



Largo das Belas-Artes
01

A Revista Largo das Belas-Artes, Volume 01, número 01 – Projetos de doutoramento, abarca um conjunto de textos – apresentados, no âmbito dos Encontros no Largo das Belas-Artes, pelos estudantes do curso de doutoramento em Belas-Artes, da Faculdade de Belas-Artes, da Universidade de Lisboa – onde podemos observar a diversidade de temas, que se incluem na área de Ciências da Arte e do Património.

Créditos da Capa:

Cláudia Matoos, *Largo das Belas-Artes de Lisboa, 2024*

(Tinta da china sobre papel: 20 x 15,5 cm)

Fonte: Cortesia da artista

Revista Largo das Belas-Artes

Volume 01, número 01 – Projetos de Doutoramento

Dezembro 2024

ISSN 2184-9056

Índice

1. Editorial

Projetos de doutoramento em Belas-Artes – especialidade de Ciências da Arte e do Património
Luís Jorge Gonçalves

2. Artigos originais

Reflexos espanhóis – Origens portuguesas: A azulejaria do Palácio e Quinta da Bacalhôa
Álvaro Fernando Duarte de Sousa Silva

A Gestão da Conservação do Património Cultural Municipal: o Caso da Casa de Pesca
Ana Guerin

Acessibilidade de públicos com deficiência visual à Farmácia Barbosa em exposição no Museu da Farmácia de Lisboa
Ana Sofia Neves; Frederico Henriques; Ana Bailão

As placas de teto sevilhanas dos séculos XV e XVI nas técnicas de corda seca e aresta: levantamento e estudo de exemplares in situ e de objetos museológicos
Ana Cláudia Encarnação de Sousa

Azulejaria em Portugal nos Séculos XV e XVI. Novas Perspetivas de Abordagem e Proposta de um novo Inventário
Carina Bento

Pomeranos: reconhecendo identidade
Elaine Karla de Almeida

Index

1. Editorial

Doctoral projects in Fine Arts – specializing in Arte and Heritage Sciences 7 - 8
Luís Jorge Gonçalves

2. Original articles

Spanish reflexes - Portuguese origins: The tiles of the Palace and Estate of Bacalhôa 10-16
Álvaro Fernando Duarte de Sousa Silva

Conservation of City Hall Cultural Heritage: The case of Fishing House 17-29
Ana Guerin

Accessibility of audiences with visual deficiency to Barbosa's Pharmacy on display at Pharmacy Museum in Lisbon 30-39
Ana Sofia Neves; Frederico Henriques; Ana Bailão

Sevillian ceiling tiles from the 15th and 16th centuries using dry-line and arista techniques: survey and study of in situ examples and museum collections 40-48
Ana Cláudia Encarnação de Sousa

Tiles in Portugal in the 15th and 16th centuries. New Perspectives on Approach and Proposal of a new Inventory 49-55
Carina Bento

Pomeranians: recognizing identity 56-63
Elaine Karla de Almeida

<p>Estudo e avaliação do comportamento de fixativos para o processo de reintegração cromática a seco em pintura contemporânea não envernizada Marta Aleixo</p>	<p><i>Study and evaluation of the behavior of fixatives for the dry color re-integration process in unvarnished contemporary painting</i> Marta Aleixo</p>	<p>64-70</p>
<p>O Património Musical Monumental do Palácio Nacional de Mafra Michel Reis</p>	<p><i>The Monumental Musical Heritage of the Palácio Nacional de Mafra</i> Michel Reis</p>	<p>71-79</p>
<p>Museu Arqueológico do Convento do Carmo: ruínas que inspiram, projeto artístico de moda/figurino, a partir da memória e do património Michele Augusto</p>	<p><i>Archaeological Carmo Convent Museum: ruins that inspire artistic fashion design</i> Michele Augusto</p>	<p>80-88</p>
<p>3. Ficha Técnica</p>	<p><i>3. Datasheet</i></p>	<p>90</p>

1. Editorial

Editorial

Projetos de doutoramento em Belas-Artes – especialidade de Ciências da Arte e do Património

Doctoral projects in Fine Arts – specializing in Art and Heritage Sciences

LUÍS JORGE GONÇALVES*

*Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, Vidro e Cerâmica para as Artes - VICARTE, Largo da Academia de Belas-Artes, 1249-058 Lisboa, Portugal.

No âmbito do curso de doutoramento em Belas-Artes, na especialidade de Ciências da Arte e do Património, da Faculdade de Belas-Artes, da Universidade de Lisboa, foi promovido um encontro entre os estudantes, deste ciclo de estudos, para apresentação e discussão dos seus projetos. Dessa reunião resultou um conjunto de textos, onde podemos observar a diversidade de temas, que se incluem na área de Ciências da Arte e do Património.

Os estudos nas ciências da arte e do património envolvem estes três conceitos: ciências, arte e património. São conceitos que pressupõem um rigor na construção de conhecimento, a partir de metodologias científicas, aplicadas aos objetos artísticos, especificamente, e ao património cultural, mais genericamente. O campo da arte envolve uma diversidade de áreas, acompanhando as transformações do conceito de arte, como a história, antropologia, sociologia, estética, crítica da arte e teorias, curadoria de arte contemporânea, a museologia da arte, a ampla área da conservação, do restauro e da documentação, entre outras. O património cultural engloba uma multiplicidade de área, que corresponde à diversidade das experiências humanas. A construção de uma narrativa do património pressupõe uma multiplicidade de fatores que devemos ter em conta, tal como o género *Homo*. Não incluímos aqui o património natural, com áreas muito específicas nos domínios da geomorfologia, zoologia, botânica, entre outras.

Os projetos apresentados manifestam a variedade de objetos de estudo. Cada projeto contribui para um melhor conhecimento científico das artes e do património cultural. Os textos são ainda uma marca de uma época. Refletem preocupações do presente. No caso concreto estão inseridos no contexto temporal da COVID 19. Permitiram troca de experiências entre os diferentes projetos. Os protagonistas foram Álvaro Silva, Ana Cláudia Sousa, Ana Neves, Carina Bento, Elaine Karla Almeida, Marta Aleixo, Michele Dias Augusto e Michel Reis.

Com esta publicação a revista “Largo das Belas-Artes” cumpre o seu objetivo de proporcionar a edição de projetos e de encontros científicos promovidos no âmbito

das atividades de investigação do doutoramento em Belas-Artes, na especialidade de Ciências da Arte e do Património. Um agradecimento a Elaine Karla Almeida pelo trabalho de produção desta obra.

Notas biográficas

Luís Jorge Rodrigues Gonçalves, Professor Associado com Agregação da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (FBAUL). Doutorado em Belas-Artes, na especialidade de Ciências da Arte e do Património, com a tese “Escultura Romana em Portugal: uma arte no quotidiano”. Leciona na FBAUL disciplinas de História da Arte (Pré-História e Antiguidade), História da Arte Brasileira, História do Azulejo em Portugal, Museologia e Curadoria. Foi coordenador do Mestrado de Museologia. Exerceu o cargo de Diretor da FBAUL e de Presidente do Conselho Pedagógico. Desenvolve investigação em “Arte, Territórios e Espiritualidade”, nos domínios da Arte Pré-Histórica, da Escultura Romana e da Arte Brasileira. Explora interfaces entre arte pré-histórica, arte antiga e arte contemporânea. É responsável por exposições monográficas sobre temáticas do património.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5094-3603>

E-mail: lj.goncalves@belasartes.ulisboa.pt

Morada: Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas Artes, Largo da Academia Nacional de Belas-Artes, 1249-058 Lisboa, Portugal.

2. Artigos originais

Original articles

Reflexos espanhóis – Origens portuguesas: A azulejaria do Palácio e Quinta da Bacalhôa

Spanish reflexes - Portuguese origins: The tiles of the Palace and Estate of Bacalhôa

ÁLVARO FERNANDO DUARTE DE SOUSA SILVA*

*Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, Centro de Investigação e Estudos de Belas-Artes (CIEBA), Largo da Academia Nacional de Belas-Artes, 1249-058, Lisboa, Portugal.

Resumo

O Palácio e Quinta da Bacalhôa é tido como um dos conjuntos mais coerentes da azulejaria primordial Portuguesa, com exemplares datados do século XV ao século XVI. O seu património azulejar in situ, compreende obras de azulejaria datadas das últimas encomendas provenientes de Sevilha e das primeiras da Flandres, coevas do início da produção de azulejaria em Portugal, associada a artistas reconhecidos desta forma de arte como Niculoso Pisano (?-1529), Jan Floris (c.1520-1577) e João de Góis (1536-?). Fruto do trabalho em decurso, têm sido descobertas outras obras de azulejaria que atestam que a Bacalhôa teve um programa decorativo anterior ao implementado por Brás [Afonso] de Albuquerque (1500-1580) no século XVI, associado a outra grande figura que foi proprietária deste Palácio, a Infanta D. Brites (1430-1506), Duquesa de Viseu e Beja.

Palavras-chave: azulejaria, séculos XV e XVI, Bacalhôa.

Abstract

The Palace and Estate of Bacalhôa is considered one of the most coherent sets of primordial Portuguese tiles, with specimens dating from the 15th to the 16th century. Its tile heritage in situ, includes works dated from the last orders from Seville and the first from Flanders, coevals of the beginning of tile production in Portugal, associated with recognized artists in this art form as Niculoso Pisano (? - 1529), Jan Floris (c.1520-1577) and João de Góis (1536-?). As a result of the work in progress, other tiles have been discovered stating that Bacalhôa had a decorative program prior to that implemented by Brás [Afonso] de Albuquerque (1500-1580) in the 16th century, associated with another great figure who owned this estate, Infanta D. Brites (1430-1506), Duchess of Viseu and Beja.

Keywords: tiles, 15th and 16th centuries, Bacalhôa.

Introdução

O Palácio e Quinta da Bacalhôa conservam um repositório in situ, de azulejaria espanhola do século XV e XVI único em Portugal, equiparado aos grandes Monumentos Nacionais, como sejam o Palácio Nacional de Sintra, o Convento da Conceição de Beja ou o Mosteiro de São Paulo de Frades em Coimbra.

A importância deste monumento é acrescida, pelo facto de incorporar na sua decoração azulejar um magnífico painel figurativo intitulado *Susana e os Velhos* ou *Susana surpreendida no banho*, que ostenta a data de 1565 (Figura 1), considerado pelos grandes historiadores como uma das peças charneiras na definição cronológica da azu-

lejaria em Portugal, coeva da produção das primeiras majólicas em território Nacional. Neste contexto, a azulejaria do Palácio e Quinta da Bacalhôa é fundamental para se estabelecer a cronologia da produção azulejar, que veio a consagrar obras primas da arte portuguesa realizadas pela mão dos mestres da segunda geração de artistas, na técnica de majólica, da Península Ibérica.

Além de um fragmento que se conserva no Museu do Palácio da Bacalhôa (Figura 2), aparentemente com parte das letras MA, que alguns autores afirmam poder corresponder à assinatura MATOS (Rasteiro, 1895: 35; Rasteiro, 1898: Estampa XXXVII), o imponente conjunto azulejar da Bacalhôa não ostenta outras assinaturas que lhe possibilitem estabelecer autorias. Acresce ainda o facto de que até ao momento não se encontrou documentação associada à exorbitante encomenda de revestimentos para esta propriedade, deixando no ar a questão primordial das autorias e centros de produção, fundamentais para o enquadramento e entendimento da primeira produção azulejar em território Nacional.



Figura 1: Pormenor da data do painel Susana e os Velhos, 1565 (inv.301-8). Pavilhão Central da Casa de Prazer, Quinta da Bacalhôa, Azeitão, Portugal. Fonte: Zaid Abdali. Associação de Coleções | Coleção Berardo.

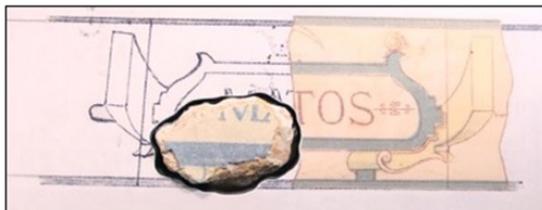


Figura 2: Fragmento de azulejo com parte das letras MA (inv.301-57), inserido em desenho de cartela proposto por Joaquim Rasteiro e ilustrado por A. Blanc para (Rasteiro, 1898: Estampa XXXVII). Em exposição no Museu Palácio da Bacalhôa, Azeitão, Portugal. Fonte: Zaid Abdali; Composição gráfica: Hugo Martins. Associação de Coleções | Coleção Berardo.

Nesta senda, estão neste momento a decorrer estudos laboratoriais, coordenados pelo Eng. João Mimoso do LNEC – Laboratório Nacional de Engenharia Civil, que visam a comparação das pastas, vidrados e interfaces, da azulejaria da Bacalhôa, com outros conjuntos documentados e assinados em território Nacional e Espanhol, confirmando ou refutando as hipóteses levantadas pelos dos historiadores de arte com provas absolutas laboratoriais.

1. Reflexos espanhóis

A azulejaria do Palácio e Quinta da Bacalhôa pode ser dividida em três momentos, concomitantes com as encomendas efetuadas por dois dos seus ilustres proprietários, ambos responsáveis pela arquitetura deste monumento e a sua decoração, como o conhecemos hoje. A D. Brites (1430-1506), Infanta de Portugal e Duquesa de Viseu e Beja atribui-se a encomenda da residência palaciana de gosto Renascentista e da cerca da propriedade com os seus torreões circulares com cúpulas gomadas, solução igualmente adotada nas seis capelas implantadas nos muros da parte baixa. A Brás [Afonso] de Albuquerque (1500-1580), que compra a propriedade a D. Brites de Lara (1502-?), bisneta de D. Brites, em 1528, corresponde a construção da Casa de Prazer, antecedida pelo Jardim Secreto, das Casas da Índia e das Pombas, bem como a renovação do revestimento azulejar que se divide em duas fases.

Neste contexto, temos dois programas de decoração azulejar. O primeiro, diz respeito às encomendas efetuadas por D. Brites às oficinas de Sevilha, no último quartel do século XV, das quais ficaram alguns testemunhos ainda aplicados *in situ*, documentados por Joaquim Rasteiro (Rasteiro, 1895; Rasteiro, 1898), como sendo o revestimento do nicho sobre o altar de uma das capelas gomadas, com azulejaria de aresta num padrão que imitava os alicatados (Figura 3), igual aos que se expõem no Museu do Palácio da Bacalhôa (Figura 4). São ainda desta encomenda os azulejos na técnica de corda seca, aplicados no murete de resguardo da escadaria interior de acesso da dependência principal para o jardim de buxo, dos quais se conservam mais alguns exemplares no Museu e em reservas (Figura 5). Ainda nesta técnica, surgiram inúmeros fragmentos de outras padronagens, fruto de achados espontâneos na propriedade, aquando das sucessivas movimentações de terras dentro da cêrcea da Quinta. Salienciamos ainda a *rajola* valenciana, que Santos Simões encontrou na propriedade, e que documentou (Simões, 1969: Estampa VI, b), atestando o gosto que a Infanta tinha pelos revestimentos importados do país vizinho (Figura 6).

Contudo, o testemunho maior desta encomenda, é o magnífico pavimento do antigo Oratório dos aposentos principais, localizado num dos torreões circulares, na técnica de alicatado, que ainda hoje se conserva, apesar do espaço já não desempenhar a mesma função.

Salienciamos ainda, que por entre os diversos achados espontâneos (ainda não devidamente inventariados) foram encontrados restos de pavimentos, sendo um dos fragmentos (Figura 7) igual aos azulejos de aresta, de cor exclusiva a verde, aplicados nos pavimentos do coro alto e baixo do Convento de Santa Clara no Funchal, Ordem religiosa relacionada com o Convento de Jesus em Setúbal, que ostenta azulejaria com padronagem idêntica à da Bacalhôa, denotando a possibilidade da mesma patrona para ambas as obras conventuais. Encontram-se ainda em reservas, fragmentos de azulejos na técnica de corda seca e aresta, com padronagem igual à do Convento de Beja e do Palácio Real de Sintra, sendo a primeira obra mandatada pelos Infantes de Beja, D. Brites e o seu marido D. Fernando (1733- 1470), e a segunda, pelo filho de ambos, o Rei D. Manuel I (1469-1521).

O segundo programa de revestimento azulejar é levado a cabo por Brás [Afonso] O primeiro é encomendado durante a primeira reforma da arquitetura, entre os anos de



Figura 3: Ilustração de A. Blanc. Fonte: Rasteiro, 1898: Estampa XXXII *Azulejos do Oratório*.



Figura 4: Azulejos de padrão. Sevilha, séculos XV-XVI. Aresta. 42 x 42 cm. Inv.101-532. Fonte: Diana Silva. Associação de Coleções | Coleção Berardo



Figura 5: Azulejos de padrão. Sevilha, séculos XV-XVI. Corda seca. 29 x 29 cm. Inv.301-72. Fonte: Diana Silva. Associação de Coleções | Coleção Berardo



Figura 6: Fragmento de azulejo de pavimento. Manises, século XV. 12,5 x 10,5 cm. Inv.301-51. Fonte: Diana Silva. Associação de Coleções | Coleção Berardo



Figura 7: Fragmento de azulejo de pavimento. Sevilha, c.1550-1600. Aresta. Fonte: própria. Associação de Coleções | Coleção Berardo

1528 e 1554 (ano de compra da propriedade e de conclusão das obras, como atesta a inscrição sobre o portão Norte da Quinta), e inclui azulejaria de aresta das oficinas de Sevilha, encontrando-se a mesma aplicada na escadaria principal, nos canteiros corridos e nas floreiras altas dos passeios do jardim, bem como na decoração de diversas ombreiras e portas do palácio. Estamos ainda em crer, que deste primeiro programa decorativo provêm os azulejos na técnica de aresta reinstalados em diversas partes da Quinta, fruto da sua remoção aquando da segunda campanha de obras efetuada por Brás [Afonso] de Albuquerque, que acrescenta ao edificado da Quinta a Casa de Prazer, Jardim Secreto e Tanque, bem como as Casas da Índia e das Pombas.

Para este novo programa construtivo são encomendados em Espanha, nomeadamente Talavera e, possivelmente, em Sevilha, azulejaria na técnica de majólica (que irão substituir no gosto e na gramática os anteriores azulejos nas técnicas “arcaicas”), moda já implantada na Flandres e em Espanha, de onde provêm os primeiras encomendas e respetivos artistas, que irão instruir a segunda geração de pintores de majólica da Península Ibérica.

2. Origens portuguesas

Os primeiros azulejos de majólica em Portugal são provenientes da oficina Den Salm, de Antuérpia, e decoram o Paço de Vila Viçosa. São fruto de uma encomenda extravagante (na quantidade, gramática e valor despendido), por parte do Duque D. Teodósio I de Bragança (c.1505-1563), e estão datados de 1558 (Simões, 1946). Os pintores flamengos Jan Floris (c.1520-1567) e Frans Andries (c.1535-?), ambos ativos em Espanha em meados do século XVI, enraízam definitivamente na Península Ibérica a produção de azulejaria na técnica de majólica, tendo sido ambos aprendizes na oficina de Den Salm (Dumortier, 2002).

O Prof. Doutor Alfonso Pleguezuelo, que nas suas sucessivas visitas ao Palácio da Bacalhôa já alvitara que a azulejaria na técnica de majólica poderia ter mão de Jan Floris - Juan Flores em Espanha (Pleguezuelo, 2002), auspicia ainda que alguns dos padrões que revestem a Casa de Prazer, bem como os painéis figurativos de *Susana e os Velhos* (Figura 8) e o *Rapto de Hipodémia*, parcialmente destruído (Figura 9), teriam sido pintados por este artista. Afigura ainda Pleguezuelo, que os padrões que revestem o primeiro pavilhão da Casa de Fresco, apresentam duas oficinas, podendo a primeira, de melhor qualidade na execução técnica e do desenho, corresponder a importações de Talavera - onde trabalhava Juan Flores ao serviço de Filipe II de Espanha (1527-1598), ao passo que a segunda produção, evidenciando escorridos e um desenho mais carregado, poderiam estar entre as primeiras experiências de majólica efetuadas em território português, coevas das oficinas de João de Góis (1536-?), um flamengo radicado em Lisboa (Pais, 2019). O mesmo se aplicaria aos revestimentos dos vinte e dois alegretes do Jardim Secreto, que antecede a Casa de Prazer, com a sua extravagante representação de faunos e faunasas, presos por *ferronerias*, segurando fitas e festões de frutos e flores, ladeando, ora vasos com mascarões (Figura 10), ora cartelas com marmoreados, ou ainda máscaras ladeadas por animais fantásticos e pássaros.

Nesta senda, estão a ser conduzidos estudos, com coordenação científica do Eng.

João Mimoso do LNEC – Laboratório Nacional de Engenharia Civil, e coordenação histórica de Alfonso Pleguezuelo, com apoio in situ de Álvaro Silva da Associação de Coleções | Coleção Berardo, na recolha de amostras desta azulejaria, com o intuito de balizar as majólicas importadas e as da primeira produção em território Português, estando previsto a edição dos resultados em duas revistas dedicadas à Azulejaria do Palácio da Bacalhôa, para meados do corrente ano.



Figura 8: *Susana e os Velhos*, 1565 (inv.301-8). Pavilhão Central da Casa de Prazer, Quinta da Bacalhôa, Azeitão, Portugal. Fonte: Zaid Abdali. Associação de Coleções | Coleção Berardo.



Figura 9: *Rapto de Hipodémia*, c.1565 (inv.301-9). Pavilhão Central da Casa de Prazer, Quinta da Bacalhôa, Azeitão, Portugal. Fonte: Zaid Abdali. Associação de Coleções | Coleção Berardo.



Figura 10: Revestimento de alegrete, c.1565 (inv.301-931). Jardim Secreto, Quinta da Bacalhôa, Azeitão, Portugal. Fonte: Próprio. Associação de Coleções | Coleção Berardo.

Conclusão

A azulejaria do Palácio e Quinta da Bacalhôa encerra inúmeros mistérios que, paulatinamente, se vão desvendando através da pluridisciplinaridade, cada vez mais presente nos estudos do âmbito da Historiografia da Arte. Os desenvolvimentos tecnológicos e as práticas laboratoriais, vêm permitindo aos investigadores responder a questões do foro artístico, afirmando ou refutando as teorias levantadas, delineando novos percursos de investigação.

As análises em decurso à azulejaria da Bacalhôa pretendem deste modo esclarecer autorias, centros de produção e datar a azulejaria deste Monumento singular do panorama nacional, tentando responder à questão fulcral do início da produção azulejar no nosso território, definindo a matriz de uma arte que haveria de alcançar no nosso país a expressão maior. Ao se estreitar a barreira cronológica, ao se definir autorias e processos de criação, podemos ter um maior entendimento da produção azulejar e assim contribuir para uma maior compreensão desta forma de arte, engrandecendo ainda mais a Historiografia da Arte em Portugal.

Agradecimentos

O autor agradece ao CIEBA - Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes e ao Prof. Doutor Luís Jorge Gonçalves pela possibilidade de publicação deste artigo. Agradece ainda ao Prof. Doutor Alfonso Pleguezuelo e Eng. João Mimoso pela partilha de informações e possibilidade de participação nos estudos da azulejaria da Bacalhôa. Faz ainda um agradecimento especial ao Exmo. Sr. Comendador José Berardo e ao Dr. Renato Berardo, pela possibilidade de investigação, pelo acesso ao fundo documental inédito, ao Museu e Reservas do Palácio e Quinta da Bacalhôa.

Referências

- Dumortier, C. (2002). *Céramique de la Renaissance à Anvers. De Venice à Delft*. Editions Racine.
- Pais, A. et al. (2019). Study of the azulejo panels in Igreja da Graça signed by João de Góis, in *International Journal Glazed Ceramics*, LNEC, Lisbon, Nr. 1, pps. 47-66. http://azulejos.lnec.pt/AzuRe/SHGC_n01/003-APais_azulejo%20graca_final.pdf
- Pleguezuelo, A. (2002). Jan Floris (c. 1520-1567), a Flemish tile-maker in Spain, in *Proc. of the International Colloquium "Majolica and glass, from Italy to Antwerp and beyond: the transfer of technology in the 16th- early 17th century"*, Antwerp, June 03-05, 1999, pps. 123-144. Stadt Antwerpen.
- Rasteiro, Joaquim. (1895). *Quinta e Palácio da Bacalhôa em Azeitão* – Monografia Histórico-Artística. Imprensa Nacional.
- Rasteiro, Joaquim. (1898). *Palácio e Quinta da Bacalhôa. Inícios da Renascença*. Desenhos de A. Blanc. Imprensa Nacional.
- Simões, João Miguel dos Santos. (1946). *Os azulejos do Paço de Vila Viçosa*. Fundação da Casa de Bragança.
- Simões, João Miguel dos Santos (1969). *Azulejaria em Portugal nos séculos XV e XVI*. Fundação Calouste Gulbenkian.

Notas biográficas

Álvaro Silva é Licenciado em Gestão do Património Histórico e Cultural, pela Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico do Porto e mestre em Arte e Património no Contemporâneo e Atual, pela Universidade da Madeira. Integra o quadro efetivo da Associação de Coleções | Coleção Berardo, tendo coordenado vários projetos de musealização das inúmeras coleções, com destaque para o Museu Berardo Estremoz e o B-MAD | Berardo Museu de Arte Deco, Lisboa. Foi ainda coordenador do projeto do Museu Palácio da Bacalhôa e tem coordenado o inventário e gestão da coleção de azulejaria da Associação de Coleções | Coleção Berardo, que culminou na exposição “800 Anos de História do Azulejo”, tendo como comissários o Professor José Meco e o Prof. Doutor Alfonso Pleguezuelo. Tem participado na recolha de amostras da azulejaria do Palácio e Quinta da Bacalhôa, projeto coordenado pelo Eng. João Mimoso do LNEC, com o intuito de se classificar a azulejaria deste monumento, identificando as importações, estabelecendo autorias, espetro cronológico e balizando o início da produção azulejar em Portugal. Frequenta o primeiro ano do Doutoramento em Belas-Artes, na

especialidade CAP – Ciências da Arte e do Património, com proposta de investigação sobre a Azulejaria do Palácio e Quinta da Bacalhôa.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1921-4514>

E-mail: alvarosilva@edu.ulisboa.pt

Morada: Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas Artes, CIEBA – Centro de Estudos e de Investigação em Belas-Artes, Grupo de Investigação e Estudos em Ciências da Arte e do Património “Francisco de Holanda”, Largo da Academia Nacional de Belas-Artes, 1249-058 Lisboa, Portugal.

A Gestão da Conservação do Património Cultural Municipal: o Caso da Casa de Pesca

Conservation of City Hall Cultural Heritage: The case of Fishing House

ANA GUERIN*

*Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas Artes de Lisboa, Departamento de Ciências da Arte e Património, Lisboa, Portugal.

Resumo:

A Gestão da Conservação do Património Municipal segue as normativas do Decreto-lei 140/2009 de 15 junho de 2009, sem que se encontrem definidos os critérios e metodologias de intervenção de conservação e restauro dos bens classificados. O tema proposto para esta investigação, tem como objetivo definir um conjunto de diretrizes para a intervenção de conservação e restauro do património cultural municipal, tendo como caso de estudo a Casa de Pesca. Estas diretrizes de atuação serão a base de trabalho para a criação de um Plano de Gestão de Qualidade, desenvolvido através de uma base de dados onde serão abordados e desenvolvidos os temas relativos à caracterização histórico/artística, ao estado de conservação, ao tratamento, à conservação preventiva, à monitorização e controlo de qualidade das ações aplicadas na Casa de Pesca. Pretende-se encontrar um modelo de gestão que se baseie na qualidade e na sustentabilidade das intervenções de conservação e restauro.

Palavras-chave: gestão da conservação, conservação e restauro, critérios e procedimentos, gestão de qualidade, sustentabilidade.

Abstract

The Management Conservation of Municipal Heritage follows the Portuguese regulation of the Law 140/2009 of 15 June 2009, without defining the criteria and methodologies for intervention in the conservation and restoration of classified properties. The subject proposed for this investigation aims to define a set of guidelines for the intervention of conservation and restoration in the municipal cultural heritage, having as a case study the Casa de Pesca in Oeiras. These operating guidelines will be the basis for the creation of a Quality Management Plan, developed through a database where themes related to historical/artistic characterization, conservation status, treatment, and preventive conservation, monitoring and quality control of the actions implemented in Casa de Pesca. The intent is to find a management model based on the quality and sustainability of conservation and restoration measures.

Keywords: conservation management, conservation & restoration, criteria and procedures, quality management system, sustainability.

Introdução

Ao contrário de outros países europeus, os critérios e metodologias de intervenção de conservação e restauro no património cultural português, consistem numa grande lacuna legal. A lei base do património cultural (Decreto-lei 140/2009, de 15 junho) não faz qualquer referência ao tema em questão. Desse modo, as intervenções de conservação e restauro do património cultural classificado ou em vias de classifica-

ção, regem-se apenas pelo regime de proteção e valorização do património cultural, disposto no Decreto-Lei 140/2009, de 15 de junho, onde se definem os estudos e projetos das intervenções em bens culturais. Esta omissão, cria liberdade na execução de intervenções, designadamente nas técnicas e nos materiais aplicados, deixando o património à mercê do profissionalismo dos conservadores-restauradores contratados. O património cultural, gerido pelas autarquias encontra-se igualmente desprotegido de intervenções menos criteriosas, uma vez que a comunicação existente entre os municípios e a Direção Geral do Património Cultural se limita, na maioria das vezes, a relatórios e pareceres. Desse modo, o objetivo desta investigação visa compreender o atual processamento da gestão da conservação dos bens culturais municipais, móveis e integrados, através da intervenção de conservação e restauro da Casa de Pesca, de forma a encontrar um modelo que se baseie na qualidade e na sustentabilidade. Para tal, pretende-se definir um conjunto de normas e critérios fundamentais para as intervenções de conservação e restauro no património cultural de Oeiras, classificados ou em vias de classificação, que têm como principal função corrigir a ausência de diretrizes de intervenção, ao nível municipal. Com base nestes critérios propõe-se a criação de um protocolo de atuação para os tratamentos de conservação e restauro, que será aplicado na intervenção da Casa de Pesca. O desenvolvimento de uma base de dados dedicada à descrição histórica, técnica e artística, e uma descrição detalhada do estado de conservação de cada um dos materiais existentes na Casa de Pesca (construção tradicional, pedra, azulejos, pintura mural, escultura em gesso e madeiras) será o suporte deste trabalho, pois permitirá um conhecimento e controlo da degradação de cada um dos elementos. Com base nesse conhecimento será possível desenvolver um Plano de Gestão de Qualidade, através da implementação de um modelo monitorizado de controlo de qualidade para as intervenções de conservação e restauro. Pretende-se que o emprego das diretrizes municipais e a aplicação do protocolo de atuação, desenvolva um modelo de gestão da conservação do património cultural assente na qualidade e na sustentabilidade.

1. Contextualização

Segundo a Lei N.º 107/2001, de 8 de setembro, que estabelece as bases de proteção e valorização do património cultural, cabe aos seus detentores os deveres de «Conservar, cuidar e proteger devidamente o bem, de forma a assegurar a sua integridade e a evitar a sua perda, destruição ou deterioração (...)», e o dever de «Executar os trabalhos ou as obras que o serviço competente, após o devido procedimento, considerar necessários para assegurar a salvaguarda do bem (...)» (Lei nº 107/2001). A Casa de Pesca encontra-se classificada como monumento de interesse nacional desde 1940 (Decreto n.º 30 762), e é um exemplo de como as leis atuais são insuficientes na proteção do património, pois este edifício tutelado pelo Ministério da Agricultura, esteve vetado ao abandono mais de cinquenta anos. Após a exoneração do Marquês de Pombal, em 1777, a quinta ficou desabitada até 1939, data em que foi adquirida pelo jornalista Artur Brandão (Glória, 2009). Em 1958 volta a ser vendida, contudo é repartida entre a Fundação Calouste Gulbenkian (FCG) a Quinta de Baixo, e pela Esta-

ção Agronómica Nacional (ENA) a Quinta de Cima. Vinte anos mais tarde a FCG cede ao ENA a Quinta de Baixo, que é posteriormente adquirida pela Câmara Municipal de Oeiras (CMO) em 2004. Após anos de negociações da CMO com o governo central, na tentativa de adquirir a zona de recreio da Quinta de Cima, conseguem chegar a acordo em 2019, através da cedência de utilização por 44 anos, em troca de obras de reabilitação. Todavia, o conjunto artístico da Casa de Pesca sofreu inúmeras perdas por incúria dos seus detentores que, ao longo dos anos, permitiram o roubo de azulejos (Lei n.º 79/2017) e a degradação do teto que resultou em colapsos pontuais. Apesar das leis de proteção e valorização do património cultural português (Decreto Lei n.º 140/2009; Lei n.º 107/2001; Lei n.º 79/2017; Decreto-Lei n.º 115/2012; Decreto-Lei n.º 309/2009), a falta de recursos humanos especializados em conservação e restauro nos serviços estatais (Guerin, 2017), torna essencial a criação de normas e critérios que assegurem este tipo de ações. Encontramos projetos de sucesso relativos à criação de critérios e metodologias de atuação em diversos países. Em Espanha, o *Proyecto Coremans*, promovido pelo Instituto do Património Cultural de Espanha desde 2012, estabeleceu um conjunto de critérios de atuação, através de manuais que orientam os trabalhos de conservação e restauro. Em França, na região Provence-Alpes-Côte d'Azur, delineou-se uma série de tratamentos de conservação e restauro de pedra para a arte fúnebre (Bramblet, 2017), tendo como princípio a Carta de Veneza (1964) e a Convenção Europeia de 1985 sobre Conservação e Restauração de Monumentos. No Canadá, existe desde 2003, um manual de normas e diretrizes para a conservação de locais históricos. Este compêndio tem sido amplamente utilizado pelo governo federal e municipais daquele país. O sucesso destes projetos internacionais comprova que um programa similar em Portugal auxiliaria na gestão da conservação do património cultural.

1.1 A Quinta de Recreio dos Marquês de Pombal

A Quinta de Recreio dos Marquês de Pombal, tal como hoje é conhecida, é a consequência da união sucessiva de terrenos que foram adquiridos ao longo dos séculos XVII e XVIII. A sua génese resulta da aquisição de uma série de propriedades, ao longo do séc. XVII, designados como o Morgadio de Oeiras, pelo Sebastião José de Carvalho, avô do futuro Marquês de Pombal. Contudo, só no século seguinte, quando Paulo de Carvalho e Ataíde, Arcipreste da Patriarcal de Lisboa e herdeiro do Morgadio de Oeiras é que a quinta cresce consideravelmente, através da aquisição de inúmeros terrenos circundantes. No entanto, é em 1737, quando Sebastião José de Carvalho e Melo é nomeado pelo seu tio como herdeiro da Quinta e dos terrenos adjacentes que se inicia a construção do Palácio, jardins e os diversos edifícios de recreio. O projeto ficou a cargo do engenheiro húngaro Carlos Mardel (1695-1763) - no ano de 1747 Carlos Mardel foi nomeado arquiteto dos Paços Reais e das Ordens Militares. Posteriormente foi de grande relevância na reconstrução de Lisboa após o terramoto de 1755. Em 1775, as obras da Quinta de Recreio dos Marquês de Pombal estavam concluídas. Dois anos mais tarde, após a morte de D. José I, o Marquês de Pombal é exonerado do seu cargo, após acusações de corrupção e abuso de poder, tendo rumado a Pombal até à data da sua morte em 1782. A Quinta ficou vetada ao abandono até 1939, data

em que foi adquirida pelo jornalista Artur Brandão que promoveu uma série de alterações. Em 1958 a Quinta volta novamente a ser vendida, contudo é repartida entre a Fundação Calouste Gulbenkian (Palácio e Jardins da Quinta de Baixo) e pelo Estação Agronómica Nacional (Quinta de Cima e conjuntos de recreio).

1.2 A Casa de Pesca

O Pavilhão da Casa de Pesca localiza-se na União das freguesias de Oeiras e São Julião da Barra, Paço de Arcos e Caxias, no Concelho de Oeiras, distrito de Lisboa. Encontra-se inserido no conjunto da Quinta de Recreio dos Marqueses de Pombal (Figura 1), mais precisamente junto à Ribeira da Lage na denominada Quinta de Cima (38.69779455, -9.31613803), onde se desenvolveu o núcleo de recreio e espaço agrícola deste conjunto.



Figura 1: Quinta dos Marqueses de Pombal. Vista aérea sobre Oeiras, SIPA. Delimitação da área da quinta através de contorno com linha vermelha.

Classificado como Monumento Nacional desde 1940, através do Decreto Lei nº30 762, DG, I Série, nº 225 de 26 de setembro de 1940, atualmente o conjunto da Quinta de Recreio dos Marqueses de Pombal encontra-se em “via de classificação”, pois existe a intenção de alargar a classificação de forma a abranger a extensão total da quinta.

A Casa de Pesca, situa-se na primitiva Quinta do Taveira, terreno adquirido no período pós-terramoto e anexado à Quinta de Recreio dos Marqueses de Pombal. Faz parte deste conjunto o pavilhão de pesca, o jardim, o tanque e a cascata do Taveira. Esta obra arquitetónica tem vindo ser atribuída a Carlos Mardel, contudo este morreu antes do início das obras deste projeto, que decorreu entre 1769 e 1770. Mas, as semelhanças arquitetónicas entre o Palácio e a Casa de Pesca levantam a hipótese de este ser um projeto de Carlos Mardel executado pelo seu encarregado Monteiro de Carvalho (Glória, 2009).

Durante o séc. XIX existem relatos de uma intervenção de conservação e restauro no pavilhão de pesca, segundo José Meco. Mais tarde, após a aquisição da Quinta por Artur Brandão, existem relatos de uma intervenção de restauro e melhoramento da Casa de Pesca (Glória, 2009), antes da sua venda. Enquanto o imóvel esteve sobre a alçada do ENA foi descaracterizado da sua função, chegando a ser utilizado como creche.

1.3 Caracterização do património integrado

A Casa de Pesca é arquitetonicamente caracterizada por linhas simples, decoração simétrica, organizada verticalmente através de pilastras e elevado por um frontão triangular coroado por pináculos e vaso. O edifício é distribuído por dois patamares, desconhecendo-se a existência de espaço no piso térreo uma vez que a porta se encontra entaipada. Este é um espaço de apoio ao recreio e lazer de inspiração barroca.

Interiormente, o espaço é dividido em três divisões, a entrada, a sala de apoio e o

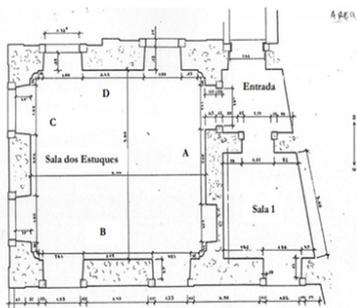


Figura 2: Planta da Casa de Pesca (escala 1:50), DGEMN.

O teto desenvolve-se em dois planos, um primeiro em meia cana corrida, sem arestas e um segundo ao centro com uma superfície côncava. Na zona em redor do centro são visíveis cenas da vida piscatória através de figuras humanas, plantas e animais, realizados em gesso sobre pintura. Ao centro, encontramos uma figura marítima que lembra Neptuno. Toda a decoração artística da sala dos estuques é de grande qualidade técnico-artística e alusiva ao tema da pesca. Apesar de não existirem referências documentais relativas à autoria da pintura e estuques no teto, tudo leva a atribuir os mesmos a Giovanni Grossi (1715-1780), ou à sua oficina, uma vez que semelhança do tratamento, a qualidade, a perfeição, a mestria, o desenho e as cores de outras obras deste autor e período (Glória, 2009). Este conjunto escultórico é um dos melhores exemplares do género do estilo rococó nacional, a par com as restantes salas e capela do Palácio Marquês de Pombal, que se encontram executadas sobre pinturas a fresco (Meco, 2013).

As paredes apresentam uma decoração pictórica de tons suaves com elementos decorativos em gesso engastados. Na zona central superior de cada parede e por cima de cada porta ou janela encontram-se umas cartelas de gesso com pintura no seu interior. A suas temáticas compreendem cenas de fauna e flora marítima e paisagens campestres, chegando mesmo a reproduzir elementos arquitetónicos da Quinta dos Marqueses de Pombal. Talvez pela temática em causa, estas pinturas têm vindo a ser atribuídas a Jean-Baptiste Pillement (1728-1808), que esteve em Portugal na década de 1780 (Baeta, 2004).

Os cantos da sala também são preenchidos e decorados com elementos em estuque, nomeadamente por pilastras com capitel, que suportam a sanca que divide as paredes do teto.

Um outro elemento decorativo presente na decoração desta sala são os azulejos, com características de um rococó tardio, da década de 70. Possivelmente realizados na

Real Fábrica de Louça do Rato, numa época em que a mesma era dirigida por Sebastião de Almeida (filho de Valentim de Almeida), entre 1771 e 1779 (Meco, 2013).



Figura 3: Imagem geral do pavilhão da Casa de Pesca em dezembro de 2019. Fonte: própria.

1.4 Estado geral de conservação dos elementos decorativos da Casa de Pesca

De um modo geral, os elementos decorativos da casa de pesca encontravam-se em muito mau estado de conservação, quer seja pelo facto do teto se encontrar num estado de queda iminente, quer pelo considerável furto de elementos azulejares.

O teto decorativo é o elemento que se encontra em pior estado de conservação, uma vez que existe risco de derrocada. Uma abertura superior com conseqüente perda de telhas, em pelo menos uma das águas do telhado, permitiu a entrada de água e outros detritos que se acumularam sobre a estrutura de madeira do telhado levando assim à sua rutura e conseqüente perda de teto. As lacunas do teto ao nível estrutural são de grandes dimensões e foram provocadas pelo colapso da estrutura de madeira que sustem o fasquiado. Do que foi possível observar, as cambotas e entregas de madeira que sustentam o teto apresentam, na sua globalidade, vestígios de ataques de xilófagos, fungos e um elevado grau de podridão. O peso dos detritos acumulados entre a estrutura de madeira e o teto, criam uma carga que as cambotas fragilizadas não suportam, levando assim a derrocadas parciais do teto. O avançado grau de podridão das estruturas deve-se ao facto desta situação se ter arrastado durante muito tempo, o que permitiu o acumular de inúmeros detritos através das condições ambientais e da permanência de aves no interior do edifício.



Figura 4: Imagem geral do estado geral de conservação do teto do pavilhão da Casa de Pesca em dezembro de 2019. Fonte: própria.

As deficiências já enumeradas na estrutura do teto e a elevada porosidade e higroscopicidade do estuque tradicional levaram à perda de matéria original constituinte através de lacunas que deixaram transparecer as debilidades estruturais existentes.

De um ponto de vista mais superficial, o suporte de gesso, altos relevos e pinturas apresentam inúmeras lacunas, fraturas, e diversas sujidades acumuladas. No caso do gesso foi possível verificar alguma falta de coesão e desidratação em alguns dos elementos decorativos. A perda de aderência entre camadas ocorre gradualmente à medida da deterioração do estuque, potenciada pelo excesso de humidade, que amolece e decompõe uma camada precedente, promovendo a posterior perda de aderência das camadas.

Relativamente à composição do gesso da Casa de Pesca, existe um estudo de três amostras, efetuado por Maria do Rosário Veiga, que demonstram que estamos perante uma constituição base de gesso, calcite e vestígio de quartzo (Freire, 2012). É possível que a autora disponha de mais informações relativas às amostras que, até à data, não tenham sido publicadas.

Os inúmeros fragmentos de gesso e pintura, que se encontravam pelo chão do edifício foram recolhidos, embalados e armazenados. Embora que na sua maioria apresentem dimensões muito diminutas, poderão vir a ter utilidade no processo de recuperação.

Ainda no teto são visíveis vestígios de intervenções anteriores, nomeadamente de preenchimentos com argamassas cimentícias e repintes um pouco por toda a superfície pictórica.

Relativamente ao estado de conservação dos revestimentos de pintura e estuques nas paredes, apresentam uma decoração pictórica de tons suaves com elementos decorativos em gesso engastados. Na zona central superior de cada parede e por cima de cada porta ou janela encontram-se cartelas de gesso com pinturas no seu interior, atribuídas a Jean-Baptiste Pillement (1728-1808).



Figura 5: Pormenor de decoração em gesso com moldura com elementos vegetalistas e cartela ao centro com pintura ao estilo de Jean-Baptiste Pillement. Fonte: própria.

O estado de conservação das paredes encontra-se mais estável que o teto, contudo ainda é considerado deficiente. É na zona superior, devido à proximidade com o teto, que encontramos um nível de deterioração mais elevado. Nomeadamente nas pinturas existentes no interior das cartelas, que apresentam destacamentos e as resultantes lacunas consequentes da perda de policromia, chegando mesmo a ter-se perdido uma das pinturas.

Também os elementos decorativos em gesso foram-se destacando das paredes, um pouco por todo o conjunto, deixando assim a decoração incompleta. Através destes destacamentos foi possível verificar que as paredes se encontram repintadas, pois a cor original das paredes seria um verde-água.



Figura 6: Pormenor de parede com destacamento de gesso deixando transparecer a cor original das paredes. Fonte: própria.

Os painéis azulejares, à semelhança do teto, foram outro dos elementos decorativos que mais sofreram com a imprevidência a que o conjunto esteve sujeito. Contudo, as causas de degradação deste conjunto não foi a falta de manutenção e os agentes físicos e biológicos, mas sim a falta de salvaguarda que potenciou o roubo e destruição dos mesmos.

Num conjunto de 30 painéis (uns decorativos e outros figurativos) apenas dois se encontram intactos, todos os outros ou desapareceram por completo ou ficaram parcialmente destruídos.



Figura 7: Imagem de painel azulejar onde é visível a existência de tentativa de furto e a decorrente destruição. Fonte: própria.

Como consequência física das ações de vandalismo encontramos destacamentos de vidrados um pouco por todos os painéis. Contudo, são as lacunas e a falta de elementos azulejares que levam à degradação deste conjunto.

2. Metodologia

A metodologia desta investigação encontra-se dividida em três fases distintas, uma primeira de contextualização, pesquisa e definição de critérios fundamentais, uma segunda fase de aplicação prática do protocolo de atuação, e por último a envolvência da comunidade nas ciências da conservação.

Inicialmente, pretende-se contextualizar o percurso da salvaguarda da Casa de

Pesca ao longo da gestão realizada pelo Governo Central, através do ENA e posteriormente pelo Instituto Nacional de Investigação Agrária e Veterinária. Será relevante compreender as debilidades do sistema, nomeadamente o papel da Direção Geral do Património Cultural, que tem como um dos eixos de ação a conservação do património [6]. Esta análise permitirá compreender o real estado da proteção e da gestão da conservação do património cultural português, pois as leis e os critérios conciliados garantem atuações eficazes na proteção do património (Miguel, Calvo, Macarrón, 2019). Com base nessa avaliação, propomo-nos encontrar os pontos basilares para a elaboração das diretrizes municipais para a conservação e restauro de bens culturais. Estas diretrizes, visam colmatar municipalmente as falhas existentes na proteção do património cultural. Para o seu desenvolvimento pretende-se analisar as convenções, recomendações e declarações da UNESCO, o código deontológico da ECCO: European Confederation of Conservator-Restorers Organization, e as normativas do Conselho da Europa. Carecem ainda de análise outros organismos consultivos como o ICOM, o ICOMOS e o ICCROM. Após analisadas as orientações internacionais, pretende-se examinar a legislação espanhola, no que se refere aos critérios das intervenções de conservação e restauro, quer ao nível constitucional e estatal, quer ao nível das regiões autónomas. Carece ainda de estudo o impacto que projetos como o Coremans tiveram na gestão da conservação.

A criação de diretrizes municipais para a conservação e restauro do património cultural de Oeiras, serão de caráter único nacional, e auxiliarão o município a exercer boas práticas da conservação e restauro. Pretende-se, com a informação desenvolvida, editar um e-book, de forma a possibilitar que outros municípios sigam o exemplo do Município de Oeiras.

Na segunda fase desta investigação, planeia-se aplicar o estudo teórico previamente desenvolvido através da criação de Plano de Gestão da Conservação do Património que se desenvolve mediante um protocolo de atuação. Para tal, utilizaremos a intervenção de conservação e restauro da Casa de Pesca como ensaio à implementação deste protocolo, desenvolvido por meio de uma base de dados que registará todas as referências relativas a cada uma das fases de trabalho. Inicialmente, a base de dados será dividida pelo tipo de material a estudar, neste caso pelas tipologias presentes na Casa de Pesca: construção tradicional, azulejaria, estuques, pintura mural, pedra e madeira. Para cada uma das tipologias presentes objetiva-se criar um formulário com: as características técnicas, artísticas e históricas; o levantamento de estado de conservação com as patologias; os tratamentos de conservação e/ou restauro com indicação das técnicas e materiais utilizados; e diretrizes para conservação preventiva. Deste modo, pretende-se monitorizar e acompanhar cada um dos elementos presentes na Casa de Pesca. Cada formulário vai integrar todos os pontos necessários à realização de uma avaliação criteriosa de cada uma das etapas, além de albergar uma checklist que permite certificar o preenchimento correto de cada uma das fases de trabalho. Para a elaboração de cada um dos formulários pretende-se consultar conservadores-restauradores especialistas nas áreas em questão, de forma a garantir um levantamento criterioso, acompanhado por glossários atualizados (Miguel, Calvo, Macarrón, 2019;

ICOMOS-ESCS, 2008), que farão parte integrante das diretrizes municipais para a conservação e restauro. Este levantamento, irá possibilitar à Câmara Municipal de Oeiras um controle dos dados de cada um dos elementos decorativos, permitindo não só o agrupamento de toda a informação, como a possibilidade de controlo pós-intervenção.

Os formulários referentes ao controlo de qualidade e fiscalização de obra, serão transversais aos materiais e aplicáveis apenas nas intervenções de conservação e restauro. A criação de um formulário de controlo de qualidade exige o desenvolvimento de um sistema que assegure a qualidade da intervenção de conservação e restauro. Para o efeito, irá recorrer-se ao uso de algumas ferramentas do sector de Gestão de Qualidade, nomeadamente o Ciclo PDCA (Plan, Do, Check, Act) de W. Edwards Deming (Deming, 1982; António, Teixeira, 2007; Pires, 2007), a partir do qual se definirá um ciclo adaptado às especificidades das intervenções de conservação e restauro, que será testado na Casa de Pesca. O ciclo PDCA é um método interativo, que permite a organização da gestão de qualidade através da repetição dos processos que, ao serem aplicados sucessivamente, alcançam o nível de exigência imposto. Este tema já foi abordado para controlar as técnicas de reintegração cromática, tendo o ciclo PDCA sido ajustado às etapas de intervenção e adaptado para o ciclo DPAV (Diagnóstico, Projeto, Atuação e Verificação) (Bailão, 2015). Pretende-se com a aplicação desta ferramenta de gestão de qualidade, controlar as técnicas e as metodologias empregues para se conseguir parametrizar a qualidade das ações de conservação e restauro, e reduzir simultaneamente os tempos e custos das intervenções.

Na última fase desta investigação, almeja-se envolver a comunidade de Oeiras nas ciências da conservação através de ações de sensibilização, como palestras, exposições e vídeos. Segundo o ICCROM, a envolvimento da comunidade na conservação do património local, permite que a mesma conheça a sua história, transmitindo-lhe o dever de a preservar com via a garantir a sua transmissão às gerações futuras (Lithgow, 2015). Através da disseminação das práticas alcançadas com o novo Plano de Gestão da Conservação do Património, assegura-se a manutenção e melhoramento contínuo dos trabalhos executados, com introdução do conceito de processos de aprendizagem da Gestão de Qualidade (Deming, 1982).

Conclusão

A promoção das ciências da conservação e restauro de bens culturais, possibilita a incrementação de sentimentos de pertença e de enraizamento na população. Desenvolve o interesse e a curiosidade de exploração de uma ciência ainda pouco divulgada. Simultaneamente, consolida o tão importante respeito pela nossa cultura e legado. A divulgação e partilha desta investigação é fundamental para a construção de uma ligação sentimental entre os Oeirenses e o seu património. Além de que a criação de normas e critérios de intervenção em bens municipais, através da edição proposta, permite a aplicação deste sistema em vários municípios do país.

Esta abordagem multidisciplinar permite o enriquecimento e contributo para a criteriosa atuação das entidades detentoras de património cultural classificado ou em vias de classificação. Ambiciona-se que esta investigação, realizada experimentalmen-

te com a Câmara Municipal de Oeiras, seja aplicada por mais municípios, e que desse modo auxilie a administração local nas boas práticas da conservação e restauro.

Agradecimentos

Ao Grupo de Investigação e Estudos em Ciências da Arte e do Património - "Francisco de Holanda", ao Centro de Investigação e Estudos de Belas-Artes – CIEBA e à Fundação para a Ciência e Tecnologia – FCT pelo apoio para este trabalho de investigação.

Referências

- António, N. S., Teixeira, A. (2007). *Gestão da Qualidade*. De Deming ao modelo de excelência da EFQM. Edições Sílabo.
- Baeta, M. (2004). O “*Conjunto da Casa da Pesca*” – Elementos para o seu programa artístico e iconográfico. Trabalho final de Licenciatura em Artes Decorativas/Artes Decorativas Portuguesas apresentado à Escola Superior de Artes Decorativas da Fundação Ricardo Espírito Santo.
- Bailão, A. (2015). *Critérios de intervenção e estratégias para a avaliação da qualidade da reintegração cromática em pintura*. Tese de doutoramento, Universidade Católica Portuguesa. <https://repositorio.ucp.pt/handle/10400.14/20111>
- Bramblet, P. (2017). *Vade-mecum à l’usage des communes pour la restauration des monuments aux morts*. Patrimoine Traditions et Inventaire de la Région Provence-Alpes-Côte d’Azur. <http://cicrp.info/wp-content/uploads/2019/06/Vade-mecum-Monuments-aux-morts.pdf>
- Calvo, A., García Fernández-Villa, S., García Fernández, I. M., Macarrón Miguel, A., Valle Gutiérrez, A., Izurieta, S., Gabriela, R., González, S., Alba, M., Bailão, A., Guerin, A., Cardeira, L. (2018). *Terminología básica de conservación y restauración del Patrimonio Cultural 3*. Español - Inglés - Francés - Italiano - Alemán - Portugués. <https://eprints.ucm.es/46544/>
- Canada’s Historic Places. (2010). *Standards and Guidelines for the Conservation of Historic Places in Canada*. <http://openarchive.icomos.org/1318/1/81468-parks-%2Bg-fre-web2.pdf>
- Decreto n.º 30 762/1940*, de 26 de setembro. DG, I Série, n.º 225. <https://dre.pt/application/dir/pdf1sdip/1940/09/22500/11601161.pdf>
- Decreto-Lei n.º 115/2012*, de 25 de maio da Presidência do Conselho de Ministros, Aprova a orgânica da Direção-Geral do Património Cultural. Diário da República n.º 102/2012, Série I. www.dre.pt
- Decreto Lei n.º 140/2009*, de 15 de junho do Ministério da Cultura, estabelece o regime jurídico dos estudos, projectos, relatórios, obras ou intervenções sobre bens culturais classificados, ou em vias de classificação, de interesse nacional, de interesse público ou de interesse municipal. Diário da República nº 113/2009, Série I. www.dre.pt
- Decreto-Lei n.º 309/2009*, de 23 de outubro, do Ministério da Cultura, estabelece o procedimento de classificação dos bens imóveis de interesse cultural, bem como o regime das zonas de proteção e do plano de pormenor de salvaguarda. Diário da

República n.º 206/2009, Série I. www.dre.pt

Deming, W. (1982). *Quality, productivity and competitive position*. MIT Press.

Freire, M et all. (2012). *Restauro de Estuques Antigos com Produtos Compatíveis*. Jornadas LNEC Cidades e Desenvolvimento.

Glória, A.C. (2009). *Casa da Pesca: Proposta de Valorização e Recuperação*. (Trabalho de Projecto de Mestrado em Património, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa). <https://run.unl.pt/bitstream/10362/8606/1/Vol.%201%20-%20Trabalho%20Componente%20N%C3%A3o%20Lectiva%20%28s.d%29.pdf>

Guerin, A. (2017). *Novas formas de financiamento de intervenções de conservação e restauro, mecenato, patrocínio e crowdfunding*. (Dissertação de Mestrado, Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa). <https://repositorio.ul.pt/handle/10451/33907>

ICOMOS- ISCS. (2008). *Illustrated glossary on stone deterioration patterns Glossaire illustré sur les formes d'altération de la Pierre*. Monuments and Sites XV. https://www.icomos.org/publications/monuments_and_sites/15/pdf/Monuments_and_Sites_15_ISCS_Glossary_Stone.pdf

Lei nº 79/2017, de 18 de agosto da Assembleia da República, Protege o património azulejar, procedendo à décima terceira alteração ao Regime Jurídico da Urbanização e Edificação. Diário da República n.159/2017, Série I. www.dre.pt

Lei nº 107/2001, de 8 de setembro da Assembleia da República, Estabelece as bases da política e do regime de protecção e valorização do património cultural. Diário da República n.º 209/2001, Série I-A. www.dre.pt

Lithgow, K. (2015). *Communicating conservation science*. Studies in Conservation nº 60, sup. 2. ISSN 0039-3630.

Meco, J. (1993) *Azulejaria no Concelho de Oeiras, O Palácio Pombal e a Casa de Pesca*. Cadernos da Biblioteca Oeirense.

Meco, J. (2013) *O Recheio desaparecido do Palácio Marquês de Pombal, em Oeiras*. A Casa Senhorial entre Lisboa e o Rio de Janeiro (sécs. XVII, XVIII e XIX), Anatomia dos Interiores.

Miguel, A., Calvo, A., Macarrón, R. (2019). *Critérios y normativas en la conservación y restauración del Patrimonio Cultural y Natural*. Editorial Sítesis.

Património Cultural. (1964). *Carta de Veneza*. <http://www.patrimoniocultural.gov.pt/media/uploads/cc/CartadeVeneza.pdf>

Património Cultural. (1985). *Convenção para a Salvaguarda do Património Arquitectónico da Europa*. <http://www.patrimoniocultural.gov.pt/media/uploads/cc/granada.pdf>

Pires, A. (2007). *Qualidade*. Sistemas de Gestão de Qualidade. Edições Sílabo.

Saraiva, M., Teixeira, A. (2009). *A Qualidade numa perspectiva multi e interdisciplinar*. Edições Sílabo.

SEC. (2012). *Informação nº 2430 DRCLVT/2011 – C-S.10586*. Presidência do Conselho de Ministros, Secretaria de Estado da Cultura.

Notas biográficas

Ana Guerin é doutoranda de Belas Artes, na área de Ciências de Arte e Património, da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa. Mestre em Ciências da Conservação e Restauro pela mesma Faculdade, é membro ativo CIEBA - Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes nomeadamente no Grupo de Investigação e Estudos em Ciências da Arte e do Património “Francisco de Holanda”. As suas principais linhas de investigação são a Conservação e Restauro do Património Cultural.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1314-636X>

E-mail: asmguerin@gmail.com

Morada: Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, Centro de Investigação e Estudos de Belas-Artes (CIEBA), Largo da Academia Nacional de Belas-Artes, 1249-058, Lisboa/Portugal.

Accessibilidade de públicos com deficiência visual à Farmácia Barbosa em exposição no Museu da Farmácia de Lisboa

Accessibility of audiences with visual deficiency to Barbosa's Pharmacy on display at Pharmacy Museum in Lisbon

ANA SOFIA NEVES*

FREDERICO HENRIQUES**

ANA BAILÃO***

*Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes (CIEBA), Largo da Academia Nacional de Belas-Artes, 1249-058 Lisboa, Portugal.

**Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes (CIEBA), Largo da Academia Nacional de Belas-Artes, 1249-058 Lisboa, Portugal; Universidade Católica Portuguesa, Centro de Investigação em Ciências e Tecnologias das Artes (CITAR), Escola das Artes, Rua Diogo Botelho, n.º 1327, 4169-005 Porto, Portugal; Universidade de Évora, Laboratório HERCULES, Largo Marquês de Marialva, n.º 8, Palácio do Vimioso, 7000-089 Évora, Portugal.

***Universidade Católica Portuguesa, Centro de Investigação em Ciências e Tecnologias das Artes (CITAR), Escola das Artes, Rua Diogo Botelho, n.º 1327, 4169-005 Porto, Portugal; Universidade de Évora, Laboratório HERCULES, Largo Marquês de Marialva, n.º 8, Palácio do Vimioso, 7000-089 Évora, Portugal.

Resumo

O presente artigo tem como objetivo dar a conhecer a investigação sobre a acessibilidade de pessoas com deficiências visuais ao acervo científico exposto no Museu da Farmácia de Lisboa. Partindo-se da Farmácia Barbosa como caso de estudo, apresenta-se uma estratégia inclusiva para a fruição da Farmácia, seja dos objetos individualmente, seja da Farmácia no seu todo. Este artigo versa sobre a primeira fase da investigação que passa pela criação de modelos tateáveis com recurso a técnicas digitais de computação gráfica e à modelação 3D de objetos. São indicados os critérios de análise e o modo de desconstrução formal de um dos potes de faiança vidrada da farmácia. É igualmente dada a conhecer uma modelação volumétrica do Mosteiro de Paço de Sousa (Penafiel), de onde provém a Farmácia Barbosa, que será posteriormente impressa e tateada pelos visitantes do museu.

Palavras-chave: acessibilidade, deficiências visuais, modelação volumétrica, Museu da Farmácia, Farmácia Barbosa.

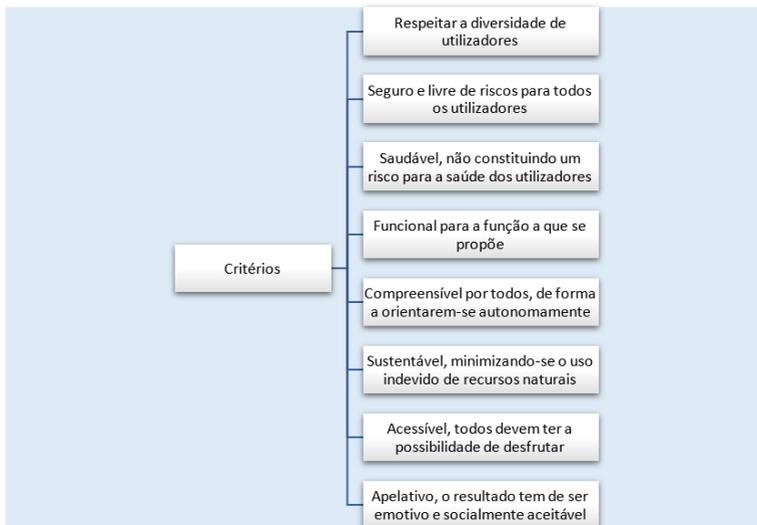
Abstract

This article aims to raise awareness of the research on the accessibility of people with visual impairments to the scientific collection on display at the Pharmacy Museum of Lisbon. Starting from the Barbosa Pharmacy as a case study, an inclusive strategy for the enjoyment of the Phar-

macy is presented, either of the individual objects, or of the Pharmacy as a whole. This article deals with the first phase of the investigation, which involves the creation of tactile models using digital computer graphics techniques and 3D object modelling. The analysis criteria and the way of formally deconstructing one of the glazed faience pots in the pharmacy are indicated. A volumetric modelling of the Monastery of Paço de Sousa (Penafiel) is also made known, from which comes Barbosa Pharmacy, which will later be printed and groped by the museum's visitors. **Keywords:** accessibility, visual impairments, volumetric modelling, Pharmacy Museum, Barbosa Pharmacy.

Introdução

Acessibilidade de públicos com deficiências visuais em museus com coleções científicas é um projeto que visa a implementação de soluções com estruturas adaptadas ao espaço expositivo. Estruturas essas que têm como objetivo conferir acesso às coleções por parte do público com deficiências visuais. Contudo, estamos a falar de um espaço público com uma vasta diversidade de visitantes. Neste sentido, não só as réplicas 3D, mas também as estratégias que venham a ser concebidas para a sua disposição no espaço devem respeitar critérios que permitam a inclusão de todos os públicos. Para o projeto são tidos em consideração os critérios do *Design for All* (Design for All Foundation, s.d.), que levarão a uma exploração mais autónoma do espaço do museu e dos seus conteúdos (Esquema 1):



Esquema 1: Critérios do *Design for All*. Fonte: *Design for All Foundation*

Os critérios enunciados são linhas condutoras generalistas que se podem utilizar nas mais diversas situações museológicas. E para a elaboração de réplicas táteis, a vertente principal deste projeto, os critérios também foram tidos em conta e ajustados para uma melhor implementação dos novos objetos no espaço físico do museu.

Além dos critérios do *Design for All*, importa referir que a Organização das Nações Unidas (ONU) estipulou uma Agenda com 17 Objetivos para o Desenvolvimento Sustentável. Nesta agenda está incluído o propósito da redução de desigualdades promo-

vendo “(...) a inclusão social, económica e política de todos, independentemente da idade, género, deficiência, raça, etnia, origem, religião, condição económica ou outra” (Organização das Nações Unidas, s.d.). Deteta-se assim que as questões da acessibilidade e inclusão são amplas, abrangendo as mais diversas áreas. O mesmo sucede no contexto de acessibilidade a espaços museológicos, onde o termo não só inclui a eliminação de barreiras físicas, como a atuação em áreas como a sinalização dos espaços e a empregabilidade de pessoas com deficiência. Assim, o termo acessibilidade poderá ser equacionado da seguinte forma:

Aplica-se às estratégias, ações e recursos criados para eliminar barreiras físicas, mas também intelectuais ou sociais, para permitir o usufruto por parte da maioria das pessoas. Cobre, por isso, campos tão diversos quanto a entrada e circulação no edifício, mas também a sinalética, a comunicação e a divulgação, a segurança, a consultoria, o emprego e voluntariado por parte de pessoas com deficiência ou incapacidade, a formação das equipas, a avaliação das práticas correntes para promover o acesso de todos e a política de gestão relativa a todas estas questões, incluindo o preço do bilhete de entrada (Mineiro, 2017. p. 9-10).

No que concerne à acessibilidade de pessoas com deficiências visuais, as estratégias dos museus encontram-se, em certa medida, centradas em três categorias: visitas guiadas, experiências táteis e áudio descrições (Asakawa, *et al.*, 2019).



Esquema 2: Técnicas usadas com públicos com deficiências visuais. Fonte: Mineiro, 2017.

As estratégias de acesso de pessoas com deficiências visuais integram técnicas que incluem tanto pessoas com compromissos visuais que criam obstrução do campo de visão, como pessoas que possuem deficiência na visão das cores (Esquema 2). Relativamente à audiodescrição existem soluções como os audioguias e os guias multimédia. Quanto à escrita em formatos aumentados, incluem-se estratégias como o tamanho da letra, e o alto contraste das fontes. Tratando-se de opções ideais para pessoas com baixa visão ou daltonismo. Seguem-se outros recursos como a escrita tátil em braille e o relevo 2D 1/2, usados na transmissão de informação, e muitas vezes aplicados em mapas e sinalética dos espaços. Por fim, os relevos 3D que englobam réplicas tridimen-

sionais dos objetos é outra das técnicas apontadas (Mineiro, 2017: 41-42), e na qual o presente projeto se inscreve.

A presente investigação versa numa primeira fase a modelação 3D e a renderização de cenários virtuais para ilustração dos conceitos explorados. Numa segunda fase são criados modelos 3D tateáveis, recorrendo a técnicas digitais de computação gráfica, que têm vindo a ser implementadas em muitas áreas, como é o caso da conservação e restauro. Na prática, pode-se indicar de modo simplificado que se trata de explorar a digitalização dos objetos com recursos a processos fotogramétricos, otimizá-los digitalmente em ambiente de computação gráfica e imprimir-los em 3D (Henriques *et al.*, 2020). No decurso da investigação tem-se também como objetivo integrar nos modelos alguns dos recursos que permitam a sua exploração, por outros sentidos, para além do tato, como a audição e o olfato. Pretende-se assim criar experiências mais enriquecedoras por parte dos visitantes com deficiências visuais, tal como sugerido por C. Spence (2007), transportando-os para o ambiente da farmácia. Neste sentido, explora-se também a componente arquitetónica, o contexto histórico e os elementos decorativos característicos da farmácia.

No âmbito da caracterização do espaço arquitetónico fez-se a modelação volumétrica do Mosteiro de Paço de Sousa, localizado em Penafiel, uma vez que esta farmácia pertenceu ao referido mosteiro.

Para além da análise do espaço da farmácia, caracterizam-se alguns elementos singulares do caso de estudo, a Farmácia Barbosa, tais como os potes de farmácia em faiança, azul e branca. Ao recriar-se estes potes, através de réplicas 3D, fomenta-se a interação dos públicos com os objetos, levando a uma exploração mais autónoma.

1. Caso de estudo: Farmácia Barbosa (Museu da Farmácia Lisboa)

O Museu da Farmácia, em Lisboa, foi inaugurado em 1996, resultando do desejo das Farmácias Portuguesas em preservar a sua história. O Museu integra na sua coleção vários exemplares de farmácias, que demonstram a evolução da Farmácia em Portugal ao longo de vários séculos (Museu da Farmácia, n.d. (a)).

Para esta investigação selecionou-se, como caso de estudo, a Farmácia Barbosa, fundada em 1770. Trata-se de uma botica representativa do século XVIII (Museu da Farmácia, n.d. (b)). Esta farmácia pertenceu ao Mosteiro de Paço de Sousa, em Penafiel (Figura 1), que é conhecido pela sua arquitetura românica (SIPA, n.d.). Este foi fundado no século X, tendo albergado uma comunidade de frades Beneditinos (Ordem de São Bento).



Figura 1: Modelação volumétrica do Mosteiro de Paço de Sousa. Modelação e renderização: ASN e FH.

As boticas conventuais tinham como função servir os hospitais destas casas religiosas (Oliveira, 2011: 124). Contudo parecem ter servido as comunidades que se encontravam em redor dos Mosteiros. De acordo com Ricardo Oliveira: “o boticário do mosteiro beneditino de Paço de Sousa, declarou que se devia em receitas da botica, antigas e modernas 351.120 réis, cuja quantia declarou não poder arrecadar por serem a maior parte delas de pobres” (Oliveira, 2011: 139 *apud* Lisboa, Arquivo Nacional Torre do Tombo, Ministério dos Negócios Eclesiásticos e Justiça, caixa 187, maço 233, nº 1-3).

Em 1834, devido à extinção das ordens religiosas, a botica foi adquirida e instalada na aldeia de Paço de Sousa. Tendo em 1994 sido doada ao Museu da Farmácia (Figura 2).



Figura 2: Farmácia Barbosa, Museu da Farmácia de Lisboa. Fotografia: FH.

Esta farmácia caracteriza-se por um espaço com uma sala, onde se encontra um balcão semelhante a um altar, onde seriam manipulados os medicamentos. As paredes são revestidas por uma armação de madeira com prateleiras e gavetas na parte inferior. Nas prateleiras encontram-se várias faianças decoradas a azul e branco (RTP, 2016).

2. Proposta de visualização 3D

2.1. Documentação e processamento fotogramétrico

De um ponto de vista prático começou-se por proceder ao registo e à documentação da farmácia, através de fotogrametria. A fotogrametria é um processo que envolve a captura de fotografias sequenciais de diversos ângulos de um objeto, para posteriormente se gerar um modelo tridimensional através da comparação de características específicas das imagens (Historic England, 2017). Esta técnica de registo apresenta algumas vantagens e desvantagens. Destacando-se como vantagem a qualidade da textura do modelo. Contudo, trata-se de um processo que requer algum tempo para aquisição de dados (Esquivel, Alarcón Moreno, Esquivel, & Fernández-García, 2019:250), mas não muito mais tempo do que uma sessão fotográfica tradicional. Para este caso de estudo foram realizadas 75 fotografias em sequência do espaço da Farmácia Barbosa, que foram processadas no programa *Agisoft Metashape*® (Figura 3). Importa referir que a aquisição fotográfica teve algumas condicionantes e, por questões de segurança, teve de ser feita através do vidro colocado em frente à farmácia que se encontra em exposição no Museu da Farmácia.

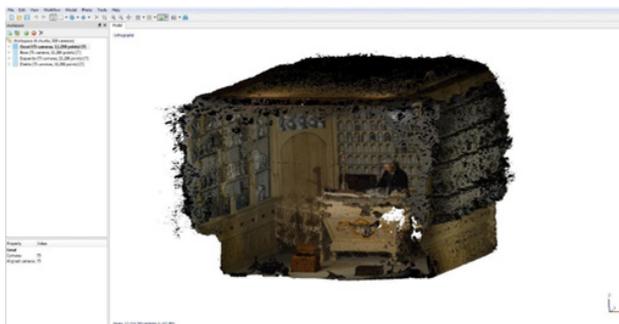


Figura 3: Interface gráfico do Agisoft Metashape[®] durante o projeto fotogramétrico da Farmácia Barbosa. Processamento: FH.

2.2. Elaboração das réplicas táteis

2.2.1. Trabalho em ambiente de computação gráfica

Os modelos 3D gerados no processamento fotogramétrico têm como objetivo servir de referência para a modelação do espaço virtual de farmácia, bem como dos restantes elementos que farão parte da narrativa tátil que se pretende construir para que o público possa interagir com eles. (Figura 4).



Figura 4: Proposta de apresentação das estações táteis. Modelação e renderização: ASN e FH.

Os modelos 3D obtidos na fotogrametria foram importados para um programa de computação gráfica. Neste caso, utilizou-se a ferramenta gratuita e *open-source* Blender[®]. Este programa permite a execução de modelos 3D, animações, edição de vídeo, entre outras funções. Importa aqui fazer nota da importância de se perceber a complexidade dos objetos face ao tato, pois foi necessário proceder-se à decomposição formal destes em elementos, para que pudessem ser entendidos em separado. Deste modo será mais fácil que o visitante apreenda alguns pormenores do objeto, para posteriormente os relacionar com a totalidade da peça (Mineiro, 2017: 73) (Figura 5). Para o efeito definiram-se os seguintes critérios:

- O objeto foi decomposto em duas partes, por um lado o pote e por outro a legenda. Isto permite ao visitante criar uma imagem mental do objeto na qual irá constar o formato do pote e o texto escrito na sua legenda. Este processo de decomposição poderá ser acompanhado por um modelo que indique ao utilizador a localização, neste caso, da legenda no pote;
- Optou-se por colocar a legenda num suporte com uma certa inclinação para facilitar o acesso ao relevo das letras, facilitando a sua leitura. Para além disso, e de

acordo com Mineiro (2004: 43) “os objectos expostos devem ser colocados com inclinação de forma a permitir uma fácil e boa visibilidade”;

- Existem ainda questões a ter em consideração como a altura e formato do mobiliário que irá comportar as réplicas. Algumas informações indicam que “os vidros de protecção dos expositores tipo mesa deverão estar colocados a 80 cm do solo” (Mineiro, 2004: 43). Partindo deste pressuposto, e tendo em consideração as dimensões dos modelos, a aplicação destas medidas poderá facilitar o acesso de pessoas de estatura baixa, crianças e pessoas de cadeiras de rodas.



Figura 5: Vista renderizada do objeto decomposto. Pote de farmácia com legenda tátil como elemento à parte. Modelação e renderização: ASN e FH.

2.2.2. Impressão 3D

Após o trabalho de modelação em ambiente de computação gráfica está prevista a impressão dos modelos 3D. Para tal, será necessário proceder ao pós-processamento dos modelos, de forma a otimizar a estrutura geométrica dos modelos. Para esta etapa do estudo, poderá ser usado, por exemplo, o programa *Meshmixer*® da *Autodesk*®. Posteriormente, será usado o programa *Cura*® para a etapa de impressão. Será necessário realizarem-se testes, em contexto de laboratório, para se determinar os materiais de impressão adequados. Estes, por um lado, deverão ser fiéis à caracterização dos objetos, apresentando texturas semelhantes aos originais. Por outro lado, os materiais utilizados terão de apresentar boa resistência física para que possam ser tateados sem que sofram danos. Como ponto de partida serão testados dois materiais muito comuns na impressão 3D: o polímero láctico (PLA) e o acrilonitrila-butadieno-estireno (ABS).

Conclusões

Atualmente a acessibilidade é um conceito abrangente, que inclui vários campos de ação, que versam a eliminação de várias barreiras, desde sociais a físicas. O projeto aqui elencado tem como objetivo conceder uma melhor fruição dos bens culturais do Museu da Farmácia, mitigando em simultâneo as diferenças de acesso às informações e conteúdos das coleções. Para a elaboração das réplicas será necessário ter em conta várias questões que permitam o acesso por parte de todos os públicos, enquadrando as estações interativas no contexto do museu. Para o estudo recorreu-se aos critérios do *Design for All*, que estabelecem parâmetros chave para a conceção de soluções que sejam compreensíveis para todos os utilizadores. Isto possibilita um maior envolvimento das pessoas com os modelos impressos. Estas réplicas poderão ser usadas tanto em atividades lúdico-didáticas do serviço educativo do museu, tanto no seu espaço físico,

como em atividades desenvolvidas em escolas ou centros de dia. Os conteúdos abordados poderão satisfazer o público em geral, ou serem adaptados a públicos específicos. As metodologias digitais 3D são bastante versáteis, e uma forte componente deste estudo. Através delas, por meio de modelações e renderizações de cenários virtuais, é possível recriar e perspetivar os ambientes, conceber réplicas 3D tateáveis, bem como projetar a sua integração na museografia do museu.

Ao nível do registo e da documentação do espaço e dos objetos, recorreu-se à fotogrametria por conferir uma melhor qualidade nas texturas dos objetos digitais. No entanto, existe, também a intensão de se testar um digitalizador 3D de varrimento LASER, tipo *Hand Scanner*, no sentido otimizar o tempo de aquisição de dados, uma vez que alguns equipamentos digitalizadores 3D processam informação geométrica dos objetos em tempo real.

Agradecimentos

Os autores agradecem o apoio do Museu da Farmácia de Lisboa ao projeto, na pessoa do Dr. João Neto. Agradecem também ao Professor Doutor Fernando António Batista Pereira (FBAUL) pela colaboração no projeto. Ao Sr. Peter Colwell, Técnico de Acessibilidade da Associação dos Cegos e Amblíopes de Portugal (ACAPO), agradece-se a partilha de informação sobre o contexto da acessibilidade em museus.

Bibliografia

- Design for all Foundation. (n.d.). *What is Design For All*. <http://designforall.org/design.php>
- Esquivel, F. J., Alarcón Moreno, L., Esquivel, J. A. y Fernández-García M.ª I. (2019). *Arqueología virtual en la terra sigillata y aplicaciones estadísticas*. Láser escáner vs. Fotogrametría. *Lucentum*, XXXVIII, 243-254. <http://dx.doi.org/10.14198/>
- Henriques, F., Bailão, A., Rocha, J., Costa, J. (2020). *Restoration of an 18th century frame: 3D modelling, printing and matching color of decorative flowers elements*. *Ge-conservación*, 18 (1), 313-322.
- Historic England. (2017). *Photogrammetric Applications for Cultural Heritage*. Guidance for Good Practice. <https://historicengland.org.uk/images-books/publications/photogrammetric-applications-for-cultural-heritage/>
- Mineiro, C. (2004). *Colecção Temas de Museologia: Museus e Acessibilidades*. http://www.patrimoniocultural.gov.pt/static/data/publicacoes/acessibilidades/ipm_2004_museus_e_acessibilidade.pdf
- Mineiro, C. (2017). *Guia de Boas Práticas de Acessibilidade: Comunicação Inclusiva em Monumentos, Palácios e Museus*. http://www.patrimoniocultural.gov.pt/static/data/publicos/acessibilidade/guia_comunicacao_acessivel_inclusiva.pdf
- Museu da Farmácia (n.d) (a). *Museu*. <https://www.museudafarmacia.pt/pagina.aspx?lang=pt&id=12>
- Museu da Farmácia (n.d.) (b). *Farmácia Barbosa*. <https://www.museudafarmacia.pt/museuvirtual/barbosa/index.html>
- Oliveira, R.P. de. (2011). *Para o Estudo da Saúde Conventual no Início do Século XIX: As*

Boticas, Asclepio. (2011). *Revista de la Medicina y da la Ciencia*, LXIII (1), 123-154. <https://doi.org/10.3989/asclepio.2011.v63.i1.488>

Organização das Nações Unidas. (n.d.). *Objetivos de Desenvolvimento Sustentável*. <https://unric.org/pt/objetivos-de-desenvolvimento-sustentavel/>

Rádio e Televisão de Portugal. (2016). *Visita Guiada – Museu da Farmácia*. <https://ensinartp.pt/artigo/uma-viagem-ao-mundo-das-farmacias-antigas/>

Saki Asakawa, S. et al. (2019). *An Independent and Interactive Museum Experience for Blind People*. Proceedings of the 16th Web For All 2019 Personalization - Personalizing the Web - W4A '19. <https://doi.org/10.1145/3315002.3317557>

SIPA. (n.d.) *Mosteiro de Paço de Sousa / Igreja Paroquial de Paço de Sousa / Igreja do Salvador*. http://www.monumentos.gov.pt/site/app_pagesuser/sipa.aspx?id=5317

Spence, C. (2007). *Making Sense of Touch: A Multisensory Approach to the Perception of Objects*. In Pye, E. (Ed.). *The Power of Touch. Handling Objects in Museum and Heritage Contexts* (pp.45-61). <https://doi.org/10.4324/9781315417455>

Notas biográficas

Ana Neves é doutoranda na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (FBAUL) e investigadora colaboradora do Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes (CIEBA), desde 2019. Licenciada em Escultura com o Laboratório em Conservação e Restauro de Gessos, pela FBAUL (2013-2016). Mestre em Ciências da Conservação, Restauro e Produção de Arte Contemporânea pela mesma instituição (2016-2020). A sua área de investigação de mestrado prendeu-se com a conservação de medalhas contemporâneas, tendo como principal objetivo a criação de embalagens de acondicionamento com recurso a tecnologias digitais 3D. Atualmente é assistente técnica no Núcleo de Conservação e Restauro da Câmara Municipal de Vila Franca de Xira.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7546-776X>

E-mail: a.neves4@gmail.com

Morada: Faculdade de Belas-Artes, Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes (CIEBA), Largo da Academia Nacional de Belas-Artes, 1249-058 Lisboa, Portugal.

Frederico Henriques é conservador-restaurador. A sua tese de doutoramento foi na área da Conservação da Pintura (Universidade Católica Portuguesa, 2013) e versou sobre “Metodologias e Análise Espacial para a Documentação no Património Cultural”. É investigador integrado na Unidade de Investigação do CITAR (Escola das Artes / UCP), e investigador colaborador do Laboratório HERCULES (Universidade de Évora) e do CIEBA (Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa). O seu tema principal de estudo são tecnologias de baixo custo para documentação patrimonial, os mapeamentos 3D, e a modelação 3D aplicada ao Património Cultural. Foi também bolseiro de pós-doutoramento pela Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT), a agência nacional de financiamento da Ciência, Investigação e Tecnologia.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4615-4852>

E-mail: frederico.painting.conservator@gmail.com

Morada: Universidade Católica Portuguesa, Centro de Investigação em Ciência e Tecnologias das Artes (CITAR), Escola das Artes, Rua Diogo Botelho, n.º 1327, 4169-005 Porto, Portugal.

Ana Bailão é Professora Auxiliar da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, Departamento de Ciências da Arte e do Património. Investigadora integrada do Centro de Investigação e Estudos em Belas Artes (CIEBA) da Universidade de Lisboa, e investigadora colaboradora do Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia das Artes (CITAR) da Universidade Católica Portuguesa. Doutorada em Conservação de Bens Culturais pela Universidade Católica Portuguesa (UCP). Desde 2005 é conservadora-restauradora para entidades públicas e privadas.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2652-0843>

E-mail: ana.bailao@gmail.com

Morada: Faculdade de Belas-Artes, Centro de Investigação e de Estudos em Belas-

As placas de teto sevilhanas dos séculos XV e XVI nas técnicas de corda seca e aresta: levantamento e estudo de exemplares in situ e de objetos museológicos

Sevillian ceiling tiles from the 15th and 16th centuries using dry-line and arista techniques: survey and study of in situ examples and museum collections

ANA CLÁUDIA ENCARNAÇÃO DE SOUSA*

*Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, Centro de Investigação e Estudos de Belas-Artes (CIEBA), Largo da Academia Nacional de Belas-Artes, 1249-058, Lisboa, Portugal.

Resumo

As placas de teto sevilhanas dos séculos XV e XVI, designadas de azulejos por tabla em Sevilha, foram maioritariamente aplicadas em tetos andaluzes. Derivadas das tábuas de madeira e dos ladrilhos de terracota de cariz construtivo de tetos quatrocentistas, resultaram num outro modo de revestimento azulejar. As placas de teto nas técnicas de corda seca e aresta com motivos mudéjares e renascentistas, embelezavam os tetos com cores vibrantes, refletindo não só a carga simbólica de acordo com a tipologia arquitetónica onde eram aplicadas, assim como o estatuto e o cunho dos proprietários como encomendadores. A presente investigação, com base no estudo de exemplares in situ e de objetos museológicos, pretende divulgar esta forma de arte, restituindo-lhe a importância que ocupa nas artes decorativas, através do levantamento e estudo da dimensão construtiva, decorativa, simbólica e gráfica.

Palavras-chave: azulejaria dos séculos XV e XVI, placas de teto sevilhanas, técnicas de corda seca e aresta, estilo Mudéjar, Renascimento.

Abstract

Sevillian ceiling tiles from the 15th and 16th centuries, referred to as azulejos por tabla in Seville, were mostly applied to Andalusian ceilings. Derived from wooden planks and terracotta tiles of a constructive nature of fourteenth century ceilings, they became in another way of tiling. The ceiling tiles in dry-line and arista techniques with Mudéjar and Renaissance motifs, embellished the ceilings with vibrant colors. They reflect not only the symbolic meaning, according to the architectural typology where they were applied, as well as the status and mark of the owners as commissioners. The present investigation, based on the study of examples in situ and museum collections, intends to disseminate this art form, restoring its importance in the decorative arts, through the survey and study of the constructive, decorative, symbolic and graphic designs.

Keywords: 15th and 16th century tiles, Sevillian ceiling tiles, dry-line and arista techniques, Mudéjar style, Renaissance.

Introdução

No seguimento do Ciclo de Conferências “Encontros no Largo das Belas Artes” –

organizado pelo Grupo de Investigação e Estudos em Ciências da Arte e do Património “Francisco de Holanda” do CIEBA, Centro de Estudos e de Investigação em Belas-Artes da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa –, o presente artigo tem como objetivo expor o objeto de estudo apresentado na conferência “As placas de teto sevilhanas dos séculos XV e XVI nas técnicas de corda seca e aresta: levantamento e estudo de exemplares in situ e de objetos museológicos”.

O trabalho proposto tem como objetivo aprofundar a origem construtiva e decorativa das placas de teto sevilhanas dos séculos XV e XVI nas técnicas de corda seca e aresta, tendo em conta o contexto histórico, artístico e arquitetónico ibérico, dando destaque à produção cerâmica de Sevilha que proporcionou um grande desenvolvimento e a expansão da arte azulejar pela Península Ibérica.

Através do levantamento de exemplares in situ e de conjuntos desaparecidos (reaplicados noutras superfícies arquitetónicas ou utilizados como objetos museológicos em coleções) e do estudo das dimensões construtiva, decorativa, simbólica e gráfica, próprias das placas de teto, pretende-se igualmente divulgar esta forma de arte, restituindo-lhe a importância que ocupou nas artes decorativas. Posto isto, no presente artigo será abordada a azulejaria de corda seca e aresta na Península Ibérica nos séculos XV e XVI através do seu contexto histórico, artístico e arquitetónico; identificadas as características deste tipo de revestimento estrutural e decorativo; e apresentados exemplos de conjuntos de placas de teto in situ, reaplicados e em funções museológicas.

1. A azulejaria de corda seca e aresta na Península Ibérica nos séculos XV e XVI: o contexto histórico, artístico e arquitetónico

A expansão islâmica na Península Ibérica a partir de 711 deixou uma herança azulejar muito marcada nos edifícios ibéricos existentes até à data. Nas diversas tipologias de arquitetura erigidas, a partir de meados do século XV, foram gradualmente introduzidos os azulejos nas técnicas de corda seca e aresta, em substituição das anteriores – alicatado e enxaquetado –, provavelmente mais dispendiosas pela complexidade de produção e pela lenta aplicação.

A presença islâmica assídua na arquitetura e nas artes desenvolveu-se até ao final do século XV em território espanhol, que era constituído por uma diversidade de povos e culturas, que criaram uma grande instabilidade política e social. Com a forte e coesa união dos reinados de Isabel de Castela (1451- 1504) e Fernando de Aragão (1452-1516), em 1479, o território espanhol tornou-se num conjunto de reinos unidos por uma Coroa que, em 1492, ao conquistar Granada, capital do último domínio muçulmano, tornou-se num reino cristão.

A tentativa de uniformização religiosa pelos Reis Católicos na Península Ibérica, conduziu à expulsão de muçulmanos que se recusaram converter à religião cristã (Gonçalves, 2019: 11). Assim, deu-se a transição entre a absorção de técnicas de produção islâmica e a fixação do fabrico de azulejos em contexto cristão. O antes e depois desta mudança ficou igualmente marcado pela introdução no léxico artístico do estilo mudéjar, que se caracterizou pela Arte de influência islâmica produzida em território cristão por artistas muçulmanos ou novos cristãos, sendo um termo bastante utilizado nas

artes decorativas (Gonçalves, 2019: 11 e 12; Xavier, 2020: 8).

Após a coesão de Espanha, o predomínio económico e político espanhol refletiu-se no aumento de volume de encomendas azulejares e no consequente aumento de abertura de olarias e oficinas. Através do avanço tecnológico das técnicas de corda seca e aresta, a azulejaria foi cada vez mais apreciada e aplicada nas três superfícies arquitetónicas – parede, chão e teto – a um ritmo ascendente. A comercialização azulejar propagou-se, tendo como principal centro de exportação Sevilha, cidade detentora do maior número de centros de fabrico, produzindo grandes encomendas entre a segunda metade do século XV e o século XVI, quer para Espanha quer para Portugal.

2. As placas de teto: dimensões construtiva, decorativa, gráfica e simbólica



Figura 1: Placas de teto. Sevilha, século XVI, aresta, 29x52x3cm. Inv. n.º 101-544.
Fonte: Diana Silva © Associação de Coleções | Coleção Berardo

Os tetos sevillanos no século XV eram habitualmente construídos com vigas de madeira, sendo utilizadas sobre estas, tábuas de madeira ou ladrilhos de terracota como elemento construtivo. Em alguns casos as tábuas e os ladrilhos eram mantidos na sua cor original, noutros eram aplicados pigmentos naturais (Pleguezuelo, 2020: 115). Pelas suas faces visíveis e muito por influência das técnicas decorativas presentes na azulejaria nos séculos XV e XVI, as tábuas de madeira e os ladrilhos de terracota acabaram por ser substituídos por azulejos vidrados. Estes azulejos, por manterem a mesma função das primordiais tábuas, são designados em Sevilha de “azulejos por tabla”.

Os *azulejos por tabla* sevillanos – conhecidos como placas de teto em Portugal – são azulejos retangulares vidrados em que as laterais de menor dimensão não são vidradas – as chamadas “abas” – com o propósito de pousarem sobre a estrutura de vigas em madeira (Figura 1). No entanto, em casos raros, as abas são decoradas e vidradas, provavelmente para absorverem com todo o material decorado as possíveis movimentações da estrutura.

O número de vigas a utilizar e o espaçamento entre elas variava consoante a dimensão das áreas dos tetos. Do levantamento de dimensões realizado percebeu-se que o lado maior das placas de teto é inconstante, o que reforça a ideia de que eram produzidas por encomenda, em que o encomendador indicaria ao fabricante as medidas e a quantidade necessária para revestir determinado espaço. Após a distribuição das vigas no espaço, as placas eram pousadas e, sobre estas, era aplicada uma camada de argamassa que unia a cerâmica e a madeira. Posteriormente, era introduzida uma

camada composta de materiais secos, como sobras de material de obra ou terras misturadas, conformando o teto e ao mesmo tempo o chão do piso superior. Para o acabamento do chão acima do teto, era introduzida novamente uma camada de argamassa e o revestimento de pavimento.

Nos casos em que a construção arquitetónica exercia a dupla funcionalidade de teto (piso inferior) e de chão (piso superior), podiam ser utilizados dois tipos de estruturas: o primeiro simples, composto por vigas mestras paralelas, que suportam as fileiras contínuas de placas de teto; o segundo misto, composto por vigas mestras que suportam as vigas secundárias, sendo nestas últimas pousadas as fileiras interrompidas (Figura 2). Por uma questão estrutural e de distribuição de cargas, as vigas principais são sempre paralelas às paredes de menor dimensão, conduzindo a orientação das placas de teto em função da planta do próprio espaço. Nos casos em que a construção arquitetónica exercia a dupla funcionalidade, não de chão, mas de teto e cobertura, era adotado um outro tipo construtivo mais complexo designado de estrutura de “caixotão”, em que as fileiras de placas acompanham os ângulos formados pelas superfícies da cobertura (Figura 3).

Reforçando o cariz decorativo deste tipo de tetos, era comum o embelezamento das madeiras através da pintura de motivos geométricos ou florais, assim como a ornamentação esculpida nas próprias vigas (Figura 3).



Figura 2: Teto de vigas mestras e secundárias revestido com placas de teto. Claustro do piso térreo do antigo Convento de Santa Clara (c. 1400, Sevilha). Fonte: própria © Ana Cláudia Sousa, setembro 2020



Figura 3: Teto de “caixotão” revestido com placas de teto. Colegiata de Nuestra Señora de la Asunción (1526-1555, Osuna, Sevilha). Fonte: © Alfonso Pleguezuelo

Na dimensão decorativa, os procedimentos técnicos utilizados eram as técnicas de corda seca e aresta. Enquanto que a corda seca se define pelo processo de decalque de uma linha saturada em matéria gorda sobre a chacota (barro cozido), deixando o traço da linha em tons de manganês (Figura 4), a aresta caracteriza-se pelo processo de pressionar um molde de madeira ou metal sobre o barro cru deixando arestas salientes (Figura 5). São processos diferentes, mas ambos evitam a mistura de cores durante a cozedura. A aresta, talvez por ser um processo célere e eficaz, foi a que alcançou maior longevidade neste tipo de azulejaria, pelo que as placas de teto em corda seca são uma raridade. Desconhece-se o responsável pela origem do uso desta técnica, contudo, eram conhecidos em Sevilha dois azulejadores impulsionadores desta prática: o espanhol Fernán Martínez Guijarro (c. 1423-1509) e o italiano Francisco Niculoso Pisano (14??-1529). José Gestoso y Péres (1903: 148) considerava que na série de azulejadores sevilhanos dos séculos XV e XVI era passível de atribuir o lugar de destaque

a Fernán Guijarro, a quem foi entregue a obra do Real Alcázar de Sevilha, pelos Reis Católicos, para o revestimento azulejar. Por sua vez, Alfonso Pleguezuelo (1992: 178) refere que “consideramos la posibilidad de contemplar a Francisco Niculoso como el gran difusor, si no el próprio inventor, de la versión más depurada de esta técnica.”. As recentes descobertas de vestígios de azulejos no forno de Pisano, em Sevilha, confirmam-no como um dos fabricantes de placas de teto (Pleguezuelo, 1992).



Figura 4: Placa de teto com representação de um unicórnio de perfil. Sevilha, c. 1401-1500, corda seca, 12.2x26x2.5cm. Inv. DE00553U. Fonte: Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla



Figura 5: Placa de teto com elementos florais. Sevilha, século XVI, aresta, 12.8x26x3.5cm. Inv. n.º 101-4081. Fonte: Diana Silva. Associação de Coleções | Coleção Berardo

Inicialmente foram produzidas placas de teto monocromáticas uniformes, no entanto, as que se seguiram foram maioritariamente embelezadas aos estilos mudéjar e renascentista (Figura 6). Do estilo mudéjar identificam-se as formas geométricas repetitivas, laçarias e entrelaçados geométricos complexos em disposição radial ou estrelada; do movimento renascentista fazem parte as esferas armilares, flores-de-lis ou enrolamentos florais. Ambos os estilos utilizam as cores comuns: o azul obtido do cobalto, o verde do cobre, o ocre/amarelo do ferro, o manganês/castanho/preto do manganês e o branco do estanho.

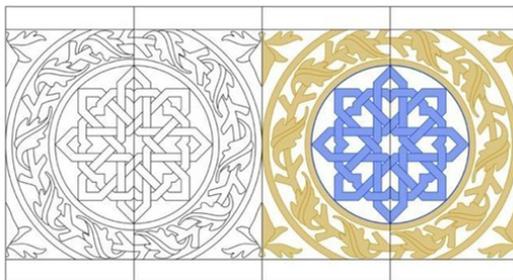


Figura 6: Ilustração com identificação estilística: azul - mudéjar; amarelo-renascentista. Fonte: própria.

À semelhança dos azulejos quadrados, os padrões das placas de teto podiam ser de módulo único, em que o desenho tem leitura total numa única placa; de módulo 1x2/1 em que a leitura total do desenho é feita na junção de duas placas iguais, existindo a rotação de uma delas; ou de módulo 1x2/2, em que a leitura total do desenho é feita na junção de duas placas diferentes do mesmo padrão, existindo um lado esquerdo e um lado direito. Dada a produção de placas de teto e azulejos quadrados com padrões iguais, crê-se que os mais comuns eram escolhidos através de um catálogo que a oficina disponibilizava, ao contrário dos padrões raros que poderiam ser fruto de encomendas especiais.

Grande parte dos padrões e desenhos singulares, transportavam uma simbologia impercetível a um olhar menos atento. Podiam conter mensagens de cariz religioso

como atributos de Santos ou símbolos de Ordens religiosas (Figura 7); de simbologia militar, de brasões, títulos de nobreza ou apelidos associados aos encomendadores (Figura 8), de misticismo, de conceitos ou ideias abstratas relacionados com conselhos ou advertências (Figura 9).



Figura 7: Placas de teto com representação da Ordem da Santíssima Trindade para a Redenção dos Cativos/Ordem dos Trinitários. Sevilha, século XVI, aresta, 28x25.7x3cm. Inv. nº. 101-4023. Fonte: Diana Silva. Associação de Coleções | Coleção Berardo



Figura 8: Placas de teto com representação de escudo da família "Escalera y Rios". Sevilha, aresta, c. 1501-1550, 27.5x25.5cm. Inv. n.º 1269. Fonte: Museo Fundación Lazaro Galdiano



Figura 9: Placas de teto com representação emblemática "VIGILANTIBUS" (aquele que vigia). Sevilha, século XVI, aresta, 29x27x3cm. Inv. n.º 101-4248. Fonte: Diana Silva. Associação de Coleções | Coleção Berardo

3. Os conjuntos de placas de teto

As placas de teto foram aplicadas maioritariamente em edifícios quinhentistas localizados em Andaluzia, como igrejas, conventos, mosteiros, castelos, hospitais, casas, palácios e casas-palácio. Apesar da diversidade de tipologias arquitetónicas onde eram construídos estes tetos, os conjuntos conservados in situ são escassos. Na arquitetura civil destacam-se como exemplos in situ a Casa de los Pinelo (c. 1500-1524), as Casas de la Judería (séc. XVI) e a Casa de Salinas (século XVI), todas em Sevilha. Acredita-se que a necessidade de mão de obra especializada na manutenção deste tipo de tetos, a dificuldade de restauro, o surgimento de novas estruturas e a mudança de gosto, fez com que muitos fossem escondidos ou substituídos, perdendo-se assim o cariz simbólico da época do edifício. É o caso da Casa de Salinas, cujo teto revestido com placas quinhentistas, se manteve tapado por outro até há pouco tempo (Harillo, 2014). Na arquitetura religiosa podem-se enumerar os antigos Convento de Santa Clara (c. 1400) e Monasterio de la Cartuja de Santa María de las Cuevas (c. 1400) e o atual Monasterio de Santa Paula (c. 1483), também em Sevilha, que preservam até à data tetos repletos de variadíssimos padrões e modelos.

Extraídas do edifício e do seu cariz primordial construtivo e decorativo, as placas de teto surgem reutilizadas noutras superfícies arquitetónicas. Colmatando, por vezes, a ausência de azulejos, as abas eram cortadas e aplicadas em superfícies parietais, como é o caso do Real Alcázar de Sevilha. Em Portugal, apesar de não terem sido identificados até ao momento tetos deste género, encontram-se aplicados alguns exemplares desta azulejaria na face de uma fonte na Quinta da Bacalhôa, em Azeitão, considerada a primeira residência renascentista em Portugal. Em ambos os casos, desconhece-se se foram aplicações posteriores ao século XVI, ficando ainda a dúvida de alguma vez terem exercido a funcionalidade original nos mesmos imóveis.

Noutros casos, fruto da comercialização e desejo colecionista, muitas das placas

de teto foram integradas em coleções e museus. Esta dispersão reflete e reforça o declínio do seu uso original, tendo em conta a quantidade e diversidade de referências encontradas. Os exemplares da Coleção Berardo com grande presença no Museu Berardo Estremoz (Figura 10) e da Coleção Carranza exposta no Real Alcázar de Sevilha, representam dois grandes núcleos ibéricos merecedores de estudo, pela quantidade e variedade de padrões. O mesmo se sucede com os diversos exemplares, em menor escala, localizados no Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla, Museu Nacional do Azulejo em Lisboa, Victoria & Albert Museum em Londres e The Metropolitan Museum of Art em Nova Iorque.



Figura 10: Reconstituição de um teto com placas de teto sevilhanas do século XVI em arista no Museu Berardo Estremoz (Estremoz, Portugal). Fonte: própria, Julho 2020. Associação de Coleções | Coleção Berardo



Figura 11: Antigo pátio do Castelo de Vélez Blanco (1506- 1515, Almería), reconstruído e instalado no The Metropolitan Museum of Art (Nova Iorque, Estados Unidos da América). Fonte: The Metropolitan Museum of Art

Caso peculiar de extração e remontagem de toda a estrutura arquitetónica em mármore e respetivo teto em madeira com revestimento azulejar é o pátio do Castelo Vélez-Blanco, construído entre 1505 e 1515 em Almería (Andaluzia) por escultores e artesãos do norte de Itália (Figura 11). Dada a agitação política em Espanha, o castelo foi abandonado no início do século XIX e em 1904 os proprietários removeram e venderam todo o pátio a um negociante de Paris, sendo este transportado para essa cidade. Em 1913 foi vendido e usado como uma peça central de uma casa particular em Nova Iorque e lá permaneceu até que foi doado ao The Metropolitan Museum of Art. Em 1945, o pátio foi enviado em blocos para a reserva do museu e após alguns anos de estudo foi reconstruído e instalado em 1964, desempenhando a função museológica (Raggio, 1964).

Conclusão

O conjunto de fatores como a presença islâmica em território ibérico até ao final do século XV, o aumento da produção azulejar, a construção de olarias e centros de fabrico em terras espanholas, o aumento de encomendas, a introdução de técnicas decorativas mais simples, assim como o emprego dos estilos mudéjar e renascentista na azulejaria dos séculos XV e XVI, deixou uma herança artística e estilística muito grande na arquitetura religiosa, militar e civil ibérica, até aos dias de hoje.

Apesar das três superfícies arquitetónicas não terem tido o mesmo avolumado revestimento azulejar, não deixa de ser importante referir as placas de teto como um elemento estrutural e decorativo utilizado em tetos de alguns dos mais importantes

edifícios sevilhanos do século XVI.

Sendo o tema das placas de teto sevilhanas dos séculos XV e XVI nas técnicas de corda seca e aresta pouco estudado, o presente trabalho é o início de uma investigação mais ampla, com o objetivo de reunir e compreender, nas suas múltiplas vertentes, esta expressão artística única no panorama das Belas-Artes.

Agradecimentos

A autora agradece ao Prof. Doutor Luís Jorge Gonçalves, docente da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, pela proposta de realização do presente artigo e ao CIEBA - Centro de Estudos e de Investigação em Belas-Artes, Grupo de Investigação e Estudos em Ciências da Arte e do Património “Francisco de Holanda” pela publicação do mesmo. Agradece igualmente ao Prof. Doutor Alfonso Pleguezuelo pela amabilidade e disponibilidade de acompanhar esta investigação.

Referências

- Gestoso y Pérez, J. (1903). *Historia de los Barros Vidriados Sevillanos, desde sus orígenes hasta nuestros días* [PDF]. Tipografía La Andalucía Moderna. <https://archive.org/details/AGuichot0473>
- Gonçalves, L. de F. C. (2019). *A circulação do azulejo e outras cerâmicas mudéjares nos territórios da expansão ibérica: breve abordagem à Macaronésia e ao Novo Mundo* (Dissertação de Mestrado em Estudos Regionais e Locais, Faculdade de Artes e Humanidades da Universidade da Madeira). <https://digituma.uma.pt/handle/10400.13/2706>
- Harillo, S. (2014, agosto, 27). *Sevilla oculta: Casa Salinas* [Web log post]. <http://culturadesevilla.blogspot.com/2014/08/sevilla-oculta-casa-salinas.html>
- Pleguezuelo, A. (1992). Francisco Niculoso Pisano: datos arqueológicos. Bolletino del Museo Internazionale delle Ceramiche. In *Faenza*, III-IV, 171-191. Universidad de Sevilla, Departamento de Escultura e Historia de las Artes Plásticas.
- Pleguezuelo, A. (2020). Un patrimonio compartido: azulejos españoles en la Colección Berardo. In *800 Anos de História do Azulejo, 800 Años de Historia del Azulejo* (pp. 21-220). Associação de Coleções.
- Raggio, O. (1964). The Vélez Blanco Patio: an italian renaissance monument from Spain. *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, v. 23, n.º 4 (December, 1964), 139-176. The Metropolitan Museum of Art.
- Xavier, R. (2020). *Catálogo de azulejos hispano-mouriscos em Portugal: o Palácio Nacional de Sintra como estudo de caso* [Dissertação de Mestrado em História da Arte e do Património, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa]. <https://repositorio.ul.pt/handle/10451/43850>

Notas biográficas

Ana Sousa é Mestra Arquiteta formada na Faculdade de Arquitetura e Artes da Universidade Lusíada de Lisboa com a Dissertação de Mestrado “As quintas de recreio do século XVI em Portugal: a relação entre arquitetura, espaços verdes e recursos hídr-

cos”, publicada em outubro de 2015. Após o término académico, e até ao presente, exerce funções profissionais na Associação de Coleções | Coleção Berardo nas áreas de investigação, inventariação, coordenação e gestão de coleções, realização de desenho expositivo e coordenação de montagem de exposições. Neste domínio salienta-se a realização das exposições “800 Anos de História do Azulejo, 800 Años de Historia del Azulejo” (julho, 2020) no Museu Berardo Estremoz e a de Arte Deco no Berardo - Museu Arte Deco, em Lisboa. Atualmente, encontra-se inscrita no 1.º ano de Doutoramento na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa na área científica de Ciências da Arte e do Património, com foco de investigação no tema da Azulejaria.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0958-3965>

E-mail: acesousa@edu.ulisboa.pt

Morada: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, Largo da Academia Nacional de Belas Artes 4, 1249-058 Lisboa.

Azulejaria em Portugal nos Séculos XV e XVI. Novas Perspetivas de Abordagem e Proposta de um novo Inventário

Tiles in Portugal in the 15th and 16th centuries. New Perspectives on Approach and Proposal of a new Inventory

CARINA BENTO*

*Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes (CIEBA), Largo da Academia Nacional de Belas-Artes, 1249-058 Lisboa, Portugal.

Resumo

Constituindo o conhecimento do nosso património artístico uma etapa fundamental para assegurar a sua preservação, o presente artigo tem como principal propósito dar a conhecer a importância do inventário da Azulejaria em Portugal dos séculos XV e XVI. O projeto em causa visa a elaboração de um estudo e levantamento de toda a azulejaria quatrocentista e quinhentista em território continental e ilhas, tendo por base o trabalho levado a cabo pelo Eng. Santos Simões, na década de sessenta.

Palavras-chave: azulejaria, séculos XV e XVI, Santos Simões, inventário.

Abstract

The knowledge of our artistic heritage, constitutes a fundamental step to ensure its preservation. Therefore, the main purpose of this article is to demonstrate the importance of the inventory the Portuguese Tiles in the 15th and 16th centuries. This project aims to develop a study and survey of all fifteenth and sixteenth century tiles in the Portuguese mainland and islands, based on the work carried out in the 1960's, by engineer Santos Simões.

Keywords: tiles, 15th and 16th centuries, Santos Simões, inventory.

Introdução

Sob o título *Azulejaria em Portugal nos Séculos XV e XVI. Novas Perspetivas de Abordagem e Proposta de um novo Inventário*, o trabalho a que nos propomos apresenta-se como um projeto de valorização, preservação e difusão de um extenso património detentor de um elevado valor histórico, artístico e cultural, abordando a evolução da azulejaria desde os primórdios do azulejo em contexto nacional.

Fazem parte deste património azulejar os conjuntos in situ, património integrado de imóveis de maior valor artístico, como sejam os palácios, igrejas, conventos, entre outros, bem como os azulejos retirados dos seus contextos originais e incorporados, atualmente, em coleções privadas e/ou em museus.

Quando e em que circunstâncias se iniciou a fabricação de azulejos decorados em Portugal foi uma questão já alvitrada por Santos Simões, em 1969, aquando da publicação da obra *Azulejaria em Portugal nos séculos XV e XVI* (Santos Simões, 1969), mas

muitas questões ficariam por responder. Passados cinquenta anos sobre a obra essencial do Engenheiro João Miguel dos Santos Simões (1907-1972), autor de um trabalho de exceção, só exequível realizar com tão escassos meios humanos devido aos seus colossais atributos de investigador, há carência de uma revisão continuada no sentido de testar e averiguar no terreno a presença atual dos conjuntos por ele levantados.

Sistematizados os fundamentos, há agora que rever os tais levantamentos, confirmá-los ou atualizá-los de um modo mais exaustivo possível. O projeto em curso deverá, sempre que viável, ser acompanhado por uma efetiva atenção às existências atuais e ao estado de conservação do património azulejar. “Este deve conservar-se sempre que possível nas arquiteturas para que foi criado e só situações excecionais podem justificar a sua remoção. Tem-se visto, que quando tal acontece de modo não criterioso, conjuntos são, por vezes, irremediavelmente dispersos e, mesmo considerando as melhores reaplicações, raramente é refeita a original adequação do revestimento ao espaço” (Júlio Parra, 1994: 15).

1. Os Primórdios do azulejo em Portugal

“Tenemos aún una imagen muy difusa de los comienzos de esta forma de revestir la arquitectura. No sabemos con exactitud ni cómo, ni cuándo, ni en qué lugar de Al-Ándalus se fabricaron los primeros azulejos. Parece que el Reino de Granada es el lugar con más posibilidades de haber sido su primer foco importante y el más activo en el siglo XIII, según algún texto, y sobre todo en el XIV y en el XV, según la inmensa mayoría de restos conservados, muchos de ellos aún in situ en la Alhambra y en el cercano Museo de arte Hispanomusulmán de Granada” (Alfonso Pleguezuelo in AA. VV., 2020: 23).

A palavra “azulejo” deriva do árabe hispânico *az-zulayj* e, efetivamente, a história do azulejo em Portugal tem os seus primórdios na cultura hispano-mourisca, dominante em grande parte da Península Ibérica durante a Idade Média. O grande contributo do Islão para o uso da cerâmica na arquitetura ocidental foi o *alicatado*, característicos de Granada, mas também muito usuais em Sevilha durante os séculos XIV, XV e XVI. Tratava-se de um revestimento para pavimentos e paredes, com um efeito estético deslumbrante devido aos complexos desenhos geométricos, à sua refinada execução e à variada e brilhante gama de cores.

A produção peninsular desenvolve-se a partir das técnicas granadinas, nos centros de Andaluzia e do Levante espanhol. No Levante (região de Valência), produziram-se especialmente azulejos para pavimentos: placas quadradas, *rajolas*, dispostas repetitivamente; conjuntos combinados de placas hexagonais, *alfadrons*, e quadradas, *losetas* (José Meco, 1985: 8).

Embora exemplos esporádicos de utilização anterior (pavimento medieval da abadia cisterciense de Alcobaça, talvez século XIII e, no claustro da Sé de Lisboa, na capela tumular de Esteves Domingues, contruída cerca de 1305), supõe-se que o azulejo foi introduzido em Portugal, no século XV.

O documento mais antigo que se conhece referente à importação de azulejos data de 1479 (José Gestoso y Perez, 1904: 149). Trata-se de abastecimentos da oficina sevilhana de Fernán Martínez Guijarro a Portugal, desconhecendo-se o seu destino.

Entre finais do século XV e a primeira metade do século XVI, o azulejo passa a ser usado em Portugal com grandiosa singularidade, guarnecendo inteiramente paredes monumentais, afirmando-se o gosto por espaços ornamentais envolventes, cuja gênese pode ser encontrada na presença da apurada cultura árabe na Península Ibérica.

Na segunda metade do século XV, sucedem ensaios de simplificação do trabalho do *alicatado*, intentando concentrar num ladrilho quadrado de molde levantino os delineamentos de repetição das laçarias geométricas. A técnica usada residia na colocação de um filete de manganês, geralmente embebido em óleo de linhaça, colocado sobre um motivo cerâmico gravado, visando impedir a mistura dos óxidos aquando da cozedura. Segundo Santos Simões (Santos Simões: 1969) era, aliás, uma técnica já bem familiar da Europa Medieval e praticada nos esmaltes sobre cobre – cujo centro foi Limoges – técnica essa conhecida por *cloisoné*: processo que na gíria espanhola foi comumente designado por *cuerdas seca*. O surgimento da corda seca permitiu uma composição a várias cores no mesmo azulejo; um excecional incremento da produção; e uma diminuição do preço de custo, dado que, a técnica antecedente por incluir o corte e a aplicação simultânea das peças exigia ladrilhadores especializados, tornando a utilização dos revestimentos alicatados morosa, dispendiosa e de exportação quase impossível.

“Cerca de 1500 a corda seca começou a ser substituída por outra técnica, a de aresta, através da aplicação de moldes com reentrâncias, que deixavam sobre a superfície das placas de barro cru finas saliências, as “arestas”, definindo ligeiras concavidades, conchas (azulejos de concha, ou *cuenca*, é a outra designação espanhola), as quais impediam a mistura dos vidrados durante a cozedura” (José Meco, 1993: 38-39).

A azulejaria de Sevilha foi abundantemente utilizada em Portugal a partir do final do século XV, preservando-se ainda muitos conjuntos extraordinários, onde as técnicas de aresta e corda seca se associam com frequência. Estas decorações incluem-se no ímpeto de gosto mourisco sentido em Portugal desde o início do século XV, intensificado com a difusão do estilo mudéjar após a visita do rei D. Manuel a Alhambra, em Granada. Formam uma evidente variante decorativa incluída na diversidade de tendências que caracterizam o estilo manuelino (José Meco, 1985: 11).

Também a Igreja procedeu à encomenda de azulejos hispano-mouriscos para o revestimento das superfícies parietais de muitos dos seus templos, de que é possível destacar a Sé Velha de Coimbra e a cripta da igreja de Jesus, em Setúbal.

Em meados do século XVI, os azulejos hispano-mouriscos, manifestados pelas técnicas de corda seca e aresta, caem em desuso em Portugal e são substituídos por azulejos com decoração diretamente pintada sobre o vidro, em técnica de majólica ou faiança. Introduzida na Península Ibérica por Niculoso Francisco Pisano desde a sua chegada a Sevilha em 1488, e difundida por ceramistas flamengos vindos de Antuérpia, esta nova técnica possibilitava a pintura rápida, tendo-se começado a usar nas oficinas de Lisboa, por volta de 1560. A encomenda em Antuérpia pelo duque de Bragança de painéis de azulejo para o Paço Ducal de Vila Viçosa, executados na oficina de Den Salm, em 1558, constitui uma primeira grande presença da majólica e de um moderno gosto maneirista em Portugal.

As novidades técnicas incitaram uma singular renovação da cerâmica em Portugal e em Espanha, articuladas a um extenso e revolucionário movimento artístico, copiosamente sustentado pelas cartelas, ornatos e composições geradas pelo maneirismo flamengo, que no nosso país foram uma fonte capital para a criação de várias artes ornamentais, como a talha dourada, a escultura decorativa e a pintura ornamental aplicada à arquitetura.

Segundo José Meco (José Meco, 1985: 17) foi, também, em meados do século XVI que se acentuou a emigração dos ceramistas e oleiros da Flandres para a Península Ibérica. Acrescentando, ainda, que aqui se implantaram definitivamente as técnicas de majólica, que Niculoso havia divulgado meio século antes. Neste contexto merecem especial destaque os ceramistas Jan Floris em Talavera e Frans Andries em Sevilha que, desde da sua fixação em Espanha, passaram a ser conhecidos como Juan Flores e Francisco Andrea.

A preponderância acentuada de Floris deu um destacado cunho ítalo-flamengo à produção de Talavera, evidente pelas composições figurativas, ornamentais e padrões, procedida por Juan Fernández, que em 1556 sucedeu Floris como pintor real, criando retábulos e numerosos painéis figurativos de azulejos policromos que fixaram o estilo de Talavera. Poderão ser deste autor, Floris, diversas composições da Quinta e Palácio da Bacalhôa, conforme alvitado por Alfonso Pleguezuelo (Alfonso Pleguezuelo in O Brilho das Cidades, 2013: 32).

Niculoso Pisano, natural de Pisa, deixou obras relevantes, das quais se evidenciam os retábulos pictóricos executados sobre azulejos, com cenas povoadas de personagens e emolduradas por grotescos e *candelieri* de influência romana.

Mais tarde, estes grotescos virão a ser os motivos primários da obra de Cristóbal de Augusta, em Sevilha, e de João de Góis ou Francisco de Matos, em Lisboa, três dos melhores representantes da segunda geração de pintores de majólica na Península Ibérica.

Genro, colaborador e continuador de Roque Hernández, Cristóbal de Augusta foi responsável pelos notáveis revestimentos de azulejaria ornamental para os salões de Carlos V, no Alcázar de Sevilha, concebidos em 1577-1578.

As diferenciadas criações e os distintos ascendentes flamengo, sevilhano e tala-verano contribuíram para a gradual importância da capital portuguesa, que se tornou durante séculos o principal centro cerâmico português.

2. Inventário e Estudo da Azulejaria dos séculos XV e XVI em Portugal

A importância do inventário, enquanto instrumento de preservação e segurança dos bens culturais, é reconhecida pelo ICOM "(...) serve to identify, protect, interpret and physically preserve the registered items" (<https://www.obs-traffic.museum/documentation-inventory-identification>) . Recorde-se, ainda, a proficuidade da inventariação, prevista na Lei de Bases do Património Cultural Português, Lei nº 107/2001, de 8 de setembro, artigo 19º, nº1 e 2. "(...) o levantamento sistemático, atualizado e tendencialmente exaustivo dos bens culturais existentes a nível nacional, com vista à respectiva identificação.", salientando o legislador, que o inventário abrange os bens

independentemente da sua propriedade pública ou privada.

Considerando que o inventário tem por objetivo primeiro a identificação individualizada de cada uma das peças, a sua realização deverá ter em conta os princípios básicos de normalização internacionalmente adotados no âmbito do Património e da Museologia, embora, salvaguardando as particularidades dos acervos e a vocação específica das diferentes instituições que os abrigam. Assim, o inventário poderá ser mais ou menos desenvolvido consoante a natureza e características dos acervos.

Com o objetivo de elaborar uma nova ficha de inventário para toda a azulejaria dos séculos XV e XVI em Portugal Continental e Ilhas, começaremos por perceber qual o ponto de situação, a nível internacional e nacional.

No âmbito nacional, a carência de uma reflexão sobre a metodologia, a normalização e a escassez de perseverança na sua aplicação, são fatores que conjuntamente convergem para resultados individuais e que, regra geral, não cooperam para os propósitos do inventário. Em nossa opinião, a normalização da metodologia, as normas de registo da informação e o aperfeiçoamento progressivo das linguagens documentais empregues nas diferentes áreas temáticas, são condições fundamentais à eficácia operante das entradas e, naturalmente, a uma nomenclatura semelhante, conjuntura imprescindível no processo de partilha e recuperação da informação.

A inventariação da cerâmica de revestimento exige o conhecimento de um vocabulário e de uma terminologia específica que facultem uma utilização precisa. No entanto, e tal como refere o caderno de Normas de Inventário, relativas à cerâmica de revestimento, “Se para algumas áreas existem já, a nível nacional e internacional, terminologias e procedimentos estabelecidos, esta é uma área onde os instrumentos são inadequados e/ou inexistentes.” (AA. VV., 1999: 18). O mesmo manual acrescenta, ainda, que o “(...) vocabulário da cerâmica em geral e os termos técnicos apresentam vários problemas, como por exemplo, o facto de um mesmo vocábulo na linguagem corrente, nas obras de divulgação e na gíria profissional, ter frequentemente significados múltiplos e, algumas vezes, discrepantes.” (AA. VV., 1999: 18). No entanto, e neste contexto, atualmente, a comunidade científica dispõe de mais um instrumento de ajuda na inventariação de revestimentos em azulejo que se conservam in situ, trata-se de um guia que resulta de uma parceria entre a Rede Temática em Estudos de Azulejaria e Cerâmica João Miguel dos Santos Simões – IHA/FLUL, o Museu Nacional do Azulejo e o Instituto da Habitação e da Reabilitação Urbana. O projeto “(...) enquadra-se no trabalho de inventário que tem vindo a ser desenvolvido pelas instituições referidas e que, na área específica do azulejo, tem visibilidade no Az Infinitum – Sistema de Referência e Indexação de Azulejo [<http://redeazulejo.fl.ul.pt>]” (AA. VV. 2014: 5)

O levantamento da Azulejaria dos séculos XV e XVI em Portugal, que corresponde ao trabalho de campo, irá contribuir para solidificar a estrutura deste projeto. Tendo como ponto de partida todo o material que nos deixou Santos Simões nos volumes *Azulejaria nos Açores e na Madeira* e *Azulejaria em Portugal nos séculos XV e XVI*, iremos propor um novo inventário, atrás mencionado, que fará uma revisão continuada no sentido de testar e verificar no terreno a existência atual dos conjuntos por ele levantados.

Conclusão

O azulejo é uma das mais fortes manifestações culturais portuguesas que contribui para o engrandecimento da nossa memória e da nossa identidade. Tem sido através da sua arte que mais se tem expressado a criatividade e o génio artístico português no plano das artes ornamentais, cujos artistas e artífices têm sabido tirar partido das características de flexibilidade, utilidade e durabilidade deste material, jogando sempre com os seus valores cromáticos e o efeito de luz, em articulação com os locais onde é aplicado.

Tendo por base o trabalho levado a cabo pelo Eng. Santos Simões, na década de sessenta, do século passado, pretendemos agora desenhar novas perspetivas de abordagem, propondo um novo inventário, que fará uma revisão continuada no sentido de testar e verificar no terreno a existência atual dos conjuntos por ele levantados, bem como novos conjuntos que venhamos a descobrir. E, embora estejamos numa fase ainda embrionária do estudo em causa, importa referir que, até à data, temos já a acrescentar cerca de três dezenas de novos locais, museus e/ou coleções privadas, que não constavam do Inventário de Santos Simões, contribuindo deste modo, para o enriquecimento do corpus do património azulejar português.

Agradecimentos

A autora agradece ao CIEBA - Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes e ao Professor Doutor Luís Jorge Gonçalves o apoio para este trabalho de investigação.

Referências

- AA.VV. (1999). *Normas de Inventário: Cerâmica de Revestimento*. Artes Plásticas e Artes Decorativas. 1ª Edição. Instituto Português de Museus.
- AA. VV. (2014). *Guia de Inventário de Azulejo in situ*. Lisboa.
- AA. VV. (2020). *800 Anos de História do Azulejo, 800 Anõs de Historia del Azulejo*. 1ª Edição. Associação de Coleções. ISBN 978-989-33-0380-1. 23
- Fundação Calouste Gulbenkian. (2013). *O Brilho das Cidades, A Rota do Azulejo*, Catálogo. Fundação Calouste Gulbenkian. ICOM. (n.d.). *The Importance of Documentation*. <https://www.object-id.com/heritage/intro.html>
- Meco, José. (1985). *Azulejaria Portuguesa*. Bertrand.
- Meco, José. (1993). *O Azulejo em Portugal*. Publicações Alfa.
- Parra, Júlio. (1994). *Azulejos: Painéis do século XVI ao século XX, Coleção Património Artístico, Histórico e Cultural da Santa Casa da Misericórdia de Lisboa*. 1ª Edição, Volume I. Santa Casa da Misericórdia.
- Perez, José Gestoso y. (1904). *História de los barros vidrados sevillhanos*. Sevilla
- Simões, J. M. dos Santos. (1969). *Azulejaria em Portugal nos séculos XV e XVI*. Fundação Calouste Gulbenkian.
- Simões, J. M. dos Santos. (1990). *Azulejaria em Portugal nos séculos XV e XVI*. Fundação Calouste Gulbenkian.

Notas biográficas

Carina Bento é licenciada em Gestão do Património Cultural pelo Instituto Politécnico do Porto (2003), Mestre em Museologia e Museografia pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (2009) e Doutoranda em Ciências da Arte e do Património pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (2020). Em 2003, integrou os quadros da Fundação Berardo e, em 2004, assumiu o cargo de Diretora do Museu Monte Palace Madeira. A 1 de Maio de 2015, toma posse da Direção Regional da Cultura, na qualidade de Subdiretora e, assumindo as funções de Diretora e Subdiretora, sendo que na vacatura do primeiro deveria representar e desempenhar, ambos os cargos. A 1 de Outubro do mesmo ano, assume a Direção Regional da Cultura da Região Autónoma da Madeira. Em Maio de 2016, integra a equipa da Associação de Colecções | Coleção Berardo onde exerce a função de museóloga até ao presente. Desenvolve uma linha de estudos na área do património cultural e, principalmente, na área da azulejaria e das Arte Decorativas, no âmbito das suas funções.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8630-8828>

E-mail: carinabento@edu.ulisboa.pt

Morada: Faculdade de Belas-Artes, Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes (CIEBA), Largo da Academia Nacional de Belas-Artes, 1249-058 Lisboa, Portugal.

Pomeranos: reconhecendo identidade

Pomeranians: recognizing identity

ELAINE KARLA DE ALMEIDA*

*Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, Centro de Investigação e Estudos de Belas-Artes (CIEBA), Largo da Academia Nacional de Belas-Artes, 1249-058, Lisboa, Portugal.

Resumo:

Nesta comunicação, apresentamos um recorte das investigações realizadas nas comunidades pomeranas com representação no território capixaba. A proposta tenciona compreender, reconhecer e discutir questões culturais e identitárias dos grupos familiares, relacionando com as vivências em comunidade. Abordamos a história geral da Antiga Pomerânia, alguns processos migratórios, a gênese das comunidades pomeranas no estado do Espírito Santo, as organizações sociais, as relações comunitárias e culturais.

Palavras-Chave: cultura, identidade, memória.

Abstract

In this communication, we present an excerpt of the investigations carried out in the Pomeranian communities with representation in the Espírito Santo territory. The proposal intends to understand, recognize and discuss cultural and identity issues of family groups, relating to community experiences. We cover the general history of Ancient Pomerania, some migratory processes, the genesis of Pomeranian communities in the state of Espírito Santo, social associations, community and cultural relations.

Keywords: culture, identity, memory.

Introdução

Esta comunicação está fundamentada no plano de investigação “Cultura, memórias e tradição: comunidades tradicionais dos povos pomeranos”, que objetiva investigar – por meio de consulta bibliográfica, de registros documentais, de registros iconográficos e de trabalho de campo (entrevistas, depoimentos e registros fotográficos) –, compreender e discutir as questões étnicas, socioambientais, geracionais e culturais das comunidades pomeranas, inseridas no território do Estado do Espírito Santo, em especial no município de Baixo Guandú, relacionando as vivências nos espaços de aprendizagem com a vida em comunidade.

Para alcançar os objetivos propostos abordamos uma súpula da história geral da Antiga Pomerânia, os processos migratórios e a gênese das comunidades pomeranas no Espírito Santo. Nesta fase, utilizaremos principalmente pesquisa bibliográfica, tendo como principais autores Granzow (2009), Hammes (2014), Stur (2018), Bahia (2011) e Manske (2015).

Consequente à gênese das comunidades pomeranas no território capixaba, destacamos as relações comunitárias e suas organizações sociais e tradições, considerando autores como Bosi (1979), Stur (2018), Spamer (2013), Manske (2015), entre outros, acrescidos dos depoimentos e impressões coletadas no trabalho de campo.

Por fim, propomos uma reflexão sobre as vivências das comunidades, a manutenção das heranças culturais e suas contribuições sociais, culturais e econômicas.

1. História da Pomerânia e a imigração para o Espírito Santo

Iniciamos as investigações dos primórdios do povo pomerano a fim de desvendar e compreender as nuances dessas comunidades que residem no Espírito Santo.

A Pomerânia (*Pommern*), instituída como uma Província da Prússia no ano de 1817.

Os pomeranos descendem do povo eslavo denominado *wende*. Os *wendes* adoravam deuses pagãos ligados à natureza – uma característica que marca a cultura pomerana até os dias atuais: o amor à natureza, à agricultura e sua estreita relação com a fé. O culto aos deuses pagãos na região permaneceu até o início do século XII, quando o Bispo Otto de Bamberg, enviado pelo Duque polonês Boleslav II, iniciou os trabalhos de evangelização e controle político da região, processo que se estendeu até o século XVI, quando o Dr. Johannes Bugenhagem inseriu a teologia luterana no território pomerano (Hammes, 2014; Manske, 2015; Stur, 2018).

De acordo com Hammes (2014), no final do século XIX ainda havia povos, que falavam o idioma *wende*, residindo em territórios apartados da Pomerânia, como as cidades de Bütow, Lupow e Leba. Nessas regiões, os habitantes, apesar das influências cristã e germânica, mantinham sua língua nos hinários (categoria de documento onde registravam seus hinos) concomitante com o alemão, utilizado em muitos documentos, essa prática foi reproduzida até meados de 1920. Do mesmo modo, é possível observar que as pregações religiosas seguiam o mesmo modelo, com os ritos proclamados nos dois idiomas. Há relatos de que alguns pomeranos mantinham os rituais pagãos, reverenciando, secretamente, o deus Triglav (que possuía três cabeças), uma das principais divindades cultuadas nos povoados. Ainda nos dias atuais, podemos averiguar resquícios do paganismo nos ritos, costumes, crenças, simpatias e benzeduras praticados pelos descendentes das comunidades pomeranas no Brasil, conforme abordado por Bahia (2011).

Prosseguindo com Hammes (2014), no que diz respeito às disputas pelo território da extinta Pomerânia, é possível salientar que os *wendes* migraram para aquela região, aproximadamente em 175 d.C., diversas invasões e guerras foram registradas no território, fustigando o povo pomerano. Devido a riqueza em alimentos, as terras baixas e férteis, a diversidade hídrica – que possibilitava o progresso da agricultura e o desenvolvimento da pesca – e a proximidade com o Mar Báltico, a região da Pomerânia foi considerada privilegiada e estratégica, despertando o interesse dos povos *vikings*, dos noruegueses e dos dinamarqueses; desencadeando, conseqüentemente, numerosas disputas territoriais. A Pomerânia teve, também, parte de seu território dominado pelos poloneses por três vezes. Podemos citar as tentativas, sem êxitos, de conquista implementadas por Carlos Magno (entre os anos 768 e 814) e Otto, o Grande (entre os anos 936 e 973). Entre os séculos X e XI, a Polônia retomou a luta pelo domínio da Pomerânia – seguida pela Dinamarca – o que destruiu parte do território, mas não lograram êxito. No ano de 1630 foi a vez da invasão sueca, submetendo a Pomerânia

à iminência do fim. Décadas depois (1655-1660) o território da Pomerânia foi palco de disputa entre a Polônia e a Suécia. No ano de 1720, o território pomerano, quase na sua totalidade, foi integrado à Brandemburgo-Prússia. Frederico, o Grande, entrou em combate com russos e suecos, entre os anos de 1756 e 1763, iniciando processo de recolonização e reconstrução do território após sua vitória, retomando, dessa forma, o progresso. Já Napoleão Bonaparte, ao transitar à caminho da Rússia (1806), deixou um rastro de destruição e caos no território pomerano. Para finalizar a síntese das invasões e disputas territoriais, após II Guerra Mundial, o povo pomerano iniciou sua diáspora, os que ainda permaneciam no território migraram para a Alemanha Ocidental, Europa e para o resto do mundo e para o Brasil. Com a Tratado de Potsdam (1945), que autorizava a expulsão da população civil de origem alemã que habitava ao leste dos rios Oder e Neiss, aos soviéticos e aos poloneses, a Pomerânia Anterior (30% – “*Vorpommern*” – porção oeste do território), foi integrada à Alemanha e a Pomerânia Posterior (70% – “*Hinterland*” – porção Leste do território) anexada à Polônia (Figura 1).



Figura 1: Mapa Político após o Tratado de Potsdam. Fonte: Stur, 2018:13.

Segundo Manske (2015), desde o século X, o cenário da Pomerânia foi delineado por guerras, perdas, epidemias, desemprego e fome, impelindo os pomeranos à busca por sobrevivência em novos territórios, iniciando os processos migratórios, culminando na imigração dos povos pomeranos, em meados do século XIX, ao Brasil.

Dessa maneira, a emigração, do início do século XIX, na Pomerânia foi fomentada por guerras, fome, invasão estrangeira, falta de liberdade religiosa, entre outros fatores. Entretanto, para obter permissão de emigração, com grande burocracia para dificultar ou até mesmo para impedir o processo, os indivíduos que adquiriam a permissão de emigração perdiam a cidadania pomerana.

A imigração de europeus para o Brasil foi estimulada pelo Governo Imperial do Brasil, incluindo a divulgação nos principais jornais da Alemanha no início do século XIX.

Os primeiros imigrantes pomeranos do Estado do Espírito Santo chegaram ao Espírito Santo em 28 de junho de 1859, somando “Ao todo, mais de 2.300 pomeranos se instalaram em terras capixabas ao longo do século XIX.” (Granzow, 2009).

Os municípios de Domingos Martins e Santa Leopoldina foram os que mais receberam imigrantes pomeranos; e seus descendentes, em busca de novas oportunidades, terras férteis e melhores condições de vida, migraram para outros municípios e estados.

Segundo Stur (2018), em 2010, a população de descendentes da Pomerânia no Espírito Santo era de aproximadamente 146.000, e estava fixada nos municípios de:

Santa Maria de Jetibá, Laranja da Terra, Vila Pavão, Domingos Martins, Pancas, Afonso Cláudio, Baixo Guandu, Itaguaçu, Itarana, Vila Valério, entre outros.

2. História da Pomerânia e a imigração para o Espírito Santo

Ao se fixarem no Espírito Santo, os pomeranos se defrontaram com uma realidade dolorosa, cercada de dificuldades, com falta de infraestrutura, diferença climática e total ausência de comunicação, fatores que contribuíram para o isolamento das comunidades. Apesar de toda a adversidade, este isolamento auxiliou no fortalecimento de suas heranças, valores, costumes e identidade culturais.

Durante a Segunda Grande Guerra, devido uso de língua germana, os pomeranos foram associados aos alemães, vivenciando perseguições e discriminação. Os membros das comunidades foram forçados a entregar seus livros para incineração e proibidos de utilizar a língua mãe (Figura 2), sendo obrigatório o uso da língua portuguesa nas escolas e templos, reforçando o isolamento das comunidades e constrangimento do uso da língua pomerana em locais públicos, o que observamos ainda nos dias de hoje.



Figura 2: Quadro produzido pela Delegacia de São Lourenço do Sul, RS (1942). Fonte: Hammes, 2014.

De acordo com o documentário *Bate-Paus* (Jacob, 2007), ao mesmo tempo em que os pomeranos eram convocados para lutar, na 2ª Guerra Mundial, contra o governo alemão pelo exército brasileiro, suas famílias eram associadas aos nazistas, considerados inimigos do Estado e sofriam inúmeras agressões físicas, encarceramento, invasões e depredação de propriedades, saques, entre outras barbáries.

Os pomeranos, mesmo com as inúmeras dificuldades enfrentadas, o isolamento de algumas comunidades e as perseguições, conseguiram se organizar e prosperar, fortalecendo sua cultura e estrutura agrária, mantendo papel de destaque no Espírito Santo.

A tradição oral da comunidade pomerana é um fator marcante para sua identidade cultural. Essas comunidades são, em sua maioria, formadas por indivíduos bilíngues, sendo que os mais idosos frequentemente falam apenas a língua materna, o pomerano.

Refletindo em como a comunidade pomerana se organiza (tradição oral, valorização dos idosos, identidade cultural, religiosidade, entre outros) e interação, podemos inferir que influenciam e são influenciados por outras culturas, sociedades e etnias, o que contribui para o entrelaçamento entre suas tradições e as demais.

Os pomeranos, antes da conversão ao cristianismo, adoravam deuses relacionados à natureza, reforçando, ainda hoje, seu amor à natureza e sua ligação de fé com a terra e a agricultura. Essa ligação com a natureza, advinda do paganismo, influenciou o estabelecimento de fortes laços com a religiosidade, rezas, benzeduras e crença na magia, misturando representatividade e significados, marcando a identidade social e étnica dos sujeitos. A utilização da magia “[...] como forma de pensamento e ação [...]” (Elias, 1994) auxilia na obtenção de controle, mesmo que por meio de fantasia, dos eventos do cotidiano.

Bahia (2011) afirma que os aspetos mágicos estão presentes em todas as esferas da vida social das comunidades pomeranas do Espírito Santo. Os aspetos mágicos, materializados nos ritos, perpassam as relações sociais, desde o nascimento até a morte, especialmente na economia.

A economia das comunidades pomeranas está centrada na produção de hortifruti-granjeiros, tendo como foco de produção o trabalho familiar (Figura 3). É nessa esfera, a familiar, a divisão do trabalho ocorre com modelo hierárquico e de gênero, refletindo as relações sociais nas relações de produção. A mulher desempenha papel de destaque na preservação das tradições, ritos e cultura pomerana. Os valores, saberes, fazeres, cultura, crenças, e outras manifestações, são mediados pela oralidade, compilando o saber sagrado dos antepassados.



Figura 3: Agricultura familiar – propriedade rural. Fonte: Raquel Falk, 2019.

A igreja (Figura 4) mantém papel de destaque na comunidade pomerana, reputada, sagrada e valiosa. O cotidiano das comunidades é estreitamente ligado à igreja e seus ritos litúrgicos, sendo eles, em sua maioria, ligados à Igreja Evangélica de Confissão Luterana (Stur, 2018).



Figura 4: Igreja Luterana do distrito de Vila Nova do Bananal, Baixo Guandu/ES. Fonte: própria (2015).

Segundo Manske (2015), na tradição pomerana destacam-se três ritos, carregados

de representações simbólicas: o nascimento, o casamento e a morte. Os descendentes pomeranos compartilham estes ritos com a família, a igreja e a comunidade local, incluindo alegrias, tristezas e todos os sentimentos que os envolvem.

Nas comunidades pomeranas a convivência intergeracional se faz presente, os idosos são respeitados e valorizados, participando da vida em comunidade. Este convívio propicia o reavivamento da história, prestando um grande trabalho à sociedade. De acordo com Chauí (1979) “a função social do velho é lembrar e aconselhar”, os velhos são os guardiões do passado, os responsáveis por resgatar e transmitir, às futuras gerações, suas culturas.

O *nascimento* é cercado de crenças e superstições desde a gestação.

O *batismo*, rito de passagem das igrejas Luterana e Missouri, é o instrumento de ligação entre a família, a criança e a comunidade, considerada uma obrigação familiar, de cunho religioso e social, onde a criança é apresentada à comunidade. A *confirmação de fé* é outro importante rito de passagem entre a infância, a adolescência e a juventude.

A *Festa de Casamento*, maior festa dos pomeranos, com duração de dois a três dias, é considerada um rito de passagem, tanto para o homem, quanto para a mulher, que inclui elementos do sagrado e popular, envolvendo toda a comunidade, com muita comida e música.

No Espírito Santo, observamos algumas mudanças na tradicional Festa de Casamento – como da vestimenta preta da noiva, utilizada até o início do século XX, substituída pela vestimenta branca; e o convidador “*Hochzeitsbitter*” que substituiu o cavalo pela motocicleta como meio de transporte (relato do Sr. Floriano Pagung em 19/04/2019) – sendo que nenhuma destas mudanças descaracteriza os traços dos casamentos realizados desde a imigração. Estão entre os preparativos os convites, a preparação da festa, registros, escolha dos padrinhos, entre outros. São etapas do ritual: o convite, feito e língua pomerana, recitado nas casas da comunidade e de familiares; o primeiro dia de festa, na sexta-feira, com o ritual de quebra-louças “*Polterowend*”; o casamento, no sábado, com arco de bambu enfeitado de fitas na entrada e um mastro alto com a bandeira contendo as iniciais dos noivos, carros enfeitados, bandeiras e fogos de artifício; e a continuação da festa até o domingo, sem a presença dos noivos. Após o casamento, os noivos passam a ter novas atribuições na família, na igreja e na comunidade.

Os cemitérios (Figura 5), assim como as igrejas, são considerados sagrados desde o período em que viviam na Pomerânia. A morte é reverenciada, com preservação de tradições fúnebres – um rito de passagem necessário para o equilíbrio do universo. As cerimônias funerárias iniciam logo após a morte. Os familiares comunicam o falecimento à comunidade, que é convidada a participar das solenidades, e a participação no enterro é um compromisso entre os integrantes da comunidade. Na igreja, o falecimento é anunciado com três badaladas de sino e a cerimônia religiosa é realizada pelo pastor no cemitério ou na casa do morto. O rito é encerrado após a bênção e o sepultamento.



Figura 5: Cemitério do distrito de Vila Nova do Bananal, Baixo Guandu/ES. Fonte: própria (2015).

A manutenção dos ritos e práticas dos descendentes pomeranos fortalecem o convívio em comunidade.

Conclusão

Alicerçado nas investigações bibliográficas, nas entrevistas e nas reflexões sobre imigração pomerana no Estado do Espírito Santo, notamos a estreita relação entre a religiosidade e a educação, perpassando toda a sua história e cultura.

Concebemos que, experienciar os diversos conflitos – desde os primórdios de sua história na Europa, passando pelas mazelas do início da colonização do território capixaba, acrescidos do isolamento involuntário – fortaleceu as tradições pomeranas e seu sentido de pertencimento, contribuindo para a manutenção de suas tradições, ritos, oralidade e língua.

Compreendemos que cada ser possui valores e conhecimentos prévios, e que estes devem ser respeitados e valorados, fator de suma relevância para construção de novos conhecimentos. O mesmo deve ser pensado na educação, habilidades e competências a serem desenvolvidas, bem como a metodologia de ensino, devem considerar os saberes prévios dos educandos e as informações adquiridas, agregando novos contextos à aprendizagem e a tradição local, validando-a.

Agradecimentos

A autora agradece ao Centro de Investigação e Estudos de Belas-Artes – CIEBA e à Fundação para a Ciência e Tecnologia – FCT pelo apoio para este trabalho de investigação. Agradece ainda, ao tutor/orientador do meu projeto e investigação do curso de Doutorado em Belas-Artes, FBAUL, ao Professor Doutor Luís Jorge Gonçalves: e à co-tutora/co-orientadora do meu projeto e investigação do curso de Doutorado em Belas-Artes, FBAUL, a Professora Doutora Ana Sousa.

Referências

- Bahia, J. (2011). *O tiro da bruxa: identidade, magia e religião na imigração alemã*. Garamond.
- Chauí, Marilena de Souza. (1979). Os trabalhos da sociedade (apresentação). In: Bosi, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. Queiroz.
- Elias, Norbert. (1994). *A sociedade dos indivíduos*. Zahar.

- Geertz, Clifford. (1989). *Interpretação das Culturas*. LTC.
- Granzow, Klaus. (2009). *Pomeranos sob o Cruzeiro do Sul – colonos alemães no Brasil*. Arquivo Público do Estado do Espírito Santo.
- Hammes, Edilberto Luiz. (2014). *A imigração alemã para São Lourenço do Sul – Da formação de sua colônia aos primeiros anos após seu Sesquicentenário*. Studio Zeus.
- Jacob, Jorge Kuster. (2007). *Bate-Paus*. Documentário: Projeto Revelando Brasis, 13'31". <https://www.youtube.com/watch?v=Cw-6eLPY-Y8>
- Kossoy, Boris. (1989). *Fotografia e história*. Ática.
- Manske, Cione Marta Raasch. (2015). *Pomeranos no Espírito Santo – história de fé, educação e identidade*. Gráfica e Editora GSA.
- Rölke, Helmar. (2016). *Raízes da imigração alemã: História e Cultura Alemã no Estado do Espírito Santo*. Coleção Canaã, volume 23. Arquivo Público do Estado do Espírito Santo.
- Spamer, Helmar. (2003). *Imigração pomerana no Espírito Santo: território e identidades*. In: Campos, A. P.; Vianna, K. S. S. da; Lago, R.D. (org). *Memórias, traumas e rupturas*. LHPL/UFES.
- Stur, Carlos Rominik. (2018). *Pomeranos: os primórdios da colonização e a importância da religiosidade na formação da cultura pomerana no Espírito Santo e Minas Gerais*. GSA.

Notas biográficas

Elaine Karla de Almeida é artista plástica pela Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), mestre em Ciência da Arte pela Universidade Federal Fluminense (UFF) e aluna do Doutorado em Belas-Artes na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (FBAUL). Investigadora do Grupo de Investigação e Estudos em Ciências da Arte e do Património – “Francisco de Holanda”, do Centro de Investigação e Estudos de Belas-Artes (CIEBA).

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001.6772-8804>

E-mail: almeida.elaine@edu.ulisboa.pt

Morada: Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, Centro de Investigação e Estudos de Belas-Artes (CIEBA), Largo da Academia Nacional de Belas-Artes, 1249-058, Lisboa/Portugal.

Estudo e avaliação do comportamento de fixativos para o processo de reintegração cromática a seco em pintura contemporânea não envernizada

Study and evaluation of the behavior of fixatives for the dry color reintegration process in unvarnished contemporary painting

MARTA ALEIXO*

*Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, Centro de Investigação e Estudos de Belas-Artes (CIEBA), Largo da Academia Nacional de Belas-Artes, 1249-058, Lisboa, Portugal.

Resumo

A escolha de materiais para a reintegração cromática de pinturas contemporâneas não envernizadas, é uma tarefa complexa que implica uma seleção cuidadosa e restrita dos materiais, devido à tendência das superfícies cromáticas a solubilizarem. Em situações de danos que originam o destacamento da camada cromática, a tonalização da lacuna com materiais secos, tais como pigmentos em pó e pastéis secos, pode ser a solução. Contudo, a necessidade de agregar estas partículas de pigmentos à superfície, pode implicar a utilização de fixativos. Nesta investigação em desenvolvimento, pretende-se perceber que materiais secos necessitam de fixativo e quais não precisam. Recorre-se ao estudo analítico dos fixativos Winsor & Newton®, Royal Talens®, Lascaux®, Sennelier®, Conté à Paris® e Tri-Funori®, sobre os materiais secos Winsor & Newton®, Van Gogh, Rembrandt da Royal Talens®, PanPastel®, Sennelier®, Ferrario® Pigmenti Puri e Kremer® pigmente através da Espectroscopia de XRF e Raman. Os materiais com melhores resultados serão utilizados em reintegrações cromáticas das pinturas do acervo da Faculdade de Belas-Artes. **Palavras-chave:** pigmentos secos, removibilidade, sustentabilidade, atóxico, reintegração cromática, pintura contemporânea não envernizada.

Abstract

The choice of materials for the chromatic reintegration of unpainted contemporary paintings is a complex task that implies a careful and restricted selection of materials, due to the tendency of chromatic surfaces to solubilize. In situations of damage that cause the chromatic layer to detach, toning the gap with dry materials such as powdered pigments and dry pastels may be the solution. However, the need to aggregate some of the pigment particles to the surface may require the use of fixatives. In this ongoing research, it is intended to understand which dry materials need fixative and which do not. The analytical study of Winsor & Newton®, Royal Talens®, Lascaux®, Sennelier®, Conté à Paris® and Tri-Funori® fixatives on the soft pastels Winsor & Newton®, Van Gogh, Rembrandt by Royal Talens®, PanPastel®, Sennelier®, and on dry pigments Ferrario® Pigmenti Puri and Kremer® pigmente will be performed using XRF AND Raman Spectroscopy. The materials with the best results will be used in chromatic reintegration of paintings from the collection of the Faculty of Fine-Arts.

Keywords: dry pigments, removability, sustainability, non-toxic, chromatic reintegration, contemporary unvarnished painting.

Introdução

O presente artigo, dá a conhecer a investigação que se inicia no Doutoramento em Belas-Artes, na especialidade de Ciências da Arte e do Património. Intitula-se de “Estudo e avaliação do comportamento de fixativos para o processo de reintegração cromática a seco em pintura contemporânea não envernizada”. O tema, insere-se na área da conservação e restauro, no estudo dos materiais para a reintegração cromática em pintura contemporânea não envernizada. A investigação é delimitada à reintegração cromática de danos que têm origem no destacamento da superfície pictórica, gerando lacunas por abrasão. Para a reintegração cromática destas lacunas, recorre-se ao conceito de intervenção mínima (Sustic, 2015).

A utilização de materiais secos, nomeadamente os pastéis secos e os pigmentos em pó, são uma opção. Utilizam-se em tonalizações, principalmente nas intervenções de documentos gráficos (Schenck, 1984-1994) ou em pequenas lacunas em pinturas. O problema associado à utilização de materiais secos, é a necessidade de alguns necessitarem de fixativo para agregar as partículas à superfície.

A investigação tem como objetivo perceber que materiais secos necessitam da aplicação de fixativo e que materiais não necessitam. O estudo dos materiais será desenvolvido em três fases. Recorrem-se às técnicas analíticas, tais como a Espectroscopia de fluorescência de raios X (XRF) e RAMAN, colorimetria e à Espectrometria de refletância por fibra ótica. A técnicas apresentadas, são frequentemente utilizadas em intervenções no património artístico para a caracterização, identificação dos materiais e possíveis alterações cromáticas. A técnica de correlação de imagem digital também será utilizada no estudo da deformação dos fixativos, contudo, poderão ser utilizadas outras técnicas analíticas em função dos avanços no projeto de investigação.

Os fixativos incluídos neste estudo são da Winsor & Newton®; Royal Talens®, Lascaux®, Sennelier®, Conté à Paris® e o Tri-Funori®. Os materiais secos são da Winsor & Newton®, Van Gogh, Rembrandt da Royal Talens®, PanPastel®, Sennelier®, Ferrario® Pigmenti Puri e Kremer® pigmente.

1. A reintegração cromática em superfícies não envernizadas

A pintura não-envernizada (Mayer; Mayers, 2004), é caracterizada pelas superfícies mate. Esta particularidade, não implica que exista uma ausência total de brilho. Ao longo da mesma área cromática, as áreas de brilho são irregulares, induzindo diferentes tonalidades à mesma cor e diferentes estados de luminosidade ou de intensidade.

As particularidades da matéria (Althöfer, 2003; Llamas Pacheco, 2014) enunciadas, definem as diretrizes de atuação numa intervenção de reintegração cromática. A reintegração cromática (De la Roja, 2004) tem a função de melhorar a leitura de uma obra, através da correção do equilíbrio cromático, re-entregando os elementos estéticos em falta, através da cor.

O mercado disponibiliza uma vasta gama de materiais na fase de intervenção. Estes materiais podem ser de preparação manual ou de preparação comercial e classificam-se em três principais categorias, tais como as de materiais aquosos, de materiais não aquosos e de materiais secos (Bailão; Carneira, 2017). Cada um contém diferentes

características, como as propriedades óticas, a estabilidade química, a removibilidade (solubilidade) (Sánchez Ortiz, 2010), a estabilidade à luz, a durabilidade ou as características de manipulação. A sua seleção deve ser adequada às características das pinturas, nomeadamente aos materiais que as constituem, desde as suas técnicas pictóricas, ao seu estado de conservação, dimensão do dano, valor artístico e a finalidade. Atualmente, as escolhas direcionam-se para os materiais que apresentem baixos níveis de toxicidade, sendo frequente a utilização das aguarelas ou dos guaches. Mas o facto de algumas destas pinturas não serem envernizadas, aumenta o risco de solubilização da superfície cromática e por isso, materiais que necessitem da utilização de solventes tanto para a sua preparação, como para a sua aplicação, podem constituir riscos e provocar danos irreversíveis.

1.1. Utilização de materiais secos na reintegração cromática

A utilização de materiais secos, nomeadamente os pastéis secos, na reintegração cromática por meio de tonalizações, são comuns (Smith, 1998; Gombard; van Leeuwen, 2017) em intervenções de documentos gráficos, em áreas de desgaste da superfície pictórica ou na presença de manchas. Na pintura contemporânea não envernizada, representam uma alternativa aos materiais que requerem a utilização de solventes, incluindo a água e que podem causar danos irreversíveis na superfície das obras. O facto das partículas de pigmento estarem secas, reduz os problemas relacionados com a solubilidade destas superfícies pictóricas. Tanto os pigmentos em pó, como os pastéis secos são de fácil remoção se não for aplicado qualquer tipo de fixativo.

Os pigmentos em pó (Matteini, et al; 2017), são bastante abordados na literatura por Rutherford e Stout (1942), Feller e Fitzhugh (1997) ou por Eastaught (et al, 2008). Tratam-se de uma substância finamente repartida, que confere cor a outro material. Distinguem-se entre si pelo índice de cor, podendo ser classificados como minerais, naturais, artificiais ou orgânicos sintéticos. Dividem-se nas classes de pigmentos azoicos (azo) e não azoicos, mediante a composição química.

Os pastéis secos (Mayer, 1993; Berger; Russel, 2000; Jeffares, 2016), são também um material antigo. Inicialmente compunham o material pigmentos naturais, tendo sido mais tarde introduzidos os pigmentos sintéticos. A sua utilização ganhou maior relevância na produção de retratos, por volta do século XVIII. Tradicionalmente, o pastel seco é constituído por pigmento seco em mistura com aglutinantes. Estes, podem ser a goma-arábica, a goma tragacanto ou a metilcelulose (século XX), entre a mistura com outros aditivos. O mercado disponibiliza diversas variedades do produto, que diferem na sua dureza. Quanto maior a percentagem de aglutinante presente no pastel, maior a dureza. Uma menor percentagem de aglutinante, aumenta a concentração de pigmento, diminuindo a dureza do material e aumentando a sua porosidade. Esta característica facilita a sua remoção, que pode ser executada com recurso a borrachas de conservação e restauro ou a fita-adesiva “acid-free”.

A forma de aplicação dos materiais secos é variada. Depende do tipo da lacuna e da área cromática circundante. Os pigmentos em pó, podem ser aplicados com recurso a pincéis ou a esponjas. Os pastéis secos, tem como vantagem a aplicação direta no

suporte. Podem ser aplicados com movimentos circulares, com linhas, com pontos ou com deposição do pigmento na superfície formando uma mancha. Tanto com os pigmentos em pó, como com os pastéis secos, podem ser manipulados na área em que foram reintegrados, com recurso a pincéis, esponjas, cotonetes ou cartas abrasivas (Schenck, 1984-1994) ou com a adição de misturas de cor para o acerto do tom.

Todavia, em algumas situações de intervenção, nomeadamente em lacunas aberturas de maior dimensão, é necessária a aplicação de fixativo, para agregar as partículas de pigmento. Contudo, é ainda desconhecida a sua constituição e o seu comportamento a longo prazo. A escassa informação disponibilizada pelos fabricantes, acerca dos principais constituintes dos fixativos, apenas refere tratarem-se de uma resina sintética e álcool. A vantagem da utilização dos fixativos, é a camada protetora que estes oferecem. Uma das desvantagens da utilização dos fixativos, recai no problema da removibilidade e da sensibilidade característica das superfícies cromáticas não envernizadas, tornando-se uma contradição ao problema da solubilidade apresentado.

Para perceber quais são os materiais que necessitam ou não de fixativos, define-se como objetivo desta investigação, realizar o estudo do comportamento de seis fixativos, nomeadamente Winsor & Newton® Professional Fixative, Concentrated Fixative Pastel Talens®, 2070 Lascaux® Fixative, Soft Pastels Latour Sennelier®, Conté à Paris® e Tri-Funori®. Os fixativos, estão disponíveis no mercado e são comumente utilizados por artistas, na proteção dos seus trabalhos.

A comparação dos fixativos comerciais apresentados, será feita com o Tri-Funori®, um polissacarídeo proveniente da alga Funori®. As publicações acerca do produto e das suas características e propriedades, têm vindo a aumentar. É utilizado na conservação e restauro (Stoner, 2012; Wagner, 2018; Pataki-Hundt, 2018) nomeadamente em intervenções de limpeza, como adesivo ou como aglutinante. Representa uma alternativa ecológica e segura comparativamente aos fixativos supracitados. As vantagens deste material incidem nas propriedades óticas, uma vez que fica mate quando seca, na atoxicidade e na facilidade em ser removido. Reduzindo o risco para a saúde dos profissionais, o risco de danos nas superfícies cromáticas e os riscos causados pela emissão de poluentes atmosféricos (aerossóis) no ambiente, como acontece com os fixativos comerciais.

Será estudada a influência sobre a cor dos seis fixativos com os pastéis secos: Winsor & Newton®, Van Gogh, Rembrandt da Royal Talens®, PanPastel®, Sennelier®, Ferrario® Pigmenti Puri e Kremer® pigmente. Com exceção dos pastéis secos Van Gogh, Royal Talens®, todos os materiais pertencem às gamas profissionais de artista, apresentando diferentes características tanto nas propriedades materiais, como nas propriedades da cor (Bailão, 2013).

2. Metodologia

A investigação é composta por três fases. Recorrem-se às técnicas analíticas, com o objetivo de caracterizar os materiais secos e os fixativos, sustentando a sua utilização no processo da reintegração cromática.

Na primeira fase do plano de trabalhos define-se como objetivo identificar quais

dos pigmentos secos das marcas Winsor & Newton®, Van Gogh, Rembrandt da Royal Talens® (Royal Talens, 2020), PanPastel® (PanPastel, 2020), Sennelier® (Sennelier, 2020), e com os pigmentos em pó: Ferrario® Pigmenti Puri e Kremer® pigmente, necessitam e não de fixativos para aderirem à superfície. Após a identificação dos materiais secos que requerem fixativos, têm-se como objetivo proceder à análise da composição química desses materiais, bem como da solubilidade e da deformação através de técnicas analíticas e de registo de imagem. Poderá ser necessário perceber qual a composição dos materiais secos utilizados através de técnicas analíticas como a Espectroscopia de XRF e Espectroscopia RAMAN (Cardeira et al, 2013; Fragoso; et al, 2016).

A paleta de cores é composta por um tom frio e por um tom quente, para cada cor, que será ajustada às cartas de cores de cada marca. A paleta de cores, inclui os pigmentos Yellow [PY154]; Lemon Yellow [PY175]; Phthalocyanine Blue (Green Shade) [PB15]; Ultramarine [PB29]; Pyrrole Red [PR254]; Quinacridone Red [PV19]; Raw Umber [PBr7]; Burnt Umber [PBr7]; Titanium White [PW6]; Ivory Black [PBk9]. Constam também os seguintes pigmentos iridescentes: PY1 Sennelier®, PY42 Sennelier®, PR3 Sennelier®; PB60 Sennelier®; White Coarse, Pearl Medium PanPastel®, White Fine, Pearl Medium PanPastel®; Kremer pigment® Daylight fluorescent pigments. A seleção total da paleta de cores, não contém pigmentos cádmio devido à sua toxicidade (Cardeira et al, 2013; Fragoso; et al, 2016). Com base nos resultados da composição da análise da composição química, serão selecionados solventes para a execução de testes de solubilidade. Segue estudos da deformação dos fixativos pela técnica de correlação de imagem digital.

A terceira fase é composta pelo estudo comparativo da cor dos materiais secos: pastéis secos: Winsor & Newton®, Van Gogh, Rembrandt da Royal Talens® (Royal Talens, 2020), PanPastel® (PanPastel, 2020), Sennelier® (Sennelier, 2020), e com os pigmentos em pó: Ferrario® Pigmenti Puri e Kremer® pigmente. Com exceção dos pastéis secos Van Gogh, Royal Talens® e dos fixativos sobre os materiais secos. Recorrem-se a técnicas de colorimetria e espectroscopia de refletância de fibra ótica (Trachtenber, et al, 2016) para a análise dos materiais secos e dos materiais secos com fixativos. As amostras dos materiais secos com fixativo, serão submetidas ao envelhecimento artificial opor alteração das condições de humidade e de temperatura (Norma ASTM D 4303-03) para avaliar a tendência dos fixativos para amarelecer ou para fissurar, que será observado através da microscopia ótica.

Com base nos resultados obtidos, será possível selecionar os melhores materiais: fixativos e materiais secos, a utilizar na reintegração cromática de obras reais, pertencentes ao acervo da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa.

Conclusão

Este artigo apresenta uma investigação em desenvolvimento. O principal objetivo é determinar quais os materiais secos e os fixativos com melhores propriedades em termos de aderência, estabilidade e agentes como a luz, a temperatura e a humidade e também em termos de solubilidade. O recurso às técnicas analíticas vão permitir a identificação das características físicas e químicas dos materiais estudados.

Agradecimentos

Ao Grupo de Investigação e Estudos em Ciências da Arte e do Património - "Francisco de Holanda", ao Centro de Investigação e Estudos de Belas-Artes – CIEBA e à Fundação para a Ciência e Tecnologia – FCT pelo apoio para este trabalho de investigação.

Referências

- Althöfer, H. (ed.). (2003). *Restauración de Pintura Contemporánea*. Tendencias, materiales, técnica. ISTMO. ISBN: 84-7090-42-X
- Bailão, A. (2013). *O sistema das nove cores na reintegração cromática de bens culturais*. Ge-conservacion (5), 111-112. <https://doi.org/10.37558/gec.v5i0.171>
- Bailão, A.; Cardeira, L. (2017). *Mixing and Matching: A survey of Retouching Materials*. PostPrints Retouching of Cultural Heritage, 4th International Meeting. Academy of Arts, University of Split.
- Berger, G. A.; Russel, W. H. (2000). *Conservation of Paintings*. Research and Innovations. Archetype Publications. ISBN: 187313239
- Cardeira, M; Longelin, S.; Gac, A. LE.; Nogueira, I.; Carvalho, M. L.; Manso, M. (2013). *Spectroscopic characterization of a contemporary Indian miniature painting, Appl. Spectroscopy*. 67 (12). <http://dx.doi.org/10.1366/13-07147>
- Eastaugh, N.; Walsh, V.; Chaplin, T.; Siddal, R. (2008). *Pigment Compendium*. A Dictionary and Optical Microscopy of Historical Pigments. Butterworth-Heinemann.
- Feller, R. L. (1997). *Artists' Pigments*. A Handbook of their History and Characteristics. National Gallery of Art.
- Fitzhugh, E. W. (1997). *Artists Pigments*. A Handbook of Their History and Characteristics (Vol.93). National Gallery, Washington. Archetype Publications.
- Fragoso, D., Costa, S., Martins, E., Dias, F. R., Rosas, P., Candeias, A., Carvalho, M. L., & Manso, M. (2016). *Through The Hermit-Rediscovering António Dacosta's lost painting*. *Microchemical Journal*, 126, 474-479. <https://doi.org/10.1016/j.microc.2016.01.005>
- Gettens, R.J.; Stout, G. L. (1942). *Painting Materials*. A Short Encyclopedia. Dover Publications.
- Gombaud, C; van Leeuwen, I. (2017). *Pastel Conservation and Framing at the Rijksmuseum*, *Journal of Paper Conservation*, 18(2), pp. 42-50. <https://doi.org/10.1080/18680860.2017.1413816>
- Jeffares, N. (2016). *Prolegomena to Pastels & pastellists*. <http://www.pastellists.com/Conservation.html>
- Llamas Pacheco, R. (2014). *Arte Contemporáneo y Restauración*. O cómo Investigar entre Lo Material, Lo Esencial Y Lo Simbólico. Tecnos. ISBN: 8430961402
- Matteini, M.; Mazzeo, R.; Moles, A. (2017). *Chemistry for Restoration*. Painting and Restoration Materials. Nardini Editore. ISBN 978-88-404-4450-5
- Mayer, R. (1993). *Materiales y Técnicas del Arte*. Madrid: Tursen Hermann Blume Ediciones. ISBN: 84-87756-17-4
- Mayer, L.; Mayers, G. (2004). *American Impressionism, Matteness, and Varnishing*. *Journal of the American Institute, AIC*. 43 (3).

- PanPastel®. (n.d.). *Official Website*. <https://panpastel.com/home.html>
- Pataki-Hundt, A. (2018). Characteristics of natural and synthetic adhesives. Conference: Konsolidieren und Kommunizieren.
- Royal Talens. (2020). *Pastels*. <https://www.royaltalens.com/en/products/pastels/>
- Sánchez Ortiz, L.; Sánchez Ladesma, A.; Micó Boró, S. (2010). *Evaluación de diferencias de color en tres materiales contemporáneos para la reintegración cromática de bienes culturales*. Ótica Pura y Aplicada.
- Schenck, K. (1984-1994). *Inpainting* [Online]. 9th Edition Paper Conservation Catalog. Inpainting. AIC Conservation Wiki. https://cool.culturalheritage.org/coolaic/sg/bpg/pcc/30_inpainting.pdf
- Sennelier®. (2020). *Colours Extra-Soft Pastels*. www.sennelier-colors.com/en/Extra-soft-pastels_3.html
- Smith, C. (1998). *Inpaintings/ overpainting Paper Art: Using Mixed Dry Pigments and Complementary Colors*. The Book and Paper Group Annual, 17. The American Institute for Conservation. <https://cool.culturalheritage.org/coolaic/sg/bpg/annual/v17/bp17-15.html>
- Stoner, J. H.; Rushfield, R. (2012). *The Conservation of Easel Paintings*. Archetype Publications. ISBN: 978-0-08-094169
- Trachtenber, A.; Malka, O.; Kaviya, P. K.; Stella, B.; Danilo, M.; Galletti, P.; Mazzeo, R.; Tagliavini, E.; Jelinek, R. (2016). *Colorimetric analysis of painting materials using polymer-supported polydiacetylene films*. New Journal of Chemistry 40 (11). <https://doi.org/10.1039/C6NJ02092E>
- Wagner, J. (2018). *Alternative Material – Funori as a Consolidant for Powdery, Matt Paint on Ceramics and Stone*. <https://www.sustainabilityinconservation.com/post/alternative-material-funori-as-consolidant>

Notas biográficas

Marta Aleixo frequenta o Doutoramento em Belas-Artes, na especialidade de Ciências da Arte e do Património na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Integra como membro, o grupo de investigação CIEBA – Francisco de Holanda. As suas principais linhas de investigação, são a pintura contemporânea não envernizada e a reintegração cromática, nomeadamente o estudo dos materiais.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2597-9775>

E-mail: marta.sofia.aleixo@gmail.com

Morada: Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa; Largo da Academia Nacional de Belas-Artes 4, 1249-058 Lisboa, Portugal.

O Património Musical Monumental do Palácio Nacional de Mafra

The Monumental Musical Heritage of the Palácio Nacional de Mafra

MICHEL REIS*

*Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, Centro de Investigação e Estudos de Belas-Artes (CIEBA), Largo da Academia Nacional de Belas-Artes, 1249-058, Lisboa, Portugal.

Resumo

Esta comunicação apresenta sumariamente o património musical monumental do Palácio Nacional de Mafra, composto: por dois carrilhões de concerto, instalados nas duas torres da basílica do Palácio, o maior carrilhão do séc. XVIII sobrevivente na Europa, com um total de 119 sinos; pelo maior conjunto conhecido de sistemas de relógios e cilindros de melodia automática, instalados em ambas as torres; pelo único conjunto no mundo de seis órgãos concebidos para utilização simultânea, instalados no interior da basílica; e ainda por uma biblioteca com milhares de documentos relacionados com a música; património que, integrado na Obra de Arte Total e de demonstração de Poder que é o Palácio/ Convento/ Basílica/ Enfermaria/ Jardim/ Tapada que, por sua vez, constituem um património tipologicamente diversificado, coerentemente pensado e criteriosamente encomendado, expressão máxima do Barroco em Portugal e um conjunto histórico de valor único no mundo, classificado em 2019 Património Mundial da Humanidade pela UNESCO.

Palavras-chave: património cultural musical, Mafra, Barroco, séc. XVIII.

Abstract

This paper addresses briefly the monumental musical heritage of the National Palace of Mafra composed by two concert carillons installed in the two towers of the basilica, which constitute the largest surviving 18th century carillon in Europe, featuring a total of 119 bells; by the largest known set of clock systems and automatic melody cylinders, installed in both towers; by the only set in the world of six organs designed for simultaneous use installed inside the basilica; and also by a library with thousands of documents related to music, heritage that, incorporated in the Total Work of Art and of demonstration of Power that is the Palace/ Convent/ Basilica/ Infirmary/ Garden/ Park, which, in turn, constitutes a typologically diversified heritage, coherently thought out and carefully commissioned, the maximum expression of the Baroque in Portugal, and a historic set of unique value in the world now classified as a World Heritage Site by UNESCO.

Keywords: cultural musical heritage; Mafra, Baroque, 18th century.

Introdução

Esta comunicação visa apresentar sucintamente o património musical monumental do Real Edifício de Mafra, agora restaurado, integrado na Obra de Arte Total e de demonstração de Poder que é o Palácio/ Convento/ Basílica/ Enfermaria/ Jardim/ Tapada, que por sua vez, constituem um património tipologicamente diversificado, coerentemente pensado e criteriosamente encomendado, expressão máxima do Barroco em Portugal e um conjunto histórico de valor único no mundo, classificado em 2019

Património Mundial da Humanidade pela UNESCO.

Seguidamente far-se-á uma breve introdução da história do Real Edifício de Mafra e dos componentes do seu património musical monumental.

2. O Real Edifício de Mafra: introdução



Figura 1: Vista aérea do Real Edifício de Mafra. Fonte: <https://planet-portugal.com/convento-de-mafra/>

O Palácio Nacional de Mafra ou Real Edifício de Mafra (Figura 1) foi mandado construir pelo rei D. João V de Portugal “O Magnânimo” (1707-1750), com o fim de plasmar materialmente a sua concepção da monarquia e do estado e, segundo a versão oficial passada pelos cronistas, eventualmente cumprir uma promessa feita em 1711 de construir um convento para os frades franciscanos da Província da Arrábida, se a sua esposa, a rainha D. Maria Ana Josefa de Áustria, lhe desse descendência. O nascimento da sua primeira filha, a Infanta Bárbara de Portugal, motivou o início da sua construção. Situado a cerca de 30km a noroeste de Lisboa e ocupando uma área de c. de 38.000m², encontra-se implantado numa propriedade com c. de 1.200 hectares, em conjunto com o Jardim e a Tapada tendo sido projectado por João Frederico Ludovice (1673-1752), ourives, arquitecto e engenheiro militar suábio, e edificado pelo engenheiro-mor Custódio Vieira (c. 1690 –1744). Construído em pedra lioz da região, possui 1.200 divisões, 4.700 portas e janelas, 154 escadarias e 29 pátios, magnificência apenas tornada possível pelo afluxo de ouro do Brasil. O Palácio e a sua Basílica, cuja primeira pedra foi lançada no dia 17 de novembro de 1717, são representativos da necessidade de afirmação política da monarquia portuguesa, inserindo-a no quadro das grandes monarquias europeias, em estreita relação com a Santa Sé, como forma da afirmação de Portugal restaurado, da grandeza imperial ultramarina e do poder absoluto de D. João V, poder este que lhe advinha do seu direito natural e divino.

O imponente edifício rectangular alberga o palácio do rei e da rainha, a capela régia em forma de basílica romana barroca, um mosteiro franciscano e uma biblioteca que ainda conserva cerca de 38.000 volumes. É ainda composto pelo Jardim da Cerca, e por um parque de caça real denominado “Tapada”. A Real Obra de Mafra, como é conhecida, é uma das empresas mais notáveis empreendidas com êxito pelo rei D. João V e além disso, é ilustrativa da potência e extensão alcançadas pelo império português na sua época. Para a sua realização, o rei não só encomendou a execução de obras artísticas de estilo barroco, mas também impôs que as construções se sujeitassem aos cânones arquitectónicos e estéticos imperantes na arte

barroca romana e italiana, fazendo assim de Mafra um exemplo excepcional dessa arte. (<https://whc.unesco.org/en/list/1573/>).

1.1 Os carrilhões de concerto



Figura 2: Carrilhão da torre sul do Real Edifício de Mafra após o restauro. Fonte: https://www.cm-mafra.pt/pages/1144?news_id=1135

O Real Edifício de Mafra integra o maior conjunto sineiro do mundo presente num mesmo local, composto por dois carrilhões de concerto, cada um cobrindo uma amplitude de 4 oitavas, com 49 sinos afinados musicalmente entre si, num total de 119 sinos (divididos em sinos de horas, litúrgicos e de carrilhão), pesando os maiores, 12 toneladas, os maiores sinos de horas do séc. XVIII no mundo, num total de 217 toneladas. Estes carrilhões foram encomendados na Flandres a dois fabricantes diferentes; o instalado na torre sul (Figura 2) a Nicolas Levasche (1698-d.1730), fundidor de Liège, que deixou em Portugal uma tradição de fundição que perdurou por mais de um século, e o instalado na torre norte a Willem Witlockx (1669-1733), ainda não intervenção, sendo um testemunho único do que seria um objecto autêntico da época. Estes carrilhões e sinos, no seu conjunto, constituem o maior carrilhão do século XVIII sobrevivente na Europa e um conjunto histórico de valor patrimonial único no mundo.

Inclui também o maior conjunto conhecido de sistemas de relógios e de cilindros de melodia automática (Figura 3), colocados em ambas as torres da basílica, possuindo mecanismos automáticos de toque. Ambos os carrilhões são, assim, compostos simultaneamente por dois sistemas:

- Um sistema mecânico, que funciona como um órgão de Barbieri, com dois enormes cilindros de bronze onde se colocam cavilhas representando notas musicais. Quando accionado pelo mecanismo dos relógios, o movimento dos cilindros faz as cavilhas baterem em teclas metálicas ou papagaios, movendo os martelos dos sinos de acordo com a melodia programada. O carrilhão mecânico tocava a todas os quartos, meias e horas certas, do nascer ao pôr-do-sol. Este sistema, instalado nas duas torres da basílica, foi fabricado por Gilles de Beefe, famoso relojoeiro de Liège da primeira metade do séc. XVIII. Este conjunto sineiro de engenhos rigorosos são capazes de tocar, de modo intermutável, cerca de dezasseis peças de música diferentes, em qualquer momento.
- Um sistema manual, accionado por um carrilhanista, tocando com as mãos e os pés num teclado que faz accionar os badalos dos sinos. (<http://www.palaciomafra>.

gov.pt/pt-PT/sinos/ContentList.aspx).

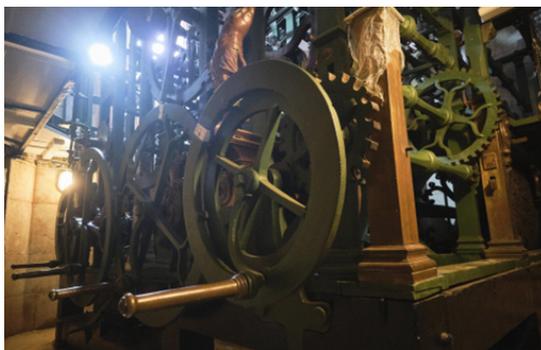


Figura 3: Os sistemas de relógios e cilindros de melodia automática dos carrilhões do Real Edifício. Fonte: <https://www.publico.pt/2020/01/31/culturaipsilon/noticia/carrilhoes-voltam-ouvirse-mafra-1902412>

Os carrilhões deixaram de tocar em 2001 devido à sua crescente degradação. Desde 2004 que os sinos estavam sustentados por andaimes, para garantir a sua segurança, pois as respectivas estruturas de suporte, em madeira, encontravam-se apodrecidas. Em 2014, os carrilhões integraram a lista dos “Sete sítios mais ameaçados na Europa” da Europa Nostra, a voz da sociedade civil europeia de salvaguarda do património, e do European Investment Bank Institute, na sequência de uma nomeação pelo Centro Nacional de Cultura, o que desencadeou um movimento para o seu restauro junto das autoridades públicas. A intervenção de restauro, orçada em 1,7 milhões de euros, quase inteiramente financiada pelo Ministério da Cultura de Portugal, começou finalmente no Verão de 2018, depois de, no Inverno anterior, terem sido adoptadas interdições de circulação no local, por sinos e carrilhões ameaçarem cair com o mau tempo. No dia 2 de fevereiro de 2020, realizou-se a bênção dos sinos e o concerto inaugural do restauro, com os carrilhonistas Abel Chaves e Liesbeth Janssens a interpretarem composições de Vivaldi. Apesar de as obras de restauro englobarem os dois carrilhões, só o da torre sul ficou a funcionar.

1.2 O conjunto de seis órgãos para utilização simultânea



Figura 4: Três do conjunto de seis órgãos para utilização simultânea instalados na basílica do Real Edifício. Fonte: <https://expresso.pt/cultura/2017-12-14-Tema-de-Star-Wars-tocado-nos-6-orgaos-da-Basilica-de-Mafra>

O edifício integra ainda o único conjunto (Figura 4) no mundo de seis órgãos concebidos para utilização simultânea, de construção portuguesa, nomeadamente o órgão do lado da Epístola, o órgão do lado do Evangelho, o órgão “S. Pedro de Alcântara”, o órgão “Sacramento”, o órgão “Santa Bárbara” e o órgão “Conceição”, cujo restauro foi realizado entre 1998 e 2010, instalados também na basílica.

Desde o início que o projecto arquitectónico da basílica contempla a colocação de seis órgãos na zona do altar-mor e do cruzeiro, no entanto sabemos que na Sagração Solene da Basílica, e não estando concluída a obra, tenham sido igualmente utilizados seis órgãos portativos” (Fonte: <http://www.palaciomafra.gov.pt/pt-PT/basilicamenu/orgaos/ContentList.aspx>)

Em 1739 surge uma referência relativamente à existência de seis órgãos, e na década seguinte vários autores referem a existência de, no mínimo, seis órgãos. Segundo o que consta na obra Princípio e Fundação do Real Convento de Mafra, e sua grandeza, e sua sustentação, e luxo (1760-1770), estes instrumentos foram construídos por espanhóis e portugueses (Subsídios Novos para a História dos Órgãos da Basílica de Mafra, Gerhard Doderer, 2002, p. 94)... Existem documentos que comprovam que após a década de sessenta estes seis órgãos realmente existiriam e eram utilizados, sendo que a primeira publicação sobre estes instrumentos é da autoria de frei Joseph de Santo António, onde é referido que o uso de um a seis órgãos dependeria da importância das festas litúrgicas e ainda são dirigidas recomendações aos organistas para terem em consideração as dimensões e as condições acústicas da basílica. Apesar deste documento, não é conhecida nenhuma obra musical para os seis órgãos antes das intervenções de Machado Cerveira e Fontanes (Doderer, 2002, pp. 98-99).

Em 1792, os organeiros António Xavier Machado e Cerveira e Joaquim António Peres Fontanes iniciaram os trabalhos de construção dos actuais órgãos da Basílica, durando até 1807 (Órgãos Históricos – Mafra, João Vaz, p. 1). Através dos manuscritos musicais é possível aferir que a prática regular da execução de dois ou mais órgãos se acentuou entre 1806 e a década de trinta (Doderer, 2002, p. 102); contudo a maioria das obras para vários órgãos e coro data de 1834 e 35 (Doderer, 2002, p. 107).

Entre 1814 e 1828, Machado e Cerveira aumentou as potencialidades de cinco órgãos – excepto do órgão de São Pedro d’Alcântara que apenas foi desmontado, permanecendo neste estado e original até ao seu restauro em 1998 – orientando-os para uma nova sensibilidade acústica da música pós-barroca (Vaz, p. 2) relativamente ao timbre e à intensidade destes órgãos, resultando num colorido harmónico semelhante ao da orquestra. Nestas intervenções deu-se a colocação de registos em duplicado, a reforça das regiões dos graves, a colocação de um segundo someiro e um conseqüente aumento da tubaria (Doderer, 2002, pp. 107-109). Após o falecimento de Machado e Cerveira (1728) as reparações ficaram a cargo do carrilhoneiro Gabriel Correia (Doderer, 2002, pp. 107-108)...

Depois de 1834, com a lei da extinção das ordens religiosas, os órgãos careceram de manutenção levando à sua degradação. Em 1870 apenas dois órgãos estavam a

funcionar, tendo sido reparados cinco instrumentos na década seguinte (Doderer, 2002, p. 113). (<https://orgaosdabasilicademafra.weebly.com/histoacuteria-do-palaacutecio-convento-basiacutelica-e-os-primeiros-instrumentos.html>)

Os instrumentos foram intervencionados em 1940, em 1972 e em 1989, mas voltaram a ficar danificados devidos às águas pluviais e na última década do séc. XX foi considerada a sua possível reparação, que viria a ser iniciada em 1998.

Em 1998 deu-se o restauro global de todos os órgãos incluindo a reconstrução e montagem do órgão “São Pedro d’Alcântara” - que se encontrava desmontado deste o século XIX (A beleza e a monumentalidade de um conjunto de instrumentos únicos no Mundo, Rui Vieira Nery, 2012, p. 1), liderada pelo organista Dinarte Machado. Este restauro, que durou até 2010, foi acompanhado pelo organista João Vaz e pela Comissão Científica de Acompanhamento, liderada pelo musicólogo Rui Vieira Nery (A beleza e a monumentalidade de um conjunto de instrumentos únicos no Mundo, Nery, Vaz, & Pereira, 2012), contou também com João Vaz, José Luís Uriol, Gerhard Doderer e Rui Paiva. No restauro foram mantidas as sonoridades originais destes órgãos, conseguidas através da preservação, sempre que possível, dos materiais de origem e também através do registo detalhado do estado inicial destes instrumentos e de todas as etapas da intervenção. (<https://orgaosdabasilicademafra.weebly.com/histoacuteria-do-palaacutecio-convento-basiacutelica-e-os-primeiros-instrumentos.html>)

O restauro dos órgãos foi distinguido com o Prémio “Europa Nostra” / Prémio Europeu do Património da União Europeia em 2012, na categoria “Conservação”, numa cerimónia que decorreu no Mosteiro dos Jerónimos, com a presença do presidente da organização Europa Nostra, o tenor Plácido Domingo, do Presidente da Comissão Europeia e do Presidente da República.

1.3 A biblioteca e os documentos relacionados com a música

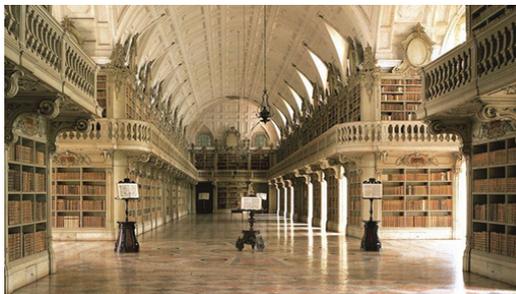


Figura 5: A biblioteca do Real Edifício. Fonte: <https://rfm.sapo.pt/content/4290/um-tesouro-portugues-conservado-por-morcegos>

O Real Edifício inclui ainda a Biblioteca Monástico-Real (Figura 5), uma das mais importantes bibliotecas europeias, com um valioso acervo de c. de 38.000 volumes, um “*ex libris*” da ilustração esclarecida do séc. XVIII.

De destacar algumas obras raras como a colecção de incunábulo (obras impressas até 1500) ou a famosa *Crónica de Nuremberga* (1493), bem como diversas Bíblias ou a primeira Enciclopédia (conhecida como de Diderot et D’Alembert), os Livros de Horas

iluminados do Séc. XV e ainda um importante núcleo de partituras musicais de compositores importantes portugueses e estrangeiros, como Marcos Portugal (1762-1830), João de Sousa Carvalho (1745-c.1799), João José Baldi (1770-1816), entre outros, especialmente escritas para o conjunto dos seis órgãos históricos da basílica, que apenas aqui podem ser tocadas.

Conclusão

O Ministério da Cultura de Portugal, através da Direção Geral do Património Cultural, o Município de Mafra e a NOVA FCSH (Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa) assinaram em 2019 um memorando de entendimento para a criação de um Pólo de Investigação dedicado às Ciências Musicais no Palácio Nacional de Mafra, dedicado às Ciências Musicais e ao estudo, preservação e divulgação do património musical instalado e a instalar no Palácio Nacional de Mafra, onde ficará localizado o Museu Nacional da Música. Fazem parte do Pólo o Departamento de Ciências Musicais da NOVA FCSH e as unidades de investigação INET-MD (Instituto de Etnomusicologia, Centro de Estudos em Música e Dança) e CESEM (Centro de Estudos em Sociologia e Estética Musical).

Com esta parceria será possível, nomeadamente, desenvolver investigação sobre o espólio do Museu Nacional da Música, o conjunto de carrilhões e os órgãos do Palácio Nacional de Mafra ou a prática musical em Mafra. Outra área de actuação será a da formação avançada e de programas para o público em geral, alunos e professores.

Na mesma ocasião foi ainda assinado um protocolo de parceria entre a Câmara Municipal de Mafra e a Direcção Geral do Património Cultural para a criação de um Agrupamento de Entidades Adjudicantes (consórcio), que irá concretizar o projecto de instalação do Museu Nacional da Música no Palácio Nacional de Mafra.

Composto pelas duas entidades, o consórcio será responsável por contratar e fiscalizar as empreitadas necessárias à execução da obra, tal como os projectos de arquitectura e museografia do Museu Nacional da Música, cujo concurso público já decorreu em 2020 e cujos projectos já foram seleccionados (Figura 6).



Figura 6: Pormenor do projecto vencedor do concurso público para o novo Museu Nacional da Música, uma parceria entre Site Specific Arquitectura e P06 Atelier. Fonte: <https://www.publico.pt/2021/04/05/culturaipsilon/noticia/museu-nacional-musica-instalase-mafra-cumprir-potencial-1957296#&gid=1&pid=1>

O projecto em curso de transferência e instalação do Museu Nacional da Música e da sua colecção de valor mundial para o Palácio, assim como da criação aí de um Polo de Investigação dedicado às Ciências Musicais, aliados ao restauro recente do extraordinário e valioso património musical monumental do palácio, irão dotar certamente Mafra de todas as componentes necessárias para a tornar um projecto de referência mundial.

Referências

- Câmara Municipal de Mafra. (2020). *Ciclo de Concertos de Carrilhão*. https://www.cm-mafra.pt/pages/1144?news_id=1135
- Europa Nostra. (2020). *Portugal: Após 20 anos de silêncio, os restaurados Carrilhões do Palácio Nacional de Mafra tocam para mais de 6.000 pessoas*. <https://www.europanostra.org/portugal-after-20-years-of-silence-the-restored-carillons-of-the-mafra-national-palace-played-for-over-6000-people/>
- Expresso. (2017). *Tema de “Star Wars” tocado nos 6 órgãos da Basílica de Mafra*. <https://expresso.pt/cultura/2017-12-14-Tema-de-Star-Wars-tocado-nos-6-orgaos-da-Basilica-de-Mafra>
- Órgãos da Basílica de Mafra. (n.d.). *História do Palácio, Convento e Basílica de Mafra*. <https://orgaosdabasilicademafra.weebly.com/histoacuteria-do-palaacutecio-convento-basiacutelica-e-os-primeiros-instrumentos.html>
- Palácio Mafra. (n.d.). *Carrilhões*. <http://www.palaciomafra.gov.pt/pt-PT/sinos/ContentList.aspx>
- Planet Portugal. (n.d.). *Convento de Mafra*. <https://planet-portugal.com/convento-de-mafra>
- Público. (2020.) *Carrilhões voltam a ouvir-se em Mafra*. <https://www.publico.pt/2020/01/31/culturaipilon/noticia/carrilhoes-voltam-ouvirse-mafra-1902412>
- Público. (2021). *O Museu Nacional da Música instala-se em Mafra para cumprir o seu potencial*. <https://www.publico.pt/2021/04/05/culturaipilon/noticia/museu-nacional-musica-instalase-mafra-cumprir-potencial-1957296#&gid=1&pid=1>
- República Portuguesa. (2019). *Palácio Nacional de Mafra recebe Pólo de Investigação para valorizar o património musical*. <https://www.portugal.gov.pt/pt/gc21/comunicacao/comunicado?i=palacio-nacional-de-mafra-recebe-polo-de-investigacao-para-valorizar-o-patrimonio-musical>
- RFM. (n.d.). *Um tesouro português conservado por morcegos*. <https://rfm.sapo.pt/content/4290/um-tesouro-portugues-conservado-por-morcegos>
- Unesco. (n.d.). *Royal Building of Mafra – Palace, Basilica, Convent, Cerco Garden and Hunting Park (Tapada)*. <https://whc.unesco.org/en/list/1573/>

Agradecimentos

O autor agradece ao Grupo de Investigação e Estudos em Ciências da Arte e do Património - “Francisco de Hollanda” – CIEBA o apoio a este trabalho de investigação. Este artigo foi possível por apoio da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia.

Notas biográficas

Michel Reis é licenciado em Relações Internacionais – Secção Especializada de Relações Políticas e Culturais, pelo Instituto Superior de Ciências Sociais e Políticas da Universidade de Lisboa e pós-graduado em Gestão das Artes pelo Instituto de Estudos Europeus de Macau. Encontra-se a frequentar o curso de Doutoramento em Belas-Artes, na especialidade de Ciências da Arte e do Património, na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, com a proposta de investigação “O Património Musical Monumental do Real Palácio de Mafra, a Mais Importante e Singular Expressão do Barroco Musical Europeu, no Contexto da Demonstração de Poder e da Obra de Arte Total que é o Palácio/ Convento/ Basílica/ Enfermaria/ Jardim/ Tapada: D. João V e a Defesa das Artes”. Estudou piano com os pianistas Tania Achot e Paulo Santiago e teoria musical no Instituto Gregoriano e na Academia de Amadores de Música, em Lisboa. Exerce as funções de Técnico Superior Assessor Principal na Divisão de Comunicação Cultural do Instituto Cultural do Governo da Região Administrativa Especial de Macau. É autor e apresentador do programa de música clássica da Rádio Macau Scherzo.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4082-9396>

E-mail: michelreis@sapo.pt, michelreis@edu.ulisboa.pt

Morada: Estrada Governador Albano de Oliveira, SN, Oscar Crescent, Torre 2, 4C, Taipa, R.A.E. de Macau.

Museu Arqueológico do Convento do Carmo: ruínas que inspiram, projeto artístico de moda/figurino, a partir da memória e do patrimônio

Archaeological Carmo Convent Museum: ruins that inspire artistic fashion design

MICHELE AUGUSTO*

*Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, Centro de Investigação e Estudos de Belas-Artes (CIEBA), Largo da Academia Nacional de Belas-Artes, 1249-058, Lisboa, Portugal.

Resumo

Investigação artística e iconográfica a partir do patrimônio histórico e cultural das ruínas e do acervo do Museu Arqueológico do Carmo de Lisboa. Propõe uma reflexão acerca do atravessamento de linguagens entre moda, figurino e patrimônio cultural, observando os aspectos simbólicos e plásticos obtidos da análise e a transposição para a prática experimental do processo criativo. A fim de apresentar o desenvolvimento das reflexões investigativas a partir da memória monumental como inspiração, o uso das figuras e pontos de referência do estudo iconográfico, formal e sensorial durante a pesquisa artística.

Palavras-Chave: patrimônio e memória, processo criativo, Museu Arqueológico do Carmo de Lisboa, pensamento visual, moda.

Abstract

Artistic and iconographic research from the historical and cultural heritage of the ruins and the collection of the Archaeological Museum of the Carmo of Lisbon. It proposes a reflection on the crossing of languages between fashion, costumes and cultural heritage, analysing the symbolic and plastic aspects and transporting for the creative process experimental practice. It intended to present the development of investigative reflections from monumental memory as inspiration, the use of figures and reference points for iconographic, formal and sensorial study during artistic research.

Keywords: *heritage and memory, creative process, Archaeological Museum of the Carmo of Lisbon, visual thinking, fashion.*

Introdução

Esta comunicação tem por base a investigação artística que aborda o patrimônio do Museu Arqueológico do Convento do Carmo de Lisboa e as Ruínas da Igreja como elemento de inspiração para processos criativos, a partir dos registros documentais e iconográficos de fragmentos da memória e da história local como base para o desenvolvimento do pensamento visual artístico. Após a coleta de alguns fios condutores captados no estudo do patrimônio, a pesquisa propõe uma análise plástica e simbólica dos elementos e a sua tradução em referências visuais, esboços e experimentações gráficas e materiais.

A pesquisa é baseada no método da experimentação de conexões desenvolvidas no campo visual, a partir do pensamento de atravessamento de linguagens reunindo moda, figurino e memórias, utilizando elementos plásticos, simbólicos e sensíveis do local combinando-os de maneira a gerar projeções de formas familiares em representações únicas, mas que transmitam a essência dos elementos inspiradores. A investigação levanta os questionamentos se é possível conectar o patrimônio e um processo criativo artístico no campo do design de moda através da fotografia editorial. E como podemos por meio da percepção do patrimônio, ver além dos objetos, investigar sensivelmente suas histórias e memórias, buscando a valorização do valor simbólico do patrimônio e no intuito de captar a essência local e propor modos de transmitir a aura local a partir de criações artísticas. Como resultante do processo investigação pretende apresentar a transformação de alguns fragmentos coletados em representações gráficas e tridimensionais, com a intervenção manual e digital que tornasse possível a criação de atmosferas visuais sensíveis, com a intenção de perceber e transportar para tal as nuances das memórias e da aura local.

1. O Carmo: Convento - Ruínas - Museu

Iniciamos a investigação a partir momentos das memórias do Convento do Carmo de Lisboa ao longo dos tempos. O espaço “foi mandado construir pelo Condestável D. Nuno Alvares Pereira, que obteve em 1387 licença papal para iniciar a construção, em cumprimento de voto feito em Aljubarrota” (Calado, 2010: 105). Escolhendo um lugar de destaque “dentro dos novos muros da cidade, [...] Se o fez como desafio ao poder do rei D. João”. O Convento foi dedicado à Nossa Senhora do Vencimento do Monte do Carmo, e somente em 1423 este se tornou habitável. Foi edificado numa colina em representação simbólica de força de poder e independência do Condestável diante do poder régio de D. João I, simbolizado pelo castelo e pelas estruturas palatinas. A escolha do Condestável “não pode ser desligada de motivações de ordem político-ideológicas” (Pereira 2005:22), pois “tratava-se de fazer concorrência ao rei”. Representa o poderio temporal, e o depoimento espiritual do seu fundador. “O Convento do Carmo constitui uma peça excepcional no xadrez político da época e uma das mais importantes declarações de representação do poder político através da arquitectura”.

A estrutura arquitetônica de “concepção vanguardista no aspecto da escala e da linguagem” (Pereira, 2005) e deveria ser vista como uma “casa senhorial imponente” e também “como um enorme monumento de fé”. Aspectos observados na “maior complexidade da construção da cabeceira, mostrava um desejo de edificar um convento prestigiado, que se impusesse pela escala, [...] como pela organização da zona da cabeceira, a zona mais sagrada do espaço sagrado” (Teixeira, F., 2013: 6). O programa de construção continha um intrincado jogo de superfícies, criados a partir da capela-mor poligonal e as capelas laterais. A cobertura do monumento também formava um sistema complexo de “cruzaria de ogivas, com um sistema relativamente simplificado de nervuras na abside” (Pereira, 2005:28), tendo sua mais alta posição na parte da nave central, “dotada de cinco tramos com os respectivos arcos divisórios apontados”.

Ao longo do século XVIII o espaço fora modificado contendo “modificações ao gos-

to barroco” (Calado, 2010: 107), principalmente na capela-mor, decorações de molduras e talhas douradas, painéis pintados e de azulejaria, obras de pedraria e reformas nas paredes, “com almofadas de mármore de várias cores”, o retábulo era “protegido por um cortinado de damasco carmesim, com sanefas de veludo lavrado e franjado a ouro” era local das imagens dos santos e seus diademas e bordões de prata, ao lado deste, “sobre o presbitério, estava o túmulo de Nuno Álvares com a sua figura jovem e de pé”.

O local guardava relicários e santuários veneráveis pelas relíquias que continham, expostos em dias de festejos, e guardados por painéis em dias comuns. Eram conjuntos compostos por corpos de madeira estofados em ouro, com as relíquias no peito (Calado, 2010). O convento realizava muitas festividades e celebrações religiosas, assim como seu entorno, “os viajantes que passaram por Lisboa experimentaram este clima de religiosidade e diversão. Só na quaresma que havia na cidade oito procissões, [...] as festas e obrigações religiosas são uma forma de convívio social” (Calado, 2010: 110). O espaço finalizou suas atividades devocionais em 1755, devido à destruição parcial ocorrida às 9h30 da manhã do dia 1 de novembro [...], dia de Todos-os-Santos, “o forte terremoto, seguido de um maremoto atingiu principalmente a cidade de Lisboa, e a costa marítima a sul. Lisboa ficou praticamente destruída pelo sismo e pelos múltiplos incêndios que se propagaram pela cidade” (Jorge, 2011). O incêndio terminou por destruir a igreja do Carmo “já que as velas estavam já acesas para as festas de Todos os Santos, acabou por nunca ser concluída e sua reconstrução” (Calado, 2010: 110). Parte da edificação, as ruínas da Igreja, tornara-se sede da Real Associação de Arqueólogos Portugueses (1864) e do “Museu Archeologico do Carmo” (Arnaud & Fernandes, 2005) como também era conhecido, fundado por Joaquim Possidônio Narciso da Silva e a parte conventual, a sede da Guarda Nacional Republicana. Da estrutura escultural do convento pouco restou, os suportes e colunas, a cobertura da igreja, frisos e molduras foram destruídos restando os arcos entre outros elementos, a parte da fachada a porta principal se manteve de pé, local de representação simbólica da transição entre o sagrado e o profano, a assim como a comunhão entre a natureza e o homem, observados nos elementos vegetais de pequenas cabeças, “em representações nas quais o homem e a natureza se procurariam unificar” (Teixeira, 2013: 10).

Ao longo do tempo a arquitetura sofrera algumas alterações de ordem estilísticas devido às reformas realizadas no século XIX. O resultado das sucessivas alterações até os dias atuais provoca o que Choay (2017) denomina como sedução pela coexistência, justaposição e articulação de estilos num mesmo edifício. As alterações e reformas definiram o “caráter revivalista e romântico” (Pereira, 2016: 47) presente na sua aura. Os aspectos das ruínas (Figuras 1 e 2), a ausência de teto e a “distribuição, na abundância da luz” entre outros elementos formaram o seu caráter de ser “um organismo museológico vivo e dinâmico, com capacidades interativas sedimentadas sobre as propriedades intrínsecas do monumento” promovendo a “interligação entre o dia e a noite, luz natural e a artificial, o claro e o escuro”.

As tentativas setecentistas e oitocentistas de “restauro” como frisa Paulo Pereira (2005) se deram de maneira “experimental” ao invés de reconstrução nos moldes



Figuras 1 e 2: Interior das Ruínas do Convento do Carmo de Lisboa (2018), Portugal. Fonte: própria.

góticos, com a intenção de manifestar a aura dos tempos do fundador, “importância mítica” do monumento e do Condestável. O conjunto de formas, colunas arcos quebrados, janelas entre outros elementos decorativos acrescentados na estrutura original, podem ser vistas como uma tentativa cenográfica, numa “imitação desencontrada” que “não possuía fundamentação conceptual” (Pereira, 2005). Gerando no Carmo uma estética neogótica de natureza artificial conforme aponta o autor. O Carmo enquanto ruínas e museu representam lugar de lembranças de tempos passados e de fatos importantes, um espaço documental que guarda “um conjunto de elementos ligados à cultura, história e memórias” (Catarino, 2011: 158). As ruínas transmitem uma aura de permanência da memória de representações sensíveis e invisíveis aos olhos. Segundo Paulo Pereira (2005:39) a igreja “com os arcos pseudo-góticos recortados no céu de Lisboa” é uma peça do “urbanismo poético da cidade”, sendo um esqueleto de pedra que representa uma “alegoria do tempo” que contém em si o “paradoxo da destruição e da conservação”. O local se tornou um espécime único de evocação ao “ruinismo romântico” (Pereira, 2005), sendo um “monumento do monumento” contemplando não somente as narrativas passadas, mas o seu próprio valor enquanto ruína que mantém viva a memória pátria e tempos se sua própria história.

2. As ruínas que inspiram

A pesquisa propõe o diálogo entre a criação artística e o contexto documental do monumento, no sentido da valorização do patrimônio enquanto fonte de saberes e de inspiração, apresentando visualmente os fragmentos mnemônicos temporais. A partir das memórias do Carmo estão sendo formados fios condutores para o processo criativo investigativo, analisando a possibilidade da construção de uma narrativa cênica a partir do espaço histórico e suas memórias.

A pesquisa utilizou o atravessamento de linguagens na construção da composição artística, seja ela um editorial fotográfico ou um fashion show, a fim de conectar as linguagens da moda, do figurino e das memórias do Carmo. Se propõe a examinar as formas de transmissão do aspecto sensível do local através da comunicação pelos elementos e pela composição. Utilizando como referência os trabalhos desenvolvidos de acordo com a conexão de linguagens, e que produzem criações inspiradas em aspectos do patrimônio cultural, e realizando a combinação de moda e narrativa cênica,

tal qual podemos observar nas obras de Katarzyna Konieczka e Sylwia Makris (Figura 2); nas campanhas de editoriais fotográficos da coleção da Valentino (2016) inspirada em Shakespeare 'Shakespeare's Sisters' (2016), sendo uma coleção baseada nos trajes medievais e na renascença italiana, utilizando aspectos das obras do autor e inspirações em detalhes da indumentária dos períodos das narrativas; na coleção 2021 da Dior “inspiradas na maestria do efeito claro-escuro de Caravaggio, essas fotos destacam silhuetas com uma aura de mistério quase sagrada, como ícones em um quadro” (Campanha Feminina - DIOR, 2021); e na coleção da Dior - o filme Le Château du Tarot (Camargo, 2021), “dirigido pelo cineasta italiano Matteo Garrone, [...], que bebe da fonte da adivinhação e traz para as peças a magia simbólica das cartas de tarô” (Revista Claudia, 2021).

Durante o processo até o momento, selecionamos peças do acervo do museu, fragmentos da história e aspectos estruturais da arquitetura ligados à passagem do tempo. Analisando os dados historiográficos e iconográficos, na busca dos fios condutores do espaço em seus momentos distintos. A seleção propõe-se a “recuar no tempo em busca das origens” (Choay, 2017) para utilizar “figuras e pontos de referência concretos, mas sem a preocupação de fazer um inventário”, procurando mapear referências e narrativas que possam gerar inputs para a formação do pensamento criativo. Captando inicialmente a aura do espaço, através da observação da iluminação local, a intervenção da natureza, as alterações estruturais, o teto e a abertura para o céu, formando o conjunto dos contrastes presentes no cenário atual, aspectos da arte tumular a partir do estudo do túmulo de D. Fernando I. Assim como as imagens religiosas como os relicários, imagens presentes e ausentes entre outros elementos.

Os fios condutores foram convertidos em um painel de referências (Figura 3) e após este, foram desenvolvidas experimentações gráficas e tridimensionais, colagens, diários gráficos. Até o presente momento destacamos elementos de caráter devocional das memórias festivas, como as estatutárias e os recipientes de madeira estofados em ouro com relíquias no peito. Elementos da arquitetura, a forma das cruzarias de ogivas, a ausência de teto e incidência de luz, as nervuras das colunatas, as inserções dos elementos decorativos dos restauros, o caráter romântico e cenográfico e a relação entre natureza e o tempo. As relações régias, conflitos e tramas - memórias associadas ao túmulo de D. Fernando I. Tais elementos foram captados com a intenção de criar uma atmosfera sensível a partir das camadas de memórias, para a formação do pensamento visual do processo criativo. Através da análise da materialidade das experimentações, observando a decodificação e imersão no espaço. Propondo uma análise dos processos de conexão entre o corpo, o traje e o espaço e as narrativas a serem criadas assim como a “projeção das formas familiares” (Gombrich, 2007) e das conexões perceptivas investigadas ao longo do processo.

Até o momento foram desenvolvidas atmosferas baseadas na descoberta e na intencionalidade das escolhas do ato criador (Ostrower, 2010) durante o processo das representações simbólicas transmitidas pela percepção e ação “experimentar com o espaço” (Goldberg, 2015).

O diário gráfico e esboços pretenderam criar um registro que deixe “transparecer



Figura 3: painel de referências visuais (2020). Fotografia e fonte: Própria.



Figura 4: O diário gráfico e os esboços experimentais (2020). Fonte própria.

a natureza indutiva da criação” (Salles, 2011) e transportar a atmosfera do Carmo para as páginas (Figura 4) através da percepção plástica e sensorial. E também criar um mundo particular e subjetivo com uma atmosfera única de personagens fantasmagóricos construídos a partir dos fragmentos. Figuras que transitam entre os elementos do acervo sem representar literalmente um momento definido, abordando personificações do edifício (Figura 5) e junção de fragmentos iconográficos, como na Figura 6, que se utiliza das figuras de D. Inês de Castro, D. Pedro I, D. Constância e D. Fernando I, conflitos régios da sucessão da linhagem real e intrigas, combinados às relíquias em corpos de madeira, formulando uma nova linguagem visual a partir desta combinação.



Figura 5: A arquitetura das ruínas (2020), experimentação por fotomontagem, estudo de linguagem. Fotografia e fonte: própria.



Figura 6: O relicário real (2021), sequência experimental a partir de memórias associadas à D. Fernando I. Fotografia e fonte: própria.

Durante o processo foram observadas as maneiras de tradução dos aspectos relevantes da aura em esboços e colagens, dispostos em páginas e em arranjos atmosféricos e composições fotográficas relacionando o espaço e a linguagem cênica, através do

gesto, do traje e dos adereços, da iluminação, das cores. Construindo assim camadas de significações em criações livres, numa tentativa de responder ao questionamento de como podemos transmitir a atmosfera de uma memória através de personificação metafórica e subjetiva. A linguagem visual que está sendo desenvolvida busca a imersão no universo local, para criar uma atmosfera de dramaticidade no intuito de refletir sensivelmente a aura do monumento, em suas diversas passagens do tempo.

Conclusão

O estudo memória do Carmo possibilitou o mergulho em seus diversos momentos e suas modificações temporais, ressaltando a importância dos fragmentos na construção da inspiração artística. A partir do método de seleção, combinação de dados e análise para criação de atmosferas sensíveis e a sua tradução em uma narrativa. Para tal intenção foram utilizadas fotografias in loco, protótipos, manipulações digitais, esboços e croquis a fim de resultar na tradução de maneira visual, poética e subjetiva das sobreposições de narrativas contidas no espaço. As criações originaram-se através da captação de dados documentais, realizando um processo de conexões transmitidas de forma representativa, os contrastes através de texturas e camadas do traje, a abundância de luz pelos objetos brilhosos e transparentes, entrecortados por linhas e formas como os arcos que entrecortam o espaço e criam camadas de luminosidades e profundidades, ranhuras e recortes naturais ou entalhados transformados em bordados ou rendilhados; a dramaticidade das memória régias e as conturbadas relações, transportadas pelo vermelho e a memória da silhueta do traje medieval, o sangue real e o conflito, uma figura e seu o coração como espaço de relicário e iluminação espiritual diante das relações afetivas.

A transposição do pensamento para o mundo físico implica criar formas através de experimentações, onde o criador sente “uma necessidade de reter alguns elementos que podem ser possíveis concretizações da obra ou auxiliares dessa concretização” (Salles, 2011). As formas criadas durante o processo pretendem configurar-se como uma representação, e, portanto, não sendo uma réplica, sendo assim não precisa ser idêntica ao motivo” (Gombrich, 2007).

Considerando as etapas e objetivos da pesquisa desenvolvida até o momento podemos considerar a construção de um corpus inspiracional, a partir das referências iconográficas, plásticas e simbólicas, visíveis ou não. Durante o processo foram observadas implicações no que tange a definição de aspectos relevantes da aura e como transportá-la para o suporte cênico (no sentido de corpo, traje, gesto, ambiente luz entre outros aspectos), através de cores, camadas de significações, numa tentativa de captação das essências do patrimônio.

Agradecimentos

A autora agradece ao Grupo de Investigação e Estudos em Ciências da Arte e do Patrimônio - “Francisco de Holanda” – CIEBA o apoio para este trabalho de investigação. Este artigo foi possível por apoio da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia.

Referências

- Alsina, A. O. i, Subirachs, J. C., & Duran-Porta, J. (2020). *Imago & mirabilia: Les formes del prodigi a la Mediterrània medieval*. Universitat Autònoma de Barcelona. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=787617>
- Arnaud, J., & Fernandes, C. V. (2005). *Construindo a memória: As coleções do Museu Arqueológico do Carmo*. Associação dos Arqueólogos Portugueses.
- Calado, M. (2010). Antes do terramoto: O Chiado dos conventos. In Chiado: *Efervescência urbana, artística e literária de um lugar*. (p. 96–111). CIEBA / FBAUL; Repositório da Universidade de Lisboa. <http://hdl.handle.net/10451/1990>
- Catarino, J. (2011). Place-specificity e construção da memória no espaço público. In *O Chiado, a Baixa e a esfera pública*. Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa: 158–161. <http://hdl.handle.net/10451/6712>
- Choay, F. (2008). *A alegoria do patrimônio*. UNESP.
- Dior. (2021). *Campanha feminina primavera-verão—'Caravaggio'* [Empresa de Moda]. https://www.dior.com/pt_br/novidades-e-savoir-faire/folder-noticias-e-eventos/campanha-feminina-primavera-verao-2021
- Dior. (2021). *Campanha Feminina—DIOR*. https://www.dior.com/pt_br/novidades-e-savoir-faire/folder-noticias-e-eventos/campanha-feminina-primavera-verao-2021https://www.dior.com/pt_br/novidades-e-savoir-faire/folder-noticias-e-eventos/campanha-feminina-primavera-verao-2021
- Enke, A. ([s.d.]). Michael Pudelka Captures “Shakespeare’s Sisters” In *Valentino Couture For Vogue Italy. Anne of Carversville*. <https://anneofcarversville.com/style-photos/2016/10/23/michael-pudelka-captures-shakespeares-sisters-in-valentino-couture-for-vogue-italy><https://anneofcarversville.com/style-photos/2016/10/23/michael-pudelka-captures-shakespeares-sisters-in-valentino-couture-for-vogue-italy>
- Fernandes, C. V. (2009). *A imagem de um rei—Análise do túmulo de D. Fernando I*. Associação dos Arqueólogos Portugueses, Museu Arqueológico do Carmo.
- Goldberg, R. (2015). *A arte da performance: Do futurismo ao presente*. (3a). Martins Fontes.
- Gombrich, E. H. (2007). O poder de Pigmaleão. In *Arte e ilusão: Um estudo da psicologia da representação pictórica*. Martins Fontes: 80–98
- Jorge, T. (2011). *Torre do Tombo: De Real a Nacional*. <http://antt.dglab.gov.pt/exposicoes-virtuais-2/torre-do-tombo-de-real-a-nacional/>
- Katarzyna Koniczka. (2018). *Costumes for BEHEMOTH* [Fotografia de Sylwia Makris]. https://scontent.fgig4-1.fna.fbcdn.net/v/t1.6435-9/43828310_2366072416741667_1778012689839161344_n.jpg?_nc_cat=107&ccb=1-3&_nc_sid=cdbe9c&_nc_ohc=ICGdhnc4BbsAX-26z0q&_nc_ht=scontent.fgig4-1.fna&oh=5eec861651269ca090cd9721e9d03f4e&oe=609350D2
- Ostrower, F. (1999). *Acasos e criação artística*. (2a). Elsevier.
- Ostrower, F. (2010). *Criatividade e processos de criação*. (25ª). Vozes.
- Pereira, C. N. (2016). (Re) construções do Carmo: Utopia no espaço público. In João Quaresma (Org.), *Chiado, Carmo metropolis e utopia: Artes na esfera pública*. Associa-

- ção dos Arqueólogos Portugueses. <https://repositorio.ul.pt/handle/10451/25087>
- Pereira, P. (2005). *O convento e a Igreja de Nossa Senhora do Vencimento do Carmo*. (J. Arnaud & C. V. Fernandes, Orgs.). Associação dos Arqueólogos Portugueses.
- Revista Claudia. (2021, janeiro 29). *Nova coleção de alta-costura da Dior é inspirada no tarô. CLAUDIA*. <https://claudia.abril.com.br/moda/dior-nova-colecao-alta-costura/>
- Salles, C. (2011). *O gesto inacabado: Processo de criação artística*. Entremeios.
- San Payo, M. (2009). *O desenho em viagem: Album, caderno ou diário gráfico, o album de Domingos António Sequeira*. [Tese de Doutoramento, Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa]. Repositório da Universidade de Lisboa. <http://hdl.handle.net/10451/2732>
- Teixeira, F. (2013). O convento do Carmo em Lisboa e os começos da arquitetura Carmelita. In *Atas do Ciclo de Conferências sobre “Convento de Nossa Senhora dos Remédios e a Ordem do Carmo em Portugal e no Brasil”* associado à Exposição. Câmara Municipal de Évora. www2.cm-evora.pt/conventoremedios
- Valentino Haute Couture. (2016). *“Shakespeare’s Sisters”* [Fotografia de Michal Pudelka]. <https://anneofcarversville.com/style-photos/2016/10/23/michael-pudelka-captures-shakespeares-sisters-in-valentino-couture-for-vogue-italy>

Notas biográficas

Michele Augusto é doutoranda em Belas Artes - Universidade de Lisboa, Mestre em Artes Visuais - UFRJ, Graduação em Figurino (Artes Cênicas - Indumentária) - UFRJ. Artista visual e designer de moda e figurino, professora e pesquisadora de patrimônio e memória associados a processos criativos artísticos de moda, artes cênicas, criação de figurinos, sustentabilidade e upcycling têxtil. Docente do curso técnico de Produção de Moda da FAETEC - Brasil (2009 - atual), atuou como docente na Escola de Belas Artes UFRJ - Brasil (2009-2010 - 2016-2018), para os cursos de artes cênicas, Colaboradora do projeto Studio Criativo. Atualmente realiza pesquisas relativas à investigação de patrimônio e memória com inspiração na prática artística de moda e figurino.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8857-7258>

E-mail: micheleaugusto@edu.ulisboa.pt

Morada: Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, Centro de Investigação e Estudos de Belas-Artes (CIEBA), Largo da Academia Nacional de Belas-Artes, 1249-058, Lisboa, Portugal.

3. Ficha Técnica

Datasheet

LARGO DAS BELAS-ARTES

Volume 01, número 01 – Projetos de doutoramento

Dezembro 2024

ISSN 2184-9056

Revista internacional com comissão científica

Direção

Luís Jorge Gonçalves

Ilustração da Capa

Cláudia Matoos

Projeto gráfico, paginação e *design*

Elaine Karla de Almeida

Edição

Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa - FBAUL | Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes - CIEBA | Vicarte - Vidro e Cerâmica para as Artes.

Comissão Editorial/Científica

Álvaro Silva

Ana Cláudia Sousa

Ana Guerin

Ana Sofia Neves

Carina Bento

Elaine Karla de Almeida

Ilídio Salteiro

Luís Jorge Gonçalves

Marta Aleixo

Michele Dias Augusto

Michel Reis

Logotipo

Elaine Karla de Almeida | Michele Dias Augusto

Contacto

largobelasartes@gmail.com

Lisboa, dezembro 2024.

Este trabalho é financiado por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do projeto UIDB/04042/2020.

