteiro, que, com exceção da igreja, está hoje praticamente vazio, embora incorpore riquíssimas memórias, e um vasto, antigo e diversificado património: histórico, arqueológico,

documental, artístico, arquitetónico, religioso e sociocultural.

Mas a escolha desta comunidade monástica beneditina prende-se com a sua história, e o passado

de Pombeiro, em relação com o seu presente. Vejamos as principais razões:

A primeira tem a ver com a qualidade artística e arquitetónica da igreja, nomeadamente com as suas características românico-barrocas, a fachada e as suas duas absídeos originais, as torres maneiristas, com coruchéus barrocos, a escultura e o baixo-relevo, a importante tumulária medieval, o altar-mor¹, a talha dourada e a pintura, para além da singular monumentalidade do claustro neoclássico.

No entanto, todo este património ganha outra luz e entendimento se integrado numa compreensão histórica, territorial e socioinstitucional do Mosteiro.

O couto de Pombeiro localiza-se numa espaço muito fértil, cortado pelo rio Vizela e ladeado por vários rios, e situa-se na zona da estrada romana que ligava Trás-os-Montes a Braga (vestígios ainda presentes nos troços de calçada e na ponte medieval). Na idade Média era cruzado por dois importantes eixos viários: o que ligava Trás-os-Montes ao Porto, passando por Amarante, e o que comunicava entre a Beira, Porto, Guimarães e Braga, estando por isso no caminho de Santiago de Compostela (sabe-se, pelo seu Costumeiro, que no século XIII existia um hospital e um albergue ao lado da igreja).

O Mosteiro, possivelmente do século IX – mas com existência documental no lugar de Pombeiro desde finais do século XI, recebeu de D. Gomes Echiegues a carta de doação em 1102, e de D. Tereza, carta de Couto em 1112, com privilégios e justiça própria –, é uma das mais antigas instituições monásticas do território, integrando-se na rede dos domínios beneditinos da província de Entre Douro e Minho, com um papel ativo na reorganização do território.

A organização do Couto de Santa Maria de Pombeiro, e a escolha dos seus abades, vai estar desde o seu início intrinsecamente ligados às estruturas senhoriais de Entre Douro e Minho, e à História de Portugal, nomeadamente, na primeira dinastia, à Família dos Celanova e dos Sousa (Sousões, que definha o seu padroado), e aos Teles de Meneses, Barbosa, Lima, e Melo. Aliás a abobada da galilé da igreja, panteão

dos Sousa² era uma verdadeira galeria de heráldica, pois nela estavam pintados os principais brasões das famílias portuguesas (mais de 320), bem como de 17 cidades (SÃO TOMÁS, 1974).

Este domínio beneditino, que se estendia até Vila Real no reinado de D. Sebastião, foi acumulando bens imóveis e padroados ao longo da Idade Média (através de doações reais e da Família dos Sousa), chegando a possuir 37 igrejas e um rendimento anual só comparável aos Mosteiros de Arouca e dos Crúcios de Coimbra. E a partir dos finais do século XVI, quando integra a Congregação Beneditina, Pombeiro é o Mosteiro que apresenta maiores ingressos, a seguir a Tibães, Casa-Mãe.

Do ponto de vista socioeconómico e cultural possibilita “reconstituir” o complexo comunitário (mini-urbe), nos aspetos senhorial e religioso, doméstico e agrícola.

Esta brevíssima síntese mostra como uma divulgação organizada e bem estruturada da vida do Mosteiro de Santa Maria, permite compreender e aprender simultaneamente a importância da história daquela comunidade monástica, integrada nos domínios beneditinos, a história local, e a história socio-institucional da Província e do País, ao longo de oitocentos anos.

E, obviamente, todo este conhecimento da história de Pombeiro, e do que era o modo de vida monástico numa comunidade beneditina com aquelas características, obriga a pensá-la numa perspetiva de atualidade.

Aquela experiência terá ainda algo a dizer-nos, hoje? O que é verdadeiramente específico de Pombeiro? Qual o *génio do lugar*? Como se poderia partilhar esse seu carácter singular e único com os visitantes? O que poderá *um conjunto monástico* com estas características dizer a pessoas urbanas, e a jovens que vivem no seu quotidiano de forma tão radicalmente diferente?

Considerámos que a igreja, o claustro e a cerca fazem de Pombeiro um espaço próprio no contexto da rede monástica beneditina portuguesa.

1. Fr. José de Santo António Ferreira Vilaça executou o programa barroco da igreja. Apesar das semelhanças do altar-mor com o de Tibães, Robert Smith, considera que Santa Maria de Pombeiro é a joia da arte do escultor, que trabalhou em Pombeiro a partir de 1770.
2. Ainda se encontra uma inscrição funerária alusiva a D. Vasco Mendes de Sousa, sepultado na galilé.

A Igreja, pela sua elegância e integração de estilos (românico, maneirista, barroco e neoclássico) é por si uma lição de história da arquitetura religiosa ocidental; o Claustro, inacabado e em ruínas, pela função e pela singularidade da sua ostentação neoclássica; e a Cerca, pela organização do espaço monástico enquanto unidade de conjunto, com o jardim e os seus espaços agrícolas, de arborização e de mata, de oração e de descanso, e ainda pela integração da igreja e do edifício principal na respiração da natureza (ALVES 2011), (PINTO 2011).

Quanto ao espaço envolvente de Pombeiro, as suas atuais características mais originais são as suas marcas de ruralidade, infiltradas de casario, próprias do povoamento no Minho, com a permanência ainda de matas, estruturas pedestres medievais, agrícolas e artesanais. Elas, de algum modo evocam as produções e as redes de sustentabilidade (casa da adega e da eira, eira, lagar do azeite e do vinho, ponte, casa arrendada, etc.) em que assentava a vida económica do Mosteiro. Ao invés, quando os mosteiros já estão inseridos em densas malhas urbanas, torna-se quase abstrato vivenciar a ligação da comunidade à terra.

Outro fator extremamente favorável da região e do concelho de Felgueiras é a elevada densidade da população juvenil (a maior do país).

Neste sentido, considerámos que estas duas características poderiam ser potencializadas, funcionando como eixos de valorização do Mosteiro e da identidade local: para além dos “tradicionais” Visitantes, a Comunidade e as Escolas seriam os três principais públicos-alvo da proposta de dinamização.

Finalmente, o Mosteiro de Santa Maria de Pombeiro ser hoje propriedade do Município de Felgueiras, do Estado, sob a tutela da DRCN, da Igreja (Diocese do Porto), e espiritualmente dos beneditinos, é um ótimo incentivo à criação de programas versáteis, complementares e integrados. Também a este nível, Pombeiro pode servir de desafio, e de exemplo, sobre as vantagens e as possibilidades de abertura de uma colaboração conjunta no desenvolvimento da cultura local – alias, depois da extinção do Mosteiro, numa das alas do edifício, funcionou a casa paroquial e a sede da junta de freguesia, a pedido do município.

UM MUNDO A DESCOBRIR

Finalmente, e como se disse, as propostas de novas tecnologias integram-se num plano de dinamização mais amplo e aberto à Comunidade e às iniciativas locais, que serão objeto da exposição oral. Por isso apenas se refere genericamente a lógica do *website*.

O *website* do Mosteiro de Pombeiro, comunidade beneditina, funciona como estrutura organizativa do projeto, com links integrados e específicos para Escolas, Comunidade e Visitantes. O *website* é a cara e a cabeça da dinamização cultural e patrimonial do Mosteiro: o seu elemento mais interativo e o principal instrumento de uma ligação sustentável com a Comunidade. Para isso funcionará articulado com um programa regular e sistemático de exposições e de outro tipo de atividades, que permitirão visualizar *in loco*, e desfrutar pela participação, dialogo e experiência concreta.

São dois os objetivos fundamentais do *website*, e do projeto: o entendimento e a divulgação da identidade do Mosteiro como conjunto monástico, no seu todo, com uma longa história cultural e cronológica; e o incentivo da apropriação desse património pela comunidade presente, recriando assim a sua própria identidade.

Por isso, os grandes blocos organizadores do *website* são a História do Mosteiro e o Presente no Mosteiro. [fig.1]

A História do Mosteiro, através das páginas *O Conjunto (igreja, casa, cerca)*, *A Vida no Mosteiro em 12 Objetos* e *A História de Pombeiro*, abre à atualidade, ao desenvolvimento local, e aos interesses das populações, estimulando variadas formas de participação, e de apropriação, através de Concursos, e das páginas *Hoje, 365 dias em redor do Mosteiro, Amigos, Escola e Comunidade*.

Mosteiro de Pombeiro

de
Comunidade Beneditina



Entrada Hoje O Conjunto A Vida A História Amigos Concursos Mapa do Site Contactos

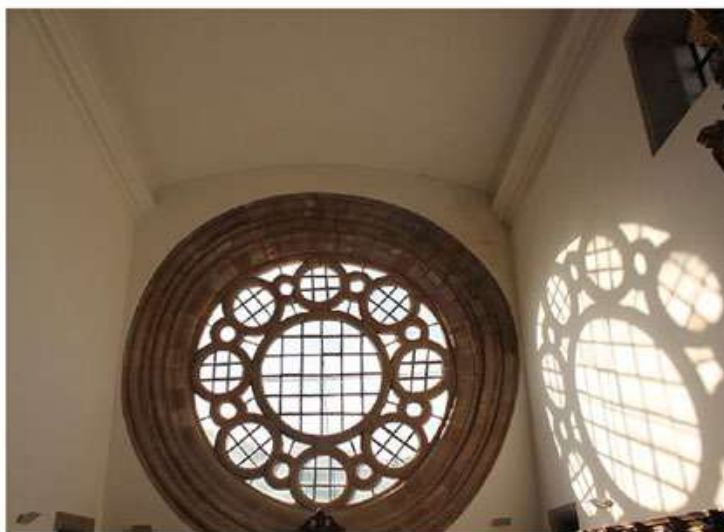


Fig.1 - Página inicial da proposta de website do Mosteiro de Santa Maria de Pombeiro.

A página *O Conjunto* pretende apresentar a reconstituição do património arquitetónico e dos limites do coto, em três momentos: século XIII, século XVI e os séculos XVIII e XIX. A partir de imagens, plantas, e simulações em 3D, completadas com pequenos textos explicativos, dá-se a conhecer o seu património edificado, as suas principais formas de organização e funcionalidades.

A vida em 12 Objetos tem objetivos fundamentalmente escolares e educativos: a página testemunha a história e a vivência de uma comunidade monástica, partindo de objetos do seu quotidiano.

A proposta de descoberta e de animação de cada objeto é a seguinte: primeiro caracteriza-se brevemente o objeto e é contada uma pequena história com ele relacionado (*Sabias que?*), e são mostradas imagens complementares. Depois narram-se alguns detalhes ou singularidades, e fazem-se perguntas (*Sabes mesmo?*) e disponibiliza-se um excerto de leitura complementar concisa (*+Leitura*). Finalmente, é possível consolidar a

informação com vídeos e podcasts (*Ver e Ouvir*). A adequação destes conhecimentos com as atividades escolares surge no campo Professores, em que um guião de trabalho, com perguntas e estratégias, permite adequar o material a cada nível de ensino.

História de Pombeiro – a partir de uma estrutura cronológica pretende-se apresentar evolutivamente, desde os Romanos aos nossos dias, os principais factos históricos e culturais daquele lugar e daquela comunidade monástica, em articulação com a História local, e integrada na história do País.

Hoje, 365 dias em redor do Mosteiro, é um espaço reservado à atualidade e pretende incentivar e dinamizar as iniciativas que se forem criando. O Mosteiro, com base no calendário cultural, festivo e religioso da região, em interação com as entidades, as instituições e as comunidades locais, criaria, e voltava a marcar, um tempo e um espaço próprio, continuando assim *A História de Pombeiro*. Este *Hoje*, em ligação com os *Concursos*, com os *Amigos*, a *Escola* e a *Comunidade*,

com os respetivos *Blogs*, ajuda a estabelecer uma rede, virtual e ativa, entre os diferentes públicos e as ações do Mosteiro. *Aconteceu* funciona como arquivo, com material disponível para uso de escolas e da comunidade.

Concluindo, será fácil hoje descobrir e desfrutar a riqueza histórica e a variedade patrimonial deste monumento? Atualmente, talvez não, mas, a curto prazo, e começando com poucos meios, seria possível dar vida e voltar a agregar vivências em redor do Mosteiro.

A dispendiosa reabilitação arquitetónica da Igreja e do Mosteiro foi concluída, bem como as despesas de infraestruturas a nível museológico, para a inserção do Mosteiro na *Rota do Românico*. No entanto, e obviamente, nem interior nem exteriormente a estrutura

arquitetónica barroca da igreja (SMITH 1972) se pode esgotar num programa de valorização do românico, nem o Mosteiro no seu todo, e como conjunto monástico, se confina à Igreja. Este, de algum modo “desaproveitamento”, seria facilmente ultrapassado, com a paralela integração deste Monumento Nacional na rede de mosteiros beneditinos, nomeadamente com uma articulação cultural mais estreita e dinâmica entre os Mosteiros de S. Martinho de Tibães, de Santa Maria de Pombeiro, e de S. André de Rendufe, em fase final de recuperação.

Afinal, é o Monumento Nacional do Concelho, e identifica aquele espaço desde os primórdios da nacionalidade. E, o grande interesse do passado é usá-lo no presente.

FONTES E REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVES, Natália Marinho Ferreira – *Mosteiro de Santa Maria de Pombeiro*. Felgueiras: C.M.F., 2011.

COUTINHO, Maria Isabel Pereira – *Notícias das Guerras napoleónicas – Dietário do Mosteiro de Santa Maria de Pombeiro, 1807 – 1816*. Porto: Deriva, Porto, 2011.

PINTO, Marcelo Mendes – *Mosteiro de Santa Maria de Pombeiro: arqueologia*. Felgueiras: C.M.F., 2011.

SÃO TOMÁS, Leão de – *Beneditina Lusitana* (anotações de J. Mattoso). 2 Vols. Lisboa: IN-CM, Lisboa.

SILVA, Maria Joana Corte-Real Lencart – *O Costumeiro de Pombeiro, uma Comunidade beneditina no século XIII*. Dissertação de mestrado. Porto: FLUP, 1995 [policopiada].

SMITH, Robert – *Fr. José de Santo António Ferreira Vilaça, Escultor Beneditino do Século XVIII*. Vol. 2. Lisboa: F.C.G., 1972.

N F E S T O

N. B E N E D.

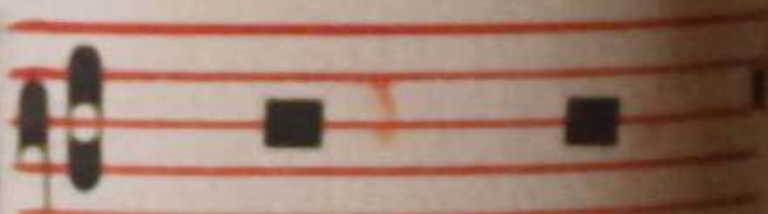
Ad Vesperas

ANTIPHONA

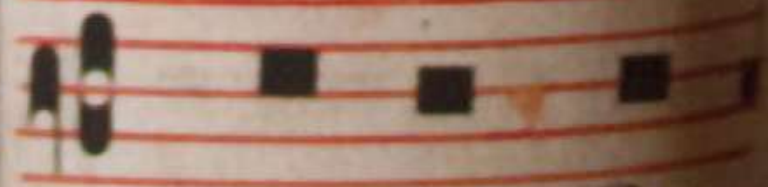
it virut in Laudibus.

**RESGATAR A MEMÓRIA
A BIBLIOTECA NACIONAL NA GESTÃO
E SALVAGUARDA DO PATRIMÓNIO ARTÍSTICO
DOS CONVENTOS**

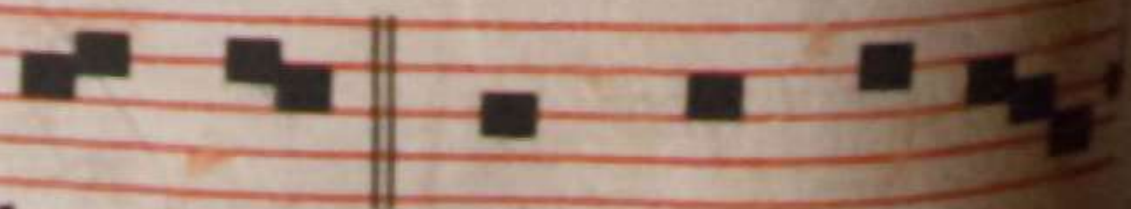
Cartaz da Exposição



Ancte



Pa ter Be



li o

I

l



P



di



m



I



P



S

RESGATAR A MEMÓRIA: A BIBLIOTECA NACIONAL NA GESTÃO E SALVAGUARDA DO PATRIMÓNIO ARTÍSTICO DOS CONVENTOS

A exposição, de iniciativa conjunta do ARTIS-Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (ARTIS-IHA/FLUL) e do Departamento de Conservação e Restauro da Escola Superior de Tecnologia do Instituto Politécnico de Tomar (ESTT/IPT), com o apoio da Biblioteca Nacional de Portugal (BNP), decorreu do projeto de investigação financiado pela Fundação para a Ciência e Tecnologia, intitulado *Eneias – A coleção de pintura da Biblioteca Nacional de Portugal: do resgate do património artístico conventual na implantação do Liberalismo ao estudo integrado de conservação e divulgação*.

Através de um percurso expositivo constituído por sete núcleos e por cerca de uma centena de objetos (pinturas, fotos, livros, documentos arquivísticos), foi nosso objetivo mostrar o papel desempenhado pela Biblioteca Nacional, em articulação com o *Depósito das Livrarias dos Extintos Conventos* e com a Academia Nacional de Belas-Artes, na gestão do património artístico dos conventos, particularmente da pintura, depois da extinção das ordens religiosas.

Pela sua ligação ao *Depósito das Livrarias dos Extintos Conventos* – organismo instituído no Convento de São Francisco, em Lisboa, a 16 de outubro de 1834, para gerir as *Livrarias, Cartórios, Pinturas, e mais preciosidades litterarias e scientificas*, provenientes dos conventos suprimidos –, ou diretamente (tarefa que lhe foi cometida a partir de 1841), a Biblioteca Nacional foi chamada a desempenhar importantes funções na inédita estrutura de gestão de património montada pelo Estado Liberal, destinada a “arrecadar, classificar, inventariar e conservar” milhares de peças, que seriam depois redistribuídas por diversas instituições, edifícios públicos e museus do país.

Esta circunstância, explica que ainda hoje possamos encontrar, distribuídas por corredores, gabinetes e salas de leitura do edifício construído no Campo Grande, na década de 60 do século XX, para realojar a Biblioteca Nacional, cerca de meia centena de pinturas de cariz religioso, executadas entre os séculos XVI e XIX. Trata-se do remanescente de milhares

de obras que transitoriamente passaram pela Biblioteca Nacional, geridas com diferentes sensibilidades pelos sucessivos diretores da instituição, enquanto esta esteve instalada no 2.º piso do convento de São Francisco da Cidade.

A apresentação de um conjunto representativo desse acervo pictórico, constituiu uma oportunidade ímpar para que pudessem ser apreciadas, num mesmo espaço, obras que habitualmente se encontram separadas ou em zonas não acessíveis ao público. Ao mesmo tempo, contribuíram para “resgatar a memória” de tempos históricos, que tendo sido altamente controversos e marcados por ondas de destruição patrimonial maciça, também o foram de salvaguarda, conservação e valorização, como amplamente testemunha a documentação então produzida.

Foi a partir deste acervo que nasceu a Galeria Nacional de Pintura, embrião do atual Museu Nacional de Arte Antiga, como foi a partir dele que se colocaram novos desafios à conservação e ao restauro de pinturas, constituindo-se no convento de São Francisco uma espécie de “laboratório de restauro”, onde se notabilizaram alguns importantes nomes para a história da conservação e restauro de pintura em Portugal.

Por terem sido pouco intervencionadas nas últimas décadas, ao contrário do que sucede com obras exibidas em museus, as pinturas pertencentes ao acervo da Biblioteca Nacional constituíram uma rara oportunidade para a caracterização material dos processos de restauro antigos.

O estudo laboratorial das obras, orientado para a pormenorizada reconstituição das intervenções de restauro de que as pinturas foram alvo, fechou o circuito expositivo, mostrando como da complementaridade entre a vertente histórico-artística e a vertente laboratorial, poderá surgir um conhecimento mais amplo e circunstanciado tanto das obras de arte, como dos processos de restauro a que foram sujeitas, e que tantas vezes determinam que “a imagem atual não seja a imagem original”.

ROTEIRO DA EXPOSIÇÃO

A Real Biblioteca Pública, depois Biblioteca Nacional de Lisboa, deteve, através do Depósito das Livrarias dos Extintos Conventos (DLEC), ou diretamente (a partir de 1841), um papel fundamental na gestão e na salvaguarda do património artístico proveniente das casas religiosas extintas em 1834. Tais competências advinham-lhe do Alvará de 4 de fevereiro de 1802, através do qual o príncipe regente D. João acomete ao bibliotecário-mor, na altura António Ribeiro dos Santos (1745-1818), atribuições no domínio da «conservação

e integridade» das peças de «antiguidade e raridade» existentes no país.

No complexo processo de supressão das casas conventuais, e conseqüente nacionalização maciça dos seus bens, a Real Biblioteca Pública foi, então, chamada a desempenhar importantes funções na inédita estrutura de gestão de património, montada pelo Estado Liberal, intervindo no destino de muitas obras de arte, sobretudo de pintura.



1

Autor desconhecido

António Ribeiro dos Santos (1745-1818),

1.º Bibliotecário-mor da Real Biblioteca Pública da Corte (1796-1816)

c. 1790

Óleo sobre tela

70,5x55 cm

BNP [Inv. 10931]

I – A EXTINÇÃO DAS ORDENS RELIGIOSAS E A SECULARIZAÇÃO DOS SEUS BENS

SALVAGUARDA PATRIMONIAL NO CONTEXTO DAS GUERRAS LIBERAIS

A extinção das ordens religiosas, em 1834, decre-tada por D. Pedro IV (1798-1834), colocou nas mãos do Estado o dever de proteger, valorizar e divulgar um valioso acervo artístico. Para auxiliar na gestão desses bens, tal como sucedera na França pós-revolucionária, foram criados vários depósitos provisórios, para onde se canalizaram milhares de peças. Estas seriam, depois, redistribuídas por paróquias, museus e outros edifícios públicos do país, dando cumprimento a uma das missões do Estado liberal: promover a instrução pública dos cidadãos.

2

João Baptista Ribeiro (1790-1868)

D. Pedro Duque de Bragança – dedicado aos seus admiradores. Do vivo, des. e lith.

1833 (Porto: Lith. Ribeiro)

Gravura: litografia, p&b

33x29,2 cm

BNP [E. 141 A.]

aos três últimos anos da sua vida. Durante esse período, mesmo dominado pela Guerra Civil, D. Pedro IV persiste em promover “a civilização dos Portuguezes, diffundir o gosto do bello, e proporcionar todos os meios de auxiliar a Instrucção Publica”, como testemunha a rainha D. Maria, sua filha.



© Ana Nogueira BNP

D. Pedro IV (1798-1834) – D. Pedro passou grande parte da sua curta vida no Brasil, para onde embarcou, em 1807, com 9 anos de idade. Regressaria definitivamente em 1831, após ter abdicado da coroa brasileira em favor do seu filho. O tempo que passa em Portugal, corresponde

3

Inácio da Silva Coelho Valente (1748?-1833)
Frei Inácio de São Caetano (1719-1788)
 1789
 Óleo sobre tela
 234x171 cm
 Obra restaurada por Luciano Freire em 1888
 BNP [Inv. 13476]

4

Autor desconhecido
Frei António das Chagas (1631-1682)
 Séc. XVIII
 Óleo sobre tela
 88,5x74,5 cm
 Provavelmente proveniente do Convento de Brancanes
 Obra restaurada por Luciano Freire em 1888
 BNP [Inv. 10935]

5

Alguns livros que deram entrada no Depósito das Livrarias dos Extintos Conventos, a partir de 1834.

6

“Relação dos Quadros e outros objectos do extinto Convento da Cartuxa de Laveiras entregues pelo Rev.º Prior da Freguezia de Oeiras, e conduzidos p.º o Dep.º Geral das Livrarias no Convento de S. Francisco da Cidade no dia ____ 1835...”
 1835
 Reservados – Arquivo Histórico da BN [BN/AC/INC/DLEC/15/Cx05-02]
 BNP

7

Autor desconhecido
Frei Diogo Peregrino (1500-1590)
 Séc. XVIII
 Óleo sobre tela
 143x112 cm
 Prov. Convento de Santo António dos Capuchos
 BNP [Inv. 13477]

8

Relações de quadros existentes no DLEC Casa das Necessidades e Casa do Espírito Santo
 Referência ao retrato do Bispo D. Francisco Gomes de Avelar (n.º 3)
 s.d.
 Reservados – Arquivo Histórico da BN [BN/AC/INC/DLEC/19/Cx05-04]
 BNP

9

Joaquim José Rasquinho (1736-1822)
D. Francisco Gomes de Avelar, Bispo do Algarve (1739-1816)
 1816
 Óleo sobre tela
 100x77 cm
 Prov. Casa do Espírito Santo
 BNP [Inv.10933]

10

Maurício José do Carmo Sendim (1786-1870)
D. Maria II (1819-1853)
 Lisboa, 1836
 Gravura: litografia, p&b
 43x35 cm
 BNP [E. 229 A.]

II – A CRIAÇÃO DE UM DEPÓSITO DE LIVROS E DE PINTURAS NO CONVENTO DE SÃO FRANCISCO DA CIDADE

O Depósito das Livrarias dos Extintos Conventos foi instituído, no Convento de São Francisco, em Lisboa, por portaria de 16 de outubro de 1834. Destinava-se a gerir as «livrarias, cartórios, pinturas, e mais preciosidades literárias e científicas», provenientes dos conventos suprimidos.

António Nunes de Carvalho (1786-1867), figura de grande confiança de D. Pedro IV, foi o eleito para ficar à frente deste grande Depósito da capital.



© Ana Nogueira BNP

António Nunes de Carvalho (1786-1867) – Formado em Letras e em Direito, antigo professor da Universidade de Coimbra e da Rainha D. Maria II aquando do seu exílio em Paris, foi nomeado encarregado do Depósito das Livrarias dos Extintos Conventos, a 16 de outubro de 1834, menos de um mês após o falecimento de D. Pedro IV.

O transporte das obras – Livros e pinturas foram transportados, ora por terra, em carros de bois, ora por via fluvial ou marítima, em faluas e escunas. A proximidade do convento de São Francisco do rio Tejo determinou, muitas vezes, a preferência por este meio de transporte. Assim, também se ultrapassava a escassez de carros de bois, de que a documentação dá conta, durante a época das vindimas.

“Galeria dos Padres Oratorianos” – Composta por religiosos da Congregação do Oratório de S. Filipe de Néri, deverá ser proveniente da Casa do Espírito Santo, uma das casas que a Congregação manteve em Lisboa. Os pequenos retratos em busto, num total de 21, pintados no século XVIII, apresentam-se como um dos mais característicos conjuntos do acervo da BNP.

A gestão do Depósito: integrar e redistribuir – Apesar das irremediáveis perdas patrimoniais registadas no conturbado processo de secularização das obras de arte dos conventos, merece destaque a criação de uma ambiciosa estrutura de gestão, sem precedentes em Portugal, destinada a “arrecadar, classificar, inventariar e conservar” milhares de peças, que seriam depois redistribuídas por diversas instituições, edifícios públicos e museus do país.

11

Autor desconhecido

O doutor Antonio Nunes de Carvalho da cidade de Vizeu
s.l., 1830-1850

Gravura: litografia, p&b

15x14,7 cm

BNP [E. 1659 P.]

12

Decreto que determina a escolha do convento de S. Francisco para instalação do Depósito das Livrarias dos Extintos Conventos e nomeia o Dr. António Nunes de Carvalho para a sua direção

16 outubro de 1834

Reservados – Arquivo Histórico da BN [BN/AC/INC/DLEC/01/CX01-01-A]

BNP

13

Relatórios sobre pinturas de conventos extintos, executados pelos vogais da Comissão Administrativa, Cónego Luís Duarte Villela da Silva e Dr. Francisco de Sousa Loureiro
c. 1837-1841

Reservados – Arquivo Histórico da BN [BN/AC/INC/DLEC/21/Cx.02-05]

BNP

14

Relatório sobre pinturas de conventos extintos – “Relatório do Vogal da Comissão Vilela”

c.1837-1841

Reservados – Arquivo Histórico da BN [BN/AC/INC/DLEC/21/Cx.02-05]

BNP

15

Relatório sobre pinturas de conventos extintos – “Relatório do Vogal da Comissão Loureiro”

c.1837-1841

Reservados – Arquivo Histórico da BN [BN/AC/INC/DLEC/21/Cx.02-05]

BNP

16

Eduardo de Castro e Almeida (1865-?)

Biblioteca Nacional de Lisboa: Planta do 1.º pavimento: Planta do 2.º pavimento

Escala não determinada

190-

1 planta em 2 folhas: manuscritas, p&b

46,50x56,70 cm, em folhas de 46,50x56,70 cm

BNP [C.C. 469//1-2 A.]

17

Biblioteca Nacional, mais tarde, escola Superior de Belas-Artes de Lisboa

[19-]

Autor desconhecido

Negativo de gelatina e prata em vidro 17x22 cm

Arquivo Municipal de Lisboa [A10638]

18

Relatório de José da Silva Mendes Leal Júnior

4 de dezembro de 1838

Reservados – Arquivo Histórico da BN [BN/INC/DLEC/22/Cx05-05]

BNP

19

Guia do funcionário do Depósito, José da Silva Mendes Leal Júnior, encarregado de recolher bens dos conventos de Vila Franca, Castanheira e Alenquer

3 de setembro de 1838

Reservados – Arquivo Histórico da BN [BN/AC/INC/DLEC/06/Cx03-04]

BNP

20

José Puiggari (1821-1903);

Antonio Roca Sallent (fl.1851-1864?), grav. met.

Carro de bueyes usado en las inmediaciones de Lisboa
s.l., 1850-1899?

Gravura: buril e água-forte sobre aço, p&b, aguarelada
9,3x14,7 cm

BNP [E. 3349 P.]

21

Rosa da Mota (fl.1847-1848?);

Litografia da Rua Nova dos Mártires, n.ºs 12 e 14, impr.

Paisagem fluvial

Lisboa, 1847

Gravura: litografia, p&b (imp. sobre fundo bege)

BNP [E. 1199 V.]

22

Carlos António Leoni (c. 1745-1774)

Frei Miguel Contreiras (1431-1505)

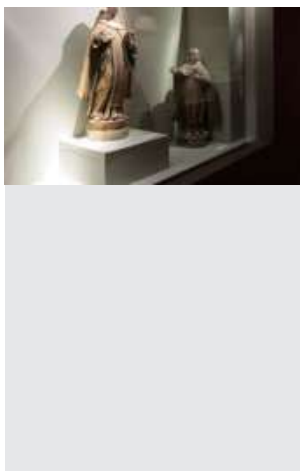
1766

Óleo sobre tela

171x108,5 cm

Obra restaurada por Luciano Freire em 1888

BNP [Inv. 10937]

**23**

Autor desconhecido

Padre Rafael Bluteau (1638-1734)

2.ª metade do século XVIII

Óleo sobre tela

96x74 cm

BNP [Inv. 10945]

Obra restaurada por Luciano Freire em 1888

BNP [Inv. 10937]

24

Autores desconhecidos

Padre José Vaz (1651-1711), Irmão Manuel Domingues (?-1772), Padre Pedro Alvares (1674-1739), Padre António dos Reis (1690-1738), Padre Manuel de Pina (?-1732), Padre Bento Correia (?-1721), Cândido Lusitano (1693-1710), Padre Manuel Consciência (1669-1739), Irmão Pedro de Alpoim (?-1690), Padre Manuel Ribeiro (?-1742), Padre Sebastião Ribeiro (?-1717), Padre Luís Cardoso (?-1766)

1.ª metade séc. XVIII

Óleo sobre tela

38x28 cm

Provavelmente provenientes da Casa do Espírito Santo

BNP

25

Relações de objectos arrecadados por José da Silva Mendes Leal

“Inventario Dos quadros que pertencêram á extincta casa religiosa de S. Antonio da Castanheira...”.

s.d.

Reservados – Arquivo Histórico da BN [BN/AC/INC/DLEC/22/Cx05-05]

BNP

“É de justiça dizer-se que, atendendo a todas as preocupações e embaraços d’aquelle tempo, se tratou ainda assim de semelhante arrecadação de um modo mais satisfactorio do que seria talvez de esperar” (Marquês de Sousa Holstein, Catálogo provisório..., 1868, p. 6)



© Ana Nogueira BNP

III – OS PRIMEIROS MUSEUS PORTUGUESES DE ARTE NA ÉPOCA LIBERAL

D. Pedro IV, em abril de 1833, ordenou a fundação, na cidade do Porto, de um museu de «pinturas, estampas e outros objetos de Belas Artes», o primeiro museu público de arte do país, cuja direção entregou ao artista João Baptista Ribeiro (1790-1868).

Almejava, ainda, criar um Museu Nacional de Belas-Artes, em Lisboa, e vários museus regionais, projetos que a morte o impediria de concretizar, mas que seriam, em parte, continuados pela sua filha, D. Maria II, com o apoio do «primeiro pintor da Real Câmara e Corte», Joaquim Rafael (1783-1864).



© Ana Nogueira BNP

A formação da Galeria Nacional de Pintura – A 11 de fevereiro de 1835 foi nomeada uma comissão, da qual faziam parte os artistas Joaquim Rafael, Joaquim da Cunha Taborda, José António do Vale, Maurício José Sendim e Manuel António da Fonseca, para proceder à escolha e classificação dos “mais excelentes” e “primorosos quadros reunidos no depozito de S. Francisco da Cidade”. Foram selecionados 540 quadros destinados ao estabelecimento de um *Museo Nacional*.

Dificuldades económicas, falta de artistas para restaurarem o elevado número de quadros em mau estado e de pessoal para zelar pela segurança do acervo, adiaram o projeto do Museu Nacional, que se transformou em Galeria Nacional de Pintura, aberta ao público apenas em 1868.

26

João Baptista Ribeiro (1790-1868)

João Baptista Ribeiro: mestre de desenho e pintura de SS. AA. e lente na Academia de Marinha e Commercio do Porto
Porto, 1833

Gravura: litografia, p&b

20,5x22 cm

BNP [E. 327 V.]

27

João Baptista Ribeiro (1790-1868)

Exposição Historica na Creação do Museo Portuense, Com Documentos Officiaes para servir à Historia das Bellas Artes em Portugal e à do Cêrco do Porto

Porto, Imprensa de Coutinho, 1836 BNP [H.G. 12304//5 V.] ou [B.A. 1594//13 P.]

28

Maurício José do Carmo Sendim (1786-1870);

Oficina Régia Litográfica, impr

Joaquim Rafael, primeiro pintor da Camara e Côte de S. M. F. : mandado fazer por amor filial /Sendim do vivo del. e lithog.

Lisboa, 1832

Gravura: litografia, p&b

31,4x29,3 cm

BNP [E. 2294 V.]

29

Marquês de Sousa Holstein (1838-1878)

Catalogo provisorio da Galeria Nacional de Pintura existente na Academia Real das Bellas Artes de Lisboa

Lisboa, Academia Real das Bellas Artes, 1868

BNP [B.A. 1600//5 P.]

30

Da Prefeitura do Alentejo ao Bispo Conde Fr. Francisco, acerca da necessidade imediata de se proceder à classificação e colocação das pinturas dos extintos conventos num edificio, onde elas fossem conservadas até à formação de uma ou várias galerias.

20 de outubro de 1834

Ministério do Reino, Mç 1914b)

Arquivo Nacional da Torre do Tombo

31

Proposta apresentada por Joaquim Rafael, “Primeiro Pintor da Real Camara e Corte”, de criação de uma Escola e Ateneu de Belas Artes em Lisboa.

26 de outubro de 1834

Ministério do Reino, Mç2122

Arquivo Nacional da Torre do Tombo

32

Portaria de 11 de fevereiro de 1835 relativa a “Comissão creáda n’esta data para a escolha, plano de classificação, e collocação dos quadros de Pintura reunidos no depósito de S. Francisco da Cidade, e que devem a seu tempo servir á fundação de hum muzeu nacional das Bellas-Artes...”.

11 de fevereiro de 1835

Ministério do Reino, Liv.1742

Arquivo Nacional da Torre do Tombo

33

Ofício de António Nunes de Carvalho a Mouzinho de Albuquerque, Ministro e Secretário de Estado dos Negócios do Reino

“... he possível começar-se a formação dos Cathalogs dos Livros, e tambem das Pinturas, que para isso se achão já convenientemente collocadas, em numero de mais de seis mil, no terceiro andar deste Edificio, e se vão successivamente alimpando e preparando para formarem algum dia huma rica Galeria Nacional...”.

29 de Janeiro de 1836

Ministério do Reino, Mç 2123

Arquivo Nacional da Torre do Tombo

34

Ofício de Nunes de Carvalho a Agostinho José Freire, Conselheiro de Estado, Ministro e Secretário de Estado dos Negócios do Reino, dando conta dos trabalhos realizados e solicitando que fosse nomeado por Decreto Inspetor das Bibliotecas Públicas do Reino.

1 de julho de 1836

Ministério do Reino, Mç 2126

Arquivo Nacional da Torre do Tombo

35

Vasco Fernandes (1475-1542)

Assunção da Virgem

c. 1506

Óleo sobre madeira

131,5x103,5 cm

MNAA [Inv. 1876 Pint]

Fot. de José Pessoa, 1998

36

Domingos António Sequeira (1768-1837)

Comunhão de Santo Onofre

1799-1800

Óleo sobre tela

275x140 cm

MNAA [Inv. 116 Pint]

Fot. de José Pessoa, 2002

37

Cornelis van Cleve (at.) (1520-1567)

Virgem da Anunciação

1541-1555

Óleo sobre madeira

64x49 cm

MNAA [Inv. 107 Pint]

Fot. de José Pessoa, 1994

IV – A BIBLIOTECA NACIONAL NA GESTÃO DO «DEPÓSITO DE PINTURAS»

Com a integração do Depósito das Livrarias dos Extintos Conventos na Biblioteca Nacional, a 12 de novembro de 1841, esta fica formalmente responsável por gerir um acervo constituído por alguns milhares de quadros. Era então bibliotecário-mor Vasco Pinto de Sousa Coutinho Balsemão (1802-1862).

O elevado número de pinturas, os problemas de falta de espaço e de condições de conservação, constituíram os maiores desafios colocados aos sucessivos diretores da instituição, que os encararam com diferentes sensibilidades.

38

Diretores da Biblioteca Nacional durante o período em que esta esteve instalada no Convento de São Francisco, em Lisboa (1836-1969):

Vasco Pinto de Balsemão(1834-1843)

José Feliciano de Castilho Barreto e Noronha(1843-1846)

António de Oliveira Marreca (1846)

José Feliciano de Castilho Barreto e Noronha (1846-1847)

José da Silva Mendes Leal (1850-1851)

José Cannaes de Figueiredo Castello Branco (1851-1857)

José da Silva Mendes Leal (1857-1886)

António José Enes (1886-1887)

Gabriel Víctor do Monte Pereira (1887-1902)

Xavier da Cunha (1902-1911)

Faustino da Fonseca (1911-1918)

Fidelino de Figueiredo (1918-1919)

Jaime Cortesão (1919-1927)

Fidelino de Figueiredo (1927)

Augusto Botelho da Costa Veiga (1928-1950)

João Martins da Silva Marques (1950-1951)

Manuel Santos Estevens (1951-1974)

39

Autor desconhecido

Vasco Pinto de Sousa Coutinho (1802-1862), 4.º Visconde de Balsemão, Bibliotecário-mor entre 1834 e 1843 186-?

Óleo sobre tela

82 x 61 cm

Biblioteca Nacional de Portugal [Inv. 17439]

Vasco Pinto Balsemão (1802-1862): a criação de uma Galeria de Retratos de Homens Celebres Portugueses – O Bibliotecário-mor, “desejando dar à Bibliotheca Nacional de Lisboa o grau de esplendor a que tem chegado outros Estabelecimentos desta natureza na Europa”, sugere, em 1837, que se forme na Biblioteca Nacional uma Galeria de Pinturas, constituída por “Quadros dos Homens e Varões Illustres,...”. Tal iniciativa, tem enquadramento no ambiente político e ideológico que levou Passos Manuel a decretar, em 1836, a criação do Panteão Nacional, consagrado à memória dos grandes homens.

40

Ofício do Bibliotecário Vasco Pinto Balsemão ao Presidente da Comissão Administrativa do Depósito pedindo que fosse colocada à sua disposição “hua collecção de Quadros de Homens e Varões Illustres, e em cujo numero poderá comprehender-se hua serie dos Reis de Portugal” com vista à formação de uma Galeria de Pinturas.

12 de setembro de 1837

Reservados – Arquivo Histórico da BN [BN/AC/INC/DLEC/07/Cx04-01]

BNP

41

Autor desconhecido

Frei Nuno de Santa Maria (1360-1431)

Séc. XVII

Óleo sobre tela

42,5x35,5 cm

BNP [Inv. 10942]

42

Autor desconhecido

D. João VI (1767-1826), Rei de Portugal

1816-1818?

Óleo sobre tela

88,5x66,5 cm

BNP [Inv. 10920]

43

Autor desconhecido

João Pinto Ribeiro (-?-1649), juriconsulto, um dos conjurados, interveniente ativo da revolução de 1640, guarda-mor da Torre do Tombo

Séc. XVII

Óleo sobre tela

49x41,5 cm

BNP [Inv. 10938]

44

Émile Desmaisons (1812-1880); Imprimerie Lemercier (firma), impr.

J. F. Castilho

Paris, 1861

Gravura: litografia, p&b

18,5x15,5 cm (imagem)

BNP [E. 1005 A.]

45

José Feliciano de Castilho (1810-1879)

Relatorio àcerca da Bibliotheca Nacional de Lisboa, e mais estabelecimentos annexos, dirigido ao Exm.º Sr. Ministro e Secretario daEstado dos Negocios do Reino. No 1º de janeiro de 1844 / por Jose Feliciano de Castilho Barreto e Noronha...

Lisboa, Typographia Lusitana, 1844-1845

BNP [B.A.D. 452 P.]

José Feliciano de Castilho (1810-1879) – Foi bibliotecário-mor, entre 1843 e 1847. Destacou-se pela inédita sensibilidade face ao património pictórico, a cargo da Biblioteca Nacional, ao procurar suster a sua degradação e ao criar condições de acessibilidade a todas obras, através de sistemas de roldanas e cordas. A propósito desses quadros, dizia: “apesar de grande número estar inutilizado, não consinto que um único se destrua, e vou guardando até esses inúteis panos”.

A posição de José Feliciano de Castilho contrasta com a atitude de Canaes de Figueiredo, que em 1853 determina que sejam queimadas, no Campo Pequeno, 55 arrobas de quadros “pelo péssimo estado de conservação e má pintura”.

46

Recibos de obras distribuídas

Recibo de quadro de N. Sra. da Conceição entregue ao Reitor do Liceu Nacional de Lisboa, António Maria do Coito (para a Sala dos Exames) – 4 de julho de 1843

Recibo e relação dos quadros para a Irmandade do S. Sacramento da Freguesia de Santa Maria dos Olivais

– 24 de agosto de 1846

Reservados – Arquivo Histórico da BN [BN/AC/INC/DLEC/29/Cx08-01]

BNP

47

José Barbosa Canaes de Figueiredo Castello Branco (1804-1857)

Estudos Biographicos de Noticia das Pessoas Retrataadas nos Quadros Historicos Pertencentes à Bibliotheca Nacional de Lisboa

Lisboa, F.A. da Silva, 1854
BNP [H.G. 7875 A.]

48

Cópia de "Off.º ao Intendente da Obras Públicas, na ocasião da queima dos quadros estragados do Depozito das Livr^{as}. Dos ext. Most. ros..."

3 de outubro de 1853

Reservados – Arquivo Histórico da BN [BN/AC/INC/DLEC/01/Cx01-01]

Biblioteca Nacional de Portugal

49

Anúncio de leilão de quadros do Depósito

19 e 20 de fevereiro 1864

Diário de Lisboa, N.ºs 38 e 39

BNP [F.3789]

Leilão das pinturas – Em 1857, Canaes de Figueiredo manifestou vontade de que se leiloassem cerca de 500 pinturas do depósito, por as considerar de “diminuto merecimento artístico”, destinando-se o produto das vendas à compra de livros.

A autorização para que se pudessem vender pinturas do acervo à guarda da Biblioteca Nacional, surge apenas em 1861, já na direção de Mendes Leal. Em consequência, este decide, em 1864, levar à praça quatrocentos e setenta e dois quadros e “trinta e uma arrobas de paños de quadros completamente inutilizados”, sem que tivesse, no entanto, sido licitada qualquer obra.

50

Ata de Sessão do Conselho Administrativo da BNL em que se propõe que, depois de escolhidos quadros para serem conservados nas Salas da Biblioteca, se pedisse autorização “para de todos os restantes se fazer uma loteria ou rifa, cujo producto reverta em beneficio dos Asylos da Infancia desvalida de Lisboa”

3 de março de 1864

Reservados, Arquivo Histórico da BN
BNP [BN/DGA/01/Lv01-02]

51

“Tendo sido presente a Sua Magestade ElRey a conveniencia de dar destino a um grande numero de quadros e retratos... (...) separando-se para a Bibliotheca os que poderem ter merecimento artistico e historico, e avaliando-se os restantes para se proceder á venda dos mesmos...”

8 de junho de 1861

Reservados – Arquivo Histórico da BN [BN/DGA/05/ 02 Cx2 mç02]

BNP

52

Gabriel Pereira (1847-1911)

Noticia dos retratos em tela / por G.P.

Biblioteca Nacional de Lisboa, 19 - -
BNP [B.A.D. 2073 V.]

53

Autor desconhecido

Santo António (c.1195-1231)

Séc. XVIII

Óleo sobre tela

113x86 cm

Restaurado por Joaquim Prieto em 1895

BNP [Inv. 10947]

54

Exposição Garrettiana da Bibliotheca Nacional de Lisboa

Lisboa, 1904

Júlio Novaes (1867-1925)

Fotografia: p&b 22x28,5 cm, em passpartout de 33x39 cm

BNP [E. 2382 V.]

55

Autor desconhecido

D. Frei Alexandre da Sagrada Família, Bispo de Malaca (1737-1818)

1784?

Óleo sobre tela

94,5x72,5 cm

BNP [Inv. 10946]

56

Francisco Valença (1882-1962); José Salazar

Sebastião José Faustino de Carvalho e Mello da Fonseca;

Faustino da Fonseca

Varões assinalados: publicação humorística bi-mensal/ dir. e propr. Francisco Valença

maio de 1911, N.º 42 Anno 2.º

BNP [EA. 545 V.]

57

Guias de quadros retirados da BNL

julho-agosto 1911

Reservados – Arquivo Histórico da BN [BN/GPA/09/cx01-09]

BNP

Faustino da Fonseca (1871-1918) – O acervo de pinturas da Biblioteca Nacional sofreria uma significativa subtração sob a direção de Faustino da Fonseca (1911-1918). Ideias republicanas, contrárias à exposição de retratos de eclesiásticos e de figuras régias nas paredes da instituição, levaram-no a entregar mais de duas centenas de obras à Academia Nacional de Belas-Artes. Muitas delas regressariam depois, por iniciativa do Inspetor das Bibliotecas e Arquivos, Júlio Dantas, para adornarem as dependências do Arquivo e da Biblioteca Nacional.

“(…) A Bibliotheca apparecia-nos como uma especie de igreja inesthetica e fria, onde tremendissimas collecções de

frades horrorosamente pintados nos arrepiavam pelo seu aspecto sinistro, d'um sinistro grotesco, participando de espectros e bandidos..." (*O Século* de 27.04.1911)

58**Júlio Dantas**

Fotografias de 1921-1925

s.d.

Imagem cedida pelo ANTT

[PT/TT/EPJS/SF/006/01754]

Júlio Dantas (1876-1962) – Promoveu a restituição de muitos quadros, que haviam sido entregues à Academia de Belas-Artes, assim como da escultura de D. Maria I realizada por Joaquim Machado de Castro, que Faustino da Fonseca também tinha dispensado. Depois disso, pôde contar com "os conselhos e até a colaboração obsequiosa do ilustre pintor e professor Sr. Luciano Freire", que restaurou "alguns dos retratos sobre tela e madeira", considerados por Júlio Dantas como "monumentos iconograficos preciosos".

(...) promovi a restituição às Bibliotecas e Arquivos Nacionaes, de grande numero de retratos antigos, pintura a oleo sobre tela e madeira, colecção iconografica de notavel valor historico que ilustra a obra de Canaes de Figueiredo e que tinha sido removida em más condições para uma casa térrea e humida na Escola de Belas Artes (Relatório de... ANTT/ISBA, Cx.406, Liv.1917-18, fl.4v.)

59**Biblioteca Nacional, Sala Camoniana**

s.d.

Augusto Bobone (1852-1910)

Fotografia: p&b

Arquivo Municipal de Lisboa [A76318]

60**Biblioteca Nacional, sala das Biblias**

s.d.

Augusto Bobone (1852-1910)

Fotografia: p&b

Arquivo Municipal de Lisboa [A76319]

61**Biblioteca Nacional, sala de Leitura**

s.d.

Augusto Bobone (1852-1910)

Fotografia: p&b

Arquivo Municipal de Lisboa [A76320]

62**Visita do Ministro de Itália à Biblioteca Nacional**

(foto de grupo, vendo-se ao fundo a pintura "Batalha entre cristãos e turcos")

1929/03/04

Autor desconhecido

Imagem cedida pelo ANTT

[PT/TT/EPJS/SF001-001/0013/0265D]

63**Visita do Presidente do Ministério à Biblioteca Nacional**

(gabinete do Diretor)

1929/11/30

Autor desconhecido

Imagem cedida pelo ANTT

[PT/TT/EPJS/SF001-001/0015/1649D]

64**A leitura da mensagem enviada pela Universidade de Londres à Comissão promotora da Festa da Raça em 1924 – Biblioteca Nacional de Lisboa**

1924, 14 de junho

Autor desconhecido

Imagem cedida pelo ANTT

[PT-TT-EPJS-SF-006-07207]

65**Visita do Dr. Gomes Teixeira à Biblioteca Nacional**

1930/02/05

Autor desconhecido

Imagem cedida pelo ANTT

[PT/TT/EPJS/SF001-001/0016/0171E]

66**Visita do Ministro da Instrução à Biblioteca Nacional**

1934/02/14

Autor desconhecido

Imagem cedida pelo ANTT

[PT/TT/EPJS/SF001-001/0028/0235I]



© Ana Nogueira BNP

V – AS DEFICIENTES CONDIÇÕES DE CONSERVAÇÃO DA «CIDADE DE SÃO FRANCISCO»

O antigo convento mostrou-se, desde logo, desadequado à conservação de livros e pinturas. As infiltrações das águas da chuva parecem ter sido o maior problema, a que se juntavam as pragas de insetos bibliófagos, as poeiras, os efeitos da luz solar, a deficiente ventilação do edifício e a falta de segurança, contra incêndio e contra roubos.

«Tudo no Convento de São Francisco é, por todos os lados que se considere, improprio para o fim a que foi destinado [...]. E é opinião dos homens práticos que, se daqui não for removida, quanto antes, a Biblioteca Nacional, não tardará muitos anos em que dela apenas reste memoria [...].

Os mais terríveis inimigos de todo o depósito de livros e manuscritos são – a humidade – o pó – a traça – e a falta de ventilação» (José Feliciano de Castilho – *Relatório acerca da Bibliotheca Nacional de Lisboa*, 1844, p. 124-125).



67

Autor desconhecido

Fotos das instalações da Biblioteca no Convento de S. Francisco da Cidade, in

Biblioteca Nacional de Lisboa: Instalada no antigo Convento de S. Francisco junto ao Chiado – Lisboa: Vistas locais e estado de conservação dos livros em 1949

Álbum (56 fotografias): p&b 19x14 cm

BNP [E.A. 289 P.]

68

Pessanha, Valdez e Souza

Os quadros da Biblioteca Nacional de Lisboa – Anais das bibliotecas e arquivos de Portugal

V. 1, N.º 3, Abril de 1915 - Coimbra: Imprensa da Universidade, 1915, pp.112-117

BNP [B.A.D. 1507 V.]

69

Ilustração Portuguesa

Edição Semanal de «O Seculo», II Série, N.º741, 3 maio 1920.

70

Berardo Pereira Pegado (act. 1753-1775)

Frei João de Nossa Senhora (1701-1758)

1758

Óleo sobre tela

221x110 cm

BNP [Inv. 13475]

71

Autor desconhecido

Frei Nuno de Santa Maria (1360-1431)

Séc. XVII

Óleo sobre madeira

71,5x58 cm

BNP [Inv. 10941]

72**Livros gravemente atacados por insetos xilófagos.**

Jaime Cortesão (1884-1960) – Nomeado Diretor da Biblioteca Nacional, em 1919, promoveria, no ano seguinte, a organização de uma chocante exposição de livros destruídos, com o intuito de chamar a atenção das autoridades para a urgência de se encontrarem novas instalações para a Biblioteca.

Merecedora de várias primeiras páginas na imprensa periódica, da visita de ministros e até do próprio Presidente da República, acabaria, no entanto, por não ter os efeitos desejados, permanecendo a Biblioteca Nacional no edifício de São Francisco até 1969.

“Património Nacional. A Biblioteca ao Abandono. A exposição das obras destruídas” (*Diário de Notícias*, 25 de abril de 1920)

“O aniquilamento do Património Nacional. A exposição dos livros destruídos. A mais significativa prova da nossa negligência” (*Diário de Notícias*, 26 de abril de 1920)

“Os livros que morrem. A exposição na Biblioteca Nacional dos livros destruídos ou ameaçados” (*O Século*, 27 de abril de 1920)

VI – O RESTAURO DAS PINTURAS (1835-1913)

As primeiras referências ao restauro das pinturas do Depósito das Livrarias dos Extintos Conventos surgem em 1835, ainda antes da criação da Academia de Belas Artes de Lisboa, quando o pintor José Ribeiro da Silva é «encarregado de arranjar os quadros» e o pintor André Monteiro da Cruz (1770-1851) de realizar os «reparos necessários nas pinturas de Grão Vasco».

Nas décadas seguintes, destacam-se os trabalhos de «limpeza e restauração dos quadros escolhidos de entre os do Depósito, para serem conservados na Biblioteca», realizados, em 1864, pelos pintores João António Gomes e António da Costa e Oliveira; e os de Luciano Martins Freire (1864-1935) que, em dois momentos da sua atividade (1888-1889 e 1912-1913), restaurou algumas dezenas de quadros.

André Monteiro da Cruz (1770-1851) – Foi mestre pintor da Casa do Risco e professor da Aula de Pintura de Paisagem e Produtos Naturais da Academia de Belas Artes de Lisboa, para onde foi nomeado a 11 de novembro de 1836. Destacou-se como restaurador das mais notáveis obras provenientes dos conventos extintos, tendo tido competências na escolha das pinturas que deveriam dar entrada no DLEC e nas decisões sobre a sua redistribuição.

Luciano Martins Freire (1864-1935) – O conhecido restaurador Luciano Freire, em 1888, quando era ainda estudante, foi incumbido pelo então diretor da Biblioteca, Gabriel Pereira, de dar uma “envernizadela” nalguns quadros. Além disso, “tratou de refrescar e fixar as tintas estaladas nas telas de muitos” e de substituir algumas grades. Realizou, também, um “grande restauro” num Auto de Fé, em duas batalhas e num retrato de D. João IV, com a “Restituição da primitiva pintura da cara e muitos retoques”.

73**Mercê a André Monteiro da Cruz – Cavaleiro da Ordem de Cristo**

22 de novembro de 1836

Registo Geral de Mercês, D. Maria II, liv.7, fl.55vs

Arquivo Nacional da Torre do Tombo

74

Autor desconhecido

Padre Filipe Néri (?-1755)

1.º metade séc. XVIII

Óleo sobre tela

38x28 cm

Provavelmente proveniente da Casa do Espírito Santo

BNP [Inv. 14478]

75

Autor desconhecido

Irmão Manuel dos Santos (?-1723)

1.º metade séc. XVIII

Óleo sobre tela

38x28 cm

Provavelmente proveniente da Casa do Espírito Santo

BNP [Inv. 14484]

76

“Conta da restauração dos retratos dos Bispos do Ultramar, que foram apartados para o Ministerio da Marinha, e lhe foram entregues como consta do recibo junto NB. Por se ter conseguido que a restauração d’estes retratos se fizesse conjuntamente com outros da Bibliotheca ficou muito reduzido o primeiro orçamento, e as sobras tiveram a applicação que consta dos documentos archivados sob os n.ºs 13-1-15, 13-1-18...”.

16 de março de 1864

Reservados – Arquivo Histórico da BN [BN/GF/28/Cx01-14]

BNP

77

Lista/Conta de materiais adquiridos na drogaria de Francisco José de Carvalho, Calçada do Combro, Lisboa

1 de junho de 1864

Reservados – Arquivo Histórico da BN [BN/GF/28/Cx01-14]

BNP

78

Luciano Martins Freire no seu atelier

1911

José Antunes Marques de Abreu (1879-1958)

In “Luciano Freire” de José Pessanha, Arte: Archivo de obras de Arte, VII Ano, n.º 81, setembro de 1911, p. 69
BNP [P.P. 3630 A.]

79

Jan Pieter Van Bredael (c.1683-1735)

Batalha entre cristãos e turcos

c. 1725

Óleo sobre tela

92x154 cm

Obra restaurada por Luciano Freire em 1888

BNP [Inv. 10948]

80

Diogo Pereira (atrib)

Incêndio de Tróia

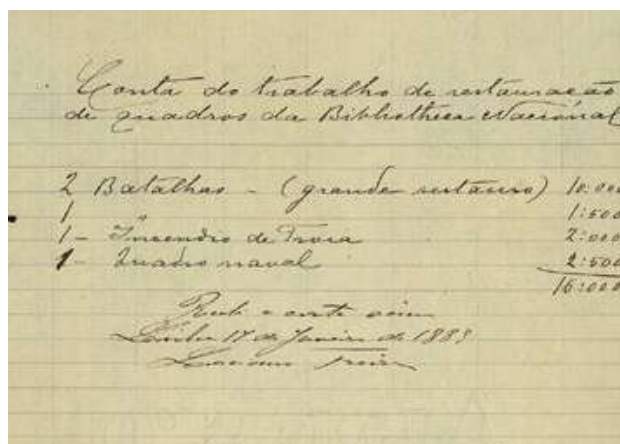
c. 1640-1650

Óleo sobre tela

27x78 cm

Obra restaurada por Luciano Freire em 1888

BNP [Inv. 10927]

**81**

Contas/recibos assinados por Luciano Freire, relativos ao restauro de pinturas da Biblioteca.

1889

Cx. 170 – Inspeção Superior das Bibliotecas e Arquivos
Arquivo Nacional da Torre do Tombo

82

Autor desconhecido

D. Afonso VI (1643-1683)

1660-1665

Óleo sobre tela

204x128 cm

Obra restaurada por Luciano Freire em 1888

Museu dos Coches [Inv. HD0026]

Fot. de José Pessoa, 1993

VII – A IMAGEM ATUAL NÃO É A IMAGEM ORIGINAL

A conservação e o restauro têm como objetivo a preservação das obras de arte mas, no passado, muitos restauros modificaram de forma muito significativa a imagem das obras em que incidiram.

Frequentemente, não é fácil perceber que a imagem de uma pintura, aparentemente em bom estado, já não é a imagem original, mas os recursos laboratoriais atualmente disponíveis permitem detetar esses casos e perceber quais as alterações introduzidas no passado por restauradores bem-intencionados que seguiam princípios diferentes dos atuais.

Duas pinturas da coleção da BNP, entre outras que foram estudadas, servem de exemplo, e alguma da documentação laboratorial obtida permite olhar para essas obras de uma outra forma.



© Ana Nogueira BNP

83

Manuel de Macedo (1839-1915)
Restauração de quadros e gravuras
 Lisboa, David Corazzi, 1885
 BNP [S.A. 22090//11 P.]

84

Autor desconhecido
Desembargador José António de Oliveira Machado (1696-1777), magistrado e desembargador da Casa da Suplicação que tomou parte no Processo dos Távoras
 c. 1750-1786
 Óleo sobre tela
 84x64 cm
 BNP [Inv. 10943]

85

Autor desconhecido
Padre Manuel Bernardes (1644-1710)
 1.º metade séc. XVIII
 Óleo sobre tela
 149x117 cm
 Provavelmente proveniente da Casa do Espírito Santo
 BNP [Inv. 14492]

86

Desembargador José António de Oliveira Machado
 – Fotografia de fluorescência de ultravioleta
 – Radiografia

- Vestígios de antiga suturação e suturação atual visível pelo reverso da pintura
- Identificação das fibras da tela e do adesivo de reentelagem: juta e cola animal: a) fibra sem reagente; b) fibra com reagente de Lofton-Merritt; c) fibra com reagente de Herzberg
- Preenchimento de lacunas: 1) massa de cré; 2) massa de cré + branco de zinco; 3) massa de branco de chumbo; 4) sem preenchimento
- Preenchimento de lacuna e reintegração cromática: amostra observada ao microscópio ótico e ao microscópio eletrónico de varrimento (várias ampliações) e imagens químicas obtidas no ao microscópio eletrónico de varrimento com a distribuição de diversos elementos químicos (e correspondentes pigmentos) que mostram que a cor preta resulta da mistura de diversos pigmentos: 1) massa de preenchimento; 2) camada da reintegração cromática
- Repintes ou reintegrações sobre camada de material orgânico utilizado com a função de isolante: 1) camada de preparação original; 2) massa de preenchimento; 3) camada orgânica; 4) repintes ou reintegrações
- Pigmentos utilizados nas reintegrações cromáticas e nos repintes

Cor	Integração sobre preenchimento com ocre	Integração sobre preenchimento com mistura de cré e branco de zinco	Repintes	Período de utilização do pigmento em pintura
Branco	Branco de chumbo	Branco de chumbo	Branco de chumbo Branco de titânio	Antiguidade – meados do século XX A partir de c.1920
Preto	Negro animal Vermelhão	Negro animal Vermelhão	Negro animal	Antiguidade – presente Antiguidade – presente
Vermelho		Vermelho de Marte	Vermelho de cádmio	Século XVIII – presente A partir de 1910
	Amarillo de Nápoles Amarillo de zinco			Século XVIII – presente c. 1850 – presente
Amarillo			Amarillo de cromo Lítipone de amarelo de cádmio	1818 – presente A partir de 1921
Castanho	Ocre	Ocre	Ocre	Antiguidade – presente
Azul	Azul de cobalto	Azul de cobalto		1802 – presente
Verde	Verde			c.1862 – presente
Carga	Branco de bário	Branco de bário	Branco de bário Argila (possivelmente saúnie)	Século XVIII – presente Antiguidade – presente

Pigmentos recomendados para restauro por Manuel Macedo, em 1885

Pigmentos desaconselhados

87

Pe. Manuel Bernardes
 1 – Fotografia de fluorescência de ultravioleta
 2 – Radiografia