

CIRA

BOLETIM CULTURAL 13
(2015-2016)

A Arte
no concelho
de Vila Franca
de Xira

Grandes Obras

CICLO DE CONFERÊNCIAS



Câmara Municipal
de Vila Franca de Xira
www.cm-vfxira.pt



CIRA

BOLETIM CULTURAL 13
(2015-2016)

A Arte
no concelho
de Vila Franca
de Xira
*Grandes
Obras*

Exposição Comissariada
por Vitor Serrão e José Meco

Ficha técnica

Propriedade

Câmara Municipal de Vila Franca de Xira
Pelouro da Cultura
Vereador - Fernando Paulo Ferreira
Departamento de Educação e Cultura
Direção - Fátima Faria Roque
Divisão de Cultura, Turismo, Património e Museus
Museu Municipal

Edição

Câmara Municipal de Vila Franca de Xira
Museu Municipal www.cmvfxira.pt

Coordenação geral

Fátima Faria Roque

Coordenação da edição

Graça Soares Nunes e João Miguel Salgado

Textos

Ana Catarina Rosa, Ana I. Seruya, Graça Soares Nunes, João Coroado, João Luís Inglês Fontes, João Miguel Salgado, Maria Filomena Andrade, Maria João Martinho, Marta Oliveira, Paulo Silva, Pedro Vasconcelos Cardoso, Sílvia Cópio, Vítor Serrão

Revisão de Textos

Ana Sofia Figueiredo, Graça Soares Nunes e João Miguel Salgado

Design e paginação

Câmara Municipal de Vila Franca de Xira-DMIRP- Dulce Munhoz

Foto de Capa

Anunciação, Ciclo de Gaspar Dias (c.1530-1594), igreja de Nossa Senhora da Purificação, Cachoeiras

Edição CD ROM

300 exemplares

Data da edição

Fevereiro de 2016

Os artigos são da inteira responsabilidade dos autores

ISSN 2183-069 x

Índice

Apresentação

Alberto Mesquita, Presidente da Câmara Municipal..... P 05

1. PATRIMÓNIO IMÓVEL

A Talha do século XVII em Portugal: dois casos paradigmáticos do concelho de Vila Franca de Xira, Pedro Vasconcelos Cardoso..... P 07

Pobres frades, ilustres patronos: algumas considerações em torno do convento de Santo António da Castanheira, João Luís Inglês Fontes e Maria Filomena Andrade P 24

O Património arquitetónico da Companhia das Lezírias – ensaio de caracterização, Maria João Martinho..... P 48

2. ESCULTURA

Princípios e normas de conservação e restauro em contexto museológico. Critérios e processos na produção da exposição *A Arte no concelho de Vila Franca de Xira – Grandes Obras*, Sílvia Cópio..... P 71

3. SALVAGUARDA DE BENS PATRIMONIAIS

Conservação e restauro de uma pintura sobre tela: *Adoração Eucarística* de Bento Coelho da Silveira, João Miguel Salgado P 107

A conservação e restauro do conjunto escultórico *Lamentação de Cristo Morto*, Marta Oliveira..... P 140

4. HISTÓRIA LOCAL/DOCUMENTOS GRÁFICOS

A importância da divulgação dos bens documentais, Graça Soares Nunes P 154

O Foral Manuelino de Vila Franca de Xira (1510), Paulo Silva P 172

Conservação e restauro do pergaminho da Instituição do Morgado da Póvoa de Santa Iria, Ana Catarina Rosa P 186

5. PINTURA

A pintura antiga em terras de Vila Franca de Xira: alguns casos de estudo, Vitor Serrão P 206

Técnicas e materiais de preparação na pintura portuguesa dos séculos XV e XVI, Vanessa Antunes, Ana I. Seruya, João Coroado, Vitor Serrão P 238

APRESENTAÇÃO

A publicação periódica da Câmara Municipal de Vila Franca de Xira *Boletim Cultural Cira*, sendo dedicada à história e património locais, encerra em si uma componente de abrangência nacional e internacional, dado o carácter científico das matérias que apresenta.

Neste seu 13.º número, a Cira foca-se integralmente nas temáticas desenvolvidas e debatidas no Ciclo de Conferências integrado na exposição ***A Arte no concelho de Vila Franca de Xira – Grandes Obras***. Esta exposição esteve patente ao público de 28 de fevereiro de 2015 a 28 de fevereiro do corrente ano, razão pela qual, aliás, fazemos coincidir o lançamento público desta edição com o último sábado do mês do encerramento da exposição, dia 27 de fevereiro de 2016, na sede do Museu Municipal de Vila Franca de Xira.

Ao longo de sete meses, entre março e outubro de 2015, foram realizadas oito sessões, que incluíram mais de vinte apresentações temáticas abordando vários assuntos do universo do património cultural, que visaram sempre os conteúdos apresentados nesta exposição. Criou-se assim, uma simbiose entre os objetos expostos e uma reflexão sobre os assuntos da museologia, da salvaguarda de bens patrimoniais e da nossa história local.

Os objetos expostos na exposição, são fonte inquestionável que remete para os melhores testemunhos artísticos e culturais existentes no nosso Concelho, e datados entre o século XIV e o século XIX. Graças à exposição e às conferências, demos a conhecer manifestações artísticas de variada ordem, nos documentos em pergaminho, nas pinturas a óleo, na azulejaria, na escultura policroma e nos têxteis elaborados a fio de ouro, bem como, na alusão ao património integrado com dois excelentes exemplos do retábulo dourado e do património edificado, sendo aqui de salientar a antiga construção industrial e religiosa.

Esta iniciativa, que acompanhou um longo período da exposição, permitiu uma maior compreensão sobre o nosso território e a sua vivência, revelando também a importância artística (e, até, política) e o impacto nacional de várias figuras naturais deste Concelho.

Nesta edição coligimos um conjunto de artigos realizados pelos autores dos temas e apresentados nas sessões do Ciclo de Conferências, perpetuando assim o conhecimento desenvolvido nestes trabalhos, muitas vezes inéditos, como por exemplo, a verdadeira identificação da obra pictórica, São Boaventura, atribuída a Amaro do Vale, cerca de 1609, procedente do convento de Santo António da Castanheira (coleção particular), ou a exposição ao público pela primeira vez de algumas obras, como a pintura Nossa Senhora com o Menino, com possível atribuição ao ciclo de Francisco Vieira Lusitano (1699-1783), primeiro quartel do século XVIII, proveniente do desaparecido Convento de São Romão, Alverca do Ribatejo.

A excelente adesão dos públicos e a importância das temáticas apresentadas, justificam, pois, a dedicação integral deste número do Boletim Cultural Cira a este tema, refletindo já o saber da nossa história, espelho de um longo trabalho de investigação efetuado pelos técnicos do Museu Municipal e por colaboradores de reconhecimento internacional, onde destacamos, os comissários científicos desta exposição, Professor Doutor Vitor Serrão e Professor Doutor José Meco, cujos contributos foram essenciais ao sucesso desta iniciativa. Essencial foi, também, a colaboração com o Patriarcado de Lisboa, através das paróquias do concelho de Vila Franca de Xira, com algumas entidades privadas e com todas as freguesias do Concelho, bem como com vários municípios que, desde a primeira hora, demonstraram interesse neste projeto.

O Presidente da Câmara Municipal de Vila Franca de Xira.

Alberto Mesquita

1. PATRIMÓNIO IMÓVEL



A talha do séc. XVII em Portugal: dois casos paradigmáticos do concelho de Vila Franca de Xira

Pedro Vasconcelos Cardoso¹

Resumo - As igrejas matrizes de Vialonga e Castanheira, do concelho de Vila Franca de Xira, apresentam dois retábulos de um período onde a talha portuguesa se evidenciou pela novidade, face a modelos de outros países, nomeadamente de Espanha, criando algumas das suas maiores inovações. Através da análise estrutural percebe-se que o retábulo português ganha, durante o século XVII, um desenho próprio, quer no remate, com as arquivoltas ligadas por aduelas, quer no tramo central, com a abertura da tribuna para colocação do trono Eucarístico. Os dois exemplares que aqui analisamos deixam perceber como se constituiu e caracterizou esse modelo que teve grande aceitação na retabulística nacional, facto comprovado pela forte disseminação que atingiu na generalidade os concelhos do país.

Palavras-chave - Retábulo; Talha; Iconografia.

Introdução

Durante o século XVII, o retábulo de talha português vai passar por vários períodos² que o conduzirão ao altar barroco no último quartel de Seiscentos. O modelo devocional a um só tema impõe-se à medida que avançamos para o século XVIII, com especial destaque, nas igrejas matrizes, para o retábulo dedicado à adoração do Santíssimo. O altar barroco Nacional vai marcar a sua presença em muitos templos do país, sendo aquele que também se demarca em definitivo do altar espanhol pelas características únicas que apresenta na sua estrutura. No decorrer do século XVII há sinais de rutura com a fase maneirista na retabulística portuguesa, aparecendo exemplares de transição que enunciam o retábulo barroco, como é o caso do altar da igreja de Nossa Senhora da Assunção, em Vialonga. Na matriz de Castanheira, do concelho de Vila Franca de Xira, o altar configura-se já como barroco pleno.

¹ Doutorado em Estudos de Património (U.C.P. Centro regional do Porto) com o tema «Estudo da arte da talha das capelas particulares dos arceprebendados de Lamego e Tarouca». Investigador do Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia das Artes (CITAR), da Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa. E-mail: pedrovcardoso@gmail.com

² Fases que Francisco Lameira apelida de «Prenúncios do triunfalismo católico», «Protobarroco» e «Barroco pleno». LAMEIRA, Francisco - O retábulo em Portugal: das origens ao declínio. Faro: Departamento de História, Arqueologia e Património da Universidade do Algarve; Centro de História da Arte da Universidade de Évora, 2005, pp. 84-98.

1. O retábulo da capela-mor da igreja de Nossa Senhora da Assunção, Vialonga

Da análise estrutural do retábulo protobarroco da capela-mor da igreja de Nossa Senhora da Assunção, em Vialonga, ressalta o remate em arco de volta perfeita, com dupla arquivolta, que estabelece uma correspondência com o volume das colunas do corpo do retábulo. Tal parece derivar de outras soluções já ensaiadas pelos retábulos maneiristas em épocas anteriores. O ático do altar-mor da catedral de Portalegre, com



Fig.1 - Retábulo protobarroco em talha dourada da capela-mor da igreja matriz de Nossa Senhora da Assunção, Vialonga, Vila Franca de Xira, onde se destaca o perfil do ático fechado por arquivoltas. Foto: Museu Municipal de Vila Franca de Xira.

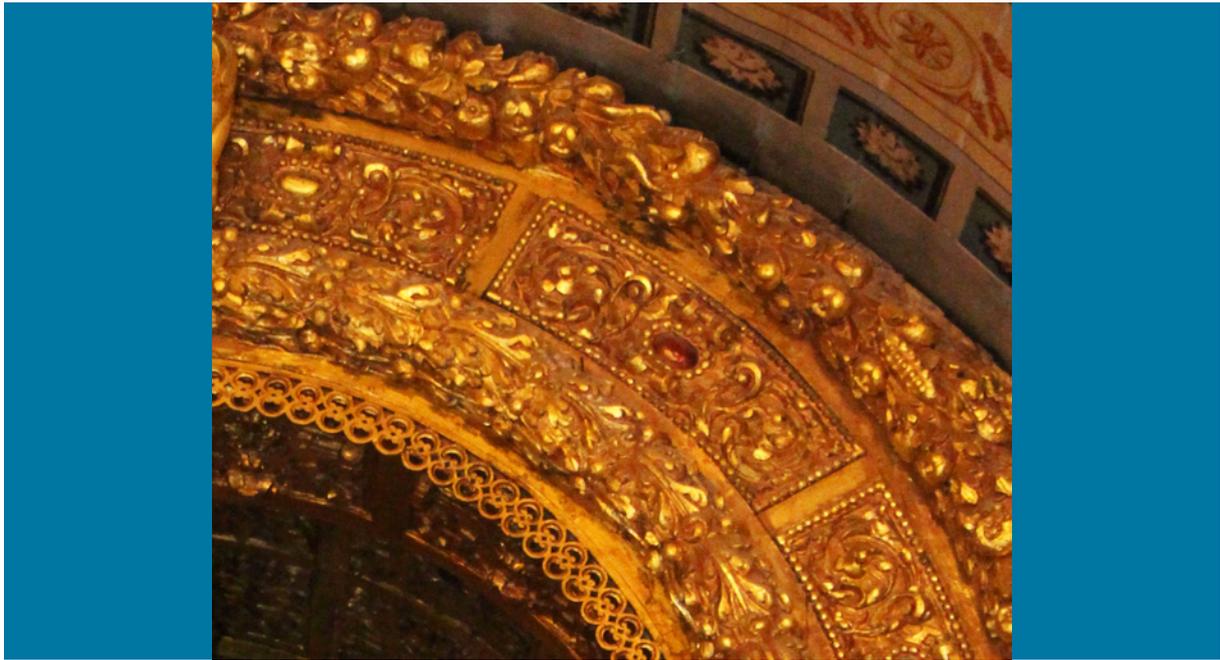


Fig. 2 - Pormenor do ático do retábulo-mor da igreja matriz de Nossa Senhora da Assunção, Vialonga, Vila Franca de Xira, com painéis delimitados por perlados e cartela com velatura. Foto: Museu Municipal de Vila Franca de Xira.

o remate a acompanhar a curvatura da abóbada, sugere, em parte, esta solução. Entre as arquivoltas desenvolvem-se painéis relevados delimitados por cercaduras. Nos intervalos destes geram-se os espaços que, em finais do século XVII, serão preenchidos pelas aduelas no estilo subsequente - o Barroco Nacional. «Com isto não há nada comparável em Espanha, onde os retábulos do fim do século XVII e do princípio do século XVIII continuaram a terminar numa edícula ou em «*marketones*» verticais unidos à parede da ábside».³ O maior interesse do retábulo de Vialonga reside na sua estrutura, a anunciar o Estilo Nacional mas ainda arreigado aos princípios do altar maneirista. Esta evidência coloca-o numa fase que podemos considerar de transição – o protobarroco. Nele estrutura-se, já de raiz, uma tribuna, inovação desse período para eventual exposição do Santíssimo Sacramento ou orago do templo no cimo de um trono piramidal.⁴ Este espaço aberto no tramo central surgiu na retabulística portuguesa como uma das suas maiores criações. Esta característica tornou-se indissociável do altar lusitano, não mais abandonando a sua conceção na maioria dos exemplares, embora tenha sido preterida em alguns casos, principalmente durante a vigência do Rococó, devido à influência do altar italiano.

O retábulo de Vialonga já não é suporte para painéis figurativos pintados e o relevo, apesar de invadir todas as superfícies arquitetónicas, é executado «*em baixinha*»,

3 SMITH, Robert C. – A talha em Portugal. Lisboa: Livros Horizonte, 1963, p. 71.

4 No período protobarroco «surgem, ainda na década de 1630, os novos exemplares já concebidos como enquadramentos de grandes tribunas ou camarins centrais, no interior dos quais surgem tronos piramidais destinados à exposição solene do Santíssimo Sacramento.» LA-MEIRA, Francisco - O retábulo em Portugal: das origens ao declínio. Faro: Departamento de História, Arqueologia e Património da Universidade do Algarve; Centro de História da Arte da Universidade de Évora, 2005, p. 90.



Fig. 3 - Coluna do altar da capela-mor da igreja matriz de Nossa Senhora da Assunção, Vialonga, Vila Franca de Xira, notando-se a distribuição simétrica do desenho de gosto brutescado. No intercolúnio observam-se caules de fina folhagem de acanto de influência da arte clássica romana. Foto: Museu Municipal de Vila Franca de Xira.

submetendo-se ainda à configuração arquitetónica dos elementos do altar.

As colunas apresentam fustes lisos, sem caneluras ou espiras, revestidos a folhagem e caules de acanto, distribuídas simetricamente, à maneira do grotesco. No intercolúnio existem painéis com enrolamentos de acanto, em relevo baixo, provavelmente retirados de gravuras inspiradas na decoração dos monumentos da arte clássica romana como o *Ara Pacis*, onde os motivos e o desenho, que se desenvolvem em simetria, são semelhantes. Idêntica influência observa-se nos painéis do frontal de altar, com os motivos a lembrarem albarradas.

O terço inferior das colunas é diferenciado por um anel que as divide e pelo uso de cartelas elipsoidais. O uso de perlados, tanto entre as ramagens, como na divisão de painéis e cartelas, deve-se ainda ao gosto maneirista por esses elementos geométricos que coabitam com o naturalismo de elementos vegetalistas. O uso de gravuras flamengas da época pelos riscadores de altares, como as de Hans Vredeman de Vries, marcaram o gosto por motivos decorativos de caráter geométrico, como a *ponta de diamante* ou a elipse, embora o tratado de arquitetura de Serlio já preveja o seu uso. A essa influência do norte europeu pode-se atribuir o uso de cartelas a lembrar *ferronnerie*. Na base do trono do altar observam-se duas que enquadram a simbologia do corpo e sangue de Cristo - a espiga/pão/hóstia/corpo e a uva/vinho/sangue. Num degrau mais acima, o ritmo obtido pela repetição de elementos geométricos acentua o decorativismo do trono, salientando a sua presença na máquina retabular.



Fig. 4 - Duas cartelas com a representação do corpo (pão) e sangue (vinho) de Cristo num dos degraus do trono do altar-mor da igreja matriz de Nossa Senhora da Assunção, Vialonga, Vila Franca de Xira. Foto: Museu Municipal de Vila Franca de Xira.

No ático, as arquivoltas não seguem o mesmo motivo decorativo do fuste das colunas, situação que não se irá manter na fase barroca. Neste caso é notória a presença de frutos entre a folhagem, enquanto que nas colunas apenas temos folhas de acanto. A fruta,⁵ com eventual simbologia a remeter para a abundância ou prosperidade, numa alusão ao Paraíso, é característica da gramática decorativa dos altares de finais do século XVI e inícios de Seiscentos.⁶

A planta permanece plana, sem o dinamismo côncavo que irá adquirir no Barroco Pleno, com as colunas sobre plintos adossados a um plano de fundo, o que remete para a arquitetura das fachadas de muitas igrejas de Quinhentos e Seiscentos, nomeadamente das Misericórdias portuguesas, como a de Aveiro.

O retábulo é estruturado em torno de um camarim que alberga o trono em degraus, cuja simbologia nos pode remeter para a escada do céu, e em cujos patamares se colocavam velas para as cerimónias de adoração.⁷ «*Toda esta ascese [do trono Eucarístico] visava estabelecer uma comunicação entre dois mundos: o da terra e do céu, dos homens e de Deus [...]*».⁸ No seu topo encontram-se atualmente quatro anjos em poses dinâmicas que seguram cortinados estofados de onde pendem borlas, revelando uma intervenção posterior, do Barroco Final ou Joanino. O objetivo é dignificar a exposição da custódia ou orago do templo.

5 Conforme a espécie, cada fruto pode carregar uma simbologia própria, como é o caso da romã, que simboliza a Igreja ou assembleia de Deus, uma vez que congrega no seu seio várias sementes/frutos, ou, no caso da maçã, o pecado/tentação.

6 Os frutos aparecem muitas vezes nas aletas dos retábulos maneiristas de inícios de Seiscentos, como é o caso do altar da capela de Nossa Senhora dos Mares, na igreja do convento de São Domingos, em Viana do Castelo, datado de 1622. Idêntica solução fomos encontrando em altares de capelas particulares, na região de Lamego, dessa época.

7 À forma do trono, em degraus, não é alheia a Oração das Quarenta Horas ou o Lausperene, pois expunham solenemente o Santíssimo Sacramento. O uso de vasta iluminação era um dos requisitos da primeira oração (quarenta velas no mínimo), o que pode justificar o aparecimento dos degraus como plataforma para a colocação de castiçais, para além da elevação que prestavam ao Santíssimo.

8 MARTINS, Fausto Sanches – Trono Eucarístico do retábulo Barroco português: origem, função, forma e simbolismo. In I Congresso Internacional do Barroco: atas, 2, Porto, 1991. Porto: Reitoria da Universidade do Porto; Governo Civil do Porto, 1991, vol. 2, p. 57.



Fig. 5 - Fachada da igreja da Misericórdia de Aveiro com trabalho em pedra semelhante à estrutura adoptada pelo retábulo maneirista. Foto retirada de: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/74/Igreja_da_Misericordia_de_Aveiro_%2813984612676%29.jpg.

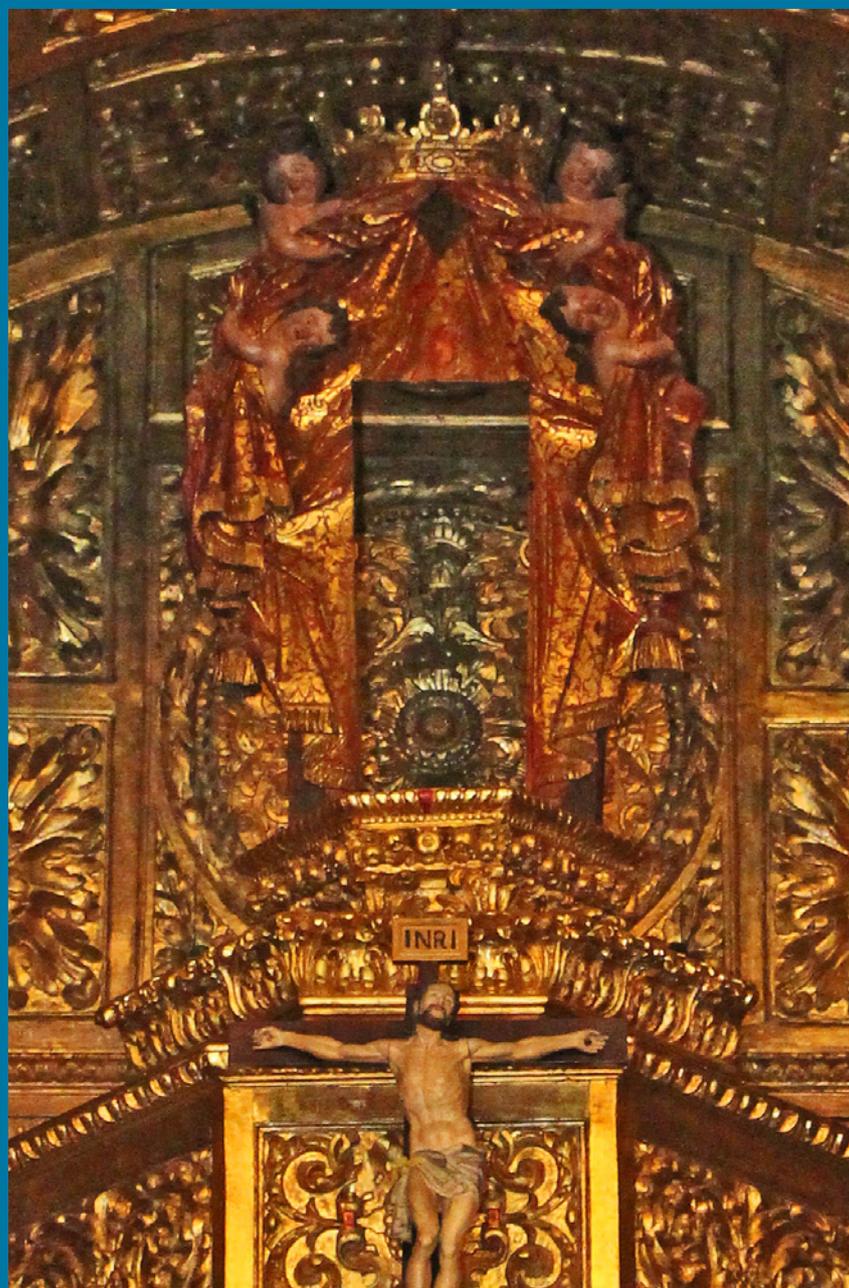


Fig. 6 - Pormenor joanino do remate do trono do retábulo da capela-mor da igreja matriz de Nossa Senhora da Assunção, Vialonga, Vila Franca de Xira. É visível a pose dinâmica dos anjos que seguram um cortinado que serve de dossel à imagem ou custódia a ser colocada no topo. Foto: Museu Municipal de Vila Franca de Xira.

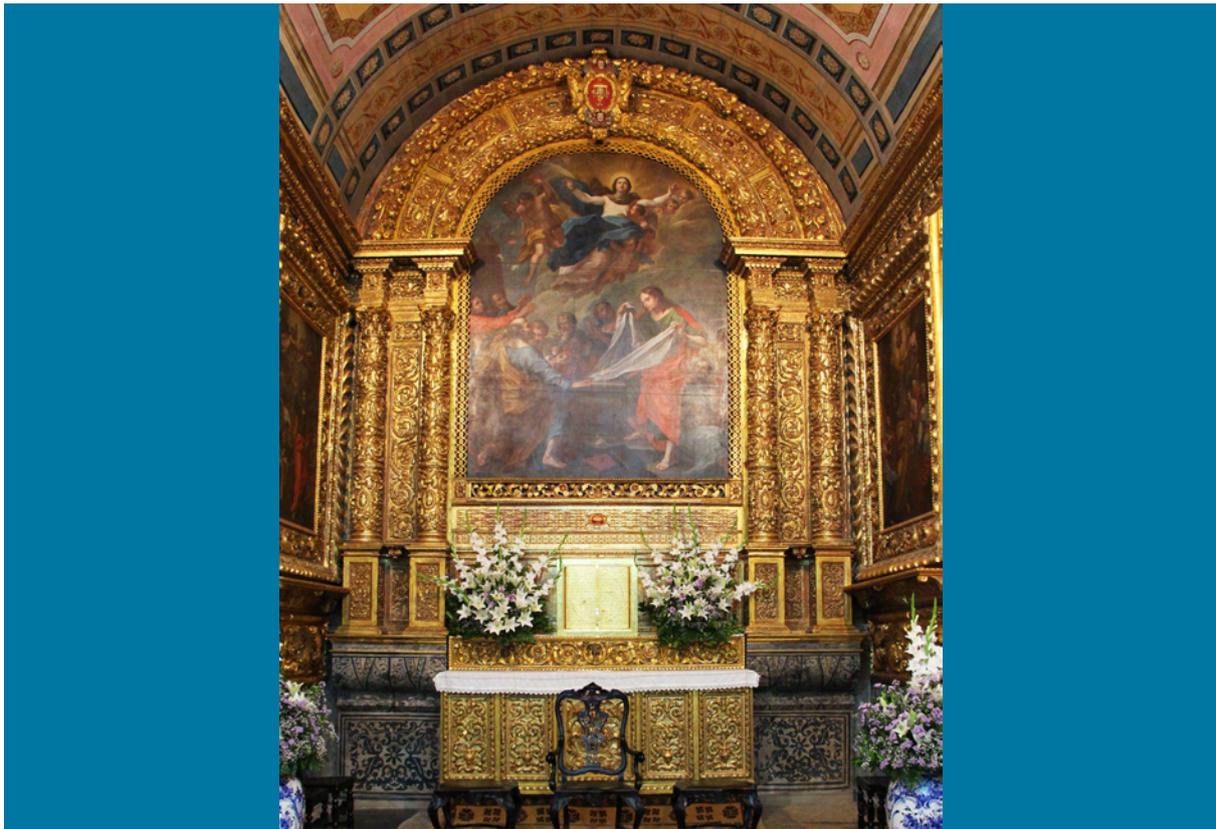


Fig. 7 - Tela de fecho da boca da tribuna com a Assunção da Virgem pertencente ao altar-mor da igreja matriz de Nossa Senhora da Assunção, Vialonga, Vila Franca de Xira. Foto: Museu Municipal de Vila Franca de Xira.

A estrutura ainda conserva uma tela com a Assunção da Virgem, que se baixava quando o trono se encontrava sem a função de expositor, ou na Semana Santa, nos dias que antecedem o Domingo de Aleluia.

Dando continuidade à ampla utilização que se fez de velaturas no retábulo durante a fase maneirista, assinala-se o uso de glaciais, em tons de vermelho, entre o revestimento dourado do altar da matriz de Vialonga (Fig. 2). A interrupção da superfície dourada na talha criava «zonas de descanso ou distensão dos sentidos em contraposição à intensidade do ouro».⁹ Para além do contraste de luz e sombra, originado pelo relevo do motivo entalhado, a cor introduzida por esta técnica, semelhante a vernizes coloridos, criava outros ritmos de leitura sobre as formas do retábulo, tornando-o mais apelativo.

Assinala-se a tentativa de integração do altar num conjunto, ou programa, de «obra de arte total» no espaço da capela-mor da igreja de Nossa Senhora da Assunção, em Vialonga. Tal poderá ter levado a que no sotobanco do retábulo se tente imitar, através da pintura, embutidos de mármore, com desenhos acânticos. Este facto, em conjugação com a decoração das paredes laterais da capela, revestidas em cerca de dois terços por talha que enquadra pintura e na zona inferior por um silhar de azulejos, lembra

9 NODAL MONAR, Carlos – Policromia da talha Barroca do Noroeste de Portugal: evolução histórica, tipologias e técnicas (1668-750). Porto: [s.n.], 2007. Dissertação de Mestrado em Artes Decorativas apresentada na Universidade Católica Portuguesa, Centro Regional do Porto, Escola das Artes. Edição Policopiada, p. 110.

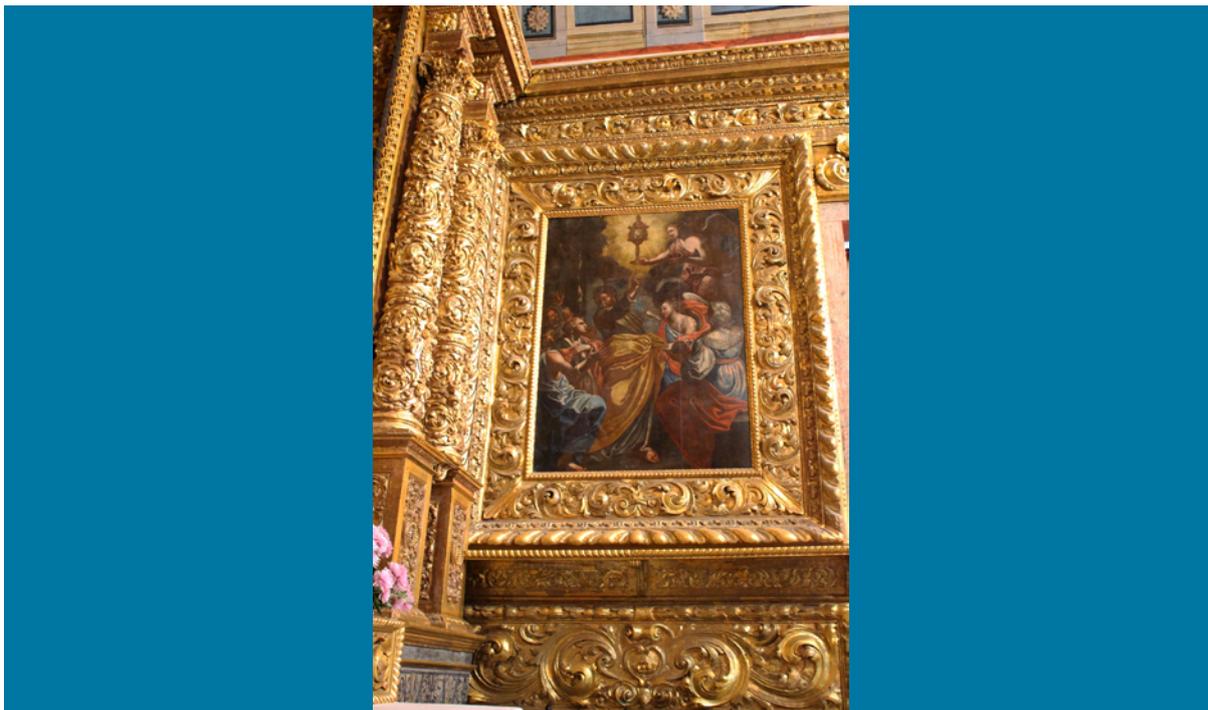


Fig. 8 - Parede lateral da capela-mor da igreja matriz de Nossa Senhora da Assunção, Vialonga, Vila Franca de Xira, onde é visível o uso de grandes molduras e painéis de talha com enrolamentos de folha de acanto em alto-relevo. Por baixo existe um lambril de azulejos em tons de azul e branco, não visível na imagem. Foto: Museu Municipal de Vila Franca de Xira.

alguns espaços conventuais de Lisboa, que durante a vigência do Estilo Nacional recorreram a idêntica solução para conceber os interiores dos seus templos. A talha ganha protagonismo neste tipo de intervenção, uma vez que modela o espaço, tanto no enquadramento que faz do tema central do retábulo, como no das cenas pintadas das ilhargas. A sua conceção torna-se omnipresente no espaço e fundamental para o desenvolvimento da obra de totalidade. No entanto, o facto de a talha e azulejaria das paredes laterais serem de finais do século XVII ou inícios de Setecentos, revelam que a ideia de totalidade do espaço não resulta de uma conceção inicial para a capela-mor. Tentou-se imbuir o espaço dessa ideia *a posteriori*, pelo que não se trata de uma verdadeira «obra de arte total». Os painéis e molduras das pinturas das paredes desenvolvem já relevos acânticos de desenho e relevo mais amplo e encorpado, denunciando o Estilo Nacional, período que se segue ao protobarroco evidenciado no altar-mor.

O sacrário, por ter sido destruído, foi substituído por um outro, de conceção contemporânea¹⁰ que, apesar de se integrar visualmente no restante retábulo, denuncia, através do seu desenho, a sua conceção moderna face ao altar, atitude que nos parece correta uma vez que se trata de uma intervenção atual num conjunto do século XVII.

¹⁰ O sacrário é da autoria da arquiteta Maria Patrício. Vd. CÓPIO, Sílvia –«Retábulo da capela-mor da Igreja de Nossa Senhora da Assunção». In ROQUE, Fátima Faria, coord. – A Arte no concelho de Vila Franca de Xira: Grandes Obras. S.l.: Câmara Municipal de Vila Franca de Xira, 2015, p. 175.



Fig. 9 - Sacrário contemporâneo cujas linhas se tentam integrar na geometria do altar da capela-mor da igreja matriz de Nossa Senhora da Assunção, Vialonga, Vila Franca de Xira. Foto: Museu Municipal de Vila Franca de Xira.

2. O retábulo da capela-mor da igreja de São Bartolomeu, Castanheira

O retábulo-mor da igreja de São Bartolomeu, em Castanheira, Vila Franca de Xira, corporiza o retábulo do barroco Nacional que maior aceitação teve no território português. A planta insinua-se côncava, criando maior dinamismo face ao estilo de talha que o precede. As colunas, agora torsas, acentuam a dinâmica do altar. Nestas, a gramática decorativa exulta a eucaristia, através da mítica ave que renasceu das cinzas, a Fénix, e do uso de cachos de uvas, o vinho que simboliza o sangue de Cristo. A parra entrelaçada entre as espiras lembra a metáfora da videira:

«Eu sou a videira verdadeira e Meu Pai é o agricultor. Toda a vara que em Mim não dá fruto, Ele corta-a, e limpa toda aquela que dá fruto, para que dê mais fruto. [...] Eu sou a videira, vós as varas; quem está em Mim, e Eu nele, esse dá muito fruto; porque sem Mim nada podeis fazer. (Jo 15, 5)».



Fig. 10 - Retábulo em talha dourada da capela-mor da igreja matriz de São Bartolomeu, Castanheira, Vila Franca de Xira. Foto: Museu Municipal de Vila Franca de Xira.



Fig. 11 - Pormenor de uma coluna torsa do retábulo da capela-mor da igreja matriz de São Bartolomeu, Castanheira, Vila Franca de Xira, onde são visíveis os símbolos eucarísticos da Fénix, cachos de uvas e videiras. Foto: Museu Municipal de Vila Franca de Xira.



Fig. 12 - Figura de meio-corpo, envolta em panejamentos que terminam em folha de acanto, numa aduela do altar-mor da igreja matriz de São Bartolomeu, Castanheira, Vila Franca de Xira. Foto: Museu Municipal de Vila Franca de Xira.



Fig. 13 - Painel com relevo inspirado no grutesco italiano do retábulo da capela-mor da igreja matriz de São Bartolomeu, Castanheira, Vila Franca de Xira. Foto: Museu Municipal de Vila Franca de Xira.

A gramática decorativa e a forma do fuste em espiral prolonga-se para as arquivoltas ligadas por aduelas que têm a forma de meio-corpo humano envolto em panejamentos que terminam em folhas de acanto, lembrando a forma de estípites. Esta figura alegórica, que remete para os inícios do Joanino, representa «*um gosto especial do princípio do século XVIII*»,¹¹ atribuindo Robert Smith a sua divulgação em Portugal a Cláudio Laprade.¹² Com o seu uso aumentava-se a teatralidade do altar, acentuada pelo entalhe dos motivos em médio ou alto-relevo, execução que se torna comum no Barroco. Igualmente vulgar na fase do Estilo Nacional é o total douramento do retábulo, desaparecendo na maioria dos casos as velaturas em tons de vermelho, verde ou azul.

Em algumas zonas do retábulo aparecem painéis de anjos com poses movimentadas, suspensos em grinaldas, bem como a aparição de rosas entre a flora do altar, elementos que nos remetem para uma fase de transição para o Joanino. Mas também se encontram composições que sugerem inspiração no grotesco, mais consentânea com a fase maneirista, o que nos leva a aventar sobre a hipótese de ser esta peça mais uma que sofreu já alterações à sua máquina retabular inicial. O mesmo se pode dizer sobre a zona do banco do altar, onde deviam existir mísulas para suportar as colunas. A falta de banquetas, obrigatória liturgicamente porque sobre ela se colocavam os castiçais e o crucifixo, reforça esta ideia. A ausência de talha no remate do ático também indicia modificações à estrutura original, e o sacrário, em jeito de templete facetado, com acentuada presença em todo o conjunto devido à sua individualidade arquitetónica, lembra mais os altares de transição do Maneirismo¹³ para o Barroco Nacional, do que do Nacional para o Joanino. A sua planta octogonal destaca-o do restante retábulo e aproxima-o da tipologia que foi frequente no Maneirismo, ainda que a gramática decorativa que o reveste seja barroca. Na porta, uma representação da ressurreição de Jesus reforça a ideia da salvação do Homem através do Corpo de Cristo – a Sua entrega por nós.

O Concílio de Trento vem reafirmar o dogma da transubstanciação, reforçando a importância e sacralidade da Eucaristia, o que ampliará a presença do sacrário no altar. Como arte resultante do pós-Trento, vemos na cena da ressurreição deste altar a inclusão da luta contra os infiéis, através da representação de um árabe, para além da esperada guarda romana que tomou conta do túmulo de Cristo após a Sua morte. A luta da Igreja Católica trava-se em duas frentes: a dos infiéis muçulmanos e dos europeus protestantes que não seguem os dogmas da Igreja de Roma como o da transubstanciação, corporizado na reserva e guarda da hóstia após a consagração

11 SMITH, Robert C. – A talha em Portugal. Lisboa: Livros Horizonte, 1963, p. 86.

12 «O motivo do meio-corpo foi provavelmente divulgado em Portugal pelo talentoso escultor Cláudio Laprade [...]». Ibidem.

13 É sobretudo no Maneirismo que o sacrário ganha uma forma destacada do altar, com uma arquitetura em forma de templete individualizada do retábulo. Apontamos como exemplos o sacrário de São Domingos de Benfica, em Lisboa, ou o da igreja do Colégio, no Funchal.



Fig. 14 - Sacrário da capela-mor da igreja matriz de São Bartolomeu, Castanheira, Vila Franca de Xira, com planta octogonal a lembrar um templo. Foto: Museu Municipal de Vila Franca de Xira.



Fig. 15 - Porta do sacrário com a ressurreição de Cristo do altar-mor da igreja matriz de São Bartolomeu, Castanheira, Vila Franca de Xira. À direita, pormenor da representação dos infiéis ou inimigos de Jesus: a guarda romana e os muçulmanos. Foto: Museu Municipal de Vila Franca de Xira.

litúrgica. A ressurreição de Cristo deste painel representa a vitória do Bem contra o Mal e demonstra que esta arte tinha também propósitos catequéticos.

Um último aspeto ressalta da análise gramatical efetuada ao retábulo da matriz de Castanheira: o uso de laços frisados que se apertam entre ramagens de flores. Este motivo encontra-se na fase do Estilo Nacional na Escola de talha Portuense. Apontamos como maior exemplo o retábulo conhecido como da Árvore de Jessé na igreja de São Francisco do Porto. Nele, «*sob o ponto de vista decorativo, assistimos à adoção de elementos como meninos, fitas, laços e flores, executados com grande requinte [...]*»¹⁴ facto a que se assiste em mais retábulos executados por António Gomes e outros de um dos



Fig. 16 - À esquerda, pormenor de painel do interior da tribuna do altar-mor da igreja matriz de São Bartolomeu, Castanheira, Vila Franca de Xira, onde se vê um laço frisado entre folhagens e flores miúdas. À direita, o mesmo motivo numa coluna de um retábulo de uma capela particular da diocese do Porto. Este motivo aparece em alguns altares de talha do Estilo Nacional da Escola Portuense. Foto da esq.: Museu Municipal de Vila Franca de Xira Foto da dir.: autor deste trabalho.

seus companheiros de parcerias na região norte do país, pelo que se indicia, que os motivos de laços não terão sido de uso exclusivo da talha do norte.

Apesar de algumas incongruências vigentes, pode-se afirmar que este retábulo reproduz o modelo do Barroco Nacional que maior aceitação teve nas igrejas de Portugal em finais do século XVII ou inícios de Setecentos. Dele se retiram as principais características estruturais da sua conceção, como sejam: planta côncava, colunas torsas revestidas por videiras, uvas e diversas Fénix, com correspondência formal nas arquivoltas que o rematam, enquadrando um camarim com trono para devoção ao orago ou ao Santíssimo Sacramento.

14 FERREIRA-ALVES, Natália Marinho - A Escola de Talha Portuense e sua influência no Norte de Portugal. Col. Portucale. Lisboa: Edições Inapa, 2001, p. 50.

Conclusão

Em termos conceituais percebe-se que o altar da igreja matriz de Castanheira, concelho de Vila Franca de Xira, segue o natural desenvolvimento estrutural já indiciado pelo retábulo de Vialonga, do mesmo concelho. Se neste último caso temos um exemplar cuja decoração está ainda submetida a uma estrutura de carácter arquitetónico (de planta reta), devedor dos portais das igrejas de Quinhentos e Seiscentos, o altar de Castanheira aplica outra dinâmica à sua superfície, utilizando uma planta côncava, torcendo o fuste das colunas e arquivoltas, e assumindo-se como suporte de relevos com significado litúrgico. A sua função passa a estar, com maior nitidez, ao serviço de um igreja católica triunfante. A gramática decorativa abandona a herança maneirista que se inspirava na pagã arquitetura clássica, como ramagens simétricas de folhagem acântica, para adotar fauna e flora com significado eucarístico – a Fénix e a videira.

É durante o trajeto que o retábulo do mundo português vai efetuar, durante o século XVII, que surgiram algumas das suas maiores inovações: a abertura da tribuna, no tramo central, e o remate do ático feito por arquivoltas ligadas por aduelas. O estudo dos dois exemplares do concelho de Vila Franca de Xira, aqui referidos, serve para ilustrar parte desse percurso que conduziu ao original retábulo Barroco Nacional, eventualmente o modelo que acabou por ter a maior difusão na retabulística portuguesa, como se comprova pela sua forte penetração mesmo em centros artísticos periféricos do país.

Pobres frades, ilustres patronos: algumas considerações em torno do convento de Santo António da Castanheira

João Luís Inglês Fontes¹
Maria Filomena Andrade²

Resumo - O convento de Santo António de Castanheira é o objecto do nosso estudo que será apresentado em duas partes. A primeira trata do franciscanismo e dos movimentos da observância, enquadrando nesta os primeiros tempos do oratório/convento de Santo António da Castanheira. Numa segunda parte, analisaremos o cenóbio tornado objeto de um patronato muito especial de uma família nobre portuguesa: os Ataíde, apresentando as formas que revestiu a sua proteção e, simultaneamente, a vida conventual dos «pobres frades», até ao ocaso da comunidade.

Palavras-chave - Franciscanismo; Monaquismo; Observância; Patronato; Convento de Santo António de Castanheira.

Introdução

O convento franciscano de Santo António de Castanheira emerge, nos nossos dias, como um dos monumentos mais emblemáticos do concelho de Vila Franca de Xira. Fundado em 1402, no âmbito da renovação proposta pela corrente da observância de regresso ao ermo e à vivência mais radical da pobreza proposta por S. Francisco, o convento viria a passar, já no século XVI, para a Província capucha de Santo António. Colocado então sob o patrocínio de D. António de Ataíde, 5º Senhor da Castanheira, Povos e Cheleiros, seria alvo de um importante investimento artístico, condigno do papel que doravante assumiria como panteão de tão ilustre família.

Contudo, tentar reconstruir a sua história está longe de ser empresa fácil. Como acontece para com muitas outras casas de franciscanos, também aqui se perdeu o paradeiro do respetivo cartório.³ Aos dados facultados pelos cronistas modernos da

1 Membro do Instituto de Estudos Medievais (Faculdade de Ciências Sociais e Humanas – Universidade Nova de Lisboa) e do Centro de Estudos de História Religiosa (Universidade Católica Portuguesa). Bolseiro de Pós-Doutoramento pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia (SFRH/BPD/85739/2012); mail: joaofontes@hotmail.com.

2 Professora Auxiliar da Universidade Aberta; Diretora-Adjunta do Centro de Estudos de História Religiosa (Universidade Católica Portuguesa); mail: lumena324@hotmail.com.

3 Cf. SOUSA, Bernardo Vasconcelos e (dir), PINA, Isabel Castro, ANDRADE, Maria Filomena, SANTOS, Maria Leonor Ferraz de Oliveira Silva, *Ordens religiosas em Portugal. Das Origens a Trento – Guia Histórico*, Lisboa, Livros Horizonte, 2005, p. 353. O que se conserva do processo oitocentista de extinção do convento não apresenta qualquer inventário do cartório da casa, ao contrário do que acontece para a biblioteca conventual. Cf. Torre do Tombo (doravante TT), *Arquivo Histórico do Ministério das Finanças*, cx. 2204, nº 87 (*Convento de Santo António, Ordem de S. Francisco, Castanheira*). Apenas por uma informação posterior sabemos que, em 1838, o arquivo conventual, ao abandono no convento, compreendia 74 livros e 39 maços (cf. MACEDO, Lino de, *Antiguidades do Moderno Concelho de Vila Franca de Xira*, 2ª ed., Vila Franca de Xira, Câmara Municipal de Vila Franca de Xira, 1992, p. 131).

Ordem dos Frades Menores, em particular Fr. Manuel da Esperança⁴ e Fr. Martinho do Amor de Deus,⁵ juntam-se as informações, mais parcelares mas ainda assim inéditas, conservadas entre o acervo da Província de Santo António depositado na Torre do Tombo⁶ e algumas indicações importantes deixadas por Fr. João da Póvoa nas memórias que redige entre finais do século XV e inícios da centúria seguinte.⁷ Uma história que aqui apenas se entreabre, ajudados ainda por alguns estudos já desenvolvidos sobre a observância franciscana em Portugal, a província de Santo António e o convento da Castanheira, bem como sobre a família patronal, os Ataíde.⁸

1. O franciscanismo e a observância: a fundação do convento de Santo António da Castanheira

A compreensão da história do convento de Santo António da Castanheira, da sua fundação à reforma que integraria no século XVI, implica a percepção do dinamismo da história da Ordem Franciscana a que pertence, fundada por S. Francisco de Assis (1182-1226). A sua figura escapa a definições e o seu projecto de vida, bem afastado de quaisquer pretensões de fundar uma Ordem, debateu-se sempre com o seu desejo de viver como penitente, o seu ímpeto apostólico e a sua incondicional fidelidade a uma pobreza e a uma humildade que eram vistas sobretudo como uma recusa de poder, um despojamento de qualquer sentido de posse, em ordem a uma radical fraternidade, sem excluir ninguém. Descrito por muitos historiadores como um «louco de Deus,» Francisco é uma figura singular, que tanto se sente atraído pelo ermo e pelo seu desejo de viver só para Deus no silêncio e na oração, como se lança num apostolado urbano, sem temer o recurso a técnicas de pregação mais heterodoxas, muitas vezes inspiradas na cultura profana dos mimos e cantos jogralescos.⁹

4 ESPERANÇA, FR. Manoel da, *História Seráfica da Ordem dos Frades Menores de S. Francisco na Provincia de Portugal*, Parte II, Lisboa, Na Oficina de Antonio Craesbeeck de Mello, 1666, Livro XI, caps. II-IV, pp. 518-528.

5 AMOR DE DEUS, Fr. Martinho do, *Escola de Penitencia, Caminho de Perfeição, Estrada Segura para a Vida Eterna. Chronica da Santa Provincia de S. António da Regular, e Estreita Observancia da Ordem do Serafico Patriarca S. Francisco*, no Instituto Capucho neste Reyno de Portugal, tomo I, Lisboa Occidental, Na Officina dos Herdeiros de Antonio Pedrozo Galram, 1740 (sobre o convento da Castanheira, Livro I, cap. XVIII, pp. 120-153).

6 Para o respetivo inventário, cf. *Inventário – Ordens Monástico/Conventuais: Ordem de S. Bento, Ordem do Carmo, Ordem dos Carmelitas Descalços, Ordem dos Frades Menores, Ordem da Conceição de Maria*, coord. José MATTOSO e Maria do Carlo Jasmins Dias FARINHA, Lisboa, IAN/TT, 2002, pp. 362-367. Sobre as memórias (manuscritas e impressas) ligadas a esta Província, cf. LOPES, Fernando Félix, «Fontes narrativas e textos legais para a História da Ordem Franciscana em Portugal», in *Colectânea de Estudos de História e Literatura*, vol. I, Lisboa, Academia Portuguesa da História, 1997, pp. 89-97.

7 «Memórias soltas e inventários do Oratório de S. Clemente das Penhas e do Mosteiro de Nossa Senhora da Conceição de Matozinhos, dos séculos XIV e XV, por Fr. João da Póvoa e outros (Ms. quincentista do Arquivo Distrital do Porto)», ed. A. de Magalhães BASTO, in *Boletim Cultural da Câmara Municipal do Porto*, vol. III, fasc. 1, Porto, Câmara Municipal do Porto, 1940, pp. 5-87.

8 Citaremos estes estudos ao longo do texto.

9 Face à enorme diversidade de estudos sobre S. Francisco, permitimo-nos aqui citar dois estudos exemplares desta figura, onde se poderá colher uma bibliografia atualizada: LE GOFF, Jacques, *S. Francisco de Assis*, Lisboa, Teorema, 2000; e VAUCHEZ, André, *Francisco de Assis. Entre História e Memória*, Lisboa, Instituto Piaget, 2013.

O seu carisma depressa atrai seguidores. Assim acontece logo em 1208, levando-o, um ano depois, a redigir a primeira *Formula vitae*, que sujeita à aprovação do papa Inocêncio III. Mas o seu carisma também se revela muito maior do que os textos normativos que urge redigir para uma fraternidade que cresce muito rapidamente, ao ponto de Francisco, no Capítulo das Esteiras de 1219, se deparar com uma multidão de frades cujos rostos são, para ele, desconhecidos. Sobretudo, torna-se difícil equilibrar as tensões que marcam a vida de Francisco e enquadrar normativamente o modo de vida que deseja propor para os seus Irmãos, nomeadamente quanto à vivência estrita da pobreza e à recusa fundamental, a ela subjacente, da posse e do poder que cria desigualdades e faz perigar a radical fraternidade que deveria existir entre todos os frades e a humildade que, perante o mundo, justificava a opção pelo título de Frades Menores.¹⁰

O crescimento da Ordem, o seu sucesso junto dos públicos de vilas e cidades e o desejo pontifício de a utilizar como um instrumento de evangelização ao seu serviço levam muitos conventos a aproximarem-se cada vez mais das cidades, a albergar um crescente número de frades e a investir na sua formação letrada. Não tardaria muito para que os Franciscanos invadissem as Universidades europeias. Mas este *inurbamento* dos conventos e a valorização crescente da formação letrada dos frades levam também ao enriquecimento das suas casas, ao avolumar de património e à procura ou aceitação de um número crescente de privilégios e isenções, mitigando os rigores originais da Regra.

As reações no interior da fraternidade far-se-ão sentir ainda em vida de S. Francisco, que se retira do governo da Ordem poucos anos antes de morrer (1226). As cisões, sempre em torno da questão da vivência da pobreza e do entendimento da mesma no âmbito da proposta de vida de S. Francisco, levarão muitos a recusar essa aproximação às cidades e esse engrandecimento das comunidades e dos conventos. Por oposição, propõem um regresso ao ermo, a comunidades pequenas – tal como Francisco propusera para os que no interior da Ordem quisessem levar vida eremítica –, vivendo do trabalho das suas mãos e da providência, moderando ou mesmo recusando toda a preparação letrada e toda a actividade pastoral.¹¹

Os movimentos de reforma, no interior do mundo franciscano, desenvolver-se-ão sempre em função deste movimento pendular entre a cidade e o ermo. Reformar é, sempre de novo, um regresso às origens, entendido como um regresso a uma obediência mais estreita à pobreza pugnada por Francisco.¹²

10 Sobre a mensagem espiritual associada ao franciscanismo, veja-se a excelente síntese proposta por VAUCHEZ, André, *A espiritualidade da Idade Média Ocidental (séc. VIII-XIII)*, Lisboa, Ed. Estampa, 1995, pp. 143-151.

11 Uma síntese em SENSI, Mário, *Le Osservanze Francescane nell'Italia Centrale (Secoli XIV-XV)*, Roma, Collegio San Lorenzo da Brindisi – Istituto Storico dei Cappuccini, 1985.

12 Cf. MERLO, Giovanni Grado, *Tra ermo e città. Studi sur Francesco d'Assisi e sul francescanesimo medievale*, Assisi, Edizioni Porziuncola, 1991.

É certo que muitos destes grupos acabariam por, num primeiro momento, fracturar a própria Ordem e criar inúmeras tensões, tanto mais que não poucos desenvolvem uma faceta particularmente contestatária e mesmo heterodoxa em termos doutrinários, mesclando com o seu desejo de reforma e de radical igualdade entre todas expectativas milenaristas e apocalípticas, ou de contestação às autoridades civis ou eclesiásticas, ou mesmo à função mediadora da Igreja e dos seus ministros. A incompreensão face à diversidade dos movimentos que, desde finais do século XIII, advogam este pauperismo radical, leva por vezes a confusões e a integrar num mesmo universo grupos distintos. A perseguição que lhes é movida pela Ordem Franciscana, apoiada abertamente pelo papado a partir de 1317, leva à sua dispersão e à procura da proteção de importantes patronos leigos e eclesiásticos.

Será necessário esperar pelo pontificado de Gregório XI, o último dos papas anteriores ao Cisma do Ocidente, para que a política pontifícia face a estes grupos se altere. Assim, Gregório XI coloca sob a sua proteção diversos destes grupos de frades da pobre vida que, em Itália, florescem em torno da figura de Frei Paoluccio Trinci, próximo de Foligno, em Itália, logo em 1374.¹³ A concessão posterior de diversos privilégios pontifícios permitiria uma maior institucionalização do movimento e a sua expansão para fora da Península Itálica. Nascia assim o que seria conhecido por observância franciscana. O mesmo papa não temeria, aliás, proteger outros grupos de cariz eremítico surgidos na Península Ibérica, igualmente influenciados pelo pauperismo voluntário, como os Jerónimos, ainda em 1373,¹⁴ e os eremitas portugueses da pobre vida, colocados sob protecção pontifícia em 1376.¹⁵

No fundo, este período é marcado por diversas iniciativas, diversas observâncias, que partilham este desejo de regresso à pobreza e que reforçam a dimensão mais eremítica e menos institucionalizada da sua forma de vida. O irradiar do movimento observante franciscano atingiria também o território português em finais do século XV, a partir de um grupo de frades oriundos da Galiza.¹⁶ Volvidos catorze anos sobre o despoletar do Cisma do Ocidente, que dividiu os reinos peninsulares entre duas obediências – ao papa

13 Cf. SENSI, Mário, ob. cit.

14 Cf. REVUELTA SOMALO, Josemaría, *Los Jerónimos. Una orden religiosa nacida en Guadalajara, Guadalajara*, Institución Provincial de Cultura «Marqués de Santillana», 1982; COUSSEMACKER, Sophie, *L'Ordre de Saint Jérôme en Espagne (1373-1516)*, tomos I-IV, Paris, Thèse de Doctorat en Histoire Médiévale, Université de Paris X – Nanterre, policop., 1994; SÁNCHEZ HERRERO, José, «Fundación y desarrollo de la Orden de los Jeronimos, 1360-1561», in *Codex Aquilarensis. Cuadernos de Investigación de Santa María La Real*, nº 10, Dez. 1994, pp. 63-94.

15 Cf. FONTES, João Luís Inglês, *Da «pobre vida» à Congregação da Serra de Ossa: génese e institucionalização de uma experiência eremítica (1366-1510)*. Lisboa, Dissertação de Doutoramento em História, especialidade em História Medieval, apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, policop., 2012.

16 Sobre a entrada da observância franciscana em Portugal e a sua expansão, cf. REMA, Henrique Pinto, «A Observância Franciscana na Península Ibérica (nos séculos XIV, XV e XVI)», in *Itinerarium*, tomo XLIX, 2003, pp. 61-96; GARCÍA ORO, José, «Los “frades da prove vida”. Un nuevo franciscanismo en Galicia y Portugal», in *Los Franciscanos Conventuales en España. Actas del II Congreso Internacional sobre el Franciscanismo en la Península Ibérica* (Barcelona, 30 de marzo – 1 de abril de 2005), ed. Gonzalo FERNÁNDEZ GALHARDO JIMÉNEZ, Madrid, Franciscanos Conventuales – Asociación Hispánica de Estudios Franciscanos, 2006, pp. 245-274; TEIXEIRA, Vítor Gomes, *O movimento da Observância Franciscana em Portugal (1392-1517)*. História, Património e Cultura de uma Experiência Religiosa, Porto, Centro de Estudos Franciscanos, 2010.

de Avinhão e ao papa de Roma – os «frades da pobre vida» vindos da Galiza chegam ao território português, aparentemente motivados pela obediência do rei João I ao papa de Roma e pelo bom acolhimento deste monarca ao seu propósito de estenderem a observância franciscana ao reino português. Com efeito, a sua entrada em Portugal é autorizada por bula do papa de Roma, Bonifácio IX, de 13 de Abril de 1392, e o apoio do monarca português a estes frades e ao seu entendimento austero e pobre da vida franciscana não tardará em fazer-se sentir.

As primeiras fundações acontecem ainda na estreita proximidade com terras galegas: logo em 1392, Fr. Gonzalo Mariño, Fr. Diogo Arias e o leigo Fr. Pedro Dias fundam eremitérios nos lugares de Santa Maria da Ínsua, em Caminha; Santa Maria de Mosteiró, em Valença do Minho; S. Francisco de Viana; S. Paio do Monte, em Cerveira; e S. Clemente das Penhas, junto a Matosinhos.¹⁷ A estes fundadores as crónicas da Ordem acrescentam outros nomes de galegos: Fr. Afonso Saco, Fr. Pedro Gonçalves, e os leigos Fr. Garcia de Montãos e Fr. Pedro de Alamancos.¹⁸

O próprio D. João I estimulará a reforma na observância dos antigos conventos franciscanos de Alenquer e de Leiria e não temerá em favorecer os frades com privilégios e escolher entre eles alguns dos seus conselheiros e confessores, como Fr. João de Xira, responsável pela reforma do convento de Leiria.¹⁹

As comunidades entretanto fundadas eram certamente pequenas, muito pobres e austeras, com graus de organização ainda rudimentares. Em muitos casos, a instalação de pequenos grupos de frades só mais tarde resultaria numa efetiva fundação conventual, ratificada pelas autoridades eclesiásticas. Estas primeiras implantações aproximar-se-iam, muitas delas, dos eremitérios que se espalhavam nessa mesma época pelo sul de Portugal, vivendo de forma pobre e austera, em zonas mais ermas mas não excessivamente afastadas dos povoados, conciliando a oração e a atividade contemplativa com o trabalho manual e eventualmente algumas saídas para pedir esmolas.

É o que se deve ter passado na Castanheira, onde um pequeno grupo de frades se instala, cerca de 1402, sob a liderança do galego Fr. Pedro de Alamancos, reforçado e apoiado por alguns frades vindos de Alenquer, convento entretanto reformado nos

17 Para além da bibliografia da nota anterior, vejam-se ainda, sobre estes conventos, as entradas respetivas em SOUSA, Bernardo Vasconcelos e (dir), PINA, Isabel Castro, ANDRADE, Maria Filomena, SANTOS, Maria Leonor Ferraz de Oliveira Silva, *Ordens religiosas em Portugal. Das Origens a Trento – Guia Histórico*, Lisboa, Livros Horizonte, 2005, pp. 352 (Ínsua de Caminha), 352-353 (Mosteiró de Valença), 282 (S. Francisco de Viana), 282-283 (S. Paio do Monte, Cerveira), 281-282 (S. Clemente das Penhas, Matosinhos, depois convento de Nossa Senhora da Conceição).

18 Cf. nota 16.

19 Sobre o convento de Leiria, cf. GOMES, Saul António, «O convento de S. Francisco de Leiria na Idade Média», *Itinerarium*, tomo XL, 1994, pp. 399-502. Sobre a presença dos franciscanos observantes junto da corte de Avis, cf. MARQUES, João Francisco, «Franciscanos e dominicanos confessores dos reis portugueses das duas primeiras dinastias: espiritualidade e política», in *Espiritualidade e Corte em Portugal, séculos XVI a XVIII*. Actas, Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1993, pp. 53-60; MORENO, Humberto Baquero, «O poder real e o franciscanismo no Portugal medievo», in I-II Seminário “O Franciscanismo em Portugal” – Actas, Lisboa, Fundação Oriente, 1994, pp. 87-96; GOMES, Rita Costa, *A Corte dos Reis de Portugal nos finais da Idade Média*, Carnaxide, Difel, 1995, pp. 114-120.

costumes da observância.²⁰ Segundo o testemunho do cronista Fr. Manuel da Esperança, o grupo instala-se junto a uma ermida já existente, dedicada a Santo António, no lugar de Fonte do Bispo, do termo de Povos, afastado, portanto, do povoado, junto a uma fonte de água. O lugar é-lhes doado por um casal, Domingos Simões e sua mulher, moradores em Vila Franca, que aí possuíam uma quinta. Esperança descreve os primeiros edifícios como estruturas muito precárias e pobres, certamente ligados a uma fase inicial menos institucionalizada ou com contornos mais próximos do eremitismo.²¹

Tal ilação é reforçada pelo facto de, só volvidas mais de duas décadas, os franciscanos da Castanheira terem procurado obter junto do papa a ratificação da mesma doação e verem reconhecida a fundação conventual aí realizada. A súplica, datada de 10 de Setembro de 1427, refere como se haviam entretanto desenvolvido diversas dependências em torno da primitiva igreja (claustro, torre sineira, cemitério e outras oficinas), passando já mais de 20 anos sobre a data em que o lugar lhes havia sido entregue pelos ditos benfeitores.²² Contudo, a comunidade mantinha-se pobre, vendo-se obrigada, um mês depois, a pedir que as letras apostólicas entretanto solicitadas sobre o seu oratório fossem expedidas gratuitamente, dada a manifesta precariedade em que viviam.²³ A casa é, aliás, referida como oratório, pressupondo ainda um grupo pequeno.

A data do pedido poderá não ser inocente, dado que se sucede à morte do doador, Domingos Simões, segundo Esperança²⁴ ocorrida dois anos antes, e numa fase de maior vigor da observância em Portugal, que possivelmente já contaria, desde 1420, com um vigário próprio, Fr. João de Xira, o famoso confessor de D. João I.²⁵ Haveria todo o interesse em garantir que nada obstava à fundação e que esta era efetivamente reconhecida pelas autoridades eclesiásticas.

O desenvolvimento da casa parece ser mais sólido na segunda metade do século XV, coincidindo com a fase da definitiva institucionalização da observância, a sua opção pelo centro e sul do país e a sua autonomização face aos claustrais, consagrada, em 1446, pela possibilidade de eleição de um vigário próprio, sujeito, neste caso, não ao provincial de Portugal mas a um vigário-geral próprio. Este é também o período de

20 Cf. TEIXEIRA, Vítor Gomes, O movimento da Observância..., pp. 187-188, demonstrando a plausibilidade da data proposta por Fr. Manuel da Esperança. Alenquer fora reformado nos novos costumes observantes em 1400.

21 Cf. ESPERANÇA, Fr. Manoel da, História Seráfica da Ordem dos Frades Menores de S. Francisco na Provincia de Portugal, Parte II, Livro XI, cap. II, pp. 518-520.

22 Monumenta Portugaliae Vativana, ed. António Domingues de Sousa COSTA, vol. IV – Súplicas do Pontificado de Martinho V (anos 8 a 14), Braga, Editorial Franciscana, 1970, n° 1169, p. 252 (1427.09.10).

23 Ibidem, vol. IV, n° 1184, p. 263 (1427.10.23).

24 Cf. ESPERANÇA, Fr. Manoel da, História Seráfica..., Parte II, Livro XI, cap. III, p. 524. Foi enterrado com a mulher debaixo do arco da capela-mor.

25 Cf. SOUSA, Bernardo Vasconcelos e (dir), PINA, Isabel Castro, ANDRADE, Maria Filomena, SANTOS, Maria Leonor Ferraz de Oliveira Silva, *Ordens religiosas em Portugal. Das Origens a Trento* – Guia Histórico, p. 257. A hipótese é já levantada por António Domingues de Sousa Costa, a partir de Fr. Manuel da Esperança (cf. Monumenta Portugaliae Vaticana, tomo III/1, Braga, Editorial Franciscana, 1982, p. 753 e nota 556).

uma maior abertura das casas à formação letrada, ao seu engrandecimento material e patrimonial e ao patrocínio da realeza e da grande nobreza do reino.²⁶

Embora nos faltem os documentos, é desta fase o aumento de doações, também à casa de Santo António da Castanheira, protagonizado sobretudo pela realeza. Os diversos cronistas franciscanos, de Fr. Manuel da Esperança a Fr. Martinho do Amor de Deus, são unânimes nas informações que atestam a crescente intervenção dos monarcas portugueses e das suas consortes, desde o reinado de D. Afonso V ao de D. Manuel, no sentido de promoverem uma maior autonomia patrimonial do convento, um reforço dos seus privilégios e o próprio engrandecimento do edificado. Assim se relatam as doações feitas pelo rei Manuel de uma vinha, em ordem a ampliar a cerca conventual, cujo resguardo a sua segunda mulher, a rainha D. Maria, procuraria assegurar, patrocinando a construção de um novo muro que a separava do bulício do mundo. D. Afonso V confirmaria aos frades a posse de toda a propriedade da Fonte do Bispo e assegurar-lhes-ia o indispensável acesso às fontes de água aí existentes. Por seu lado, os mesmos cronistas referem diversas campanhas de obras, em grande parte realizadas nos reinados de D. João II e D. Manuel, com o apoio das respetivas consortes: obras na igreja e celas do convento, patrocinadas por D. Leonor; obras na fonte do convento com D. João II; melhoramentos nas oficinas e igreja durante o reinado de D. Manuel, bem como no respectivo claustro.²⁷

A chancelaria régia e alguns diplomas que permaneceram no fundo da Província acrescentam diversas outras mercês outorgadas por estes monarcas ao convento de Santo António da Castanheira. Sabemos que, pelo menos desde 1467, os frades tinham carta de privilégio para um homem que os servisse continuamente,²⁸ a qual é consecutivamente renovada por D. João II em 1482,²⁹ 1484³⁰ e 1493,³¹ em 1519, D. Manuel concede diversas esmolas em especiarias ao cenóbio, o que seria renovado e alargado nos reinados seguintes.³²

Sabemos, além disso, da presença de pelo menos um monarca, o rei D. João II, no convento, em virtude do cumprimento de um voto pela cura de uma enfermidade. A deslocação ao cenóbio ocorre em 1493, afirmando o cronista Garcia de Resende que o rei a fez a pé, a partir de Torres Vedras.³³ A proximidade do monarca com estes círculos

26 Cf. TEIXEIRA, Vítor Gomes, *O movimento da Observância Franciscana...*, pp. 237-249.

27 Para todas estas intervenções e doações, cf. ESPERANÇA, Fr. Manoel da, *História Seráfica...*, Parte II, Livro XI, cap. II-III, pp. 520-524; AMOR DE DEUS, FR. Martinho do, *Escola de Penitencia...*, Livro I, cap. XVIII, pp. 128-131.

28 Carta régia de 25.10.1467, confirmada pelo rei João II a 28.07.1482 (TT, Leitura Nova, Estremadura, lv. 3, fls. 266-266v).

29 Cf. nota anterior.

30 Carta de privilégio a um Afonso Esteves, filho de Brás Esteves, morador na Castanheira, por estar «mujtas vezes ocupado em causas e seruçjo da dicta casa» (TT, Chancelaria de D. João II, lv. 23, fls. 109v-110 – 1484.05.24).

31 Carta genérica de privilégio para um homem que servir o mosteiro (TT, Leitura Nova, Estremadura, lv. 10, fl. 128v – 1493.12.05).

32 Este privilégio é referido numa mercê da rainha D. Maria I de 11.05.1780, que o confirma (TT, OFM, Província de Santo António, Província, maço 9, nº 205).

33 RESENDE, Garcia de, *Crónica de D. João I e Miscelânea*, reimpressão fac-similada da nova edição conforme a de 1798, prefácio de Joaquim Veríssimo Serrão, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1973, cap. CLXXI, pp. 246-247.

da observância não é, aliás, de estranhar, dado que tinha como confessor um célebre franciscano observante, Frei João da Póvoa, por diversas vezes vigário provincial dos observantes portugueses e guardião de diversas das suas casas.³⁴ É precisamente pelas memórias manuscritas que lhe são atribuídas que sabemos ter o convento da Castanheira acolhido a realização de um capítulo dos observantes em 1474, o que pressuporia já a existência de estruturas capazes de albergar acolher um grupo numeroso de frades.³⁵

Do mesmo modo, sabemos que em 1470 era guardião da casa um certo Fr. António da Ribeira, encarregue de terminar a tradução para português da *Crónica dos 24 Gerais da Ordem dos Frades Menores*.³⁶ Os elementos compilados por José Adriano Freitas de Carvalho sobre as bibliotecas dos mosteiros franciscanos da Observância permitiram-lhe ainda comprovar o claro investimento que Frei João da Póvoa fez neste convento da Castanheira, procurando enriquecê-lo com diversos incunábulos, da Bíblia às *Florzinhas de S. Francisco* e a obras no âmbito do Direito Canónico e da espiritualidade.³⁷

Todos estes elementos convergem no sentido de comprovar a crescente importância do convento de Santo António da Castanheira no conjunto das casas observantes portuguesas e como ele acompanha esse movimento mais geral de institucionalização da própria observância e de abandono gradual dos seus traços mais eremíticos, com um crescente investimento na componente letrada da vida conventual e com um desenvolvimento e engrandecimento das estruturas edificadas, em larga medida suportados no apoio régio e na grande nobreza.

Aliás, este movimento acompanhava o que acontecia em muitas outras províncias da Ordem, com o fortalecimento da observância, quer pelo aumento das novas fundações, quer pela adesão aos seus costumes de mais antigas casas franciscanas. Tal facto justificaria a decisão, tomada pelo papa Leão X em 1517, de dividir a Ordem dos Frades Menores em dois ramos: por um lado a dos Frades Menores da Regular Observância e, por outro, a dos Frades Menores Conventuais, ou claustrais. Isso traduzir-se-ia, em Portugal, na criação de duas províncias distintas, a da Regular Observância sedeadada no Convento de S. Francisco de Lisboa, na qual se incluía o Convento da Castanheira, e a dos Conventuais com sede em S. Francisco do Porto. A Província da Regular Observância seria dividida em

34 Sobre Fr. João da Póvoa, cf. CARVALHO, José Adriano Freitas de, «Nobres Leteras... Formosos Volumes». *Inventário de Bibliotecas dos Franciscanos Observantes em Portugal no Século XV. Os traços de união das reformas peninsulares*. Porto, Centro Inter-Universitário de História da Espiritualidade – Instituto de Cultura Portuguesa – Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1995; idem, «Benfeitores dos franciscanos portugueses em tempos de Fr. João da Póvoa», *Via Spiritus*, nº 6, 1999, pp. 227-231; TEIXEIRA, Vítor Gomes, «Frei João da Póvoa e o movimento da Observância Franciscana Portuguesa entre 1447 e 1517», *Lusitania Sacra*, 2ª série, tomo XVII, 2005, pp. 227-254; idem, *O movimento da Observância Franciscana...*, pp. 421-440.

35 BASTO, A. de Magalhães (ed.), «Memórias soltas e inventários do Oratório de S. Clemente das Penhas e do Mosteiro de Nossa Senhora da Conceição de Matozinhos...», p. 45. O capítulo realizou-se a 2 de Fevereiro desse ano, tendo sido eleito o próprio Fr. João da Póvoa como provincial.

36 Cf. CARVALHO, José Adriano Freitas de, «Nobres Leteras... Formosos Volumes». *Inventário de Bibliotecas dos Franciscanos Observantes em Portugal no Século XV...*, p. 50.

37 Veja-se a respectiva lista em ibidem, pp. 51-52, 122, 126.

duas logo em 1532, por pedido de D. João III: a Província de Portugal e a dos Algarves.³⁸

Contudo, por esta época, já outros movimentos no interior da Ordem Franciscana, descontentes com as cedências da observância à dimensão letrada, ao engrandecimento dos conventos e à relação com as cidades, propunham de novo uma reforma que encontrava de novo na vivência rigorosa da pobreza e na valorização do ermo os seus pontos fundamentais. Muitos destes movimentos haviam nascido em território castelhano, no âmbito de casas observantes, passando a distinguir-se da primeira observância pelo seu maior rigorismo – dizem-se da «estreitíssima observância» ou «da mais estreita e regular observância» – e, exteriormente, pelo seu hábito pobre, por andarem descalços e pelo feitio pontiagudo dos capelos, que lhes mereceu o epíteto de «capuchos».

A influência destes movimentos faz-se sentir desde cedo em Portugal. Com efeito, a reforma de Fr. João de Guadalupe lograria obter uma primeira fundação, tutelada por D. Jaime, duque de Bragança, nas proximidades de Vila Viçosa, logo em 1500, dedicada a Nossa Senhora da Piedade; a multiplicação das fundações daria origem à custódia da Piedade, logo em 1509, elevada a Província em 1517. Em 1539, Fr. Martinho de Santa Maria inicia vida eremítica no convento de Santa Maria da Arrábida, tutelado pela Casa de Aveiro; em 1542 são redigidas os seus primeiros estatutos, com o apoio de Frei Pedro de Alcântara e Frei João de Áquila; depressa obtêm um número de conventos suficiente para se autonomizarem como custódia, logo em 1552, e em Província oito anos depois. Por último, a Província de Santo António, resultante da reforma de diversos conventos da Província de Portugal da Regular Observância iniciada em 1424 pelo Geral Fr. Francisco dos Anjos, onde se integraria o convento da Castanheira. Com um número suficiente para constituir uma custódia, logo em 1565, foi autonomizada como Província em 1568, por meio das letras apostólicas *Sacrae religionis sinceritas* de 8 de Agosto. O seu orago justificaria que estes frades ficassem também conhecidos por antoninos.³⁹

Todos estes movimentos da «estrita observância» pugnavam, como se disse, por uma defesa intransigente da pobreza proposta por S. Francisco, demitindo-se assim, quer pessoal quer comunitariamente, de qualquer forma de propriedade. Por isso, não aceitavam qualquer fundação sem que esta fosse suportada por um poderoso padroeiro que era, efetivamente, o proprietário do convento, permitindo aos frades nada ter

38 Para uma panorâmica sobre a história da Ordem, cf. MOREIRA, António Montes, «Franciscanos», in *Dicionário de História Religiosa de Portugal*, dir. Carlos Moreira Azevedo, tomo II, Lisboa, CEHR da UCP – Círculo de Leitores, 2000, pp. 273-280; ANDRADE, Maria Filomena, «Franciscanos», in *Dicionário Histórico das Ordens e Instituições Afins em Portugal*, dir. José Eduardo Franco, José Augusto Mourão e Ana Cristina da Costa Gomes, Lisboa, Gradiva, 2010, pp. 158-169.

39 Para uma panorâmica geral da história destas Províncias, para além da bibliografia citada na nota anterior, cf. LOPES, Fernando Félix, «Fontes narrativas e textos legais para a História da Ordem Franciscana em Portugal», in *Coleção de Estudos de História e Literatura*, vol. I, Lisboa, Academia Portuguesa da História, 1997, pp. 34, 72, 89-90; SOUSA, Bernardo Vasconcelos e (dir), PINA, Isabel Castro, ANDRADE, Maria Filomena, SANTOS, Maria Leonor Ferraz de Oliveira Silva, *Ordens religiosas em Portugal. Das Origens a Trento* – Guia Histórico, pp. 257-258.

de seu e, em simultâneo, poder usufruir do essencial para que a vida comunitária se mantivesse.⁴⁰

Percebe-se assim que, mesmo nos conventos mais antigos que aderiam à estrita observância, se registre, nesta fase, uma abertura a este patrocínio – régio ou nobiliárquico –, que depressa faria das igrejas conventuais verdadeiros panteões das respetivas famílias patronais. O mesmo vai acontecer com Santo António da Castanheira, que integra o grupo de casas da reforma que Frei Francisco dos Anjos desenvolve desde 1524 e cujo padroado passará, volvidos poucos anos, para a casa dos Condes da Castanheira. Com este ato, inicia-se uma nova fase na vida do convento, que se junta a um importante grupo de casas religiosas e igrejas patrocinadas por esta família e sujeitas, nas décadas centrais do século XVI, a importantes campanhas de obras, em larga medida coincidentes com o período posterior ao terramoto de 1531, que parece ter afetado gravemente a região estremenha.

2. Ilustres patronos

É neste contexto que os pobres frades, com o apanágio régio, começam a ser protegidos e patrocinados por um homem de uma família nobre portuguesa, do círculo da corte. Esse homem é António de Ataíde.⁴¹

Os avós paternos são os condes de Atouguia (Álvaro Gonçalves de Ataíde, 1º Conde de Atouguia e Guiomar de Castro, condessa de Ourém) e os maternos os senhores do Prado (Pedro de Sousa de Seabra e Maria Pinheira). O seu pai, D. Álvaro de Ataíde, é o filho segundo e por isso, é o seu irmão mais velho, D. Martinho de Ataíde, quem herda o título de 2º conde de Atouguia. D. Álvaro, apesar de ser filho segundo, recebe consideráveis bens do seu pai e de sua mãe (entre eles, a Quinta do Judeu, em Porto de Mós, e a quinta da Foz, em Benavente). Casa, em primeiras núpcias, com D. Leonor de Noronha, de quem teve Pedro de Ataíde (cujo único filho, Fernando de Ataíde, morreu sem deixar geração). Mas este casamento revela-se muito importante a nível do património da família, pois por morte do seu sogro, D. Pedro Vaz de Melo, Senhor da Castanheira, Povos e Cheleiros (também conde da Atalaia e regedor da Casa do Cível de D. Afonso V), D. Álvaro e D. Leonor passam a ser os 5^{os} Senhores da Castanheira, Povos e Cheleiros, devido ao facto do seu cunhado ser considerado inapto para neles suceder e a sua mulher reunir as condições de se habilitar na sucessão das terras.⁴²

40 Cf. FONTES, João Luís Inglês (coord.), *O Convento dos Capuchos. Vida, Memória, Identidade*, Almada, Câmara Municipal de Almada, 2013, p. 57.

41 Sobre D. António de Ataíde, as informações aqui apresentadas, salvo indicação em contrário, seguem de perto os dados recenseados por CARVALHO, Maria Paula Coelho de, *A Acção Ultramarina de D. António de Ataíde, 1º Conde da Castanheira*, Lisboa, Dissertação de Mestrado em História dos Descobrimentos e da Expansão Portuguesa apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, policop., 2001, para onde remetemos para o devido suporte documental.

42 *Ibidem*, pp. 15-17.

Afirmava-se assim, progressivamente, uma linhagem, através de alianças consumadas em casamentos «estratégicos» que conduzem ao fortalecimento do poder e correspondem a uma presença cada vez maior nos círculos cortesãos. Mas esta situação traz também problemas quando o ambiente, como é o caso, não é pacífico, e várias fações entram em litígio aberto. É o que acontece no reinado de D. João II, face à conspiração do Duque de Viseu. Envolvidos nesta trama, D. Álvaro e o seu filho D. Pedro, logo após o assassinado do Duque de Viseu, conseguem fugir, D. Álvaro para Castela e D. Pedro para Setúbal, onde é capturado e morto. D. Álvaro é condenado à revelia e os seus bens confiscados (mas escapa ileso). D. Leonor permanece no reino e o rei D. João II entrega-lhe os bens do traidor exilado.⁴³

Mas logo após as cortes de Montemor-o-Novo, D. Manuel manda chamar ao reino D. Álvaro de Ataíde e reabilita-o, confirmando-lhe os bens, em 1497. Entretanto, membro do Conselho Régio e já viúvo, volta a casar, desta vez com Violante de Távora (viúva de Rui de Sousa Cide), filha dos senhores do Prado. Deste casamento nasce D. António de Ataíde. Este não chega a conhecer o seu «meio-irmão» D. Pedro, cuja memória D. Manuel também reabilitou, concedendo-lhe as jurisdições sobre Castanheira e Povos, que passam diretamente para o filho, D. Fernando, que casou com D. Leonor da Silveira, filha dos barões de Alvito (são eles os fundadores do mosteiro feminino das clarissas da Suberra da Castanheira, onde se fizeram sepultar na capela-mor).⁴⁴ Por morte de D. Fernando sem geração, em 1525, as terras de Castanheira, Povos e Cheleiros passam, de juro e herdade, para a posse de D. António de Ataíde, completando assim uma herança familiar que o conduz ao topo da nobreza portuguesa de então.⁴⁵

D. António é desde tenra idade protegido pelos monarcas, pois vive como criança na corte, onde é educado ao lado do infante D. João, com os seus conceituados mestres, e aí se foi gerando e cimentando uma estreita amizade e cumplicidade entre os dois.

A partir de 1521, reinando então D. João III, D. António permanece sempre ao seu lado, como amigo, conselheiro e embaixador (num período conturbado com as questões do imperador Carlos V). D. João III contará com ele até ao fim dos seus dias. Mas esta fidelidade é abundantemente recompensada com privilégios e cargos. Assim, em 19 de junho de 1522 são-lhe doados, de juro e herdade para ele e para os seus herdeiros (por morte, sem geração, do sobrinho D. Fernando, detentor dos referidos bens), as vilas de Castanheira, Povos, Cheleiros e o padroado de Bucelas (ato sucessivamente confirmado em 1527 e 1543, para ele e para os seus descendentes).

43 Ibidem, pp. 17-19.

44 Sobre este mosteiro, cf. BRITO, Nogueira de, *O Mosteiro da Sub-Serra da Castanheira. Ligeiras notas sobre a sua fundação. Inscricções tumulares. Pormenores históricos. Considerações críticas*, separata do Boletim da Associação dos Archeologos Portuguezes, Lisboa, Typographia do Commercio, 1912; SOUSA, Bernardo Vasconcelos e (dir), PINA, Isabel Castro, ANDRADE, Maria Filomena, SANTOS, Maria Leonor Ferraz de Oliveira Silva, *Ordens religiosas em Portugal. Das Origens a Trento – Guia Histórico*, p. 302.

45 Cf. CARVALHO, Maria Paula Coelho de, ob. cit., pp. 19-20.

Em 24 de julho de 1524, o próprio rei D. João III arma cavaleiro D. António de Ataíde e, três anos depois (23 de outubro de 1527), doa-lhe a comenda de Longroiva da Ordem de Cristo (em substituição da que anteriormente possuía de São Miguel de Angeira). A 15 de fevereiro de 1529, é designado como alcaide-mor do Rio Tejo e nesse mesmo ano começa a servir o rei como vedor da sua Fazenda, recebendo carta para tal a 11 de abril de 1530. Recebe ainda do cardeal D. Afonso, arcebispo de Lisboa e irmão de D. João III, a renda das terças das igrejas das vilas de Santa Maria de Povos, Vila Franca e Castanheira, de que é comendador em sua vida.

Em 1531, D. Jaime, duque de Bragança, doa-lhe as dízimas do pescado da Castanheira e Povos. E, finalmente, como corolário de toda uma vasta ação ao serviço do monarca, este concede-lhe, a 1 de maio de 1532, o título de 1º Conde da Castanheira, transmissível aos seus descendentes por nova mercê de 21 de julho de 1541. Como Conde da Castanheira, recebe, ainda em 1532, a sua carta de assentamento com a quantia de 102 864 reais, e no mesmo ano, é-lhe ainda atribuída a alcaidaria-mor do castelo e fortaleza do Alegrete (Coruche). Dois anos volvidos, juntaria ao património da família os padroados das igrejas de Castanheira e Povos, de juro e herdade.

É ainda agraciado com mais privilégios e benesses relacionados com o seu ofício e ligados à expansão portuguesa (a este propósito recebe em 1556, as ilhas de Itaparica e de Itamarandiba, no Brasil, junto à Baía, a partir do morgado que D. Violante mãe de D. António tinha constituído em favor do filho e relativas a encargos da Casa da Mina e da Índia). Continuará sempre a servir como bom diplomata (e fiel amigo), as causas em que o seu rei se empenha, trocando com ele abundante correspondência.⁴⁶

Quanto à vida familiar, volta a casar, em 1532, com Ana de Távora, filha dos condes do Mogadouro, D. Álvaro Pires de Távora e Joana da Silva. Deste casamento surgem vários filhos, alguns falecidos precocemente (D. João, em 1533, uma filha em 1535, e outra, D. Violante, em 1548...). Para os seus descendentes, procura casamentos prestigiantes: D. Maria de Ataíde casa, em 1547, com D. Vasco da Gama; D. Ana de Ataíde virá a consorciar-se com João Mendes de Vasconcelos, 5º senhor do morgado do Esporão, D. Joana de Ataíde casa com D. Nuno Manuel e D. Violante de Ataíde com D. Luís de Castro, senhor de Cascais e da Casa de Monsanto. Outros, ainda, seguem a vida eclesiástica: frei Bernardo da Cruz, que ingressa nas fileiras cistercienses e viria a ser sepultado em Santo António da Castanheira; a madre Madalena da Ressurreição, que professou no mosteiro da Subserra; e D. Jorge de Ataíde que, tendo assistido (com assento e voto) à terceira fase do Concílio de Trento (1545-1563), é escolhido para diversos cargos importantes, entre eles o de bispo de Viseu.⁴⁷

46 Sobre o conjunto de mercês, bens e privilégios que lhe são outorgados pelo monarca, e o seu percurso ao serviço da Coroa, cf. *ibidem*, pp. 27-51.

47 Sobre a sua descendência, cf. *ibidem*, pp. 93-101, e a árvore genealógica apresentada pela autora e aqui adaptada. Sobre Fr. Bernardo, veja-se o testemunho de ESPERANÇA, Fr. Manuel da, *Historia Serafica...*, lv. XI, cap. II, p. 521.

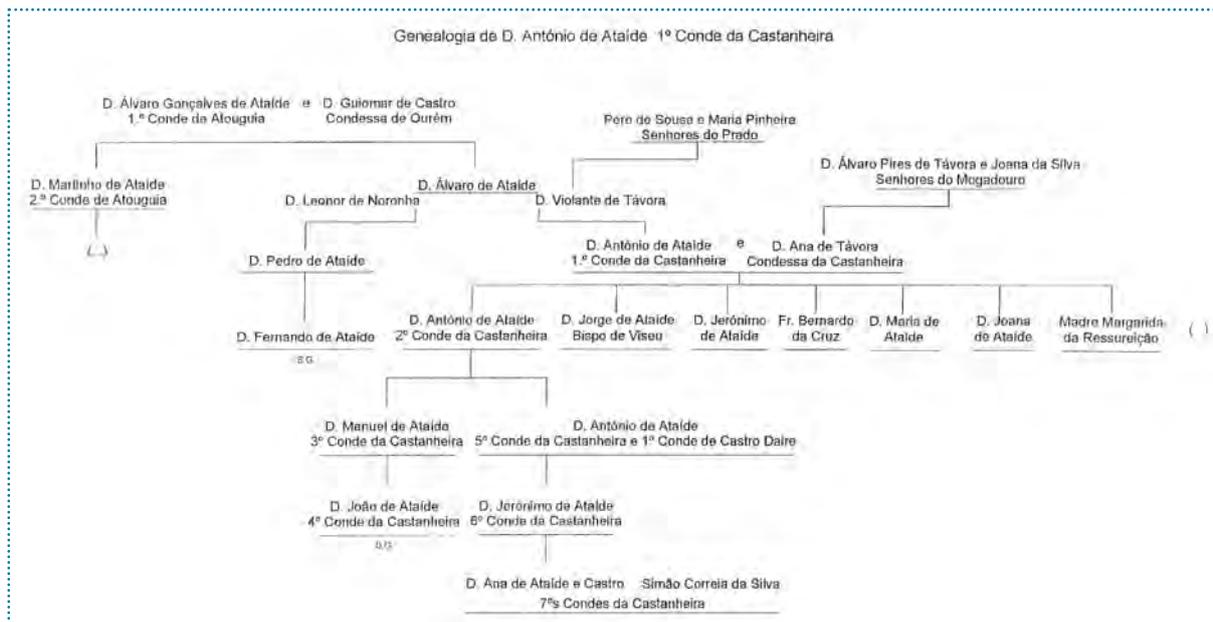


Fig. 1 - Árvore Genealógica dos Ataíde. Reproduzida a partir de CARVALHO, Maria Paula Coelho de, *A Acção Ultramarina de D. António de Ataíde, 1.º Conde da Castanheira*, Lisboa, Dissertação de Mestrado em História dos Descobrimentos e da Expansão Portuguesa apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, policop., 2001. Este motivo aparece em alguns altares de talha do Estilo Nacional da Escola Portuense.

Em 1550, recebe nova doação do direito de nomear o ofício dos juízes dos órfãos e no dia 1 de outubro de 1554, D. António, com a sua esposa, apresentam, para confirmação e aprovação régia, o compromisso do morgado da Quinta da Foz, no termo de Benavente, que o monarca confirmou, bem como o morgado em terras brasileiras. E, no mesmo ano, o monarca faz-lhe uma doação de vinte arrobas de açúcar, quantia que crescerá, em 1557, para 50 arrobas, por ano.

Começando a ser criticado na corte, o que lhe deve ter causada áspera tristeza, elabora em 1557, o seu «testamento moral», com o título de *Copia de hum papel que Dom Antonio d ataíde Primeiro conde da Castanheira deu Rezão de si a seus filhos e descendentes*.⁴⁸ Desiludido com a corte, a morte do seu monarca e patrono, ocorrida em 11 de junho de 1557, marca definitivamente uma viragem na vida de D. António, que se afasta da corte para a sua residência na Castanheira, nas proximidades do convento que apoiou, Santo António da Castanheira. Manteve-se, contudo, como conselheiro, mas discreto, da rainha D. Catarina e do Cardeal D. Henrique. Morre em 1563, deixando ao filho mais velho, seu homónimo (D. António), os seus bens e morgado. Nessa altura, ainda é viva a sua esposa, que se recolhe ao convento feminino da Subserra da Castanheira, onde acaba por falecer, em 1580.

Mas este homem, com uma ação tão diversificada e virada para os assuntos profanos, como todo e qualquer senhor da sua época e à semelhança de tantas famílias nobres

(que têm o rei como modelo), protege de forma mecenática, à boa maneira de um príncipe renascentista, a Igreja e até o povo, por meio de avultados investimentos que revelam a sua piedade e caridade para com os mais desfavorecidos. Assim, o seu interesse pela Castanheira, à época uma vila importante, levou-o, na sequência do violento terramoto de 1531, que destruiu muitos dos principais edifícios da vila, a assumir um papel fortemente interventivo. Assim, em 1532, inicia a construção de um castelo ou paço em Castanheira⁴⁹ e, dois anos depois, manda reedificar a matriz da vila, dedicada a São Bartolomeu.⁵⁰ Em 1544, é a vez do Hospital do Espírito Santo e da igreja da Misericórdia, também construídos sob o seu patrocínio.⁵¹ Na vizinha localidade de Povos, manda erguer um novo pelourinho e uma fonte.

Também os mosteiros e ermidas são objeto da sua magnanimidade. O seu apoio é atestado nas ermidas de São João Batista e de Nossa Senhora do Tejo, no termo da Castanheira, e o cenóbio que nos ocupa é por ele protegido.⁵² D. António edifica, no convento de Santo António da Castanheira, a capela sepulcral (mandada fazer por sua mãe) e destinada a servir de jazigo da família.⁵³ Aí faz enterrar o seu corpo, «abaixo da sepultura de meu pai e que ponham em cima do meu corpo uma campa como a de meu pai e no mesmo direito dela da propria grandura feição e lauor de que a sua he. E na dita campa não porão maior letreiro do que bastar pera se saber quem jaz ali».⁵⁴ Tal foi o seu empenho que os frades antoninos, a crer no testemunho de Fr. Manuel da Esperança, o fazem seu padroeiro,⁵⁵ uma vez que a obra que levou a cabo (possivelmente entre 1531 e 1563) deve ter sido acompanhada de largas benesses. Estas estão presentes no seu testamento, com a encomenda de inúmeras missas e sufrágios por sua alma. Contudo, talvez seja de matizar as expressões de Fr. Manuel da Esperança, dado que em nenhum passo D. Álvaro refere o mosteiro como seu ou se intitula padroeiro da igreja, facto que só será explicitamente assumido pelo seu filho D. Jorge...

49 Assim o atesta carta régia dada nesse ano, transcrita no seu testamento (publ. por CARVALHO, Maria Paula Coelho de, ob. cit., Apêndice Documental, nº 29, p. 311). As obras ainda continuavam em 1563, segundo referido na mesma manda (ibidem, p. 313)

50 O ato é atestado por inscrição ainda hoje existente nessa igreja, produzida no ano imediato à morte do Conde (transcrita em ibidem, p. 87).

51 O Hospital, dedicado ao Espírito Santo, remontaria, segundo Isaías da Rosa Pereira, a meados do século XV (cf. PEREIRA, Isaías da Rosa, «O Hospital do Espírito Santo da vila da Castanheira», *Do Tempo e da História*, Lisboa, tomo IV, 1971, pp. 53-95); cedida a respetiva administração a D. António de Ataíde por carta régia de 24 de Fevereiro de 1537, o hospital, gravemente danificado pelo sismo de 1531, é reconstruído em lugar distinto do primitivo, em ordem a disponibilizar o antigo terreno onde se encontrava para o castelo que o Conde trazia em construção (carta régia publicada por MACEDO, Lino de, *Antiguidades do Moderno Concelho de Vila Franca de Xira*, 2ª ed., Vila Franca de Xira, Câmara Municipal de Vila Franca de Xira, 1992, pp. 258-262; CARVALHO, Maria Paula Coelho de, ob. cit., Apêndice Documental, nº 13, pp. 263-266). A iniciativa é atestada, novamente, por inscrição epigráfica transcrita por Lino Macedo (ob. cit., p. 262). No seu testamento, D. António de Ataíde deixa 100.000 reais da sua terça para a confraria da Misericórdia e para as obras que aí continuavam em 1563 (CARVALHO, Maria Paula Coelho de, ob. cit., Apêndice Documental, nº 29, p. 319).

52 Cf. MACEDO, Lino de, ob. cit., pp. 334-335; CARVALHO, Maria Paula Coelho de, ob. cit., p. 90.

53 Aí jazem, com efeito, D. Álvaro de Ataíde e as suas duas esposas Leonor de Noronha e Violante de Távora e o próprio D. António e a sua esposa Ana de Távora, bem como o 2º conde da Castanheira e as suas duas esposas Maria de Vilhena e Bárbara de Lara; D. Manuel de Ataíde, 3º conde da Castanheira, e D. Jorge de Ataíde. Os respetivos epitáfios encontram-se reproduzidos, a partir de Lino de Macedo, por CARVALHO, Maria Paula Coelho de, ob. cit., pp. 91-92.

54 Testamento de 13 de janeiro de 1563, publicado por CARVALHO, Maria Paula Coelho de, ob. cit., Apêndice Documental, nº 29, pp. 308-323 (p. 309 para o excerto citado).

55 Cf. ESPERANÇA, Fr. Manuel da, *Historia Serafica...*, lv. XI, cap. II, p. 520.

Também foi da família o mosteiro feminino de clarissas de Nossa Senhora da Anunciação da Suberra da Castanheira, fundado por D. Fernando de Ataíde em 1520, como já anteriormente se referiu. Após a morte de D. Fernando (sem geração), fica igualmente a cargo do casal António de Ataíde e Ana de Távora o patrocínio do mosteiro e o acrescentamento de rendas e benefícios, necessários à sua manutenção (até porque pelo menos três das suas filhas e netas nele irão professar).⁵⁶

No que concerne ao convento de Santo António, D. Jorge de Ataíde, filho segundo de D. António, é, sem dúvida um dos mais interessados patronos, confirmando e reconstruindo a obra do pai.

D. Jorge estudou cânones na Universidade de Coimbra e participou, como já anteriormente se disse, no Concílio de Trento, na sua terceira fase, indo depois a Roma, onde o papa Pio V lhe encomendou a reforma do Breviário e do Missal Romano. Após a morte do pai, em 1563, regressou a Lisboa, onde o sabemos à frente da igreja paroquial de Bucelas, que reorganiza profundamente e engrandece artisticamente. Em 1568, foi eleito bispo de Viseu, vindo a ser sagrado em Lisboa, na igreja de Nossa Senhora da Graça, na presença de D. Sebastião e D. Catarina, pelo capelão-mor. Na sua diocese, empreendeu obras vultuosas na sacristia da Sé, na igreja da Misericórdia e no Paço episcopal, entre outras. O cardeal D. Henrique concede-lhe a dignidade de esmoler-mor e Filipe I a de conselheiro de Estado e presidente da Mesa da Consciência e Ordens. Forçado a renunciar à diocese de Viseu em 1578, em função da sua oposição à política africana de D. Sebastião, viria a ser nomeado como capelão-mor por D. Henrique nesse mesmo ano, funções a que Filipe I o reconduziria dois anos depois. Cerca de 1600, seria nomeado para o cargo de inquisidor-mor, embora as suas ambições se dirigissem para o cardinalato, sonho que nunca chegaria a concretizar-se.⁵⁷

O seu testamento, de 1607, fornece-nos os mais importantes e determinantes dados sobre a sua ação mecenática no convento da Castanheira. É o próprio D. Jorge, ao referir o seu intuito de manter as sepulturas dos seus familiares existentes no cenóbio, quem testemunha como, «vendo que a capella-mor com o coro estava muito danificada e pouco decente, e que não tinha padroeiro particular», pedira autorização ao Ministro Provincial de Santo António para efetuar as obras necessárias. Vale a pena ler o elenco que faz da intervenção então realizada sob o seu patrocínio:

56 Cf. nota 44.

57 Sobre o seu percurso, cf. PAIVA, José Pedro, *Os Bispos de Portugal e do Império (1495-1777)*, Coimbra, imprensa da Universidade de Coimbra, 2006, pp. 48, 84, 99, 176, 232, 238, 247-248, 283, 321, 341-342, 354, 365, 370-371, 373-374, 381-382, 391, 402-405; BASTOS, Celina e SOROMENHO, Miguel, «Materia muito do meu humor. Portugal, Espanha e a Contra-Reforma na encomenda artística de D. Jorge de Ataíde», *Artis. Revista de História da Arte, e Ciências do Património*, n.º 3, 2015, pp. 14-23, onde se apresenta uma síntese sobre o seu percurso biográfico e respetivas fontes, a par de um estudo, a vários títulos inovador, sobre a ação mecenática desenvolvida por este prelado.

«ha nossa custa, mandamos reedificar a dita capella e os dois altares colaterales, coro, sachristia com corredor que do claustro vai para ella, e o que d'ella vae para a capella da Conceição, e a escada por que se sobe ao alto da casa e a livraria e que esta sobre a sachristia, e cella do sachristão sobre o poyo e os campanarios do sino e do relógio se fizeram de novo e se ladrilharam e forraram as quatro galerias da sobre claustra baixa, se reformou o travejamento e reforrou de novo, e se fez, forrou e ladrilhou o portico, ou alpendre a que se vai da casa *de Profundis*. Na capella mor se fez o altar com o sacrario e os dois retabulos (...) e a grade de metal no arco cruzeiro; e se fizeram os dois retabulos dos altares colaterales de Santo António e de S. Bernardino, e no coro as cadeiras, e na sachristia os caixões dos ornamentos e o almario dos calix com os caixões que estão debaixo d'elle para as bolsas dos corporais e veos, no que tudo gastámos muito da nossa fazenda».⁵⁸

Acrescenta ainda que nas duas paredes colatareais da capela-mor fez as duas sepulturas para onde trasladou os ossos dos seus pais e diante do altar-mor, entre eles, no chão, pede para ficar a sua sepultura, em campa rasa. Afirma ainda que, nas paredes colaterais do coro, estão sepultados outros membros da sua família: o primo, bispo de Viseu, D. Frei António de Sousa; o irmão, Frei Bernardo da Cruz, e mais quatro irmãos e duas irmãs que morreram de tenra idade (além de outras sepulturas).⁵⁹

58 Testamento redigido em Lisboa a 1 de Junho de 1607. Publicado por CARVALHO, Maria Paula Coelho de, ob. cit., Apêndice Documental, nº 32, pp. 334-337.

59 Entre outras pessoas sepultadas no coro, menciona D. João de Albuquerque, conde de Penamacor, e a condessa sua mulher e dois filhos; Tomé de Sousa e D. Maria da Costa, sua mulher; e D. Manuel de Ataíde, sacerdote, sobrinho do testador, criado na sua casa (ibidem, pp. 335-336). A intervenção na capela estava concluída em 1606, segundo carta do próprio Jorge de Ataíde ao Geral da Ordem, sabendo-se pela mesma que despendera mais de dez mil cruzados nesta empresa (BASTOS, Celina e SOROMENHO, Miguel, «Materia muito do meu humor. Portugal, Espanha e a Contra-Reforma na encomenda artística de D. Jorge de Ataíde», *Artis. Revista de História da Arte, e Ciências do Património*, nº 3, 2015, p. 18 e nota 19). Sobre esta capela, cf. RIBEIRO, José Alberto, «A capela sepulcral dos Ataíde no convento de Santo António da Castanheira», *Cira – Boletim Cultural*, nº 6, Vila Franca de Xira, Câmara Municipal de Vila Franca de Xira, 1993-1994, pp. 31-48; idem, «A capela sepulcral dos Ataíde no convento de Santo António da Castanheira», *Cira – Boletim Cultural*, nº 8, Vila Franca de Xira, Câmara Municipal de Vila Franca de Xira, 1998-1999, pp. 7-18; ANDRADE, Sara Morais Saraiva de, O panteão familiar e a adoção do vocabulário clássico-renascentista no panorama da escultura tumular portuguesa: o exemplo da capela dos Ataídes no antigo convento de Santo António da Castanheira, Lisboa, Dissertação de Doutoramento em História apresentada à Universidade Lusíada de Lisboa, policop., 2014.



Fig. 2 - Convento de Santo António da Castanheira, fachada principal. Museu Municipal de Vila Franca de Xira.



Fig. 3 - Convento de Santo António da Castanheira, aspeto exterior da nave da igreja. Museu Municipal de Vila Franca de Xira.



Fig. 4 - Convento de Santo António da Castanheira, galeria do claustro. Museu Municipal de Vila Franca de Xira.



Fig. 5 - Convento de Santo António da Castanheira, abóboda estrelada da capela dos Ataíde. Museu Municipal de Vila Franca de Xira.



Fig. 6 - Convento de Santo António da Castanheira, capela panteão dos Ataíde. Museu Municipal de Vila Franca de Xira.

A ação mecénática de D. Jorge decorre já num novo contexto, dado que, pelo breve *Sacre religionis sinceritas*, de 8 de agosto de 1568, os conventos outrora observantes e entretanto reformados da estrita pobreza, são reunidos e autonomizados pelo Papa Pio V, em província, com o título de Santo António no reino de Portugal.⁶⁰ É possivelmente este novo contexto que permite a D. Jorge solicitar o padroado da igreja conventual, que lhe é concedido.⁶¹ No seu testamento, age efetivamente como padroeiro, determinando as pessoas que se devem sepultar nos corredores que ligavam o claustro à sacristia e esta à igreja, deixando alfaias litúrgicas e paramentos para o serviço exclusivo da capela e definindo regras para que os bens para tal doados não pudessem vir a ser alienados.⁶²

3. Pobres frades?

A partir de 1610, com a morte de D. Jorge, o mosteiro perde o seu patrono e, de acordo com os seus cronistas, parte da sua importância. No entanto, a documentação que possuímos no que ao convento respeita parece indicar, ao contrário do referido, que o cenóbio prossegue o seu caminho e goza de alguma importância no interior da província de Santo António.

Assim, nos *Estatutos da Provincia de Santo Antonio do Reino de Portugal* de 1645, o convento da Castanheira é um dos quatro que tem noviciado (os outros são Santo António de Lisboa, São Francisco de Lamego e Santo António de Ponte de Lima).⁶³ Não regulamentando o número de frades e de noviços que cada casa pode ter, obriga a que cada uma tenha o suficiente para sustentar os que alberga.⁶⁴ Quanto aos edifícios e obras, diz o mesmo regulamento, «reluzo sempre a santa pobreza» e avisa que não se devem aceitar obras que sejam supérfluas.⁶⁵

Em data anterior a 1683 e de acordo com o memorial enviado ao Capítulo Geral, em Roma, e elaborado em resposta às determinações do ministro geral, Frei José Ximenes Samaniego, numa carta de 1678, na Província «descalça» de Santo António o convento da Castanheira era o convento onde se realizavam a grande parte dos Capítulos provinciais, albergava vinte e quatro frades, e tinha ilustríssimos patronos.⁶⁶

60 Conservada em TT, OFM, Província de Santo António, Província, Maço 4, sem nº (antigo mc. 1, nº 1).

61 Conforme atesta no seu testamento, em 1607. José Pedro Paiva realça os estreitos laços que uniam Jorge de Ataíde a Fr. Marcos de Lisboa, guardião do convento franciscano de Viseu, eleito provincial da província reformada de Santo António em 1568 e bispo do Porto em 1581, possivelmente por influência do prelado (cf. PAIVA, José Pedro, *Os Bispos de Portugal e do Império...*, pp. 370-371), facto que certamente não será alheio aos favores que, pouco depois, lograria dessa Província.

62 CARVALHO, Maria Paula Coelho de, ob. cit., Apêndice Documental, nº 32, pp. 336-337

63 Estatutos da Provincia de Santo Antonio do Reyno de Portvgal. Confirmados por avthoridade Apostolica, tirados de vários Estatutos da Ordem, & da Prouincia, acrescentando nelles o que seruia para mais reformação do instituto da vida Capucha: feitos, & ordenados com o consentimento, & approuação do Diffinitorio, & Discretorio no Capitulo, que se celebrou nesta Casa de S. Antonio de Lisboa, no anno de 1645. Em que sahio eleito em Prouincial o irmão Fr. Manoel da Purificação [s.l., s.n., 1645], cap. III, fl. 3v.

64 Cf. *ibidem*, cap. LIII, fl. 30, e cap. L, fl. 28v.

65 Cf. *ibidem*, cap. L, fl. 28v.

66 Publ. por ALMEIDA, Fortunato de, «Os Franciscanos em Portugal nos fins do século XVII», *Revista de História*, Lisboa, vol. X,

Conhecemos um outro memorial da Província de Santo António (que resume o anterior) enviado ao Capítulo Geral de Roma e assinado em Lisboa a 10 de março de 1688 pelo ministro provincial, Frei João da Salvação e pelo Definitório, e autenticado com o selo da Província. Neste mesmo ano, a Província «capucha» de Santo António contava com 434 religiosos e tinha 22 conventos, 3 oratórios ou eremitérios, uma enfermaria, e dois conventos no Brasil (num total de 28 casas); destas, quatro tinham noviciado, entre elas a Castanheira (as restantes eram Lamego, Ponte de Lima e Viseu). O número de frades do convento de Santo António da Castanheira mantinha-se em vinte e quatro frades.⁶⁷

Já no século XVIII, os novos *Estatutos da Provincia de S. Antonio dos Capuchos do Reyno de Portugal*, elaborados por ordem do Capítulo Provincial celebrado precisamente na Castanheira a 22 de agosto de 1733, e aprovados noutra capítulo provincial realizado no mesmo mosteiro a 29 de setembro de 1736, definem que as Casas de noviciado serão apenas duas: Santo António da Castanheira e Santo António de Penela, devendo a noviciaria estar apartada da restante comunidade.⁶⁸

Por volta de 1766, onze anos volvidos sobre o terramoto de 1755, o mosteiro faz parte da lista dos 16 conventos que compõem a Província capucha de Santo António. Com respeito à Castanheira, diz-se que é Casa Capitular e de Noviços, tem 41 celas, além do noviciado (com mestres de latim e ler) e nela residem vinte religiosos. Estando capaz de ser habitada e com as suas oficinas a trabalhar, já se nota contudo algum decréscimo da população conventual.⁶⁹ Terá havido também à época uma tentativa de criar um Hospital, em Vila Franca, ligado ao convento da Castanheira, mas parece não ter surtido efeito, ficando os Terceiros a gerir o referido Hospital.⁷⁰

O seu padroeiro, à época, é a Casa de Niza, e diz-se que o cenóbio não tem capelas, nem encargos que administre, recebendo, no entanto, bens em dinheiros e géneros de outras instituições - das Misericórdias da Castanheira e de Vila Franca e do convento de São Romão de Alverca -, bem como de muitos particulares, clérigos e leigos:

1921, p. 84.

67 Cf. MOREIRA, António Montes, «Documentação inédita de fins do século XVII sobre os Franciscanos em Portugal», *Itinerarium*, vol. LI, 2005, pp. 306-310.

68 Estatutos da Provincia de S. Antonio dos Capuchos do Reyno de Portugal, feitos em virtude de hum Breve do Senhor P. Urbano VIII. Concedido à mesma Provincia. Por ordem do Capitulo Provincial celebrado em o Convento de S. Antonio da Castanheyra aos 22 de Agosto de 1733 [...] e approvados em Capitulo Provincial celebrado em o Convento de S. Antonio da Castanheyra aos 29 de Setembro de 1736 [...], Lisboa Occidental, na Officina da Congregaçam do Oratorio, 1737, cap. IV, p. 8.

69 TT, OFM, Província de Santo António, Província, maço 6, macete 1, doc. 2 - «Mappa dos Conventos que formão a Provincia de Santo Antonio de Portugal, e do mais que com o numero deles se deve declarar, segundo as Ordens de S. Magestade». Além de Santo António da Castanheira, a Província integrava ainda os conventos de N. Sra. da Conceição de Cantanhede, S. António da Pedreira, N. Sra. do Cardal de Pombal, Santo António de Penela, S. José de Cernache do Bom Jardim, Santo António da Sertã, N. Sra. do Loreto de Tancos, Santo António do Pinheiro, Santo António da Merceana, Santa Catarina da Carnota, Santo António da Castanheira, Nossa Sra. dos Anjos do Sobral, N. Sra. do Amparo da Casa Nova, Santo António da Convalescença, Santo António do Pará e Santo António de Lisboa.

70 O hospital aparece associado à capela do Senhor Jesus dos Incuráveis (cf. TT, OFM, Província de Santo António, Província, Maço 13, doc. 4). O caso é também mencionado por Lino de Macedo (*Antiguidades...*, p. 101), merecendo estudo mais aturado.

«Todas estas esmolas, que são certas, juntas com as incertas, que são as merecidas pelos Religiosos por meio do exercício das suas ordens, e ministérios, faram a quantia pouco mais ou menos de hum Conto de Reis, que em cada anno recebe este Convento: os quais ajudados com as outras esmolas tãobem contingentes, e havidas dos Fieis por diligencia dos Religiosos nos peditórios, que fazem em próprias espécies, chegam përa o socorro das precizoens do Convento, e dos Religiosos nelle moradores.»⁷¹

Já a 23 de maio de 1812, na «Tábua do Capítulo Provincial» celebrado no convento de Santo António da Castanheira, refere-se que o cenóbio tem guardião, presidente, porteiro e mestre de noviços (havendo apenas noviciado na Castanheira e em Penela), contando com onze padres, dois coristas, quatro leigos e três donatos, num total de vinte e um habitantes.⁷²

Em 1822, um mapa dos religiosos afirmava que o convento de Santo António da Castanheira tinha um guardião, Fr. José da Assunção, mais cinco padres, três leigos e quatro donatos, num total de treze.⁷³ Conhecemos também o nome de mais alguns dos seus guardiães: Frei Manuel das Dores (1812),⁷⁴ Frei João do Loreto (1816),⁷⁵ Frei João Evangelista (1819).⁷⁶

Clara se torna a paulatina entrada em declínio desta instituição (à semelhança de muitas outras, espalhadas pelo país), motivado por razões internas, com certeza (uma delas será a falta de vocações), mas também por motivos externos, alguns dos quais podemos facilmente elencar, desde as catástrofes naturais (nomeadamente o efeito dos terramotos de 1531 e 1755), as depredações decorrentes das invasões francesas,⁷⁷ o abandono motivado pelos novos «interesses» de uma nobreza ultramarina e de uma sociedade mercantilizada, bem como os permanentes, e cada vez mais agudos, conflitos com o clero secular.

Destes últimos nos dá nota a documentação sobrevivente, ao atestar as dificuldades crescentes movidas aos frades pelos párocos de Povos. Assim, em 1740, um incidente por ocasião de uma procissão em honra de Santo António levaria à interdição dos frades pregarem e confessarem na igreja de Povos.⁷⁸ Em 1812, devido às invasões que deixaram o hospício de Vila Franca (onde os frades pregavam e assistiam à população, desde pelo menos os princípios do século XVIII) praticamente destruído, o monarca concede aos frades de Santo António a Ermida do Senhor Jesus dos Incuráveis, do padroado régio, para aí poderem confessar e pregar, mas a isto também resiste o pároco de Povos.⁷⁹

71 TT, OFM, Província de Santo António, Província, maço 6, macete 1, doc. 2, fls. 5-5v.

72 TT, OFM, Província de Santo António, Província, maço 7, macete 6, sem n.º.

73 TT, OFM, Província de Santo António, Província, livro 13, fl. 4.

74 TT, OFM, Província de Santo António, Província, livro 6, fl. 6.

75 TT, OFM, Província de Santo António, Província, maço 8, 2ª parte, macete 7, sem n.º (1816.12.18)

76 TT, OFM, Província de Santo António, Província, maço 8, 2ª parte, macete 7, sem n.º (1819.11.27).

77 Atestadas por Lino de Macedo (Antiguidades..., pp. 94-101).

78 TT, OFM, Província de Santo António, Província, Maço 13, doc. 1.

79 Ibidem, doc. 3 e 4.

Estes e muitos outros acontecimentos podem ser aduzidos para confirmar as dificuldades de afirmação de um pequeno convento da estrita observância face (possivelmente) à falta de proteção (mecenática) e à perda de vocações, com o conseqüente «abandono» e cerceamento do seu espaço de atuação pastoral (pregação, confissão e esmola).

Conclusão

Extinto o convento pelo Decreto de 1834, os seus bens são arrolados. Do que se conserva do respectivo inventário, hoje no Arquivo Histórico do Ministério das Finanças,⁸⁰ só parte do seu património é arrolado e avaliado. Assim, dispomos da avaliação da cerca conventual (com uma renda anual de 12.000 réis e uma propriedade estimada em 350.000 réis) e do convento, com exclusão da igreja (renda anual de 24.000 réis e a propriedade, no seu conjunto, avaliada em seis contos de réis). São descritas as alfaias litúrgicas, os objectos sagrados e não sagrados em metal precioso, o recheio encontrado na cozinha e refeitório, os móveis do comum (cómodas, mesas, bancos, roupa de cama), as ferramentas da horta e a loiça da adega. Não dispomos, no acervo consultado, de qualquer descrição do convento e da igreja, dos respetivos altares e imagens ou do conteúdo de outras divisões do convento, como a sacristia ou a sala do capítulo.

A livraria é igualmente descrita, certamente por defeito, dado que se elencam pouco mais de 500 volumes, quando sabemos, por outra documentação existente na Biblioteca Nacional, que foram incorporados 1853 volumes.⁸¹

Esta é já uma outra fase, que marca o fim da presença regular no convento e a sua posse sucessiva pela mão de vários particulares após a venda do imóvel em hasta pública. Não entraremos nela. Pelo que já dissemos anteriormente, temos de afirmar que o conhecimento da história deste convento ainda está a começar. Muito se pode ainda saber e estudar sobre ele e a sua importância face ao papel que desempenhou na Província de Santo António.

Procurámos, ao longo deste estudo, não tanto mostrar o esplendor artístico do convento da Castanheira mas, acima de tudo, reivindicar a relação profunda que, nos finais da Idade Média e no início da modernidade, se estabelece entre este convento de pobres frades (da estrita observância) e os seus patronos que, inclusivamente, mantêm a posse dos bens que doam aos frades (a fim destes manterem a pobreza), dando-lhes apenas o seu usufruto. Na época em estudo, esta é atitude de reis e de muita nobreza que assegura assim uma outra forma de afirmação social, criando uma imagem de benemerência que faz parte do poder que estes senhores desejam e afirmam.

80 Cf. TT, Arquivo Histórico do Ministério das Finanças, cx. 2204, nº 87.

81 Cf. BARATA, Paulo J. S., *Os livros e o Liberalismo. Da livraria conventual à biblioteca pública: uma alteração de paradigma*, Lisboa, Biblioteca Nacional, 2003, anexo 4). A riqueza da livraria é também corroborada pelos testemunhos contemporâneos a propósito do insucesso do projeto de converter a antiga biblioteca do convento em biblioteca municipal. Um inventário feito com esse fim, cerca de 1838, por José da Silva Mendes Leal Júnior, refere a existência de 1779 livros, a que se juntavam 74 livros e 39 maços pertencentes ao cartório do convento (cf. AMARAL, João José Miguel Ferreira da Silva, *Ofertas Históricas Relativas à Povoação de Vila Franca de Xira Para Instrução dos Vindouros*, vol. I, Vila Franca de Xira, Câmara Municipal de Vila Franca de Xira, 1991, pp. 57-59; MACEDO, Lino de, *Antiguidades...*, pp. 130-131, onde transcreve o dito inventário).

O Património Arquitetónico da Companhia das Lezírias – Ensaio de Caracterização

Maria João Martinho¹

Resumo - A Companhia das Lezírias, constituída em 1836, torna-se detentora de todo um património construído na zona geográfica dos atuais concelhos de Vila Franca de Xira e Benavente, cujas origens remontam a meados do século XVIII, por iniciativa da Santa Igreja Patriarcal e da Casa do Infantado. O presente trabalho pretende constituir um ensaio de caracterização das fortunas histórica e estética deste conjunto de imóveis.

Palavras-Chave - Companhia das Lezírias; Casa do Infantado; Santa Igreja Patriarcal; Celeiro da Patriarcal; Ermida de Alcamé; Ermida de São José; Palácio de Samora; Estilo Chão.

Introdução

O presente trabalho tem por objetivo o ensaio de caracterização de parte do património arquitetónico pertencente à atual Companhia das Lezírias.

A zona geográfica de análise deste património restringiu-se aos concelhos de Vila Franca de Xira e Benavente. Este estudo abrange por um lado as ermidas localizadas nas Lezírias, na margem sul do rio Tejo (dedicadas a Nossa Senhora de Alcamé e a São José) e o atualmente designado Celeiro ou Edifício da Patriarcal, por haver sido mandado construir – tal como as ermidas mencionadas, pela *Reverenda* Fábrica da Santa Igreja Patriarcal de Lisboa, sob o comando do patriarca D. Tomás de Almeida; por outro refere-se ao Palácio de Samora Correia, construção mandada edificar pela Casa do Infantado e que a ela parece ter pertencido até ao momento da sua extinção.

Estamos perante um património que partiu do patrocínio de duas entidades que constituíram, ao longo do seu tempo de existência, domínios senhoriais de extraordinária importância.

Pretende-se aqui proceder a um ensaio de caracterização desse património – aparentemente tão diversificado e, afinal, com tantos aspetos comuns – tendo em

¹ Historiadora de Arte pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, exerce funções de Técnica Superior no Setor de Património do Departamento de Educação e Cultura do Município de Vila Franca de Xira. Email: mjoao.martinho@cm-vfxira.pt

conta a fortuna histórica destas edificações, mediante a sua integração num contexto temporal preciso, não perdendo de vista os aspetos que tenham caracterizado o período em que foram edificadas, bem como as transformações surgidas ao longo dos tempos até à atualidade.

Há a considerar que a quase globalidade da informação documental encontrada para as quatro edificações traz à luz todo um conjunto de informações relativas a datações e autorias, da máxima importância para quem se tem debruçado sobre o património que é hoje pertença da Companhia das Lezírias.

1. A Criação da Companhia das Lezírias e as Origens do seu Património

A Companhia das Lezírias do Tejo e Sado foi constituída por ocasião da venda dos Bens Nacionais, que haviam aumentado consideravelmente através da apropriação, por parte da Fazenda Real, de todos os bens dos conventos e comendas² que tinham pertencido às ordens religiosas e militares. Mas outros bens haviam sido apropriados sensivelmente nesta altura e também eles foram destinados à venda em hasta pública, tendo em vista a resolução da deficitária situação de depauperamento dos cofres públicos, e entre eles interessam-nos particularmente dois, pela direta ligação que têm com o património proposto em análise, designadamente os da Casa do Infantado e os da Santa Igreja Patriarcal de Lisboa.

Aquando da aquisição dos diversos terrenos que compunham as Lezírias do Tejo e Sado, a Companhia das Lezírias recebeu todo um conjunto de património imóvel, mandado edificar no século anterior por várias entidades que constituíram o Portugal do Antigo Regime. O presente trabalho incidiu apenas sobre uma parte restrita deste conjunto, concretamente daquele que está diretamente ligado à Casa do Infantado e à Santa Igreja Patriarcal de Lisboa.

Embora criadas em diferentes momentos, ambas as instituições são demonstrativas do poder auferido por certos grupos sociais de então – no primeiro caso, dos filhos segundos dos monarcas, no segundo, da Igreja – de que D. João V mostrou ser o mais fervoroso defensor, a avaliar por todos os privilégios e bens que lhes concedeu ao longo do seu reinado, tendo ainda em linha de conta que estas medidas podiam funcionar como estratégia de controlo dessas mesmas entidades, muito ao género da política de carácter absolutista que caracterizou o reinado do *Magnânimo*.

2 Estes bens designavam-se por «bens de mão morta», devido ao facto de não passarem por herança para quaisquer particulares e, deste modo, o Estado os poder integrar nas suas posses.

2. A Sereníssima Casa do Infantado

As origens da Casa do Infantado prendem-se com a ação de D. João IV que a fundou a 11 de agosto de 1654. Visava assim o monarca garantir a subsistência económica aos filhos segundos dos reis,³ e o assegurar da sua permanência no Reino, determinando-se para tal que esta entidade jamais seria unida à Coroa.

Mas outras intenções podem ser imaginadas na mente deste monarca: segundo Maria Paula Marçal Lourenço e tendo em linha de conta que a Casa do Infantado constitui a segunda maior estrutura senhorial, depois da Casa de Bragança, até ao ano de 1834 (ano da sua extinção), «D. João IV [...] pretendeu alargar o domínio efetivo da família real sobre o território português. O nascimento da Casa do Infantado integra-se, pois, neste movimento de concentração territorial por parte da coroa»,⁴ tal como o havia sido em 1642 a criação da Casa das Rainhas.

Os números que nos surgem acerca da expansão da Casa do Infantado são bem elucidativos: em 1654, detinha 3.800 km², passando para 6.402 km² em 1706 e durante esse século atingiria os 8.500 km².⁵

Compunham esta casa, no momento da sua criação, os bens que haviam sido confiscados ao 2º marquês de Castelo Rodrigo,⁶ por ocasião da restituição da Independência de Portugal em 1640 - nos quais se incluía o palácio de Queluz (que funcionava como casa de veraneio) e o Palácio Côrte-Real (a residência pessoal do infante), - bem como alguns domínios pertencentes a alguns outros considerados traidores da Coroa Portuguesa, como foi o caso dos duques de Caminha. Em termos genéricos, a própria estrutura senhorial sofreu uma transformação considerável com a nova distribuição de terras que se verificou com a Restauração.

O primeiro beneficiado foi então o infante D. Pedro, que por ironia do destino se viria a tornar no futuro rei.⁷ Entre 1654 e 1668, período que corresponde cronologicamente ao reinado do fundador desta casa, à Regência de D. Luísa,⁸ e ao reinado de D. Afonso IV (o já mencionado irmão do 1º senhor da Casa do Infantado, o futuro D. Pedro II), processa-se aquele que é considerado como o primeiro grande momento de engrandecimento territorial – e dos rendimentos daí provenientes – deste senhorio. E o seu momento mais significativo situa-se nos anos de 1654 e 1655, com o confisco dos bens anteriormente

3 Como é sabido, o título e a fortuna dos monarcas eram apenas herdados pelos filhos primogénitos.

4 LOURENÇO, Maria Paula Marçal - *A Casa e Estado do Infantado (1654-1706): Formas e práticas administrativas de um patri-mónio senhorial*, Lisboa, JNICT, 1995.

5 MARTINS, Pe. Camilo Neves, *Samora Correia através dos Tempos*, 1996, p. 101.

6 O seu pai havia estado ao serviço de Filipe IV durante o período de usurpação da coroa portuguesa.

7 Filho mais novo de D. João IV, acabou por ser visto como a única solução para a descendência monárquica portuguesa: o irmão, D. Teodósio, filho primogénito do rei, acabaria por falecer prematuramente, enquanto o segundo irmão acabaria por ser forçado a entregar o trono, após cerca de 12 anos de reinado, ao que consta devido a insuficiente capacidade intelectual para governar o país.

8 Luísa de Gusmão, mulher de D. João IV, ao tornar-se viúva em 1656, assumiu a regência e governou durante cinco anos.

pertencentes à Casa de Vila Real e ao ducado de Beja, seguido de um abrandamento das doações, em virtude das guerras da Restauração.

D. Pedro II não só engrandeceria a sua casa enquanto infante, como o continuaria a fazer durante o seu reinado. Entre 1668 e 1706, confirma-se um novo período de expansão com a doação, entre 1693 e 1698, dos domínios que haviam passado a pertencer à Coroa, concretamente do conde de Vimioso, do conde de Figueiró, da Casa de Bobadela e da de Linhares.

Por sua vez, «*D. João V [...] continua este processo de alargamento do espaço territorial dos infantes*»,⁹ concretamente no que respeita ao infante D. Francisco, o 2º senhor da Casa do Infantado. Este irmão de D. João V viria a ser por ele altamente beneficiado no que diz respeito ao aumento patrimonial da sua casa, apesar deste momento representar um significativo decréscimo em relação aos períodos anteriores. É, no entanto, de salientar a incorporação dos bens da Casa da Castanheira e da Feira,¹⁰ respetivamente nos anos de 1705 e 1707-8.

O infante D. Francisco, nascido a 25 de maio de 1691, foi investido no grão priorado do Crato da Ordem de Malta aos cinco anos de idade e, um ano depois, era armado cavaleiro. A Casa do Infantado foi-lhe concedida pelo seu irmão e rei, em 1707, segundo vontade expressa do pai de ambos, D. Pedro II, que tudo indica haver nutrido por este seu filho um especial carinho, a ponto de o haver sempre beneficiado com a doação de bens e privilégios. D. Francisco merece um destaque nesta pequena perspetiva acerca da Casa do Infantado pois a ele é atribuída a edificação do palácio de Samora, o qual será tratado mais adiante. Tudo indica que este infante terá alimentado a ambição de ascender ao trono português, tomando o lugar de seu irmão. Perante a frustração de não atingir semelhante intento, ter-se-á afastado do ambiente da Corte lisboeta e terá passado a viver maioritariamente na região de Salvaterra de Magos (instalando-se no palácio Real aí existente), ao que terá passado a residir definitivamente em Samora Correia. Durante esse período, dedicava-se às caçadas – a raposas, veados e javalis –, atividade aliás muito apreciada e praticada pela família real, quando se deslocava a esta região.

Este infante é normalmente apontado como alguém com uma personalidade deveras peculiar e de comportamentos estranhos:

*D. Francisco tornou-se uma personagem muito enigmática, a quem atribuíam instintos violentos [...] Desperdiçou bens, contraiu dívidas, zangou-se com a família real, ausentava-se sempre que ela estava em Salvaterra de Magos. Solteiro, gastou à grande, de tal forma que pela morte [...] só deixou uma enorme dívida.*¹¹

9 LOURENÇO, 1995.

10 Estes bens teriam passado para o rei por altura da morte dos seus donatários.

11 MARTINS, 1996, pp. 101-102.

A sua crueldade manifestou-se, aliás desde cedo: em novo divertia-se alvejando com tiros os marujos que o saudavam empoleirados nos mastros e vergas dos navios.

D. Francisco morreria em Óbidos, a 21 de julho de 1742, tendo deixado um filho natural, normalmente conhecido por D. João da Bemposta.

A Casa do Infantado teria, depois deste infante, como seu senhor, o infante D. Pedro, futuro D. Pedro III. Durante o seu período de governação desta casa, verificou-se a anexação do Priorado do Crato.

O último senhor da Casa do Infantado foi D. Miguel, filho de D. João VI e de Carlota Joaquina. Também ele se deslocava frequentemente a Samora Correia, instalando-se no palácio desta localidade, pertencente precisamente à Casa do Infantado.

Esta instituição seria extinta aquando dos ventos do liberalismo e do exílio deste senhor, através de um decreto de D. Pedro IV – seu irmão e rival – datado de 18 de março de 1834, sendo integrados os seus bens na Fazenda Real ou Administração direta de D. Maria II. Em termos gerais, os bens que foram adquiridos pela Casa do Infantado, ao longo da sua existência, foram-no «na sua quase totalidade, por doação régia de bens confiscados ou vagos para a Coroa. Uma percentagem mínima é de bens adquiridos por compra».¹²

3. O Palácio de Samora Correia

Este edifício, comumente conhecido por Palácio de D. Miguel, foi efetivamente encomenda e pertença da Casa do Infantado, mas não existe certezas quanto ao seu encomendante específico. A documentação encontrada, ao nível do Arquivo Nacional da Torre do Tombo, no núcleo *Sereníssima Casa do Infantado*, não se refere ao período de construção do palácio em questão.¹³

Relativamente a esta matéria, o Padre Camilo Neves Martins, na sua obra *Samora Correia através dos tempos* atribui a construção do palácio à figura do já referido infante D. Francisco, 2º senhor da Casa do Infantado. O autor não esclarece contudo a fonte que o leva à sua afirmação, deixando esta hipótese em aberto.

Na documentação encontrada, o palácio é mencionado pela primeira vez, em 1782, como pertencendo ao conjunto de bens constantes do testamento de D. João da Bemposta, filho natural deste infante (que como filho ilegítimo não poderia herdar a Casa do Infantado).¹⁴

12 LOURENÇO, 1986.

13 Após uma demorada consulta a esta documentação específica.

14 Apesar de ser filho natural de D. Francisco, este acabou por ser legitimado por seu tio D. João V, vindo a herdar de seu pai todos os bens, à exceção da casa do Infantado, contrariando assim a afirmação do Padre Camilo Neves Martins, quando se refere a um filho bastardo de D. Francisco que não herdou quaisquer bens ou títulos.

No entanto, as informações de Maria Natália Brito Correia Guedes – na sua dissertação de licenciatura *O Palácio dos Senhores do Infantado em Queluz* referem, acerca da documentação encontrada no núcleo do *Arquivo da Casa Real* existente no ANTT, que em 1771 já o rei consorte e 3º Senhor da Casa do Infantado, D. Pedro III, ordenava modificações neste palácio ao arquiteto da Casa do Infantado, Mateus Vicente de Oliveira, tal como o faria em 1785, mas desta feita a Manuel Caetano, que substituirá Vicente de Oliveira, após a sua morte, no cargo de Arquiteto da Casa do Infantado e da Patriarcal.

Na pesquisa efetuada para o presente trabalho, desenvolvida em 1998, foram encontradas referências diversas a obras realizadas neste palácio. E a única que remete para a intervenção de Mateus Vicente de Oliveira foi um documento do núcleo do *Archivo da Casa Real*, referindo-se a uma conta de madeira de castanho por si encomendada, relativa ao período de maio a julho de 1782. Nada foi, portanto, encontrado acerca de obras suas em 1771, tal como refere a Maria Natália Guedes.¹⁵

No que diz respeito ao seu sucessor, Manuel Caetano de Sousa, existe um registo do resumo da despesa das obras por ele realizadas entre finais de 1785 e fevereiro de 1786,¹⁶ onde são designadas obras no Quarto Novo e Palácio de Samora Correia.

Um outro interveniente que merece menção é Francisco Fernandes, que na qualidade de Mestre Pedreiro procedeu ao acrescento do Palácio de Samora, em momento impreciso,¹⁷ tendo a 28 de junho de 1791 tomado o lugar de Mestre das Obras Reais.

Outros documentos de menor importância foram encontrados no núcleo da *Sereníssima Casa do Infantado*; dizem respeito, em termos gerais, a trabalhos de limpeza e consertos no edifício:

A 13 de outubro de 1802, finalizava um trabalho de pedreiro e eram caiadas as suas paredes; em janeiro de 1822, verificam-se consertos e limpeza do palácio; em fevereiro, consertos, em março, consertos e pintura das janelas e portas, em junho e setembro, trabalhos de limpeza; no ano seguinte, em fevereiro e março, verificam-se no telhado, enquanto em maio se procedia à sua limpeza; em 1824, de fevereiro a outubro, os trabalhos pautaram-se, uma vez mais, por consertos, limpezas e pintura.¹⁸ Finalmente, um outro documento refere que, desde junho de 1824 a junho de 1826, vários reparos foram efetuados no palácio devido ao seu estado de ruína.

Um pormenor curioso verificado aquando da observação de uma planta do palácio, encontrada no Arquivo Histórico do Ministério das Obras Públicas, foi o da existência

15 Apesar de a autora haver designado concretamente a localização da documentação por si consultada e que servem de base à sua afirmação, tornou-se à época extremamente difícil encontrá-la, dada a reformulação que as cotas de identificação documental haviam então sofrido.

16 Representam com certeza os seus primeiros trabalhos uma vez que, entretanto, Mateus Vicente de Oliveira morreria e seria substituído precisamente no ano de 1785.

17 O documento não se encontra datado.

18 AHMF, Archivo da Casa Real, Caixas 3514 e 3515.

de um arco que estabelecia a ligação entre este e o edifício da Igreja da Misericórdia, anexa ao Quarto Novo que era também pertença do palácio. Esta constatação vem colocar a hipótese de esta, num dado momento,¹⁹ haver servido de capela particular.

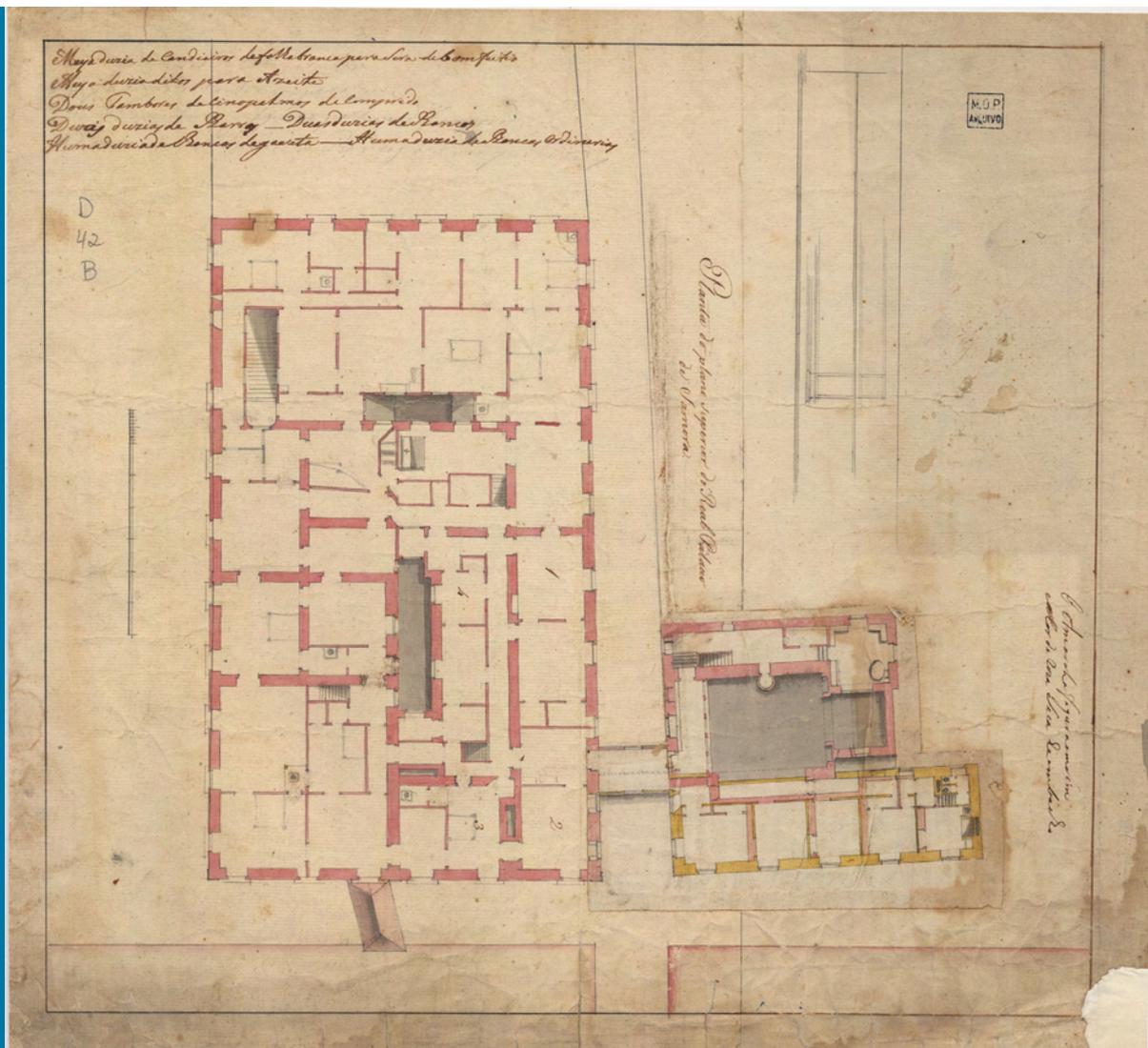


Fig. 1 - Planta do piso térreo do Palácio de Samora Correia.
Foto: BAHOP (Biblioteca e Arquivo Histórico de Obras Públicas).

Duas intempéries marcam a existência do imóvel, na medida em que o fizeram sofrer danos consideráveis, sendo alguns deles irreversíveis:

Em primeiro lugar, o edifício viria a ser atingido pelo megassismo ocorrido em 1909, no qual os estragos se fizeram sentir. Segundo Álvaro Rodrigues d’Azevedo, na sua obra *Benavente - Estudo Histórico-Descritivo*, o Palácio da Companhia das Lezírias, de construção sólida e antiga, sofreu danos muito importantes, o que pode ser constatado pela fotografia que acompanha o texto e que o demonstra.

¹⁹ Infelizmente, a planta não possui qualquer elemento de datação, o que não permite prever o momento da provável utilização privada desta igreja, por parte da Casa do Infantado.

Por sua vez, em 1975, um violento incêndio viria a atingir esta construção, perdendo-se irremediavelmente todo o seu interior, constituído maioritariamente por madeiras²⁰ e azulejos. Posteriormente o palácio foi recuperado, mantendo-se a traça original das suas fachadas, sendo que o seu piso térreo é ainda hoje utilizado como Museu da Companhia.

Em matéria de fortuna estética, estamos perante uma construção de tipo retangular, em cuja fachada sul se prolonga um pequeno pátio, que constituiu durante um longo tempo um jardim.²¹ A fachada principal encontra-se orientada a Este, ficando como defronte da monumental Igreja de Nossa Senhora da Oliveira, construção que data de 1721 e que constitui a atual Igreja Matriz da localidade de Samora Correia.

A tipologia arquitetónica deste edifício corresponde ao modelo da casa ou palácio senhorial seiscentista e às soluções que desde então passaram a dominar este tipo de arquitetura civil de âmbito doméstico.²² Efetivamente, desde o início do século XVII (considerado como um período de transição) verifica-se a adoção de todo um conjunto de elementos que definem a tendência para a tradição nacional, pensada agora de acordo com novos valores

O palácio de Samora Correia representa, deste modo, uma construção arquitetónica que vai no sentido da continuidade da casa nobre do século XVII – continuidade essa que foi uma realidade no panorama das construções nobres do século seguinte, embora a par de algumas outras tendências: de uma certa persistência do Barroco, aqui certamente mais em termos decorativos; a partir da segunda metade do século, de tentativas inovadoras, motivadas pelo espírito iluminista que alguns dos nossos artistas e mecenas começaram a sentir, determinado pelas influências vindas de outros pontos da Europa.

Um dos aspetos que, sem qualquer dúvida, os relaciona é a regularidade da sua planta, apesar da maioria das casas nobres, em ambos os séculos em causa, apresentarem regra geral a planta em U, mais complexa. No nosso caso, o jardim normalmente preenche o espaço interior que se define com a utilização deste modelo de planta, é transposto para junto de uma das fachadas laterais, e também neste caso não existe a quase sempre adotada varanda grande, situada no piso nobre, que comunica com esse mesmo jardim, mas uma repetição dos elementos em todas as fachadas.

Esta construção é, também ela, constituída por um piso térreo e um piso superior – normalmente designado por andar nobre – que representa a tipologia mais comum

20 Certas fontes indicam que todos os tetos do palácio eram pintados. Resta-nos o pesar por semelhante perda.

21 Pela leitura das plantas (uma das quais datável de 16 de junho de 1814), do Auto de Tombação e das Certidões relativas ao Palácio e Jardim da Casa do Infante em Samora Correia, realizados na mesma ocasião, podemos verificar que o jardim original teria sensivelmente as mesmas dimensões do atual palácio, sendo portanto de modestas dimensões, em nada semelhante a alguns dos jardins que constituem muitos dos palácios e casas nobres portugueses.

22 Este palácio representa precisamente a continuidade da típica casa comprida seiscentista.

de casas nobres e inclusive de toda a arquitetura doméstica de então, que só veio a ser contrariada, em termos urbanos, por necessidades ligadas ao espaço existente.

Tal como na maioria das casas nobres seiscentistas, também o palácio de Samora Correia diferenciava um e outro piso, em termos funcionais: a casa constituía a partir de então um pequeno mundo, contendo em si todas as comodidades que a vida exigia. O piso térreo era então destinado genericamente aos serviços da casa e aposentos dos serviçais, enquanto o piso nobre se destinava à família – neste caso à família real – e aos convidados mais ilustres.²³

Poucas são, entretanto, as diferenças entre as diversas fachadas que compõem este imóvel:²⁴ A fachada principal, correspondente – a par com a sua oposta – à zona mais alongada do edifício, é constituída, no seu piso térreo, por três portas intervaladas a um mesmo espaço, o qual é preenchido por pequenas janelas de vidraças, com um emolduramento simples de cantaria lisa, tal como acontece com as portas; à esquerda, na fachada, a parede não apresenta contudo, depois da primeira porta, uma fiada contínua de pequenos vãos, atendendo à presença do pórtico de entrada que se eleva até ao andar nobre.

Neste segundo piso, a fachada é, por sua vez, composta por partas envidraçadas, alinhadas pelas aberturas do piso inferior. O seu emolduramento é coroadado por cornija reta e simples, um pouco saliente, que faz, no entanto, sobressair o piso no conjunto da fachada.

Todas estas portas do segundo piso possuem, aliás, varandins em ferro forjado, muito idênticas às que encontramos na Casa da Carrafocha, em Santo Antão do Tojal, Loures – que é também ela uma edificação do século XVIII, embora do 1º quartel – que conserva diversos aspetos tipológicos das construções do século antecedente. Os cunhais das fachadas são definidos por pilastras em aparelho isódomo.

O único elemento ornamental que se pode observar nesta construção da Casa do Infantado é o já mencionado pórtico de entrada, em pedra. Definido por um arco abatido, cuja zona interior foi esculpida em redondo, possui uma pequena e fina moldura e é encimado por frontão de forma irregular, numa espécie de variante ou amaneiramento do frontão de tipo quebrado.²⁵ Esta forma parece contrariar ou pelo menos assumir-se como uma nova forma de interpretação dos frontões triangulares e curvos, de cariz classicista,²⁶

23 No caso concreto de Samora Correia, foi possível determinar esta diferenciação entre um e outro piso não por uma observação atual do seu interior que, tal como já foi aqui anteriormente dito, em nada corresponde ao original, ou de uma eventual planta legendada, mas pela leitura de um documento que se refere precisamente ao espólio presente nos diversos quartos, o que faz perceber a localização dos quartos dos funcionários no «corredor de baixo».

24 Elas conservam a sobriedade de Setecentos, visível nos seus alçados de grande simplicidade que acabam por repetir um pouco monotonamente os seus vãos, dispostos a espaços mais ou menos regulares.

25 Apesar de definir-se, no seu vértice como um frontão triangular, a determinado momento as suas extremidades ganham um sentido ascendente e tornam-se onduladas.

26 Os teóricos iluministas, de erudição claramente ligada à tratadística clássica e vitruviana, definiam, numa crítica cerrada ao Barroco, que os frontões a serem utilizados nas construções deviam ser retos ou curvos.

mas denota, por assim dizer, ainda mais a distância morfológica relativamente ao frontão interrompido que definiu, por norma, o programa barroco. Não se quer com isto afirmar que de algum modo esteja aqui incutido algum sentido iluminista, mas poderá sim eventualmente representar um exemplo de solução vernacular de tipo regional. O pórtico é por fim coroado por um brasão real, elemento utilizado frequentemente pela Casa do Infantado.

Um pormenor curioso neste edifício é o número considerável de estreitas chaminés redondas e hexagonais que constituem o único elemento decorativo na zona superior do edifício, espalhadas ao longo do telhado, com maior incidência nas fachadas viradas a Sul e a Este. Não parece existir no conjunto das casas solarengas portuguesas dos séculos XVII e XVIII, edificadas um pouco por todo o país, nenhuma que apresente um tão grande número de chaminés.

Trata-se com certeza, de mais uma solução vernacular, adotada de acordo com os gostos e vigências regionais, proporcionando ainda um certo contraste entre a verticalidade que estas assume e a clara horizontalidade do conjunto que se orienta e desenvolve longitudinalmente. De destacar ainda que as chaminés são dispostas, não no sentido do eixo das aberturas de fachadas, mas no dos espaços murários existentes entre elas, o que provoca uma certa irregularidade no ritmo proposto nos alçados.

Como já foi aqui mencionado, este edifício sofreu acrescentos que se sabem anteriores a 1791, nos quais se poderá incluir, muito provavelmente, o edifício das Cozinhas – anexo ao lado Norte da Igreja da Misericórdia, e independente do corpo do Palácio, embora a ele pertencente. Esta igreja terá sido seguramente utilizada pelos infantes como capela particular. Se nos detivermos no facto de este edifício não ter possuído capela privada, aspeto comum nos palácios e mesmo em algumas casas nobres, deduzimos que ela terá sido aproveitada em dado momento, para desempenhar este tipo de funções.

Tendo trabalhado neste palácio figuras como Mateus Vicente de Oliveira e, depois, Caetano de Sousa, será possível estabelecer uma relação entre outras obras por ele dirigidas e esta modesta construção?

Mateus Vicente de Oliveira dirigiu em 1771 – enquanto Arquitecto da Casa do Infantado – simultaneamente obras no Palácio de Samora e no de Caxias. Este arquitecto, natural de Barcarena, esteve envolvido em numerosas obras: enquanto Arquitecto da Casa do Infantado (a par de Manuel da Costa Negreiros), cargo que desempenharia até 1750, trabalhou na remodelação do Palácio de Queluz, por mando do Infante D. Pedro; na reconstrução da Igreja de Santo Estêvão de Alfama (em 1749); e, já no reinado de D. Maria I, esteve a cargo das obras da Igreja de Santo António da Sé e da Basílica da Estrela (então designada por Sagrado Coração de Jesus).

Se pode, à partida, parecer algo paradoxal que um artista como Mateus Vicente, cuja tendência arquitetónica fora por norma marcadamente barroca – embora se lhe aponte mais a morfologia rococó do que propriamente a barroca – o facto é que, segundo consta, os seus trabalhos iam de encontro às exigências do encomendante mais do que constituiriam uma questão de gosto e tendência pessoal. Tudo indica inclusive que Mateus Vicente terá, na fase final da sua carreira, procurado orientar-se segundo uma nova estética – de carácter iluminista – que começava a sentir-se em Portugal, e se veio a conhecer concretamente através da reconstrução da cidade de Lisboa.

Um outro aspeto que pode passar despercebido, se tivermos em vista o estabelecimento de um cotejo entre a obra por nós analisada e as realizações de Mateus Vicente de Oliveira: se nos detivermos sobre os trabalhos em Queluz por ele executados, constatamos que existe uma grande aproximação, em termos de fachada, da sua disposição e sobriedade conformes, embora o caso do Palácio de Samora Correia constitua sem dúvida um exemplo de construção mais comedida, mais modesta, o que seria de esperar, dado que se tratava de uma casa a ser frequentada esporadicamente, longe do ambiente da Corte, e de certo modo periférica, constituindo apenas um local de passagem do circuito habitual dos monarcas e infantes pela região ribatejana (que terminava nas Caldas ou em Óbidos) e de estadia aquando das tão apreciadas caçadas.

Este edifício parece assim poder integrar-se na solução nacional que constituiu uma das duas vertentes do denominado «estilo chão» português (a que Kubler batizou de «Plain Architecture»). Ele demonstra todo um programa de simplicidade, de vernaculidade, num absoluto despojamento de ornamentação e de repetição de um mesmo formulário ao longo das diversas fachadas, não perdendo ainda de vista a questão das exigências funcionais.

4. A Santa Igreja Patriarcal de Lisboa

As suas origens são devidas à ação direta e firme de um monarca, mas desta vez, a devoção e empenho eram tidas na pessoa do *Magnânimo*, D. João V – que havia, aliás, também ele favorecido grandemente a primeira das duas instituições aqui abordadas.

Em 1710, a Capela Real era elevada a colegiada, sob o título de S. Tomé, pela Bula de 1 de março de 1710 de Clemente XI, designada por *Apostulatus Ministerio*; eram então instituídas «seis dignidades, dezoito cónegos, doze beneficiados e os mansionários amovíveis que El-Rei fosse servido nomear».²⁷ O mesmo papa viria a beneficiar esta entidade, seis anos depois, através da Bula *Áurea In Supremo Apostolatus Solio* de 7 de novembro, através da qual a colegiada passava a igreja e a basílica patriarcal.

A provisão do Patriarcado verifica-se em 1717, com a nomeação de D. Tomás de Almeida, que exercia então o cargo de Bispo do Porto, para o lugar de 1º Patriarca de Lisboa. Diversos foram os privilégios que D. Tomás de Almeida foi recebendo, ao longo da sua vida, a partir do momento em que passou a assumir tão importante cargo:

No campo litúrgico das celebrações do culto e outras manifestações de caráter cerimonial que lhe competiam, o sumo pontífice «*concedia-lhe todas as insígnias e ornamentos que ao patriarca de Veneza cabiam por direito ou costume, além da faculdade da cruz e roquete aberto, de abençoar o povo, ter baldaquino e trono, celebrar de pontifical e conceder indulgências em todo o reino de Portugal [...] Facultava-lhe também o uso do pálio, não só nas funções indicadas no pontifical romano, como me certas festas celebradas em Portugal com especial solenidade [...] dava-lhe ainda o privilégio de usar hábito de púrpura*». ²⁸

Do mesmo modo, os cónegos do Patriarcado tinham também eles certos privilégios de aparato relativamente ao seu vestuário.

Este patriarca teria, a partir de 7 de setembro do ano seguinte, a concessão para promover os graus académicos de bacharelato e doutoramento em teologia e direito canónico, podendo as dignidades e cónegos desta instituição receber desta forma semelhantes graus, válidos como os proferidos por qualquer universidade do país.

Em 1720, pela Bula de 20 de setembro, *Sacrosancti apostolatus*, era permitido ao patriarca sagrar os monarcas portugueses e dar-lhes as insígnias reais. Pouco depois, os elementos da Igreja Patriarcal de Lisboa passavam a auferir das quartas partes dos rendimentos dos diversos arcebispados e bispados existentes.

A 8 de fevereiro de 1738, o papa Clemente XII concedia ao mesmo patriarca, pela Bula *religiosa Christianorum Principum* a possibilidade de, «*mediante conselho e assentimento de El-Rei, erigir novas prebendas e benefícios...*» ²⁹

A ascensão da metrópole eclesiástica lisboeta a Igreja Patriarcal, bem como todo o conjunto de direitos, bens e privilégios de que foi dotada, extensível aos seus elementos, com particular destaque para o seu representante máximo, ligam-se concretamente a todo um sentimento de empenho e devoção que caracteriza a personalidade do rei D. João V, no que respeita ao pontificado romano, e um simultâneo desejo de esplendor e fausto da sua corte, da própria imagem que poderia criar do seu Reino, mesmo perante o resto da Europa.

A Patriarcal pode desta forma não só enriquecer-se em bens e poderes, como ainda proporcionar uma magnificência litúrgica às suas cerimónias, representando na opinião de alguns, «uma miniatura de corte pontifícia».

28 SERRÃO, Joel, “Patriarcado de Lisboa” Dicionário de História de Portugal, Iniciativas Editoriais, Porto, Tomo III, 1975-1978, p. 316.

29 ALMEIDA, 1912, p. 21.

De salientar ainda que a figura de D. Tomás de Almeida representou, entre outros aspetos importantes, um dos elementos da elite aristocrática de sentido renovador que constituíram o quadro cultural do reinado joanino, desempenhando o papel de verdadeiro mecenas³⁰ em diversas construções e caráter religioso e civil.

D. Tomás de Almeida era filho segundo de uma importante família aristocrata, a dos Almeidas, condes de Avintes, tendo nascido em Lisboa a 11 de setembro de 1670. A sua formação foi a normal da época para um homem da sua estirpe e votado à carreira eclesiástica [...].³¹ Destacam-se em toda a sua ação mecenática a reconstrução do Palácio e da Igreja da Santo Antão do Tojal, bem como da construção de um aqueduto nesse mesmo local; a construção do Palácio da Mitra, em Marvila, a cuja capela deu o orago de Nossa Senhora da Conceição, por ele considerada como *sua grande advogada e protectora*;³² ainda do Santuário do Senhor da Pedra, em Óbidos; da Igreja Paroquial de Santa Isabel, junto ao Rato; da Casa dos Clérigos da Missão, em Rilhãfoles; finalmente das Ermidas de Nossa Senhora da Conceição e de São José, situadas, como se sabe, nas Lezírias de Vila Franca de Xira.

No que concerne ao património arquitetónico da extinta Patriarcal que veio a ser adquirido pela Companhia das Lezírias, há salientar que as três construções mencionadas foram mandadas edificar sensivelmente na mesma altura.

Data de 25 de abril de 1744 a *Carta de doação de terra dos juncaes de Alcamé e d'alem nos districtos de Vila Franca de Xira*,³³ da Chancelaria de D. João V à Igreja Patriarcal, locais onde atualmente se localizam dois dos três exemplos de património edificado em análise neste estudo.

5. As Ermidas da Conceição de Alcamé e de São José

Cerca de dois anos depois da doação do *Magnânimo*, inicia-se a construção da Ermida de Nossa Senhora da Conceição de Alcamé. O documento mais antigo relativo a obras nesta ermida (existente no núcleo *Superintendência da Reverenda Fábrica da Santa Igreja Patriarcal de Lisboa* do Arquivo Histórico do Ministério das Obras Públicas) data de 3 de setembro de 1746 e diz respeito à abertura das valas para a colocação dos alicerces do edifício.

30 CALADO, Maria Margarida Teixeira Barradas, *Arte e Sociedade na Época de D. João V*, vol 4, Dissertação para obtenção do grau de Doutor em História da Arte apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 1995, pp. 1327, 1371 e 1395 a 1398; PEREIRA, José Fernandes, *A Arquitectura Barroca em Portugal*, Lisboa, Biblioteca Breve, 1986, pp. 81 a 91. Ele foi efetivamente o maior mecenas do seu tempo, a seguir à figura de D. João V.

31 CALADO, 1995, p. 1327.

32 CALADO, 1995, p. 1371.

33 Chancelaria de D. João V, Livro 107, fol. 50v.



Fig. 2 - Ermida de Nossa Senhora de Alcamé.
Ficheiro postal. Século XX (Década de 40).
Foto: Museu Municipal de Vila Franca de Xira, n.º Inv. F-1847.

Os diversos trabalhos de construção desta pequena igreja prolongar-se-ão até sensivelmente meados de 1750. Data desse mesmo ano a feitura do seu retábulo,³⁴ sendo o trabalho de entalhador entregue ao mestre Jorge Soares de Oliveira, tendo este recebido a quantia total de 1120\$878 réis, paga em duas partes. O labor da «*pintura, douradura e estufadura*» deste retábulo foi, por sua vez, executado pelo mestre pintor Vitorino Jozé da Sylva, tendo-lhe sido pago, a 8 de setembro de 1751, 144\$000 réis.³⁵ Através da mesma documentação, podemos ainda perceber que os trabalhos relativos à inspeção da obra da ermida foram levados a cabo pelo Arquiteto da Sereníssima Casa do Infantado e da Reverenda Fábrica da Igreja Patriarcal, Mateus Vicente de Oliveira, donde talvez lhe possa ser atribuído o risco da igreja nesta fase inicial.³⁶

34 BAHOP, Superintendência das Lezírias da Reverenda Fábrica da Santa Igreja Patriarcal, caixa 9/1, n.º 327. Podemos aqui ter a noção do impacto que esta obra teve nos seus mais diretos avaliadores – os inspetores responsáveis pela sua medição e avaliação: segundo eles, o referido retábulo representava uma obra de valor artístico.

35 Não correspondendo certamente ao valor total auferido, este é, no entanto, o único pagamento que consta da documentação consultada.

36 Esta possibilidade surge por comparação com o Celeiro de Patriarcal, no qual, como se verá mais tarde, o arquiteto responsável pelo risco da planta e de outros projetos a ele referentes, ter sido, também ele o responsável pelos trabalhos de inspeção das obras.

Esta construção viria a ser concluída pelo arquiteto José Manuel de Carvalho e Negreiros³⁷ - filho de Eugénio dos Santos e neto de Manuel da Costa Negreiros – o que se pode constatar pelo projeto da fachada da ermida que se encontra assinada por ele, infelizmente sem data.³⁸

A Ermida de São José parece ter o seu momento de construção entre cerca de 1747³⁹ e o início de 1752 (um documento de 26 de janeiro refere-se aos acabamentos da igreja).⁴⁰ Através da documentação existente, podemos ter acesso aos diversos intervenientes na obra, tais como os mestres pedreiros e ferreiros, não havendo no entanto menção ao arquiteto responsável pelo risco da obra.

Interviriam nesta obra Anastacio da Sylva, Domingos Isidoro da Sylva e Guilherme da Sylva no que diz respeito às obras de cantaria;⁴¹ por sua vez, o mestre ferreiro José Cardoso seria o responsável pela feitura das grades de ferro das janelas da ermida;⁴² por fim, será de destacar ainda a existência de documento de encomenda de um retábulo ao mesmo entalhador de Alcamé.⁴³

A documentação encontrada para ambas as ermidas mostra ainda que as pedras e cantaria nelas utilizadas eram provenientes quer da pedreira do Monte Gordo – localizada junto à zona norte da cidade de Vila Franca de Xira-, quer do porto de Caxias, quer ainda do cais de Santarém.

Curiosa é a referência às obras patrocinadas pelo patriarca D. Tomás de Almeida, por parte de Maria Margarida Calado,⁴⁴ em cuja obra se refere exclusivamente à Ermida de São José, esquecendo (ou desconhecendo) totalmente a bem mais significativa Ermida de Nossa Senhora de Alcamé.

Estas ermidas terão sido construídas para que os operários agrícolas pudessem assistir à missa nos dias santificados, já que não lhes era possível deslocarem-se até à paróquia mais próxima, funcionando ainda como local para albergar estas mesmas gentes sempre que as cheias assolavam de uma forma mais abrupta os terrenos das Lezírias. Elas representavam, segundo Francisco Câncio «*duas capelinhas na planície, pondo antigamente, as almas mais perto de Deus, trazendo Deus para mais perto das almas.*»⁴⁵

37 Poderá eventualmente ter sido ele o responsável por toda a obra, mas para se poder avançar com essa possibilidade, será necessário rever a informação que situa a data do seu nascimento no ano de 1751- tendo seu pai nascido em 1711, seria perfeitamente aceitável que a data de nascimento de José Manuel de Carvalho e Negreiros fosse anterior e que, efetivamente, em 1751, ele pudesse já ter idade e aptidão para proceder à elaboração de projetos arquitetónicos.

38 GOMES, Paulo Varela, *A Cultura Arquitectónica e Artística em Portugal no século XVIII*, Lisboa, Caminho, 1988, pp. 105-114.

39 BAHOP, Superintendência das Lezírias da Reverenda Fábrica da Santa Igreja Patriarcal, caixa 9/1, n.º 107.

40 Idem, n.º 401.

41 Idem, n.º 339.

42 Idem, n.º 374.

43 Idem, n.º 313. Se alguma vez chegou a ser feito este retábulo, o certo é que o mesmo não se encontra no local, nem se vislumbram vestígios do mesmo.

44 CALADO, 1995, p. 1396.

45 CÂNCIO, Francisco, *Ribatejo Histórico e Monumental*, vol. III, Vila Franca de Xira, Junta de Província do Ribatejo, 1939, p. 286, 310 e 337.

Ambas possuem o mesmo tipo de fachada – sendo a de São José uma réplica da de Nossa Senhora da Conceição de Alcamé -, mas em termos de estrutura arquitetónica, as diferenças são muitíssimo evidentes.

A Ermida de Alcamé impõe-se pela sua estrutura sólida e maciça, pela robustez da sua caixa murária, muitas vezes utilizando alvenaria algo tosca, sem um refinamento prévio. A de São José constitui uma espécie de aglomerado de blocos, nos quais a nave única da igreja se destaca da capela-mor ou dos braços do transepto, pela sua elevada altura em relação aos restantes.

Alcamé salienta-se ainda por toda a ondulação que nela se regista, num programa de carácter nacional, mas tendente ao definido pela arquitetura militar maneirista. Por sua vez, São José não apresenta qualquer fuga ou tentativa de evasão às linhas retas, um pouco parcas de qualidade inventiva.



Fig. 3 - Romaria dedicada a Nossa Senhora de Alcamé. Século XX (Década de 40).
Foto: Museu Municipal de Vila Franca de Xira, F-1843.

A planta de Alcamé é, de facto, algo curiosa e, na nossa modesta opinião, constitui, de certo modo, um exemplo peculiar, apesar de apresentar-se na forma de cruz latina, possui em seguida dois braços do transepto que, conjuntamente com a cabaceira, têm as suas extremidades redondas. De fazer notar que enquanto a nave e capela-mor se desenvolvem em dois pisos, os braços do transepto, onde se situam a sacristia, uma outra divisão de funções desconhecidas e o corredor que acompanha e circunda a capela-mor são definidos num único piso.

A torre sineira, situada sobre a capela-mor, denota um profundo distanciamento relativamente às torres barrocas, assinaláveis pelas suas cúpulas bolbosas. As suas linhas retas e austeras prolongam-se nos seus pequenos pináculos de forma piramidal e no remate central de forma cónica.

A fachada, seguramente da autoria de José Manuel de Carvalho e Negreiros, deixa no entanto um pouco a desejar, pela sua pobreza estrutural e decorativa, tendo em conta que foi concebida por alguém que a custo se destacou do panorama português do seu tempo, por toda uma reformulação teórica da Arquitetura de então e do próprio estatuto dos arquitetos - civis e militares – que ele julgava aquém das suas reais qualidades.

Carvalho e Negreiros, sem que se lhe conheçam construções que tenham sido por ele concebidas na íntegra,⁴⁶ possuímos no entanto todo um conjunto de manuscritos da sua autoria, nos quais o autor toca diversas questões relativas à própria Arquitetura⁴⁷ e aos problemas que se colocam a nível construtivo, das proporções, da funcionalidade, da economia de gastos despendidos, procede ao elogio a Vitruvius⁴⁸ e a todos aqueles que o seguiram, à crítica ao estatuto miserável dos arquitetos – quer civis, quer militares – no nosso país, alegando que tal não se verificava no resto da Europa.⁴⁹

Sendo-lhe apontado o ano de 1776 para o início da sua atividade,⁵⁰ terá estudado em Itália durante cerca de oito anos, após os quais regressou a Portugal. Tornou-se entretanto medidor dos Paços Reais, cargo que abandonou logo depois, atendendo à sua nomeação para Segundo Arquitecto dos Paços Reais, em substituição de Mateus

46 São-lhe hipoteticamente atribuídos os riscos do Palácio do Marquês de Anjeja, no Lumiar, da Cordoaria Velha ou da Ermida de Nossa Senhora dos Mártires, situada perto do Crato (esta atribuição surge em relação com a própria Ermida de Alcamé, pela aproximação muito significativa que existe entre as suas fachadas).

47 Carvalho e Negreiros defendia que a Arquitetura devia ser elevada ao estatuto de Arte. Esta determinação é inserível no Programa dos Enciclopedistas.

48 A partir da segunda metade do século XVI, após a instituição da “Escola de Moços Fidalgos do Paço da Ribeira”, Vitruvius passa a ser encarado como um teórico cujos ensinamentos devem ser apreendidos e utilizados em termos práticos. Carvalho e Negreiros insere-se claramente na antiga tradição destes engenheiros militares, o que o leva a enaltecer de forma convicta a figura do arquiteto romano do século I da nossa era e o seu Tratado de Arquitetura.

49 Carvalho e Negreiros, na sua obra *Cópia da Representação que ofereceu a sua Alteza Real o Sargento mor Engenheiro Arquitecto dos Paços Reaes, e da Camara de Lisboa, Joze Manuel de Carvalho e Negreiros, acompanhada do Index Geral, do que continham os cinco volumes da Jornada pelo Tejo*, refere as viagens que efetuou pelas várias cortes da Europa e, como tal, esta sua posição resulta do contacto direto com outras realidades europeias.

50 Trata-se de um aspeto passível de discussão, tendo em consideração que a fachada da Ermida de Alcamé – e a própria construção do edifício propriamente dito – terá sido riscada bem mais cedo.

Vicente de Oliveira, aquele que curiosamente se havia encarregado da Inspeção das Obras na Ermida de Alcamé.

As suas obras teóricas refletem, segundo Paulo Varela Gomes, todo «o feixe de contradições da cultura arquitetónica portuguesa no final do século XVIII e a influência determinante da tradição nacional e da arquitectura militar»,⁵¹ numa situação de conflito, não tanto com todo o programa que havia sido definido pelo Barroco, mas de acordo com a necessidade de mudança que certos indivíduos mais esclarecidos começavam a sentir relativamente ao caso português.

Os conhecimentos adquiridos por Carvalho e Negreiros eram, de certo modo, reutilizados de acordo com a realidade nacional e as suas exigências próprias. Tudo o que se pudesse absorver da tratadística clássica – e não só – deveria ser assim digerido e adequado a um país que, periférico, sentia necessidade de alguma mudança, destacando o papel preponderante da funcionalidade das construções.

A própria tipologia da nave única desta construção demonstra a clara intenção dos seus aspetos funcionais. Ampla e larga, ela destinava-se a albergar toda a população que aí trabalhava, não só para a celebração das missas, mas ainda para que, sempre que as cheias assolassem mais violentamente estes campos, ninguém corresse o risco de morrer por lá não se encontrar.⁵²

Em suma, esta construção encontra-se ligada à tipologia das obras militares, marcadamente rústicas, austeras e pesadas e talvez para isso tivesse contribuído grandemente o facto de se destinar a suportar as intempéries.

Interiormente, a Ermida de Alcamé possuía apenas como elemento de notável interesse, o retábulo da capela-mor que albergava um baixo-relevo de Nossa Senhora da Conceição.⁵³ A sua representação nas artes plásticas foi sofrendo mutações ao longo dos tempos, correspondendo a relativa a este retábulo ao tipo definitivo: a Virgem assenta sobre um globo, junto do qual se observa uma lua com as extremidades viradas para cima. O globo terrestre pertence – tal como a lua – ao tipo apocalíptico. Dentro duma das correntes que surgiram nos séculos XVI e XVII, a figura encontra-se rodeada por anjos serafins que já não demonstram a postura comum até então, de parecerem elevar a figura central, denotando sim uma postura de veneração perante uma virgem serena, de mãos unidas ao nível do peito, forte e imbuída de esperança, como uma espécie de «nova Eva». O resplendor que engloba toda a cabeça da figura cria, por sua vez, o efeito de ascensão aos céus.

51 Cf. GOMES, Paulo Varela, op. cit.

52 Segundo se conta, até há bem pouco tempo, por altura das cheias do Tejo, o nível das águas atingia proporções verdadeiramente arrepiantes nestes terrenos, e só as Ermidas de Alcamé e de São José é que constituíam lugares seguros de abrigo das populações.

53 Este retábulo foi furtado em Agosto de 1999.



Fig. 4 - Retábulo com baixo-relevo com representação de Nossa Senhora da Conceição no interior da Ermida de Alcamé.
Foto: Ana Serra.

A serpente, considerada um motivo de tipologia genesíaca, aparece aqui ostentando a maçã do pecado, mas está a ser esmagada pelo pé da Virgem. Significando uma vez mais o triunfo sobre o mal. Esta representação da Imaculada Conceição matando a serpente tem, nesta região, um duplo significado, na medida em que se regista uma lenda, a de Nossa Senhora de Alcamé que auxilia um pastor que ao acompanhar o seu rebanho na zona de lezíria, terá sido atacado por uma serpente de grandes proporções. Por fim, a coroar o baixo-relevo observava-se um esculpido representando três cabeças de anjos.

6. O Celeiro da Patriarcal

Relativamente ao Celeiro da Santa Igreja Patriarcal, a sua construção inicia-se a 13 de novembro de 1747, terminando a 28 de agosto de 1751, com uma despesa total de 31 117\$263 réis.

O arquiteto, autor da planta do edifício e da maioria dos projetos relativos a esta construção, foi José Custódio de Sá e Faria. O seu percurso profissional está intimamente ligado às obras de cariz militar, embora tenha simultaneamente desempenhado funções de arquiteto civil.

Sá e Faria é mencionado não só como arquiteto, mas sobretudo como engenheiro,⁵⁴ aliás como capitão de engenheiros, para que foi nomeado – mediante requerimento seu ao monarca D. João V -, a 21 de junho de 1749, tendo desempenhado anteriormente o cargo de «ajudante de número de um dos regimentos de ordenança da guarnição da corte, e partidista da Academia Militar das Fortificações».⁵⁵

Curiosamente, em julho de 1750, Sá e Faria deslocar-se-ia ao dito celeiro na companhia do Arquiteto da Congregação, Mateus Vicente de Oliveira, a fim de avaliarem os trabalhos e efetuar nesta construção que, segundo afirmação sua, necessitava de concertos, por se encontrar em ruína.⁵⁶

São conhecidos ainda, através da documentação consultada, o canteiro que realizou os dois pórticos de entrada do celeiro e o laço do frontão – Gregório Ferreira da Maia, tendo recebido, a 24 de julho de 1748, pelo portal principal a quantia de 182\$000 réis e pelo portal de acesso ao pátio – situado na fachada oposta – 69\$000 réis, a 3 de junho do mesmo ano; no que concerne à última das suas obras, auferiu 16\$000 réis.

54 Apesar de, a partir do reinado de D. João III, se ter feito um esforço no sentido de se abolir a indiferenciação relativa às atribuições profissionais dos construtores, o certo é que diversos indivíduos foram continuando a ser mencionados na documentação portuguesa, ora como arquitetos, ora como engenheiros. Esta questão é facilmente relacionável, de acordo com Rafael Moreira (1986) com todo o ambiente de rivalidade que se vivia entre as várias categorias profissionais ligadas à «arte de edificar».

55 VITERBO, Sousa, *Diccionario Histórico e Documental dos Architectos, Engenheiros e Constructores Portugueses ou a Serviço de Portugal*, Tomo III, Lisboa, Imprensa Nacional, 1922, Edição fac. simulada, Imprensa Nacional- Casa da Moeda, 1988, p. 1.

56 BAHOP, *Superintendencia das Lezírias da Reverenda Fábrica da Santa Igreja Patriarcal*, Caixa 11/2, n.º 447.

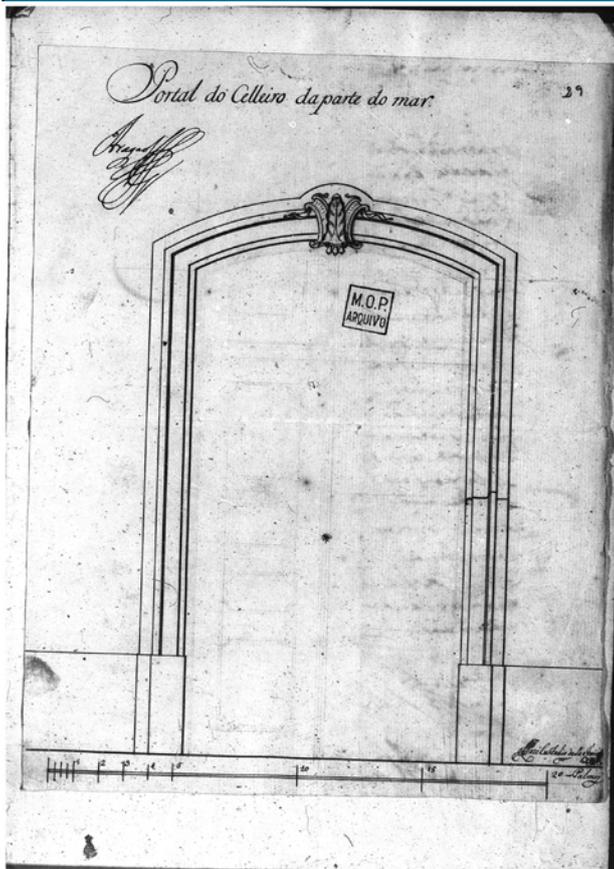


Fig. 5 - Desenho do portal da fachada posterior do Celeiro da Patriarcal.
Foto: BAHOP (Biblioteca e Arquivo Histórico de Obras Públicas).

Anastácio da Silva seria encarregado de todo o restante trabalho exterior de cantaria,⁵⁷ pelo que lhe foram pagos 480\$000 réis, e ainda do lajedo do chão do respetivo celeiro.⁵⁸ Por sua vez, João de Souza foi designado para mestre-de-obras deste edifício.⁵⁹ Por fim, os trabalhos dos óculos e das pedras que dão arranque às abóbadas foram executados pelo mestre-canteiro João da Silva, que receberia pelo trabalho a quantia de 505\$950 réis.

A tipologia deste edifício no seu interior relaciona-se de forma clara e direta com o esquema programático vigente nas construções militares portuguesas que vemos surgir ao longo do século XVI.

Esta aproximação às construções de âmbito militar é perfeitamente compreensível se tivermos em atenção o tipo de formação do arquiteto autor da planta do celeiro e responsável pela inspeção das diversas obras: José Custódio de Sá e Faria teve formação enquanto arquiteto e engenheiro militar. A própria natureza do imóvel permitiu a utilização

de determinados elementos e programas normalmente destinados a construções militares, porque não se trata minimamente de uma edificação de cariz religioso ou de uma construção doméstica, em que tal seria perfeitamente absurdo e incompatível.

A fachada principal apresenta um corpo retangular, encimado por frontão triangular de consideráveis proporções tendo em conta a cércea do celeiro, tornando-se desta forma um pouco atarracada. Esta falha de sentido das proporções poderá relacionar-se, uma vez mais, com a natureza arquitetónica do autor do projeto e com a pouca experiência em construções fazendo uso deste tipo de entablamentos.

O portal desta fachada é encimado por arco abatido, cuja chave apresenta a forma estilizada de um acanto. Abaixo do entablamento estão dispostas quatro gárgulas em forma de voluta, duas delas no sentido do eixo da largura do pórtico, e as duas restantes nas extremidades da fachada.

57 Idem, Caixa 11/1, n.º 217.

58 Ibidem, Caixa 11/2, n.º 354.

59 Idem, Caixa 11/23, n.º 270.

Conclusão

Estamos pois perante um conjunto de património cujo estudo nos permite chegar a certos desfechos.

Foi-nos permitido concluir, a título de exemplo, estarmos perante construções de carácter vernacular, numa solução marcadamente nacional – do designado «estilo chão» - perante as influências vindas de alguns pontos da Europa.

De salientar ainda o forte cunho dos arquitetos militares que acabaram por intervir nas obras em questão. Esta ideia torna-se inequívoca quando nos confrontamos com obras simples, pesadas, plenas de austeridade, visando claramente a vertente funcional, numa tentativa de fazer face ao Barroco que ainda se encontrava impregnado no ambiente nacional, sem que os ideais iluministas e a consequente corrente neoclássica estivessem aptos para se imporem em Portugal de forma mais evidente.

2. ESCULTURA



Princípios e normas de conservação e restauro em contexto museológico

Critérios e processos na produção da exposição

A arte no concelho de Vila Franca de Xira – Grandes Obras

Sílvia Cópio¹

Resumo - A preparação da exposição *A Arte no concelho de Vila Franca de Xira – Grandes Obras*, obedeceu a um conjunto de procedimentos e critérios de produção e conservação das obras de arte que a integram; a produção e preparação da exposição obedeceram às etapas habituais de realização de um evento desta natureza, passando pela proposta de guião com a selecção de peças a expor, estabelecimento de contactos e parecerias, integração de uma equipa pluridisciplinar que incluía diversas áreas do saber desde a sua preparação, montagem e dinamização, à preservação, design, divulgação e envolvimento de investigadores de diversas áreas.

Os procedimentos de conservação e restauro atenderam ao facto de as obras integrarem uma exposição museológica documental, obedecendo a princípios de intervenção mínima, compatibilidade e reversibilidade dos materiais e autenticidade. As opções tomadas foram precedidas de um estudo e reflexão prévia, tanto quanto foi possível, e foram ponderadas atendendo às características específicas de cada uma, de modo a conferir o máximo de estabilidade material e equilíbrio visual para um correto usufruto do observador e do investigador.

Os casos foram variando em função de algumas especificidades relativas quer às características dos materiais, quer ao estado de conservação e respetiva interferência com a leitura do objeto. Em alguns casos optou-se por uma intervenção minimalista, de aplicação apenas de tratamentos conservativos, sempre que nos pareceu justificável e necessário, optou-se por algumas acções de restauro com integração de lacunas com métodos diferenciados.

Palavras-chave - **Exposição; Preparação; Museologia; Conservação; Restauro.**

¹ Técnica Superior (Conservação e Restauro) do Departamento de Educação e Cultura/ Divisão de Cultura, Turismo, Património e Museus / Museu Municipal de Vila Franca de Xira (actualmente em regime de licença sem vencimento). Formada pelo Instituto Politécnico de Tomar. Pós Graduada em Museologia, pela Universidade Nova de Lisboa. Foi bolsista da FCT no âmbito da Investigação «A Conservação Preventiva nas Igrejas da Diocese de Lisboa – Análise de risco e sustentabilidade» para o Doutoramento em Arte Sacra da Universidade Católica do Porto. Colaborou com o Centro Cultural do Patriarcado de Lisboa. Desenvolve e acompanha trabalhos de proteção de património em igrejas da diocese de Lisboa.

Contextualização:

A realização de uma exposição depende do envolvimento e compromisso de inúmeros parceiros e serviços que, entre si, resultam no processo de materialização de um objectivo: a comunicação, o usufruto e a experimentação da arte em relação entre si num espaço de museu.

A exposição *A Arte no concelho de Vila Franca de Xira – Grandes Obras*, surge da vontade de devolver ao público o objecto artístico que, em certa medida, desde sempre lhe pertence. Mais do que o objecto em si, promove-se a revitalização da matéria e de todo o seu conteúdo que o envolve e que dele se extrai. Em cada olhar, observação, análise surge uma nova interação entre a pessoa e a obra, entre o observador e o «observado» que também se expressa através da manipulação do material, da luz, do percurso, do maior ou menor envolvimento conseguido.

Na sequência de um vasto trabalho de investigação e proteção de património que decorreu ao longo de anos, a equipa do Museu Municipal de Vila Franca de Xira, foi testemunhando descobrindo, redescobrando, valorizando, conservando e expondo inúmeros objectos que testemunham a vasta riqueza patrimonial deste concelho, que em muitas formas relembram que este território faz e é parte da história do país.

Muito do que se foi encontrando, revelou uma qualidade que não poderia deixar de ser apresentada, quer ao público local, quer a todos os que se foram deixando tocar pela importância de se comunicar com todo este espólio.

A missão do Museu prende-se desde sempre com a interação com a população local nas suas mais diversas características e heterogeneidade, que não se esgota em setores mais ou menos conhecidos por quem conhece o concelho, mas está ao serviço de todo o património, material ou imaterial, erudito ou popular, artístico ou etnográfico, sem que nenhum destes termos se tornem chavões contraditórios entre si: antes pelo contrário: a arte, o património, o objeto de uso, documental, etc, convivem em plena igualdade para bem do conhecimento geral da humanidade.

O processo museológico

A opção por uma exposição de arte deveu-se, entre outros aspectos, à característica do museu municipal enquanto museu local, integrante de todos os aspetos que caracterizam a região. Assim, sendo a arte nas suas diversas expressões uma das presenças manifestamente ricas do concelho, assume-se a apresentação de algumas das melhores obras de arte que se conhecem, reunindo-as em correlação entre si. De entre objectos produzidos desde a sua origem para o concelho, ou objetos que se encontram presentemente integrados, ainda que inicialmente produzidos para outros locais, a



Fig. 1 - *Lamentação do Cristo Morto*. Séc. XVI. Proveniente da Lapa do Senhor Morto na Quinta Municipal de Nossa Senhora da Piedade na Póvoa de Santa Iria. Aspeto da sua integração na exposição. Amélia Gonçalves. Museu Municipal de Vila Franca de Xira.

linha condutora para uma primeira selecção foi o reconhecimento da importância de a revelar ao público, integrando todo o processo de exposição e estudo.

No início, a selecção das peças a integrar o evento revelou-se um dos maiores desafios de todo o processo, pela diversidade e quantidade de bens patrimoniais que se conheciam com o reconhecimento da sua importância. Realiza-se, desde cedo, visitas aos locais necessários para um reconhecimento das obras a propor e, em cada uma das visitas, um novo olhar sobre as peças deixou conhecer novas perspectivas e também outras obras, que por este ou aquele motivo, ainda não eram conhecidas até à data. Realço aqui a importância do trabalho de equipa que permite que diferentes olhares revelem diferentes aspectos de cada uma das obras, e também a extraordinária colaboração dos Professores Vítor Serrão e José Meco que aceitaram comissariar o projeto, reconhecendo assim a importância deste desafio.

Na elaboração do guião expositivo, um segundo desafio revelou-se incontornável e de extrema importância para o resultado final: a relação de cada peça com as restantes e com o espaço museológico.

O edifício sede do Museu Municipal é implantado num «edifício setecentista apalaçado de dois andares, na Rua Serpa Pinto em Vila Franca de Xira. Propriedade, no séc. XVIII, do desembargador Baracho, que o mandou construir antes de 1755, na antiga Rua da Ribeira. O imóvel nunca foi acabado, sendo no entanto um excelente exemplar da arquitectura dessa época, o barroco. [...] Este edifício foi utilizado para diversas finalidades: tribunal, cadeia, escola, coletividade e, por último, museu e serviços culturais da autarquia.»² Em 2003 o edifício, após um período de encerramento para uma intervenção de recuperação e ampliação, com projeto da autoria do arquiteto Chuva Gomes, reabre ao público com as características espaciais que se apresentam hoje.

Atendendo às dimensões de uma grande quantidade de peças a expor e, após uma análise de acervo versus características espaciais, incluindo: percurso, discurso expositivo, cronologia dos objectos, tipologia, locais de proveniência, correlações entre si e necessidades de conservação; constatou-se a necessidade de ocupar as principais salas de exposição e incluir o átrio polivalente. As características físicas de cada objeto, tais como dimensões e necessidade de espaço de distância para uma correta observação, condicionaram a sua localização no percurso expositivo, e este facto teve de ser tomado em consideração, sem que se perdesse a coerência do fio condutor dos conteúdos durante a visita pelo observador. São disto exemplo a localização das pinturas de Bento Coelho da Silveira *Adoração Eucarística* e *Esponsais da Virgem*, pelas suas dimensões e angulo de visão para uma correta observação atendendo à intenção aquando da sua produção – razão pela qual se optou pelo usufruto da escada do edificio para integrar a observação da pintura em altura – e do *Calvário* com Cristo de Marfim, cuja altura ultrapassa os dois metros, para que não fosse «esmagado» pela própria escassez de área que outros espaços têm.

2 In NUNES, Graça Soares, «Do Coleccionismo à Programação Museológica. Percurso do Museu Municipal de Vila Franca de Xira», in Nunes, Graça Soares e Lucas, Maria Miguel (coord.), Vila Franca de Xira. *Tempos do Rio. Ecos da Terra* [Catálogo de Exposição], Vila Franca de Xira, Câmara Municipal de Vila Franca de Xira, 2003, pp.19.

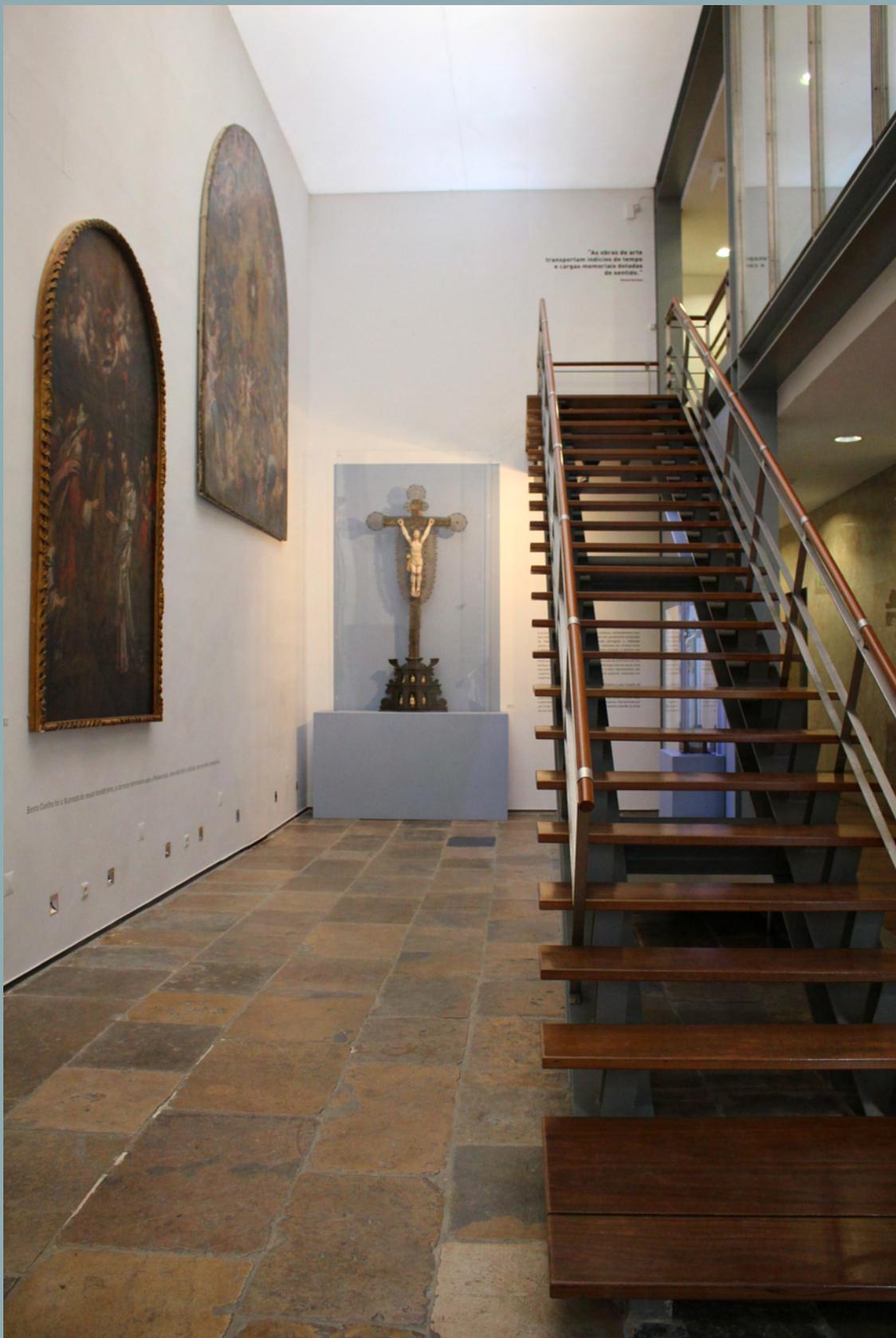


Fig. 2 - Área expositiva com a colocação de obras de grandes dimensões, como é o caso da escultura Calvário com Cristo em Marfim. Amélia Gonçalves. Museu Municipal de Vila Franca de Xira.



Fig. 3 - Grupo escultórico Lamentação do Cristo Morto, e sua integração na exposição. Amélia Gonçalves. Museu Municipal de Vila Franca de Xira.



Fig. 4 - Aspeto geral da sala com obras relacionadas com as encomendas da família Ataíde. Amélia Gonçalves. Museu Municipal de Vila Franca de Xira.

Referimos ainda, a dimensão e imponência do Grupo Escultórico *Lamentação de Cristo Morto*, composto por quatro esculturas de dimensões muito próximas das reais, que mereciam um amplo espaço de visão para que se conseguisse transmitir a emoção dolorosa que se pretendia à época da produção.

Em contrapartida, e ultrapassadas algumas condicionantes, foram tomadas opções de estabelecimento de relação entre obras por tipologias, ordenado por ordem cronológica e

também por afinidade de aspetos de produção – como é o caso da sala que integra as obras relacionadas com encomendas da família Ataíde.

A selecção dos objetos a integrar incluiu, para além do seu carácter de qualidade e excelência, outros aspectos como a diversidade e o seu local de proveniência, para poder revelar a maior variedade possível de realidades que se poderiam incluir na temática. O período cronológico considerado foi até ao século XIX, uma vez que a autarquia tem outros equipamentos museológicos nos quais a arte do século XX tem vindo a merecer particular atenção, não havendo assim necessidade de se repetir este período na presente exposição.

Desde cedo se verificou a maior adesão para a realização desta mostra por parte dos proprietários das diversas obras, que não só colaboraram ativamente nos procedimentos de empréstimos como, na maioria dos casos, se dispuseram a revelar mais obras que, até à data, eram desconhecidas dos investigadores e público. Cumpriu-se deste modo mais uma das missões do museu: a possibilidade de investigar e proteger os legados que muitas vezes, ao ficarem desconhecidos, permanecem anónimos e sem a devida contextualização que os valoriza. Todos eles, são peças importantes no grande puzzle que compõem a história da arte local e nacional e, através deles, se estabelecem mais redes de conhecimentos nos diversos períodos e estilos.

Produção e Preparação

A produção de qualquer exposição requer o envolvimento de uma cadeia de profissionais de diferentes áreas que tornem possível o produto final tal como o visitante o vê. Desde o investigador e o conservador, ao dirigente que viabiliza o projeto, passando por toda uma sequência de equipas de design quer para a conceção dos inúmeros aspetos museográficos aos aspetos de imagem – catálogo e divulgação, em estreita colaboração com os técnicos do museu, os construtores, às equipas de transporte, execução de seguros, textos, conservação e restauro, serviço educativo, produção da inauguração, etc; são inúmeras as tarefas inerentes à montagem de uma exposição.

Todo o envolvimento necessário requer que se iniciem os trabalhos, desde ao levantamento à investigação, passando pela planificação e gestão, requer uma antecipação que permita a execução faseada de cada etapa.

No caso da exposição em causa, a sua planificação teve em conta o enquadramento da programação das atividades em geral do Departamento de Educação e Cultura, nos seus mais diversos equipamentos culturais, para que o visitante possa usufruir de uma oferta abrangente e diversificada, e para que se torne possível a articulação entre projetos.

Após a investigação que produz conhecimento, o levantamento e a seleção, importa iniciar a sistematização dos conteúdos programáticos, linguagem museográfica a



Fig. 5 - Descida da parede de uma pintura proveniente da Igreja de São João Baptista de Alhandra para posterior tratamento de conservação e restauro antes da sua presença na exposição. Amélia Gonçalves. Museu Municipal de Vila Franca de Xira.



Fig. 6 - Transporte do grupo escultórico *Lamentação do Cristo Morto*, do seu local de proveniência para a exposição executado pela empresa *Feirexpo*. *Silvia Cópio*. Museu Municipal de Vila Franca de Xira.

adotar, e objectivos específicos da exposição. A forma de fazer chegar a mensagem ao público, depende do conjunto de articulações entre o espaço, a imagem visual, a



Fig. 7 - Aspeto de um dos enquadramentos expositivos conferido à escultura de Nossa Senhora dos Poderes. Sílvia Cópio. Museu Municipal de Vila Franca de Xira.

escala, a disposição dos objectos, da cor, da luz, e também da subjetividade inerente ao processo de comunicação. No processo de preparação está permanentemente presente a intenção de transmissão de uma mensagem, de uma ideia, de uma emoção e esta será transmitida tão eficazmente quanto seja eficaz o período de projeto e trabalho de equipa, correlacionando os diversos saberes e experiências.

Faz-se referência a estes aspetos que muitas vezes não são perceptíveis ou do conhecimento do público em geral, que ao ver o produto final não reconhece a responsabilidade, as técnicas e as implicações inerentes à sua produção. Em nosso entender, o conhecimento de alguns processos museológicos de bastidores poderia tornar o público mais próximo do museu e mais reconhecedor da sua importância na vida e no desenvolvimento da sociedade atual.

Em parte, terá sido este o motivo que incentivou a concretização da ideia de se realizarem algumas intervenções de restauro (já na sua fase final de reintegração) durante o decorrer da exposição. Esta opção tornou possível que estas fases se desenvolvessem

com o ritmo necessário à sua qualidade e não com a pressão da sua finalização em prazos curtos e sobrepostas as dinâmicas de montagem, que acarretam outras consequências, mas também permitindo uma dinâmica expositiva de consciencialização do público para uma das fases inerentes ao processo de recuperação de uma obra de arte.

Conservação e Restauro

Apesar de algumas das obras selecionadas estarem em bom estado de conservação, ou por se encontrarem acondicionadas de forma a não estarem expostas a uma degradação activa, acima do que é natural ao envelhecimento dos materiais que a compõem, ou por terem sido alvo de uma intervenção de conservação e restauro recente, outras apresentavam um avançado estado de degradação que não viabilizava a sua deslocação para o espaço expositivo sem uma correta e eficaz ação de conservação e restauro.

Todas as obras foram alvo de uma análise detalhada para um levantamento das suas patologias e, para todas, foi executado um plano de intervenção que permitisse atuar a tempo da exposição, sem a omissão de nenhuma etapa.

Em todo o processo, os técnicos de conservação e restauro e museografia afetos a esta área, contaram com a presença de um conjunto de estagiários e profissionais quer ao abrigo de programas do IEFP (Instituto de Emprego e Formação Profissional), quer em programas de voluntariado, que tornaram possível fazer frente a todas as necessidades inerentes aos processos de intervenção em simultâneo. Contou-se ainda com a colaboração do Instituto Politécnico de Tomar para intervir no Pergaminho *Instituição do Morgado da Póvoa*, sob a responsabilidade da Professora Leonor Loureiro, e na pintura *Nossa Senhora com o Menino*, sob a responsabilidade da Professora Carla Rego. Pelas suas dimensões, a pintura de Bento Coelho da Silveira *Adoração da Eucaristia* foi intervencionada pelos recursos do município, nas instalações da Igreja da sua proveniência, tendo contado assim com uma equipa específica sob a responsabilidade do curador João Miguel Salgado, autor do artigo específico sobre esta obra.

Assim, e após a decisão final de conceção do guião de exposição e do referido levantamento de necessidades específicas de intervenção, verificou-se a necessidade de se intervir internamente, ou seja, com os recursos do Laboratório de Conservação e Restauro do Museu Municipal nas seguintes obras:

- Grupo escultórico *Lamentação de Cristo Morto*, escultura em pedra de Ançã policromada, proveniente da Quinta de Nossa Senhora da Piedade, Póvoa de Santa Iria;
- Três Bustos-Relicário, escultura em madeira dourada e policromada, provenientes da Igreja de São Bartolomeu de Castanheira do Ribatejo;
- Busto-Relicário em terracota dourada e policromada, proveniente do Convento

de Santo António de Castanheira;

- *São Boaventura*, pintura sobre tela proveniente do Convento de Santo António de Castanheira;
- *Pietá*, escultura dourada e policromada, proveniente da Igreja de São João Baptista de Alhandra (apenas tratamentos conservativos uma vez que ela foi intervencionada para a exposição *Arte e Devoção - Formas e Olhares* em 2009);³
- *Calvário com Cristo em marfim*, marfim, teca, sissó, tambaca e pedras de fantasia, proveniente da Igreja de Nossa Senhora da Assunção de Vialonga (apenas tratamentos conservativos, necessários à sua integração na exposição);
- *Cristo em marfim*, madeira e marfim, proveniente da Igreja de São João Baptista de Alhandra;
- *Facistol ou estante do coro*, madeira de pau-santo, proveniente da Igreja de São Bartolomeu de Castanheira;
- *São Brás*, escultura em pedra policromada, proveniente da Igreja de São João Baptista de Alhandra;
- *São Pedro*, escultura em pedra policromada, proveniente da Igreja de Nossa Senhora da Purificação de Cachoeiras;
- *Nossa Senhora dos Poderes*, escultura em madeira dourada e policromada, proveniente da Igreja de Nossa Senhora da Assunção de Vialonga;
- *Duas esculturas de roca*, madeira e tecido, provenientes da Igreja de São Bartolomeu de Castanheira;
- *Anunciação e Assunção da Virgem*, conjunto de pinturas sobre madeira, provenientes da Igreja de São Bartolomeu de Castanheira;
- *A Enamorada*, painel de azulejos, proveniente da Quinta do Paraíso, em depósito no Museu Municipal de Vila Franca de Xira,;
- *Pálio de Procissão Chinês*, cetim branco bordado a fios de sedas policromas e fio dourado, da Igreja de São João Baptista de Alhandra (apenas tratamentos conservativos necessários à sua permanência na exposição).

Para todas, após o levantamento de patologias, foi elaborado um plano de intervenção registado em fichas de conservação e restauro. As intervenções foram sendo desenvolvidas sequencialmente, tendo em conta a equipa disponível, o espaço existente, as necessidades específicas em função do tempo disponível e necessidades de articulação de transporte e dos locais de proveniência para o Laboratório de Conservação e Restauro na Quinta de Nossa Senhora da Piedade na Póvoa de Santa Iria e posteriormente para o Núcleo Sede do Museu Municipal em Vila Franca de Xira. O grupo escultórico *Lamentação*

3 In NUNES, Graça et al (coord.) *Arte e Devoção - Formas e Olhares*, [Catálogo de Exposição], Vila Franca de Xira, Câmara Municipal de Vila Franca de Xira, 2009.

do Cristo Morto e o *Calvário* foram transportados directamente do local de proveniência para a exposição, por razões de dimensões, peso e segurança.

Os critérios de intervenção sustentaram-se nas necessidades de conservação e de intervenção mínima, valorizando a autenticidade e a compatibilidade de materiais.

Garantiu-se que nenhuma fase de tratamento, que assegurasse a estabilização dos materiais constituintes e que promovesse uma boa conservação das peças, fosse desvalorizada e todas foram executadas.

Os princípios de intervenção definidos implicam assumir as áreas de lacunas existentes como parte da forma como o objeto se nos apresenta hoje, fruto da sua história de vida e condições de uso ou conservação. A contextualização museológica de cada um dos objetos não requer mais, do que a revelação do seu estado ao observador. O equilíbrio da sua observação deve, no entanto, ser conseguido para que a própria lacuna não se sobreponha à leitura do objeto em si. O usufruto do bem patrimonial, nas mais diversas formas sobre o qual pode ser interpretado não deve ser perturbado pela interferência de algumas ruturas materiais que lhe dão outro valor estético. Ao museu cabe contrabalançar o critério definido com a opção museológica em causa, sem nunca por em causa a integridade do objeto e da intervenção de restauro que lhe pode ser conferida. O princípio, em nossa opinião, deverá ser sempre minimalista. O avanço para algumas reintegrações cromáticas devidamente argumentadas, deverá ser sempre acompanhado de uma séria ponderação face a outros valores de leitura e interpretação. Foi o caso de algumas opções tomadas em algumas áreas de carnações ou de coerência com o conjunto, uma vez que a exposição continha também outros objetos anteriormente intervencionados, quer pelo município, quer por diversas empresas de conservação e restauro com as quais se foram desenvolvendo projetos ao longo dos anos.

Acresce ainda referir que algumas das peças de arte sacra, após a sua permanência na exposição, serão devolvidas para serem colocadas ao culto. Este facto teve como consequência a tomada de algumas opções que implicaram alguma reintegração que permitisse esta revalorização do objeto.

Esta matéria foi desenvolvida no artigo desenvolvido para o catálogo da exposição, redigido ainda com algumas intervenções em curso. Deste modo, pareceu-nos ser mais pertinente apresentar alguns casos específicos que demonstram as aparentes diferentes opções, baseadas no mesmo critério, uma vez que a sua descrição foi já descrita, estando, por isso, passível de ser consultada em complementação do presente artigo.

Em todas as peças intervencionadas foram captados registos fotográficos, antes e depois da intervenção, bem como durante alguns dos tratamentos. Em todas as fases

foram sendo registadas as técnicas e produtos, nas fichas de tratamento existentes no laboratório para o efeito.

Para além disso, e, uma vez que a signatária e responsável pelas intervenções de conservação e restauro descritas se encontra em fase de redação dos relatórios de conservação e restauro indissociáveis de qualquer intervenção (que ficaram arquivados em duplicado, no Museu Municipal de Vila Franca de Xira e com cada um dos proprietários junto das obras), apresentam-se de seguida algumas das intervenções efectuadas e respectivos critérios específicos:

1. Bustos-Relicário em madeira dourada e policromada



Fig. 8 - Busto-relicário de *Santa Úrsula* antes da intervenção de conservação e restauro. Catarina Rosa. Museu Municipal de Vila Franca de Xira.

a) Estado de conservação inicial

Os três bustos são constituídos por madeira, decorada com ouro e policromia, revelando técnicas de estofado, puncionado e esgrafitado. Encontravam-se numa sala de arrumos da Igreja de São Bartolomeu de Castanheira, como que a aguardar o momento de serem resgatados ao tempo da degradação. Desde cedo despertaram a atenção de grande parte da equipa, e quanto mais nos debruçávamos sobre eles nas mais variadas vertentes, mais se evidenciava o seu valor histórico, plástico, iconográfico, artístico e cultural.

O seu estado de conservação revelava alguma estabilidade ao nível estrutural, do suporte, uma vez que este material não manifestava significativos sinais de

degradação ativa, com exceção de algumas faltas de volumetria em áreas de saliências (como são exemplo a ponta dos narizes dos rostos), quebra de elementos como um braço de uma das peças e algumas fendas (de reduzida espessura), principalmente nas zonas de encaixe de diferentes peças. As suas patologias eram mais expressivas ao nível

da superfície, com sujidades superficiais agregadas, lacunas ao nível da preparação e do suporte, desgaste e pontuais destacamentos de policromia. Os metais das dobradiças das portas das concavidades onde se guardavam as relíquias apresentavam sinais de oxidação e os têxteis presentes no revestimento do interior encontravam-se em relativo bom estado, com pontuais roturas de fibras constituintes.

b) Tratamentos de conservação e restauro de reintegração

Desenvolveram-se tratamentos de desinfestação preventiva, limpeza mecânica de superfície e limpeza química com as soluções de solventes adequados após a realização de teste de solventes em cada uma das policromias, colagem de peças, tratamento de inibição de corrosão de elementos metálicos e consequente aplicação de filme protetor.

As fases de tratamento descritas realizaram-se individualmente em cada uma das peças e decorreram na sequência habitual, respeitando os tempos de atuação e secagem quando estas são requeridas. As fases de limpeza química foram as mais morosas pela diversidade de características das superfícies, desde as carnações, com grande resistência, a algumas policromias com um pouco mais de fragilidade face ao uso de alguns solventes. Por definição em conservação e restauro, sempre que nos deparámos com o risco de perda de policromia, assumimos algum grau de sujidade, ou seja, a limpeza química foi feita por etapas que terminaram quando o aumento do poder da solução testada atuava sobre a policromia original.

As três peças ganharam outro brilho e o aspeto geral de cada uma das três revelou a sua qualidade e as tonalidades originais.

Após a finalização de todos os tratamentos conservativos e curativos assumindo



Fig. 9 - Busto-relicário de *Santa Úrsula* após a intervenção de conservação e restauro. Catarina Rosa. Museu Municipal de Vila Franca de Xira.

todas as lacunas existentes, observamos as peças e constatámos que as lacunas no rosto de cada uma das peças interferiam visualmente na sua leitura global, pela dimensão e/ou tonalidade, desviando o olhar do observador para a carga da sua existência. Após alguma reflexão e trabalho de equipa, optou-se pela execução de preenchimento e reintegração das lacunas da carnação dos rostos das peças. Para tal, optámos pelo método de sub-tom para que ficasse bastante discernível a uma relativa distância da peça, a definição da área do restauro.

2. Busto-Relicário em terracota

a) Estado de conservação inicial

O busto-relicário proveniente do convento de Santo António de Castanheira foi produzido na sua origem para colocação em nicho exterior.

Chegou a nós sem a cabeça e com quase total inexistência do revestimento exterior original, ou seja com uma elevada percentagem de lacunas ao nível do suporte. Este revelava algum grau de fragilidade por pulverulência.

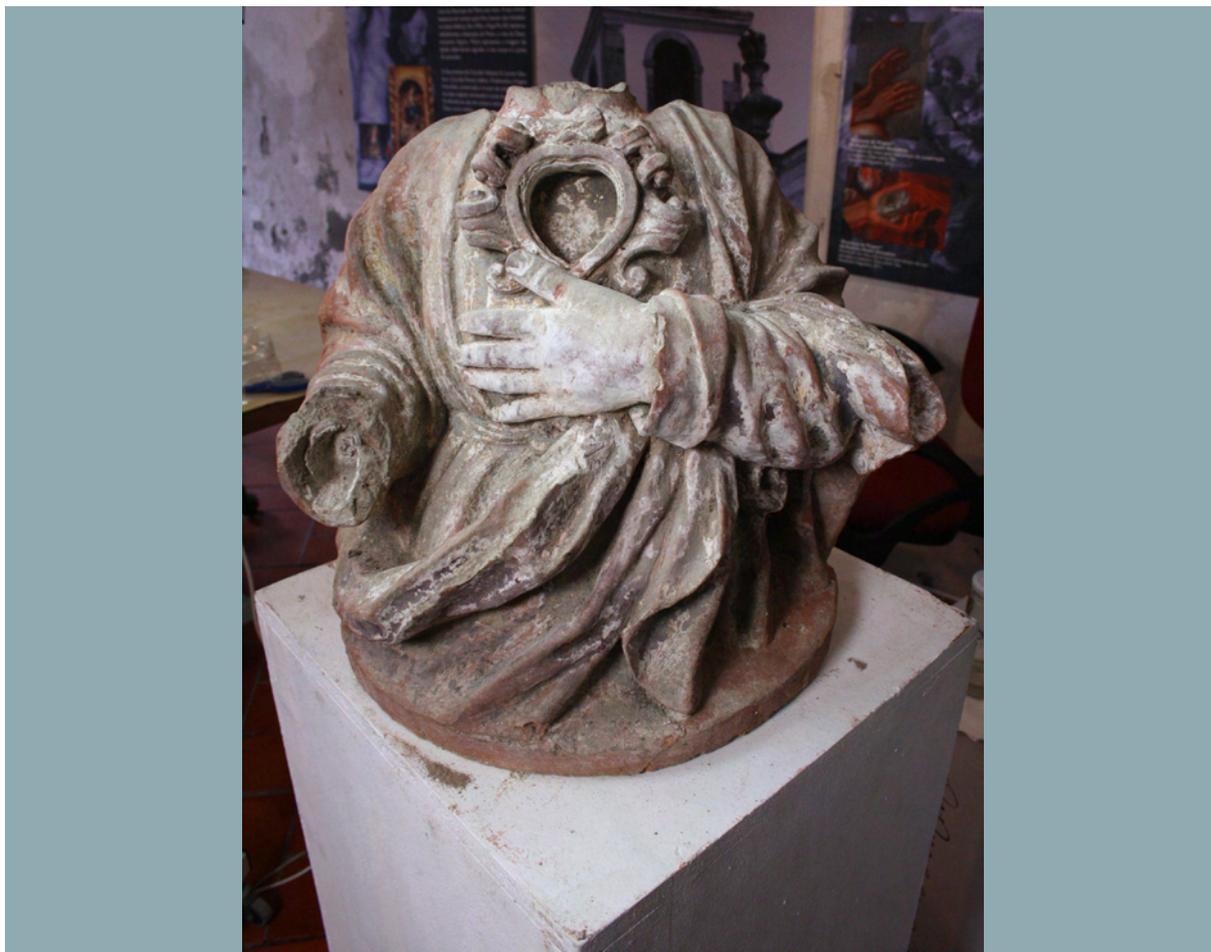


Fig. 10 - Busto-relicário proveniente do Convento de Santo António de Castanheira durante a fase de limpeza química. Sílvia Cópio. Museu Municipal de Vila Franca de Xira.

b) Tratamentos de conservação e restauro

Iniciámos o tratamento com uma limpeza superficial mecânica muito cuidadosa, tendo em atenção possíveis destacamentos de policromia que poderiam ocorrer sob a relativamente espessa camada de sujidade superficial (caracterizada essencialmente pela deposição de poeiras e depósitos calcários relacionados com a sua exposição no exterior). Avançámos para a limpeza química, após o desenvolvimento de teste de solventes com o mesmo cuidado.

Procedemos a uma consolidação de baixa concentração e a fixações pontuais de policromia, nesta fase, quase em simultâneo dando continuidade à limpeza, de forma a conseguir revelar o mais possível a superfície original, sem provocar a perda de matéria.

No desenvolvimento deste processo deparámo-nos com a existência de vestígios de policromia e folha de ouro, que deixava adivinhar um anterior revestimento decorativo integral, com técnicas de estofado e puncionado.



Fig. 11 - Pormenor do busto-relicário durante a fase de limpeza química no qual se podem observar vestígios de ouro e policromia original. Sílvia Cópio. Museu Municipal de Vila Franca de Xira.

Ao contrário do que tínhamos previsto inicialmente, mas considerando que, nesta peça em concreto, seria de extrema importância destacar estes vestígios, aplicou-se uma aguada de aguarela, numa tonalidade próxima mas mais clara em relação à cor do suporte, de forma a reduzir a preponderância dos brancos, evidenciando o ouro e a tonalidade azul clara, já muito rara.

3. Calvário com Cristo em marfim

a) Estado de conservação inicial

No seu conjunto, esta peça apresenta uma estabilidade ao nível do suporte e superfície que não obrigou a uma intervenção específica para a presente exposição. Observa-se, no entanto, uma oxidação generalizada da superfície da liga metálica com uma aparente perda das características de um filme protetor existente. Os encaixes, quer da cruz ao calvário, quer das ligações da figura em marfim, revelam alguma debilidade, pela movimentação natural dos materiais constituintes e que, em nosso entender, se deverá assumir num contexto de manutenção das características de aclimatização desses mesmos materiais.

Toda a superfície apresentava uma natural deposição de poeiras que escureciam ligeiramente todos os motivos.

b) Intervenção conservativa e cuidados específicos na montagem da exposição

Dadas as características de estabilização encontradas e considerando que a equipa constituída para os trabalhos de conservação e restauro não tinha ninguém com a especialidade de metais que pudesse assumir a complexidade de uma intervenção mais aprofundada, executaram-se apenas tratamentos conservativos de limpeza superficial mecânica em alguns materiais e química noutros, como o marfim e vidro.

Dadas as dimensões, características e requisitos de segurança e manutenção deste objeto, tomaram-se opções concretas de exposição com a produção de uma vitrina específica para esta peça, com um acrílico que permite a sua observação sem que seja possível tocar, e com uma localização estratégica quer pela dimensão da sala, quer pelos requisitos de segurança necessários.

O seu transporte foi agendado em articulação com uma empresa especializada em transporte de obras de arte, para que assim que esta entrasse no espaço expositivo fosse colocada no interior da vitrina no mesmo dia, evitando a sua permanência e exposição a riscos desnecessários. A própria colocação da obra na vitrina obedeceu a uma articulação entre a equipa, para que fosse possível manuseá-la e colocá-la reduzindo impactos e oscilações que em nada beneficiariam os encaixes entre os materiais que a constituem.

Este é um dos casos demonstrativos de que a conservação da obra e a montagem da exposição são indissociáveis, e que toda a equipa deverá estar consciente dos requisitos de conservação inerentes ao sucesso de uma das funções do próprio museu: a conservação.



Fig. 12 - Colocação na vitrina da escultura *Calvário com Cristo em Marfim* nas suas várias etapas. Idalina Mesquita. Museu Municipal de Vila Franca de Xira.



Fig. 13 - Colocação na vitrina da escultura *Calvário com Cristo em Marfim* nas suas várias etapas. Idalina Mesquita. Museu Municipal de Vila Franca de Xira.



Fig. 14 - Colocação na vitrina da escultura *Calvário com Cristo em Marfim* nas suas várias etapas. Idalina Mesquita. Museu Municipal de Vila Franca de Xira.

4. São Pedro

a) Estado de conservação inicial

A escultura de São Pedro, em pedra policromada, apresentava um acentuado enegrecimento superficial devido a sucessivas camadas de sujidades agregadas e aplicação de gomas e resinas. Encontra-se totalmente repintada.

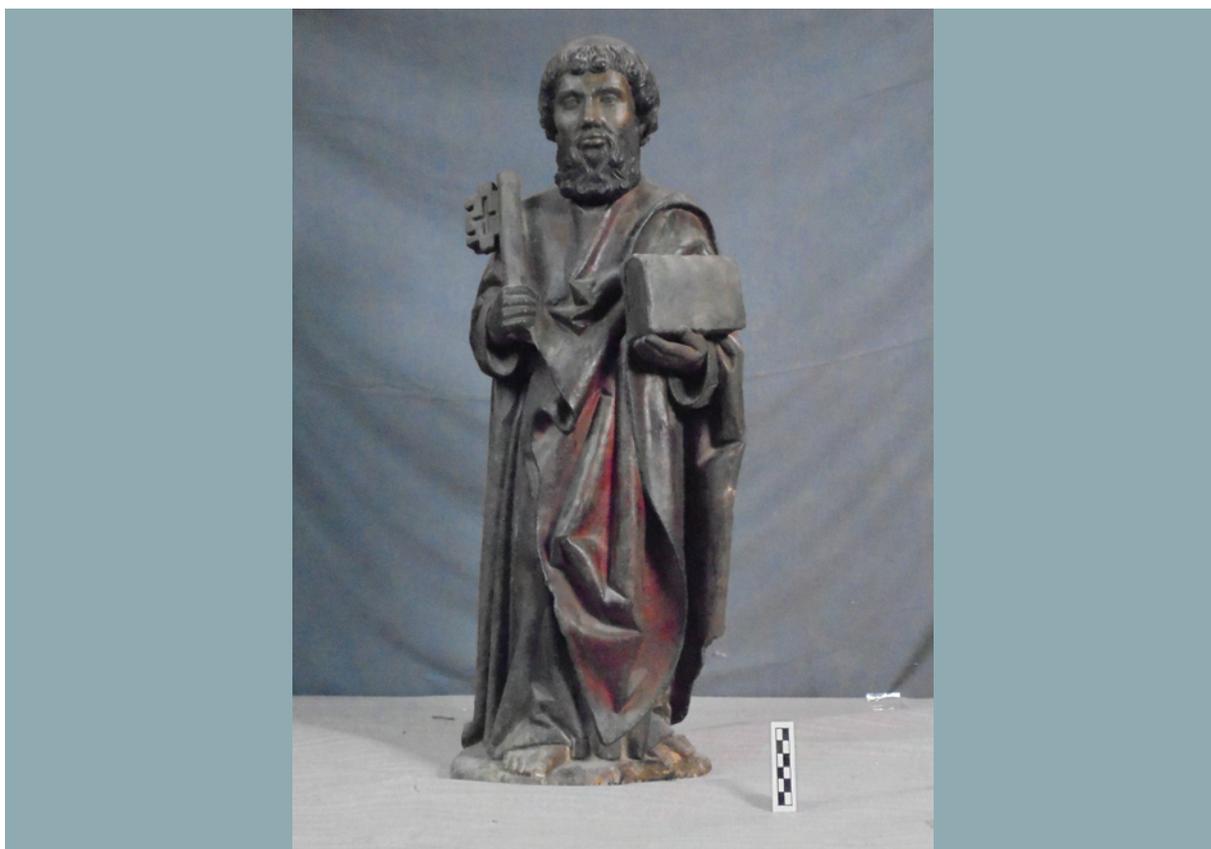


Fig. 15 - Escultura *São Pedro* antes da intervenção de Conservação e Restauro. Catarina Rosa. Museu Municipal de Vila Franca de Xira.

A sua aparência deturpava por completo a leitura da peça, pelo que a limpeza química efetuada revelou uma primeira fase de tonalidades resultantes da última camada de repinte de que foi alvo.

Quer porque o levantamento de repintes deve ser sempre contrabalançado com critérios de testemunho de intervenções da história de vida da peça que poderão ser a manter, quer pela escassez de tempo perante o qual nos confrontamos à data da finalização da limpeza, optámos em exclusivo pelo levantamento controlado das camadas de verniz da superfície que ainda a escureciam após a remoção de depósitos de sujidade, colocando a descoberto uma carnação anterior e mais expressiva da zona do rosto. Poderá vir a ponderar-se dar-se continuidade ao levantamento de repintes após o término da exposição, mediante uma reflexão prévia.



Fig. 16 - Pormenor da escultura *São Pedro* após a intervenção de Conservação e Restauro. Catarina Rosa. Museu Municipal de Vila Franca de Xira.

5. *Nossa Senhora dos Poderes*

a) Estado de conservação inicial

A escultura de Nossa Senhora dos Poderes é constituída por madeira policromada e dourada, na qual se encontra uma rica variedade de técnicas decorativas, desde o estofado ao puncionado e ao esgrafitado, com a aplicação no debrum do manto de outros materiais como tecido, aplicações de gesso e vidro, de forma a simular adornos que tornam esta peça única.

O seu estado de conservação era bastante razoável uma vez que não apresentava consideráveis problemas estruturais, salvo a falta de algumas volumetrias, nomeadamente os dedos de uma das mãos. Ao nível da superfície, apresentava sujidades superficiais agregadas e destacamentos de policromia em algumas áreas. Não revelou vestígios de repintes, ou seja, a camada cromática visível é ainda a produzida originalmente sem destacamentos assinaláveis ou áreas de lacuna. Exceção era a superfície do cabelo do menino que se encontrava com um repinte de uma tinta industrial de tonalidade amarela, cobrindo vestígios de ouro.

Pelo contrário, a área correspondente ao debrum do manto, foi sofrendo consideráveis perdas de materiais, havendo atualmente alguns vestígios da sua existência.



Fig. 17 - Pormenor da escultura *Nossa Senhora dos Poderes* durante a fase de limpeza química. Amélia Gonçalves. Museu Municipal de Vila Franca de Xira.

b) Intervenção de conservação e restauro

Após a aspiração e remoção de poeiras, iniciaram-se os tratamentos com uma pré-fixação pontual seguida de limpeza química com as soluções resultantes do teste de solventes. Neste processo, levantou-se a camada de verniz oxidado que lhe conferia um tom amarelado e que reduzia a vivacidade dos tons das decorações e a expressividade do rosto. Executou-se o levantamento do repinte do cabelo do menino, tanto quanto foi possível por a descoberto os vestígios de ouro sem colocar em risco a sua perda.

Procedeu-se a uma fixação de policromia generalizada. Rectificaram-se as colagens das aplicações do debrum do manto e removeram-se pequenos elementos metálicos que foram detetados em grande quantidade durante esta operação. Os que não se conseguiram remover foram neutralizados para que não oxidassem com o passar do tempo.

Por fim foi aplicada uma camada de proteção final.

Neste caso não foram executadas quaisquer reintegrações cromáticas, pelos motivos que fundamentam os critérios gerais adotados, e porque o resultado final da obra não justificava qualquer intervenção a este nível, nem mesmo ao nível das faltas volumétricas existentes.



Fig. 18 - Pormenor da escultura *Nossa Senhora dos Poderes* na qual se observam algumas lacunas volumétricas que se assumiram. Amélia Gonçalves. Museu Municipal de Vila Franca de Xira.



Fig. 19 - Pormenor da escultura *Nossa Senhora dos Poderes* após a fase de limpeza química. Amélia Gonçalves. Museu Municipal de Vila Franca de Xira.

6. Grupo escultórico *Lamentação do Cristo Morto*

a) Estado de conservação inicial

As três esculturas em madeira policromada que compõem este grupo escultórico (Santa Maria Madalena, Santa Maria e São João Evangelista) apresentavam um bom estado de conservação ao nível estrutural, não obstante o facto de nos terem chegado truncadas ao nível da anca, provavelmente por terem apresentado em tempos mau estado de conservação ao nível da base. As suas principais patologias diziam respeito à presença de sujidade superficial agregada, algumas áreas de repinte, lacunas ao nível do suporte e preparação e vestígios da presença de inseto xilófago atualmente inativo.



Fig. 20 - Grupo escultórico *Lamentação do Cristo Morto* durante a fase de limpeza química no Laboratório de Conservação e Restauro do município. Casimiro Gonçalves. Museu Municipal de Vila Franca de Xira.

b) Conservação e restauro

Procedeu-se a um tratamento desinfestante preventivo, com o cuidado de manter de quarentena este conjunto, antes de se iniciarem os tratamentos junto de outras peças.

Após a realização de aspiração para remoção de poeiras e da realização do teste de solventes, procedeu-se à limpeza química no sentido de se recuperarem as superfícies com as tonalidades originais. Este processo foi moroso devido às características de alguns pigmentos de algumas superfícies. Executaram-se rectificações pontuais de fixação de policromias e aplicou-se uma camada de proteção final que lhe devolveu a cor expressiva que caracteriza a beleza deste conjunto.



Fig. 21 - Grupo escultórico *Lamentação do Cristo Morto* durante a exposição (pode igualmente observar-se uma das esculturas de roca e uma das pinturas mencionadas neste artigo). Amélia Gonçalves. Museu Municipal de Vila Franca de Xira.

7. Esculturas de Roca

a) Estado de conservação inicial e tratamentos efectuados

As duas esculturas de roca que nos chegaram, necessitando de uma intervenção, apresentavam algumas patologias ao nível do suporte, nomeadamente ao nível de encaixes e articulações e ao nível da superfície alguma sujidade superficial agregada e destacamentos de policromias.

Uma delas vinha envolta em panejamentos têxteis e vestia uma blusa. Todos os elementos têxteis foram retirados com excepção dos que lhe estavam colados, com a finalidade de se proceder à sua desmontagem para retificação de encaixes. Na altura, para surpresa de toda a equipa presente, foram encontradas duas cartas manuscritas, entaladas entre o encaixe do tronco e da base, dirigidas ao uma religiosa do Convento Feminino de Suberra, convento este atualmente inexistente, dando assim uma pista acerca da origem desta peça.

Os tratamentos desenvolvidos nas duas peças consistiram na revisão de toda a estrutura, fixações de policromia, limpeza química e desoxidação de elementos metálicos, com posterior aplicação de camada de proteção final.

À semelhança de outros casos já descritos, não se procedeu a qualquer reintegração volumétrica ou cromática.



Fig. 22 - Escultura de Roca durante o tratamento. Amélia Gonçalves. Museu Municipal de Vila Franca de Xira.

8. Busto-Relicário

a) Estado de conservação inicial

O busto relicário em madeira dourada apresentava um estado de conservação bastante fragilizado, quer ao nível do suporte quer ao nível da policromia. Para além de uma extensa profusão de lacunas de policromia que se encontrava sob uma espessa camada de sujidades superficiais agregadas, o suporte apresentava-se bastante mutilado, com acrescentos de outros materiais, aplicados de forma grosseira e disforme.

b) Conservação e restauro e critérios de reintegração cromática

Para além dos tratamentos conservativos habituais neste tipo de objetos, desenvolveu-se um delicado processo de limpeza química. Era necessário remover todos os depósitos de matérias estranhas à peça, que para além de deturparem a sua aparência visual, exerciam uma acção prejudicial a uma boa conservação da obra. Durante o processo, verificámos uma extrema fragilidade no que concerne à adesão da policromia ao suporte, principalmente na área da carnação. Esta fragilidade implicou uma acção de limpeza executada milimetricamente, de modo a obter o melhor resultado de limpeza possível, sem perda de material original.

Após a finalização da limpeza deparámo-nos com uma aparência demasiado deturpada do objeto. O impacto da profusão da superfície de exposição de preparo branco era excessivo e conferia uma leitura da obra errada.

Face a este facto, considerou-se necessário atenuar as áreas de lacunas para que o observador não fosse condicionado pelo estado em que a peça se encontrava. Optou-se pela execução da técnica de *tratégio*, (técnica de aproximação da tonalidade pretendida através da execução de pequenos traços de cores previamente seleccionadas na paleta) na execução da tonalidade da carnação, acompanhado com a técnica de pontilhismo, na «união» de traços expressivos, como os olhos e sobrancelhas.



Fig. 23 - Pormenor do busto-relicário após a finalização da limpeza química e com aplicação de massas de preenchimento. Sílvia Cópio. Museu Municipal de Vila Franca de Xira.



Fig. 24 - Pormenor do busto-relicário após a finalização da reintegração cromática. Sílvia Cópio. Museu Municipal de Vila Franca de Xira.

9. Anunciação

a) Estado de conservação inicial

A pintura *Anunciação*, é uma das quatro pinturas pertencentes à Igreja de São Bartolomeu de Castanheira, que fazem em conjunto parte de um retábulo que terá sido composto por estas e outras pinturas que se perderam.

Atribuídas ao pintor Gaspar Dias, a sua importância no contexto da história de arte local e nacional desde sempre foi reconhecida, pelo que o desenvolvimento de acções para a conservação e restauro das quatro pinturas é de extrema necessidade.

Quando a equipa de conservação e restauro do município conheceu as pinturas, todas se apresentavam com um enegrecimento da sua superfície pictórica que inviabilizava a sua leitura e a percepção das suas representações. Na verdade, a primeira pintura à qual se promoveu uma acção de conservação e restauro em 2001 – a *Apresentação do Menino no Templo* - estava num estado de conservação que não tornava perceptível sequer que existiria alguma representação sob a camada de depósitos à sua superfície. Na altura, a revelação da qualidade existente foi surpreendente e implicou um novo olhar sobre a pintura da igreja, e do concelho em geral.

Desde o início da preparação da exposição que a presença deste conjunto retabular era de importância inegável. Assim sendo, iniciaram-se os trabalhos de recuperação de mais uma pintura, tendo-se optado pela que se encontrava em pior estado das três ainda por tratar.

A pintura Anunciação foi descida da altura a que se encontrava, numa das paredes da nave da igreja e transportada para o Laboratório de Conservação e Restauro.

O seu estado de conservação apresentava bastantes fragilidades quer ao nível do suporte, quer ao nível de superfície.

Uma vez que não se conseguia uma visualização do estado da superfície pictórica, procedemos à realização de fotografia de infravermelho, que nos permitiu um primeiro conhecimento do motivo representado e da extensão das áreas de lacunas.

O suporte apresentava extensas galerias devidas à presença de inseto xilófago (inativo) e outras patologias resultantes da presença de microorganismos, alterações climáticas, stress face à exposição de níveis elevados de humidade, empenos e perdas de matéria nas extremidades.

b) Intervenção de conservação e restauro e critérios de reintegração cromática

Após o transporte, registo fotográfico e observação com elaboração de proposta de tratamento, a obra foi desmontada da moldura. Esta foi intervencionada noutra contexto, pelo que o presente artigo apenas se refere aos tratamentos da pintura.

Após a desmontagem e confronto com cada um dos elementos que a constituem, iniciaram-se os tratamentos conservativos e curativos, com a planificação, consolidação do suporte lenhoso e preenchimento de extensas áreas de perda de matéria no tardo que conferiam pouca espessura a uma das pranchas de madeira. Estas fases foram executadas respeitando todas as etapas e períodos de secagem. Todos os materiais foram selecionados considerando critérios de compatibilidade.

Desta forma recuperou-se a estabilidade e resistência necessária para se iniciarem os trabalhos na superfície pictórica e para garantir maior longevidade à peça.

O processo de limpeza química foi desenvolvido após a realização de testes de solventes em cada uma das tonalidades existentes e foi realizado camada por camada, até se conseguir ter a perceção dos motivos representados. Aos poucos as formas e as cores foram sendo reveladas.

Optou-se pela execução da técnica de *tratégio* para a reintegração cromática das lacunas. Duas delas situavam-se na área central da pintura, junto dos rostos das figuras centrais, e a realização desta técnica permitiu garantir uma maior uniformidade e equilíbrio de leitura da obra. As lacunas foram «modeladas» pela manipulação da cor de tracejado aplicado, mas não foram criados contornos rígidos quando estes já não existiam.



Fig. 25 - Pormenor da pintura *Anunciação* onde se observa a lacuna junto do rosto do anjo. Sílvia Cópio. Museu Municipal de Vila Franca de Xira.



Fig. 26 - Pormenor da pintura *Anunciação* onde se observa a lacuna junto do rosto do anjo reintegrada com a técnica de *tratégio*. Sílvia Cópio. Museu Municipal de Vila Franca de Xira.

Este processo de reintegração foi sendo desenvolvido ao longo da exposição, permitindo que o visitante observe e constate a complexidade que existe em qualquer intervenção de conservação.

Também com o sentido de sensibilizar o público para a importância do rigor das intervenções de conservação e restauro, a exposição integrou uma terceira pintura do conjunto sem que tenha sofrido qualquer intervenção. Deste modo, o observador, pode ver uma obra finalizada, uma com a reintegração em curso e outra no estado de conservação inicial.



Fig. 27 - Pintura *Assunção da Virgem* exposta sem intervenção de conservação e restauro para que o visitante fosse confrontado com a comparação entre uma pintura intervencionada e outra por intervencionar. Catarina Rosa. Museu Municipal de Vila Franca de Xira.



Fig. 28 - Pintura *Anunciação* durante a fase de reintegração cromática em exposição. Catarina Rosa. Museu Municipal de Vila Franca de Xira.



Fig. 29 - Aspecto geral da exposição onde se observam, para além da *Senhora com o Menino e da Bandeira Processional*, o conjunto de pinturas sobre madeira *Apresentação do Menino no Templo*, *Anunciação* e *Assunção da Virgem* (da esquerda para a direita). Amélia Gonçalves. Museu Municipal de Vila Franca de Xira.

Conclusões

A preparação, conceção e montagem da exposição *A Arte no concelho de Vila Franca de Xira – Grandes Obras*, como tantas outras, implicou o envolvimento de uma sucessão de equipas, de trabalho interdisciplinar e da relação entre várias entidades e privados com a equipa do Museu Municipal.

O desenvolvimento de ações de conservação e restauro é uma etapa integrante da preparação da exposição e o estado em que muitas das obras se encontraram motivou e justificou o desenvolvimento dos procedimentos que sumariamente foram descritos.

Estas etapas tornam possível que se cumpra uma das principais funções dos museus: a conservação dos bens patrimoniais, que permite que o público usufrua e tome conhecimento do património com outra veracidade e impacto.

Em todas as peças foram tomadas medidas conservativas sem as quais não seria possível a concretização de uma exposição desta natureza.

As opções de reintegração tomaram em consideração os critérios de intervenção mínima e recorreu-se sempre a técnicas diferenciadas.

Em análise todo o percurso percorrido desde o início à realização da exposição e sua permanência e dinamização, pressupõem uma dinâmica permanente entre o objeto, o investigador, o dinamizador e o observador e estes entre si, que não se esgota no momento da constatação de factos e realidades, mas de vivências permanentes entre o museu, as suas funções e a apreensão do saber através da exposição.



Fig. 29 - Uma das sessões do Ciclo de conferências associado à exposição. Museu Municipal de Vila Franca de Xira.

A exposição não ficou adormecida durante a sua permanência, continuou a respirar e a viver de visitas, de interações entre o público e o museu, de contactos estabelecidos entre investigadores e técnicos, proprietários e autarquia. Para além das fronteiras físicas do edifício, entre o que se publicou e o que se comentou, cada obra de arte foi ganhando outra vida.

Para isso também contribuiu a dinamização do ciclo de conferências do qual surgem os artigos presentes, criando dinâmicas de relação entre investigadores e instituições, e destes com o público.

Para o futuro permanecerão todos os legados desencadeados pela concretização deste evento, do aprofundamento dos conhecimentos, da conservação das matérias, das memórias que vinculam no coração a descoberta de outras artes, do vínculo de relação humana que se estabeleceu entre tantos parceiros de trabalho; pela paixão e gosto que nos moveu, pela concretização de objectivos e propósitos e pela superação de outros tantos!

Das *Grandes Obras* permanece a grandiosidade e a quase ousadia de nos atrevermos a acreditar na grandeza de todas as coisas!

Bibliografia.

A Arte do Restauro na valorização do património cultural português, Lisboa, Instituto dos Museus e Conservação, 2007.

A Conservação Preventiva e as Exposições Temporárias, «Actas do 1º Encontro Científico do IPCC». Lisboa. CCB, 6,7,e 8 de Junho de 2001, Lisboa, IPCC, 2003.

ALMEIDA, Anabela e Luís Elias Casanovas (coord.); *Conservação preventiva: Vade mecum*, Lisboa, Instituto Português de Conservação e Restauro, 2004.

Benchmarks in collection care for Museums, Archives and Libraries, London, Resource Publications, 2002.

ARGAN, Giulio Carlo, *Arte e Crítica de Arte, Teoria da Arte*, Editorial Estampa, 2ª ed. Lisboa 1998.

CARVALHO, Anabela (coord.); *Temas de Museologia. Circulação de Bens Culturais Móveis*, Lisboa, Instituto Português de Museus, 2004.

CASAZZA, Ornella, *Il Restauro Pittorico nell'unità dei metodologie*, Nardine Editore, Centro Internazionale del libro, Firenze, 1981.

CONDE, Idalina, *Percepção Estética e Públicos de Cultura* (compilação das comunicações apresentadas no colóquio), Lisboa, ACARTE, Fundação Calouste Gulbenkian, 1992.

FERNÁNDEZ, Isabel Maria Garcia; *La conservación preventiva y la exposición de objetos y obras de arte*, Murcia, Editorial KR, 1999.

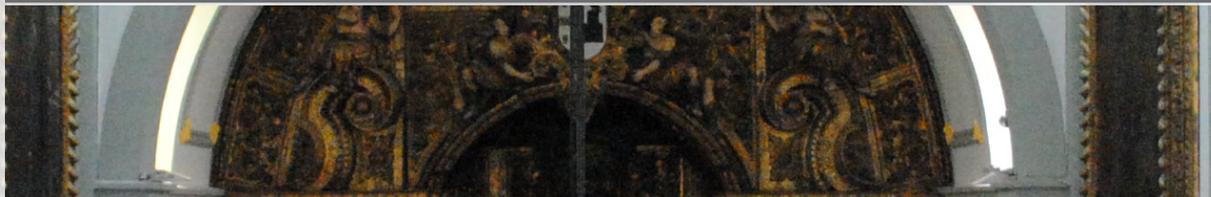
GUILLEMARD, Denis; LAROQUE, Claude; *Manuel de conservation préventive. Gestion et controle des collections*, Paris, OCIM, 1994.

NUNES, Graça Soares e Maria Miguel Lucas (coord.); *Vila Franca de Xira, Tempos do Rio, Ecos da Terra*, Vila Franca de Xira, CMVFX, 2003.

NUNES, Graça et all (coord.); *Arte e Devoção - Formas e Olhares*, [Catálogo de Exposição], Vila Franca de Xira, Câmara Municipal de Vila Franca de Xira, 2009.

ROQUE, Fátima Faria (coord.); *A Arte no Concelho de Vila Franca de Xira – Grandes Obras*, [Catálogo de Exposição], Vila Franca de Xira, Câmara Municipal de Vila Franca de Xira, 2015.

3. SALVAGUARDA DE BENS PATRIMONIAIS



Conservação e restauro de uma pintura sobre tela

Adoração da Eucaristia

de Bento Coelho da Silveira

João Miguel Salgado¹

Resumo - A pintura *Adoração da Eucaristia*, da Igreja Matriz de São João Batista em Alhandra, assinada pelo pintor Bento Coelho da Silveira e datada de 1706, tem estado no Museu Municipal de Vila Franca de Xira, integrando a exposição *A Arte no concelho de Vila Franca de Xira – Grandes Obras* (fevereiro de 2015 – fevereiro de 2016). Este artigo descreve a intervenção de conservação e restauro desta pintura levada a cabo pela equipa do Laboratório de Conservação e Restauro do Museu Municipal de Vila Franca de Xira nos últimos meses do ano de 2014, com a finalidade imediata de preparar a pintura para ser exposta.

Palavras-chave - **Conservação; Restauro; Pintura sobre tela; Diagnóstico de patologias; Técnicas e produtos de conservação e restauro.**



Fig. 1 - Vista panorâmica da Vila de Alhandra. (João Miguel Salgado, 2014).

¹ Técnico Superior de Conservação e Restauro na Câmara Municipal de Vila Franca de Xira. Licenciado na área da Conservação e Restauro, pelo Instituto Politécnico de Tomar. Desde o ano 1994 que desempenha funções de técnico de conservação e restauro, integrando os quadros da Câmara Municipal de Santarém no ano 2000 e exercendo as mesmas funções no Município de Vila Franca de Xira desde janeiro de 2013.

1. Introdução

A Igreja Matriz de São João Baptista, local de culto secular que domina de alto a vila de Alhandra, sofreu profundas obras no final do século XIX, na sequência de um grande incêndio que consumiu grande parte da estrutura do edifício e a quase totalidade do recheio. Os trabalhos foram possíveis pelo esforço dos paroquianos e a solidariedade das entidades religiosas e civis e, após a passagem do século, na primeira década, a igreja renovada retomou a sua atividade de culto.



Fig. 2 - Vista do interior da nave central da Igreja de São João Baptista de Alhandra. (Miguel Salgado 2014).

Foi neste contexto que esta igreja de Alhandra recebeu um conjunto de telas do pintor régio Bento Coelho da Silveira (cerca de 1630 - 1708), obras que se encontravam originalmente no Convento de Santo Agostinho dos Grilos de Lisboa. Trata-se de um conjunto de obras² de dimensões consideráveis entre as quais se contam algumas de grandes dimensões, como é o caso da *Adoração da Eucaristia*, assinada e datada de 1706, óleo sobre tela com as dimensões 3375 x 2865 mm.

O tratamento desta pintura foi alvo de apresentação no Ciclo de Conferências associado à exposição *A Arte no concelho de Vila Franca de Xira - Grandes Obras*, patente no Museu Municipal (sede) desde o dia 28 de fevereiro de 2015 e até 28 de fevereiro de

2 Trata-se de catorze pinturas de Bento Coelho da Silveira, encomenda para a igreja do Convento dos religiosos de Santo Agostinho dos Grilos. Representam essencialmente passos da vida de Santo Agostinho de acordo com a iconografia conhecida.

2016 (data prevista de encerramento). Nesta exposição reúnem-se as principais obras de arte do Concelho no universo do património móvel, apresentando-se também, por meio de imagens, alguns exemplos do património edificado e integrado. Tanto o público geral como o público mais dedicado ao tema teve a oportunidade de apreciar, em particular, duas telas do pintor Bento Coelho da Silveira que, segundo o Professor Vítor Serrão demonstram de forma clara as características individuais e oficinais da sua imensa produção pictórica. Assim, quando observamos a pintura *Esponsais da Virgem* de cerca de 1690 (óleo sobre tela com as dimensões 2720 x 1680 mm, proveniente da Capela da Quinta Municipal de Suberra, São João dos Montes, Alhandra), podemos apreciar um dos melhores exemplos da obra executada integralmente pela sua mão, que nos transmite toda a sua qualidade técnica e artística. Ao seu lado na exposição, podemos ver a segunda obra de Bento Coelho, *Adoração da Eucaristia*, preenchendo parte significativa da grande parede do Museu, adjacente à Sala Polivalente.³ Do ponto de vista artístico, trata-se de uma pintura com características muito diferentes, já que nesta se podem observar, em diferentes áreas da pintura, variadas maneiras de executar, que nos revelam as diferentes mãos que contribuíram para a obra. Trata-se de uma característica inerente ao trabalho de tipo oficial, em que um grupo de pintores aprendizes trabalhava sob orientação do mestre, sistema que permitiu a Bento Coelho garantir a execução de inúmeras encomendas, transformando-se num dos pintores portugueses com maior produção pictórica. Melhor ainda é transcrever um trecho do comentário de Vítor Serrão a esta pintura, no catálogo da exposição (referindo-se ao conjunto das pinturas encomendadas): «Esta encomenda da fábrica Bento Coelho para os frades «grilos» constituiu mais uma típica «produção em série» saída da oficina do pintor régio de D. Pedro II, a dois anos da sua morte. [...], através de uma pintura «fácil» e de cenografia apta a um impacto imediatista, ainda que sem o fulgor de outras obras suas com maior intervenção pessoal e sem o carácter de encomenda seriada que este conjunto não esconde».⁴

O pintor Bento Coelho é uma figura incontornável na pintura barroca portuguesa, assumindo até, para muitos historiadores de arte, a liderança desta manifestação artística quer quantitativamente, quer qualitativamente, num período comumente considerado de menor brilho na produção artística portuguesa. Em 1998 foi-lhe dedicada uma grande exposição intitulada *Bento Coelho e a Cultura do seu Tempo*, que veio colocar este artista em lugar de destaque na história da pintura portuguesa,

3 Esta parede, pensada pelo arquiteto Cândido Chuva Gomes aquando da remodelação de todo o edifício e adaptação para as funções de Museu, tem ao seu lado a escadaria que a acompanha, para acesso ao piso superior, onde se encontra a sala principal de exposições. Esta escadaria, que poderia ser um obstáculo ou interrupção na leitura expositiva, permite, neste caso, ao visitante observar os pormenores desta pintura.

4 *A Arte no concelho de Vila Franca de Xira - Grandes Obras* (pág. 126).

e que esteve na origem de um excelente catálogo.⁵ Este projeto suscitou estudos aprofundados, que permitiram clarificar as influências de Bento Coelho e afirmar que terá sido muito provavelmente, discípulo do pintor Marcos da Cruz. Estudos posteriores vieram corroborar esta ideia.

A obra produzida por Bento Coelho da Silveira foi alvo de um estudo técnico muito completo, ainda no contexto da grande exposição referida. Este estudo foi coordenado por António João Cruz tendo os seus resultados sido apresentados numa edição do IPPAR de 1999.⁶ Por meio de exames laboratoriais feitos a um conjunto de pinturas selecionadas, procurou-se compreender a técnica do artista, tanto os materiais que utilizava como a forma como construía as imagens por meio de vigorosas pinceladas. Assim, foi estudada a estratigrafia das pinturas (sucessão de estratos da camada cromática) e foram identificados os materiais (pigmentos e aglutinantes) componentes de cada estrato.



Fig. 3 - Estado inicial da pintura *Adoração da Eucaristia* de Bento Coelho da Silveira. (Ricardo Caetano, 2014).

5 *Bento Coelho e a Cultura do seu Tempo*, Catálogo da Exposição Bento Coelho e a Cultura do seu Tempo, Instituto Português do Património Arquitectónico, Lisboa, 1998

6 Cruz, António João, *Da sombra para a luz – Materiais e técnicas da pintura de Bento Coelho da Silveira*, Instituto Português do Património Arquitectónico, 1999.

2. Diagnóstico

A pintura *Adoração da Eucaristia* estava exposta na nave lateral do lado do evangelho, junto ao nartéx da igreja de Alhandra, e era notório o seu estado de degradação. Numa primeira impressão, destacava-se a alteração do verniz, camada de proteção da policromia, muito escurecido por efeito da luz e pela agregação de poeiras e fumos ao longo dos anos. Era também patente uma ondulação muito pronunciada no suporte, a tela,⁷ muito usado pelos artistas já a partir do século XVII, tendo nesta época caído em desuso o suporte tradicional da pintura do passado, o painel de madeira. Esta ondulação fazia supor como causa, uma má fixação da tela na zona superior da pintura, associada ao peso desta e da camada cromática, considerável numa pintura cuja área é de cerca de 9 m². As ondulações concentravam-se no terço inferior da pintura, colocando toda esta zona da camada cromática sob grandes tensões. Devido às mesmas causas, eram visíveis na superfície da pintura as marcas da grade (estrutura de madeira que suporta a tela e lhe confere a tensão necessária para se manter esticada), deformando ainda mais o suporte. Assim, sabíamos que os elementos de fixação, tachas de ferro bastante oxidado, tinham deteriorado as fibras da tela, perdendo a capacidade de desempenhar a sua função de fixar a tela à grade. Estando o suporte solto da grade, a operação de descida e manuseamento inicial da pintura seria uma tarefa de alto risco.

Num olhar mais atento, observavam-se vários rasgões na tela, originados possivelmente pelos sucessivos transportes ou outro tipo de manuseamento menos cuidado a que a pintura esteve sujeita. Muitos destes rasgões encontravam-se tratados com técnicas antigas, hoje colocadas de lado e substituídas por procedimentos mais adequados.

A camada cromática apresentava diversas lacunas (zonas em que se perdeu totalmente a camada cromática), preenchidas com massas endurecidas e cobertas de repintes, revelando intervenções posteriores à feitura da pintura em diversos momentos. Foram utilizadas tintas à base de óleo, que invadem a camada cromática original, na tentativa de encobrir as massas aplicadas. Estas intervenções muitas vezes descaracterizam as técnicas do artista e os valores cromáticos da pintura, bem como, como no caso desta pintura, acrescentam novos problemas de conservação da obra, uma vez que estas massas, com a passagem do tempo, sofreram endurecimento e contração pronunciados, repuxando o suporte (tela) e criando pontos de tensão que originam mais deformações na pintura.

7

Trata-se de uma tela de linho ou cânhamo, as duas fibras naturais que eram utilizadas nesta época como suporte de pintura.

A observação dos estalados,⁸ que nesta pintura eram pronunciados, ajuda-nos a compreender o processo contínuo de degradação de uma pintura a óleo sobre tela. As fissuras na superfície da camada pictórica⁹ têm origem na interação de dois fatores, sendo o primeiro a contração e distensão do suporte de tela, devido à variação periódica dos valores de humidade relativa do ambiente (característicos do nosso clima sazonal) e o segundo as características dos materiais que compõem a estrutura pictórica, em particular a sua flexibilidade. A flexibilidade da camada pictórica é muito inferior à da tela, pelo que a primeira não consegue acompanhar os movimentos da segunda, o que origina uma rede de estalados que afeta, na sua face exterior, a camada de verniz que funciona como um filme protetor. Os estalados são assim portas abertas à humidade e à deposição de poeiras que aceleram a degradação traduzindo-se numa progressiva perda de coesão dos materiais tendo como consequência última o levantamento e separação da camada pictórica do suporte, ou seja lacunas mais ou menos extensas com perda total do material original da pintura.

Nesta pintura a camada de preparação (camada branca à base de cré ou gesso aplicada sobre a tela para planificar a superfície e servir de base às camadas de tinta aplicadas pelo pintor), não acompanhou os movimentos da tela quebrando-se progressivamente e destacando-se da tela. Este avançado processo de degradação é observável nas zonas superiores e laterais da pintura.

Voltando à deficiente fixação da tela na grade, observa-se ainda a aplicação posterior de um friso em talha dourada pela frente da pintura, pregado na grade, trespassando a própria pintura. Esta ação incorreta que danificou ainda mais a pintura justifica-se pela necessidade de adaptação desta ao espaço e pela falta de recursos para a aquisição de uma moldura adequada. Mais uma vez, os pregos utilizados oxidaram e destruíram as fibras da tela, o que se verifica principalmente na zona superior, onde o suporte exerce maior força na grade, provocando rasgões na tela até esta ficar solta.

8 Fissuras na camada cromática mais ou menos profundas, tanto lineares como circulares.

9 Entende-se por camada pictórica todos os estratos que compõem a pintura: preparação, camada cromática (cores aplicadas) e verniz.



Fig. 4 - Montagem do andaime para se proceder à descida da pintura em segurança. (Catarina Rosa, 2014).



Fig. 5 - Aspetto das ondulações, vincos e rasgões do suporte. (Catarina Rosa, 2014).



Fig. 6 - Aplicação parcial do *facing* nas zonas mais degradadas para o transporte da pintura. (Catarina Rosa, 2014).

3. Transporte da obra

Na impossibilidade de se proceder a uma observação pelo reverso, iniciou-se a aplicação parcial do *facing*¹⁰ nas zonas mais degradadas da pintura, uma medida preventiva para possibilitar o transporte da obra sem causar mais danos à camada pictórica. O *facing* consiste na aplicação de folhas de papel japonês¹¹ na superfície da pintura, de forma que eventuais destacamentos da camada cromática fiquem fixos no papel e não se percam, podendo ser recuperados. Em seguida, procedeu-se à descida da pintura, com o auxílio de andaimes estáveis, para ser transportada para o local onde ia decorrer a intervenção de conservação e restauro. Esta tarefa foi interrompida, uma vez que se verificou que a grade estava muito frágil, as uniões das traves de madeira estavam apodrecidas e já com aplicações de reforços que, por si, já se encontravam degradados. Confrontados com uma forte probabilidade de a grade se partir com o manuseamento e a possibilidade de uma das traves de madeira trespassar a tela, optou-se por remover, no local, o friso de talha dourada e soltar a tela da grade, e proceder à técnica de enrolamento da tela para proporcionar um transporte mais seguro. Esta técnica exige um cilindro de comprimento superior à largura do suporte e de diâmetro condicionado à flexibilidade da tela, de forma que a camada pictórica acompanhe a superfície curva do cilindro sem sofrer tensões críticas que originem fissuras na pintura. Para evitar o esmagamento da camada cromática, o anverso (face) da pintura deve ficar virado para o exterior, de forma a poder ser mantido contacto visual. A superfície da pintura é protegida por uma película sintética adequada que evita o contacto desta com o reverso da tela durante o enrolamento. Desta forma, assegura-se a ausência dos efeitos provocados pela abrasão do material.

10 O *facing* é uma operação que consiste na aplicação de papel japonês na superfície da pintura com a função de proteger a camada cromática. A folha de papel pode ser aderida com várias soluções de adesivo; neste caso, utilizou-se a cola de coelho diluída em água. Uma vez que se trata de um produto natural, a diluição é definida empiricamente, colocando uma gota da solução nas pontas dos dedos. Após a secagem e com o afastamento dos dedos testa-se a capacidade adesiva da solução, aumentando a percentagem de água consoante o grau de aderência que se pretende.

11 O papel japonês (Washi ou Wagami) é um tipo de papel muito fino fabricado no Japão utilizando a matéria-prima das plantas da flora local. O fabrico é manual e as fibras mais utilizadas são Kozo, Gampi e Mitsumata conferindo diferentes características no papel final. As fibras Kozo são mais utilizadas por conferirem maior resistência ao papel. Para a utilização na conservação é importante também considerar a gramagem utilizada, uma vez que se pretende que a folha do papel acompanhe todas as irregularidades da superfície de uma pintura.



Fig. 7 - Transporte das placas de aglomerado para montagem da superfície de trabalho. (João Miguel Salgado, 2014).



Fig. 8 - Após o transporte da pintura, aplicou-se o *facing* integral no anverso da pintura para o tratamento do suporte. (João Miguel Salgado, 2014).

4. Preparação do local para o tratamento da obra

Condicionados às dimensões da pintura, optou-se por proceder ao tratamento da obra no coro alto da igreja, longe do conforto da oficina de conservação e restauro da autarquia, mas com espaço suficiente para as tarefas discriminadas na proposta de tratamento. A preparação antecipada do local onde se vai proceder ao tratamento é de vital importância mesmo quando o trabalho se desenvolve nos locais apropriados, ou seja, quando estes estão munidos com os equipamentos necessários, com uma boa iluminação e com pontos de água e eletricidade. Neste caso foi necessário um trabalho prévio de adaptação do espaço cedido, às necessidades da prática da conservação e restauro, nomeadamente, houve a necessidade de providenciar uma superfície plana, com capacidade de absorver as irregularidades da pintura durante a aplicação de forças no suporte ou na camada cromática. Esta superfície foi revestida com papel Melinex[®], material que impede a aderência da pintura à superfície nas várias fases do trabalho.



Fig. 9 - Superfície de trabalho, na fase final, após a colocação do papel *Melinex*. (João Miguel Salgado, 2014).

Após a colocação da pintura sobre a mesa com a face virada para cima, procedeu-se à fixação da camada cromática em zonas de lacuna e em todas as áreas onde esta se encontrava em destacamento, aplicando-se pontualmente um consolidante com pincel, e colocou-se um *facing* em toda a superfície da camada cromática com a mesma função de proteção. Após secagem do *facing*, utilizou-se o cilindro de transporte como ferramenta auxiliar, virando-se a pintura para se preparar a técnica de limpeza do reverso da pintura.



Fig. 10 - Cilindro de PVC de secção adequada para o transporte da pintura. (João Miguel Salgado, 2014).

5. Limpeza do reverso da pintura em tela

Geralmente as pinturas antigas a óleo sobre tela apresentam o reverso coberto por uma camada espessa de poeiras depositadas ao longo do tempo, coladas às fibras da tela por ação da humidade. A remoção deste tipo de sujidade, que penetra nos interstícios da trama da tela, deve em geral ser feita por via mecânica¹² e apresenta um grau elevado de complexidade. A metodologia deve ter em conta a ação do bisturi sobre a tela, sendo a pressão aplicada de forma controlada. Uma pressão excessiva poderia danificar as fibras da tela, marcar o suporte de forma visível pelo anverso da pintura, ou mesmo provocar destacamentos da camada cromática. Torna-se importante subdividir a superfície em pequenas áreas quadradas que permitam uma ação mecânica cuidada, com movimentos rectilíneos sequenciais de uma única direção e sentido. Aplicam-se direções e sentidos opostos em áreas adjacentes, e limpam-se os quadrados numa sequência que cumpre um movimento em espiral com o início no centro da superfície

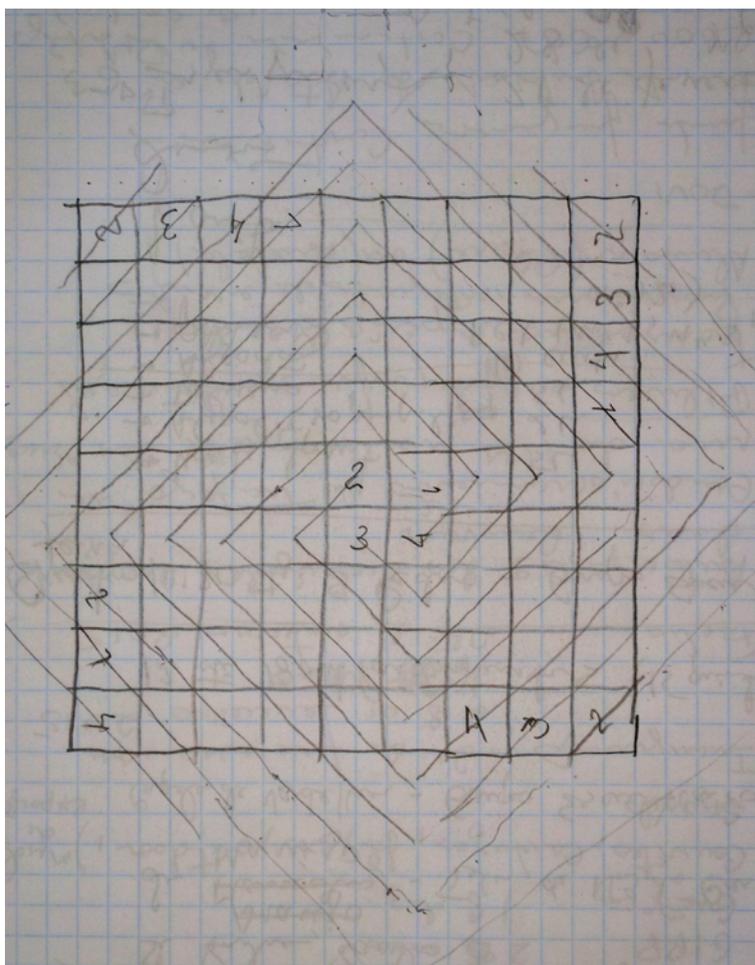


Fig. 11 - Esquema de limpeza do reverso do suporte para quatro colaboradores. (João Miguel Salgado, 2014).

do reverso do suporte em direção à periferia da pintura. Utilizando este método pode evitar-se introduzir uma tendência na orientação das fibras e conseqüente distorção na tela.

Consoante a progressão da limpeza no reverso do suporte, colocaram-se várias placas de acrílico transparente sobre a tela com pesos no centro para obrigar a uma planificação do suporte sobre pressão.

12 A limpeza mecânica do reverso do suporte em tela é feita com o auxílio de trinchas de dureza variada e por ação do bisturi nas sujidades mais agregadas, acompanhada de aspiração.

6. Reforço do suporte

Durante a fase de limpeza do reverso da pintura, procedeu-se à remoção de remendos antigos e inadequados e das colas utilizadas na fixação dos vários tecidos aplicados, bem como, nas zonas com rasgões e lacunas de tela, os fios da trama e da teia foram alinhados e planificados em preparação para o tratamento de consolidação do suporte.



Fig. 12 - Aspeto da limpeza parcial do reverso da pintura segundo o método adotado. (João Miguel Salgado, 2014).



Fig. 13 -Remoção de um remendo antigo com auxílio de bisturi. (João Miguel Salgado, 2014).

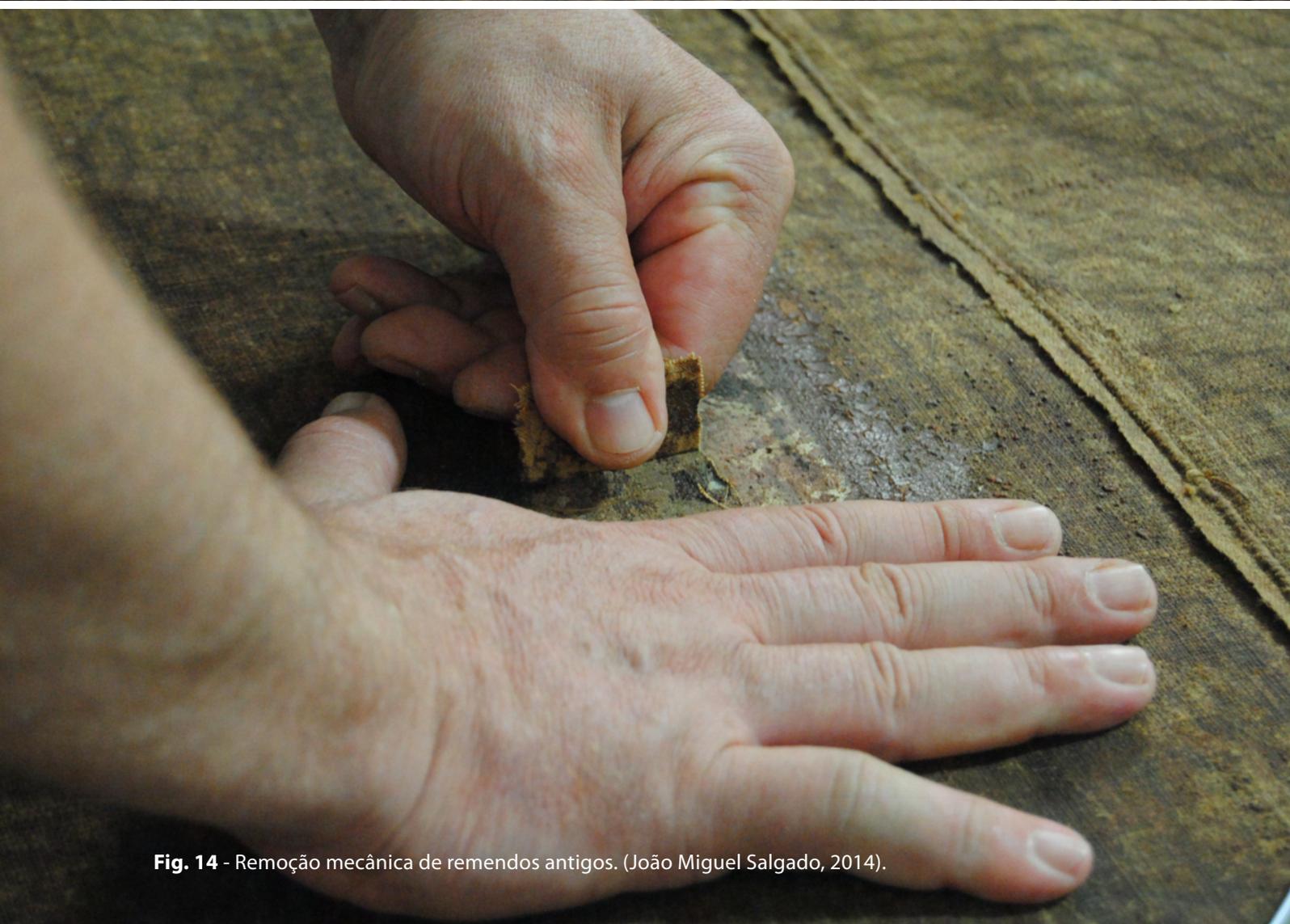


Fig. 14 - Remoção mecânica de remendos antigos. (João Miguel Salgado, 2014).

Procedeu-se a uma nova planificação pontual do suporte nas zonas de lacunas e de rasgões. Esta planificação pontual é conseguida com pressão e calor, obtidos pela passagem de um ferro elétrico com regulação de temperatura (cerca 40° C) sobre papel Melinex®. No caso das lacunas, preenche-se a área da lacuna com uma tela nova preparada, respeitando o desenho da lacuna e deixando vários fios da trama e da teia de maior comprimento para se entrelaçarem com os fios da teia e da trama do suporte. Em seguida ajustaram-se os fios à tela original fixando-se com o adesivo em gel Beva 371®,¹³ de forma a obter uma união consistente.

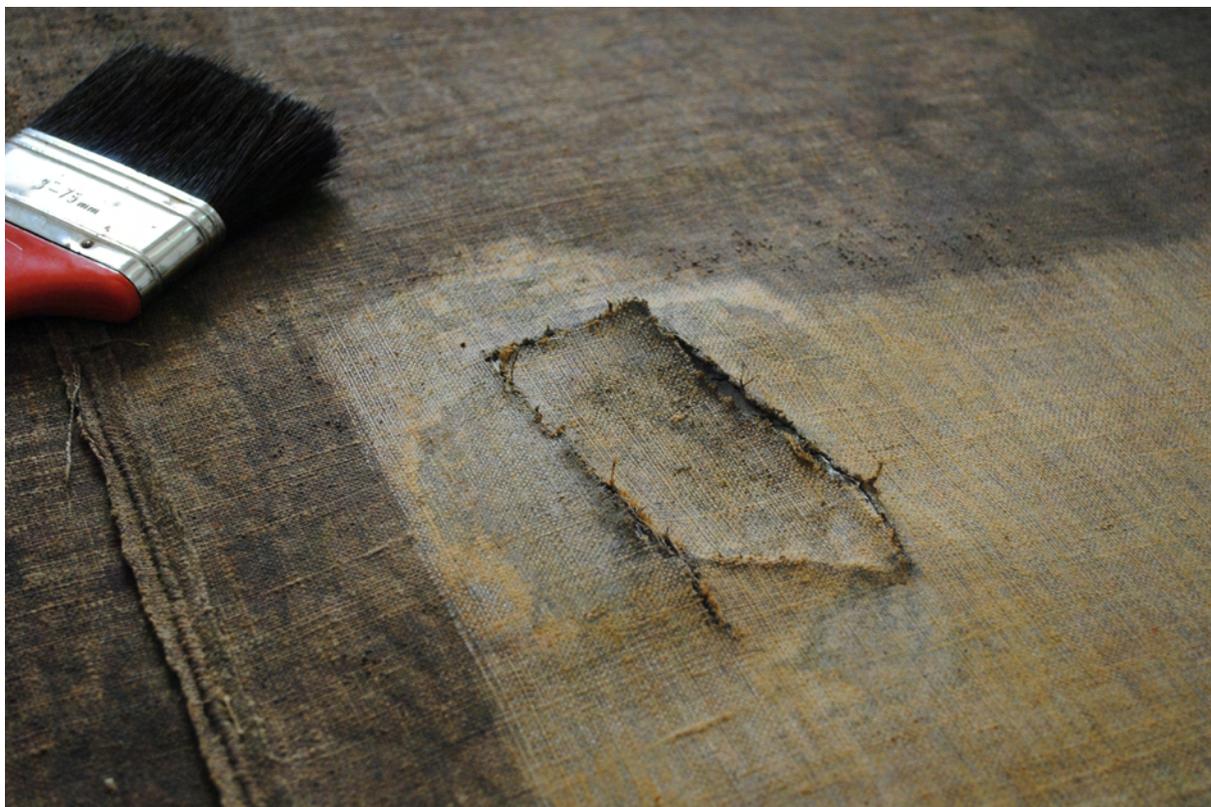


Fig. 15 - Limpeza da tela e preparação das fibras do rasgão para a planificação e fixação do novo reforço. (João Miguel Salgado, 2014).

13 A fórmula do Beva 371 foi desenvolvida por Gustav Berger, em 1970. Trata-se de um adesivo reversível com alto grau de elasticidade, dureza elástica, ótima adesão e resistência ao envelhecimento, feito a partir de uma mistura de resinas sintéticas termoplásticas, que é ativado por ação da temperatura e cujo ponto de fusão é de aproximadamente 65°C. É solúvel em solventes como essência de terebentina, white spirit ou tolueno.



Fig. 13 - Fixação de novo reforço com ativação do adesivo por meio de espátula quente. (João Miguel Salgado, 2014).



Fig. 14 - Preparação da tela para novo reforço. Aplica-se tela de linho nos rasgões de grandes dimensões. (João Miguel Salgado, 2014).



Fig. 18 - Planificação da tela nas zonas de consolidação do suporte. (João Miguel Salgado, 2014).

Preparam-se novas pequenas telas com tamanho suficiente para abranger as áreas danificadas do suporte com a intenção de reforçar o tratamento efetuado. Estes reforços são executados com a aplicação de um adesivo, Beva Film 371[®] 14 e tela de linho pré-preparada.¹⁵ Ativa-se o adesivo com calor e pressão, utilizando uma espátula quente passando pela superfície do reforço. Durante o arrefecimento colocaram-se mais uma vez as placas de acrílico com pesos para planificar ambas as telas.

14 Este adesivo está aplicado numa película de Melinex[®] siliconado e é ativado com calor. As vantagens deste adesivo são a fácil aplicação, a sua capacidade de reativar na presença de calor e a sua remoção fácil, considerando-se um produto reversível.

15 As telas de linho são vendidas ao metro; o linho utilizado é designado natural ou cru, ou seja, não sofreu nenhum tratamento de branqueamento como muitos linhos destinados à confeção de roupa. No entanto, estas telas são adquiridas no comércio com goma aplicada cujo objetivo é permanecer direitas sem dobras e vincos. Assim, a preparação inicia-se pela remoção da goma com água morna e após a secagem endireita-se novamente com uma passagem a ferro. Recorta-se a peça em tantas áreas quantas as necessárias para reforçar os rasgos e lacunas existentes. A dimensão de cada área é ligeiramente maior da que necessitamos, uma vez que é importante criar uma franja à volta do pedaço de tela que estamos a preparar.



Fig. 19 - Tratamento das bandas do suporte da pintura. (João Miguel Salgado, 2014).



Fig. 20 - Pormenor de preenchimento da lacuna de uma banda do suporte da pintura. (João Miguel Salgado, 2014).



Fig. 21 - Planificação geral do suporte e preparação deste para aplicação de bandas de reforço. (João Miguel Salgado, 2014).



Fig. 22 - Aplicação das bandas de reforço no reverso da pintura. (João Miguel Salgado, 2014).

As bandas do suporte são as faixas de tela original dobradas em volta da pintura para a fixação desta às laterais da grade de madeira. De uma forma geral, estas bandas não têm aplicada a camada de preparação, uma vez que esta era colocada após a tela estar esticada na grade. Esta zona do suporte está sujeita a permanentes tensões e ao contacto com as tachas muitas vezes oxidadas, fatores que aceleram a degradação das fibras da tela originando lacunas no suporte, ou ainda, como neste caso, perdas extensas de material. Para reforçar as bandas, preencheram-se as lacunas periféricas de modo igual ao descrito no tratamento das lacunas do suporte e aplicaram-se também os reforços, estes designados por bandas de reforço. As bandas de reforço são aplicadas sempre que o suporte apresente grande fragilidade na periferia da pintura e não permita a aplicação das tensões necessárias para a pintura permanecer esticada. O processo de aplicação é semelhante ao tratamento de lacunas, utilizando o adesivo Beva 371[®]. Considerando que este reforço recebe as tensões em substituição das bandas fragilizadas da pintura, a tela deve ser larga para acompanhar uma faixa periférica no interior da pintura. Neste caso, uma vez que a pintura é de grandes dimensões, contou-se com 150 mm para a dobra utilizada na fixação da pintura à grade, com 200 mm para se sobreporem à tela original - é nesta área de sobreposição das duas telas que se aplica o adesivo que as fixa uma à outra - deixando-se ainda 20 mm de franja, totalizando uma faixa de tela preparada de 370 mm de largura e com o comprimento suficiente para acompanhar todo o perímetro da pintura.



Fig. 23 - Vista geral do reverso da pintura após o tratamento de consolidação do suporte. (João Miguel Salgado, 2014).



Fig. 24 - Remoção do *facing* aplicado na camada cromática para a sua proteção durante o tratamento do suporte. (João Miguel Salgado, 2014).

7. Remoção de vernizes e limpeza da camada cromática

Após a planificação e tratamento do suporte, a pintura foi de novo voltada expondo o seu anverso. O *facing* aplicado no início do tratamento para proteger a camada cromática foi removido humedecendo o papel japonês, o que ativa novamente a cola utilizada (cola de coelho), podendo as folhas ser retiradas uma a uma. Ainda no final desta operação eliminaram-se os vestígios da cola que permanecia na superfície da pintura.

Procedeu-se a uma observação cuidada da superfície a fim de definir quantas camadas de verniz tinham sido aplicadas sobre a camada pictórica, uma vez que se observava uma grande espessura no filme de proteção. Há que ter em consideração que uma das formas utilizadas no passado para saturar a cor e reavivar o brilho e o contraste das pinturas era exatamente aplicar sucessivamente, ao longo do tempo, várias camadas de verniz, uma sobre a outra, sempre que se considerava necessário. O envelhecimento natural destas camadas de verniz por ação da luz origina o seu amarelecimento, ao qual se junta o escurecimento devido às poeiras agregadas ou outro tipo de sujidade sobre a camada cromática. Neste caso, observou-se a utilização de dois filmes de proteção, em momentos diferentes, num primeiro tempo uma aplicação geral de verniz Damar e posteriormente aplicações localizadas de goma-laca em áreas distintas. Esta

sobreposição de diferentes filmes envelhecidos fez antever dificuldades acrescidas na seleção do solvente para a remoção dos vernizes.

Procedeu-se aos testes de solvência com um conjunto de solventes orgânicos e misturas de solventes.¹⁶ Os testes foram efetuados pontualmente sobre o verniz com o auxílio de uma cotonete humedecida em cada um dos produtos propostos a fim de se observar a respetiva capacidade de dissolver o verniz e de remover esta camada que obscurece as cores. Após uma primeira escolha dos solventes que compõem a matriz dos produtos a utilizar no processo de limpeza da camada cromática da pintura, abrem-se «janelas» pela superfície de forma a testar a permanência das cores. Assim, aplicando os solventes capazes de remover eficazmente o verniz, criam-se pequenas áreas quadrangulares na superfície livres do verniz e observa-se o comportamento da cor. Se o resultado for positivo, ou seja, quando as cores permanecem estáveis, o verniz tem uma diluição rápida e a sua remoção é eficaz, progride-se na abertura das janelas dos testes até se obter uma limpeza completa.

Na limpeza desta pintura, optou-se por utilizar um solvente puro e uma associação de dois solventes, já que o metanol foi o mais eficaz na remoção da Goma-Laca e o tolueno associado com o etanol o mais eficaz na remoção do verniz Damar. Utilizou-se ainda o White Spirit¹⁷ puro para remover restos de produtos de alteração, resultantes da reação química da limpeza, evitando assim, um aumento de tempo de exposição da camada cromática à ação de dissolvença dos produtos de limpeza.

16 Os solventes e misturas foram os seguintes: metanol; álcool isopropílico + tolueno + acetona (2:1:0,5) tolueno + álcool isopropílico (1:3); tolueno + álcool isopropílico (1:2); tolueno + etanol (1:2).

17 O White Spirit é uma mistura de solventes orgânicos extraída do petróleo, sendo muitas vezes utilizado como «neutralizador» da ação dos solventes selecionados para remover os vernizes ou os repintes. Note-se que a sua ação não é efetivamente neutralizar, mas antes remover os produtos de reação, incluindo os próprios solventes utilizados.

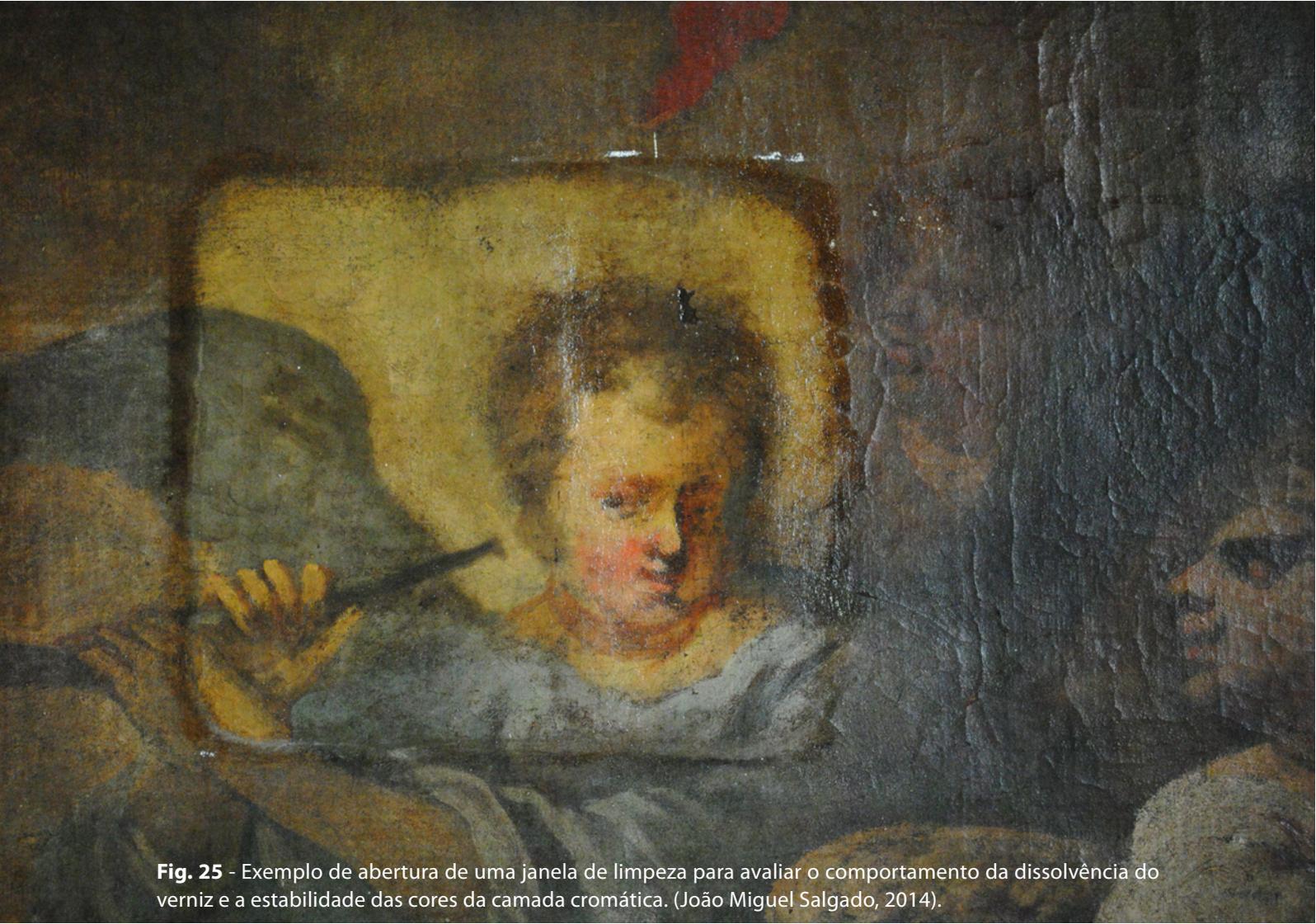


Fig. 25 - Exemplo de abertura de uma janela de limpeza para avaliar o comportamento da dissolvência do verniz e a estabilidade das cores da camada cromática. (João Miguel Salgado, 2014).

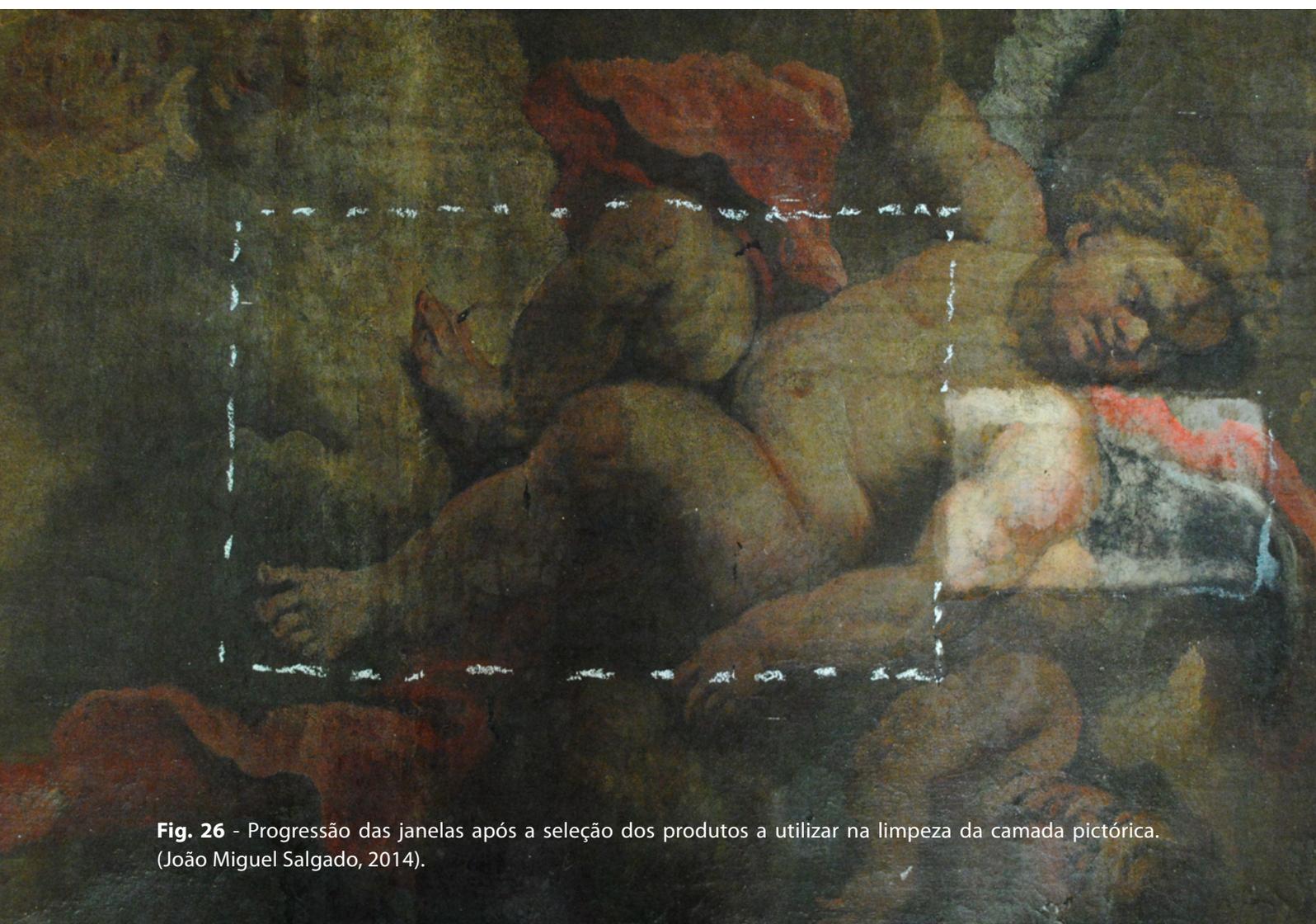


Fig. 26 - Progressão das janelas após a seleção dos produtos a utilizar na limpeza da camada pictórica. (João Miguel Salgado, 2014).



Fig. 27 - Visualização de três fases da limpeza: à direita a pintura permanece com os vernizes antigos, no centro encontra-se limpa e à esquerda apresenta ainda os produtos resultantes da dissolução do verniz. (João Miguel Salgado, 2014).

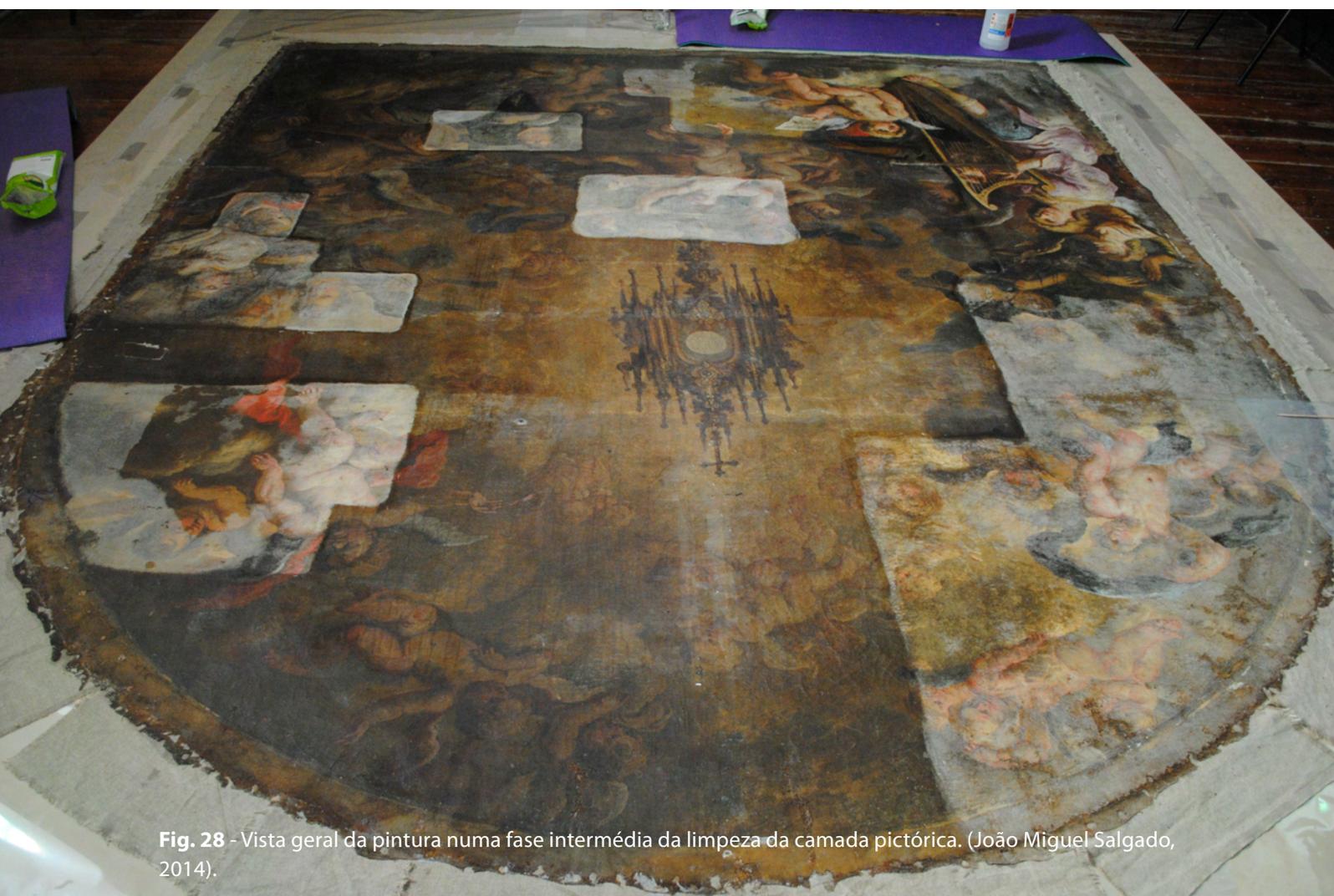


Fig. 28 - Vista geral da pintura numa fase intermédia da limpeza da camada pictórica. (João Miguel Salgado, 2014).

Para a remoção das massas endurecidas e dos repintes existentes, procedeu-se a uma limpeza mecânica com o auxílio de bisturi e em seguida a uma limpeza química, utilizando tolueno puro no levantamento dos repintes e restos de massas mais agregados na camada cromática.

Após respeitar um período de tempo de secagem da pintura, aplicou-se um filme protetor em toda a superfície desta, optando-se pela utilização do Paraloid B-72^{®18} numa diluição de 7% em tolueno.

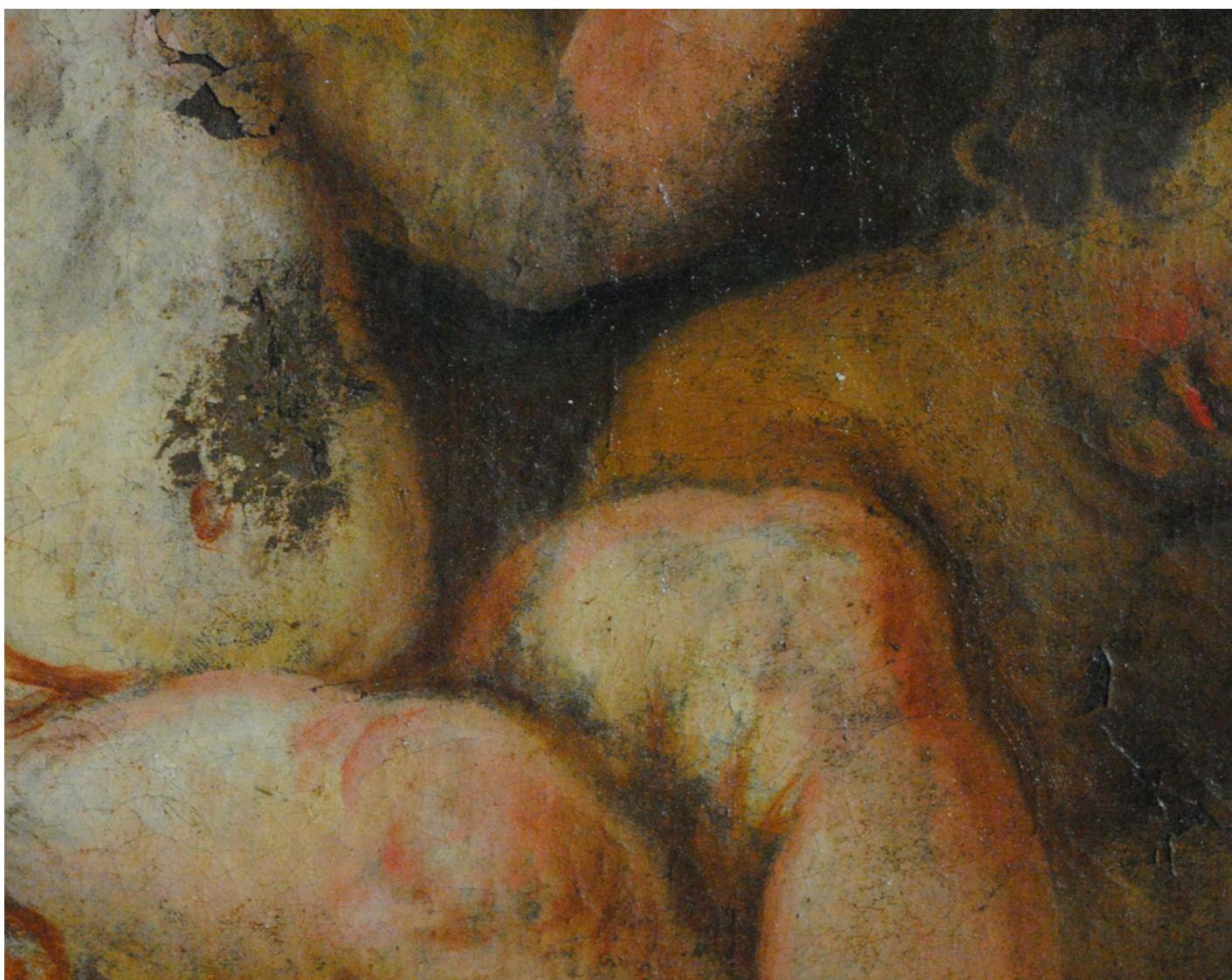


Fig. 29 - Observam-se massas aplicadas sobre a camada pictórica original após a remoção dos vernizes degradados. (João Miguel Salgado, 2014).

18 O Paraloid B-72 é um polímero acrílico utilizado em conservação e restauro desde os anos 30, sendo considerado muito estável. É utilizado como adesivo, consolidante e fixador.



Fig. 30 - Mais um exemplo de massas aplicadas sobre a camada pictórica original. (João Miguel Salgado, 2014).

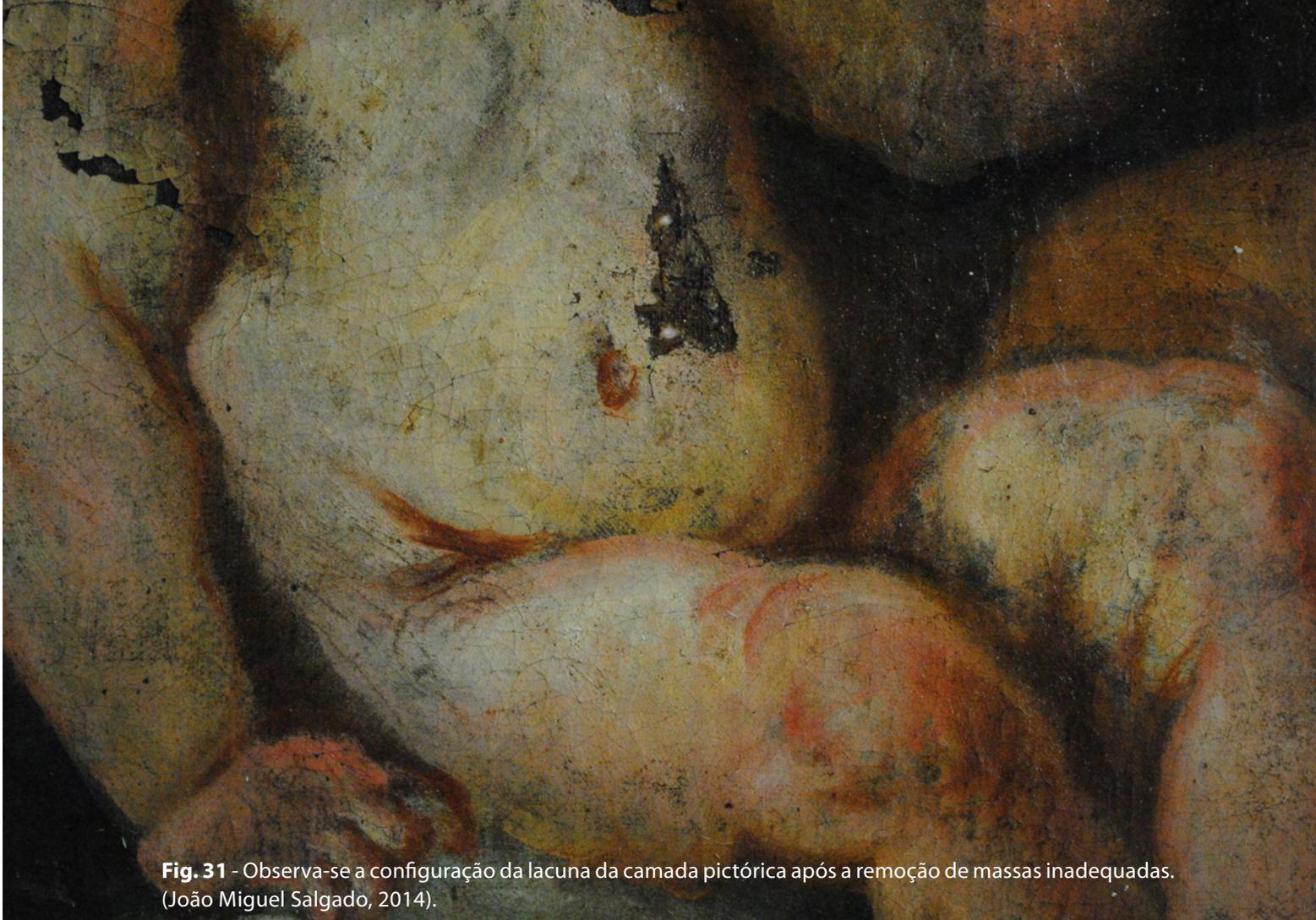


Fig. 31 - Observa-se a configuração da lacuna da camada pictórica após a remoção de massas inadequadas. (João Miguel Salgado, 2014).



Fig. 32 - Vista geral da pintura após a limpeza da camada pictórica. (João Miguel Salgado, 2014).



Fig. 33 - Pormenor da assinatura do autor e data de execução da pintura. (João Miguel Salgado, 2014).



Fig. 34 - Vista geral da pintura após a aplicação da proteção final da camada pictórica. (João Miguel Salgado, 2014).

8. Engradamento da pintura

Uma vez que a grade existente estava muito degradada e sendo uma armação fixa, não permite aumentar a tensão da tela após a sua colocação, procedeu-se à substituição por uma nova grade de encaixes móveis que foi construída no serviço da carpintaria da Câmara Municipal de Vila Franca de Xira. Utilizaram-se agrafos de aço inoxidável para fixar as bandas reforçadas nas laterais da estrutura.



Fig. 35 - Ensaio da nova grade móvel para colocação dos elementos de fixação na parede. (João Miguel Salgado, 2014).



Fig. 36 - Colocação da pintura na grade móvel; segue-se a fixação das bandas de reforço nas laterais da grade. (João Miguel Salgado, 2014).

9. Conclusão

Após o período da exposição prevê-se uma segunda fase de intervenção, que consistirá essencialmente na integração das lacunas da camada cromática. O objetivo será melhorar a leitura da composição que atualmente é dificultada pela presença das lacunas.

O tratamento de conservação efetuado a esta pintura conferiu-lhe a estabilidade físico-química desejável para prolongar a sua existência e devolveu-nos a leitura dos valores cromáticos que o artista quis transmitir. Foi da maior importância a substituição da grade da pintura, um elemento essencial para se manter a tela em tensão, preservando a pintura dos fatores de degradação atrás abordados neste artigo.

Durante os procedimentos do tratamento esteve sempre presente a preocupação de se utilizarem materiais compatíveis com os materiais originais da obra e de se aplicarem os produtos mais adequados, ou seja, com boa estabilidade química e física, e reversíveis, sem no entanto prejudicar a eficácia pretendida.

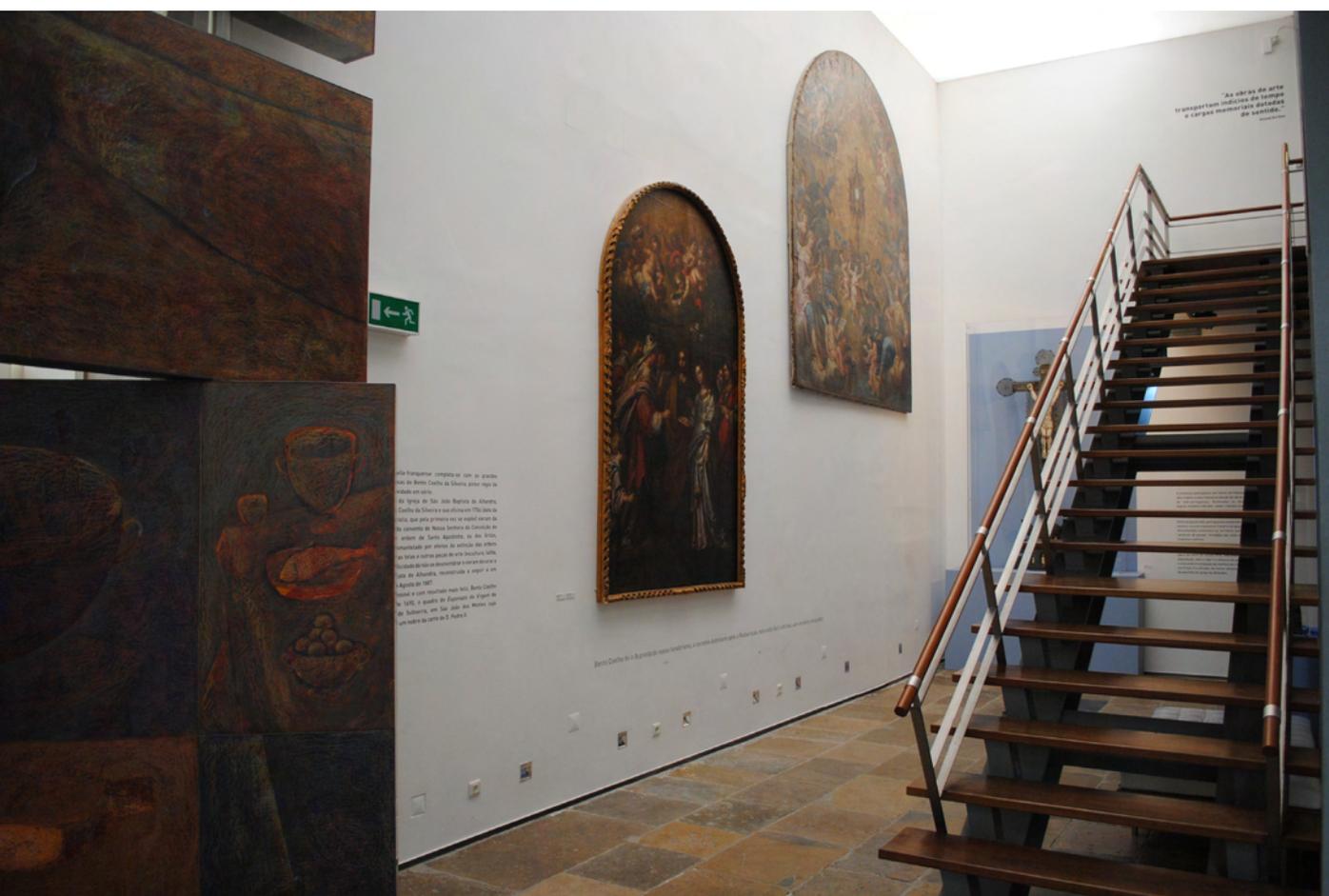


Fig. 37 - Vista da pintura exposta no Museu Municipal de Vila Franca de Xira durante a exposição A Arte no concelho de Vila Franca de Xira – Grandes Obras. (João Miguel Salgado, 2014).

Bibliografia

CALVO, Ana, *Conservación y restauración – Materiales, técnicas y procedimientos de la A a la Z*, 1ª ed., Ediciones del Serbal, 1997.

CRUZ, António João, *Da sombra para a luz, Materiais e técnicas da pintura de Bento Coelho da Silveira*, Coleção Cadernos - 3, IPPAR, Lisboa, 1999.

PAIS, Ana Cristina (coord.), *Bento Coelho (1620-1708) e a Cultura do seu Tempo*, IPAAR, Lisboa, 1998.

ROQUE, Fátima Faria (coord.), *A Arte no concelho de Vila Franca de Xira - Grandes Obras*, Câmara Municipal de Vila Franca de Xira, 2015.

ESTUDO E TRATAMENTO DO GRUPO ESCULTÓRICO LAMENTAÇÃO DO CRISTO MORTO

Marta Oliveira¹

Resumo - No âmbito da exposição *A Arte no concelho de Vila Franca de Xira – Grandes Obras*, a decorrer no Museu Municipal do concelho, surgiu o interesse de expor o grupo escultórico a *Lamentação do Cristo Morto*, pelo seu valor histórico, cultural e artístico. O conjunto do século XVI, compõe quatro esculturas em pedra Ançã policromadas, de vulto perfeito, figurando o momento após a crucificação de Cristo, estando presentes Nossa Senhora, São João Evangelista, Maria Madalena e à sua frente, o Cristo Morto. Contudo, o seu estado de conservação exigiu uma preocupada intervenção de conservação e restauro, principalmente na estabilidade das camadas policromas que se encontravam em grave estado de destacamento. Desse modo, procurou-se conhecer os materiais a partir de uma observação macroscópica cuidada, percebendo assim, as causas da sua alterabilidade e degradação, essencial para uma correta definição dos processos interventivos a executar. A metodologia empregue pretendeu respeitar os princípios éticos e deontológicos da conservação e restauro, utilizando materiais e técnicas compatíveis com os materiais originais, estáveis e reversíveis, preservando assim a integridade física e química do conjunto.

Palavra-chave - Policromia; Pedra Ançã; Tratamentos; Repolicromia; Destacamento.

¹ Conservadora Restauradora na empresa Monumenta. Mestre em Conservação e Restauro, pelo Instituto Politécnico de Tomar, na especialidade de Materiais Pétreos. marta.oliveira88@gmail.com

Introdução

A pedido do fidalgo D. Francisco de Castelo Branco Valente (c.1500-1548) camareiro mor de D. João III, foi construído em 1531 o Oratório de Nossa Senhora da Piedade, a atual Lapa do Senhor Morto. Para o seu interior é concebido um conjunto de quatro esculturas em vulto perfeito representando a *Lamentação do Cristo Morto*, formado por Nossa Senhora Dolorosa, São João Evangelista, Maria Madalena e Cristo Morto, em tamanho natural. O oratório encontra-se enquadrado na Quinta de Nossa Senhora da Piedade, classificada como imóvel de interesse público – decreto nº.29/84, de 25 de Junho, estando a história do seu edificado intrinsecamente ligada aos primórdios da freguesia da Póvoa de Santa Iria em Vila Franca de Xira.

A propriedade original era mais extensa do que o núcleo hoje conhecido, composto pelo jardim murado que inclui o palácio, a ermida antiga de Nossa Senhora da Piedade, o Oratório de São Jerónimo, a Lapa do Senhor Morto, e a igreja nova de Nossa Senhora da Piedade, dando origem a uma propriedade de cariz intimista, meditativo, e totalmente dedicada através deste amplo programa iconográfico, à evocação do Senhor Morto e de Nossa Senhora da Piedade, cuja criação advém do olhar de D. Fernando.²

No que concerne à Lapa do Senhor Morto (Fig.1), os alçados são revestidos por painéis evocativos de milagres de Nossa Senhora da Piedade, executados por Valentim de Almeida e seu filho Sebastião Inácio, no século XVIII. No interior, o grupo escultórico em pedra de Ançã, representa a *Lamentação de Cristo Morto*, envolvido pela gruta artificial, simulando o local onde Cristo foi colocado após a crucificação.



Fig. 1 - Lapa do Senhor Morto (Oratório de Nossa Senhora da Piedade). Capela integrada na Quinta Municipal da Nossa Senhora da Piedade abrigando o grupo escultórico. Foto: Museu Municipal de Vila Franca de Xira. Site: <http://www.patrimoniocultural.pt/>

2 Registo da DGPC, <http://www.patrimoniocultural.pt/pt/patrimonio/patrimonio-imovel/pesquisa-do-patrimonio/classificado-ou-em-vias-de-classificacao/geral/view/74170>, consultado a 21/12/2015

A área de construção do oratório foi por D. Fernando escolhida com o propósito que ali realizasse as suas preces, procurando uma zona de bosque, conseguindo um ambiente de recolhimento espiritual e um afastamento das coisas mundanas, cujo próprio palácio é uma realidade distante. (MANGUCCI,1998)

Esta Lamentação é marcada por um intenso dramatismo observado pela forte expressividade das três imagens que zelam pelo corpo de Cristo, tendo como cenário a sombria gruta que guarda o conjunto. Madalena identificada pelo vaso com óleos, prepara-se para cuidar do corpo deitado, ostentando as vestes mais ricas do conjunto. A seu lado, Maria a olhar para os céus revela no rosto a dor que a consome, bem como João Evangelista de semelhante olhar, contudo uma serenidade lhe preenche a expressão (Figuras de 2 a 5).

A autoria do grupo escultórico permanece inserta, não sendo conhecido nenhum documento com este registo. Contudo, é conhecida a atribuição ao círculo de Nicolau Chanterenne. Segundo Mangucci, cuja atribuição não está de acordo, defende «a perfeição formal, e mesmo um nobre distanciamento patente na individualidade expressiva dos personagens da sua estatuária coloca Chanterenne no caminho oposto ao seguido pelo escultor do Oratório de Nossa Senhora da Piedade». Este ainda refere que as esculturas encontram-se filiadas ao universo espanhol, comparando-as com as esculturas do Convento de Cristo, em Tomar, cuja criação é de Olivier de Gand e concluídas em 1514 por Fernão Muños. (MANGUCCI,1998, p.35).



Figuras de 2 a 5 - Nossa Senhora, Maria Madalena, São João Evangelista e Cristo Morto

Expressividades do conjunto.
Fotos: Marta Oliveira.

1. Materiais e técnicas de construção

O suporte principal do conjunto é em pedra Ançã, visível através das zonas de lacuna das camadas de decoração, sendo notório as marcas de entalhe deixada pela passagem de escopros (Fig.6). A facilidade de entalhe por ser um calcário macio, poderá ser o motivo da escolha deste litótipo. Os calcários de Ançã fazem parte de uma espessa formação



carbonatada de idade Bajociana- Batoniana (Jurássico Médio), enquadrada numa ligeira dobra sinclinal que se estende desde Pena até Tentúgal (Cantanhede). O Ançã apresenta tonalidade branco-amarelada, fina, de tendência oolítica, em geral subjacentes a calcários brancos crescosos. (AIRES- BARROS, 2001).

Para a obtenção dos blocos de pedra, era necessária a sua extração das pedreiras – localização/ identificação, remoção das camadas dispensáveis, o acesso para o seu movimento e transporte, elevação e a extração propriamente dita. Feito isto, o trabalho de entalhe era depois executado normalmente na obra, próximo ao local onde as peças seriam expostas. Os blocos eram levados desde a pedreira em estado bruto ou já previamente desbastados, de volumes sensivelmente maiores do que o pretendido, pois era comum durante o transporte haver fraturas de material, provocados pelos caminhos irregulares e os próprios veículos serem ainda de tração animal. Além disso, o talhe no local de obra permitia ao artista ter a noção das dimensões dos elementos a criar, adaptando-as às áreas ondem iriam ser postas.³



Figuras 6 e 7 - Figura de Maria Madalena

Suporte em pedra Ançã visível nas zonas de lacuna das camadas decorativas. E o Santos óleos em madeira. Fotos: Marta Oliveira.

As esculturas de vulto perfeitas, com tamanho real, aparentemente são esculpidas num bloco único, não sendo visíveis zonas de união. Já no caso da figura de Cristo, que pela sua dimensão, é provável que a sua construção seja constituída por várias peças.

As marcas de entalhe visíveis no verso das esculturas tornam possível uma identificação das prováveis ferramentas usadas durante o talhe, que pela forma, poderá ter sido um cinzel de ponta plana com auxílio da maceta, usado para definir formas

³ MARTIN-ROMO, Rodrigo, *Técnicas pre-industriales de la talla en piedra*, in *Retablos: Técnicas, materiales y procedimientos*, Valencia, 2004, p. 2

e para acabamentos de superfície. Pela maciez deste suporte, o talhe permitia ser desbastado e talhado com ferramentas próprias para trabalhos de madeira, tais como a goiva, o cinzel e a gradina.

Existem execuções em madeira, nomeadamente a mão direita de Maria Madalena e de São João Evangelista, bem como a parte superior dos Santos Óleos (Fig.7). O lençol onde repousa Cristo é todo ele em madeira, de bloco único.

A camada decorativa do conjunto é policromada, e à exceção da figura de Cristo, são também douradas (Figuras de 8 a 10). A última intervenção cromática é de fraca qualidade, tanto do ponto de vista dos materiais como a nível estético, devido à grande espessura e empastamento, ocultando as formas e pormenores escultóricos. As quatro esculturas sofreram, todas elas, várias intervenções, a mais antiga que se conhece encontra-se documentada, e data de 1776, sendo totalmente repolicromadas. (MANGUCCI, 1998, p. 48)



Figuras de 8 a 10 - Douramento

Zonas de lacuna da camada policroma permitindo a observação de decoração com motivos vegetalistas a douramento, na figura de Nossa Senhora, São João Evangelista e Maria Madalena, respetivamente. Fotos: Marta Oliveira.

Em termos decorativos, sabe-se que as esculturas em pedra eram policromadas desde o período da antiguidade clássica, sendo muitas vezes douradas. Na Idade Média, a coloração da estatuária volta a ganhar maior importância. São inúmeros os motivos que justificam esta prática, sendo um deles a função de proteger a superfície pétrea face aos agentes de degradação atmosféricos. Outro motivo, seria pela função didático-religiosa, para que pudessem ser apreciados e compreendidos pelo público leigo, ou seja, o emprego das colorações não estava condicionado somente por circunstâncias óticas e estéticas, mas também, por intenções de catequização, e para serem exemplos da iconografia sacra, usada pela igreja católica, para transmitir a sua mensagem a uma população iletrada. A policromia poderia ter ainda outra função, a de dar uma ordenação/organização à leitura, quer seja de elementos de portadas, retábulos ou estatuária, por exemplo, uma cor comum de um fundo destaca as figuras principais de uma determinada obra influenciando uma coerência de um discurso

narrativo, favorecendo uma correta leitura das imagens representadas. E ainda, o uso de cores claras ou mais escuras ajuda a perceber os vários planos das composições, a destacar figuras ou originais efeitos de profundidade.⁴

Em relação ao conjunto da Nossa Senhora da Piedade, é provável que o artista após o trabalho de entalhe, tivesse o objetivo de as policromar. Contudo, era frequente que o trabalho decorativo fosse feito por outros artistas, especialistas nas técnicas de proteção do suporte, aplicação das camadas de preparação e policromia, e ainda, nas técnicas minuciosas de douramento. Devido às inúmeras intervenções que ocorreram no conjunto, não é possível termos a visibilidade da policromia original.

Durante o restauro em 2001, pela empresa *Arterestauro*, foi possível um estudo estratigráfico a partir de observação a lupa binocular. O estudo concluiu que as camadas policromas neste conjunto são bastante variadas em extensão. No geral, apresentam cerca de duas policromias, constituídas por preparação branca e várias camadas monocromáticas. No entanto, pontualmente encontram-se pelo menos quatro policromias sobrepostas. O estudo também determinou que apesar de pontualmente serem visíveis vestígios de camadas cromáticas subjacentes de melhor qualidade que a camada visível atualmente, parece tratar-se de situações pontuais e com zonas de lacuna extensas (Fig. 11).



Fig. 11 - Camada decorativa

Zona de destacamento da repolicromia mais recente, mostrando a policromia mais antiga subjacente, com técnica de douramento, no toucado da figura de Maria Madalena. Foto: Marta Oliveira

Nas amostras estratigráficas recolhidas de zonas com camadas subjacentes com douramento, são visíveis o tapa poros, preparação branca, bólus /bolo arménio, folha-de-ouro e a camada cromática. Põe-se a hipótese desta policromia ser a mesma que Frei Agostinho menciona ao descrever a Lapa do Senhor Morto em 1707, « [...] pintadas a óleo, com perfis de ouro e algumas flores[...]».⁵ Com o tempo, estes tipos de objetos eram sujeitos a várias intervenções e muito dos casos poderiam levar à perda do original, ou à sua substituição por imitações baratas, ou simplesmente alteradas seguindo o gosto da época.⁶

4 LOPEZ, Jorge, *Policromias sobre piedra en el contexto de la europa medieval: aspectos históricos y tecnológicos*, Universidad Complutense de Madrid, Faculdade de Belas Artes, Madrid, 2008.

5 SANTA MARIA, *Frei Agostinho, Santuário Mariano...*, 12 vols, Lisboa, off. de António Pedrozo Galvão, apud MANGUCCI, 1998, p. 48.

6 AAVV, *Gilding techniques in religious art between east and west, 14th – 18th centuries*, in *International Journal of Conservation Science*, vol. I, nº 1, Janeiro - Março, 2010, p. 47-62

Apesar do natural interesse no levantamento da camada de repinte, de modo a expor a camada de douramento, valorizando esteticamente o conjunto, este levantamento torna-se complexo, pois é difícil determinar um nível cromático da mesma época, e corre-se o risco de obter grandes extensões de lacuna.

2. Estado de conservação

Tornou-se notório ao longo dos anos que o oratório não apresenta as condições necessárias à boa preservação das peças. Além de não conseguir proteger as peças das condições ambientais, o próprio culto diário que implica a colocação de velas no interior da capela e a acumulação de fuligem sobre as mesmas, agravaram o seu estado de conservação. No geral, apresentavam lacunas pontuais da camada decorativa, as massas de preparação que foram aplicadas sobre a decoração original estavam com problemas de coesão e adesão, e a superfície apresentava-se enegrecida por poeiras e fuligem, provenientes da queima de velas, sendo coberta por uma camada de cera e gotas de parafina. A figura de Cristo ostentava problemas estruturais mais graves a

nível do suporte: destacamento total na zona dos joelhos, observando-se os espigões de ferro que uniam as pernas; fratura dos dedos da mão direita, estando dois deles em falta; fratura de ambos os pés; e ataque xilófago do lençol em madeira.

O restauro a cargo da empresa *Arterestauro* e desenvolvido em 2001, contemplou os seguintes tratamentos conservativos: pré-fixação das camadas decorativas, limpeza mecânica e química das policromias, colagem de vários fragmentos, preenchimentos de lacunas do suporte e preparação, e posterior reintegração, finalizando com a aplicação da camada de proteção. Contudo, a capela ao qual o grupo pertence ainda não foi objeto de maior atenção, tendo as obras de reabilitação passado para segundo plano e o grupo escultórico ficou até aos nossos dias guardado pela igreja de Nossa Senhora da



Fig. 12 - A Lamentação Sobre Cristo Morto

Conjunto escultórico à guarda da Igreja da Nossa Senhora da Piedade. Foto: Marta Oliveira.

Fig. 13 - Destacamento da camada de preparação branca

Lençol de madeira da figura de Cristo com destacamento generalizado. Foto: Marta Oliveira.



Piedade, cujas condições não foram as ideais para a preservação do conjunto, surgindo novas patologias (Fig. 12). O avançado estado de degradação das camadas policromas do conjunto, exigiram uma maior atenção, sendo visível extensas áreas de destacamento ou descoesão principalmente na policromia do lençol de Cristo (Fig. 13).



As massas de preenchimento encontravam-se claramente envelhecidas, com ataque fúngico, e ou fissuradas (Fig. 14). A mão direita da figura de Cristo tinha todos os dedos ausentes, tendo sido encontrado um deles para futura colagem. Os suportes em madeira, nomeadamente o lençol, apresentava ataque xilófago, possivelmente de formiga-branca (Fig. 15). Desse modo, deu-se início a novos tratamentos conservativos efetuados pelos restauradores deste município, tendo como base os procedimentos do anterior restauro.



Fig. 14 - São João Evangelista

Pormenor de massa de preenchimento com visível ataque fúngico. Foto: Marta Oliveira

Fig. 15 - Lençol de madeira

Pormenor das galerias provocadas pela presença de atividade xilófaga. Foto: Marta Oliveira.

Figuras 16 e 17 - Cristo

Mão direita com ausência de todos os dedos. Fissuração da massa de preenchimento na zona do Joelho. Fotos: Marta Oliveira.

3. Tratamento

A intervenção realizada no conjunto foi essencialmente conservativa face às patologias encontradas, tendo como principal objetivo conservar o material existente, garantir a estabilidade física das peças e restituir uma continuidade de leitura, de ponto de vista visual, lembrando a sua função de culto.

Primeiramente, efetuou-se uma limpeza superficial, removendo cuidadosamente as poeiras, através de aspirador e trinchas, sem danificar as policromias em destacamento.

Na desinfestação optou-se pelo Cuprinol® aplicado a seringa e trincha nos elementos em madeira, nomeadamente no lençol da figura de Cristo.

As intervenções anteriores em mau estado de conservação foram removidas, tais como as massas de preenchimento com visível ataque fúngico e as reintegrações cromáticas envelhecidas/oxidadas.

O processo de fixação de policromias e da preparação branca exigiu uma maior atenção e minúcia, visto que o destacamento destas camadas era bastante extenso, sendo no lençol a área mais preocupante (Fig. 18). Este processo implicou uma maior demora, devido à preocupação em restituir as policromias totalmente destacadas reorganizando-as e voltando-as a fixar nos locais iniciais, como se de um puzzle se tratasse. Para a fixação foi selecionado o adesivo sintético Beva 371®⁷ a 20% em White-Spirit e vinte e quatro horas após a aplicação foi reativado com espátula quente, para uma melhor adesão ao suporte.

As fendas de maior largura do lençol em madeira que suporta o Cristo, foram preenchidas com a massa WoodEpoxy®⁸ e posteriormente reintegradas (Fig. 19).



Fig. 18 - Fixação da camada decorativa
Aplicação de Beva 371® nas zonas em destacamento do lençol. Foto: Marta Oliveira.



Fig. 19 - Preenchimentos de lacuna
Aplicação de massas WoodEpoxy® nas fissuras do lençol em madeira. Foto: Marta Oliveira.

7 A base de um copolímero de etileno e acetato de vinilo, polietileno, resina cetônica e parafina, criado por G. Berger em 1970. A sua dissolução acontece na presença de White-Spirit, tolueno, acetona ou etanol. A aplicação pode ser a frio e reativado posteriormente com espátula térmica a 65 ° C. Possui um bom poder adesivo, estabilidade nas propriedades óticas e adesivas e boa durabilidade, e é de fácil reversibilidade. [CALVO, A., p.39]

8 Pasta adesiva de características epóxicas, ideal para preenchimento de lacunas em suportes de madeira, de elevada resistência química, boa durabilidade e estabilidade dimensional. <http://www.abatron.com/shop-online/woodepoxy.html>, acessido a 1/12/2015

A limpeza química por via de solventes foi realizada, antecedendo a um teste de solubilidades e também tendo em conta as soluções usadas durante a intervenção anterior. Procedeu-se à limpeza com uma solução de etanol, acetona, água e amónia (1:1:1:gotas), removendo somente de forma pontual as sujidades de fuligem (Fig. 20). As sujidades devido à acumulação de poeiras foram removidas em geral com uma solução de etanol e White-Spirit (1:1).

A colagem de fragmentos, nomeadamente o dedo anelar da mão direita da figura de Cristo e o dedo médio da mão direita da figura de Maria, foi procedida com o adesivo acrílico Paraloid B72® a 40% em acetona.

As massas de preenchimento que exigiam a sua remoção, foram substituídas por massas de Modostuc®, um tipo de massa de estuque já preparada, e posteriormente niveladas e reintegradas com aguarela, um

tom mais claro que o original, de modo a criar um diferenciado (Fig. 21). Nas zonas de reintegração cromática, por já estarem oxidadas/envelhecidas, também foram removidas e novamente reintegradas de igual modo (Figuras 22 e 23).

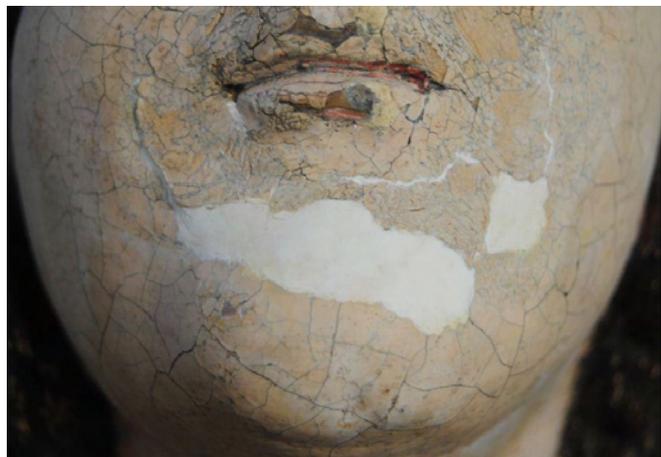


Fig. 20 - Limpeza

Remoção de sujidades com solventes apropriados com auxílio da cotonete. Foto: Marta Oliveira.

Fig. 21 - Tratamento de lacunas

Queixo da figura de São João com novo preenchimento nivelado. Foto: Marta Oliveira.



Figuras 22 e 23 - Reintegração cromática

Antes e após nova reintegração cromática. Fotos: Catarina Rosa.

As áreas de lacuna que denegriam a integridade estética, foram preenchidas, nomeadamente na zona dos lábios da figura de Maria e de Madalena, sendo esta fase dos tratamentos reconhecido como um restauro, mas definitivamente necessário (Figuras de 24 a 27).



Figuras 24 e 25 - Preenchimento de lacunas

Antes e após o preenchimento de lacuna nos lábios da figura de Maria Madalena. Fotos: Marta Oliveira.



Figuras 26 e 27 - Preenchimento de lacunas

Antes e após o preenchimento de lacuna nos lábios da figura da Virgem e posterior reintegração. Fotos: Marta Oliveira.

Para finalizar, o conjunto foi protegido com a aplicação de uma camada de cera microcristalina, facilmente reversível.

Conclusões

O conjunto escultórico *Lamentação de Cristo Morto* é um exemplar único do século XVI, do período Maneirista português, presente no concelho de Vila Franca de Xira. É, portanto, uma importante herança quer a nível cultural, histórico e artístico à qual devemos estar atentos para a sua contínua preservação e salvaguarda. A organização de exposições, como a que decorre no Museu Municipal, *A Arte no concelho de Vila Franca de Xira – Grandes Obras*, torna possíveis novas descobertas face ao património rico deste Concelho, como é exemplo o referido conjunto, assim como, possibilita a realização de intervenções de conservação e restauro.

Face à conservação do conjunto, os processos conservativos foram fundamentais para a sua prolongação no tempo e memória coletiva, fazendo parte da identidade do Concelho. Os tratamentos procuraram respeitar conceitos éticos, como a intervenção mínima, o respeito pela integridade física dos materiais, sem alterar a estética original do conjunto.

No que concerne ao estudo estratigráfico, deixa-se a nota da importância de um estudo mais profundo, com acesso a métodos de exame e análise mais específicos, que respondam a questões que ficaram por concluir, tais como, o estado conservativo e extensão da camada policroma dourada, que pela observação pontual é notório a sua qualidade, caso no futuro se pretenda o levantamento da repolicromia.

Referências Bibliográficas

- AIRES -BARROS, Luís, *Alteração e Alterabilidade*, Instituto Nacional de Investigação Científica, 1ª ed., Lisboa, 1991.
- AIRES-BARROS, Luís, *As Rochas dos Monumentos Portugueses. Tipologias e Patologias.*, v.1, IPPAR, Lisboa, 2001.
- A.I. SERUYA, *Policromia. A escultura policromada dos séculos XVII e XVIII. Estudo comparativo das técnicas, alterações e conservação em Portugal, Espanha e Bélgica*, Instituto Português de Conservação e Restauro, Lisboa, 2002.
- ALMEIDA, Jose Carlos Ferreira de, *O Palácio da Quinta da Piedade*, Boletim Cultural CIRA, N.º 8, Vila Franca de Xira, 1999, pp. 75-80.
- AA.VV., *Gilding techniques in religious art between east and west, 14th – 18th centuries*, International Journal of Conservation Science, vol. I, Nº 1, Janeiro - Março, 2010.
- AA.VV., *Estudo classificado das rochas por exame macroscópico*, Fundação Calouste Gubenkian, Lisboa, 1993.
- BRANDI, Cesari, *Teoria do Restauro*, Editora Orion, 2006.
- CALVO, Ana., *Conservación y restauración – Materiales, técnicas y procedimientos de la A a la Z*, 1ª ed., Ediciones del Serbal, 1997.
- COSTA, Joaquim Botelho, *Estudo e Classificação das Rochas Por Exame Macroscópico*, Fundação Calouste Gulbenkian, 6ª ed., Lisboa, 1985.
- LOPEZ, Jorge, *Policromias sobre piedra en el contexto de la europa medieval: aspectos históricos y tecnológicos*, Universidad Complutense de Madrid, Faculdade de Belas Artes, Madrid, 2008.
- MANGUCCI, Celso, *Quinta de Nossa Senhora da Piedade – História do Seu Palácio Jardins e Azulejos*, Câmara Municipal de Vila Franca de Xira, Vila F. Xira, 1998.
- MANGUCCI, Celso, *Quinta de Nossa Senhora da Piedade, Al-Madan - Arqueologia, Património e História Local*, IIª série, N.º 3, Almada, 1994.
- MARTIN-ROMO, Rodrigo, *Técnicas pre-industriales de la talla en piedra, in Retablos: Técnicas, materiales y procedimientos*, Valencia, 2004.
- PEREIRA, Fernando António Baptista, SOBRAL, Carlos, *A Quinta da Piedade entre o Manuelino e o Renascimento*, Boletim Cultural CIRA, Câmara Municipal de Vila Franca de Xira, N.º 6, 1994.

4. História Local/Documentos Gráficos



A importância da salvaguarda e divulgação dos bens documentais

Graça Soares Nunes¹

Resumo - O presente texto apresenta e reflete a importância da salvaguarda da divulgação dos bens documentais, caracterizando-os e definindo-os. Revela o conceito alargado de património, espelhado nas normas legais portuguesas e baseado em normas internacionais, aduzindo-se igualmente quais as instituições, com competência nestas matérias e habilitadas a agirem em prol da recuperação de tão vasto e valioso património. Para a construção da história dos povos a partir do presente, torna-se imperiosa a salvaguarda dos bens documentais como testemunhos da memória social. Por último exemplifica-se com um estudo de caso, referente à obra de um autor local João Amaral, cujo legado patrimonial, se revelou fulcral para o estudo da história e património de uma região e sem o qual grande parte da memória documental das gentes deste concelho se perderia.

Palavras-chave - Bens; Património; Valor; Documental; Digital; Memória.

1. Os bens patrimoniais

«Uma nova forma de paixão pelo passado parece atingir as sociedades industriais do Ocidente: Tudo é património: a arquitetura, as cidades, a paisagem, os edifícios industriais, os equilíbrios ecológicos, o código genético.»²

Tendo em conta o texto de Marc Guillaume devemos definir o conceito de património para mais facilmente e de forma óbvia caracterizarmos os bens patrimoniais, etimologicamente associamos património à transmissão geracional de bens praticada nas sociedades patriarcais. *Patrimonium* acarretava uma legitimação regulamentar de processos de herança, de bens detidos como um tesouro familiar por grupos bem definidos juridicamente. Os países de língua oficial inglesa adotaram o termo *National*

1 Técnico Superior - Conservador de Museus, Museu Municipal Núcleo de Alverca. Mestre em História Regional e Local pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Curso de Formação Avançada do Programa Interuniversitário de Doutoramento em História da Universidade de Lisboa (ICS), Instituto de Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa (ISCTE), Universidade Católica Portuguesa (UCP) e Universidade de Évora (UE). Investigadora da UE-CIDEHUS (Universidade de Évora-Centro Interdisciplinar de História, Culturas e Sociedades).

2 GUILLAUME, Marc, *A política do património*, Ed. Campo das Letras-Editores, S.A., Porto, 2003.

Heritage. Independentemente do termo utilizado, subjaz sempre uma ideia comum: património encerra em si a transmissão de haveres com valor.

No entanto, o entendimento sobre património evoluiu, relacionando-se com o desenvolvimento dos conceitos que enformam algumas ciências sociais e humanas estruturantes, como a História, a Sociologia e a Antropologia, tornando-se deste modo permeável à transdisciplinaridade e acessível a todos.

Hoje em dia, património é sinónimo de todos os contributos nas vertentes histórica, civilizacional, cultural, psicológica, como testemunho das civilizações passadas, incluindo a civilização técnica e industrial, a arquitetura espontânea e informal transmitida pelo património popular, a oralidade, os valores vivos, os usos e costumes que passam de geração em geração e artes efémeras que constituem o património imaterial.

O património desempenha um papel histórico, desenhando uma série de intercorrelações entre passado e futuro. Por um lado, aqueles que se detêm entre o individualismo e a memória do grupo a que pertencem, e por outro entre o grupo social e a sua história cultural, na ambiência em que se inserem. Essas conexões associam o passado, o grupo ou a identidade cultural a símbolos reconhecidos e associados a objetos emblemáticos, tais como os monumentos, os sítios, os locais urbanos fortificados, as jazidas arqueológicas ou os testemunhos de literatura. Opondo-se a essas realidades, encontramos apontamentos que nos obrigam a olhar o futuro. Gera um conjunto de aspirações com vista a racionalizar e proteger os recursos do nosso meio natural, como legados para as gerações vindouras, uma herança conveniente e uma terra habitável e viável.

O conceito de património abrange os bens culturais de uma determinada comunidade, representativos da sua identidade e memória coletiva, com os quais esta se identifica. Analisando a Lei-Quadro de Património portuguesa, verificamos que a definição de património condensa a definição que em cima desbravámos relembremos:

«[...]Integram o património cultural todos os bens que, sendo testemunhos com valor de civilização ou de cultura portadores de interesse cultural relevante, devam ser objeto de especial proteção e valorização[...].³ Ou seja integram o património cultural o conjunto de bens materiais e imateriais, bem como os respetivos contextos, se estabelecerem uma relação interpretativa e informativa. A lei refere: «[...]O interesse cultural relevante, designadamente histórico, paleontológico, arqueológico, arquitetónico, linguístico, documental, artístico, etnográfico, científico, social industrial ou técnico, dos bens que integram o património cultural refletirá valores de memória [...]».⁴

Na historiografia, a origem do conceito é antiga, associando-se à génese das riquezas privadas alienáveis do património romano. Património foi também sinónimo

3 Lei nº 107/2001, nº1 do artigo 2º.

4 Idem,nº3 do artigo 2º.

de monumento, de obras promovidas por classes sociais mais elevadas e eruditas, funcionando como símbolo do seu poder. Este tipo de património era mais restrito e cingia-se ao arquitetónico e artístico, tendo como símbolos máximos igrejas e palácios.

Surge a expressão de património histórico para designar um fundo patrimonial para usufruto de toda a comunidade de dimensões planetárias, sendo constituído pela constante acumulação de diversos objetos valorativos que testemunham o passado – obras-primas das artes, e a transmissão de conhecimento e das técnicas do trabalho que diferenciam o ser humano.

Existe um paralelismo entre o conceito de património e o conceito de museu? A Lei-Quadro da Museologia caracteriza o museu da seguinte forma:

*«Museu é uma instituição de carácter permanente, com ou sem personalidade jurídica, sem fins lucrativos, dotada de uma estrutura organizacional que lhe permite: a) garantir um destino unitário a um conjunto de bens culturais e valorizá-los através da investigação, incorporação, inventário, documentação, conservação, interpretação, exposição e divulgação, com objetivos científicos, educativos e lúdicos; b) Facultar o acesso regular ao público e fomentar a democratização da cultura, a promoção da pessoa e o desenvolvimento da sociedade. [...]».*⁵

A analogia entre os dois conceitos consiste em facultar o acesso regular ao público e fomentar a democratização da cultura, a promoção da pessoa e o desenvolvimento da sociedade como intuítos finais. O objetivo final é incrementar o acesso regular de todos os públicos aos diversos bens culturais, no âmbito de uma cultura democrática e da promoção do indivíduo e do desenvolvimento social. Para tal, temos o dever, enquanto profissionais da área, «técnicos e gestores de património», de o revelar a todas as comunidades, envolvendo as mesmas na sua salvaguarda. Não se preserva aquilo que se desconhece e que não se goste, por uma questão de não identificação. Será certamente uma tarefa árdua e exigente, requerendo uma série de recursos institucionais, materiais, logísticos, humanos e financeiros.

5 Lei nº 47/2004, alíneas a) e b) do nº 1 do Artigo 3º.

2. O Património documental

A noção de património documental está intrinsecamente ligado ao conceito de documento, assumindo o duplo sentido de recurso, logo sendo funcional e de significado cultural. Espelhando uma maior complexidade na abordagem do sentido de Documento como unidade de informação, dados do conhecimento registados, ou como Fonte Histórica.

O Património Documental não pode encerrar-se apenas num só aspeto e nas categorias mais clássicas: Património Bibliográfico e Património arquivístico. O património documental partilha as noções já apresentadas de património histórico-cultural.

O Conceito e âmbito do património arquivístico rege-se pelos seguintes objetivos: *«Integram o património arquivístico todos os arquivos produzidos por entidades de nacionalidade portuguesa que se revistam de interesse cultural relevante. Entende-se por arquivo o conjunto orgânico de documentos, independentemente da sua data, forma e suporte material, produzidos ou recebidos por uma pessoa jurídica, singular ou coletiva, ou por um organismo público ou privado, no exercício da sua atividade e conservados a título de prova ou informação. Integram, igualmente, o património arquivístico conjuntos não orgânicos de documentos de arquivo que se revistam de interesse cultural relevante e nomeadamente quando práticas antigas tenham gerado coleções factícias [...]»*.⁶

A pesquisa assume igualmente um lugar fundamental na definição do conceito de património arquivístico, constituindo assim a base de todas as atividades que se realizem, quer sejam referentes à recolha e preservação de património móvel ou imóvel, ou seja aplicadas na sua preservação e divulgação. Os documentos intrinsecamente são as provas vivas, da história coletiva ou singular dos povos e do ser humano, que interessa preservar como garantes da memória coletiva dos povos.

3. Preservação e divulgação dos bens Documentais

«A memória é uma construção operada a partir do presente e a conservação física e intelectual do património documental é, por isso, o garante de toda a memória social, desde que criadas as condições que permitam a sua utilização e difusão» Anabela Oliveira, Edite Pereira e Maria João Pires de Lima.

A definição da importância da preservação do património documental, apresentada no texto em epígrafe, transmite-nos de uma forma simples a relevância que tem a preservação do património documental como garante da memória coletiva da humanidade. Sendo a memória construída a partir do presente, na perspetiva de

6 Lei nº 107/2001, nºs 1,2 e 3 do Artº 80.

compreensão do passado torna-se imperiosa a salvaguarda dos bens documentais como testemunhos da memória social. A quem compete a preservação destes bens?

Em primeira instância todo o cidadão tem obrigações na preservação e salvaguarda de todos os bens patrimoniais, compete no entanto ao Estado, a maior responsabilidade e nomeadamente às instituições específicas e especializadas na matéria, arquivos, centros de documentação, bibliotecas, museus, bancos de memória virtuais, etc.

Os bens culturais que representam determinada comunidade, com os quais esta se identifica, são de grande interesse, relevando-se a sua preservação no espaço e no tempo. Dentro dos organismos estatais com competências para a preservação e disseminação deste tipo de bens, destacam-se as autarquias. Estas têm um papel primordial nesta matéria, através do contacto direto e privilegiado que estabelecem com as comunidades locais, no território que administram e gerem, e também no cumprimento das competências que lhes estão cometidas. Os museus locais, muitos deles de tutela autárquica, num contexto de perfeita renovação, vão dando resposta às questões museológicas e patrimoniais, conciliando alguns interesses de natureza diversificada com a defesa patrimonial.

O acesso aos bens documentais poderá ser efetuado através de: museus, coleções visitáveis, arquivos, bibliotecas, repositórios de memória na Web como, por exemplo, portais, sítios, redes, arquivos digitais entre outros.

Os designados centros de património documental permitem o acesso a recursos de informação fiáveis que estructurem sólidas ofertas e projetos no âmbito da formação e das publicações; devem dispor de equipamentos e meios para a reprodução da documentação e aplicando métodos clássicos e modernos, como por exemplo reprografia, microfilmagem e digitalização e acesso na Web. Dando resposta às inquietações sociais em matéria de conservação, tratamento e difusão do património Documental. Por outro lado, o Património Documental da Humanidade, com o desenvolvimento das novas tecnologias está neste momento mais acessível mas também mais perecível. O risco de perda de informação é enorme e com o grassar de diferentes tipos de guerra, o património documental a nível mundial corre sérios riscos. Urge a sensibilização dos governos e as entidades, com competência nesta matéria e o público em geral, para a importância da salvaguarda do património documental, da sua acessibilidade e da sua divulgação.

Dando corpo a esta preocupação foi adotada a Carta da UNESCO sobre a conservação do património digital e a Declaração de Vancouver UNESCO/UBC, cujas premissas deverão ser seguidas pelos Estados membros, as associações profissionais e a indústria.

Em 1992 a UNESCO criou um programa para a salvaguarda do património documental da humanidade, denominado *Memória do Mundo*, sendo um quadro de

referência a nível internacional na salvaguarda do património documental. O Comité Consultivo Internacional, foi criado em 1993 e elaborou um plano de Ação, que definia que a UNESCO coordenasse, congregasse e sensibilizasse Governos, Organizações e Fundações Internacionais, incrementando parcerias para a execução de projetos na área.

O programa tem como princípios que determinados documentos, coleções ou fundos do património documental pertencem ao património comum da humanidade. Os documentos, coleções ou fundos, são considerados como detendo um valor que ultrapassa fronteiras, transcende épocas e culturas devendo deste modo ser conservados para benefício das gerações futuras. Do programa fazem parte variadíssimos conhecimentos e disciplinas que resumem as abordagens profissionais dos arquivistas, bibliotecários e museólogos entre outros, integrando perspetivas de diferentes instituições, associações e depositários.

O programa é alargado aos diferentes domínios do conhecimento nas áreas menos formais e tradicionais, podendo abranger um vasto conjunto de história documentada, que pode incluir rolos de papiro e tábuas de argila, filmes, registos sonoros e ficheiros digitais sendo todos objeto de igual atenção.

Desta preservação fazem parte vários documentos portugueses de grande relevância para a história e património da humanidade, onde se destacam a Carta de Pero Vaz de Caminha, o Tratado de Tordesilhas e o Corpo Cronológico entre outros. Por outro lado, o Património Documental da Humanidade, com o desenvolvimento das novas tecnologias está neste momento mais acessível mas também mais perecível.

Aos municípios portugueses também são acometidas bastantes competências na preservação patrimonial. Ao longo de décadas despertaram, os seus interesses culturais adormecidos, e tomaram consciência da importância em preservar uma identidade própria, através da salvaguarda e dinamização patrimonial dos diferentes patrimónios que têm à sua guarda. As suas competências nesta matéria, são alargadas e firmadas pelo articulado legal nomeadamente através da Lei das Autarquias Locais (Lei nº 75/2013 de 12 de setembro), que estabelece o seu quadro de competências legais, particularmente nas áreas do património. Analisemos atribuições expressas na lei através de alguns artigos:

O artigo 23º confere competências nas seguintes áreas: « [...] *Artº 23- Atribuições do município – 1- Constituem atribuições do município a promoção e salvaguarda dos interesses próprios das respetivas populações, em articulação com as freguesias. [...] alínea e) Património, Cultura e Ciência; Competências nos seguintes domínios:*

Artº 25 alínea i) Autorizar a Câmara Municipal a adquirir, alienar ou onerar bens imóveis de valor superior a 1000 vezes a RMMG, e fixar as respetivas condições gerais, podendo determinar o recurso à hasta pública, assim como a alienar ou onerar bens ou valores

artísticos do município, independentemente do seu valor, sem prejuízo do disposto no n.º 2 do artigo 33.º [...] Competências materiais nos seguintes domínios:

Artº 33 nº1 alíneas g) j) cc) e nº2 g) Adquirir, alienar ou onerar bens imóveis de valor até 1000 vezes a RMMG; j) Aceitar doações, legados e heranças a benefício de inventário; cc) Alienar bens móveis; 2 - A alienação de bens e valores artísticos do património do município é objeto de legislação especial [...].».

Existe um conjunto de municípios que através dos seus departamentos de Cultura e Património, exercem uma forte ação na salvaguarda e divulgação dos diferentes patrimónios à sua guarda, nomeadamente através de museus, bibliotecas e arquivos.

O Museu Municipal de Vila Franca de Xira, tutelado pela autarquia vila-franquense ao longo dos seus 55 anos de existência, tem primado e defendido sempre a preservação e divulgação do património documental à sua guarda, possibilitando o conhecimento da história e património desta região a todos.

Assim sendo, o legado patrimonial da figura pública de João Amaral, é um exemplo em como a preservação patrimonial da sua obra foi um excelente contributo para o entendimento da história e património desta região, e o conhecimento biográfico, deste vila-franquense ilustre; numa justa homenagem a quem podemos sem margem de dúvida referenciar como o primeiro historiador local, amante conhecedor e propagador da história e património da terra que o viu nascer. De seguida, apresentamos uma síntese biográfica deste autor, que nos revela a importância da sua obra e o papel que o mesmo teve na época, como excelente depositário do saber e exemplo de boas práticas para a salvaguarda da memória documental da história e património locais.

3.1- João José Miguel Ferreira da Silva Amaral vida e obra-Estudo de Caso

Francisco António Ferreira da Silva Beirão e D. Maria do Carmo fixaram-se em Vila Franca de Xira, onde tiveram vários filhos. O primogénito foi João Miguel Ferreira Amaral. Este foi batizado em 8 de maio de 1773, sob a presidência de frei António de Nossa Senhora do Pilar, seu tio-avô sendo seu padrinho João António Pery Guedes Castelo-Branco.

Os irmãos de João José Ferreira da Silva Amaral eram: D. Maria José Benedita - batizada em 16 de abril de 1776;⁷ Pedro - nascido a 6 e batizado a 24 de abril de 1784.⁸

Verificámos nestes acontecimentos uma presença quase constante dos filhos do 3º Marquês de Angeja-D. Pedro de Noronha (1716-1788): D. José Noronha (1741-1811),^{6º} Conde de Vila Verde e D. Diogo de Noronha. Francisco António Ferreira da Silva, foi mestre dos filhos do Marquês de Angeja e íntimo da casa. Estamos na presença de algumas clientelas locais.

7 Foram padrinhos D. Diogo de Noronha irmão do conde de Vila Verde.

8 Sendo também afillhado do Conde de Vila Verde e de Nossa Senhora do Carmo.

João José Ferreira da Silva Amaral recebeu uma boa educação escolar, tendo por base o exemplo do pai e todo o meio sociocultural em que se desenvolveu.

No seu livro - *Ofertas Históricas Relativas à Povoação de Vila Franca de Xira Relativamente à Instrução dos Vindouros, Tomo II*, no Capítulo *Biografias*, revelou-nos o seu percurso escolar.

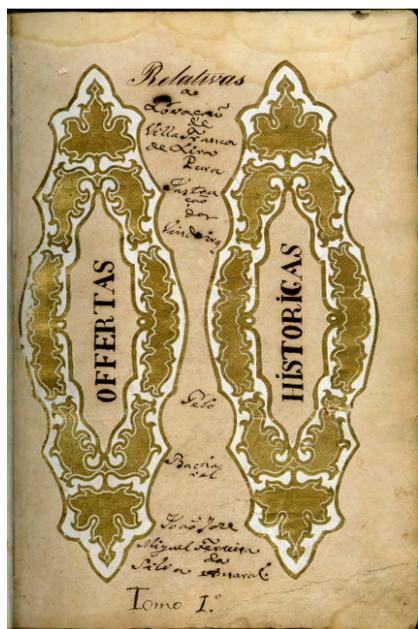


Fig.1 - Frontispício da obra, *Ofertas Históricas Relativas à Povoação de Vila Franca de Xira para Instrução dos Vindouros*. Foto: Museu Municipal de Vila Franca de Xira, 2015.

João José Ferreira da Silva Amaral fez os primeiros estudos em Vila Franca de Xira, e «[...] *Passou a Lisboa a estudar Filosofia e Grego nas aulas do Mosteiro dos Cónegos Regrantes de Santo Agostinho extramuros pelo ano de 1795[...] O que concluindo em outubro de 1796 se matriculou na Faculdade de leis na Universidade de Coimbra e aqui se formou em 1801; obtendo informações pela unanimidade de seus lentes. Em 5 de maio de 1805 leu na Mesa do Desembargo do Paço, e foi habilitado para a Magistratura, cujos lugares jamais pude conseguir porque me falecia patronato e dinheiro; e desenganado com a dolorosa experiência de três anos de pretendente, voltei à pátria a exercer advocacia [...]*».⁹

No decurso dos seus estudos ocorreu o falecimento da sua mãe D. Maria do Carmo Porciúncula Amaral, em 24 de julho de 1801. A sua família na altura residia na R. de S. Lázaro, na freguesia do Socorro em Lisboa. Tendo a sua mãe sido sepultada no Convento do *Corpus Christi*, pertencente a carmelitas descalços, na Rua dos Fanqueiros em Lisboa.

O seu pai Francisco António Beirão contraiu novo casamento com a jovem Raimunda de Jesus da Silva. Passou a residir na Quinta do Outeiro no Lumiar, que pertencia a D. Caetano de Noronha. Nasceram desta união, vários meios-irmãos de João José Miguel

9 AMARAL, João José Ferreira da Silva Amaral, *Ofertas Históricas Relativas à Povoação de Vila Franca de Xira Relativamente à Instrução dos Vindouros*, II Vol., Ed. Museu Municipal de Vila Franca de Xira, VFX, 1997, p.90.

Ferreira da Silva Amaral, todos batizados na freguesia do Socorro: 8 maio 1803 - José Maria; 22 de maio 1807 - Caetano Maria; 8 março 1810 – Raimundo.

João José Ferreira da Silva Amaral, continuava a residir em Vila Franca de Xira, e quase com 37 anos, contraiu matrimónio em 6 de março de 1810, com D. Margarida Eugénia Benedita Barbosa. Desta união nasceram os seguintes descendentes: Margarida Eugénia Benedita Barbosa; Clara Maria Barbosa Amaral em 14 de janeiro de 1817;¹⁰ Leandro Barbosa Amaral-nascido e batizado a 26 de julho de 1818;¹¹ e Mariana Sabina Barbosa Amaral.

Notamos no discurso de João José Ferreira da Silva Amaral, algum desencanto com o mundo, uma vez que nos relata que tendo casado a 7 de março de 1810, a 5 de outubro desse mesmo ano - «[...] *perdi casa, bens e frutos sediando-me para a Capital, a quem cabiam as linhas, que suspenderam a invasão dos Franceses em Lisboa. Em 2 de Agosto de 1833 segunda vez fugi para Lisboa perdendo bens, e frutos para escapar à invasão do exército de D. Miguel quando veio sobre Lisboa [...]*»¹²

Amaral, deixou vasta obra segundo consta da Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira e na obra de Caetano Beirão, *D. Maria I, 1777-1792*, colaborador da referida

enciclopédia, que se encontrariam na livraria do seu sobrinho-neto Dr. Francisco Beirão, em Paço de Arcos. Refere a existência de manuscritos que formavam alguns volumes de Miscelânea da sua lavra e outros.¹³

Foi apelidado de *Vila-franquense ilustre* e o mais erudito da época no jornal local *Vida Ribatejana* no ano de 1947.¹⁴

Sendo-lhe atribuída a ideia de dotar Vila Franca de Xira de uma biblioteca pública. Tendo alcançado de D. Pedro IV, o decreto para nela incorporar a livraria do Convento de Santo António da Castanheira, projeto que não vingou.

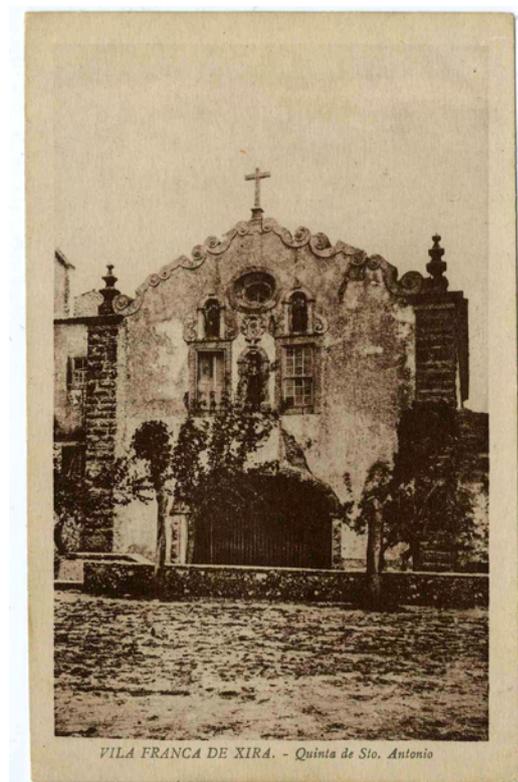


Fig.2- Convento de Santo António. Foto: Postal antigo, Museu Municipal de Vila Franca de Xira, 2015.

10 Foram padrinhos José Faustino de Melo Baracho e Nossa Senhora da Assunção.

11 Apadrinhado pelo reverendo Baptista Carrilho e recebeu os santos óleos pelo padre António da Fonseca Esguelha.

12 AMARAL, João José Ferreira da Silva Amaral, *Ofertas Históricas Relativas à Povoação de Vila Franca de Xira Relativamente à Instrução dos Vindouros*, II Vol., Ed. Museu Municipal de Vila Franca de Xira, VFX, 1997, p.90.

13 Vid. TELES, João Bernardo Galvão e MATOS, Lourenço Correia de, *Memória Histórica do Convento de Santo António da Castanheira e outros escritos do bacharel vila-franquense João José Miguel Ferreira da Silva Amaral*, Ed. Policopiada, 2012.

14 Vid. Número Especial da Vida Ribatejana, 1947.

A obra mais emblemática de sua autoria é a monografia histórica- *Ofertas Históricas relativas à Povoação de Vila Franca de Xira para Instrução dos Vindouros, Vol. I e II, 1854-56*. Manuscrito em letra cursiva itálica do século XIX.

São dois volumes revestidos com encadernação inteira da época, em pele de cor castanha gravada a ouro, contendo na lombada letras douradas inclusas em listel quadrangular de cor bordeaux, decorada com motivos florais.

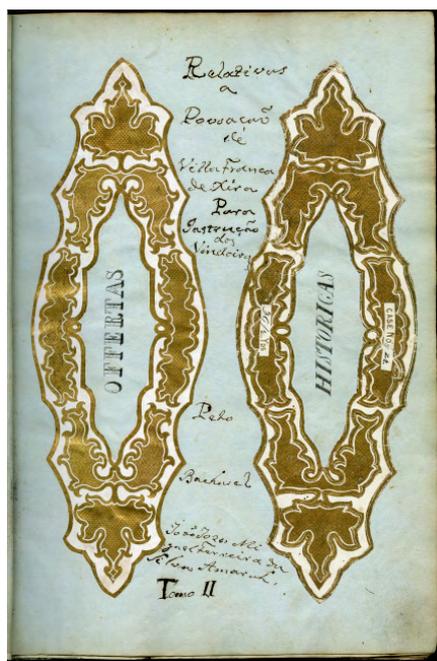


Fig.3- Frontispício da obra, *Ofertas Históricas Relativas à Povoação de Vila Franca de Xira para Instrução dos Vindouros Tomo II*. Foto: Museu Municipal de Vila Franca de Xira, 2015.

Divide-se em três partes: 1- Apontamentos para a história do Município; 2 - Biografia de personagens antigas e ilustres naturais de Vila Franca de Xira, contendo os seus apelidos e Brasões de Armas; 3- Descrição de edifícios religiosos antigos e modernos e civis de Vila Franca de Xira; foi acrescentada uma quarta parte sobre arqueologia Lapidária e Numismática.

Outra grande obra ainda desconhecida mas já transcrita paleograficamente é: *Memória Histórica da Vila de, ou dos Povos Comarca de Ribatejo Província da Estremadura*. Manuscrito em letra cursiva itálica do século XIX. Volume revestido com encadernação inteira da época, em pele de cor castanha gravada a ouro, e em papel marmoreado, contendo na lombada letras douradas e com motivos florais. 1851.

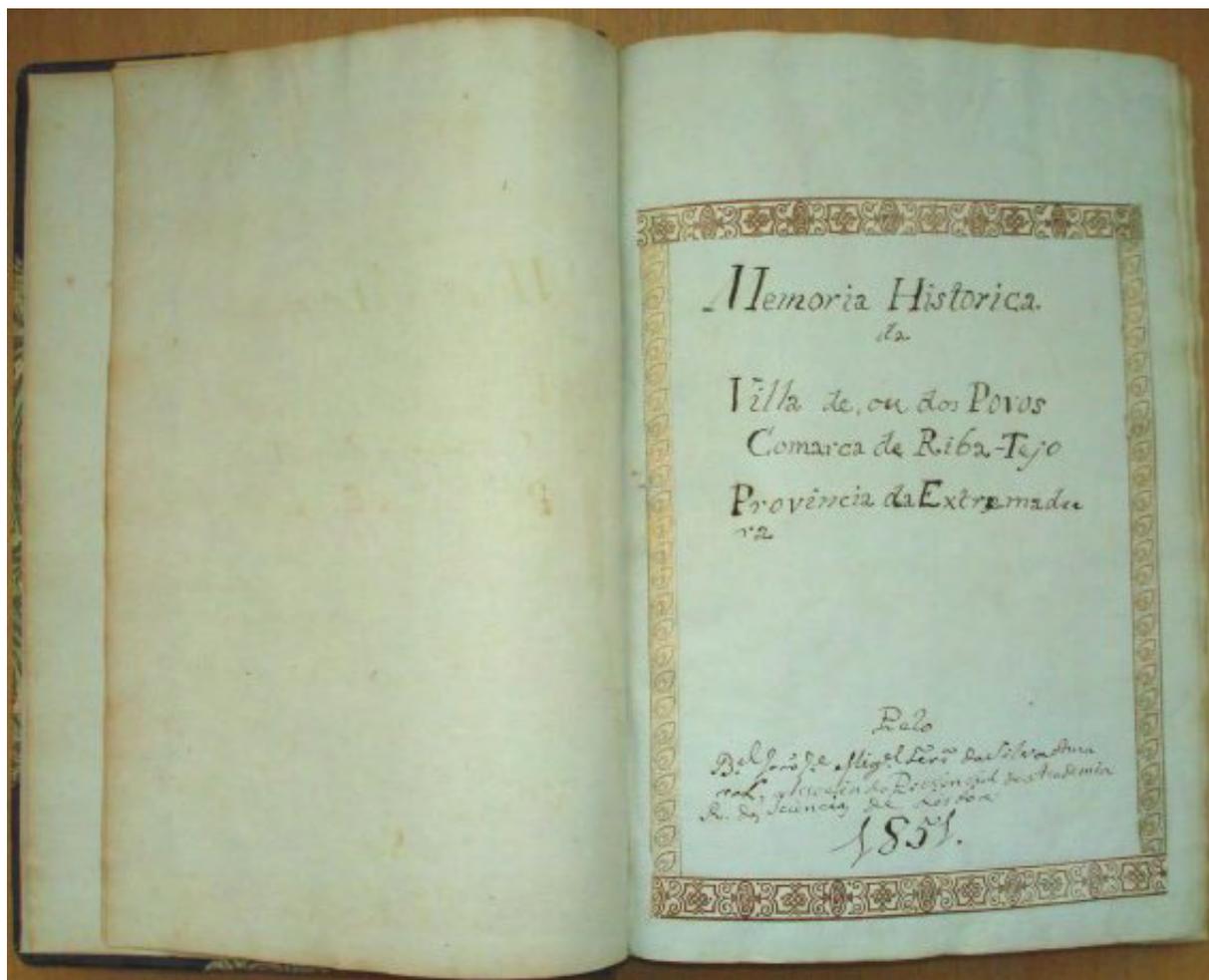


Fig.4 - Frontispício da obra, *Memória Histórica da Vila de, ou dos Povos Comarca de Ribatejo Província da Estremadura* Foto: Museu Municipal de Vila Franca de Xira, 2015.

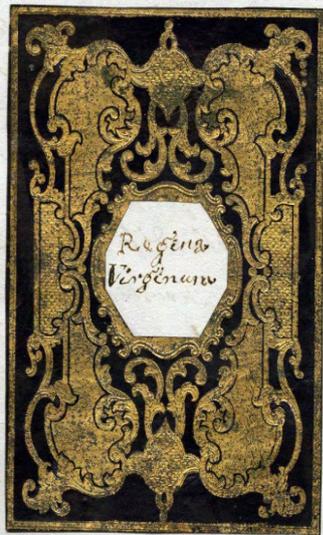
*Memoria Historica**da**Igreja da Senhora dos Povos, a qual hoje se apellida do Senhor Sr. da Boa morte.**Pelo B. João Jose Miguel Fereiras da Silva Amador**1851*

Fig.5 – Ilustração do capítulo dedicado à ermida do Sr. Da Boa Morte. *Memória Histórica da Vila de, ou dos Povos Comarca de Ribatejo Província da Estremadura*. Foto: Museu Municipal de Vila Franca de Xira, 2015.

Destaca-se a igreja de Santa Maria de Povos no Monte do Senhor da Boa Morte, a Igreja Matriz, o Cais de Povos, o Celeiro da Patriarcal, a Quinta da Ponte.

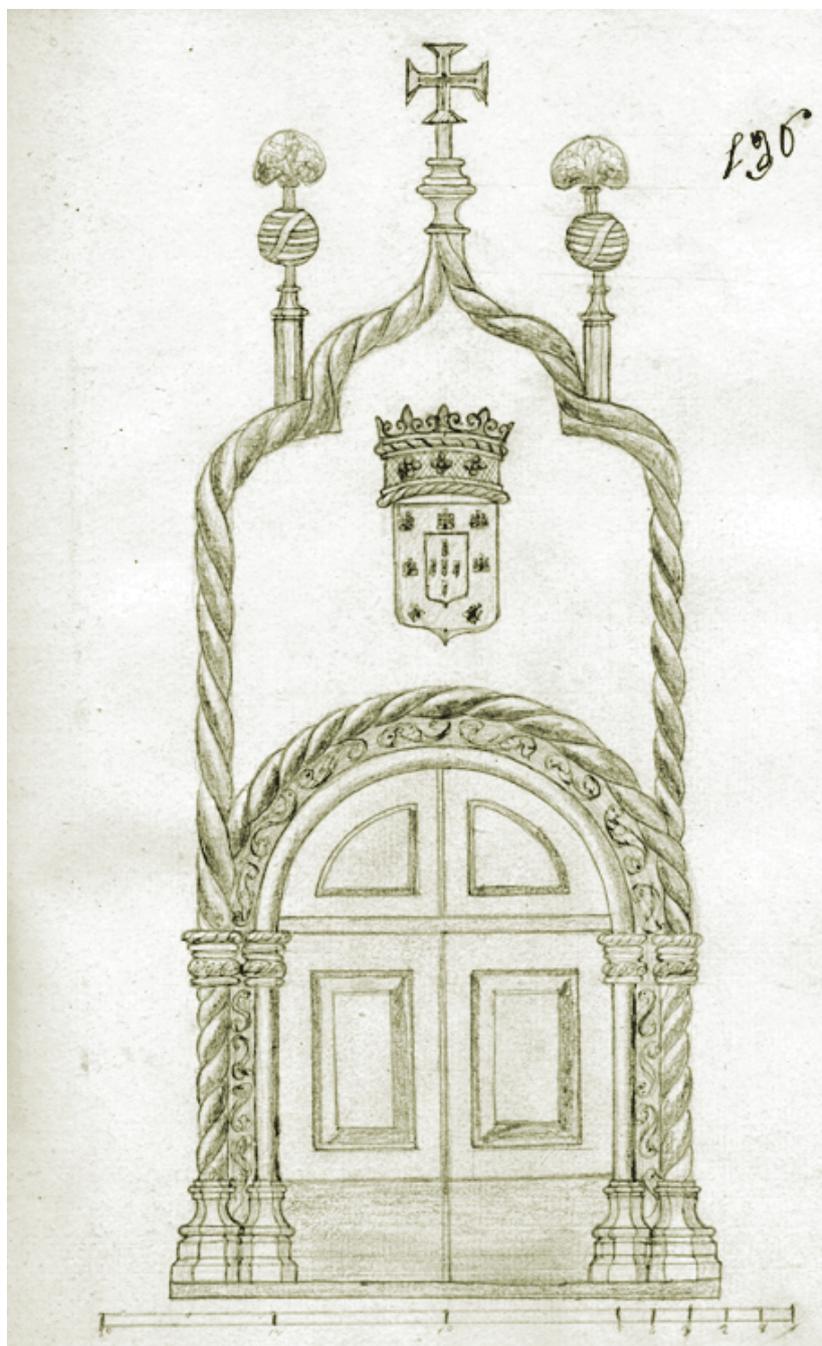


Fig.6 – Desenho do portal manuelino da igreja matriz de Povos. *Memória Histórica da Vila de, ou dos Povos Comarca de Ribatejo Província da Estremadura*. Foto: Museu Municipal de Vila Franca de Xira, 2015.



Fig.7 - Pelourinho de Povos. Séc. XVI.
Foto: Fernando Marques,
Museu Municipal de Vila Franca de Xira, 2007.

Releva algumas famílias nobres na Vila, como os Condes da Castanheira. Refere a abundância de suas águas e a existência de quatro fontes: a fonte Nova à entrada da Vila; outra debaixo da cadeia na praça; a terceira corria no vale junto à Fábrica de Curtumes; e a quarta a Fonte Grande distante da povoação, cuja abundância de águas servia para a rega dos pomares de citrinos de Povos.

Escreveu – *Memória Histórica do Convento de Santo António da Castanheira em 1847* e outro texto datado de 1845, *Epitáfios Latinos e Portugueses*. A primeira obra consiste num volume revestido de uma encadernação inteira de época, em pele de tom verde gravada a ouro, circundada por uma cercadura de motivos florais.

Apresenta algumas sepulturas do Convento de Santo António da Castanheira, traduzidos, comentados e anotados, por Ferreira da Silva Amaral. Dedicou a obra ao Conde de Farrobo.

Refere os túmulos monumentais dos primeiros conde e condessa da Castanheira, D. António de Ataíde e D. Ana de Távora.

João Amaral foi presidente da Câmara Municipal de Vila Franca de Xira, de 6 de janeiro de 1848 a 17 de dezembro de 1851. Foi Lente da Academia Real das Ciências em 1851, e eleito Associado Provincial da Academia Real das Ciências de Lisboa, na sessão de 3 de abril de 1854. Aos 81 anos, Amaral dizia: «*não reputei grande favor na academia existiam trabalhos arqueológicos, que conclui, e outros rejeitaram rogados como eu para os mesmos*».

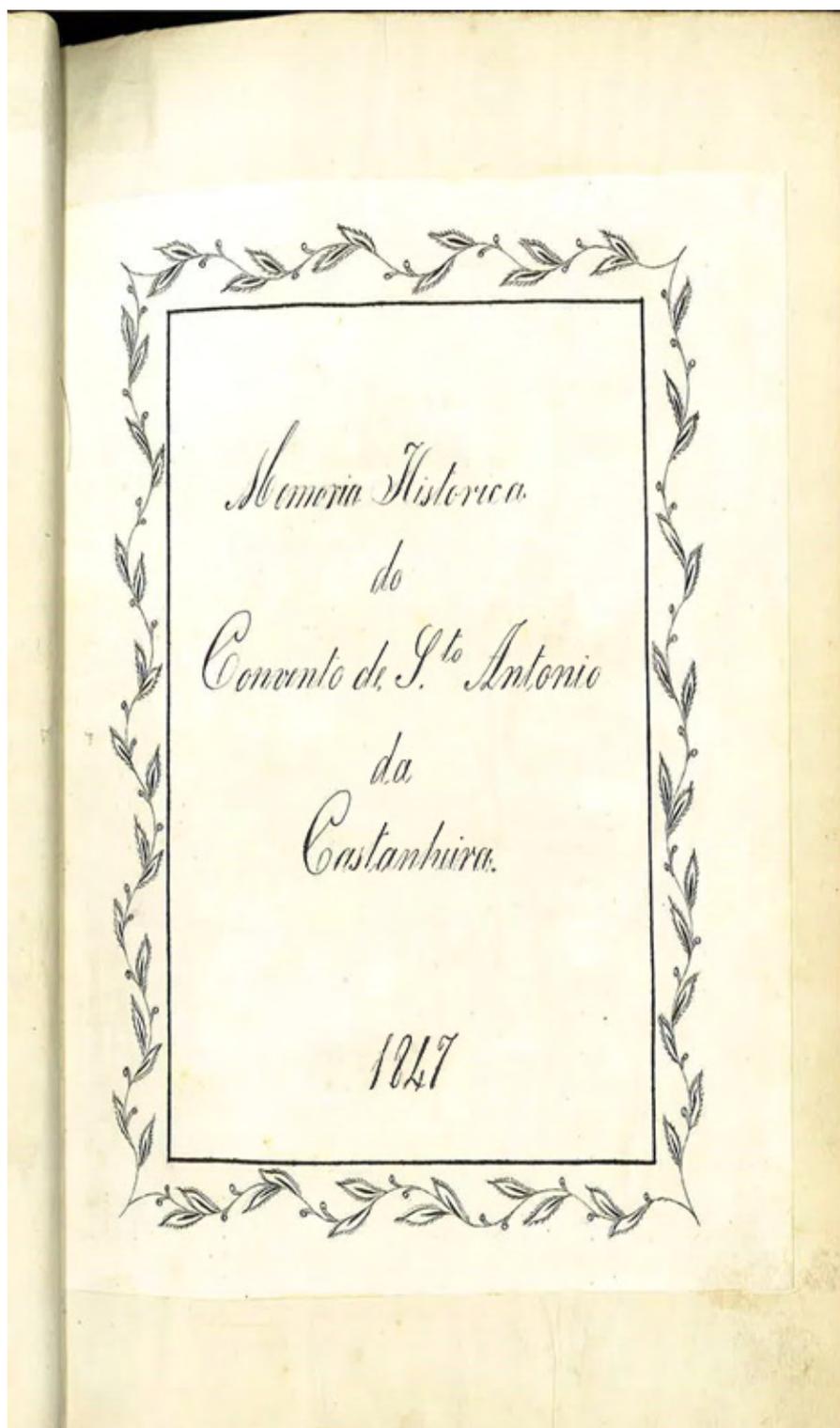


Fig.8 - Frontispício da obra, *Memória Histórica do Convento de Santo António da Castanheira em 1847*: Museu Municipal de Vila Franca de Xira, 2015.

Um texto anónimo refere «Aqui jaz o Dr. João José Miguel Ferreira Amaral, natural desta vila, onde nasceu a 27 de Abril de 1773, e cheio de amor e virtudes, morreu em 18 de fevereiro de 1857, Serviu por diferentes vezes a cargos municipais neste concelho e, grande investigador de antiguidades, escreveu umas memórias históricas desta vila, que legou à Câmara Municipal, a qual em reconhecimento mandou colocar esta lápide».

D. Mariana Sabina Barbosa Amaral e D. Clara Maria Barbosa Amaral, filhas de João Amaral, numa missiva dirigida ao Presidente da Câmara de Vila Franca de Xira diziam:

«Nosso falecido Pai, o Senhor Doutor João José Miguel Ferreira da Silva Amaral, sempre desejoso de ser útil por todos os modos possíveis a esta terra que tanto amou, porque o viu nascer, e onde viveu e morreu, coligiu, durante muitos anos curiosas histórias desta vila, e seu concelho, relativas não só aos Monumentos e Edifícios de alguma importância, e que por qualquer motivo merecessem que deles se fizesse menção, mas também de todas as pessoas notáveis, e que por letras, armas ou emprego eminente que ocupassem no Estado se tornaram dignos de memória que delas se faz; de sorte que a referida colecção é um padrão de glória levantado a esta nossa terra. Também sabemos que a vontade de nosso falecido Pai e o fim para que fez aquelas Memórias foi para as oferecer à Ilustríssima Câmara Municipal, e nós como intérpretes, e executoras de sua vontade temos a honra de enviar a Vossa Senhorias esses dois volumes das sobreditas Ofertas por ele escritas, para serem guardadas no Arquivo do Município para que os vindouros saibam, e conheçam não só o que tem havido de bom nesta terra, como também a boa vontade que um seu filho e natural teve em a servir».

Já no século XX, encontrámos as referidas memórias e em boa hora, a Câmara Municipal de Vila Franca de Xira as readitou, transcrevendo para português atual a caligrafia de tão ilustre filho da terra.

Conclusão

A importância da preservação do património documental, revela-se como garantia da salvaguarda da memória coletiva da humanidade. Sendo a memória construída a partir do presente, na perspetiva de compreensão do passado torna-se imperiosa a salvaguarda dos bens documentais como testemunhos da memória social. Em primeira instância todo o cidadão tem responsabilidade na salvaguarda de todos os bens patrimoniais, mas compete no entanto ao Estado, a maior responsabilidade e nomeadamente às instituições específicas e especializadas na matéria, arquivos, centros de documentação, bibliotecas, museus, bancos de memória virtuais entre outros.

Os bens culturais que representam determinada comunidade, com os quais esta se identifica, são de grande interesse, Destacando-se a sua conservação no espaço e no tempo. Dentro dos organismos estatais com competências para a preservação e disseminação deste tipo de bens, as autarquias têm um papel primordial nesta matéria, através do contacto direto e privilegiado que estabelecem com as comunidades locais, no território que administram e gerem, e também no cumprimento das competências que lhes estão cometidas. Os museus locais, muitos deles de tutela autárquica, num contexto de perfeita renovação, vão dando resposta às questões museológicas e patrimoniais, conciliando alguns interesses de natureza diversificada com a defesa patrimonial.

O Museu Municipal de Vila Franca de Xira, ao conservar e divulgar a obra de João Miguel Ferreira da Silva Amaral, restitui um bem patrimonial documental, fundamental para o conhecimento da história e património desta região.

Bibliografia Consultada

Fontes Impressas

AMARAL, João José Ferreira da Silva Amaral, *Ofertas Históricas Relativas à Povoação de Vila Franca de Xira para Instrução dos Vindouros*, I Vol., transcrição paleográfica de Cristina Amaral, Ed. Museu Municipal de Vila Franca de Xira,VFX,1997.

AMARAL, João José Ferreira da Silva Amaral, *Ofertas Históricas Relativas à Povoação de Vila Franca de Xira para Instrução dos Vindouros*, II Vol., transcrição paleográfica de Cristina Amaral, Ed. Museu Municipal de Vila Franca de Xira,VFX,1991.

AMARAL, João José Ferreira da Silva Amaral, *Memória Historica da Villa de, ou dos Povos Comarca de Riba-tejo, Provincia da Extremadura, 1851*, transcrição paleográfica efetuada por Graça Soares Nunes.

AMARAL, João José Ferreira da Silva Amaral, *Memória Histórica do Convento de Santo António da Castanheira em 1847*, transcrição paleográfica efetuada por João Bernardo Galvão Teles e Lourenço Correia de Matos,2012.

Legislação

Lei nº 107/2001

Lei nº 47/2004

Periódicos

Vida Ribatejana,1947.

Bibliografia

AMBROSE-PAINE, Timothy, 2005 [1993], *Museum Basics*, Great Britain, Edi, ICOM/Routledge.

CHATELAIN, 1998, *Le Contrôle de Gestion dans les Musées*, Paris, Ed. Económica.

choay, Françoise, 2000 [1982], *A Alegria do Património*, Lisboa, Edições 70.

JOHNSON, Spencer, «Quem mexeu no meu queijo?», Ed. Pergaminho, Lisboa, 2001.

GUILLAUME, Marc, 2003 [1980], *A política do património*, Porto, Campo das Letras – Editores, S. A.

LAMY, Yvon, *L'Alchimie du Patrimoine, Discours et Politiques*, Talence, France,1996, Ed. De La Maison des Sciences de L'Homme D'Aquitaine.

MOORE, Kevin, 1998, [1994] *La gestión del museo*, Gijón, Ediciones Trea, S.L.

NORA, Pierre, 1997, *Science et Conscience du Patrimoine*, Paris, Fayard, éditions du patrimoine.

O Foral Manuelino de Vila Franca de Xira (1510)

Paulo Silva¹

Resumo - Durante o reinado de D. Manuel I, foram levadas a cabo reformas tributárias, legislativas e administrativas, fundamentais para configurar o Reino de Portugal como um estado moderno. Para o rei, era preciso urgentemente estabelecer um adequado marco jurídico que ajudasse na afirmação da unidade nacional, levando em conta a expansão do império português na época dos descobrimentos. A reforma dos forais, foi um dos aspetos fundamentais para essa afirmação. Os forais novos ajustaram as cidades e vilas do Reino de Portugal à realidade de um rei com poderes absolutos, aliás podemos concluir que os forais não foram concedidos mas sim impostos. O Foral Manuelino de Vila Franca de Xira, foi atribuído a 1 de junho de 1510 e trata-se de um códice iluminado cujas páginas são ainda de pergaminho, escrito com letra gótica libraria e representa um belo exemplar da arte Manuelina, para além do seu conteúdo, quase na totalidade, sobre impostos, não deixando, todavia, de nos direcionar para outros aspetos da sociedade local. Como viviam e se organizavam as populações locais, que produtos produziam, como os pesavam ou mediam e de que forma os comercializavam. Trata-se de uma das principais fontes históricas sobre Vila Franca de Xira, no Século XVI.

Palavras-Chave - Foral Novo, Vila Franca de Xira, D. Manuel I, Arte Manuelina, Fernão de Pina.

¹ Licenciado em História pela Universidade Autónoma de Lisboa «Luis de Camões». Técnico Superior de História, Museu Municipal de Vila Franca de Xira. Email: pauloantunes13@gmail.com

Introdução

Durante o reinado de D. Manuel I, são tomadas medidas para centralizar o poder e unificar Portugal, criando-se leis gerais para todo o país, consignadas nas Ordenações Manuelinas e substituindo-se os forais antigos. Entre os anos de 1500 e 1520 são elaborados 575 forais, que são conhecidos por Forais Novos ou Manuelinos.

Para esta reforma D. Manuel I nomeou uma comissão que, durante duas décadas, procedeu à recolha de toda a documentação existente – privilégios e antigos forais – e reformulou-a segundo uma certa sistematização, o que fez com que os chamados «Forais Novos» fossem quase idênticos.

*«Este capitulo derradeiro se nam escreve por que hé tal como ho de leiria. E lá se achará».*²

Esta comissão foi constituída por Rui Boto (chanceler-mor), João Façanha (desembargador régio) e Fernão de Pina (cavaleiro da casa Real). Foi um trabalho de grande envergadura, que durante cerca de 20 anos mobilizou vários desembargadores, homens bons e vereadores dos concelhos, oficiais das contadorias das comarcas, dos almoxarifados, escrivães, calígrafos e iluminadores.³

No território que é atualmente o Concelho de Vila Franca de Xira foram atribuídos dois forais novos, a partir de Santarém, ambos a 1 de junho de 1510, por D. Manuel I: o Foral Novo de Vila Franca de Xira e o Foral Novo de Castanheira e Povos. O Foral Novo de Vila Franca de Xira é uma das peças museológicas mais valiosas que o Museu Municipal de Vila Franca de Xira guarda.

1. Descrição

Trata-se de um códice iluminado cujas páginas são ainda de pergaminho, escrito com letra gótica libraria. No frontispício estão pintados símbolos que representam e legitimam o poder real. Este foral apresenta, na parte superior, duas esferas armilares, as armas reais e uma faixa horizontal com o nome do rei (DOM MANVEL). A esfera armilar representa a ligação do rei com o mundo celeste, mas também o domínio sobre o mundo terreno, legitimando D. Manuel como imperador. As armas reais simbolizam o pacto sagrado que está na origem do reino de Portugal; as cinco quinas remetem para as cinco chagas de Cristo, querendo significar que a monarquia portuguesa tem um carácter divino desde a sua origem. Ladeando o texto, estão pintadas flores e pássaros que são a expressão de uma sensibilidade que dá vida à arte Manuelina, tendo também estes elementos simbologia litúrgica.

2 «Fontes Documentais, Forais do Concelho de Vila Franca de Xira, Foral de Vila Franca de Xira 1510», in *Boletim Cultural* 1, Edição da Câmara Municipal de Vila Franca de Xira, 1985, Pág.167.

3 Tipografos.net/fonts/FonteVenturoso.pdf, Pág. 9.



Fig.1 - Foral de Vila Franca de Xira. 1510. Frontispício.
Foto: Museu Municipal de Vila Franca de Xira. 2014.

O texto do foral inicia-se com o habitual preâmbulo de apresentação do rei:

«Dom Manuel por graça de Deus Rei de Portugal e dos Algarves daquém e dalém mar em África. Senhor da Guiné e da conquista e navegação e comércio da Etiópia, Arábia, Pérsia e da India item. A quantos esta nossa carta de foral virem dada a nossa vila de Vila Franca. Fazemos saber»

Prossegue com conteúdos sobre impostos. O texto do foral termina com a indicação do lugar, a data da concessão e o subscritor:

«Dado na nossa nobre e sempre Leal villa de Santarem. Primeiro dia de Junho. Anno do nascimento de nosso Senhor Jesu Cristo de mijll e quinhentos e dez. E fernam de pina o fiz fazer per especial mandado de sua alteza o fiz fazer e so escrevy e conçertey. E vay em quatorze folhas com esta».⁴

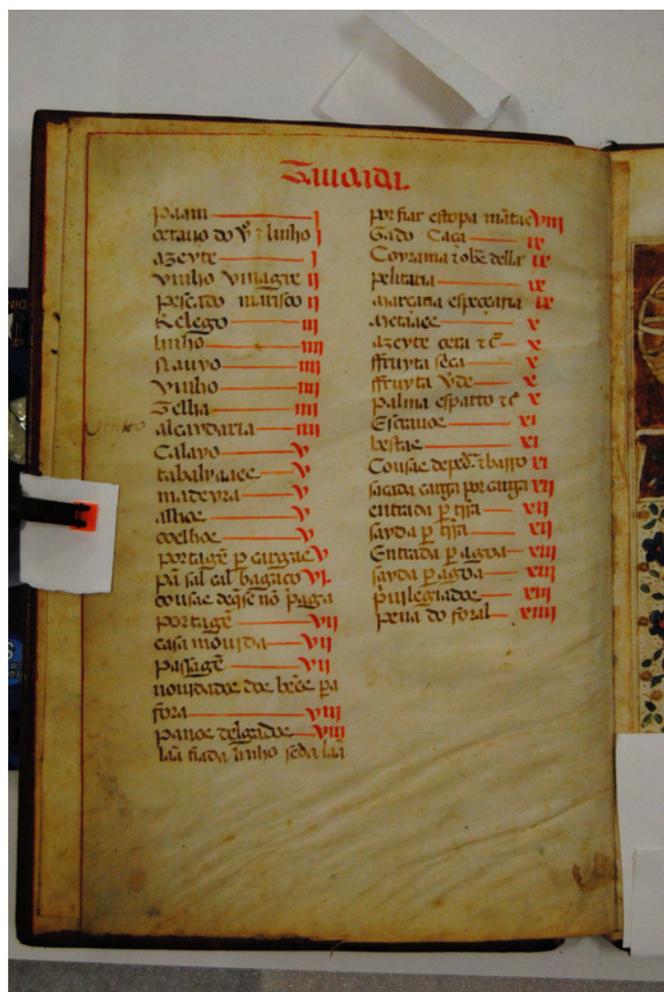


Fig.2 - Foral de Vila Franca de Xira. 1510. Índice.
Foto: Museu Municipal de Vila Franca de Xira. 2014.

4 «Fontes Documentais, Forais do Concelho de Vila Franca de Xira, Foral de Vila Franca de Xira 1510», in *Boletim Cultural* 1, Edição da Câmara Municipal de Vila Franca de Xira, 1985, Pág.167.

Fernão de Pina, o oficial régio que presidiu à comissão reformadora dos forais redigiu as últimas linhas desta carta de foral, expressando o seu mandato régio para confirmação do foral, bem como a foliação, acrescentando, por último «*registado no Tombo da Torre*». Este foral foi encadernado em capas de madeira, forradas de couro, decorada com as armas reais, esferas armilares e cercadura com motivos naturais, com dois fechos, em liga metálica.



Fig.3 - Foral de Vila Franca de Xira. 1510. Capa.

Foto: Museu Municipal de Vila Franca de Xira. 2014.

2. Análise ao Conteúdo

As primeiras medidas legislativas que estão referidas no foral, abordam alterações fiscais no que respeita aos seguintes produtos: cereais, vinho, linho, azeite e vinagre. Segue-se legislação sobre a pesca e os tributos fiscais devidos por determinadas atividades que não estavam diretamente relacionadas com a agricultura ou a pesca, como é a construção naval, a fabricação de tijolos e telhas e a fabricação de objetos de madeira e cortiça. Interessado em adquirir dividendos da sua confirmação concelhia, o rei exige para si determinados direitos (criação de gado nos incultos), impostos (a coleta da alcaidaria) e monopólios (relego, o exclusivo do vinho numa determinada altura do ano), que estão bem explícitos nesta carta de foral. Os últimos assuntos legislados relacionam-se com aspetos distintos, como a fiscalidade que recaía sobre um mester (tabeliães), a distinção de grupos privilegiados e a regulamentação régia no que respeita à circulação de pessoas e de produtos por via fluvial e terrestre.



Fig.4 - Foral de Vila Franca de Xira. 1510. Legislação.
Foto: Museu Municipal de Vila Franca de Xira. 2014.

3. Comércio

Esta carta de foral está repleta de aspetos relevantes sobre a atividade comercial local. Eram comercializados muitos produtos necessários à alimentação como o peixe, o marisco, os coelhos, o vinho, o vinagre, os alhos e as cebolas, complementados com a lenha, os carvões, a madeira e o pão. Para além dos produtos já referidos, havia um comércio ativo de navios, barcas e batéis, objetos de madeira, tais como a louça de pau e de cortiça, as telhas e tijolos, o que demonstra que a povoação não comercializava só produtos de primeira necessidade, básicos para a sobrevivência, mas especializara-se na transformação de outros produtos (*Antunes & Machado, 1996, p. 127*).

Verifica-se, igualmente, muitas referências sobre a circulação dos produtos por via fluvial e por terra, demonstrando a importância das vias de comunicação para o desenvolvimento da atividade comercial. Como exemplo da circulação de produtos por terra temos o pescado, o linho, o vinho, a telha, o tijolo, a lenha, o carvão, a madeira e a louça de pau. Como exemplo da difusão de produtos por via fluvial, temos novamente a madeira, louça de pau, a lenha, o carvão, o linho, a telha e o tijolo. Pelas constantes referências aos produtos comercializados percebe-se que o local era muito dinâmico no que respeita a esta atividade económica, se bem, que está bem expresso que havia dificuldades de livre circulação e distribuição dos produtos, consubstanciada nos muitos impostos sobre esta atividade, como por exemplo as portagens, entre outros impostos, acompanhados, ainda, por uma série de obrigações que as mercadorias, na sua circulação, teriam de respeitar, dificultando significativamente o dinamismo mercantil. As obrigações atrás referidas coagiam as mercadorias que entravam por via fluvial no cais da vila até serem desembarcadas pelos oficiais régios, aos quais se deviam impostos. Na saída, por via fluvial, as mercadorias teriam, igualmente, de ser embarcadas, sob pena de serem retiradas ao seu legítimo proprietário (*Antunes & Machado, 1996, p. 127 e 128*).

Outro travão à atividade comercial, em especial do vinho, é o relego. Este mantinha-se por seis semanas. Durante este período, nenhum particular podia vender o seu vinho sem licença do almoxarife. Se os particulares desrespeitassem esta interdição pagariam, pela primeira vez, nove reais, pela segunda vez, nove reais, e, à terceira vez, o vinho era derramado e as vasilhas partidas.

«E por quanto pelo dito foral foy logo Reservado para a venda do nosso vinho ho tempo do Rellego. Que sam as primeyras seis somanas da cada huum anno. Começadas por primeyro dia de Janeiro e acabarão aos quinze de fevereiro. Por tanto no dito tempo nenhuma pessoa da dyta villa ou termo nam venderá nenhum vinho na dita villa sem licença do almoxerife nosso ou nosso oficial ou Rendeiro delle, so penna de polla primeyra vez ou segunda que for achado fazendo ho contrayro pagará por cada huuma vez nove

*Reaes pera ho Rellego. E se a terceira vez vender sem a dita licença ser lhe há entornado ho vinho e quebrada a vasyilha em que o tener».*⁵

No entanto, também há referência a alguns aspetos positivos para a atividade comercial, como alguns incentivos a essa mesma atividade. As isenções recaem sobre produtos como a hortaliça, a fruta, a louça, a lenha e o carvão, não pagando a dízima se fossem transportados por terra.

4. Fiscalidade

Através deste foral, temos conhecimento de várias moedas, pesos e medidas que fixam a fiscalidade da época. Neste foral encontramos impostos pagos em dinheiro e em géneros. São os pagamentos em dinheiro, referidos neste documento, que permitem o conhecimento de algumas moedas. Temos o real e o ceitil. O real era uma antiga unidade monetária, tal como é hoje o euro, ao passo que o ceitil era uma moeda que valia um sexto do real. O pagamento em géneros era realizado através dos mais variados produtos, tais como o azeite, o trigo, o vinho, a uva e outros (*Antunes & Machado, 1996, p. 133*).

Os pesos e medidas, utilizados com o objetivo de uniformizar, regulamentar e facilitar a atividade comercial e fiscal, eram também muito variados. Podemos encontrar no foral a referência ao alqueire, ao tonel (medidas de capacidade para sólidos ou líquidos) e a batelada (carga de um batel). As cargas podiam-se dividir em duas medidas: a carga maior e a carga menor. A «pedra» era uma unidade prática usada na venda do linho. A arroba e o costal eram porções de mercadorias que se transportavam às costas. O vocábulo milheiro tinha um conteúdo que reportava para o milhar. O documento refere, ainda, a medida do odre e da vasilha de vinho e azeite, assim como a “penna” (*Antunes & Machado, 1996, p. 133*).

No que respeita à fiscalidade, a dízima, dividida em dízima velha e dízima nova, continua a representar 1/10 entregue ao senhor. O pagamento em porções continua com o quinto e o oitavo: qualquer uma destas porções recaía sobre a produção dos mais variados produtos, assim como sobre a sua compra ou venda. O «dereito» a que o foral faz referência era uma taxa ou imposto que as fazendas ou géneros importados ou exportados pagavam às portas do concelho. Juntamente com esta taxa aparecem as portagens (imposto direto cobrado sobre os bens que entravam no reino ou em cada concelho), usagens (direito baseado no uso), costumagens (tributo que se pagava por um antigo costume e não por lei escrita) e passagens (imposto que recaía sobre a circulação de pessoas e bens no interior do concelho). Por último temos a alcaldaria

5 «Fontes Documentais, Forais do Concelho de Vila Franca de Xira, Foral de Vila Franca de Xira 1510», in *Boletim Cultural* 1, Edição da Câmara Municipal de Vila Franca de Xira, 1985, Pág.163.

que era o intermediário pelo qual o rei recebia os seus direitos, por meio do Alcaide que lhos entregava (*Antunes & Machado*, 1996, pp. 133 e 134).

«*Sam avidos por direitos Reaes os seguintes. Que se chamam dalcaydaria... a saber. Da vaca que Se corta a talho hum uvre. E do boy dous Reaes. E do porco hum dos lombinhos com seu Rijl e passarynha. E de cada huuma barca que anda a pescar pagará por anno a dyta alcaidaria dez Reaes*».⁶

Os impostos sobre a produção, incidiam sobre os cereais, que pagavam a dízima, o quinto e mais um alqueire de trigo, o vinho na pipa, que pagava de imposto o oitavo, a uva preta e o linho no tendal, que pagavam o oitavo, o azeite no lagar, o pescado vindo pelo mar e a produção de telha e tijolo, que deviam a dízima, o batel de cortiça, que pagava 20 reais de imposto, e o vinho em tonéis ou vasilhas, que devia 6 reais de imposto. No foral podemos ainda encontrar impostos sobre compras e vendas locais ou no exterior. Na compra local de vinho pagava-se por cada tonel 6 reais, o mesmo acontecendo com o vinagre. Na compra e venda exterior pagava-se pelo vinho, por carga ou odre 1 real, assim como pelo vinagre. O linho que viesse do exterior para se vender no concelho pagava a dízima. Porém, se viesse por terra, pagava a dízima do que se vendia, sendo a outra parte isenta de imposto (*Antunes & Machado*, 1996, p. 134).

Na compra e venda de um navio pagava-se a dízima, assim como pela compra de uma barca ou batel. A compra ou venda de telhas e tijolos, transportados por mar ou por terra, pagava, por uma carga maior, 2 reais, e por um milhar, 10 reais. Os objetos de madeira, pela sua compra ou venda no exterior, pagavam a dízima. A lenha e o carvão, as duas principais fontes de combustível da época, pagavam, pela sua compra ou venda por mar, a dízima. Os alhos e cebolas pagavam a dízima, assim como os coelhos que também eram um importante alimento, numa época em que a carne e as peles eram escassas e caras. Pela compra ou venda de louça de madeira ou de cortiça, pagava-se cerca de 45 reais pela sua transação. Quanto às cargas locais, pagavam-se os seguintes impostos: pelas cargas de marisco, pagavam-se 2 reais; pela carga denominada de costal e até duas arrobas e meia, 2 ceitis; os camarões pescados de barco pagavam a dízima velha (*Antunes & Machado*, 1996, pp. 134 e 135).

«*E do marisco se pagará por carga mayor dous Reaes. E assi das outras cargas per esse Respeito. E dos camaroens que se hi pescarem no termo ou lymite da villa com barca e Rede se pagarão per Respeyto do pescado. Se pagará dizima velha somente e nam a nova. E dos camaroens que tomarem sem a dita barca e Rede se nam pagará nada*».⁷

6 «Fontes Documentais, Forais do Concelho de Vila Franca de Xira, Foral de Vila Franca de Xira 1510», in *Boletim Cultural* 1, Edição da Câmara Municipal de Vila Franca de Xira, 1985, Pág.163.

7 «Fontes Documentais, Forais do Concelho de Vila Franca de Xira, Foral de Vila Franca de Xira 1510», in *Boletim Cultural* 1, Edição da Câmara Municipal de Vila Franca de Xira, 1985, Pág.166.

Para além dos impostos, as mercadorias que circulavam por via fluvial tinham ainda de satisfazer determinadas obrigações. As mercadorias tinham que ficar no cais da povoação, até serem desembarcadas pelos oficiais do reino. Assim, pelo pescado de cada barca pagavam dois sáveis mais oito ou doze unidades de outros peixes. Para saírem por via fluvial, as mercadorias tinham de ser desembarcadas, sob a pena de serem retiradas ao seu dono. Se este não cumprisse esta obrigação pagava de portagem 100 reais. O movimento do pescado no cais também tinha que satisfazer as obrigações e respeitar as decisões dos oficiais reais. O peixe que viesse por via fluvial pagava a dízima velha e a dízima nova, salvo se tivesse pago a dízima velha noutra local, pagando assim, somente a segunda. Quem não fosse vizinho e viesse à vila vender o seu peixe por terra, pagava por carga maior 13 reais e meio. Porém, quem comprasse peixe vindo por terra ou o levasse para fora da vila pagava, por carga maior 1 real e, por um costal de duas arrobas e meia, 2 ceitis (Antunes & Machado, 1996, pp. 135 e 136).

Para além dos impostos sobre produtos ou géneros encontra-se no foral referências a impostos sobre as pessoas. Assim, os tabeliães pagavam 360 reais e as padeiras, ao sábado, um pão de real. Quanto ao pagamento de portagem, os produtos que pagavam imposto eram a loiça de madeira, cargas semelhantes ao foral de Leiria, e o barqueiro, que levava mercadorias por via fluvial, todos eles devedores de 100 reais. A isenção de portagem atingia a loiça, a fruta e a hortaliça. Um imposto curioso que aparece no foral é a mudança das terras de cereal e de vinha. Estas terras só podiam ser cultivadas ou amanhadas com outros produtos se se pagasse a dízima. A transformação das áreas de cultivo tinham assim de pagar imposto (Antunes & Machado, 1996, p. 136).

Neste foral pode-se encontrar referência a impostos de alcaidaria, ou seja, os direitos devidos ao rei. Por cada vaca pagava-se ao rei, através do alcaide, um úbere, por cada boi 2 reais, por cada barca de pesca 10 reais, por cada porco os seus lombinhos, baço e rim. Outra menção importante no foral é a isenção de impostos às pessoas denominadas de privilegiadas. Estas ficavam isentas de qualquer imposto sobre a sua circulação e a dos seus produtos, assim como pela compra, venda e produção dos mesmos (Antunes & Machado, 1996, p. 136).

«As pessoas eclesiásticas de todas as Igrejas e moesteiros assy de homens como mulheres. E as provençais e moesteiros em que há frades e freiras Irmiteães que fazem voto de profissam. E assy os clérigos dordens sacras. E os beneficiados em ordens menores que posto que nam sejam de ordens sacras vivem como clérigos e por taes sam avidos Todos os sobreditos sam Isentos e privilegiados de todo direito de portagem. nem usajem nem costumagem per qual quer nome que a possam chamar. Assy das cousas que venderem de seus bens ou benefícios: como das que comprarem trouxerem ou levarem pera seus usos ou despesa de seus benefícios: casas e famílias. Assy per mar como per tyerra».

No foral existe outra informação importante sobre a fiscalidade: um privilégio que era obtido através do pagamento de um imposto, ou seja, havia compra de privilégios. Esta compra teria de ser realizada até ao S. João se as pessoas quisessem desfrutar deste facto, pagando 11 ceitis (*Antunes & Machado*, 1996, p. 136).

5. Justiça

Este foral não refere nada de específico no que respeita à justiça, com uma única exceção, o que é normal, já que para a época, a justiça administrada na generalidade do reino, onde se inclui o concelho em questão, está consubstanciada nas Ordenações Manuelinas. A única referência feita à justiça no foral diz-nos que os povoadores e moradores de Vila Franca de Xira vêm-se obrigados, aquando acusados de crimes cometidos com armas, a pagar uma coima que é acompanhada por uma espécie de apreensão de arma. O executor desta condenação era o mordomo, embora este tipo de justiça emanasse diretamente da autoridade do alcaide, por intermédio da alcaidaria (*Antunes & Machado*, 1996, p. 140).

*«E levar se há mais da penna darma a penna da ordenaçam que sam duzentos Reaes e arma perdyda. E levarão mais pera os direitos do mordomado das ditas pennas Cento e oyto Reaes, em qual quer maneira que as armas se perderem ho alcaide moor e mais nam. Alem dos quaes çento e oyto Reaes se levarão pera alcaidaria os ditos duzentos Reaes e arma perdida como dyto hé».*⁸

6. Sociedade

No texto do foral, aparece-nos frequentemente referências a profissões e às várias classes sociais, sendo possível efetuar-se uma hierarquização social da sociedade vila-franquense, espelhando-se numa pirâmide composta por vários degraus, em sentido descendente: o rei; Fernão de Pina; Alcaide-mor; o almoxarife; o mordomo; os clérigos; os mosteiros; os oficiais; os rendeiros; os monges; os frades; as freiras e as ordens menores; o tabelião; o oficial da câmara da vila; os construtores navais; os oleiros; as padeiras; os agricultores; os pescadores; os caçadores; os lenhadores; os tecelões, e por fim, os barqueiros (*Antunes & Machado*, 1996, p. 121).

O topo da hierarquia social privilegia o rei, logo de seguida, o seu chanceler, Fernão de Pina, que terá redigido o manuscrito deste foral. O rei dispõe de aliados e delegados seus no concelho, quer a nível político, quer a nível religioso. Na primeira vertente inserem-se o alcaide-mor, o almoxarife e o mordomo que se encarregam de todas as funções relacionadas com a administração concelhia, coleta de impostos e aplicação da

8 «Fontes Documentais, Forais do Concelho de Vila Franca de Xira, Foral de Vila Franca de Xira 1510», in *Boletim Cultural* 1, Edição da Câmara Municipal de Vila Franca de Xira, 1985, Pág.164, 165.

justiça menor. Já a faceta religiosa é caracterizada pela presença de clérigos e mosteiros que serão como que uma base de apoio à intervenção e política régias nesta localidade. Um outro estrato dá-nos a conhecer, por um lado, os oficiais régios e os seus rendeiros, usualmente dependentes do mordomo ou do almoxarife, por outro lado, mais uma vez, a vertente religiosa – conceituada socialmente -, composta por monges, frades, freiras e membros das ordens menores. O foral assinala uma certa diferença entre os vários indivíduos ligados à igreja. No entanto, a verdade é que os eclesiásticos de todas as igrejas, os eclesiásticos dos mosteiros, os frades e freiras ermitães, os clérigos das ordens sacras e as pessoas ligadas às ordens menores vêm-se isentos de impostos sobre a posse de bens, as trocas, as despesas e as transações, quer elas sejam feitas por mar ou por terra. De facto, o rei denomina-os de privilegiados (*Antunes & Machado, 1996, pp. 121 e 122*).

Os últimos indivíduos ligados à «prestação de serviços públicos» estabelecem a ponte entre os privilegiados e os não privilegiados, entre eles o tabelião e o oficial da câmara da vila. São eles que auxiliam na realização de documentos escritos, necessários à manutenção administrativa de um concelho, que no século XVI vê a sua burocracia e necessidade de registos aumentar consideravelmente em relação a séculos anteriores. O topo das atividades produtivas é preenchido pelos construtores navais e pelos oleiros, embora a sua nomeação no documento não seja explícita. Porém, fala-se da compra e venda de embarcações, o que alvitra a possibilidade do fabrico (também provável devido à camada florestal que cobria a zona e propiciava um fácil e rápido acesso à madeira), e da produção específica de louça e telha, o que naturalmente nos indica uma possível especialização de tarefas desenvolvidas por um ou em vários oleiros. O sistema produtivo é ainda preenchido por figuras ligadas à produção agrícola ou seus complementos diretos, como é o caso de agricultores, pescadores e padeiras (*Antunes & Machado, 1996, p. 122*).

No penúltimo estrato social encontramos homens que vivem da caça, especialmente ao coelho, proporcionada pelas condições naturais do local, os lenhadores, também favorecidos pelo ecossistema e, finalmente, os tecelões que, embora não o fossem a tempo inteiro, viam-se obrigados a trabalhar afincadamente o linho, para que as quantidades de bragal exigidas pelo rei, como a renda, pudessem ser cumpridas. Para terminar, a base da pirâmide é sustentada por um pobre grupo de indivíduos que se ligavam à condução de pequenas embarcações, os barqueiros, que se dedicavam à pesca para consumo próprio, sendo fretados esporadicamente para efetuarem a travessia do rio com algum passageiro, ou deslocar-se a Lisboa ou a Santarém ao serviço de alguém que lhes pagasse (*Antunes & Machado, 1996, p. 122*).

«E as pessoas de fora que ouverem de carregar algumas cousas que comprassem na dita villa podellas ham livremente levar e poer nas barcas. Donde as nam tirarão sem as desembargarem. So pena de as perderem. E ho barqueiro que partir sem a dita Recadaçam se fazer pagará mais Cem Reaes pera a portagem».⁹

Considerações Finais

Em termos gerais, este documento fala-nos de como vivia e se organizava a população local no século XVI, que produtos produziam, como os pesavam ou mediam, de que forma os comercializavam, que privilégios tinham alguns e que obrigações tinham os moradores inseridos na «classe social» dos não privilegiados. O foral Manuelino assume-se quase por completo como uma tabela de aplicação fiscal, demonstrando uma enorme preocupação em fixar taxas e impostos sobre a atividade comercial, perspetivando-se um incremento real e um entrave cada vez maior à livre circulação de bens. Do ponto de vista visual este documento é de grande qualidade, e as suas iluminuras refletem um desejo de ostentação régia, refletido, em termos mais gerais, em um reinado com uma política autoritária e centralizadora.

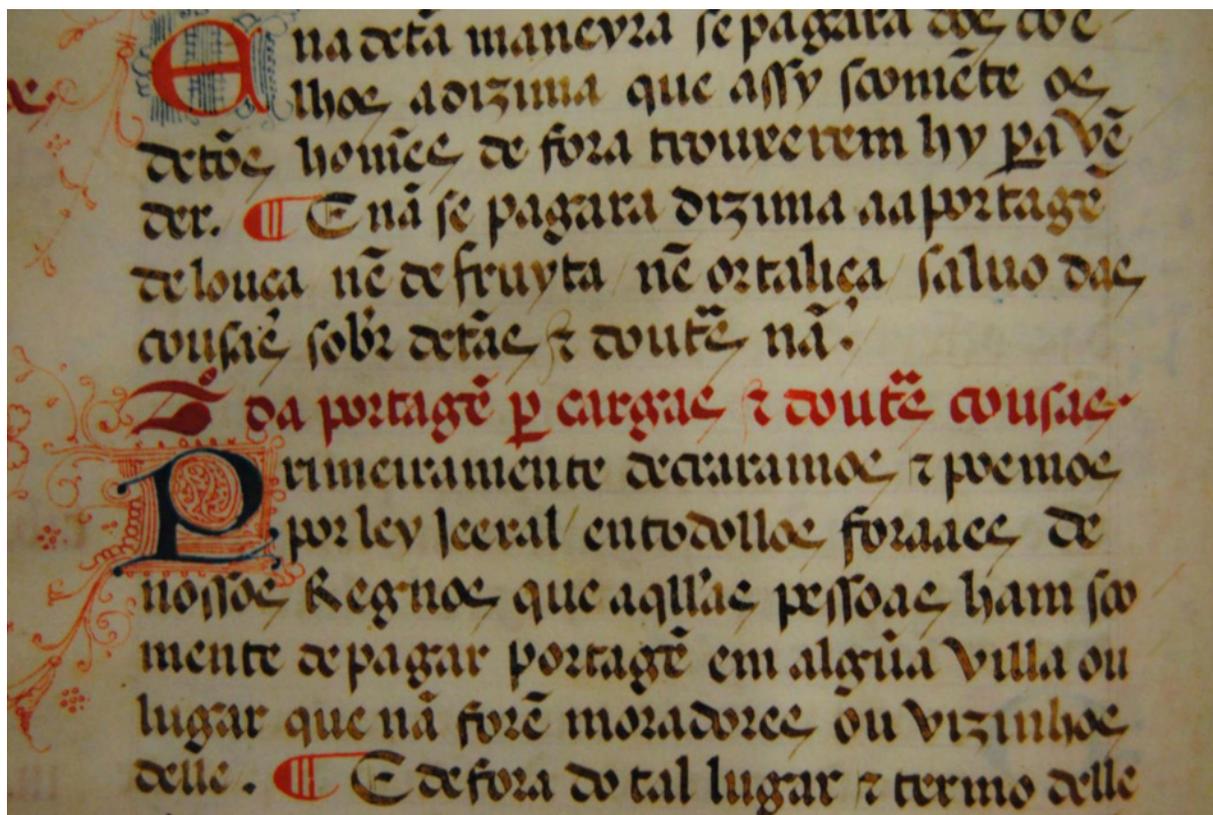


Fig.5 Foral de Vila Franca de Xira. 1510.

Referências sobre a Portagem.

Foto: Museu Municipal de Vila Franca de Xira. 2014.

9 «Fontes Documentais, Forais do Concelho de Vila Franca de Xira, Foral de Vila Franca de Xira 1510», in *Boletim Cultural* 1, Edição da Câmara Municipal de Vila Franca de Xira, 1985, Pág.166.

Bibliografia

ANTUNES, Cátia Alexandra Pereira e MACHADO, Luís Miguel, «Estudo dos Forais de Vila Franca de Xira», *Cadeira de História de Portugal Medieval*, Lisboa, Universidade Nova de Lisboa, 1996.

CAMACHO, Clara Frayão (coord), «Forais do Concelho de Vila Franca de Xira, Foral de Vila Franca de Xira 1510», *Boletim Cultural nº1*, Ed.Vila Franca de Xira, Câmara Municipal de Vila Franca de Xira, 1985.

MACEDO, Lino de, «Antiguidades do Moderno Concelho de Vila Franca de Xira», Coleção Património Local, Edição da Câmara Municipal de Vila Franca de Xira, Junho de 1992.

ROQUE, Fátima Faria (coord), «A Arte no concelho de Vila Franca de Xira, Grandes Obras», Vila Franca de Xira, Edição da Câmara Municipal de Vila Franca de Xira/Museu Municipal, Fevereiro 2015.

Referências Eletrónicas

Retirado de <http://tipografos.net/fonts/FonteVenturoso.pdf>, em 23/12/2015

Conservação e Restauro do Pergaminho da Instituição do Morgado da Póvoa de Santa Iria

Ana Catarina Rosa¹

Resumo - Este artigo foi elaborado com o objetivo de descrever a intervenção de Conservação e Restauro, do manuscrito de 1386 que testemunha a instituição do Morgado da Póvoa de Santa Iria e que por sua vez integrou a exposição *A Arte no concelho de Vila Franca de Xira – Grandes Obras*, decorrente no Museu Municipal de 28 de fevereiro a 24 outubro de 2015. Esta intervenção foi iniciada no atelier de conservação e restauro da Câmara Municipal de Vila Franca de Xira e concluída no laboratório de conservação e restauro do Instituto Politécnico de Tomar (IPT).

Palavras-chaves - Conservação e Restauro; Pintura; Estado de Conservação.

¹ Licenciada em Conservação e Restauro, pelo Instituto Politécnico de Tomar (IPT). Estagiária no Museu de Aguiar de Sousa. Técnica de Conservação e Restauro no Museu Municipal de Vila Franca de Xira - Câmara Municipal de Vila Franca de Xira, no âmbito do programa CEI-Património, no período de Outubro de 2013 a Outubro de 2014. Voluntário durante 12 meses no Laboratório de Conservação e Restauro de Documentos Gráficos do IPT, no ano letivo 2012/2013.

1. CONTEXTUALIZAÇÃO

A instituição de morgados desenvolveu-se acentuadamente a partir do século XIII. Foi criada com o objetivo de defender institucional e juridicamente a base territorial da nobreza e a perpetuação da sua linhagem. Constituíam um “vínculo” que não podia ser objeto de partilhas, sendo transmitido ao filho varão primogénito, mas na falta deste poderia passar à linha feminina enquanto não houvesse descendente varão.

A Torre do Tombo ficava sempre na posse de um exemplar da instituição de morgados e de capelas.

A história de genealogia dos seus proprietários é fundamental para conhecer os programas e objetivos que presidiram às diversas intervenções que os morgados executaram em determinados locais detentores.

A Quinta de Nossa Senhora da Piedade, que abrangia uma vasta superfície de terrenos agrícolas na atual Póvoa de Santa Iria, foi centro e principal do Morgado da Póvoa. O Morgado da Póvoa instituído em 1348 pelo cónego da Sé de Lisboa, Vicente Afonso, é de enorme importância enquanto propriedade sucessiva de três famílias: os Valente, os Castelo Branco e os Lencastre.

É no decorrer do ano 1348 que se dá o surto da Peste Negra, que dizimou elevado número de pessoas. Neste sentido é compreensível a necessidade que os testamenteiros tinham em transferir, quanto antes, o cumprimento dos encargos pios ao primeiro beneficiário do Morgado da Póvoa, que passava assim a estar diretamente encarregue da execução destes.

D. Vicente Afonso deixou assim, o Morgado da Póvoa, ao seu irmão, o cavaleiro Lourenço Afonso Valente, criando um vínculo de propriedades que deveriam ser transmitidas de geração em geração.

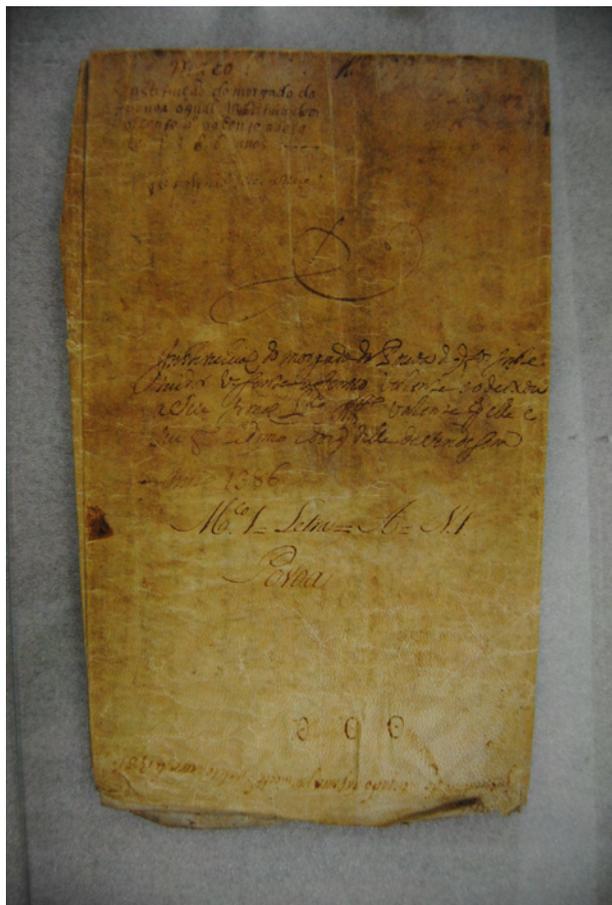
Numa memória quinhentista², pela mão de Gomes de Freitas, então escrivão da câmara, é possível ler o testamento do cónego Valente Afonso Valente: (Folha 6, V.º) “*in nomine domine* saibam este/público instrumento/virem e ser ouvirem que na era de mil e tre/zentos e oitenta e seis/anos³, aos dez dias do mês/Janeiro...”⁴

2 Memória da primeira instituição, que o Senhor de Vila Noa de Portimão, D.Francisco de Castelo Branco (1531) manda fazer onde constam escrituras, testamentos e encargos, entre os quais o de Valente Afonso Valente.

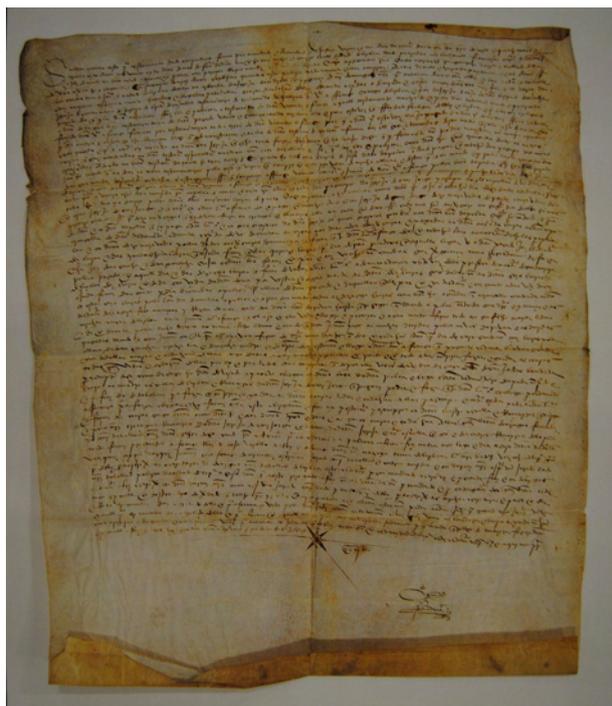
3 O documento é anterior à reforma do calendário, correspondendo ao ano do nascimento de Nosso Senhor Jesus Cristo de 1348.

4 MANGUCCI, António Celso, “O Morgado da Póvoa (Quinta de Nossa Senhora da Piedade)”, *Boletim Cultural Cira, Câmara Municipal de Vila Franca de Xira*, nº 8, 1995/97, p.45-61.

ESTADO DE CONSERVAÇÃO



Figuras 1 e 2 - Frente e verso do pergaminho dobrado, antes da intervenção.
Fotos: Ana Catarina Rosa (2014).



Figuras 3 e 4 - Frente (lado da derme) e verso (lado epiderme) do pergaminho aberto, antes da intervenção.
Fotos: Ana Catarina Rosa (2014).

O pergaminho, apresentava-se dobrado em oito, de formato irregular e de grandes dimensões (640 mm x 790 mm). Apresenta escrita cursiva, a tinta ferrogálica, pelo lado da derme (interior). O lado da epiderme (parte exterior), possui igualmente algumas inscrições mais recentes, com caligrafia cuidada, realizada igualmente a tinta ferrogálica, que identificam o documento como sendo a “Instituição do Morgado da Póvoa”. Esta face apresenta ainda, uma textura lisa e uma tonalidade amarelada virada para fora. Geralmente corresponde ao lado mais brilhante e ligeiramente mais resistente à humidade. Por se encontrar mais exposta ao manuseio e à poluição, adquiriu uma cor escura derivada da acumulação de sujidade e outras alterações. O lado da derme, que geralmente corresponde ao lado, de textura mais fibrosa, de cor clara, absorve mais humidade, é mais sensível à abrasão. Devido a estas características é o lado escolhido para a escrita pois absorve melhor a tinta. Esta face apresentava bastante sujidade, principalmente em zonas de dobras onde esta se foi agregando ao longo do tempo, impossibilitando uma correta leitura. Na camada exterior do suporte, algumas zonas de escrita são praticamente ilegíveis a olho nu, sendo mais perceptível com a luz ultravioleta.



Fig. 5 - Pormenor do escrita cursiva desvanescida vista à luz visível e à radiação ultravioleta.
Foto: Ana Catarina Rosa, (2014).

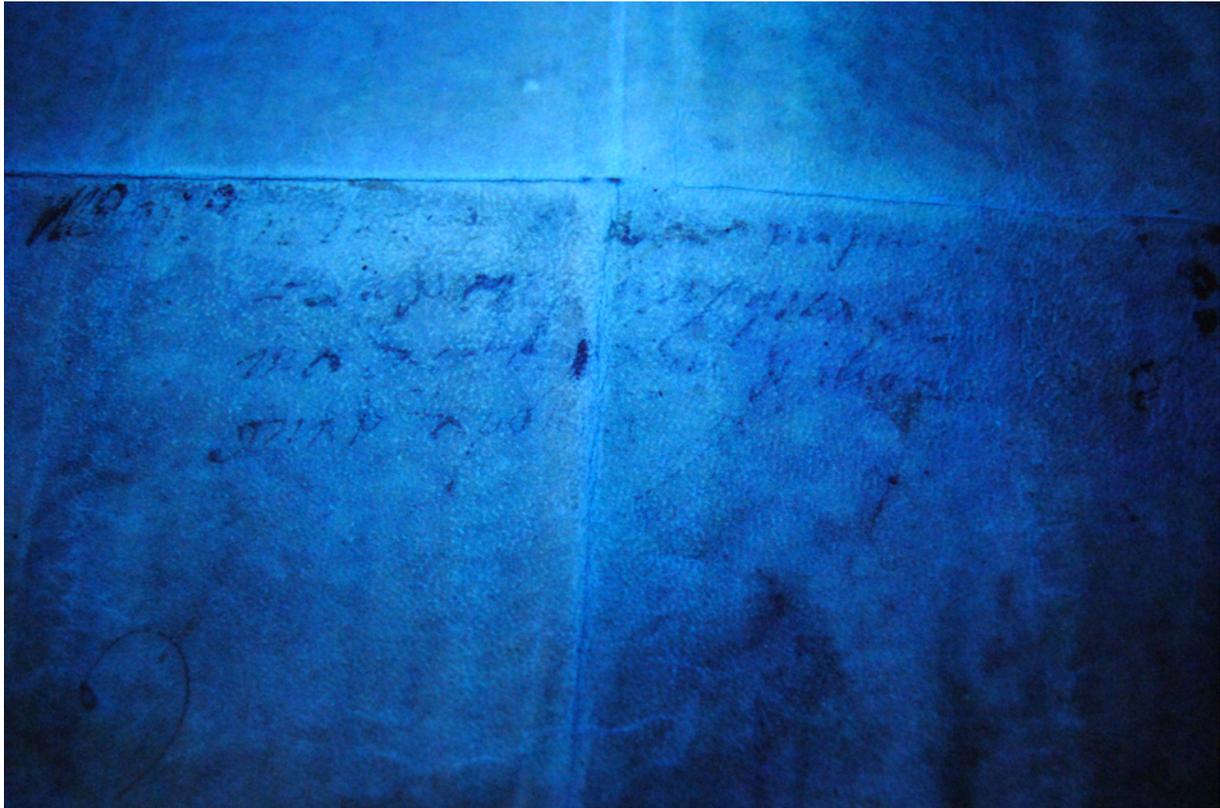


Fig. 6 - Pormenor do escrita cursiva desvanescida vista à luz visível e à radiação ultravioleta.
Foto: Ana Catarina Rosa, (2014).

No geral, o suporte encontrava-se rijo, com alguns rasgões e lacunas pontuais, dobras e vincos pronunciados, enfolamentos, devido às oscilações de temperatura e humidade a que foi sujeito, bem como ao manuseamento e acondicionamento incorretos. Por se tratar de um suporte, que por natureza é secado em tensão, faz com que este se recinta face às variações atmosféricas, reajustando-se e encurtando-se. É possível que este documento em tempos tenha tido um selo pendente, característico deste tipo de documentos, uma vez que na zona inferior deste, apresenta uma perfuração.



Fig. 7 - Presença de dobras no suporte de pergaminho.
Foto: Ana Catarina Rosa (2014).



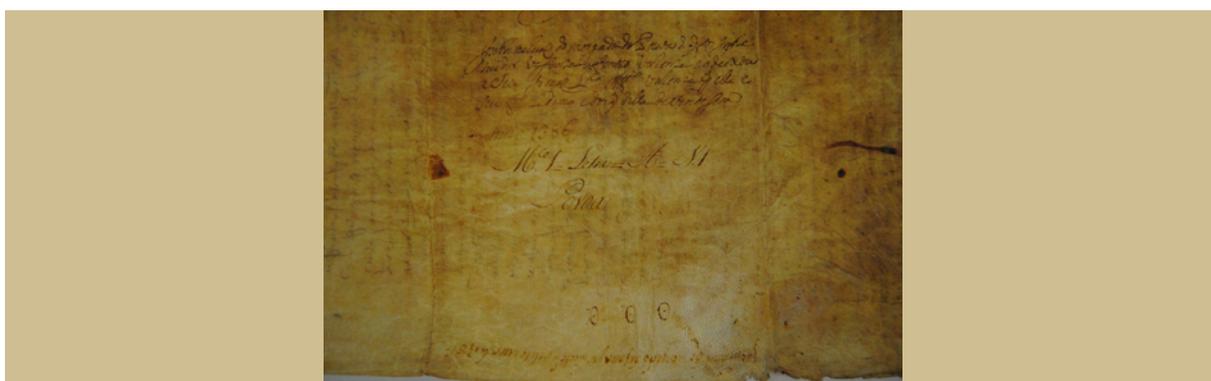
Fig. 8 - Presença de vincos e estrias no pergaminho.
Foto: Ana Catarina Rosa (2014).



Fig. 9 - Detalhe de sujidade no lado da derme, no pergaminho.
Foto: Ana Catarina Rosa (2014).

INTERVENÇÃO

Quanto à intervenção em concreto, esta foi iniciada pela limpeza mecânica, recorrendo a trinchas de pêlo macio, cuidadosamente, de forma a remover poeiras depositadas na superfície do suporte original. Posteriormente, recorreu-se a uma borracha branca, a uma smoke sponge⁵ e bisturi para remover a sujidade mais solta que o suporte possuía. Passou-se com a borracha branca e a esponja delicadamente pela superfície sem esfregar ou exercer grande pressão, tendo em conta que o suporte original estava bastante frável.



Figuras 10, 11 e 12 - Sequência da remoção de uma mancha com auxílio de um cotonete humedecido em água e bisturi.

Fotos: Ana Catarina Rosa (2014).

⁵ Esponja de borracha vulcanizada, macia, que ajuda a agarrar e remover as poeiras de menor dimensão e que se encontram mais agregadas à superfície. Deve ser usada totalmente seca.

Antes de se iniciar qualquer tratamento por via húmida é conveniente proceder-se a um teste de solubilidade para determinar a eficácia do tratamento, a sensibilidade do suporte e o modo como este reage ao ser submetido ao tratamento.⁶ Um outro procedimento realizado com o mesmo objetivo foi o de colocar uma gota de água desionizada com o auxílio de uma pipeta sobre uma área previamente seleccionada com o intuito de verificar se a gota era absorvida ou se se espalhava sobre o suporte. Constatou-se que a gota não era absorvida nem se espalhava, sendo a gota removida com o papel mata-borrão. Este teste permitiu, deste modo, garantir que a tinta era insolúvel em água. Visto que o pergaminho é constituído essencialmente pelo colgénio⁷ que é altamente sensível e do ponto de vista químico cria facilmente pontes de hidrogénio com moléculas polares, como é o caso da água, o que faz com que tanto a água como as soluções aquosas podem colocar em risco o suporte.⁸ Para além das soluções aquosas, e a subida de humidade, há saturação com moléculas de água, que tornam as fibras vulneráveis, transformando o material em gelatina, decompondo o pergaminho por hidrólise, ocorrendo assim o processo de gelatinização.⁹ Consequentemente, esta situação poderá atrair fungos e bactérias.¹⁰

No sentido de controlar melhor a limpeza pontual por via húmida, evitando riscos para a superfície e o aumento da higroscopicidade das fibras de colagénio foi testada a solução de água+alcool (30:70) num local discreto. Isto porque, ao aplicar um solvente de baixa polaridade, solúvel em água, como o álcool, reduz o risco de gelatinização.¹¹ O álcool sozinho não é suficiente para remover os vincos, necessitando da água para tornar as fibras do pergaminho mais flexíveis.¹² Esta solução ajuda ainda a controlar melhor o processo de secagem, dado que favorece uma secagem mais rápida devido à sua volatilidade.

6 AA.VV, *Catálogo de conservación de papel del American Institute for Conservation*, Fascículo 5: Lavado, pp.12.

7 O pergaminho é constituído por feixes de colagénio. As proteínas que constituem o colagénio, têm uma sequência específica de aminoácidos cuja composição e respetiva estrutura básica varia de espécie para espécie. As ligações predominantes no pergaminho, como por exemplo a elasticidade.

8 KITE, Marion; THOMSON, Roy, *Conservation of Leather and Related Materials*, Amersterdão:Elsevier Science, 2006, pp.204 e 205.

9 KITE, Marion; THOMSON, Roy, *Conservation of Leather and Related Materials*, Amersterdão:Elsevier Science, 2006, pp.210 e 211.

10 *Idem*, p. 205

11 *Idem*, p.212.

12 *Idem*, p.213.



Fig. 13 - Remoção de sujidade através da limpeza por via húmida.
Foto: Ana Catarina Rosa (2014).

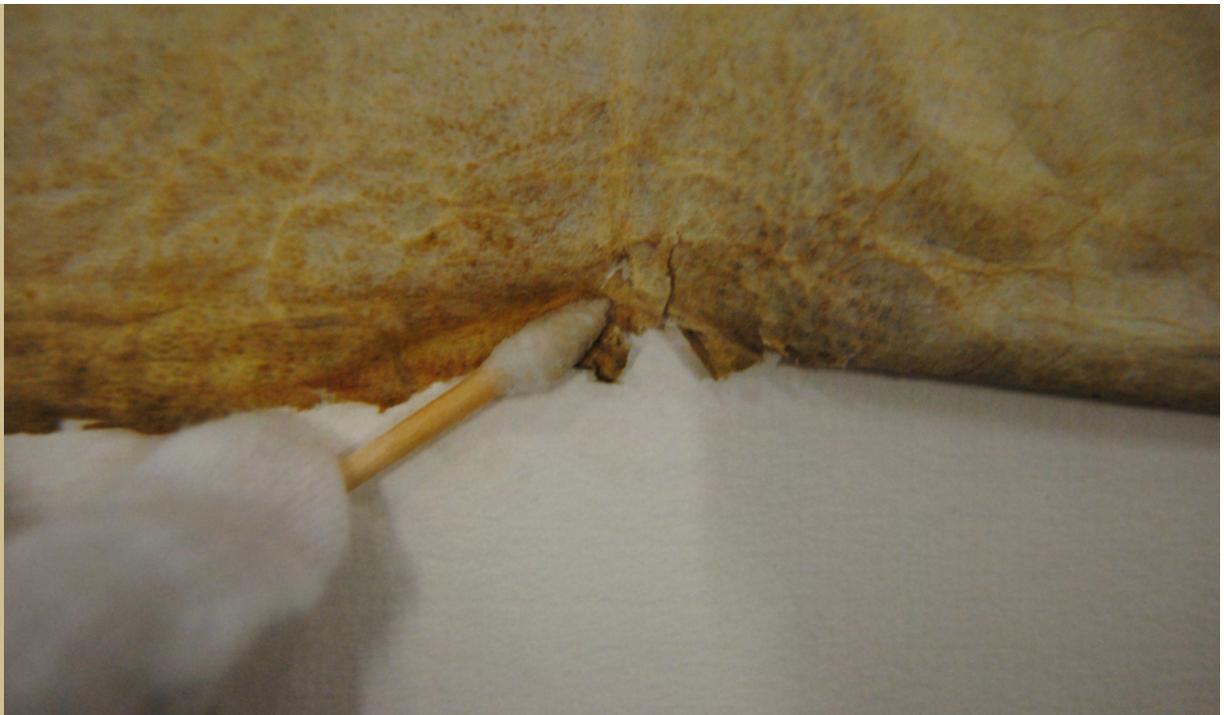


Fig. 14 - Detalhe da limpeza, e humedificação do suporte para planificação o suporte.
Foto: Ana Catarina Rosa (2014).

Ao mesmo tempo que se humedificou pontualmente o suporte, procurou-se planificá-lo. Primeiro humedeceu-se o pergaminho com um cotonete embebido na solução aquosa, depois com o auxílio de grampos em torno do pergaminho, procurou-se esticá-lo contrariando a sua tendência física para encolher e de seguida colocou-se papel absorvente e depois pesos por cima. Esta situação procura criar o ambiente original de fabrico do pergaminho, em que este é seco sob tensão num bastidor, sendo por este motivo que ao estar sujeito às oscilações de temperatura e humidade, o suporte encurta.¹³ Esta ação tornou o suporte mais flexível e permitiu que as dobras, vincos e enfolamentos fossem atenuados, como também ajudou a remover sujidade agregada.

13 *Idem*, p.212.

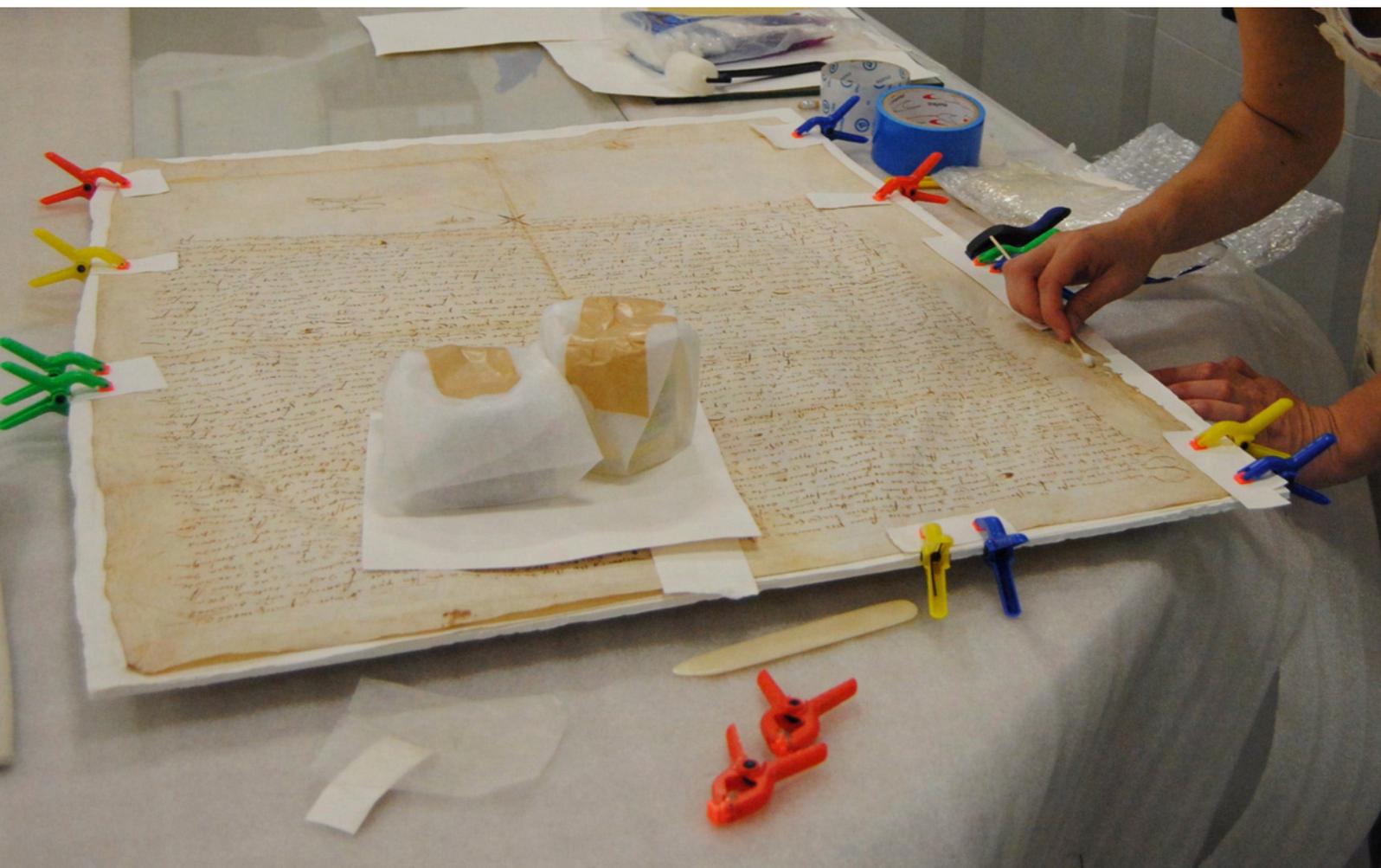


Fig. 15 - Planificação do pergaminho.
Foto: Ana Catarina Rosa (2014).

A fase seguinte foi a consolidação dos rasgões e lacunas existentes e para isso utilizou-se um material com características similares ao pergaminho, neste caso com Goldbeater's Skin (extraído da tripa de bovino, tratada e esticada), um produto natural fino, resistente, flexível e transparente.¹⁴ Para aplicar a membrana de colagénio foi utilizado uma emulsão de copolímero etileno-acetato, reversível, menos plastificante do que PVA, solúvel em água, que não mancha, não se altera e nem necessita de calor.¹⁵

14 *Idem*, p.219.

15 *Idem*, p.218.

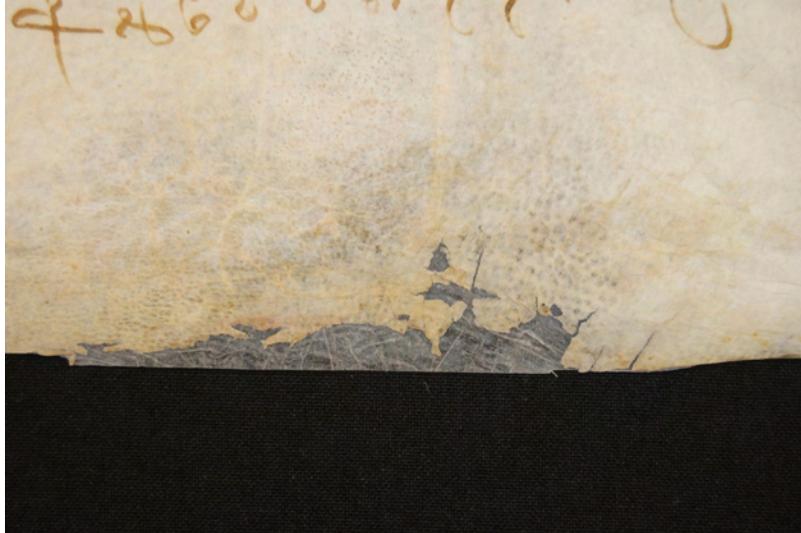


Fig. 16 - Visão da consolidação da lacuna com Goldbeater skin, no lado da derme e epiderme.

Foto: Ana Catarina Rosa (2015).



Fig. 17 - Visão da consolidação da lacuna com Goldbeater skin, no lado da derme e epiderme.

Foto: Ana Catarina Rosa (2015).

Por fim, o acondicionamento do pergaminho, que permitisse a sua exposição e por outro lado o seu armazenamento em arquivo. Assim sendo, elaborou-se um *passe-partout* com capa, executado cartões de pH neutro, num formato de livro que quando aberto, possibilita a observação de ambos os lados do pergaminho. Foram aplicadas pequenas bandas em película Melinex, por forma a permitir que o pergaminho se possa adaptar face a possíveis variações de temperatura e humidade. O facto do acondicionamento ser feito com este tipo de cartões, livres de ácidos e ser em formato de livro, permite que a quantidade de luz que o suporte possa receber seja controlada e que aumente a sua estabilidade face às condições ambientais.¹⁶

16 *Idem*, p.218.



Fig. 18 - Pormenor da montagem no passepartout.
Foto: Ana Catarina Rosa (2015).

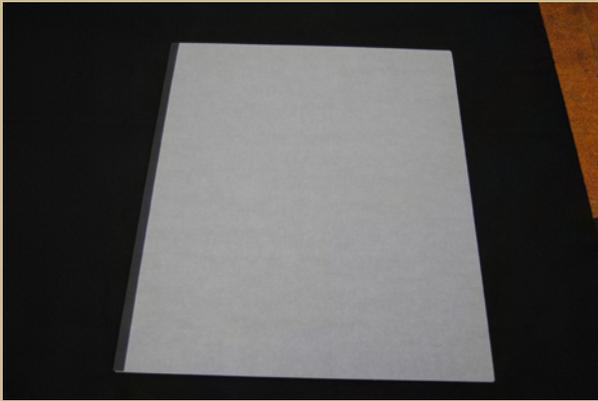


Fig. 19

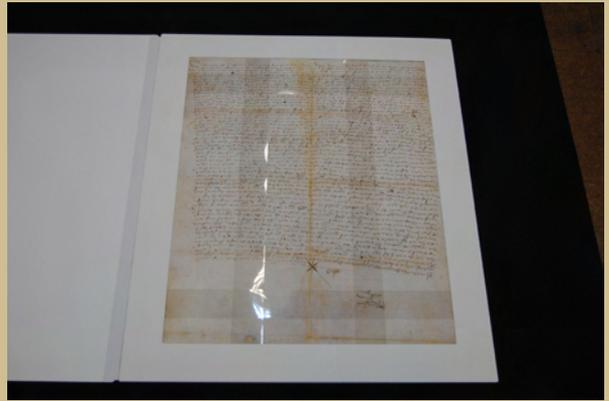


Fig. 20

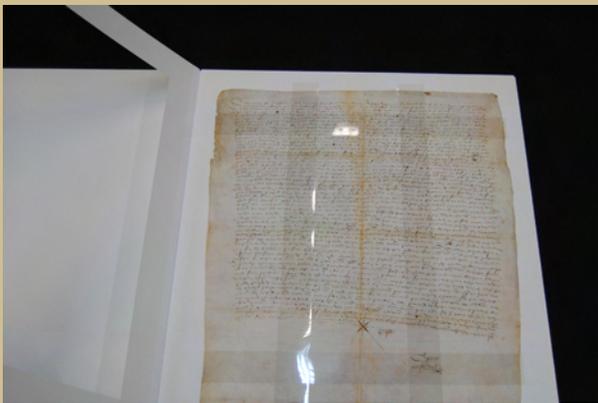


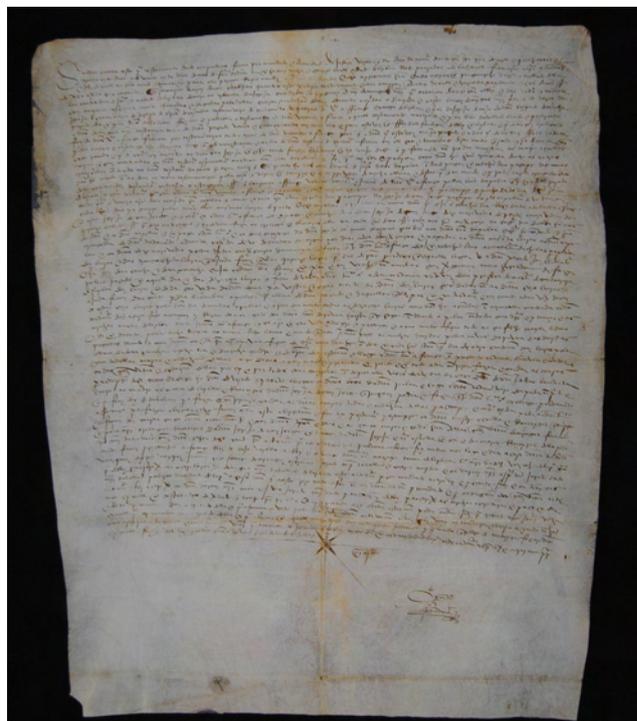
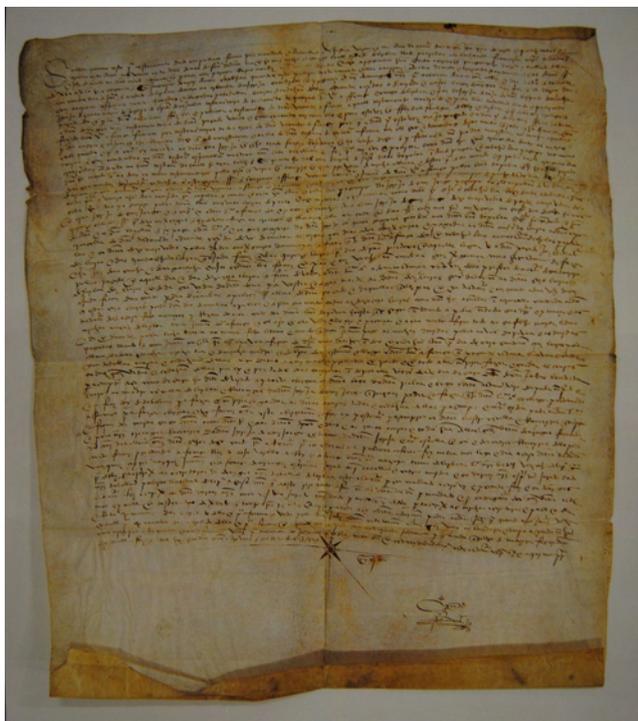
Fig. 21



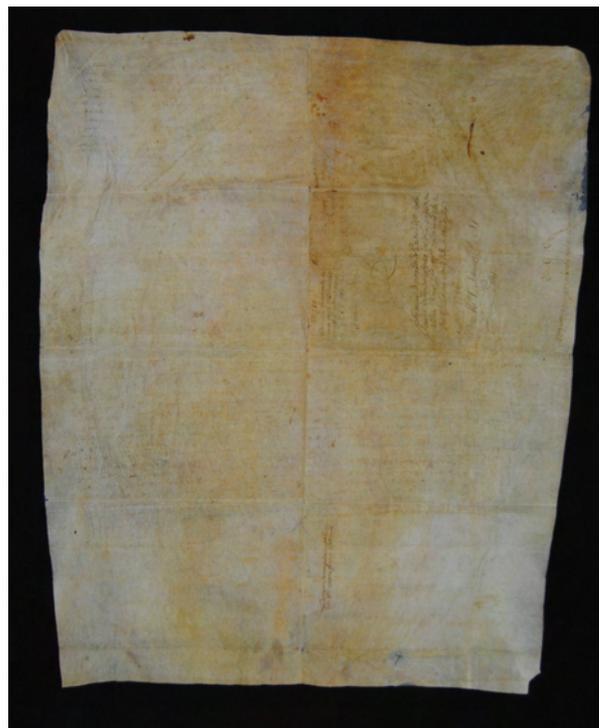
Fig. 21

Figuras 19, 20, 21 e 22 - Aspecto geral do acondicionamento do pergaminho.
Fotos: Ana Catarina Rosa (2015).

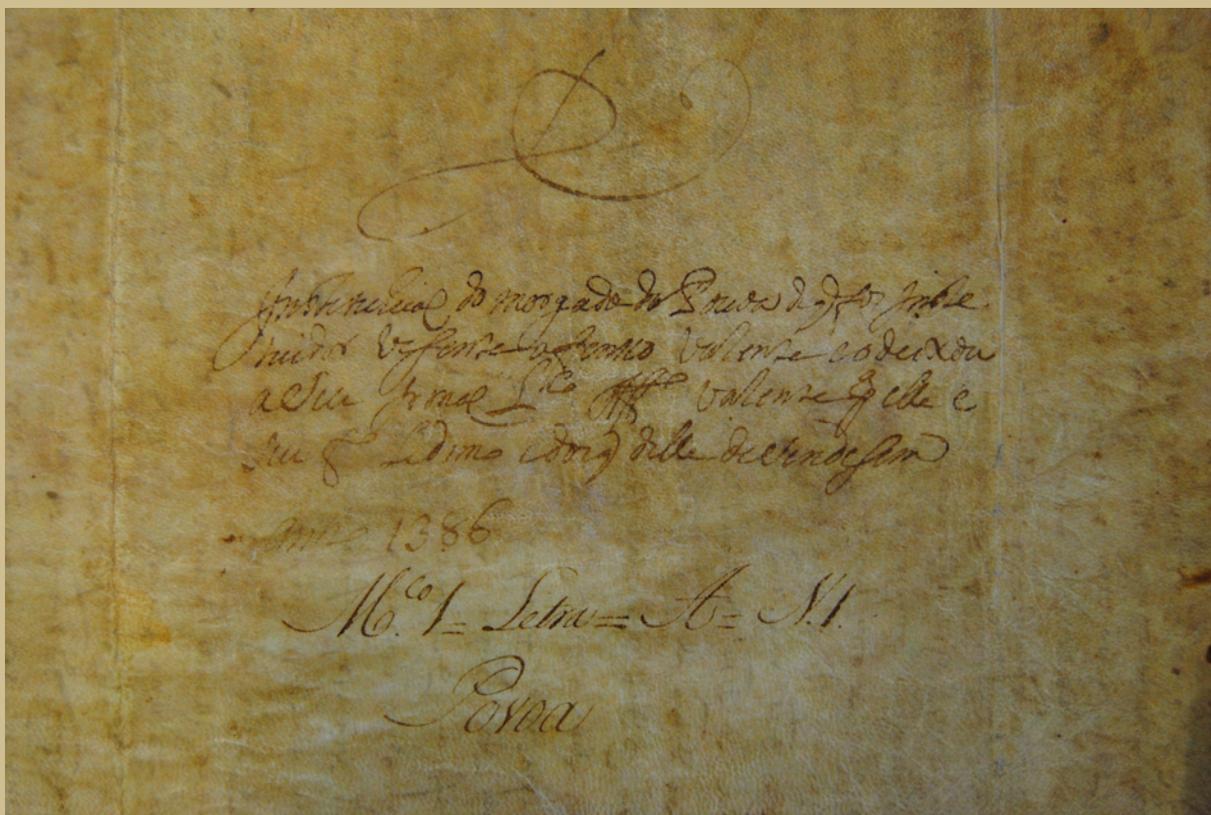
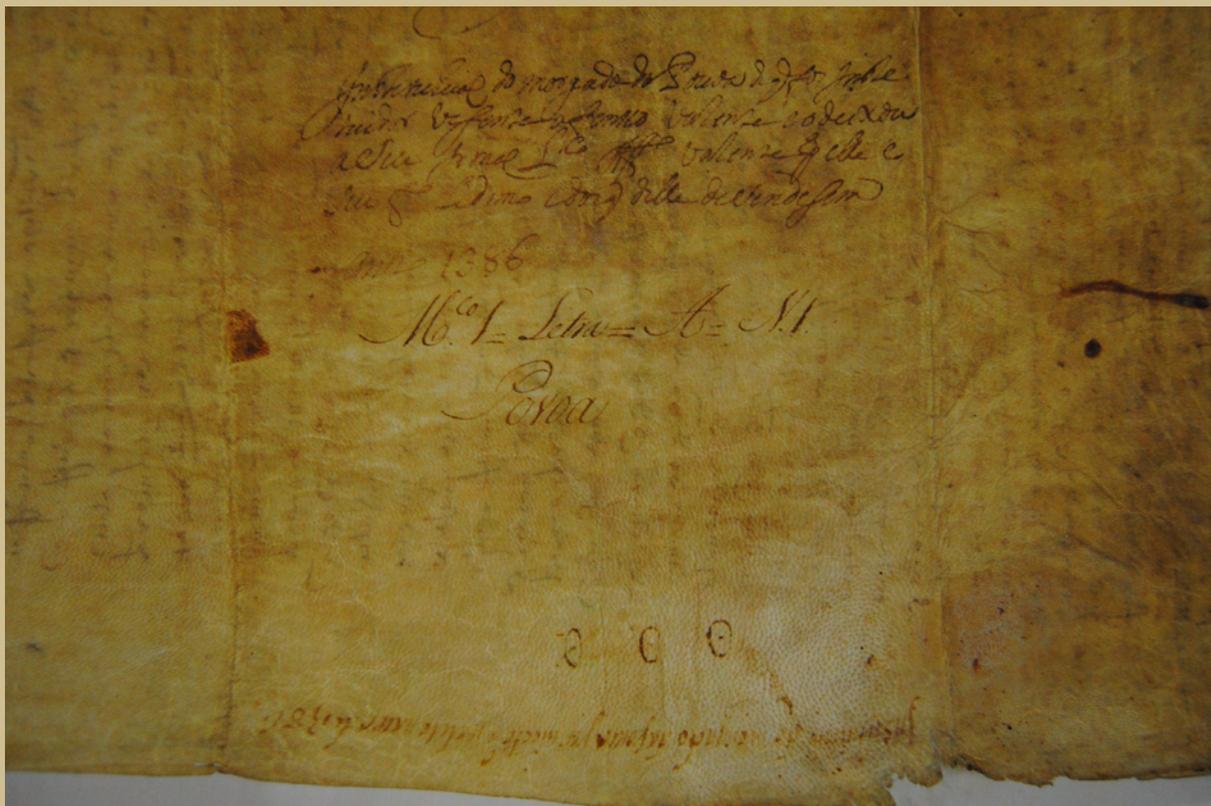
Para além disso, a forma como foi idealizada o acondicionamento permite que o suporte seja exposto em vitrina, na horizontal ou vertical, uma vez que possui uma capa que pode ser dobrada para o verso, mostrando a face que se pretenda e protegendo a outra face.



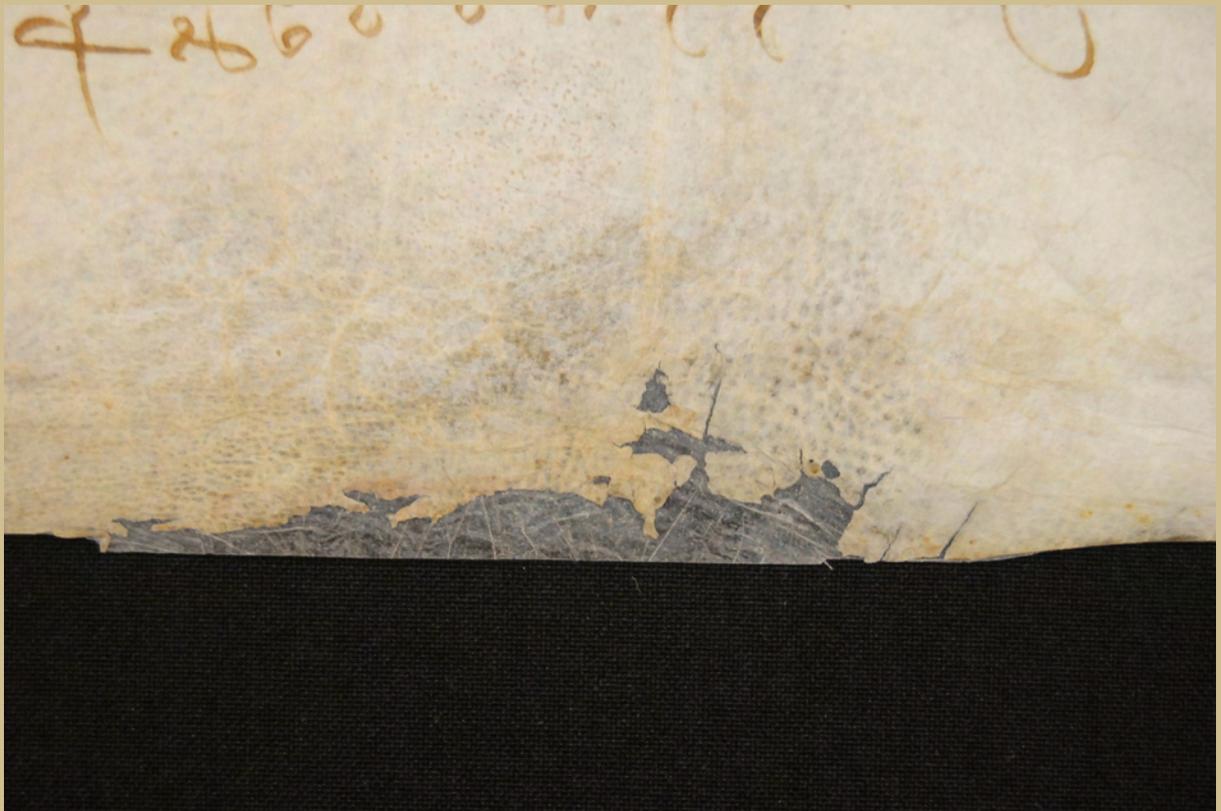
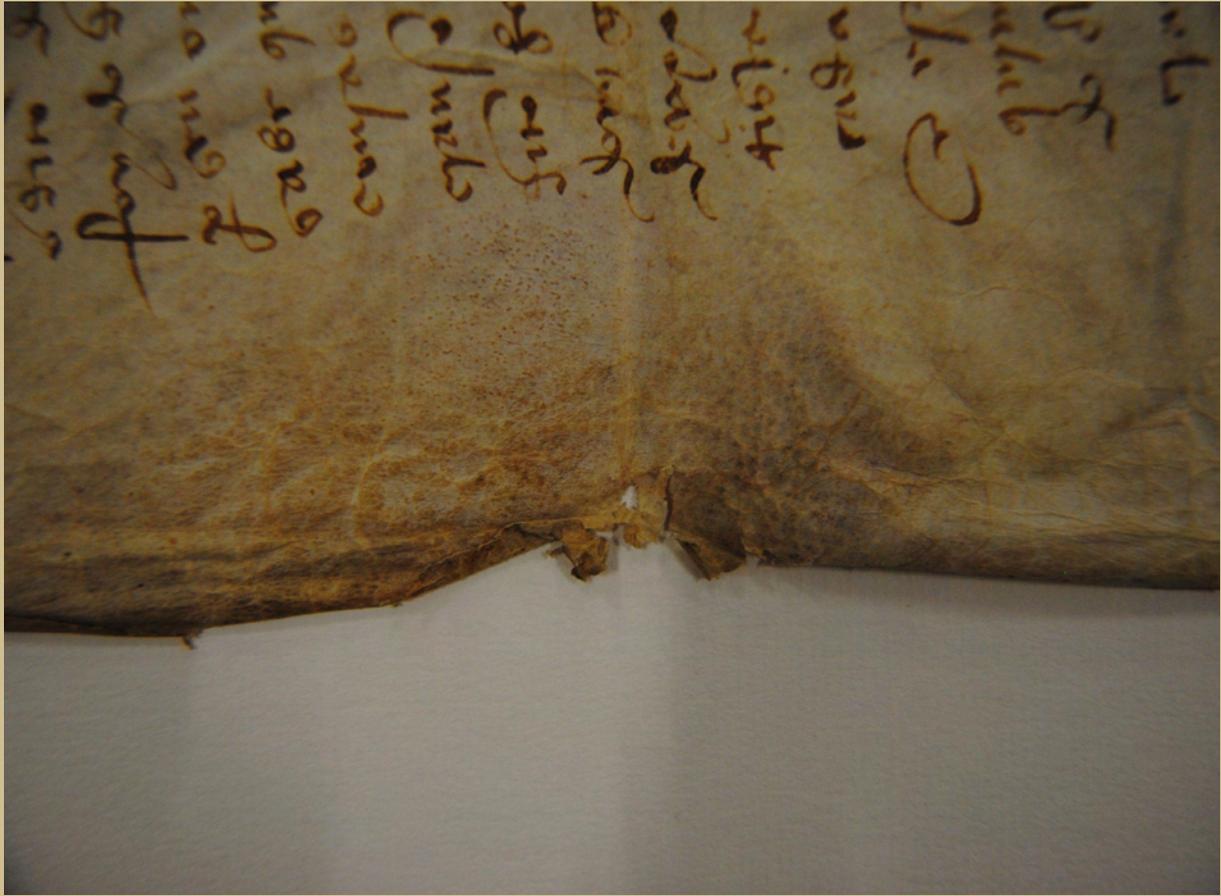
Figuras 23 e 24 -Vista geral, antes e depois da intervenção, do lado da derme.
Fotos: Ana Catarina Rosa (2015).



Figuras 25 e 26 -Vista geral, antes e depois da intervenção, do lado da epiderme.
Fotos: Ana Catarina Rosa (2015).



Figuras 27 e 28 - Pormenor antes e depois da intervenção.
Fotos: Ana Catarina Rosa (2015).



Figuras 29 e 30 - Pormenor antes e depois da intervenção.
Fotos: Ana Catarina Rosa (2015).

CONCLUSÃO

Inerente a uma intervenção de Conservação e Restauro de Documentos Gráficos, pressupõe-se toda uma metodologia de intervenção baseada em critérios, que se prendem com a necessidade de zelar pela integridade física do objecto, respeitando o seu valor histórico, cultural, artístico ou devocional, segundo os princípios de Autenticidade e Historicidade.

O controlo da temperatura e da humidade relativa do ar é fundamental para a preservação a este tipo de suporte, pois os níveis descontrolados destes fatores contribuem sensivelmente para promover reações químicas danosas que promovem o desenvolvimento de fungos e bactérias, assim como para o encurtamento deste suporte e a gelatinização das fibras, entre outros problemas.

Ao longo da intervenção, procurou-se controlar estes parâmetros, evitando o excesso de humidade aquando da limpeza por via húmida, em simultâneo com a planificação do suporte.

A planificação deste tipo de suporte é difícil de realizar, exige um reajuste constante da tensão que lhe é dada, com o auxílio de molas. O facto de ter sido pontualmente humidificado, torna mais complexa a sua planificação. Embora nunca fique totalmente planificado, como na altura de fabrico, é conveniente que fique em tensão durante alguns meses para contrariar a sua tendência física de encurtar.

O acondicionamento do pergaminho aliado ao controlo dos fatores anteriormente mencionados são fundamentais para prolongar ainda mais a longevidade deste testemunho histórico.

É de referir que a idealização do acondicionamento do pergaminho foi elaborado pela Professora e Conservadora-Restauradora Leonor Loureiro, responsável pelo Laboratório de Conservação e Restauro de Documentos Gráficos de Instituto Politécnico de Tomar (IPT).

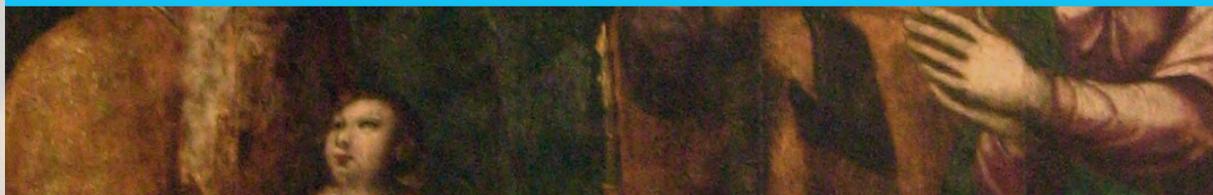
BIBLIOGRAFIA

AA.VV, *Catálogo de Conservación de Papel del American Institute for Conservation*, Fascículo 5: Lavado, pp.12.

KITE, Marion; THOMSON, Roy, *Conservation of Leather and Related Materials*, Amersterdão:Elsevier Science, 2006

MANGUCCI, António Celso, "O Morgado da Póvoa (Quinta de Nossa Senhora da Piedade)", *Boletim Cultural Cira, Câmara Municipal de Vila Franca de Xira*, nº 8, 1995/97, p.45-61.

5. Pintura



A Pintura Antiga em Terras de Vila Franca De Xira:

ALGUNS CASOS DE ESTUDO

Vitor Serrão¹

Resumo - **Analisaram-se nesta comunicação alguns valiosos ‘casos de estudo’, no campo da pintura portuguesa, existentes nos territórios do atual Concelho de Vila Franca de Xira, a saber: a belíssima tábua maneirista da *Circuncisão de Jesus* da igreja matriz de Cachoeiras, peça do círculo oficial lisboeta de Gaspar Dias, entre outras da mesma igreja; uma tela de Amaro do Vale procedente do Convento franciscano de Santo António da Castanheira; três tábuas de um antigo retábulo tardo-maneirista de cerca de 1600 que se conservam na igreja matriz de Alhandra, atribuídas a Tomás Luís e a Cristóvão Vaz; a tela barroca de Bento Coelho da Silveira (c. 1630-1708) existente na Quinta de São José de Suberra, e o ciclo de telas da oficina do mesmo artista, datadas de 1706, na matriz de Alhandra, oriundas (1887) do extinto convento de agostinhos do Grilo; e, enfim, o tão inusual ciclo de telas com temário eucarístico, de cerca de 1700 e da autoria de António de Oliveira Bernardes, que decoram a capela-mor da igreja matriz de Vialonga.**

Palavras-chave - **Pintura antiga; Tardo-maneirista; Pintura portuguesa; Maneirista; Estudos de caso.**

¹ Professor Catedrático da Faculdade de Letras de Universidade de Lisboa e responsável do Centro de Investigação ARTIS-IHA-FLUL.

1. Um Concelho rico em pintura antiga.

Nos territórios que formam o vasto Concelho de Vila Franca de Xira abundam as boas peças de pintura dos séculos XVI, XVII e XVIII, sobretudo das fases artísticas do Maneirismo e do Barroco, muitas delas ainda carecidas de estudo analítico-descritivo e de intervenções de conservação e restauro, mas que são já, *grosso modo*, bem conhecidas do público, fruto do esforço levado a cabo pela recente exposição *A Arte no concelho de Vila Franca de Xira - Grandes Obras*, realizada pela equipa do Museu Municipal,² na qual algumas dessas obras foram expostas ou referenciadas no respetivo catálogo.³

Trata-se de boas peças, algumas delas de produção acima da mediania, filiáveis em algumas das boas oficinas da capital, e que mostram um franco merecimento histórico, iconográfico e artístico. O que subsistiu até aos nossos dias dá-nos uma ideia do que era a riqueza dos recheios das igrejas, conventos, ermidas, capelas, oratórios, palácios, museus e coleções vila-franquenses que foram acumulados ao longo das centúrias. Se bem que o acervo que remanesce seja já uma parte substantivamente reduzida face ao muito que existiu e pode ser percebível por inventários e descrições antigas, a verdade é que são ainda numerosas as pinturas antigas com evidenciada qualidade que sobreviveram à incúria e às ondas iconoclásticas, escapando a calamidades cíclicas que depauperaram os acervos sacros e civis deste concelho, designadamente com as invasões francesas ou com o processo que se seguiu à exclaustração das casas religiosas.

Olhar-se demoradamente, por exemplo, a tábua da *Circuncisão do Menino Jesus* da igreja matriz de Cachoeiras⁴ ou a tela do *Casamento da Virgem* de Bento Coelho na capela da Quinta de São José da Subserra,⁵ constitui um exercício poderoso de sensibilização pelos discursos artísticos, mostrando como a afetação a repertórios estilísticos distintos – respetivamente, o Maneirismo e o Barroco – pode ajudar a perceber, num e noutro caso, a excelência das soluções plásticas encontradas e a força discursiva que a arte da pintura pode atingir junto dos seus públicos. Como se afirma no catálogo da citada e recente exposição, «as obras de arte são uma espécie de *jogo de espelhos* na sua qualidade natural de *objetos vivos*, dotadas da capacidade de prolongarem a sua função pela fruição, de assumirem novos contextos e de se exprimirem em plenitude

2 N: O presente texto desenvolve alguns dos tópicos tratados nas comunicações *A Pintura no Concelho de Vila Franca de Xira nos séculos XVI-XVIII: uma viagem de surpresas entre o Maneirismo e o Barroco joanino*, integrada no ciclo *Sextas Patrimoniais*, a 13 de Dezembro de 2013, e *A Pintura Antiga em Terras de Vila Franca de Xira: acertos e precisões*, no âmbito da exposição *A Arte no Concelho de Vila Franca de Xira – Grandes Obras*, a 12 de Setembro de 2015.

Cf. o catálogo da exposição *A Arte no Concelho de Vila Franca de Xira. Grandes Obras*, coordenação de Sílvia Cópio, Museu Municipal de Vila Franca de Xira, 2015.

3 José Meco e Vitor Serrão, «Uma viagem de surpresas entre o Gótico e o Rococó na arte do Concelho de Vila Franca de Xira (séculos XV a XVIII)», *catálogo cit.*, pp. 9-65.

4 O quadro encontrava-se em mau estado de conservação, tendo merecido beneficiação, em 2002, pela empresa Junqueira 220-Sociedade de Conservação, Restauro e Arte, dirigida por Carmen Olazabal Almada.

Cf. Libório e Sílvia Cópio, «Alguns exemplos de intervenção de conservação e restauro», *Arte e Devoção. Formas e Olhares*, Câmara Municipal de Vila Franca de Xira, 2009, pp. 79-81.

5 Cf. Luís de Moura Sobral, «ficha», in catálogo da exposição *Bento Coelho e a Cultura do seu Tempo, 1620-1708*, Lisboa, Instituto Português do Património Cultural, 1998, pp. 382-385.

face a novos olhares. Aptas a gerar novos públicos na sucessão dos tempos, as obras de arte comunicam impressões, resguardam a sua complexidade originária e renovam os seus traços de encantação estética».

2. As tábuas maneiristas da igreja matriz de Cachoeiras.

A pintura da *Circuncisão do Menino Jesus* existente na igreja matriz de Cachoeiras é uma das peças de qualidade acima da mediania que existem neste território. Trata-se da remanescência de um antigo e desmembrado retábulo, estilisticamente filiável nos cânones mais italianizantes da *Bella Maniera*, o Maneirismo, dominante na produção erudita lisboeta do terceiro quartel do século XVI.

O tema desta pintura relaciona-se com a padroeira do templo, Nossa Senhora da Purificação, o que leva a crer que se trata do quadro que ocupou a edícula central no antigo retábulo quinhentista. Também do século XVI sobrevivem na igreja a abóbada de aresta, assente sobre mísulas clássicas, que cobre a capela-mor, considerado um bom exemplo de arquitetura renascentista, e a pia batismal.⁶ Algumas tábuas de pintura, incluindo a *Circuncisão do Menino Jesus*, complementam as remanescências do antigo templo, provavelmente alvo de obras promovidas pelos nobres Ataídes.

A presença de uma tão qualificada e erudita pintura maneirista merece um comentário desenvolvido. Antes de mais, pela estranheza com que ela foi durante tanto tempo ignorada pelos visitantes e omissa nas descrições da igreja. Tal justifica-se pelo silêncio a que o Maneirismo foi votado pela História da Arte portuguesa, como se se tratasse de um período de declínio; só em data recente começaram a existir pontos de vista exaltantes sobre a arte nacional da segunda metade do século XVI – o *período maneirista* –, que no caso da pintura integra nomes tão relevantes como António Campelo e Gaspar Dias, ambos educados em Roma, o nórdico Francisco de Campos, o castelhano Francisco Venegas e o extremenho Fernão Gomes, ambos pintores de Felipe II, o andaluz Lourenço de Salzedo, pintor da rainha D. Catarina, e os portugueses Diogo Teixeira e Simão Rodrigues. Constata-se que, afinal, a geração portuguesa de meado do século XVI foi herdeira qualificada desses modelos da *Bella Maniera* italiana, e as obras de Campelo e Gaspar Dias mostram como foi assumido esse esforço de *aggiornamento*. A Roma dos papados de Paulo III Farnese (1534-49), Giulio III Medicis (1550-55) e Paulo IV Carafa (1555-59) constituiu fase de autonomização da *Bella Maniera*, justificando a presença de artistas oriundos de várias partes, incluindo a Península Ibérica.⁷ Sob o estímulo da *bravura* do desenho, a *terribilità* miguelangelesca, a *grazia* das cenografias agitadas, a teatralidade das cenas, a deliberada deformação dos espaços e a liberdade

6 Cf. Carlos de Azevedo, Julieta Ferrão e Adriano de Gusmão, *Monumentos e Edifícios Notáveis do Distrito de Lisboa. Mafra, Loures, Vila Franca de Xira*, Lisboa, Junta Distrital de Lisboa, 1963, p. 88.

7 Sobre esse ambiente artístico, cf. Nicole Dacos Crifó, *Viaggio a Roma. I pittori europei nell'500*, Jaca Book, Rome, 2012.

das matizes tonais, a pintura desta fase surpreende pela envergadura com que supera a harmonia do Renascimento e propõe soluções anticlássicas marcadas pela teatralidade e a beleza grandiosa de novos modelos. Ora a magnífica tábua da igreja de Cachoeiras integra-se nesse espírito criador, erudito e sedutor, e dentro desse referencial de fortes influências romanistas.

Desde a primeira observação da peça, antes ainda do seu tratamento laboratorial na oficina do Museu Municipal de Vila Franca de Xira, foram atestadas as similitudes de estilo que a tábua revelava com a arte de Gaspar Dias, um dos mais notáveis pintores de Lisboa nesses anos, com educação artística em Parma e em Roma. Como se sabe, e no-lo diz o seu biógrafo Félix da Costa Meesen, que escreve em 1697 com boas bases de informação, o pintor «*floreceu em o mesmo tempo (que António Campelo), foi genio admiravel, imitando m.to a Rafael de Urbino e Francº Parmezano, aprendeo em Italia e foi mais delicado que Campelo em as suas proporções, de espirito superior, que parece respiram as suas figuras, e muitos se equivocam com o risco de Rafael*».⁸ Foi moço de câmara da Casa Real, e nesse âmbito beneficiou de subsídio para a viagem a Itália. As qualidades artísticas que revelou no retorno à pátria alcandoraram-no, a partir de 1574, ao cargo de pintor dos Armazéns e Casas da Mina e Índias, que exerce até finais da centúria.

Apesar das nebulosas e indefinições que subsistem por carência de documentação, sabemos que Gaspar Dias teve discípulos, colaboradores e seguidores de oficina e que realizou várias obras, documentadas mas *grosso modo* desaparecidas:⁹ caso das decorações que fez entre 1572 e 1581, associado a António Nogueira, para as festas da trasladação dos ossos de D. Manuel I na capela-mor de Santa Maria de Belém; caso dos painéis que pintou em 1553 (em associação com Brás Gonçalves) para o retábulo da capela do Sacramento da Sé de Lisboa, envoltos com entalhe de *grotesco romano*; caso também do retábulo pintado em 1571 para a capela da Enfermaria do Hospital de Todos-os-Santos; caso ainda de uma muito elogiada *Descida da cruz* que existia na capela dos Ataídes no convento de Santo António da Castanheira e que se estimava como obra «famosa»;¹⁰ de um *São João Evangelista* para o convento de São Francisco da Cidade; de um painel da *Circuncisão* para a matriz de Celorico da Beira; caso ainda das tábuas de um retábulo no convento de Sant'Ana, em Lisboa; de um outro (1590) em Santa Catarina do Monte Sinai; e, enfim, do desaparecido retábulo da igreja de Santo Estêvão de Alfama. Ainda em 1591 pintava um retábulo na igreja de Santa Catarina do Monte Sinai, em Lisboa, que malogradamente se perdeu.

8 George Kubler, *The Antiquity of the Art of Painting* by Felix da Costa, Harmondsworth, 1967, pp. 265-266.

9 Vitor Serrão, «A decoração dos pintores maneiristas Gaspar Dias e Gaspar Cão no antigo Paço de Enxobregas (1572-1579)», catálogo da exposição *Casa Excelentíssima -- 500 Anos do Mosteiro da Madre de Deus*, coord. de Alexandra Curvelo e Alexandre Pais, Lisboa, Instituto dos Museus e Conservação, 2009, pp. 107-123.

10 Em 1838, um inventário realizado por José da Silva Mendes Leal Júnior (cf. *Boletim da Academia Nacional de Belas Artes*, 1ª série, 1939, p. 111) refere a existência desse quadro na Casa do Capítulo do convento: «*Hum famoso painel em madeira do Descendimento que parece ser de Gaspar Dias que estava na Casa do Capítulo na Capela dos antigos Condes deste titulo (...) e varios Painéis pequenos do mesmo Author e hum Sam Francº que estavam na Sachristia*».

Dias também era hábil nas decorações a fresco, tornando-se nesse campo, por certo, uma das estrelas da época, ao ocupar-se entre 1572 e 1581, associado ao pintor Gaspar Cão, do revestimento das câmaras do Paço Real de Sintra, recebendo do almoxarifado da casa da portagem o altíssimo preço de 223.000 rs por essa obra, com *grottesche* e *quadri riportati* alegóricos, adequados ao espírito bucólico desse paço destinado a veraneio da corte, *locus amoenus* dentro do gosto então difundido nos *palazzi* italianos e nos centros cosmopolitas e neoplatónicos que o artista pudera admirar em Parma e Roma.

De algumas destas obras de Gaspar Dias que se perderam nas vicissitudes dos séculos restam desenhos preparatórios, que atestam a versatilidade do pintor e o seu gosto pelas figuras alongadas e *serpentinadas*. No Gabinete de Desenhos do Museu Nacional de Arte Antiga restam alguns desenhos assinados por Dias, caso de um notável *São Pedro e São Paulo* (invº nº 441) e de um *São João Evangelista em Patmos* (nº 440), com figuras em pose *serpentinata* de excelente qualidade e panejamentos de modelação agitada e irrealista. A extrapolação desses modelos e estilemas conduz-nos a similitudes com a tábuca de Cachoeiras, que nasceu certamente por inspiração nesse círculo.

Observando bem, à luz destas informações, a grande pintura maneirista da igreja de Cachoeiras, um óleo sobre madeira de carvalho de avantajadas dimensões (1790 x 1340 mm), observa-se nela, de facto, a presença de alguns dos estilemas de Gaspar Dias. Nesta bem caracterizada *Circuncisão do Menino*, o desenho é primoroso, bem como as modelações claro-escuritas que envolvem os grupos de assistentes, e o sentido alteado das poses de figuras. É bem possível, assim, que o quadro seja obra diretamente produzida na oficina do pintor Gaspar Dias, o mesmo que na mesma época atuava para os nobres Ataídes, pintando o retábulo da sua capela funerária no Convento franciscano da Castanheira, e que tanto se celebrizara ao voltar de Roma e de Parma com uma formação especializada e uma «*maneira*» muito pessoalizada. Note-se a elegância de posturas *serpentinadas* das figuras que compõem a cena mariana, desde a Virgem que acompanha o Menino pousado sobre o trono, ao sacerdote, e à plêiade de assistentes, integrados no que parece ser um exíguo espaço clássico com envolvência de colunata. Trata-se de uma pintura magnífica, de bom debuxo de figuras e sentido ácido das cores, com alongamentos estudados e um fino sentido estético da deformidade de linhas e formas, a revelar que o seu autor conhecia o mundo da *Bella Maniera* romana e parmense, o gosto dos maneiristas rafaelescos, como Parmigianino e Perino del Vaga, bem como o italianismo de Campelo, o outro português a estadear na Cidade dos Papas nos anos 50 do século de Quinhentos.

Esta é, sem dúvida, uma das boas pinturas portuguesas do terceiro quartel do século XVI que se podem encontrar fora de Lisboa. Sem se poder afirmar de certeza que se

trata de obra direta dos pincéis de Gaspar Dias, é seguramente produção do seu círculo oficial. Notam-se similitudes de desenho com a excepcional *Aparição do anjo a São Roque*, de cerca de 1584, na capela de São Roque da igreja jesuítica de São Roque, em Lisboa, onde o desenho *serpentinato* das figuras e o luminoso ambiente criado pelos violáceos, cremes, azuis e laranjas atestam altas capacidades, ligadas ao caprichoso gosto da escola dos maneiristas de Parma e, em concreto, a um pintor como, por exemplo, Raffaellino da Reggio. A composição das figuras masculinas à esquerda remete também para o pronunciado italianismo de Campelo na sua *Adoração dos Pastores* do Museu de Torres Novas, o que é surpreendente, pelos traços afins que atesta com outras figuras da citada tábuja torrejana. Tal aspeto sugere que na composição de Cachoeiras possam ter sido usados referenciais comuns, colhidos no estágio italiano por esses dois artistas portugueses romanizados e que, segundo sugere Félix da Costa Meesen, eram bons conhecedores atentos da obra, um do outro.

Na mesma igreja de Cachoeiras existem outras três pinturas maneiristas mais pequenas, que representam a *Assunção da Virgem e Nossa Senhora da Conceição*, ambas em mau estado de conservação, e a *Anunciação*, que mereceu ser restaurada a fim de ser presente à exposição *A Verdade Escondida. Arte no concelho de Vila Franca de Xira*.¹¹ Não é possível afirmar-se uma autoria precisa destas tábuas, pelo menos enquanto não forem, todas elas, integralmente beneficiadas, já que o mau estado de duas delas impede uma leitura mais precisa. O trabalho de limpeza da *Anunciação* teve resultados surpreendentes, pois a camada pictural estava muito escurecida e alterada, e veio a revelar não só um bom desenho de figuras na Virgem genuflexionada junto à estante e surpreendida pelo Arcanjo São Gabriel, mas também a qualidade do colorido cálido, com carmins, violáceos, azuis e amarelos com uma vibrância que não era expectável. As três tábuas deviam formar (com outras que entretanto desapareceram) um mesmo retábulo; aguarda-se que o processo de restauro das outras venha dilucidar melhor esta questão. Todas foram re-emolduradas no século XVIII por opulentas molduras de talha barroca. Pode tratar-se de mais uma encomenda dos nobres Ataíde, senhores de Cachoeiras.

Estas tábuas maneiristas do final do século XVI aproximam-se muito do estilo da *Apresentação do Menino no Templo*, conservada na mesma igreja e aproximam-se dos estilemas do mesmo mestre, ainda que com uma execução menos cuidada, o que se deve certamente a intervenções oficiais. A *Anunciação*, já beneficiada e livre dos entupimentos da camada cromática, pode agora admirar-se na plenitude dos seus valores e revela, apesar dos convencionalismos referidos, um bom desenho das figuras da Virgem e do Anjo São Gabriel. O desenho do Arcanjo, numa postura de torsão, remete

11 O processo de restauro coube à equipa dirigida pela técnica de conservação e restauro Dra Sílvia Cópio (cf. catálogo da exposição *A Arte no Concelho de Vila Franca de Xira. Grandes Obras*, coord. de Sílvia Cópio, Museu Municipal de Vila Franca de Xira, pp. 116-119).

para outras pinturas coevas com temário afim, como é o caso da *Anunciação* de Gaspar Dias num dos altares do transepto da igreja de São Roque, enquanto que a pose de Maria recorda, por exemplo, uma *Virgem da Anunciação* da oficina de Diogo Teixeira no Museu de Santa Cruz das Flores (Açores). Ambas as pinturas citadas seguiram, portanto, um modelo comum àquela tábua de Cachoeiras; é o ambiente oficial lisboeta do fim de Quinhentos que prevalece e é nesse âmbito que devem ser identificadas as bases autorais destas peças. Trata-se de um artista que conhecia, sem dúvida, as obras de Gaspar Dias e de Diogo Teixeira, podendo sugerir-se que se trate de um anónimo epígono daquele mestre.

É ainda de destacar na *Anunciação* da matriz de Cachoeiras a qualidade do colorido cálido, com carmins, violáceos, azuis e amarelos, mostrando uma vibrância de tons que não era expectável antes de se iniciar o tratamento, e o efeito cenográfico geral, que assegura cumprimento de objetivos didascálicos precisos. As características gerais de composição e de estilo recordam muito a citada *Anunciação* de Gaspar Dias em São Roque, mas neste caso de Cachoeiras a versão surge muito mais simplificada e sem a «ciência» daquela, designadamente no tratamento dos acessórios (breviário, jarra) ou da ampla glória angelical. Neste caso, trata-se de tábua complementar de um retábulo, o que explicará as simplificações formais. Não é de surpreender que estas três tábuas (e certamente outras do mesmo ciclo mariano que entretanto desapareceram) fizessem parte do antigo retábulo-mor desta igreja, envolvendo a grande e notável *Circuncisão do Menino* atrás referida, ainda que a cronologia desta pareça algo mais antiga. Mas se se confirmar que são todas da mesma fase cronológica, estaríamos, então, perante uma série de obras saídas da oficina de Gaspar Dias e das mãos de um artista sequaz dos seus modelos, ainda que, no caso das três mais pequenas, com soluções muito mais simplificadas.

Uma importante referência inclusa no testamento de Baltasar Gonçalves, morador na Quinta da Granja, termo de Alenquer, em 4 de Agosto de 1582, dá-nos elementos sobre estas pinturas da igreja de Cachoeiras. O legado testamentário em causa inclui quantitativos entregues às Confrarias do Santíssimo Sacramento e de Nossa Senhora e Nome de Jesus da igreja, e um deles diz o seguinte: «*para se acabar o retabolo da dita Igreja lhe deixa quatro mil rs*». ¹² Trata-se de pagas que, segundo nosso entendimento, se relacionam com a execução do apeado retábulo-mor, que integrava as pinturas ainda sobreviventes na matriz de Cachoeiras.

12 ANTT, *Mosteiro de São Vicente de Fora de Lisboa*, 1º 69, fls. 63 vº-67. Existem mais documentos sobre a mesma herança no Saco 2.º do Armário 9 do mesmo fundo. Informação inédita do Dr. Rui Mendes, a quem se expressam os devidos agradecimentos.



Fig. 1 - Círculo de Gaspar Dias, *Circuncisão do Menino Jesus*. C^a 1570. Igreja matriz de Cachoeiras. (Amélia Gonçalves, 2014).



Fig. 2 - Círculo de Gaspar Dias, *Circuncisão do Menino Jesus* (pormenor). (Amélia Gonçalves, 2014).



Fig. 3 - Anónimo maneirista, *Anunciação*. C.ª 1580-90. Igreja matriz de Cachoeiras. (Amélia Gonçalves, 2014).

3. Uma tela de Amaro do Vale procedente do Convento de Santo António da Castanheira.

Uma tela de início do século XVII procedente do extinto Convento de Santo António da Castanheira e hoje numa coleção particular merece, também, a nossa atenção. Representa *São Boaventura* e não o Bispo D. Jorge de Ataíde, como tradicionalmente se julgava. O referido convento estima-se como uma das mais-valias do património concelhio e, a nível nacional, um dos mais preciosos testemunhos de arquitetura ligada à ordem franciscana. Fundado em 1402 por frades castelhanos observantes cumprindo um desejo de D. João I, como rezam as crónicas de Frei Manuel da Esperança (1656) e de Frei Martinho do Amor de Deus (1740), entre outras fontes, cresceu como centro de formação espiritual dos franciscanos, tendo chegado a receber Cristóvão Colombo no regresso da América, em encontro secreto com a rainha D. Leonor e o Duque de Beja, futuro D. Manuel I, em Março de 1493. Recebeu apoio de D. Afonso V e era, nos finais do século XV, uma casa notável de proporções e acervos, em que se destacava, por exemplo, a bem nutrida livraria. O claustro 'manuelino' data de 1510, fizeram-se depois obras vultosas por iniciativa do *Venturoso* e de D. João III, recebe donativos importantes dos Ataídes, senhores de Castanheira, Povos e Cheleiros, e em 1568 passou para o recém-criado ramo franciscano da Província de Santo António.

Apesar de ter ficado bastante arruinado por efeito de longas fases de incúria e abandono que se seguiram à exclaustração, o Convento ainda conserva preciosidades artísticas, caso da capela dos Ataídes, com seu fino lavor pétreo de estilo renascentista, com fina gramática de *grotesche*, de influência clássica italiana, a enriquecer o entalhe.¹³ Muitas outras riquezas se perderam, porém. Um deles foi o grande quadro da *Descida da Cruz*, que decorava o altar dessa capela dos Ataídes, considerado «famoso painel em madeira» segundo um inventário de 1838 que é taxativo sobre a autoria de Gaspar Dias. Essa tábuia contava-se entre as mais-valias que o cenóbio recebera para seu ornato e que, entretanto, desapareceram.¹⁴

Importa saber revalorizar este antigo Convento de Santo António da Castanheira, hoje Quinta da Castanheira, dada a sua importância artística. Após a extinção das ordens em 1834, a família Teles da Gama adquiriu as estruturas e a cerca e levou a cabo obras, algumas de discutível gosto. Após a República e o fim do sistema nobiliárquico, os membros da família tornaram-se pretendentes ao título de Conde da Castanheira. Em 1984, a propriedade passou para o Dr. José Albuquerque Barroso, que iniciou obras de recuperação e, em 1995, para o Dr. Mário Lopes da Costa. Foi um dos grandes

13 Sobre esta capela renascentista, cf. a tese de Sara Morais Saraiva de Andrade, *O panteão familiar e a adoção do vocabulário clássico-renascentista no panorama da escultura tumular portuguesa: o exemplo da capela dos Ataídes no antigo convento de Santo António da Castanheira*, Lisboa, Universidade Lusíada de Lisboa, 2014.

14 Cf. Boletim da Academia Nacional de Belas Artes, 1ª série, 1939, p. 111.

conventos da Província de Santo António. Ampliado, irá conhecer fases de notabilidade nos séculos XVI a XVIII sob empenhada proteção dos Ataídes.¹⁵

Os Ataídes constituem a importante referência mecenática do património desta região. O patrocínio dos Condes da Castanheira e Senhores de Povos e Cheleiros, no século XVI, foi marcante. Desde D. Álvaro de Ataíde, senhor da Castanheira, a seu filho D. António de Ataíde (1500-1563), vedor da Fazenda de D. João III (1º titular, que faz a capela sepulcral renascentista), ao filho deste, D. Jorge de Ataíde, que foi Bispo de Viseu, e a D. António de Ataíde, 2º Conde da Castanheira, existe um historial de grandeza, marcado por encomendas artísticas e empreendimentos dinamizadores de toda a região. D. Jorge de Almeida (1535-1611), Bispo de Viseu (nomeado em 1568, renunciou em 1578) depois de ter sido prior de Bucelas, capelão-mor do Cardeal-Rei D. Henrique, apoiante de Filipe II na crise dinástica, e governador do Reino, foi especialmente importante pelas obras com que dotou o convento, que estimava sobremaneira. Em Junho de 1581, a caminho das Cortes de Tomar que iam aclamar Filipe II, dado o prestígio da casa que considerava sua, quis vir ouvir missa em Santo António da Castanheira. Em 1602 era capelão-mor e por duas vezes foi Vice-Rei de Portugal. Indicado para o cargo de Inquisidor-mor do Reino, chegou a ser indigitado por Clemente VIII mas recusou a posse. Foi ainda esmoler-mor e abade do mosteiro de Pombeiro. Como Bispo de Viseu, D. Jorge de Ataíde mostrou-se um «*entendido em arquitectura*»: promoveu a grande reforma da Sacristia da Sé, em 1574, desejou erguer um convento para as freiras de Santa Eufémia em Ferreira de Aves (que foi inviabilizado) e ordenou «*grandes e importantes obras*» no Paço e Quinta do Fontelo, como os dormitórios fechados e o refeitório.¹⁶

A remodelação dos espaços litúrgicos foi preocupação do seu governo, determinando a reconstrução de muitos dos templos da diocese. Conhece-se a planta da matriz de Ferreira de Aves (1573), atribuída ao próprio bispo como exemplo do seu desembaraço como tracista. A letra dos escólios à margem dessa planta corresponde sem dúvida à de D. Jorge, bem como o tom imperativo utilizado: «*mandara [mandará] o pedreiro como estão na traça*» - e apontando como modelo certo trecho da Sé viseense. Idêntico procedimento foi por ele aplicado às igrejas de São João da Fresta (1577) e de Fornos de Algodres (1576), esta última com planta e anotações à margem. São prescritas as dimensões do templo e dadas instruções gerais ao pedreiro, como a da localização do campanário, a erguer «*sobre a costa de trás do altar da banda da sacristia*», mas o que importa assinalar nestes casos é o uso por D. Jorge de Ataíde do desenho técnico como forma privilegiada de comunicação: o bispo dominava a representação ortogonal e era capaz de traçar uma planta.¹⁷

15 Amélia Gonçalves e Sílvia Cópio, in cat. da exp. *A Arte no Concelho de Vila Franca de Xira. Grandes Obras*, cit., pp. 104-107.

16 Amélia Gonçalves e Sílvia Cópio, in cat. da exp. *A Arte no Concelho de Vila Franca de Xira. Grandes Obras*, cit., pp. 104-107.

17 Celina Basto e Miguel Soromenho, «*Materia muito do meu humor*. Portugal, Espanha e a Contra-Reforma na encomenda artística de D. Jorge de Ataíde», revista *ARTIS*, nº 3, 2ª série, pp. 14-23.

Foi exposta no certame *A Arte no concelho de Vila Franca de Xira - Grandes Obras*¹⁸ uma tela de vigorosa execução (medindo 1900 x 735 mm), que procede dos acervos do antigo convento da Castanheira e que tradicionalmente se considera o suposto retrato de D. Jorge de Ataíde. Pertence a uma coleção particular. Não acompanha, todavia, a tradicional fórmula usada na retratística da época, pelo que sempre se duvidou que a tradição, neste caso, tivesse força verídica. Na realidade, trata-se, como veremos adiante, da figura de *São Boaventura*. A composição, com a figura a corpo inteiro, banhada por uma atmosfera tenebrista, encontra paralelos de estilo em várias telas tardo-maneiristas do primeiro quartel do século XVII, caso da série de *Doutores da Igreja* pintados por Amaro do Vale na nave da igreja de São Roque, e da série de *Bispos Carmelitas* pintados por Simão Rodrigues e Domingos Vieira Serrão (1620-1624) na igreja do mosteiro do Carmo de Coimbra. As afinidades são especialmente evidentes com a primeira das citadas séries e tudo aponta, por isso, para a grande probabilidade de a tela em análise ter sido executada por Amaro do Vale.¹⁹

A tela desta coleção particular mostra, dentro das convenções, requisitos de aparato. A figura tem mitra, pluvial, báculo, livro no braço e, na mão esquerda, chapéu cardinalício. Tudo é modelado com eficácia, sem cuidados de detalhismo. Por repetido lapso, fruto da tradição, pensou-se ser retrato póstumo de D. Jorge de Ataíde pintado em sequência da sua morte em 1611, numa espécie de referência ao seu *múnus* episcopal. Bastava ver-se, porém, o retrato de D. Jorge de Ataíde que existe no Arquivo Nacional da Torre do Tombo para se atestar que não se trata da mesma personagem.²⁰ A documentação relativa a obras levadas a cabo em 1609 na capela-mor do convento de Santo António da Castanheira leva ao nosso conhecimento que então se pintou uma tela com a figura de *São Boaventura*, e é esse santo que se representa na tela erradamente considerada como a efígie de D. Jorge de Ataíde. Essa notícia remete com absoluta certeza para a pintura aqui examinada: o prelado de corpo inteiro, proveniente da Castanheira, não pode ser o retrato de D. Jorge de Ataíde, mas sim, como se disse, o santo bispo franciscano *São Boaventura* – mitrado, com báculo, livro e chapéu de cardeal (uma distinção que D. Jorge de Ataíde nunca alcançou e que não podia de modo algum exhibir). A autoria de Amaro do Valer, em data próxima a 1609, parece ser, por razões de estilo, convincente.

18 Cf. pp.120 - 121 do catálogo da exp. *A Arte no Concelho de Vila Franca de Xira. Grandes Obras*, cit.

19 O Doutor Joaquim Oliveira Caetano (M.N.A.A.), em conversa sobre o autor a respeito desta tela, defendeu também essa proposta autoral como verosímil.

20 Através do Prof. Carlos Margaça Veiga, soubemos que se conserva no Arquivo Nacional da Torre do Tombo um retrato a óleo sobre tela, com o meio corpo de D. Jorge de Ataíde, ostentando características setecentistas, e que mostra a seguinte inscrição: «*D. Jorge de Ataíde, capelão-mor, bispo inquisidor geral, insigne benfeitor desta casa, filho dos condes padroeiros da mesma casa*». Este quadro é procedente do convento de Santo António da Castanheira, mas a efígie do prelado é bastante diferente daquela que ostenta a tela de coleção particular aqui analisada, o que bastaria para contrariar a tradição de se tratar de um retrato de D. Jorge de Ataíde.

Segundo esses novos documentos desvendados por pesquisas de Miguel Soromenho e Celina Basto²¹, apura-se que o Bispo D. Jorge de Ataíde promoveu uma série de obras relevantes na capela-mor do Convento de Santo António da Castanheira, bem como na capela dos Ataíde, na nova Sacristia, no Claustro e em outras dependências. No que concerne ao presbitério, dotou-o - segundo diz um rol de 1609 - com alfaias, ornamentos e quadros, um deles representando precisamente *São Boaventura*. O passo que nos interessa é o seguinte: «*mandamos reedificar a dita Capella mor e os dous altares colateraes, coro e sacristia com o corredor que da claustra vay para ella, e o que della vay para a Capella da Concepção, e a escada por que se sobe ao alto da Casa e à Livraria que esta sobre a sancristhia, e cella do samchristão sobre o poyo, e os campanários do sino e do relógio se fizeram de novo e se ladrilharam e forraram as quatro galerias na sobre claustra, e na claustra baixa se reformou o travejamento e se forrou de novo, e se fez forrou e ladrilhou o portico, ou alpendre a que se vae da casa de Profundis. Na Capella mor se fez o altar, e o sacrario e os dous retabolos, hum que responde ao povo, e outro ao coro, e as grades de metal no arco cruzeiro, e se fizerão os dous retabolos dos altares colateraes de Santo Antonio e de S. Bernardino, e no coro as cadeiras, e na sancristia os caixões dos ornamentos, e o almario dos calices com os caixões que estão debaixo delles para as bolças dos corporaes e veos, no que tudo gastamos muito de nossa fazenda*».²²

Apura-se, assim, que D. Jorge de Ataíde custeou dois retábulos na capela-mor, «*hum que responde ao povo, e outro ao coro*», um virado para a assembleia dos fiéis e outro no tardo. Este último foi descrito numa visita do inventariante José Mendes Leal Júnior, em 1838, aquando da recolha das livrarias e quadros que se realizou após a extinção dos conventos, nos seguintes termos: «*em huma Caza pela parte ouposta do Altar Mor há tres quadros em panno pregados com táxas no taboado do mesmo altar sem moldura e fáceis em tirar o do centro N. S. e o Menino, e dos lados representão dois Bispos em corpos inteiros*». Esta notícia remete com certeza para a tela de coleção particular que representa um prelado de corpo inteiro, que não pode ser D. Jorge de Ataíde, mas sim *São Boaventura*, e que pertencia ao retábulo do retro-coro mandado fazer por D. Jorge de Ataíde, acompanhado por outra tela, *São Luís de Tolosa*, que se perdeu. Assim, e apesar da tradição em contrário, a figura pintada não pode ser D. Jorge de Ataíde, ainda que se trate de uma das pinturas com que, em 1609, dotou o convento, e sim um *São Boaventura*, um dos santos representado nesse retábulo do antigo retro-coro.

A autoria de Amaro do Vale parece credível, como dissemos, por razões de estilo. O Vale, pintor régio de Filipe II entre 1612 e 1619, data da sua morte, de quem Félix

21 Celina Basto e Miguel Soromenho, «*Matéria muito do meu humor*. Portugal, Espanha e a Contra-Reforma na encomenda artística de D. Jorge de Ataíde», revista *ARTIS*, nº 3, refª pp. 21-22.

22 As referências a estas obras de 1609 promovidas pelo Bispo de Viseu no seu convento da Castanheira constam de: Arquivo Nacional da Torre do Tombo, *Miscelâneas Manuscritas*, vol. 4, cx. 3; Biblioteca Nacional de Portugal, *Notícia de D. Jorge de Ataíde, Bispo de Viseu*; Biblioteca da Ajuda, 51-IX-9, fl. 301; e P.B.A., cód. 648, fl. 731.

da Costa Meesen diz ser «*excellente, com uma maneira italiana muito vaga e doce*», e que «*aprendeu em Roma e lá era celebrado; imaginando que o seria de sua nação, morreo em sua pátria Lisboa pobre e desvalido*»,²³ deixou desenhos assinados no Museu Nacional da Arte Antiga, que comprovam boa destreza de debuxo e um tipo de modelação de valores plásticos idêntico ao desta tela. Amaro do Vale recebeu elogios pelo tratadista Jusepe Martínez, que assistiu a uma disputa em Zaragoza quando o pintor português voltava de Roma, e pelo arquiteto Mateus do Couto, que em 1631 lhe destaca o sentido de perspetiva e ilusionismo, dizendo «*que lhe parecia que podia huma figura pintar tam perfeita que fallasse*»... A sua obra de cavalete, infelizmente, perdeu-se quase por inteiro, caso dos retábulos de Santa Marta e da Sé de Lisboa, mas as telas nos vãos das capelas laterais da igreja de São Roque mostram ainda destreza de desenho e uma certa vaporosidade de modelação da matéria, que aproximam o pintor do estilo deste *São Boaventura*. Quanto aos desenhos e estudos preparatórios de Vale, eles mostram solidez académica e um novo equilíbrio clássico nas poses de figuras e modelação de tecidos, dentro de algo fria tradição tardo-maneirista romana e milanesa a que permaneceu fiel.



Fig. 4 - Amaro do Vale (atribuição), *São Boaventura*. Cerca de 1609. Procedente do convento de Santo António da Castanheira. Coleção particular. (Amélia Gonçalves, 2014).

4. Tábuas de um antigo retábulo maneirista na matriz de Alhandra, c. 1600, atribuídas a Tomás Luís e Cristóvão Vaz.

Antes de nos reportarmos às três tábuas maneiristas que existem na matriz de Alhandra, ainda referimos de passagem, pelo seu interesse, e por ser pouco conhecida, a *Santa Luzia* (mede 1430 x 990 mm) que se encontra na Ermida do Senhor da Boa Morte, na antiga vila de Povos. Trata-se de uma capela de origem manuelina, ainda com avantajada cúpula da primeira metade do século XVI, época da pintura em referência, que estava grosseiramente repintada, tendo sido alvo de restauro recente. A capela pertencia aos Condes da Castanheira: terá sido D. António da Castanheira, o 1º Conde, embaixador de D. João III em França e seu vedor de Fazenda, o responsável pela compra desta tábua, hoje visível num dos altares. Ainda que Manuel Batoréo sugerisse como autor presumível o nome de Baltasar del Águila (1530-1599), pintor tardo-renascentista cordovês cujo retábulo de *La Limpia Concepción* (Catedral de Córdoba) aparentaria similitudes de estilo com esta *Santa Luzia*,²⁴ a verdade é que a peça aparenta uma cronologia mais antiga, próxima a 1540, tanto pela conceção tipológica da figura, como pelo que se pressente da atmosfera da paisagem fundeira, e pela tipologia de rosto. Assim, aparentar-se-á mais ao estilo de derivação «leonardesca» da órbita de pintores ligados à «escola de Valência», caso de Hernando de los Llaños e Fernando Yáñez de la Almedina, cujo «gosto» italianizado recebeu grande fortuna através de seguidores e epígonos. Esta tábua de Povos poderia ser justamente uma obra valenciana inspirada nesses modelos. Seja como for, só um processo de análise laboratorial dessa pintura permitirá ter opiniões definitivas.

Mais interessantes que esta tábua de Povos são as quatro pinturas do ciclo maneirista do fim do século XVI ou inícios do XVII que se encontram na igreja matriz de Alhandra, e cuja origem é totalmente desconhecida. Poderiam ser oriundas da antiga matriz de São João Baptista do Alto do Castelo, em Alhandra, destruída por um incêndio em 1887 e reconstruída de seguida, sob traça revivalista, mas faltam inventários ou outros registos documentais que no-lo assegurem. Trata-se de pinturas a óleo sobre madeira de carvalho, beneficiadas pela equipa de conservação e restauro de Sílvia Cópio, em 2000-2003,²⁵ e que representam *Jesus no Horto* (1400 x 895 mm), *Cristo com a cruz às costas* (1178 x 905 mm) e *Ressurreição de Cristo* (1430 x 930 mm). São obras maneiristas de boas oficinas lisboetas do declinar de Quinhentos ou já de alvares do seguinte, mas de artistas diferentes, todos eles inspirados na lição romanista de pintores sequazes de modelos do famoso António Campelo, Fernão Gomes e Diogo Teixeira, e de composições romanistas de Federico Zuccaro e Cornelis Cort, entre outros.

24 Manuel Batoréo, «Pintura do Renascimento descoberta em Vila Franca de Xira», *Artis – Revista do Instituto de História da Arte*, n.º 2, 2003, pp. 277-278.

25 Ana Libório e Sílvia Cópio, «Alguns exemplos de intervenção de conservação e restauro», *Arte e Devoção. Formas e Olhares*, Câmaras Municipal de Vila Franca de Xira, 2009, pp. 82 e segs.

As tábuas andaram atribuídas ao pintor régio Fernão Gomes (1548-1612) e com uma datação aproximativa de cerca de 1590. Mostram, todas elas, boas qualidades de pincel, já dentro dos cânones da *Contra-Maniera*, isto é, o Maneirismo adoçado pelos ditames propagandísticos da Contra-Reforma, tal como se difundiu em larga escala quando os princípios do Concílio de Trento foram finalmente introduzidos em Portugal em fins do século XVI.²⁶ O uso de modelos gravados por especial recomendação dos clientes foi uma das fórmulas de controlo então usadas, e no caso da tábua *Jesus no Horto* - considerada a melhor da série - , podemos atestar que seguiu em composição uma estampa com o mesmo tema de *Jesus no Horto*, gravada por Cornelis Cort segundo desenho de Federico Zuccaro, para definir o modelo tomado. A tábua oferece uma elegância de desenho que se estende ao misterioso tratamento dos segundos-planos, onde se vêem três apóstolos dormindo em ambiente de luar, indiferentes à aparição sobrenatural do Anjo, e não espantaria que, de facto, estivéssemos face a uma obra de Fernão Gomes ou da sua direta oficina.

Já o painel *Cristo com a cruz às costas*, que tem certa dureza de desenho na figura principal, mostra maiores convencionalismos e deficiências, tratando-se ademais de uma pintura que seguiu com fidelidade, mas sem especial chama, o modelo compositivo da célebre *Rua da Amargura* pintada por António Campelo ao voltar de Roma (cerca de 1570, procedente do mosteiro dos Jerónimos, hoje no Museu Nacional de Arte Antiga). O artista desta tábua, porém, longe de entender a torsão de poses e a fortíssima carga espiritual do seu modelo, seguiu tão-só a organização epidérmica da cena, tal como sucede noutras versões tardo-maneiristas sequenciais de Campelo; destas, podemos assinalar a título de exemplo o quadro da igreja da Misericórdia de Idanha-a-Nova (obra de Tomás Luís, cerca de 1600), outro nas reservas do Museu de Évora (de um mestre regional, cerca de 1590), outro no Museu Nacional Machado de Castro de Coimbra (obra de Simão Rodrigues, 1607, proveniente da Sé Velha, e artisticamente a mais qualificado do que os referidos). A tábua 'campelesca' de Alhandra mostra, aliás, não poucas afinidades com as obras conhecidas do pintor Tomás Luís, um pintor discípulo de Diogo Teixeira, especializado tanto no óleo e no fresco, e cujas 'receitas' de figura se aparentam muito (na *Visitação* da Misericórdia do Montijo e nos frescos da Sala de Medusa do Paço de Vila Viçosa) com as características e estilemas da tábua de Alhandra.²⁷ Poderia tratar-se assim, com probabilidade, de obra do pintor Tomás Luís. Sobre esse artista, que era de ascendência inglesa, apurou-se recentemente que em Janeiro de 1597 era solteiro, «*maior de vinte e cinco anos*» (ou seja, com cerca de trinta anos), e morador em casas a São Sebastião da Mouraria, o que aponta o seu nascimento para cerca de

26 Catálogo *A Pintura Maneirista em Portugal – arte no tempo de Camões*, C.C.B., 1995.

27 Vitor Serrão e Filipa Raposo Cordeiro, *Tomás Luís e o retábulo da igreja da Misericórdia do Montijo (1591-1597)*, Câmara Municipal do Montijo, 2005.

1565-70, o que significa também que era ainda muito jovem quando pintou o retábulo da Misericórdia do Montijo (1592-1597) e as tábuas de Idanha-a-Nova (c. 1600), e quando decorou os salões do Paço dos Condes de Basto (c. 1590) e, enfim, as salas palatinas de Vila Viçosa (1602), estas a mando de D. Teodósio II... A identificação desta tábua de Alhandra como de Tomás Luís virá certamente lançar novas luzes para o estudo deste seguidor dos modelos de Diogo Teixeira.²⁸

A última tábua da série de Alhandra, a *Ressurreição de Cristo*, é de uma terceira 'mão' lisboeta, neste caso muito similar ao estilo de um outro discípulo de Diogo Teixeira, o pintor Cristóvão Vaz (ativo de 1581 a 1616). O alteamento do nu, com ousadias na deformidade longilínea do corpo de Cristo, mostra iniludíveis afinidades de estilo com as tábuas conhecidas de Cristóvão Vaz nos antigos retábulos das igrejas da Misericórdia de Sintra, de Cascais e de Colares, para onde executou painéis sacros de forte inspiração «teixeiriana» na década de 80 do século XVI.²⁹ O pintor Cristóvão Vaz aprimorava os alteamentos de figura, os gestos e poses distorcidas, o cromatismo ácido, a busca de efeitos de teatralização do espaço e um geral sentido de catequização do discurso imagético que se irmana com os ditames do Concílio de Trento. Dominava bem tais estratégias de comunicabilidade, seguindo os modelos maneiristas de seu mestre Diogo Teixeira, mas sem o mesmo grau de ousadia que se encontra nas melhores peças do pintor-cavaleiro da casa de D. António, optando por um gosto mais decoroso e convencional, integrado na famosa tendência *senza tempo* que nesses mesmos anos se praticava em Roma e em outros centros contrarreformistas europeus.³⁰ As suas tábuas na Misericórdia de Cascais atestam essas valências, por certo secundárias, mas curiosas. O artista pertenceu à 'entourage' da Infanta D. Maria, em cuja casa serviu como moço de câmara: por um alvará régio de 24 de maio de 1577, foi isentado dos encargos devidos aos «*oficiais mecânicos*» da Bandeira de São Jorge, depois de um inquérito apurar que ele era «um dos *milhores pintores dolios e de imaginarya dolio que há nestes Reinos*».³¹ Em janeiro de 1581, o artista recebeu o encargo de pintar os oito quadros do retábulo-mor da igreja da Misericórdia de Sintra por preço de 100.000 rs, obra que ainda se preserva, embora deslocada, pois o conjunto retabular passou, desde há muito, para a igreja da Misericórdia de Colares. Em 1583, Cristóvão Vaz voltou a Sintra para pintar os dois retábulos colaterais da Misericórdia, que representam a *Adoração dos Pastores* e a *Ressurreição de Cristo* (esta, é muito similar em composição ao painel com o mesmo tema

28 Cf. a recente tese de Filipa Raposo Cordeiro, *Thomas Luis, pintor maneirista do sacro e do profano: arte, conservação e restauro. Casos de Évora, Aldeia Galega, Elvas, Idanha-a-Nova e Vila Viçosa – séculos XVI a XVIII*, doutoramento, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2014.

29 Vitor Serrão, «O pintor Cristóvão Vaz, mestre dos retábulos da Igreja da Misericórdia de Sintra (1581-1584)», *Boletim Cultural da Assembleia Distrital de Lisboa*, III série, n.º 85, 1979, pp. 3-48.

30 Federico Zeri, *Pittura e Controriforma. La 'pittura senza tempo' di Scipione Pulzone da Gaeta*, Torino, 1957.

31 Margarida Rodrigues, «Um novo testemunho de liberalização da arte da Pintura no tempo de Camões: o alvará de 1577 ao pintor Cristóvão Vaz», *Artis – Revista do Instituto de História da Arte*, 1ª série, n.º 3, 2004, pp. 347-352.

de Alhandra, e ao da Misericórdia de Cascais). Os referenciais estéticos de Cristóvão Vaz são, além dos modelos teixeirianos em que se formou, os da geração de Scipione Pulzone, de Giuseppe Valeriano e da *pittura senza tempo* que marca o início da grande produção seriada da arte sacra da Contra-Reforma católica, uma espécie de equilíbrio instável entre o rigorismo do *decorum* doutrinário e o capricho formal anti-renascentista oriundo da *Bella Maniera*. O desenho de Vaz é uma linguagem de exageros de escalas ciclópicas, alongamentos irrealistas, cores ácidas, arquiteturas deformadas, instabilidades de escala, fugas à perspetiva e à ordem compositiva – mas, bem vistas as coisas, são esses seus traços temperamentais, esses pessoalismos de estilo, essas inquietudes de carácter, que lhe afirmam pujança artística e permitem um olhar de renovado interesse para as suas obras.

Estas três pinturas retabulares da matriz de Alhandra atestam uma encomenda oficial da responsabilidade de determinada fábrica de igreja (a antiga matriz de Alhandra?), a qual recorreu a artistas de Lisboa, e que foi cumprida por uma «companhia» heterogénea de pintores, assim se explicando as discrepâncias autorais entre os vários painéis. O alinhamento com modelos tardo-maneiristas de Lisboa mostra, nestes quadros, um tipo de encomenda beata provavelmente entregue a Fernão Gomes mas realizado na esfera coletivista e oficial por outros artistas, incluindo-se neles os nomes de Tomás Luís e Cristóvão Vaz, por sinal dois dos epígonos de mestre Diogo Teixeira. Na irregularidade de um conjunto assim composto, onde só o *Jesus no Horto* assume integralmente as valências artísticas pretendidas (mesmo apesar de ser sequenciada por uma gravura), o nível do resultado pauta-se necessariamente por uma mediania que não andaria longe do pretendido pela irmandade contraente, fiel aos princípios tridentinos da *ars senza* e por um sentido de *pathos* capaz de inflamar os espíritos e o coração dos devotos.³²

32 Vitor Serrão e José Meco, «Uma viagem de surpresas entre o Gótico e o Rococó na arte do Concelho de Vila Franca de Xira (séculos XV a XVIII)», *catálogo cit.*, pp. 31-34.



Fig. 5 - Cristóvão Vaz, *Ressurreição de Cristo*, c. 1600. Igreja matriz de Alhandra. (Amélia Gonçalves, 2014).



Fig. 6 - Tomás Luís (?), *Cristo com a cruz às costas*, c. 1600. Igreja matriz de Alhandra. (Amélia Gonçalves, 2014).

5. Telas barrocas de Bento Coelho da Silveira em espaços sacros vila-franquenses.

Entre a nobreza de corte com quintas de veraneio em terras do atual Concelho, a Quinta da Subserra, em São João dos Montes, estima-se pelos acervos artísticos, bem conservados, ao contrário de outras quintas solarengas de Vila Franca que nos chegaram em más condições ou desapareceram.

O luxo do palácio rural deveu-se ao mecenato de Diogo da Veiga, abastado mercador estante na Índia, que fundou em 1633 a Capela de S. José, dando início à fase de opulência da Quinta. Sua filha D. Bárbara de Vasconcelos e o sobrinho desta, D. João Roxas de Azevedo, antigo embaixador de D. João IV em Roma e homem da intimidade de Pedro II, irão decorá-la com obras de talha, *stucco*, embrechado, azulejo e pintura, e encomenda-se a Bento Coelho da Silveira a grande tela para o altar da capela. Na altura, fez-se também o imponente jardim barroco, conservado até aos nossos dias e exemplo único no património vila-franquense. Na posse dos marqueses de Bemposta e, mais tarde, aos Marqueses de Bemposta e Subserra, o palacete e quinta estimam-se como dos bons exemplos de arquitetura civil e, ao mesmo tempo, prova de um mecenato familiar muito empreendedor. Estima-se que o próprio D. Pedro II visitou por mais de uma vez o palacete de João Roxas, incentivando-se novas campanhas de decoração desse espaço.

Num momento mais pessoal de produção e com resultado artístico mais feliz, o pintor Bento Coelho da Silveira pintou, por volta de 1690, o quadro do *Casamento da Virgem* da capela desta Quinta de Subserra, obra corretíssima, ao nível da responsabilidade posta pela encomenda, devida a um nobre da corte de D. Pedro II, antigo embaixador em Roma, João Roxas de Azevedo (falecido em 1704). Tal explica os acertos de pincel, a ponto de Lino de Macedo, quando visitou a capela em fins do século XIX, ter julgado o quadro como obra italiana!³³ Também aqui Bento Coelho seguiu uma estampa de Schelte a Bolswert segundo uma famosa composição de Rubens.³⁴

Como se sabe, essas pinturas vieram da igreja do desafetado convento de Nossa Senhora da Conceição do Monte Olivete, da ordem de Santo Agostinho, ou dos Grilos, em Xabregas.³⁵ Sendo desmantelado por efeitos da exclausuração de 1834, as grandes telas de Bento Coelho e outras peças de arte (escultura, talha, têxteis) tiveram a felicidade de não se desmembrar e vieram decorar a nova igreja revivalista de Alhandra, reconstruída a seguir a um grande incêndio em Agosto de 1887. A igreja de agostinhos dos Grilos

33 Lino de Macedo, *Antiguidades do Moderno Concelho de Vila Franca de Xira* (1893), Museu Municipal de Vila Franca de Xira, nº 2, 1992, p. 343.

34 Luís de Moura Sobral, *Bento Coelho e cultura do seu tempo, 1620-1708*, cit., 1998, pp. 382-385, e idem, «Os Desposórios da Virgem, pintura de Bento Coelho da Silveira, na Quinta da Subserra», *Boletim Cultural CIRA*, nº 8, 1999, pp. 35-44.

35 Luís de Moura Sobral, in *Bento Coelho e a cultura do seu tempo, 1620-1708*, cit., 1998, pp. 394-407.

fora fundada pela Rainha D. Luísa de Gusmão, com traças do arquiteto João Nunes Tinoco, em 1666. A campanha de Bento Coelho situa-se no final da sua existência, pois algumas das telas ostentam a data de 1706 e a sua assinatura.

Bento Coelho foi o *fa presto* do nosso tenebrismo, a corrente dominante após a Restauração, num estilo fácil e oficial, com um efeito cenográfico que, não escondendo as deficiências da obra rápida, agradava ao mercado religioso pelo seu efeito narrativo, cenográfico e monumental. Discípulo de Marcos da Cruz e sempre muito laborioso, será nomeado em 1678 pintor régio e conhece um crescente sucesso. Membro da Irmandade de São Lucas, foi alvo de parangonas dos *literati* do tempo, que não lhe regatearam elogios, e ele próprio escreveu poesia na Academia dos Singulares - caso raro, embora não único, tendo em conta que já Avelar merecera idêntico louvor dos poetas do tempo. Dirigiu uma oficina de quem se conhecem os nomes dos adjuntos e que produziu em série centenas de telas para o espaço metropolitano e para a Índia, de 1656 até 1708, data da morte - mais de meio século de obras assinadas e datadas, num total de três centenas de telas, algumas sendo já octogenário! Senhor de um 'receituário' muito pessoal, com uma técnica de *touches* directas que é inconfundível, Bento Coelho é um dos pintores mais «pessoalizados» de toda a arte portuguesa: criou um *modus faciendi* com receitas inconfundíveis, que os discípulos seguiam e que explica o sucesso fácil e generalizado que obteve. As telas oriundas dos Grilos, hoje na matriz de Alhandra, explicam bem, pela sua cenografia larga e pela «clareza» das narrativas hagiológicas, esse sucesso que atesta, também, a presença de colaboradores permanentes e o recurso a gravuras, neste caso as estampas de Schelte a Bolswert, de 1624, na obra *Iconographia Magni Patris Aurelii Augustini*, saída em Paris. A igreja de agostinhos dos Grilos fora fundada pela Rainha D. Luísa de Gusmão, com traças do arquiteto João Nunes Tinoco, em 1666, e só em 1706 receberia um conjunto de telas com cenas agustinianas por parte da oficina de Bento Coelho. O artista, quase octogenário, mostra aí o cansaço das sempre repetidas receitas oficinais, quando pintava com inúmeros colaboradores, como foi manifestamente o caso.

É visível entre a tão equilibrada e unitária tela da quinta da Subserra e as telas oficinais e «coletivistas» de Alhandra, estas já de 1706, o crescente cansaço do pintor à medida que envelhece e tende a convencionalizar fórmulas e soluções; essa era, todavia, a linguagem do *tenebrismo* em que se inserira sempre, já estéril e esgotada, um gosto a que Félix da Costa Meesen chamava depreciativamente o «*mingoante da pintura*», que imperava nesse modo de fazer, mas que servia bem, pelos vistos, as clientelas religiosas. A breve trecho, esse estilo esgotado daria lugar a uma nova linguagem, mais clara, de inspiração classicista italo-francesa, em que a figura pioneira da viragem será António de Oliveira Bernardes, e um bom testemunho as telas da matriz de Vialonga...



Fig. 7 - Bento Coelho, *Casamento da Virgem*, c. 1690. Capela de São José, Quinta da Suberra. (Amélia Gonçalves, 2014).

6. Telas eucarísticas de António de Oliveira Bernardes na igreja matriz de Vialonga, c. 1700.

O contexto social e laboral que se oferecia aos artistas portugueses de *circa 1700* revelava claros sintomas de um novo ascenso qualificante, imposto por novas exigências de mercado. A estabilidade do reinado de D. Pedro II promove uma clientela mais culta, melhor informada, que reúne coleções, compra obras de arte, age com mecenatismo esclarecido, investe em programas decorativos e aposta na diferenciação de modelos. É por isso, também, que os repetidos temas desse esgotado *tenebrismo protobarroco* da geração de Bento Coelho (esses quadros sacros «*enfarinhados (...)*», que enchiam as igrejas e eram «*o que a necessidade applaudia*», como escreveu com mordacidade Félix da Costa Meesen,³⁶ tendem agora a dar lugar obtida que foi a paz com Espanha e se pacifica finalmente o Reino e, com o tempo da Rainha D. Maria Francisca de Sabóia, estão facilitados os contactos com os centros franceses – a novas orientações artísticas e novas contribuições classicizantes oriundas de Paris e de Roma.

As quatro *telas eucarísticas* da capela-mor da matriz de Vialonga são da autoria de António de Oliveira Bernardes, a nova estrela ascendente da pintura portuguesa no limiar de Setecentos, e correspondem a uma campanha em que as ilhargas foram revestidas de gorda talha dourada, envolvendo as quatro pinturas. São peças de excelente qualidade e de altíssima valia iconográfica; foram restauradas pelo técnico Rui Gonçalves em 2004. A respeito da igreja, dedicada a Nossa Senhora da Assunção, nada existe, em termos de contabilidade direta, que possa esclarecer-nos sobre as obras da capela-mor no início do XVIII, mas sabemos, por manuscrito avulso do cartório paroquial, que em setembro de 1696, por verba testamentária de uma rica viúva, D. Damiana Heitor, a Irmandade do Santíssimo Sacramento da igreja matriz realizava obras na capela-mor. Tratou-se de esmolas e verbas avultadas para custear essa obra, que incluíam provavelmente a execução do dourado do retábulo-mor de talha e a decoração de talha das ilhargas onde se iriam integrar as telas de Bernardes.

As quatro telas de António de Oliveira Bernardes são do mais interessante, em termos de pintura barroca, não só entre a que existe no Concelho de Vila Franca de Xira, mas no próprio contexto da pintura realizada em Portugal no reinado de D. Pedro II. Em termos iconográficos, desenvolvem uma inusitada narração triunfal da *Adoração da Sagrada Eucaristia*, recorrendo a referenciais vetero-testamentários e com uma simbologia que inclui a presença das Artes Liberais iluminadas pelo clarão liberalizante do Santíssimo Sacramento. Se o programa iconológico é sábio, também se revela cuidada a execução destas pinturas, que têm afinidades gritantes, em termos de modelos e de soluções

36 George Kubler, *op. cit.*, pp. 271-272; e Susana Varela Flor, '*Do seu tempo fazia parelha aos mais*': *Marcos da Cruz e a pintura portuguesa do século XVII*, tese de Mestrado, 2003.

compositivas, com duas grandes telas com o *Julgamento e Martírio de Santa Quitéria* que Bernardes pinta por esses mesmos anos para uma capela do Colégio de São João Evangelista, no Funchal. Essas similitudes são de tal modo óbvias, tanto no estilo como no uso dos mesmos modelos, que se deve considerar coeva a fatura das telas de Vialonga e as que fez para os jesuítas da Ilha da Madeira!³⁷ Também com as telas da igreja de Nossa Senhora dos Prazeres de Beja (1695), bem documentadas e conservadas,³⁸ as afinidades de estilo com as telas de Bernardes na capela-mor da igreja matriz de Vialonga são assaz pronunciadas. Acresce o interesse e raridade iconográfica destas pinturas de cerca de 1700 em termos de programa eucarístico, com trechos da adoração do Santíssimo Sacramento assentes numa fonte iconográfica de todo inusual.

As telas barrocas de Bernardes na capela-mor da igreja matriz de Vialonga, inspiram-se em modelos franceses segundo gravuras de Michel Dorigny, Henri Picquot, Nicolas Chaperon, Laurent de la Hyre e outros artistas da Paris seiscentista em cujos modelos Bernardes se formou (e, ainda, do italiano Carlo Maratta), com visível esforço de abandono do tenebrismo dominante na geração precedente e em busca de soluções classicistas internacionais, que remetem para a integração no seu repertório das novas influências italo-francesas. Também nesse aspeto se mostra um gosto mais fresco e moderno face aos esgotados modelos do velho Bento Coelho, e é por isso muito interessante verem-se em cotejo as telas de Vialonga e de Alhandra, praticamente do mesmo ano de fatura, mas com abissais diferenças em termos de atitude estética...

A recente tese doutoral de Paulo Miguel Félix de Campos Pinto³⁹ identifica as cenas pintadas nas telas de Vialonga como: 1. *Alegoria ao Discurso do Pão da Vida*; 2 *São João Apontando a Eucaristia*; 3 *Milagre Eucarístico*; 4 *As Virtudes Adorando a Eucaristia*.

A *Alegoria ao Discurso do Pão da Vida* mostra, ao centro da composição, Jesus Cristo ressuscitado, com manto vermelho e mão direita erguida, no meio de uma multidão. À direita, um grupo de apóstolos, com S. Pedro em primeiro plano, secundado por São João Evangelista. Do lado oposto, contrastando com a atitude serena e reverencial dos apóstolos, uma multidão parece reagir de modos distintos à presença de Jesus Cristo. Em primeiro plano, um grupo de figuras dirige o olhar para o Ressuscitado. Em plano recuado, as figuras agitam-se, elevando o olhar para uma Custódia resplandecente, segura por dois anjos, ao topo da tela, e para a qual Jesus aponta com a mão direita. Em segundo plano à direita, um edifício de monumentais colunas clássicas enquadra a cena. Uma vez que Cristo se encontra claramente representado com um dos atributos

37 José Meco e Vitor Serrão, *op. cit.*, pp. 41-42.

38 Francisco Lameira, José António Falcão e Vitor Serrão, *A igreja de Nossa Senhora dos Prazeres em Beja. Arte e História de um Espaço Barroco (1672-1698)*, ed. Aletheia, Diocese de Beja e IGESPAR, 2007.

39 Paulo Miguel Félix de Campos Pinto, *Iconografia Eucarística da Reforma Católica das Igrejas da Diocese de Lisboa: séculos XVII e XVIII*, tese de doutoramento, orientada pelo senhor Prof. D. Carlos Moreira de Azevedo, Universidade Católica de Lisboa, 2015, vol. II, 'corpus'.

da Ressurreição, o manto vermelho, trata-se, segundo Paulo de Campos Pinto, de uma representação alegórica, e não histórica, ao *Discurso do Pão da Vida*, relatado por São João (Jo, 6, 1 - 71). Confortam esta hipótese a representação do edifício, acaso a sinagoga de Cafarnaum, local do discurso eucarístico proferido por Jesus; a identificação de Jesus Cristo com a Custódia, através do gesto que a aponta, a reação da multidão, evidenciando atitudes de inquietação e de incompreensão e, ainda, a correspondência com a tela que se encontra defronte desta, no lado da Epístola, em que São João aponta igualmente para uma Custódia, estabelecendo a chave para a interpretação da alegoria (*vide C 74 CM 2*). Nota: Esta pintura parte de uma série de quatro painéis com temas eucarísticos, cuja pintura foi objeto de restauro, por Rui Gonçalves, em 2004.

A tela *São João Apontando a Eucaristia* mostra-nos São João a apontar, com o dedo indicador, uma Custódia resplandecente, trazida por um anjo. Acolitado pelo anjo que o identifica, colocado à sua esquerda, o Evangelista volta a cabeça para a direita, dirigindo o olhar para uma figura ajoelhada com as duas mãos ao peito e de olhar elevado para a custódia. Secundam a vidente, três figuras, uma delas cortada, vendo-se apenas um dos braços levantados em sinal de louvor. Do lado oposto, outra figura feminina, sentada sobre um banco, segura uma criança nos braços

A tela *Milagre Eucarístico* mostra, sobre um altar, uma Custódia de onde emana um intenso halo de luz, desenhado por raios luminosos, em tons de vermelho. Voltada para um grupo de figuras, que se dispõem diante do altar, uma figura feminina aponta o prodígio, com a mão esquerda, parecendo acalmar a agitação do grupo com o gesto da outra mão. Em primeiro plano, prostrados diante do altar um homem e uma mulher debruçam-se sobre o solo estendendo as mãos para apanhar um objeto, que já não se encontra na tela, provavelmente suprimido em resultado da degradação da pintura ou de repinte, que o restauro não conseguiu resolver.⁴⁰

Enfim, a tela *Exaltação da Eucaristia pelas Virtudes* representa três virtudes adorando a Sagrada Forma, que se apresenta resplandecente, sobre três cabecinhas de anjos, e elevada sobre um altar, coberto com toalha de altar branco, com galão bordado na extremidade. Sobrepujada, à direita, por uma glória de dois anjinhos, a Hóstia é apontada pelo dedo indicador de uma das figuras femininas, a qual segura um ramo de oliveira com azeitonas pretas, na mão esquerda, simbolizando a *paz ou a concórdia*. Em primeiro plano, a *Sabedoria sagrada representada por uma figura feminina de cabeça voltada para a visão da hóstia* e segurando um livro aberto, no colo. Secunda-a a *Justiça, aludida pelo globo elevado, em forma de esfera armilar*, na mão de outra figura feminina.

40 Segundo Paulo Miguel Félix de Campos Pinto, *op. cit.*, «apesar do restauro, é notório o desaparecimento do objeto, ou objetos, que originalmente estavam no solo, e que a mão da figura masculina, colocada em primeiro plano, se prepara para recolher. O desaparecimento do objeto, que consideramos chave para a leitura da obra, impediu a tarefa de identificação do tema da pintura, que parece representar um dos muitos milagres eucarísticos e não uma adoração ao Santíssimo Sacramento».

Em plano de fundo, um soldado, de elmo flamejante, completa o grupo alegórico referindo a virtude da *Prudência*. A referência à esfera armilar e a Nacionalidade: aliás não será por acaso que se encontra a figura alegórica da Paz de pé, dando reposta ao contexto epocal ainda não muito longínquo de final da dominação filipina sobre os portugueses.

As telas de Vialonga atestam o peso dessa viragem estética surgida na nossa pintura na última década do século XVII e primeira do XVIII, com António de Oliveira Bernardes (1662-1732), um grande artista que simultaneamente pinta a óleo e em azulejo, realizando tetos de perspetiva, abrindo campo direto à barroquização plena assumida pelo seu discípulo André Gonçalves. Foi um artista extraordinário. Nasceu em 1662 em Beja, filho de Pedro Figueira, pintor de Moura. Em 1681-1683 formou-se em Lisboa junto a Marcos da Cruz e Francisco Ferreira de Araújo. Em 1684 entrou na Irmandade de São Lucas, a corporação de pintores da capital. Em 1688-1689 pintou, com seu pai, a tribuna da Misericórdia de Moura, onde deixou boa tela da *Visitação* (na igreja do Carmo). Terá ido entretanto a Paris aprofundar conhecimentos artísticos. Em 1690 pintou (em colaboração com Pedro Figueira e João Pereira Pegado) o teto da belíssima igreja de Nossa Senhora Prazeres em Beja, a que se segue, em 1695, as telas do mesmo templo. Foi eleito juiz da Irmandade de São Lucas em 1694, e pintou de seguida o teto da capela-mor da igreja do Bonfim em Setúbal. Em 1696-1697, pintou as grandes telas da igreja do Convento de Santa Clara em Évora, uma das quais ostenta o autorretrato. Em 1698 pintou o teto e azulejos da capela da Quinta da Ramada em Frielas (hoje no Solar de Santa Maria em Cascais), obra muito elogiada por Frei Agostinho de S.ta Maria e que constitui a primeira de Bernardes no campo da azulejaria, em que se tornará indiscutivelmente o melhor artista do «Ciclo dos Grandes Mestres». Cerca de 1700 pintou os tetos da igreja do convento de Santa Clara em Évora, os azulejos de uma capela no convento da Serra d'Ossa (Redondo), em 1703 as telas da Capela do Senhor dos Passos no Mosteiro dos Jerónimos, seguem-se em 1711 os azulejos do Convento dos Lóios em Évora, em 1714, os azulejos da igreja da Misericórdia também em Évora, o teto em azulejo de uma capela na igreja das Mercês em Lisboa, em 1715 o teto e azulejos da Ordem Terceira de São Francisco em Serpa (com seu cunhado Manuel Vaz), em 1718-1719 o teto de azulejos da Ordem Terceira de São Francisco em Faro, em 1720 o teto e corpo em azulejos da igreja dos Remédios em Peniche, e em 1727-1729, já doente, surge-nos a enviar carregamentos de pinturas para venda no Brasil. A oficina passou então a ser dirigida por seu filho Policarpo, e o pintor morre em 1732 na sua oficina das Casas Caídas, freguesia de Santa Catarina, em Lisboa.

As suas telas na capela-mor da igreja de Vialonga atestam essas suas valências de artista sensível, aberto às ressonâncias do classicismo francês, num afã de superar a esgotada tradição do tenebrismo. É de referir, ainda, que de um qualificado discípulo

de Bernardes, o pintor André Gonçalves (1689-1762), guarda o concelho de Vila Franca de Xira uma boa tela do *Calvário*, na igreja matriz de Alhandra, criteriosamente restaurada e estudada por Susana Cavaleiro Ferreira Nobre Gonçalves, entre outros bons testemunhos da fase barroco-joanina .⁴¹

41 Susana Cavaleiro Ferreira Nobre Gonçalves, «A pintura do Calvário ou Lamentação junto à Cruz da igreja de São João Baptista de Alhandra», cat. da exp. *Arte e Devoção. Formas e Olhares – Desvelar o Património, Velar pelo Património*, Câmara Municipal de Vila Franca de Xira, 2009, pp. 39-61.



Fig. 8 - António de Oliveira Bernardes, *Alegoria ao Discurso do Pão da Vida*, c. 1700. Igreja matriz de Vialonga. (Catarina Rosa, 2014).



Fig. 9 - António de Oliveira Bernardes, *São João Apontando a Eucaristia*, c. 1700. Igreja matriz de Vialonga. (Catarina Rosa, 2014).

AGRADECIMENTOS

O Autor exprime o seu agradecimento a todos quanto tornaram possíveis os estudos desenvolvidos sobre a pintura vilafranquense, a saber: Fernando Paulo Ferreira (Câmara Municipal de Vila Franca de Xira - Vereador da Cultura), Maria João Pires Martinho (Câmara Municipal de Vila Franca de Xira / Divisão de Património e Museus), Sílvia Cópio (Museu Municipal de Vila Franca de Xira), João Miguel Salgado (Museu Municipal de Vila Franca de Xira), Maria Amélia Gonçalves (Museu Municipal de Vila Franca de Xira), Maria Adelaide Cruz (Museu Municipal de Vila Franca de Xira), Maria Miguel Lucas (Direção Geral do Património Cultural), Ana Libório (Museu Municipal de Vila Franca de Xira), Marta Oliveira (Mestre em Conservação e Restauro), Graça Soares Nunes (Museu Municipal de Vila Franca de Xira- Núcleo de Alverca), Gastão de Brito e Silva (Fotógrafo), Vanessa Antunes (Doutora História de Arte / Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa), Susana Cavaleiro Ferreira N. Gonçalves (Direção Geral do Património Cultural), José Meco (Fundação Ricardo Espírito Santo e Silva - Escola Superior de Artes Decorativas), Maria Micaela Soares, Clara Frayão Camacho (Direção Geral do Património Cultural), Padre João Prego (Paróquia de Vialonga), José Alberto Ribeiro (Direção Geral do Património Cultural), Luís de Moura Sobral (Universidade de Montréal), Maria João Pacheco Ferreira (Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa), Rui Mendes (Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa), Fernando Grilo (ARTIS - Instituto de História de Arte - Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa), Rita Rodrigues (Universidade da Madeira), Carla Varela Fernandes (Câmara Municipal de Cascais), Pedro Flor (Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa), Fernando Baptista Pereira (Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa), Alfredo Marujo (Paróquia de Alverca), Paulo Almeida Fernandes (Direção Geral do Património Cultural), Sílvia Ferreira (Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa), Maria João Pereira Coutinho (Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa), Mário Lopes da Costa e, ainda, à Divisão Municipal de Património e ao Departamento de Cultura, Turismo e Actividades Económicas da Câmara Municipal de Vila Franca de Xira e, enfim, a muitas outras pessoas, desde párocos, edis, técnicos de conservação e restauro, amigos do património e colecionadores que abriram os seus acervos à nossa investigação.

TÉCNICAS E MATERIAIS DE PREPARAÇÃO NA PINTURA PORTUGUESA DOS SÉCULOS XV E XVI

Vanessa Antunes*,**; Ana I. Seruya**; João Coroado***; Vitor Serrão*.

Resumo¹ - **Apresentam-se neste texto os resultados da investigação realizada sobre as camadas de preparação de pintura portuguesa dos séculos XV e XVI. Os resultados indicam uma predominância das preparações à base de sulfato de cálcio com a tipologia de gesso grosso na maioria das pinturas estudadas da oficina de Lisboa, ocorrendo com menor frequência na oficina de Coimbra. Nesta oficina, tal como na oficina de Viseu, destaca-se a utilização de gesso mate, sendo que nesta última também se utilizam as preparações de carbonato de cálcio.**

Palavras-chave - **Camada de preparação; Gesso; Anidrite; Carbonato de cálcio; Pintura portuguesa.**

*ARTIS - Instituto História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (ARTIS-FLUL), Alameda da Universidade, 1600-214 Lisboa, Portugal.

**LIBPhys - UNL, Laboratório de Instrumentação, Engenharia Biomédica e Física da Radiação, Departamento de Física, Faculdade de Ciências e Tecnologia, Universidade Nova de Lisboa, 2829-516, Caparica, Portugal.

***Instituto Politécnico de Tomar (IPT)/GeoBioTec ID&T unit, 2300-313 Tomar, Portugal.

¹ Este texto é parte da tese doutoral «Técnicas e materiais de preparação na pintura portuguesa dos Séculos XV e XVI», Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2014; Autor: Vanessa Henriques Antunes; Universidade: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Portugal; Orientador: Vítor Manuel Serrão (Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa); Co-orientadores: Ana Isabel Seruya (Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade Nova de Lisboa), João Coroado (Instituto Politécnico de Tomar).

Introdução

A nossa dissertação intitulada *Técnicas e materiais de preparação na pintura portuguesa dos séculos XV e XVI*, fundamenta-se na investigação realizada no âmbito do projecto de doutoramento sobre as camadas de preparação em pinturas sobre tábua dos séculos XV e XVI em Portugal, aprofundando o trabalho já iniciado no Laboratório José de Figueiredo da Direcção Geral do Património Cultural (LJF-DGPC).

Partindo do acervo pertencente ao arquivo do LJF-DGPC, analisaram-se amostras microscópicas de preparações de cerca de uma centena de pinturas, atribuídas a oficinas nacionais como Viseu, Coimbra, Lisboa e Évora, ou sem atribuição específica.

Sintetizando a metodologia analítica utilizada, evidenciam-se os critérios de seleção das amostras, comparando os resultados das diferentes técnicas de microscopia. Cotejam-se as definições de preparação, *aparelho* e *imprimadura* e as de encolagem, impermeabilização, *gesso mate*, *gesso grosso* e *cré*, referidas em diferentes tratados técnicos de pintura ao longo dos tempos. Estabelecem-se tipologias, enquadrando-as segundo os modelos apurados na análise das amostras históricas das pinturas.

Na análise química elementar das preparações por MEV-EDX, os elementos usualmente identificados são Ca, Mg, Sr, Si, S, Al e Fe. Os compostos inorgânicos associados às matrizes tanto de sulfato como de carbonato de cálcio, identificados através das análises por μ -DRX e μ -Raman, são os aluminossilicatos, a calcite, a dolomite, a celestite e o quartzo.

Nas preparações de sulfato de cálcio, verifica-se por vezes a ocorrência de pigmentos adicionados em pequenas quantidades, como o carvão animal ou vegetal, os ocres, o mónio e o branco de chumbo. A presença destes pigmentos na preparação surge desde o início do século XVI.

Estado da Arte

A obra de João Couto (Couto 1943), José de Figueiredo (Figueiredo 1910), Vergílio Correia (Correia 1928), Reis-Santos (Reis-Santos 1943) e, mais recentemente, de Vitor Serrão (Serrão 1983, Serrão 1982), são referências indeléveis no estudo da arte renascentista e maneirista em Portugal. Trazendo uma nova perspectiva sobre a especificidade da pintura portuguesa, estes autores contribuíram para a criação de uma história da arte interdisciplinar, reunindo o estudo do elemento artístico com a sua componente técnica e material.

A análise laboratorial aos materiais pictóricos nacionais tem-se devido sobretudo ao trabalho produzido pelo Laboratório José de Figueiredo da Direcção Geral do Património Cultural (LJF-DGPC), com reconhecido mérito no enquadramento da arte-ciência. Esta investigação sistemática dos materiais e técnicas artísticas é essencial para o estudo detalhado de diagnóstico, conservação e restauro da arte portuguesa.

No âmbito internacional destacam-se as investigações especificamente dedicadas à análise das preparações (Gettens e Mrose 1954), sobretudo no caso da pintura espanhola (Santos Gómez *et al.* 2006) que permite a contextualização ibérica da matéria, acrescida por estudos nacionais levados a cabo recentemente (Cardoso 2010).

A análise da matéria preparatória em pintura nacional, enquadrada entre os séculos XV e XVI, foi a temática de um estudo sistemático levado a cabo no trabalho doutoral da candidata, apoiado pelo projeto *A Camada de preparação invisível e a sua influência na pintura portuguesa dos séculos XV e XVI*, partindo do importante espólio do LJF-DGPC (Antunes 2014). A metodologia multianalítica desenvolvida na análise das preparações e sua semi-quantificação (Antunes *et al.* maio 2014), bem como na identificação das camadas associadas - a encolagem, o polimento e a imprimadura (Antunes e Santos 2010) - normalmente invisíveis a olho nú, permitiu otimizar a sua caracterização para utilização em futuros estudos (Antunes *et al.* 2014, Antunes *et al.* 2014).

Com esta investigação foi assim possível comprovar a importância crucial da análise das camadas de preparação para estabelecer efetivas diferenciações entre oficinas pictóricas, demonstrando-se os distintos modos de produção pelos principais núcleos de produção nacionais - Coimbra, Viseu e Lisboa (Antunes *et al.* 2012, Antunes *et al.* maio 2014, Antunes *et al.* 2016, Antunes *et al.* 2013). Este entendimento é essencial para reconhecer os materiais e as suas características, tanto no diagnóstico do estado de conservação, bem como no momento de intervir nas obras destas oficinas, permitindo estabelecer metodologias de conservação adequadas à sua perenidade.

Materiais e métodos

A caracterização morfológica e estratigráfica das preparações foi levada a cabo por meio de microscopia óptica sob luz reflectida, para identificar os valores qualitativos das camadas de preparação e cromáticas, sua granulometria, a espessura da camada, a existência de camadas de polimento, imprimadura, etc. Esta observação foi complementada com as análises por Micro-difracção de raios X (μ -DRX) e por Microespectroscopia de Infravermelho com Transformada de Fourier (μ -FTIR), executadas no LJF-DGPC, bem como por Microscopia Electrónica de Varrimento com Espectroscopia de raios X por dispersão de energia (MEV-EDX), realizadas no laboratório HERCULES (Universidade de Évora),² e por Microespectroscopia de Raman (μ -Raman), efectuadas no Centro de Física Atómica da Universidade de Lisboa.³ Esta abordagem multianalítica permitiu caracterizar material e tecnologicamente as amostras preparadas das pinturas em análise.

2 sob supervisão da Professora Doutora Ana Isabel Seruya e do Professor Doutor António Candeias.

3 sob supervisão da Professora Doutora Ana Isabel Seruya e da Professora Doutora Maria Luísa de Carvalho.

A comparação morfológica, composicional e estratigráfica entre as amostras recolhidas permitiu estabelecer paralelismos com a estabilidade físico-química da matéria preparatória, possibilitando desenvolver metodologias conducentes à estabilização destes materiais, contribuindo assim tanto para a conservação das obras, como para o seu futuro restauro.

Resultados e conclusões

O critério interdisciplinar no momento de analisar e intervir sobre uma obra de arte permite elaborar um plano consertado para a sua preservação e salvaguarda. O conhecimento específico dos materiais e seus mecanismos de degradação, conjuntamente com testes de envelhecimento acelerado em laboratório fundamentam o estabelecimento de uma metodologia específica de intervenção.

A elaboração de um diagnóstico ajustado a cada caso é uma base de salvaguarda do Património pictórico e contribui para o avanço no sentido do *restauro objetivo*. Esta perspetiva, inerente à própria disciplina da conservação e restauro, tanto numa postura de conservação científica, como de restauro integrado, revela-se como oportunidade ideal de reinserção da obra na sua realidade sociocultural. É assim suscitado um interesse renovado fomentando novas interpretações em torno do legado patrimonial, reflexo dos nossos antepassados.

O conhecimento dos materiais constituintes das obras e entendimento da sua técnica pictórica contribui assim para a sua salvaguarda patrimonial e físico-química. Nesta mesma perspetiva, as técnicas e matérias de preparação na pintura portuguesa dos séculos XV e XVI contribuem para a caracterização da *escola portuguesa de pintura*, como acreditaria José de Figueiredo e os seus seguidores.

Assim, também se pode verificar que a transcontextualidade da matéria preparatória fomenta a utilização de uma terminologia material comum a encomendantes e artistas, sendo fortemente influenciada tanto pela proximidade geográfica e comercial ibérica como pela respetiva componente tratadística, na qual se destaca ao nível nacional o tratadista Filipe Nunes, e mesmo pelo *saber-fazer*, mantido tanto por intervenientes especializados, bem como pela tradição oral.

Na importação de materiais pictóricos, incluído o cré e o gesso, destacam-se as regiões de Flandres e de Itália (esta no caso específico dos pigmentos), numa primeira fase, até meados do século XVI, e os materiais importados de Espanha, com destaque para a região sevilhana, numa segunda fase mais alargada temporalmente. Como tal, são notórias as influências ibéricas na terminologia dos materiais ao levar-se a cabo o percurso cronológico da utilização de materiais pictóricos, comercializados sob o nome do seu lugar de origem, de extração, de transformação ou de comercialização. É o caso da designação de *gesso de Sevilha* que se refere ao material comercializado a partir

deste entreposto comercial, por oposição às designações de *gesso de Soure* e *gesso de Leiria*, feitas com base no seu local de extracção.

A terminologia respeitante à constituição estratigráfica de uma obra de arte suscita dúvidas na diferenciação específica entre as camadas de *preparação* e de *imprimadura*. O estudo efetuado com base em corpus bibliográfico nacional sugere a propensão para as considerar como duas camadas distintas, que compreendem materiais distintos, correspondentes a diferentes fases de execução, e pertencentes a uma estrutura estratificada, constituinte da obra de arte, podendo coexistir ou não na mesma obra. Já o termo *aparelho* é ambíguo quanto à sua constituição, parecendo, por um lado, significar uma de ambas as camadas anteriores e, por outro lado, tratar-se da união das duas. No que se refere à execução da obra de arte parece-nos claro que os termos analisados constituem fases anteriores à execução da camada pictórica ou cromática. Cada uma destas camadas pode ser definida resumidamente de acordo com a sua função:

- A preparação e a imprimadura são estratos existentes entre o suporte e a policromia cujo intuito principal é regularizar a superfície de forma a receber e sustentar os estratos subsequentes, podendo constituir-se por uma ou várias camadas;

- A preparação é a camada mais diretamente responsável pela perenidade da imagem pictórica. A sua função principal é amortecer as pressões provocadas pelas alterações termo-higrométricas do meio envolvente e, conseqüentemente pelos movimentos do suporte na camada pictórica. Outro dos objectivos da sua utilização é o estético - a sua cor e textura interferem no resultado final da imagem. Estes aspetos fazem com que a camada de preparação seja utilizada de diferentes formas de acordo com as preferências estéticas e objetivos de cada artista, atelier ou época. Outra função desta camada é a absorção do excesso de ligante dos pigmentos, que provoca a oxidação do suporte na pintura a óleo;

- A imprimadura conota-se frequentemente com uma fina camada que tem normalmente como ligante o óleo, podendo ser também executada a têmpera, e que é aplicada sob ou sobre o desenho subjacente, total ou parcialmente. Pode ser colorida e encontra-se regularmente sobre a camada de preparação, servindo de barreira na redução da absorção do óleo proveniente das camadas pictóricas por parte da preparação, sendo por isto essencial ao pintar por meio de velaturas. As imprimaduras claras com pigmento maioritário de branco de chumbo evoluem, a partir de meados do século XVI para um sistema com maior quantidade de pigmentos coloridos, por vezes acompanhados de uma dupla camada com colorações distintas. Substitui gradualmente a típica preparação de sulfato e carbonato de cálcio, sendo esta substituição mais evidente a partir do século XVII, na pintura sobre tela.

Na contribuição da análise tecnológica da preparação e camadas associadas para o seu entendimento construtivo, a documentação transmite a consideração pelas

técnicas de execução da obra e pela qualidade dos materiais utilizados, fazendo muitas vezes referência a materiais menos identificáveis à vista desarmada. É patente a consideração pela durabilidade da obra no momento da sua contratação, como forma de perpetuar o legado do encomendante.

Relacionando o tipo de suportes com as preparações das pinturas estudadas verifica-se que tanto a oficina de Lisboa como a oficina de Évora utilizam maioritariamente preparações de sulfato de cálcio sobre suporte de carvalho, preferencialmente importado da região do báltico, sendo que as oficinas de Coimbra e Viseu, ao utilizarem esta preparação, fazem-no maioritariamente sobre suporte de castanho, madeira de recurso local. A análise da relação entre a dimensão das tábuas e espessura das preparações destacou o aumento da espessura das preparações com o aumento da área a pintar no caso das pinturas com suporte de castanho, havendo a relação inversa no caso das pinturas sobre suporte de carvalho.

A comparação entre os tipos de suporte e os tipos de preparação permitiu verificar que tanto a utilização de gesso mate como a de gesso grosso nas pinturas estudadas é variável, correspondendo a seleção deste material também a uma tradição de oficina. A utilização de gesso grosso ocorre tipicamente na oficina de Lisboa, desde os finais do século XV aos finais do século XVI, sendo também verificável na oficina de Coimbra, podendo ser aplicado em tábuas de diferentes tipos de suporte, abarcando dimensões variáveis. Já a utilização de gesso mate é maioritariamente encontrada nas oficinas de Viseu e de Coimbra, e raramente na oficina lisboeta, sendo normalmente aplicado sobre suportes de menor dimensão, tanto sobre castanho como de carvalho.

Tendo em conta os aspetos anteriores, poderemos considerar como formulação tipicamente nacional a utilização de sulfato de cálcio, tanto sobre suportes de carvalho (predominantemente do centro para sul do país) como sobre suportes de castanho (maioritariamente do centro para norte do país). Assim também se pode considerar tipicamente nacional, mais propriamente como uma especificidade regional da oficina de Viseu, a utilização de carbonato de cálcio (cré e provavelmente pedra de Ançã) sobre suporte de castanho.

A camada de encolagem parece surgir na maioria das pinturas e oficinas estudadas. A estabilidade da cola animal, além de uma função isolante, oferece aderência entre as movimentações do suporte e da preparação. As camadas de encolagem são de fina espessura, quase invisíveis ao microscópio óptico, caracterizando-se por uma película transparente e brilhante. A caracterização morfológica desta camada foi levada a cabo por MEV directamente em amostras sem manipulação prévia e inclinadas a cerca de 45°. A metodologia proposta contribuiu para a caracterização da encolagem, trazendo um novo desafio para futuras pesquisas em estudos técnicos de arte.

A impermeabilização, aplicada sobre a preparação, é igualmente comum nas pinturas estudadas, sendo mais ou menos visível, consoante as cores adjacentes, fator justificado pelo maior ou menor grau de absorção do ligante por cada cor, de acordo com os pigmentos e cargas que a compõem. De carácter oleico ou proteico, resinosa ou óleo-resinosa a impermeabilização é comumente definida consoante o sistema pictórico pretendido, óleo ou têmpera, contribuindo para a selagem da preparação, com o objectivo de a polir e alisar para começar a pintar. Caracteriza-se normalmente por um tom amarelo-acastanhado, parcial ou totalmente penetrada na preparação, com ou sem pigmentos adicionados, podendo ser aplicada sob ou sobre o desenho, com ou sem imprimadura sobreposta. A caracterização dos compostos desta camada está dificultada pela sua fina espessura, sendo, contudo, segundo a informação tratadística, no caso das pinturas a óleo, os materiais mais adequados para fazer a ligação entre a preparação e a camada cromática são o óleo de papoila, bem como outros óleos mais refinados pela sua mais lenta secatividade.

Assim, o que distingue um sistema de preparações absorventes de um sistema de preparações não absorventes para pintar é o carácter do seu ligante, a concentração do ligante, bem como a sua concentração na mistura ou o tipo de impermeabilização que lhe é aplicada. Também a espessura da preparação influi na conservação da obra. Quanto mais espessa for a preparação, maior a sua reatividade ao meio e, por consequência mais problemas de destacamento apresenta. De modo a prolongar a longevidade das preparações, os antigos mestres criaram uma estrutura da preparação na qual é reduzida a granulometria partindo da base para o topo, com moagem mais grosseira na base, amortecendo as movimentações do suporte. As demãos de acabamento são de granulometria mais fina, com o objetivo de preparar uma superfície mais fina para pintar, podendo ser-lhes adicionados outros materiais com o mesmo objetivo.

Nas técnicas e materiais das preparações de carbonato de cálcio percebe-se que este material potencia a coesão da pintura na medida em que pode ser utilizado desde a preparação às várias camadas pictóricas, ligando-as entre si e preservando-as.

Nas preparações de cré estudadas observam-se entre uma a seis demãos deste material. Esta tradição tecnológica manteve-se até aos nossos dias, prática que não difere da aplicada também pelos mestres douradores. A ocorrência de cocólitos nas preparações de carbonato de cálcio é característica do material designado de cré. Estas preparações apresentam uma diferenciação granulométrica desde a base até ao topo. Nas camadas de base, responsáveis pela reflexão da luz direta, verifica-se a estrutura mais ou menos intacta de nanofósseis calcários de calcisferas, dinoflagelados calcários. Na moagem mais fina das últimas camadas, responsáveis pela reflexão da luz profunda na preparação quando contêm óleo, surgem maioritariamente os cocólitos que, pela sua reduzida dimensão, não são atingidos pela fina moagem manual.

No sistema de preparações absorventes, preparadas numa emulsão de cola, verifica-se a penetração heterogénea do óleo provindo da camada pictórica, sendo a luz superficial mantida nos casos estudados através da maior espessura da camada.

Destaca-se a particularidade das camadas de encolagem de algumas pinturas de cré analisadas nas quais se detetaram níveis vestigiais de enxofre (S) por meio de análise MEV-EDX, tratando-se possivelmente de alho pela sua ação anti-biológica, relatada em tratados de arte.

O cré parece ser aplicado preferencialmente sobre madeira de carvalho do báltico, sendo, salvo raras exceções, de fina espessura, independentemente da área das tábuas a pintar, pela estabilidade inerente a este suporte. As preparações podem ser executadas com carbonato de cálcio moído a partir de rocha calcária. Este último caso ocorre sobre suportes de castanho e poderá resultar da falta de recurso ao material de cré ou à tentativa de colmatar a qualidade do suporte com um material mais resistente às variações termo-higrométricas, pelo seu maior conteúdo em outros minerais, que plasticizam a matriz de carbonato de cálcio.

Nas técnicas e materiais das preparações de sulfato de cálcio verifica-se que este é o material de preparação mais utilizado nos conjuntos estudados. A tratadística comprova a utilização de gesso nacional, nomeadamente de Soure mas também de gesso de Sevilha nas preparações de obras de arte.

A ocorrência de celestite nas camadas de preparação é relativamente comum e depende principalmente do contexto geológico do gesso, podendo contudo, a sua presença, ser reduzida durante o processo preparação do gesso mate. A existência de Sr envolto em película de Pb, bem como a ocorrência deste último em outros materiais constituintes da preparação, como a dolomite ou os aluminossilicatos, sugere a possível adição de carbonato de Pb, tanto em meio líquido, como, mais provavelmente, na fase de calcinação do gesso, com a intenção de colorir a preparação, obtendo uma maior vibração das cores.

O gesso mate, obtido a partir da rehidratação da anidrite, seria adicionado ao gesso grosso após este procedimento, com o intuito de aumentar a consistência da malha, possibilitando uma maior variação de tensão pela introdução de elementos de hábitos aciculares na matriz de anidrite.

Os resultados obtidos com a prospeção sobre a base de dados executada para as pinturas estudadas permitem-nos saber mais sobre as várias oficinas de pintura nacional e especificamente sobre cada pintor, como é o caso do pintor regional António Nogueira, que se destaca por utilizar preparações coloridas sem a utilização de branco de chumbo. Foi possível identificar uma técnica de execução das preparações que distingue o pintor regional António Nogueira da maioria dos outros pintores na nossa base de dados.

Na execução dos protótipos preparados a partir de gesso de Soure concluiu-se que quanto maior a temperatura de calcinação maior é a luminosidade e reflectância deste material, contribuindo este aspecto para a preferência pela calcinação do material, uma vez que se torna mais claro, cumprindo melhor o objetivo de uma camada preparatória. Contudo, o produto resultante da hidratação do material sintetizado é mais luminoso. Ou seja, o gesso mate é mais luminoso que o gesso grosso, sendo provavelmente por isto que se encontra sempre misturado com a anidrite, no gesso grosso das amostras históricas.

Os resultados da análise por MEV-EDX ao gesso de Soure permitiram verificar que o gesso cristalino é constituído apenas por S e Ca, sendo que o gesso comum, além dos elementos maioritários S e Ca, apresenta associados outros elementos, como Al e Si, provavelmente aluminossilicatos, e Ca e Mg, provavelmente a dolomite, bem como Sr, do provável composto de celestite, entre outros elementos como o Fe e o Mn ou o Ti, resultando num material mais heterogéneo, com constituintes comuns à maioria das preparações históricas estudadas. Estes resultados sugerem que na maioria das preparações de sulfato de cálcio estudadas tenha sido utilizado o gesso comum (pardo), conforme indica o tratado de Filipe Nunes. Este gesso comum seria sintetizado por calcinação e aplicado sob a forma de gesso grosso (maior quantidade de anidrite que de gesso), que é o caso que sucede maioritariamente nas oficinas estudadas, com regular ocorrência na oficina de Lisboa, por oposição ao gesso mate (maior quantidade de gesso do que de anidrite), resultante da hidratação da anidrite, obtida por calcinação, que ocorre nas oficinas de Coimbra e Viseu. Esta utilização de gesso mate é coincidente com um renovado gosto humanístico na pintura nacional, enquadrando-se nos padrões do renascimento europeu, ocorrido a partir da década de trinta em Portugal.

As obras estudadas das oficinas de Coimbra e Viseu, como da oficina de Lisboa, continuam a revelar, no entanto, que os seus criadores estavam atentos às influências artísticas que circulavam através de gravuras originárias do norte da Europa, incorporando igualmente as inovações renascentistas de cariz italianizante, com maior evidência na oficina de Lisboa.

Na oficina de Coimbra pode comprovar-se a forte influência da gravura neerlandesa da oficina de Colmar, com destaque para as gravuras do mestre E. S. e dos seus continuadores Shongauer e Meckenem.

Relativamente às camadas de preparação, esta oficina apresenta numa primeira fase (c. 1498-1525) camadas preparatórias de gesso grosso sobre suportes de madeira de castanho, e, pontualmente sobre carvalho.

Na segunda fase de produção desta oficina (c. 1521-1530) podemos verificar uma alteração no tipo de preparação, sendo utilizado sobretudo o gesso mate sobre suportes de madeira de castanho, e, mais pontualmente, de carvalho. A terceira fase de produção

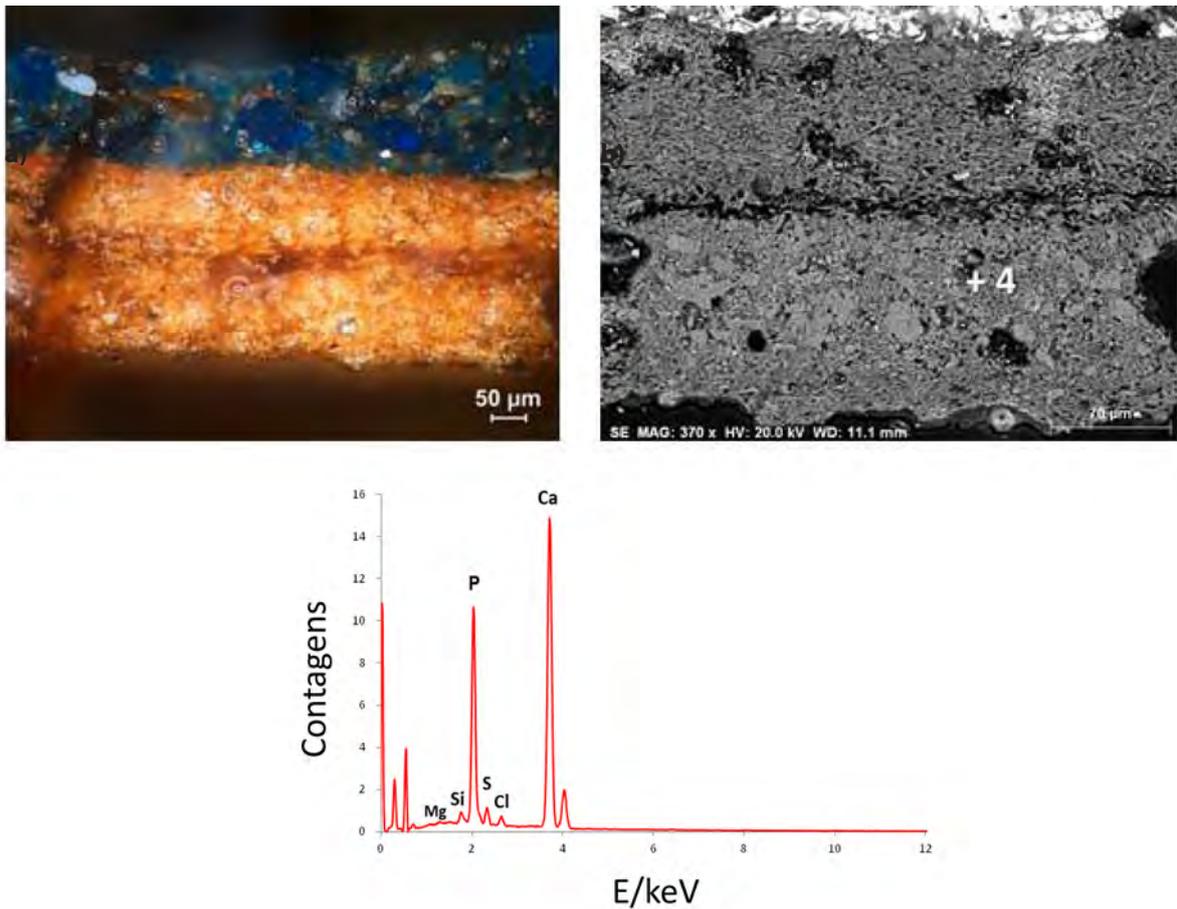


Fig. 1 - a) imagem por MO da amostra 33-76-1 da predela *São Simão, São Tiago, São Paulo e Santo André* do políptico da Santa Casa da Misericórdia de Montemor-o-Velho; elaborado c.1520 e atribuído a Manuel Vicente **b)** imagem por MEV(ERD) da mesma amostra de gesso mate com indicação do ponto analisado; c) espectro de análise elemental por MEV-EDX do ponto indicado evidenciando os elementos cálcio (Ca) e fósforo (P) como indicativo da provável existência do pigmento carvão animal numa matriz de S-Ca correspondente ao sulfato de cálcio, neste caso gesso mate.

da oficina (c. 1559-80), com o retábulo atribuído a Bernardo Manuel, caracteriza-se novamente pela utilização de gesso grosso sobre suportes de madeira de castanho, havendo contudo diferenciações significativas na tecnologia de preparação do gesso grosso, preparado mais finamente que as preparações da primeira fase.

A fase final da oficina, ainda que pareça secundarizar as exigências básicas de regularização do suporte e da preparação, evidencia a recuperação das técnicas preparatórias que remontam às suas origens, retomando a tipologia que parece ser característica desta oficina - preparações de gesso grosso sobre suporte de castanho.

A análise das camadas de preparação da oficina de Viseu vem corroborar a tradição da utilização do modelo nórdico nos primeiros tempos de atividade de Vasco Fernandes e dos seus colaboradores, com a utilização do carbonato de cálcio nas suas preparações.

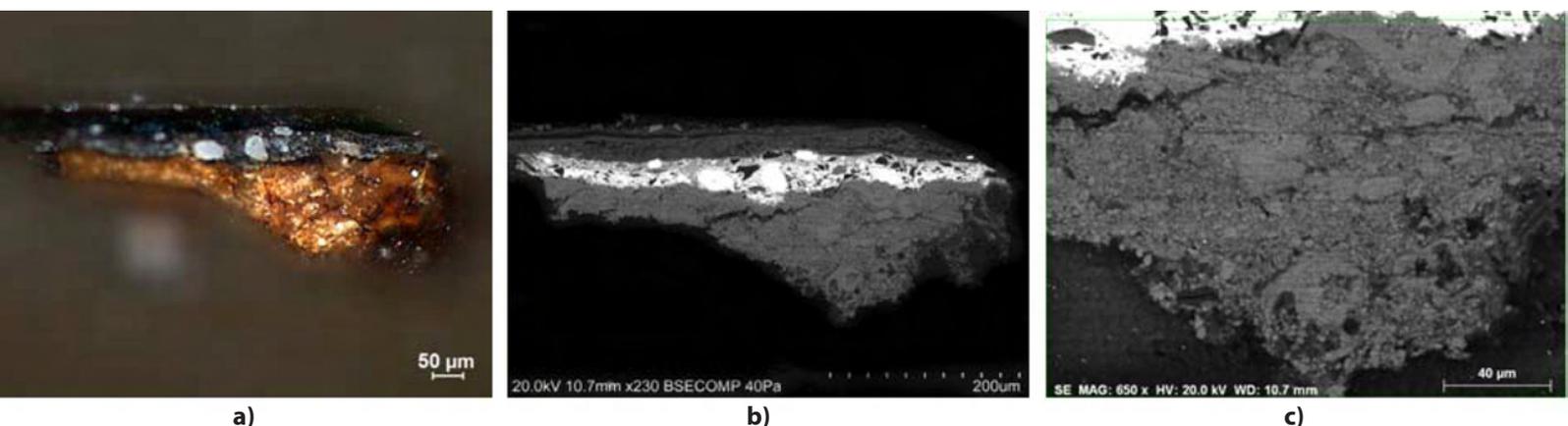


Fig. 2 - a) imagem por MO da amostra 20-77-9 do *Retábulo da capela-mor da Sé de Viseu* (Museu Grão Vasco), atribuído a Vasco Fernandes e Francisco Henriques, executado cerca de 1502-1505; **b)** imagem de MEV (ERD) da mesma amostra; **c)** pormenor de imagem de MEV (ERD) da mesma amostra.

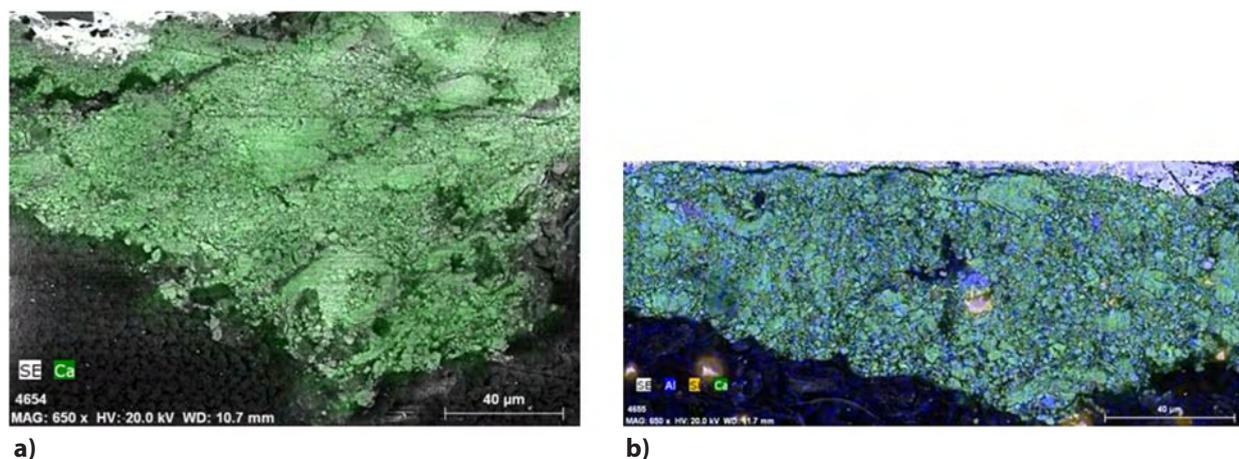


Fig. 3 - a) mapa combinado de análise elementar por MEV-EDX da amostra 20-77-9 com o elemento Ca; **b)** mapa de análise elementar por MEV-EDX da amostra 20-77-12 evidenciando os elementos Al, Si e Ca numa matriz de Ca correspondente ao carbonato de cálcio.

A utilização de camadas preparatórias de carbonato de cálcio por parte desta oficina pode distinguir-se pela utilização de cré, aplicado em finas camadas sobre suporte de carvalho. Ao utilizar suportes de madeira de castanho, varia a qualidade do carbonato de cálcio, utilizando cré em preparações de grande espessura ou a pedra calcária (de Ançã?) moída, sendo estas duas tipologias características desta oficina.

A partir da década de trinta, após uma fase de experimentação de uma tipologia de preparação de sulfato de cálcio sob cré, e, em concordância com a abertura desta oficina para o humanismo italianizante, as pinturas começam a ser preparadas com sulfato de cálcio, mais especificamente com gesso mate, ao modo do renovado gosto italiano, mas também em prol da perenidade das obras, em função do tipo de suporte utilizado (castanho). A mesma tipologia surge contemporaneamente na oficina de Coimbra, sugerindo uma relação entre ambas as oficinas, podendo a oficina de Viseu ter influenciado esta última. Esta tipologia verifica-se também nas obras de continuidade da oficina, mas já com adição de pigmentos com o intuito de colorir a preparação, revelando uma evolução perante a técnica anterior, que utilizava preparações brancas de gesso mate. A coloração da preparação sugere também a relação com a grande oficina régia de Lisboa, relação já comprovada pela documentação coeva.

O sistema de dupla camada preparatória, com grãos mais grosseiros junto ao suporte e grãos mais finamente moídos junto à camada cromática, parece ocorrer tanto nas preparações de carbonato como nas preparações de sulfato de cálcio desta oficina. Já a provável utilização de carbonato de chumbo em dissolução na maioria das preparações desta oficina também parece ser frequente pela presença de Pb tanto em partículas de Ca, como de S-Ca, bem como aluminossilicatos ou mesmo em carbonatos de Mg-Ca (dolomite).

Nos componentes orgânicos das preparações, os de carácter proteico encontram-se normalmente em inferior quantidade em relação ao material oleico, decorrente em parte da técnica de polimento a óleo aplicada sobre a preparação para o *lavar doce* do pincel, conforme o referenciado pela tratadística.

Na grande oficina de Lisboa a tipologia de *gesso grosso* parece perdurar desde os meados do século XV ao final do século XVI.

Na oficina de Nuno Gonçalves destaca-se uma primeira fase na produção onde ao gesso grosso foi adicionada maior quantidade de gesso dihidratado, sendo vestigial a quantidade de calcite; numa segunda fase, verifica-se a diminuição da quantidade de gesso dihidratado adicionada ao gesso grosso, aumentando a quantidade de dolomite na matriz do sulfato de cálcio, bem como a calcite nas camadas superiores da preparação, em provável substituição do gesso dihidratado, alisando e aclarando a superfície preparatória a pintar e apresentando as vantagens da maior trabalhabilidade quando adicionada à mistura preparatória das últimas camadas, moídas mais finamente.

Esta característica precursora, bem como a possível adição de carbonato de Pb em dissolução na preparação, torna-se uma evidência nos posteriores núcleos pictóricos estudados das oficinas de Lisboa, com é o caso das pinturas da Charola do convento de Cristo de Tomar, atribuídas à oficina de Jorge Afonso.

Contudo, distingue-se uma evolução deste núcleo em relação à oficina anterior: as preparações, igualmente dispostas em camadas inferiores de granulometria mais grosseira e camadas superiores, de granulometria mais fina, apresentam-se em geral, mais finamente moídas. A esta mais fina moagem das camadas preparatórias são adicionados pigmentos como o carvão animal e o ocre com a intenção de colorir as preparações.

Verifica-se assim que, também na pintura nacional, tal como se apura em pintura coeva italiana, a adopção de preparações coloridas ocorre desde o início do século XVI.

Como tal, é evidente a evolução tecnológica na aplicação destas camadas preparatórias, relativamente à oficina lisboeta anterior, e distanciando-se da técnica de preparação flamenga, factores que propiciarão a adoção destas técnicas por parte dos restantes pintores, ensinados na oficina de Jorge Afonso, que irão, operando maioritariamente em parcerias, dar continuidade à grande oficina de Lisboa, com é o caso das pinturas analisadas atribuídas aos Mestres de Ferreirim, bem como as

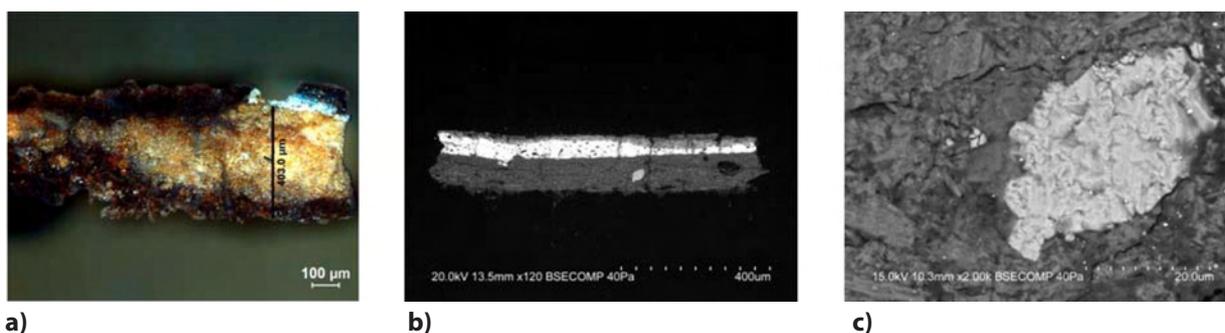


Fig. 4 - a) imagem por MO da amostra 73-85-5 da preparação da pintura *Santo André e São Tomé* (73-85), predela atribuída aos Mestres de Ferreirim, hoje no Museu Nacional de Machado de Castro; **b)** imagem por MEV (ERD) da mesma amostra; **c)** pormenor da mesma amostra por MEV (ERD), com grão de celestite ampliado.

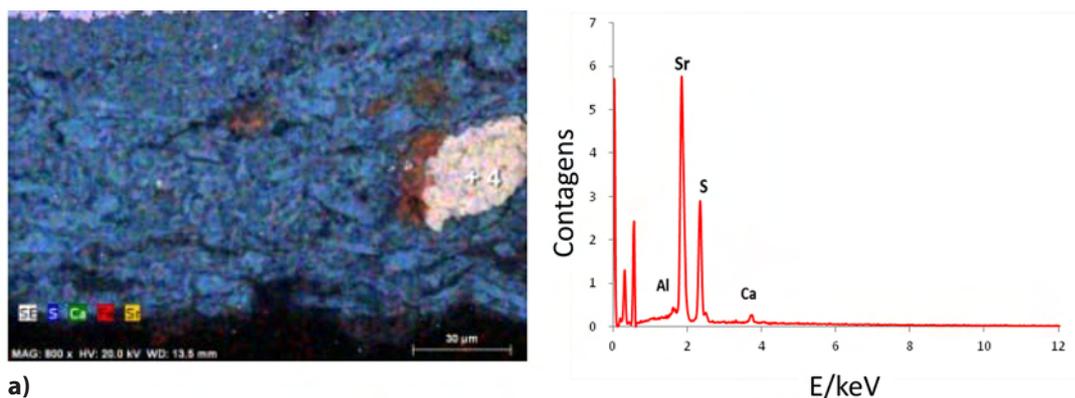


Fig. 5 - a) análise elementar por MEV-EDX da amostra 73-85-5 com indicação do ponto analisado **b)** espectro da análise elementar por MEV-EDX do ponto indicado destacando o grão de Sr provavelmente celestite numa matriz de S-Ca correspondente ao sulfato de cálcio, neste caso gesso grosso.

atribuídas somente a Garcia Fernandes ou à maioria das pinturas atribuídas somente a Gregório Lopes, cuja utilização de pigmentos na preparação já não é tão evidente. Este último aspeto é comum nas pinturas atribuídas a Diogo Contreiras, ainda que pareça existir a adição de carbonato de chumbo à preparação, bem como de carvão vegetal, destacando-se a espessa camada de impermeabilização.

Já nas obras estudadas de Diogo Teixeira surge a dupla camada preparatória, composta principalmente por anidrite, com pequenas quantidades de gesso e possível adição de carbonato de chumbo, com excepção da pintura *Pentecostes* na qual a quantidade de anidrite parece assemelhar-se à quantidade de gesso, não sendo identificado o Pb na preparação desta pintura, havendo a possibilidade de ser preparada pelo seu ajudante Belchior de Matos, pintor das Caldas da Rainha.

As obras atribuídas a Simão Rodrigues e a Domingos Vieira Serrão, do início do século XVII, são caracterizadas igualmente pela dupla camada preparatória, composta principalmente por anidrite com pequenas quantidades de gesso e coloridas com pigmentos de cor ocre (ocres) e pigmentos de cor negra (carvão vegetal). Destaca-se a fina imprimadura, também colorida e constituída por Fe, provavelmente grãos de ocre finamente moídos, já sem a presença de branco de chumbo. A constituição, bem como a tecnologia de execução das preparações coloridas deste núcleo pictórico sugere uma continuidade das preparações executadas na grande oficina régia de Lisboa.

Enfim, percebe-se que os antigos mestres dos séculos XV e XVI expressavam a sua criatividade através de métodos de construção pictórica definidos, aceitando e seguindo os ensinamentos tradicionais das suas oficinas. A libertação gradual do artista proporcionou a individualização das técnicas pictóricas e preparatórias, e, conseqüentemente a heterogeneidade de métodos e materiais utilizados. Esta heterogeneidade é mais evidente em pequenas oficinas, como Viseu e Coimbra, mas também em casos de pintura regional, sendo óbvio em ambos os casos o aproveitamento

das matérias locais. As exigências materiais impostas pela coroa e pelos regimentos das corporações dos ofícios parecem não se repercutir nestes casos, contrariamente ao sucedido na grande oficina régia de Lisboa, que reflete uma tipologia homogénea de preparações de gesso grosso desde os finais do século XV até ao século XVII.

A abordagem seguida neste projeto, resultado de um trabalho conjunto e interdisciplinar, possibilitou progredir no conhecimento sobre as opções técnicas de oficinas pictóricas nacionais, desde o final do século XV até ao final do século XVI. A análise crítica dos resultados obtidos permitiu concluir sobre o papel fundamental das preparações na conservação destas obras, proporcionando uma caracterização mais profunda dos materiais incluídos na pintura nacional e contribuindo deste modo para a sua perenidade.

As hipóteses propostas nesta dissertação procuraram incorporar os aspetos da técnica e da materialidade preparatória das obras estudadas como conhecimento essencial à compreensão entre indivíduo e criação.

Agradecimentos

A autora agradece à Fundação para a Ciência e Tecnologia o apoio financeiro (bolsa de pós-doutoramento SFRH / BPD / 103315/2014) através do programa QREN-POPH-tipologia 4.1., Co-participada pelo Fundo Social Europeu (FSE) e pelo Fundo Nacional MCTES. Agradece-se também a Maria José Oliveira pela assistência na μ -DRX, a Luís Dias pela assistência no SEM-EDS, a Stéphane Longelin pela assistência de μ -Raman, a Catarina Miguel e a Ana Cardoso pela assistência no μ - FTIR.

Bibliografia

ANTUNES, Vanessa. *Técnicas e materiais de preparação na pintura portuguesa dos séculos XV e XVI*. Lisboa. Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. 2014.

ANTUNES, Vanessa; ANUNCIACÃO, Orlando; CANDEIAS, António; SERUYA, Ana Isabel. A data mining analysis over a database of materials of Portuguese painting from the 15th and 16th centuries. *e- preservation Science, scientific research for the preservation of cultural heritage*. 9. (2012). 17-22. 1854-3928; E-ISSN:1581-9280. Disponível em WWW: <<http://www.morana-rtd.com/e-preservationscience/index.html>>. Consultado em 15/12/2011.

ANTUNES, Vanessa; CANDEIAS, António; CARVALHO, Maria Luísa; OLIVEIRA, Maria José; MANSO, Marta; SERUYA, Ana Isabel; COROADO, João; DIAS, Luís; MIRÃO, José; LONGELIN, Stéphane; SERRÃO, Vitor. GREGÓRIO LOPES painting workshop: characterization by X-ray based techniques ANALYSIS BY EDXRF, μ -XRD and SEM-EDS. *JINST:Journal of Instrumentation, Conference proceedings*. 9. (Maio 2014). Disponível em WWW: <http://iopscience.iop.org/1748-0221/9/05/C05006/pdf/1748-0221_9_05_C05006.pdf>.

ANTUNES, Vanessa; CANDEIAS, António; CARVALHO, Maria Luísa; OLIVEIRA, Maria José; SERUYA, Ana Isabel; COROADO, João; DIAS, Luís; MIRÃO, José; LONGELIN, Stéphane; SERRÃO, Vitor. Characterization of gypsum and anhydrite ground layers in 15th and 16th centuries Portuguese paintings by Raman Spectroscopy and other techniques. *Journal of Raman Spectroscopy*. (Maio 2014).

ANTUNES, Vanessa; CANDEIAS, António; OLIVEIRA, Maria José; LORENA, MERCÊS; SERUYA, Ana Isabel; CARVALHO, Maria Luísa; GIL, MILENE; MIRÃO, José; COROADO, João; GOMES, VIRGINIA; SERRÃO, Vitor. Calcium sulphate fillers and binders in Portuguese 15th and 16th centuries: ground layers from a family painting workshop - study by multianalytical spectroscopic techniques. *Microchemical Journal*. 125. (2016). 290-298. 0026-265X. Disponível em WWW: <<http://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0026265X15003227>>.

ANTUNES, Vanessa; OLIVEIRA, Maria José; VARGAS, HELENA; CANDEIAS, António; SERUYA, ANA; DIAS, Luís; SERRÃO, Vitor; COROADO, João. Characterization of Glue Sizing Layers in Portuguese Wood Paintings from the 15th and 16th Centuries by SEM Secondary Electron Images and μ -FTIR. *Microscopy and Microanalysis*. 20. (2014). 66-71. Disponível em WWW: <http://journals.cambridge.org/repo_A91V54eM>.

ANTUNES, Vanessa; OLIVEIRA, Maria José; VARGAS, HELENA; SERRÃO, Vitor; CANDEIAS, António; CARVALHO, Maria Luísa; COROADO, João; MIRÃO, José; DIAS, Luís; LONGELIN, Stéphane; SERUYA, Ana Isabel. Characterization of glue *sizing* under calcium carbonate ground layers in flemish and luso-flemish painting -analysis by SEM-EDS, μ -XRD and μ -Raman. *Analytical Methods*. 6. 3 (2014). 710-717. Disponível em WWW: <<http://pubs.rsc.org/en/content/articlelanding/2014/ay/c3ay41327f#divAbstract>>.

ANTUNES, Vanessa; SANTOS, Isabel - Preparação e imprimitura: a matéria invisível. in Afonso, Luís Urbano. *The Materials of the Image. As Matérias da Imagem*. Lisboa. Cátedra de Estudos Sefarditas «Alberto Benveniste» da Universidade de Lisboa. 2010. 133-146. 978-989-8465-00-9.

ANTUNES, Vanessa; SERRÃO, Vitor; CANDEIAS, António; OLIVEIRA, Maria José; SERUYA, Ana Isabel; COROADO, João; CARVALHO, Maria Luísa; DIAS, Luís. - Técnicas e materiais de preparação na pintura portuguesa dos séculos XV e XVI. in Serrão, Vitor, ANTUNES, Vanessa & Seruya, Ana Isabel. *Colóquio Internacional sobre As Preparações na Pintura Portuguesa dos Séculos XV e XVI, Auditório do Museu Nacional de Arte Antiga, 28 e 29 de Junho de 2013*. Overprint-graphic production management/Torreana. Lisboa. Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. 2013. 55-74. 9789899623620.

CARDOSO, Maria Isabel Fernandes Pombo. *Gesso layers on Portuguese Baroque altarpieces: materials, practices and durability*. Londres. University College London. 2010.

CORREIA, Vergílio. *Pintores Portugueses dos séculos XV e XVI, Subsídios para a História da Arte Portuguesa* Coimbra. 1928.

COUTO, João. A pintura flamenga em Évora no século XVI : variedade de estilos na obra atribuída a Frei Carlos. *A cidade de Évora : boletim de cultura da Câmara Municipal*. (1943). 16 p.

FIGUEIREDO, José de. *O Pintor Nuno Gonçalves, 1450-1471, Arte portuguesa primitiva* Lisboa. Typ. do Anuario Commercial. 1910.

GETTENS, Rutherford J.; MROSE, M.E. Calcium Sulphate Minerals in the Grounds of Italian Paintings. *Studies in Conservation*. 1. 4 (1954). 174-189. Disponível em WWW: <<http://www.jstor.org/stable/1505020>>.

REIS-SANTOS, Luís. - Obras-primas de um pintor ignorado, na Misericórdia da Lourinhã. *in* Edição Do Autor. *Estudos de pintura antiga*. Lisboa. Gráfica Santelmo. 1943. 187-196.

SANTOS GÓMEZ, Sonia; SAN ANDRÉS MOYA, Margarita; MARFIL, Rafaela; UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID. FACULTAD DE BELLAS ARTES. DEPARTAMENTO DE PINTURA. *Las preparaciones de yeso en la pintura sobre tabla de la Escuela Española*[Madrid. Universidad Complutense de Madrid, Servicio de Publicaciones, . 2006. Disponível em WWW: <<http://www.ucm.es/BUCM/tesis/bba/ucm-t28904.pdf>>.

SERRÃO, Vítor. *O maneirismo e o estatuto social dos pintores portugueses* Lisboa. Imprensa Nacional-Casa da Moeda. 1983.

SERRÃO, Vítor. *A pintura maneirista em Portugal* 1. Lisboa. Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Ministério da Educação e das Universidades. 1982.



CIRA

BOLETIM CULTURAL 13
(2015-2016)

A Arte
no concelho
de Vila Franca
de Xira

*Grandes
Obras*

CICLO DE CONFERÊNCIAS



Câmara Municipal
de Vila Franca de Xira
www.cm-vfxira.pt



Câmara Municipal de Vila Franca de Xira