

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE BELAS-ARTES



**OS RETÁBULOS EM GESSO DE ALESSANDRO
GIUSTI NO PALÁCIO NACIONAL DE MAFRA**
Perspetiva da Conservação e Projeto Museológico

Mariana Martins Leal dos Santos

Trabalho de Projeto
Mestrado em Museologia e Museografia

Trabalho de Projeto orientado pelo Prof. Doutor Eduardo Alves Duarte e pela Prof.^ª.
Doutora Marta Costa Frade

2023

DECLARAÇÃO DE AUTORIA

Eu Mariana Martins Leal dos Santos, declaro que o presente trabalho de projeto de mestrado intitulado “Os Retábulos em gesso de Alessandro Giusti no Palácio Nacional de Mafra. Perspetiva da Conservação e Projeto Museológico”, é o resultado da minha investigação pessoal e independente. O conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas na bibliografia ou outras listagens de fontes documentais, tal como todas as citações diretas ou indiretas têm devida indicação ao longo do trabalho segundo as normas académicas.

O Candidato

Lisboa, 31 de outubro de 2023

RESUMO

No âmbito do mestrado em Museologia e Museografia, este projeto foca-se na análise de uma notável coleção de gessos criada pelo escultor Alessandro Giusti no século XVIII, destinada ao Palácio Nacional de Mafra. Com a preservação do património português em mente, o objetivo é conectar a conservação das peças com a vertente museológica através de uma proposta expositiva.

A catalogação detalhada desta coleção através de métodos diagnósticos e patológicos é crucial para a sua salvaguarda. O estudo visa compreender melhor as técnicas do escultor e as influências da proeminente escola de escultura de Mafra, que se inspira nos ensinamentos de italianos em Roma. A análise dos retábulos em gesso de Giusti, ponto focal deste trabalho, requer a avaliação do valor da coleção e do espaço envolvente.

A materialização deste projeto inclui, conseqüentemente, a apresentação de uma proposta expositiva no palácio de Mafra. Serão exploradas as condições ideais de exposição, configuração da sala, equipamentos e escolha de iconografia. Adicionalmente, serão propostos textos e estratégias de divulgação para partilhar com o público o vasto acervo de retábulos em gesso de um dos notáveis escultores do século XVIII no Palácio Nacional de Mafra.

Palavras-Chave:

Palácio Nacional de Mafra, Retábulos, Gesso, Conservação Preventiva e Restauro, Programa Museológico,

ABSTRACT

As part of the master's degree in Museology and Museography, this project analyses a remarkable collection of plasters created by the sculptor Alessandro Giusti in the eighteenth century, intended for the National Palace of Mafra. With the preservation of Portuguese heritage in mind, the goal is to connect the conservation of the pieces with the museological aspect through an exhibition proposal.

Detailed cataloguing of this collection through diagnostic and pathological methods is crucial for its safeguarding. The study aims to understand better the sculptor's techniques and the influences of the prominent Mafra school of sculpture, which is inspired by the teachings of Italians in Rome. The analysis of Giusti's plaster altarpieces, the focal point of this work, requires an assessment of the value of the collection and the surrounding space.

The materialization of this project includes, consequently, the presentation of an exhibition proposal at the Mafra Palace. The ideal exhibition conditions, room configuration, equipment, and choice of iconography will be explored. In addition, texts and dissemination strategies will be proposed to share with the public the vast collection of plaster altarpieces by one of the notable sculptors of the eighteenth century in the National Palace of Mafra

Keywords:

Mafra National Palace Altarpieces, Plaster, Preventive Conservation and Restoration, Museological Program,

AGRADECIMENTOS

Antes de mais, gostaria de expressar um agradecimento especial aos meus orientadores. Ao Professor Doutor Eduardo Duarte, pela orientação, apoio e valiosas contribuições ao longo deste projeto, assim como oportunidades proporcionadas no decorrer das minhas pesquisas. Não podia deixar de agradecer igualmente à Professora Doutora Marta Frade, pela paciência, pelo conhecimento, pela boa companhia nas idas a Mafra e pelo notável profissionalismo demonstrado ao longo desta jornada perto de mim. É uma grande referência na minha vida tanto a nível profissional como pessoal.

Quero expressar o meu agradecimento ao Palácio Nacional de Mafra pela oportunidade de desenvolver este projeto. A todos os profissionais que disponibilizaram o seu tempo, conhecimento e colaboração para a execução deste trabalho. Começando pelo Dr. Sérgio Gorjão, e estendendo o agradecimento à Dr. Alcina, Dr. Sofia e Dr. Fernanda Santos.

Aos meus amigos, que estiveram presentes em todos os momentos. Durante esta jornada, as vossas palavras de encorajamento, apoio e compreensão foram como um conforto nos momentos de incerteza e desafio. A cada um de vós, que com gestos simples ou palavras de incentivo, deixo o meu mais profundo agradecimento. A vossa presença tornou esta caminhada não só mais leve, mas também mais rica e inesquecível. Obrigado por estarem sempre presentes, por entenderem a minha ausência e por celebrarem as pequenas e grandes conquistas. A amizade é um tesouro que valorizo imensamente e que enriqueceu esta etapa académica. Obrigada, Mar, Rita, Ana, Madalena e André.

À minha família, queria expressar a minha mais profunda gratidão pelo vosso constante apoio, compreensão e encorajamento ao longo deste percurso. A vossa presença e suporte inabaláveis foram a âncora que me permitiu enfrentar os desafios e avançar em direção aos meus objetivos. À minha mãe, ao meu pai, à minha avó Irene e à minha irmã, que sempre estiveram ao meu lado, seja nos momentos de alegria e celebração, seja nas fases de maior pressão e dificuldade, agradeço do fundo do meu coração. O meu sucesso também é o reflexo do apoio e carinho que sempre me dedicaram.

Agradeço profundamente a todos os que, direta ou indiretamente, contribuíram para a realização deste projeto.

Lista de Abreviaturas

APHA – Associação Portuguesa de Historiados de Arte

CCI – *Canadian Conservation Institute* (Instituto Canadiense de Conservação)

ECCO – *European Confederation of Conservator-Restorers Organisations*
(Confederação Europeia de Organizações Conservadores-Restauradores)

ICCROM – *International Centre for the Study of the Preservation and Restoration of Cultural Property* (Centro Internacional para o Estudo da Preservação e Restauração de Bens Culturais)

ICOM – *International Council of Museums* (Conselho Internacional de Museus)

Índice

Introdução.....	13
Capítulo 1	17
1.1. Alessandro Giusti (1715-1799)	17
1.2. A “nova” Escola	18
1.3. Os Retábulos em Mafra	19
1.4. Etapas de Criação do Escultor	23
1.4.1. Molde de gesso por Taceiros	24
1.5. Retábulos em falta	26
Capítulo 2	35
2.1. Caracterização da matéria-prima – O Gesso	35
2.2. Ficha de identificação, diagnóstico e intervenção (Ficha de autoria da aluna):..	36
2.2.1. Identificação	38
2.2.2. Proveniência (caracterização do espaço).....	39
2.2.3. Representação.....	40
2.2.4. Conservação Preventiva	43
2.2.5. Diagnóstico.....	47
2.2.5.1. Intervenções Anteriores.....	51
2.2.5.2 Métodos de exame e de análise	55
2.2.6. Processo de intervenção.....	58
2.2.7. Documentação Gráfica e Fotográfica	68
Capítulo 3	69
3.1. Caracterização da Instituição e valor da coleção.....	69
3.2. Proposta museológica: “Os Retábulos em Gesso de Alessandro Giusti (1715 – 1799)”	72
3.2.1. Sala de exposição: sala da galilé do palácio.....	72
3.2.2. Museografia da exposição - Programação	75
3.2.3. Programação Interativa Complementar.....	78
3.2.4. Tipografia: Tabelas e Texto de Parede	81
3.2.5. Divulgação	84
3.2.6. Público-alvo	85
3.3. Dossier de objetos.....	86
3.4. Condições de exposição de acordo com as regras de Conservação Preventiva ..	88
4. Conclusão	92
Referências	96
Apêndices	101

Índice de Ilustrações

Figura 1 – Organização dos retábulos em mármore na planta da basílica de Mafra.....	21
Figura 2 – Ilustração de forma de tacelos de um busto. Manual do Formador e Estucador, Coleção Biblioteca de Instrução Profissional.....	24
Figura 3 – Vestígios da marca de união dos tacelos no retábulo em gesso Coroação de Nossa Senhora. ©PNM/Mariana Santos	25
Figura 4 – Retábulo em mármore Santos Bispos (1750) na basílica de Mafra. ©PNM/Mariana Santos	27
Figura 5 – Retábulo em gesso da Última Ceia no lado esquerdo e fragmento com um detalhe em mármore no lado direito. ©PNM/Mariana Santos	30
Figura 6 – Ilustração com linha cronológica da produção de retábulos em Mafra. ©Mariana Santos	33
Figura 7 – Retábulo em gesso da Coroação de Nossa Senhora (1769) ©PNM/Mariana Santos	37
Figura 8 – Análise dos diferentes planos de baixo, médio e alto-relevo presentes no retábulo. ©PNM/Mariana Santos	41
Figura 9 – Esquema explicativo da análise compositiva utilizando o método geométrico. (A) Delineamento das simetrias. (B) Formato da composição com dois losangos. (C) Divisão do maior losango da composição em dois triângulos, cada um com uma simbologia na cena.....	42
Figura 10 – Levantamento de Patologias. (A) registo fotográfico de locais com patologias. (B) mapeamento através de ilustrações em formato digital. ©PNM/Mariana Santos	47
Figura 11 – Mapeamento de patologias com informações relativas à primeira fase de diagnóstico.....	48
Figura 12 – (A) fratura no braço de um anjo com vestígios de películas de cola acrílica. (B) fragmento do braço com vestígios de cola acrílica. (C) Ampliação da superfície do fragmento com as películas de cola acrílica que brilham e acumulação das mesmas na área do sisal. ©PNM/Mariana Santos.....	52
Figura 13 – Colagem de um dedo de uma intervenção anterior com material inadequado. Detalhe de filamentos formados ao longo do tempo. ©PNM/Mariana Santos	53
Figura 14 – Colagem de um dedo de uma intervenção anterior com material inadequado (B) Detalhe dos vestígios da cola brilhante na superfície do gesso (A). ©PNM/Mariana Santos	54
Figura 15 – Microscópio digital CARSON® móvel com Luz incidente e UV.....	56
Figura 16 – No lado esquerdo (A) vestígios de falta de revestimento e corrosão da estrutura interna na coroa da virgem. No lado direito (B) fotografia ao microscópio digital, com luz incidente nos detalhes dos filamentos do revestimento que se desfaz. ©PNM/Mariana Santos	57
Figura 17 - Em cima, fotografias com luz incidente a três manchas. Em baixo, fotografias com luz ultravioleta nas três respetivas manchas. ©PNM/Mariana Santos .	58
Figura 18 – Limpeza mecânica. (A) com trincha de cerda macia. (B) com pincel. (C) com trincha de cerda macia em espaço recôndito. ©PNM/Mariana Santos	59
Figura 19 – Utilização de borracha vulcanizada no rosto de um anjo. ©PNM/Mariana Santos	60
Figura 20 – Limpeza mecânica de um anjo. (A) antes da limpeza. (B) durante a limpeza. (C) após a limpeza. ©PNM/Mariana Santos.....	61

Figura 21 – Limpeza química. (A) manchas causadas pela queda da mão no tijolo no chão. (B) teste com cotonete artesanal e álcool na mancha. (C) mancha removida. ©PNM/Mariana Santos	61
Figura 22 – Colagem de um dedo. (A) fratura do dedo. (B) durante o procedimento da colagem com gesso cola. (C) após a intervenção. ©PNM/Mariana Santos	62
Figura 23 – Fixação da coroa da Virgem. (A) falta de aderência na coroa. (B) após a fixação com gesso cola. ©PNM/Mariana Santos	63
Figura 24 – Preenchimento de Fenda. (A) fenda num instrumento musical de um anjo. (B) após o preenchimento da fenda com gesso cola e uma espátula. ©PNM/Mariana Santos	63
Figura 25 - Preenchimento de Fenda. (A) fenda no pescoço de um anjo. (B) após o preenchimento da fenda com gesso cola e uma espátula. ©PNM/Mariana Santos.....	64
Figura 26 – Processo para reconstituição volumétrica. (A) passagem de cotonete artesanal com álcool nas películas de cola acrílica no fragmento. (B) passagem de cotonete artesanal com álcool nas películas de cola acrílica no retábulo. ©PNM/Mariana Santos	64
Figura 27 – Processo para reconstituição volumétrica no fragmento. (A) amolecimento das películas de cola acrílica. (B) remoção de películas. (C) auxílio do bisturi em áreas mais complexas. (D) remoção de película. (E) acumulação de películas no centro do fragmento onde se encontra o sisal. ©PNM/Mariana Santos	65
Figura 28 – Processo para reconstituição volumétrica no retábulo. (A) remoção de películas de cola acrílica na zona à volta da área fragmentada. (B) acumulação de películas no centro da área fragmentada onde se encontra o sisal. ©PNM/Mariana Santos	65
Figura 29 – Processo para reconstituição volumétrica no retábulo. (A) perfuração do local onde se vai inserir o espigão no fragmento. (B) medição do espigão de bambu. (C) perfuração no local onde se vai inserir o espigão no retábulo. ©PNM/Mariana Santos	66
Figura 30 – Processo para reconstituição volumétrica. Teste de encaixe no retábulo. ©PNM/Mariana Santos	66
Figura 31 – Processo para reconstituição volumétrica. (A) humedecer com água as partes a unir. (B) preparação do gesso cola. (C) Aplicação do gesso cola no fragmento e no retábulo com auxílio de uma espátula. (D) e (E) Encaixe final com pressão. ©PNM/Mariana Santos	67
Figura 32 - Esquema de demonstração dos resultados da intervenção. (A) antes, com um encaixe. (B) durante, sem encaixe. (C) Após a reconstituição volumétrica. ©PNM/Mariana Santos	67
Figura 33 – Sala da galilé. (A) entrada do lado de dentro do palácio. (B) espaço com vista para a Galilé pelo portal gradeado. (C) Tardoz. ©PNM/Mariana Santos.....	73
Figura 34 – Localização da sala da galilé na planta do palácio. ©PNM/Mariana Santos	75
Figura 35 – Esquema ilustrativo criado no Sketchup® com disposição das peças no espaço expositivo e o percurso recomendado. ©Mariana Santos	76
Figura 36 – Esboço ilustrativo criado no Sketchup®. Início do percurso na sala com texto introdutório. ©PNM/Mariana Santos	77
Figura 37 – Esboço ilustrativo criado no Sketchup®. Fim do percurso na sala de exposição com Última Ceia no altar. ©PNM/Mariana Santos.....	77
Figura 38 – Esboço ilustrativo criado no Sketchup® do programa interativo complementar. Réplica em gesso e resina exposta em frente à capela Coroação de Nossa Senhora, na basílica. ©PNM/Mariana Santos	78

Figura 39 - Esboço do percurso de acesso desde a entrada na sala da galilé até à basílica. ©PNM/Mariana Santos	79
Figura 40 – Proposta de tabela expositiva com exemplo do retábulo em gesso Santo Cristo. Informações importantes a incorporar. ©PNM/Mariana Santos	83
Figura 41 – Proposta de tabela expositiva em braille com exemplo do retábulo em gesso Santo Cristo. ©Ana Margarida Valente.....	83
Figura 42 – Proposta de brochura para a exposição “Os Retábulos em Gesso de Alessandro Giusti (1715-1799)” com uma ilustração criada no Sketchup® e texto informativo.	85
Figura 43 – Garras de suporte em aço inoxidável para retábulos nos corredores da Faculdade de Belas-Artes. ©FBAUL/Mariana Santos.....	89
Figura 44 – Suportes criados para as obras em gesso da exposição “Esculturas Infinitas. Do Gesso ao Digital”, realizada na Fundação Calouste Gulbenkian. (A) película de silicone. (B) suporte adaptado. ©MartaFrade	90
Figura 45 – Esboço ilustrativo criado no Sketchup® dos equipamentos para a sala de exposição com as respetivas medidas. ©PNM/Mariana Santos.....	90
Figura 46 – Última Ceia. (A) retábulo em gesso. (B) painel pintado. ©PNM/Mariana Santos	101
Figura 47 – Películas de cola acrílica. (A) superfície da zona fragmentada a olho nu. (B) fotografia ao microscópio digital com luz incidente – detalhe do sisal e superfície do gesso com brilho devido à película. ©PNM/Mariana Santos.....	102
Figura 48 – (A) mancha no rosto de um anjo. (B) superfície do gesso a olho nu. (C) fotografia ao microscópio digital com luz incidente na mancha. ©PNM/Mariana Santos	102
Figura 49 – (A) vestígios de pigmento nas poros do gesso num rosto feminino. (B) superfície do gesso a olho nu. (C) fotografia ao microscópio digital com luz incidente nos poros com pigmento. ©PNM/Mariana Santos	103
Figura 50 – Superfície do gesso com mancha de intervenção anterior, na mão da virgem. ©PNM/Mariana Santos	104
Figura 51 - Superfície do gesso com mancha em relevo na cabeça de um anjo. Aparenta ser uma gota que se deixou cair. ©PNM/Mariana Santos.....	104
Figura 52 – Intervenção anterior no arco de um violino. ©PNM/Mariana Santos.	105
Figura 53 – Intervenção anterior no tardo de um violino. ©PNM/Mariana Santos. .	105
Figura 54 - Intervenção anterior no violino de um anjo. ©PNM/Mariana Santos.....	106
Figura 55 - Intervenção anterior numa asa de um anjo. Duas manchas. ©PNM/Mariana Santos	106
Figura 56 - Intervenção anterior num violino de um anjo ©PNM/Mariana Santos....	107
Figura 57 - Intervenção anterior no nariz e ao longo da cara de um anjo. ©PNM/Mariana Santos	107
Figura 58 – Braço da Virgem. (A) antes da limpeza com presença deposição de sujidade. (B) depois da limpeza ©PNM/Mariana Santos.....	108
Figura 59 – Cabeça da Virgem. (A) durante a limpeza com presença de deposição de sujidade. (B) Depois da limpeza ©PNM/Mariana Santos	108
Figura 60 - Tardo de da virgem. (A) antes da limpeza com presença de deposição de sujidade. (B) Depois da limpeza ©PNM/Mariana Santos.....	109
Figura 61 - Braço de Jesus (A) antes da limpeza com presença deposição de sujidade. (B) Depois da limpeza ©PNM/Mariana Santos	109
Figura 62 - Cabeça de Jesus. (A) antes da limpeza com presença deposição de sujidade. (B) Depois da limpeza ©PNM/Mariana Santos	110

Figura 63 - Livro. (A) antes da limpeza com presença deposição de sujeidade. (B) Depois da limpeza ©PNM/Mariana Santos.....	110
Figura 64 – Pormenor de instrumento musical. (A) antes da colagem – falta de aderência. (B) Depois da intervenção ©PNM/Mariana Santos.....	111
Figura 65 – Dedo de um anjo. (A) antes da colagem – fratura. (B) depois da colagem ©PNM/Mariana Santos.....	111
Figura 66 – Dedo Indicador de Jesus. (A) antes da colagem – fratura. (B) depois da colagem ©PNM/Mariana Santos.....	112
Figura 67 – Dedos de anjos. (A) antes da colagem – fratura no dedo mindinho e fissuras na mão por cima. (B) depois da colagem e preenchimento de fissura. ©PNM/Mariana Santos.....	112
Figura 68 – Anjos junto à moldura de madeira. (A) antes do preenchimento – fenda. (B) depois do preenchimento. ©PNM/Mariana Santos.....	113
Figura 69 – Anjo junto à moldura. (A) antes do preenchimento – fissura. (B) depois do preenchimento. ©PNM/Mariana Santos.....	113
Figura 70 – Anjos junto à moldura. (A) antes do preenchimento – fissuras. (B) depois do preenchimento. ©PNM/Mariana Santos.....	114
Figura 71 – Panejamento junto à moldura. (A) antes do preenchimento – fissuras. (B) depois do preenchimento. ©PNM/Mariana Santos.....	114
Figura 72 – Nuvens junto à moldura. (A) antes do preenchimento – fenda. (B) depois do preenchimento. ©PNM/Mariana Santos.....	115
Figura 73 – Asas de um anjo. (A) antes do preenchimento - Fissura. (B) depois do preenchimento. ©PNM/Mariana Santos.....	115
Figura 74 - Espaço recôndito numa dobra de panejamento. (A) antes do preenchimento - Fissura. (B) depois do preenchimento. ©PNM/Mariana Santos.....	116
Figura 75 – Espaço recôndito uma dobra de panejamento atrás da cabeça de um anjo. (A) antes do preenchimento - Fissura. (B) depois do preenchimento. ©PNM/Mariana Santos.....	116
Figura 76 – Espaço adjacente à moldura no gesso. (A) antes do preenchimento - Fissura. (B) depois do preenchimento. ©PNM/Mariana Santos.....	117
Figura 77 – Braço de Jesus. (A) antes do preenchimento – Fissura e deposição de sujeidade. (B) depois do da limpeza e preenchimento. ©PNM/Mariana Santos.....	117
Figura 78 – Materiais de auxílio aos preenchimentos. (A) Espátulas. (B) Seringas e Pipeta ©Mariana Santos.....	118
Figura 79 – Películas de cola acrílica removidas do fragmento e retábulo. ©PNM/Mariana Santos.....	119
Figura 80 – Após remoção de películas de cola acrílica. (A) no fragmento). (B) no retábulo. ©PNM/Mariana Santos.....	119
Figura 81 – Braço do anjo após reconstituição volumétrica. ©PNM/Mariana Santos	120
Figura 82 – Esboço ilustrativo da sala da galilé criado no Sketchup®. ©Mariana Santos.....	121
Figura 83 – Primeiro esboço da disposição das peças no espaço expositivo criado no Sketchup®. ©PNM/Mariana Santos.....	121
Figura 84 – Vista frontal do primeiro esboço de disposição das peças no espaço expositivo criado no Sketchup®. ©PNM/Mariana Santos.....	122
Figura 85 – Vista diagonal do primeiro esboço de disposição das peças no espaço expositivo criado no Sketchup®. ©PNM/Mariana Santos.....	122
Figura 86 – Vista para a entrada no primeiro esboço de disposição das peças no espaço expositivo criado no Sketchup®. ©PNM/Mariana Santos.....	122

Figura 87 – Vista para a entrada, início do percurso expositivo criado no Sketchup®. ©PNM/Mariana Santos	123
Figura 88 – Vista diagonal do percurso expositivo criado no Sketchup®. ©PNM/Mariana Santos	123
Figura 89 – Vista diagonal para o final do percurso expositivo criado no Sketchup®. ©PNM/Mariana Santos	123
Figura 90 – Diferentes perspetivas do final do percurso expositivo criado no Sketchup®. ©PNM/Mariana Santos	124
Figura 91 - Vista diagonal do percurso expositivo criado no Sketchup®. ©PNM/Mariana Santos	125
Figura 92 – Esboço de pormenor de Plinto com brochuras e texto introdutório, criado no Sketchup®. ©PNM/Mariana Santos	125
Figura 93 – Pormenor das brochuras e texto introdutório, criado no Sketchup®. ©PNM/Mariana Santos	125
Figura 94 – Esboço da proposta de disposição da réplica na capela Coroação de Nossa Senhora, criado no Sketchup®. ©PNM/Mariana Santos	126
Figura 95 – Brochura em português ©Mariana Santos	127
Figura 96 – Brochura em inglês ©PNM/Mariana Santos	127
Figura 97 – Brochura em inglês ©Mariana Santos	128
Figura 98 – Teste de Tabela com fonte Bitter	129
Figura 99 – Teste de Tabela com fonte Baskerville	129
Figura 100 – Tabela final com fonte Barkerville	129
Figura 101 – Cronograma de Trabalhos 2022-2023.....	130
Figura 102 – Esquema explicativo com as localizações de algumas patologias no retábulo ©PNM/Mariana Santos	131

Introdução

Fundador da notória Aula de Escultura de Mafra, Alessandro Giusti (1715–1799) foi responsável pelo avanço do ensino da escultura enquanto ofício dentro do palácio. Sob a sua direção, são executados dez retábulos em mármore que se encontram dentro da basílica de Mafra são eles: *Santos Bispos* (1755); *Santo Cristo* (1757); *N.ª Sr.ª do Rosário* (1759); *Santas Virgens* (1761); *Santos Mártires Franciscanos* (1763); *Santos Confessores* (1765); *Sagrada Família* (1767); *Coroação de N.ª Sr.ª* (1769); e *N.ª Sr.ª da Conceição* (1771); e *Anunciação* (1773). (Machado, 1823, p. 262)

Alessandro Giusti produziu variadas obras em Portugal, no entanto, este estudo foca-se essencialmente nos retábulos em gesso presentes no Palácio Nacional de Mafra. Tendo em conta a importância da salvaguarda do património português, este projeto visa estabelecer a conexão da vertente de conservação das obras, e da vertente museológica através de uma proposta expositiva.

Sendo que o modelo em gesso é o modelo de transição para a ideia final, é importante classificar e expor os mesmos no interior do palácio, relacionando-os com os modelos em mármore, pois contêm igualmente um valor histórico, patrimonial, simbólico, pedagógico, artístico e conceptual. É importante ter em consideração toda a evolução do conceito de ‘valor’ que, segundo o historiador de arte Alois Riegl (1858–1905), se define continuamente:

Em consequência, a definição de conceito de ‘valor de arte’ deverá variar segundo o ponto de vista que cada um adote. Segundo a conceção antiga, uma obra de arte possuía um valor artístico na medida em que ele respondesse às exigências de uma estética supostamente objetiva, mas não sucedeu nesses dias dar lugar a alguma formulação incontestável. Segundo a conceção moderna, o valor de arte [...] mede-se pela maneira com que ele satisfaça as exigências da vontade artística moderna. (Riegl, 1984, p. 41)

Para aprofundar todo o contexto histórico e biográfico deste escultor, foi feita uma recolha de informação à priori a variados livros, estudos, artigos e dissertações.

Sandra Costa Saldanha faz um vasto levantamento histórico sobre a vida e obras de Alexandro Giusti sendo uma das maiores fontes de consulta para o presente estudo numa primeira fase de contextualização histórica: Dissertação de Doutoramento *Alessandro Giusti (1715-1799) e a Aula de Escultura de Mafra* (2012); o artigo presente na Revista Monumentos n.º 35 *A aula de Escultura de Mafra* (2017), mais focado na importância pedagógica e histórica da grande aula de escultores de Mafra. Este artigo acaba por ser uma derivação da sua Tese de Doutoramento. Além destas fontes, livros como *Collecção de memórias, relativas às vidas dos pintores, e escultores, architetos, e gravadores portuguezes, e dos estrangeiros, que estiverão em Portugal (1823)* do historiador de arte Cirilo Volkamar Machado; *A Escultura em Mafra* (1950) de Ayres de Carvalho; *O Dicionário de Escultura Portuguesa* (2005) e *A Escultura de Mafra* (2003) de José Fernandes Pereira, ajudaram na investigação biográfica de Giusti.

Ainda no mesmo enquadramento, mas já a nível da arquitetura e escultura do edificado, as seguintes publicações auxiliaram numa maior noção da influência de Mafra: *O Dicionário da Arte Barroca em Portugal* (1989) e *Arquitetura e Escultura de Mafra – Retórica da Perfeição* (1994), da autoria de José Fernandes Pereira; *Arte e Sociedade na época de D. João V* (1995) de Maria Margarida Calado; *A Escultura Italiana de Mafra* (2002) de Teresa Leonor M. Vale; e *Do Tratado à Obra – Génese da Arte e Arquitetura no Palácio de Mafra* (2017) da autoria de Sérgio Gorjão.

Já num contexto de testemunhos, foram recolhidas publicações que referenciassem a grande Aula de Escultura de Mafra e a influência que Giusti teve nesta explorando o ensino artístico no século XVIII; os mestres de Giusti e um dos seus mais famosos discípulos, Machado de Castro: *As Leituras de Machado de Castro* (2000) da autoria de José Fernandes Pereira; *A obra de três escultores maiores do setecento em Mafra: Bracci, Maini e Della Valle* em 2003 no *Congresso Barroco: Actas do II Congresso Internacional* de Teresa Leonor M. Vale; e ainda *A receção de escultura clássica na Academia de Belas-Artes de Lisboa* (2014) de Ricardo Mendonça.

A segunda fase deste projeto já se insere numa área mais técnica ligada à Conservação e à Preservação. A inventariação desta coleção de retábulos em gesso a nível diagnóstico/patológico representará um registo mais preciso e necessário para a sua preservação. Através deste estudo será possível obter um melhor entendimento da técnica de produção do escultor e todas as suas influências provenientes da grande escola de escultores de Mafra, que, por sua vez, se inspira nos ensinamentos italianos em Roma. O estudo dos retábulos em gesso de Giusti exige, desde logo, a caracterização do valor da coleção e do espaço que envolve a mesma. Para a concretização dos mármore presentes na basílica, o escultor passou por um demorado processo de criação, passando do modelo em terracota, para o gesso e por fim, a obra final em mármore.

Este projeto foca-se essencialmente nos modelos em gesso – na sua valorização, classificação e conservação. Para tal é igualmente importante fazer um levantamento de artigos, estudos e publicações a cada etapa deste capítulo pois ajudaram a complementar os tópicos abordados sejam eles a nível material, técnico, ético, pedagógico e científico: O *Código de Ética* do Conservador-Restaurador (adotado em Assembleia Geral a 7 de março 2003, Bruxelas) com os princípios gerais que um Conservador-Restaurador deve seguir segundo a Confederação Europeia de Organizações Conservadores-Restauradores (ECCO); A dissertação *Moldes e Moldagens: Instrumentos de Proteção, Preservação e Perpetuação da obra de António Francisco Lisboa* (2013) de Alexandre Mascarenhas; A dissertação *A importância do ensino dos moldes na Reabilitação, Conservação e Restauro de Estuques Decorativos em gesso: técnicas tradicionais* (2016) de Marta Costa Frade; O artigo *Os modelos de gessos de estátuas antigas da Academia Real de Belas-Artes de Lisboa: valorização e salvaguarda de uma coleção didática* (2016) de Maria João Neto e Marta Costa Frade; *O Guia de Gestão de Riscos para o Património Museológico* (2017) segundo o Centro Internacional para o Estudo da Preservação e Restauro de Bens Culturais - Instituto Canadense de Conservação (ICCROM-CCI), no que diz respeito aos agentes de deterioração no património; A dissertação *Conservação e Restauro de Esculturas em Gesso. Valorização, Metodologia, Ensino* (2018) de Marta Costa Frade; A dissertação *Intervenção de Conservação e Restauro em três esculturas de gesso da autoria de D. Fernando II e Francisco de Assis Rodrigues. Marechal de Rantzaw entre gesso e bronze* (2022) de Mariana Boavida de Figueiredo.

A concretização deste projeto envolve, conseqüentemente aos tópicos acima referidos e como capítulo final, uma proposta em contexto expositivo no próprio Palácio

Nacional de Mafra. Desta forma, serão aprofundadas possíveis condições de exposição de sala, equipamentos, iconografia, entre outros. No sentido de alcançar uma exposição ideal é também abordada a importância por de trás da classificação dos retábulos em gesso e a própria posição do Convento de Mafra enquanto entidade patrimonial responsável pela preservação e conservação desta coleção.

Fontes com exemplos de propostas expositivas, que auxiliarão no processo de criação de proposta de exposição deste projeto: A dissertação de mestrado da autoria de Bárbara de Figueiredo *Proposta de renovação do Museu de Escultura Comparada de Mafra. Nos seus aspetos de conservação e curadoria* (2018) apresenta-se como um bom exemplo de como atuar e utilizar um espaço tendo sempre em consideração o “bem-estar” das obras em Mafra; O artigo *Uma outra forma de ver: Sentindo!* (2018) de Marta Costa Frade que apresenta uma perspetiva envolvente para públicos com necessidades especiais e cegos.

O Catálogo *Esculturas Infinitas. Do Gesso ao Digital* (2020) do Museu Calouste Gulbenkian é também um exemplo de uma exposição de esculturas em gesso que menciona todo o processo de organização expositiva com condições ideais.

Ainda neste capítulo, a ficha de identificação, diagnóstico e intervenção, teve como base na estruturação e organização o livro *Normas de inventário – Escultura* (2004) do Instituto Português de Museus da autoria de Maria João de Carvalho.

Já no sentido de aprofundar os valores dos objetos, e dentro do teor patrimonial, os seguintes estudos e publicações serviram de fonte essencial para este capítulo, sendo eles: O livro *O Culto Moderno dos Monumentos* (1984) do Historiador Alois Riegl; A nova definição de “Museu” (2022) segundo o Conselho Internacional de Museus (ICOM). Tendo em consideração que este projeto visa expor a coleção de retábulos em gesso em Mafra, é necessário entender a responsabilidade que um museu tem ao ter à sua guarda seja coleções materiais ou imateriais.

Embora já existam várias investigações, tanto a nível histórico sobre Alessandro Giusti e Mafra, como no âmbito da conservação e restauro de gessos, e também em propostas museológicas, este projeto visa unir as três grandes áreas: História da Arte, Conservação e Restauro e Projeto Museológico. Esta abordagem expandida representa um complemento integral para o Património Português.

Capítulo 1

1.1. Alessandro Giusti (1715-1799)

Alessandro Giusti nasceu a 1715, em Roma, filho de Francesco Giusti e de Cecília Pérsica. No seu berço italiano, Giusti começou por traçar o seu percurso académico num círculo de significativa produção artística na sua cidade natal conseguindo ter acesso aos meus altos padrões de aprendizagem na década de 30.

Iniciando-se na área do Desenho e Pintura, fora discípulo do pintor de renome napolitano Sebastião Conca (1679-1764), que descendia de uma grande escola de pintura decorativa a fresco. Conca revela no seu trabalho uma grande mestria na organização compositiva do espaço e na integração quase natural de diálogos entre as figuras. (Pereira, 1994, p.259)

Após ter avançado ao longo de vários anos com uma ampla experiência em desenho e pintura, Giusti prossegue a sua formação na década de 30, dedicando-se à escultura. Inicia o seu percurso no atelier de Giovanni Battista Maini em Roma, um dos escultores mais relevantes que trabalhou no Palácio Nacional de Mafra. A este foi atribuída a criação das duas estátuas na metade inferior da fachada, representando os arcanjos S. Gabriel e S. Miguel, ambas assinadas e datadas de 1731 e 1732. Giusti terá sido discípulo de Maini em Roma e foi o único dos artistas que prosseguiu a sua carreira em Portugal. (Machado, 1823, p. 261)

A formação prévia de Giusti em pintura revela-se extremamente útil neste atelier de escultura. O estudo e esboço das suas obras, bem como a minuciosa composição das suas figuras, são beneficiados por este conhecimento. A ligação entre as disciplinas de pintura e escultura torna compreensível por que Giusti viria a destacar-se como um dos escultores mais aclamados na criação de relevos elevados e baixos em Mafra. O período passado ao lado do seu mestre Maini terá um impacto significativo em toda a sua produção artística futura. (Saldanha, 2012, pp. 61, 62)

Chegado a Portugal a 1747, Giusti ficou responsável pela execução do busto de D. João V para a livraria do Palácio das Necessidades, bem como das quatro estátuas para a igreja do mesmo palácio. Após a conclusão das obras, Giusti partiu para Mafra, local onde permaneceu a trabalhar até aos seus últimos dias. (Pamplona, 1987, p. 36)

1.2. A “nova” Escola

Sabemos que para melhor exprimir o trabalho italiano em Portugal, D. João V trouxe diretamente de Itália as melhores oficinas – as de Monaldi, Bracci ou Lironi. Esta estratégia resultou num significativo aumento de escultores italianos em Mafra. José Fernandes Pereira chega até a refletir e a debruçar-se sobre este tema em relação ao real conhecimento técnico português tendo em consideração a relevância do trabalho italiano em Mafra:

“Pela leitura da documentação, mas sobretudo através do próprio testemunho das esculturas de Mafra, podemos afirmar que aqui foi dada primazia aos trabalhos de Carlo Monaldi. É uma escolha que não pode deixar de surpreender e que coloca dúvidas sobre o sempre propalado conhecimento, exaustivo e minucioso, que em Lisboa se tinha do meio artístico romano (...). Mas haverá que não esquecer que a encomenda estava controlada ao pormenor desde Lisboa e, por isso, a margem de manobra criativa dos escultores romanos era relativa.” (Pereira, 1994, p. 249)

Contudo, ainda no que diz respeito a este assunto, Ayres de Carvalho menciona a sua simpatia e análise em relação a estes artistas italianos que vêm para Portugal na esteira dos famosos artistas italianos, sem terem reconhecimento individual. Estes criadores, responsáveis por inúmeros pormenores no nosso palácio de Mafra, merecem ser reconhecidos pelo seu próprio nome:

“Não merecem os autores dessas estátuas, que os críticos da nossa terra os tenham deixado no esquecimento, inferiorizando-os sempre com o grande Bernini. Não são portugueses os artistas [...], mas, se não vieram até nós pessoalmente com os seus ensinamentos, estão representados em espírito pelas suas obras, e como tal vivem em Mafra, uma parte dos seus anseios e aspirações.” (Carvalho, 1950, p. 12)

O conjunto escultórico da basílica de Mafra reúne a mais relevante coleção de escultura barroca italiana fora de Itália, contando com 58 estátua. Além destas, inclui ainda estudos em terracota que ainda hoje o palácio preserva. (Vale T. L., 2002, p. 7)

Para resolver esta questão e investindo no ensino de escultura em Portugal, D. José I torna possível o pedido de Giusti na criação de uma verdadeira escola de escultura que permanecia, até então, completamente ausente em Portugal. Uma escola com conteúdo programático, com uma metodologia e ainda uma hierarquia: A escola de Escultura de Mafra, precursora da Real Academia de Belas Artes, de Lisboa. Esta decisão de D. José I tinha como principal objetivo dar continuidade e utilidade ao investimento inicial do seu pai nas artes em Portugal. (Pereira, 2003, p. 37)

A génese desta escola foi estabelecida em 1753, sob a direção do mestre italiano e por lá passaram inúmeros escultores de grande importância como Joaquim Machado de Castro (1731-1822), que trabalhou em Mafra entre 1756 e 1770. Este novo programa iria focar-se na valorização da produção escultórica portuguesa abrindo assim caminhos para novas glórias que ficariam no património nacional, uma delas a coleção de retábulos presentes neste estudo.

Para liderar este programa, Giusti era a escolha mais adequada. O seu currículo incluía a sua vasta formação em Itália, podendo assim passar os seus conhecimentos segundo uma metodologia de matriz, sobretudo clássica. Ficou assim conhecido para a história como o Fundador da Escola de Escultura de Mafra, que preencheu uma grande lacuna portuguesa através do seu trabalho de carácter pedagógico. (Pereira, 1994, pp. 264, 265)

1.3. Os Retábulos em Mafra

Chegado a Portugal em 1747, Giusti torna-se rapidamente numa figura consagrada. Contudo, existe alguma controvérsia em volta do motivo da sua chegada a Mafra em 1752. O escultor ficou responsável pela substituição dos painéis pintados¹ na basílica.

¹ Obras que teriam sido encomendadas ainda por D. João V (1689 - 1750) na década de 30 aos mestres italianos Agostino Masucci, Francesco Trevisani, Giovanni Odazzi, Corrado Giaquinto e Francesco Mancini (Saldanha, 2012, pp. 131, 132)

Após acabar as estátuas para a Capela das Necessidades em 1752, no mesmo ano inicia um novo rumo na sua vida profissional em Mafra. No lugar dos painéis que apresentavam sinais de humidade (Machado, 1823, p. 261), Giusti trabalhou em altos relevos e com a sua orientação, são executados dez retábulos em mármore pela grande *Aula de Escultura*, que teve a sua génese no reinado de D. José I entre 1752 - 1753. A temática destes relevos era essencialmente sobre narração religiosa e Giusti atuava como *Mestre de Escultura nas Reaes Obras de Mafra*:

“Sob a direção de Giusti são executados em Mafra dez relevos que na perspectiva iconográfica acentuam as orientações genéricas da primitiva narração religiosa. Assim, seis retábulos são de invocação mariana, três de invocação franciscana e um de temática cristológica.” (Pereira, 1994, p. 260).

Além de deixar ao Palácio Nacional de Mafra grandiosos relevos em mármore e lunetas nas capelas da Igreja com distintos detalhes, o escultor deixou também os modelos feitos para a concretização dos mesmos. Alguns destes modelos possuem um importante valor simbólico a nível de arquivo histórico pois não chegaram a ser corporizados no modelo final, ficando apenas o modelo em gesso como o caso da *Última Ceia*. Este retábulo chega até nós apenas sob a forma de um modelo em gesso e um fragmento de estudo em mármore.

A escultura em Mafra já se destacava pelo grande sentido decorativo e notório “amor pela verdade, pela delicadeza e virtuosismo difíceis de igualar”, chega a relatar (Carvalho, 1950, p. 12). Este conjunto de retábulos de Alessandro Giusti não é diferente, e apresenta-se como um distinto exemplo de equilíbrio, harmonia e decoração, exposto dentro da basílica de Mafra, já na sua versão finalizada em mármore, como podemos observar na planta presente na figura 1.

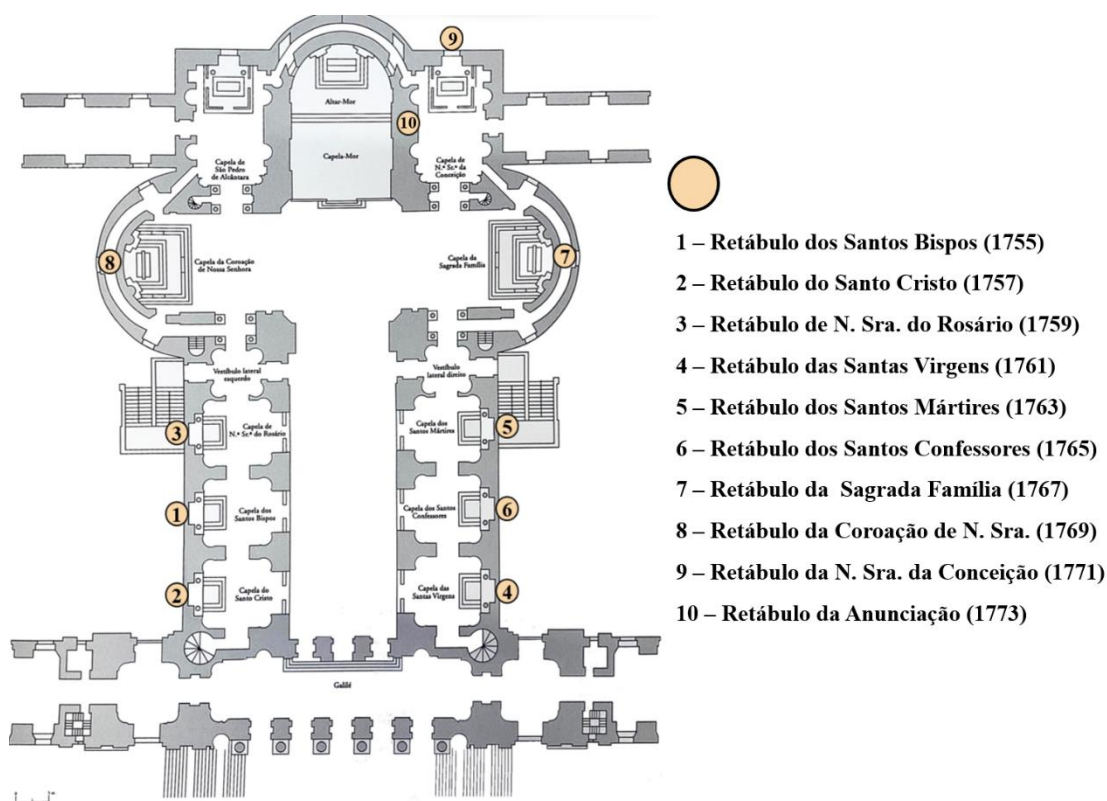


Figura 1 – Organização dos retábulos em mármore na planta da basílica de Mafra.

Entende-se pela planta ilustrada na figura 1 que a produção de cada retábulo teve em conta o tema de cada capela. Por exemplo, a capela dos Santos Confessores possui um retábulo designado *Santos Confessores*; a capela dos Santos Bispos possui um retábulo designado *Santos Bispos*. Embora não existam registos que fundamentem esta ligação temática entre um retábulo e uma capela, tudo leva a querer que os retábulos eram encomendados já a pensar em cada capela. Dos dez retábulos em mármore que encontramos dentro da igreja, seis têm uma invocação mariana, três evidenciam uma temática franciscana e um apresenta uma temática cristológica. (Pereira, 2005, p. 331)

A coleção de estudos conta com dez retábulos em gesso, três estudos em terracota, um fragmento de modelo em gesso e, por fim, um fragmento em mármore. Todas as informações referentes às fichas de inventário de cada retábulo encontram-se disponíveis no site Matriz.Net.²

² Disponível em URL: <http://www.matriznet.dgpc.pt/matriznet/home.aspx>

15 Estudos de Retábulos

- PNM 996 – Estudo para o retábulo da Anunciação – 1773
- PNM 997 – Estudo para o retábulo dos Santos Mártires Franciscanos – 1763
- PNM 1002 – Estudo para o retábulo da Sagrada Família – 1767
- PNM 1003 – Estudo para o retábulo de Nossa Senhora do Rosário (São Domingos e São Francisco) (terracota) – anterior a 1759
- PNM 1005 – Estudo para o retábulo do Santo Cristo – 1757
- PNM 1007 – Estudo para o retábulo dos Santos Confessores – 1765
- PNM 1011 – Estudo para o retábulo de Nossa Senhora do Rosário – 1759
- PNM 1013 – Estudo para o retábulo das Santas Virgens – 1761
- PNM 1016 – Estudo para o retábulo de Nossa Senhora da Conceição – 1771
- PNM 1018 – Estudo para o retábulo da Última Ceia – Séc. XVIII (?)
- PNM 1021 – Estudo para o retábulo da Coroação de Nossa Senhora – 1769
- PNM 1022 – Estudo para o retábulo da Última Ceia (detalhe em mármore) -?
- PNM 7429 – Estudo para o retábulo da Anunciação (fragmento) – 1773
- PNM 7504 – Retábulo de Nossa Senhora da Conceição (terracota) – 1756-1770
- PNM 7505 – Retábulo de Nossa Senhora do Rosário – terracota – 1756-1770

Ordem Cronológica

- PNM 7504 – Retábulo de Nossa Senhora da Conceição – terracota – 1756-1770
- PNM 7505 – Retábulo de Nossa Senhora do Rosário – terracota – 1756-1770
- PNM 1005 – Estudo para o retábulo do Santo Cristo – 1757
- PNM 1003 – Estudo para o retábulo de Nossa Senhora do Rosário (São Domingos e São Francisco) – terracota – anterior a 1759
- PNM 1011 – Estudo para o retábulo de Nossa Senhora do Rosário – 1759
- PNM 1013 – Estudo para o retábulo das Santas Virgens – 1761
- PNM 997 – Estudo para o retábulo dos Santos Mártires Franciscanos – 1763
- PNM 1007 – Estudo para o retábulo dos Santos Confessores – 1765
- PNM 1002 – Estudo para o retábulo da Sagrada Família – 1767
- PNM 1021 – Estudo para o retábulo da Coroação da Virgem – 1769
- PNM 1016 – Estudo para o retábulo de Nossa Senhora da Conceição – 1771
- PNM 7429 – Estudo para o retábulo da Anunciação (fragmento em gesso) – 1773

- PNM 996 – Estudo para o retábulo da Anunciação – 1773
- PNM 1018 – Estudo para o retábulo da Última Ceia – Séc. XVIII (?)
- PNM 1022 – Estudo para o retábulo da Última Ceia (detalhe em mármore) -?

1.4. Etapas de Criação do Escultor

É importante realçar que para a produção destes retábulos, o escultor passou por um demorado processo de criação. Até chegar à produção final, neste caso o mármore, Giusti teve de concretizar variados estudos com diferentes materiais.

O gesso, como material, sempre foi considerado secundário ou mesmo transitório ao longo dos anos na escultura. Isto acontece devido ao facto de a sua utilização representar um meio de estudo, seja ele em esboços ou modelos para mais tarde passar para a transição final de uma ideia, já com os materiais definitivos e nobres na escultura, como o bronze ou a pedra. (Ramos, 2011, p. 7)

Na escultura clássica, normalmente a obra passava por várias etapas de criação e produção, começando primeiramente no barro, transparecendo a ideia primária do artista. Numa etapa posterior, essa mesma ideia é então formada em gesso pelo formador que irá seguidamente ampliá-la à escala da peça pretendida no final. A última etapa deste processo de criação, é terminada com a passagem do modelo obtido na fase anterior, no material desejado pelo artista, seja ele pedra ou neste caso mármore. Giusti percorre todo este processo nos seus retábulos. Normalmente quem executava estes processos na arte em gesso eram os estucadores e formadores. (Frade, 2018, pp. 54,60)

No que toca a produção artística, mesmo não passando muitas vezes ao modelo final, os estudos podem mostrar-nos as intenções originais do artista e as suas várias fases de criação. Giusti utilizou moldes de tasselos na produção dos retábulos. Através do uso do molde conseguimos ter acesso à reprodução de uma ou mais do mesmo modelo original. Isto possibilita em áreas como a Escultura, o uso de diferentes materiais na cópia de modelos, de modo a explorar e estudar melhor a técnica do original.

1.4.1. Molde de gesso por Tacelos

Neste estudo é importante salientar o termo “Tacelo” porque será abordado algumas vezes neste estudo, no entanto, a mesma palavra tem duas formas de escrita – “Tacelo” e “Tasselo” – ambas corretas. Optou-se por utilizar a primeira forma pois ostenta ser a mais mencionada em registos e artigos e é também a forma mais generalista. A palavra “tacelo” nasce da palavra italiana *Tasselo* que significa: cada ‘parte’ que compõe um molde de gesso. «*Tacellos, chamão os Moldadores aos bocados, ou peças, de que compõem as Fôrmas. Fôrma, e Fôrma.*» (Castro, 1810, pp. 51, Cap III)

O seu número vai variando de acordo com a complexidade do modelo. Esta técnica de molde histórica é ainda hoje utilizada para uma reprodução ou réplica. Quando era necessário tirar um molde de uma forma que tinha uma reentrância complexa ou de difícil acesso numa obra, produziam-se então inúmeras partes. O número de partes dependia sempre da forma de cada peça. Estas diferentes partes eram os chamados tacelos. [Figura 2]

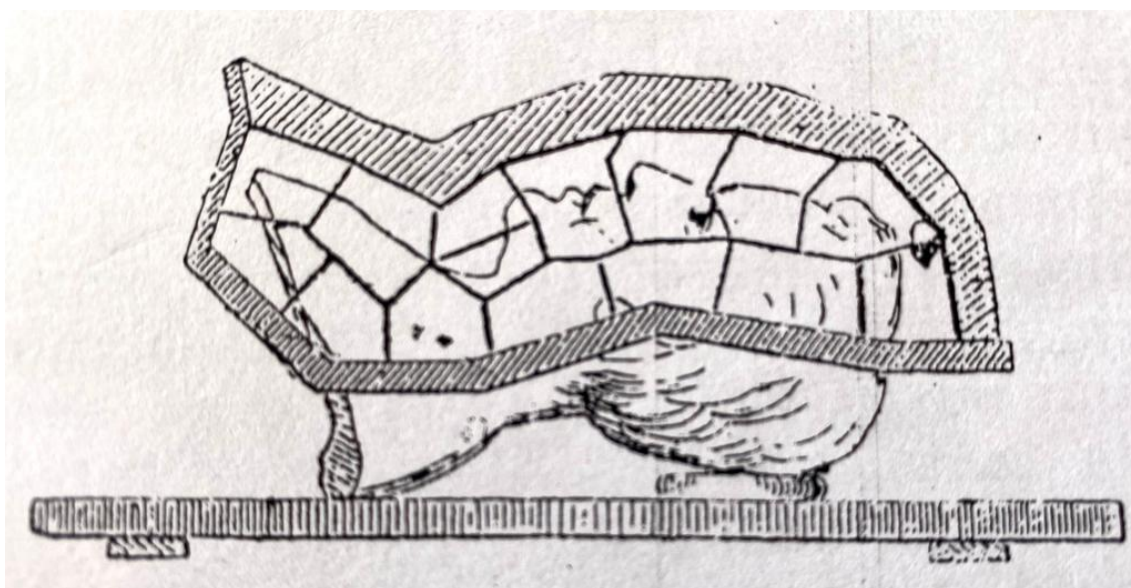


Figura 2 – Ilustração de forma de tacelos de um busto. *Manual do Formador e Estucador*, Coleção Biblioteca de Instrução Profissional.

É de realçar a vantagem desta técnica na reutilização dos tacelos, sendo possível haver vários múltiplos de uma só obra. O gesso era o material perfeito na concretização destes trabalhos devido à sua plasticidade e versatilidade. (Ramos, 2011, pp. 30,58)

Na última fase do processo deste molde, após se desmoldar o gesso, o mesmo não era polido ou lixado deixando linhas finas visíveis formadas pela união dos taceos. Estas linhas funcionavam como prova da precisão do molde, algo que já não acontece atualmente. Estes “vestígios” são ainda possíveis de observar nos modelos em gesso de Giusti como o caso da figura 3.



Figura 3 – Vestígios da marca de união dos taceos no retábulo em gesso *Coroação de Nossa Senhora*.
©PNM/Mariana Santos

Esta técnica de molde é considerada o método mais antigo e mais preciso para reproduzir inúmeras vezes um modelo original. Isto deve-se ao facto de o molde não ser destruído, no entanto, para que haja sucesso na sua execução, é necessário entender o que são as prisões do modelo e como se podem contornar. Para tal, divide-se em diferentes partes o molde, começando pelo desenho das linhas que definem o primeiro taceo (que no fim será o último a ser retirado), e todos os taceos devem encaixar-se devidamente uns nos outros resultando assim em um só volume, sendo que nenhum deve ficar preso ou com dificuldade em sair para que haja sucesso no desencaixe dos taceos. (Correia, 2014, pp. 42, 43)

Os profissionais de estuque, numa primeira fase antes da confeção o molde, tinham de estabelecer um breve registo com informações base para uma possível produção. Deveriam, igualmente, de ter em consideração o número de peças a serem

replicadas, que tipo de desmoldante teriam de usar, estudar o modelo original e toda a sua complexidade, numerar os taceiros necessários de acordo com o modelo escolhido de forma a adequar-se à sua forma e, por fim, a última fase deste processo, o cuidado necessário para a remoção dos taceiros sem degradar a reprodução ou a fundição dependendo do que foi pretendido. (Mascarenhas, 2013, p. 198)

Na fase de desmolde da peça, é determinante a escolha do desmoldante a aplicar. Quando se está perante uma situação de produção artística, a escolha do material para desmoldar o positivo do negativo não é de importância notável. No entanto, na área de conservação e restauro, uma escolha não acertada deste material, pode danificar e contaminar a superfície da peça original. Deste modo, é importante estudar os materiais integrantes no molde e desmolde de peças tendo em conta os seus riscos. (Frade, 2018, p. 215)

1.5. Retábulos em falta

Embora todos estes retábulos sejam da autoria de Giusti, o mármore como a *Anunciação* (1773), e *A Última Ceia* (o modelo em gesso e bloco em mármore), são tecnicamente já fruto da Aula de Escultura, depois da perda total de visão do escultor em 1772/73. Apesar de cego, Giusti continuou a trabalhar enquanto professor orientando os seus discípulos, razão pela qual o seu nome ainda aparece associado a estes.

Face ao exposto, este estudo levanta também questões relativas a alguns retábulos em gesso, especificamente a inexistência do modelo em gesso do primeiro retábulo *Santos Bispos*, de 1755. Todos os retábulos em mármore no interior da basílica possuem um modelo de estudo em gesso guardado dentro do palácio à exceção deste primeiro.

Surge naturalmente a questão: *O que pode ter acontecido ao retábulo em gesso Santos Bispos?*



Figura 4 – Retábulo em mármore *Santos Bispos* (1750) na basílica de Mafra. ©PNM/Mariana Santos

1. *Perdeu-se no terramoto de 1755?*

Esta possibilidade pode ser um caso a refletir. É do nosso conhecimento que o terramoto a 1 de novembro de 1755 foi um acontecimento devastador que destruiu quase toda a cidade de Lisboa, com especial impacto no Algarve.

Contudo, este evento também se fez sentir na zona de Mafra, havendo ainda registos de alguns excertos de artigos publicados a março, outubro e novembro de 1756 na imprensa da época, *Gazeta de Lisboa*.

“Viu-se tremer este magnífico edifício, ora abater-se e elevar-se, ora inclinar-se de uma parte para outra parte, como embarcação nas ondas, com pavor, e assombro, de quem a via. Porém, ficou este admirável todo sem notável ruína, e

sem ofender pessoa alguma estando todo cheio de gente.” (Gazeta de Lisboa, 1756, p. 85)

Apesar de ser uma possibilidade viável, uma vez que o impacto foi realmente sentido em Mafra, não há registos históricos de grandes perdas de obras no local durante a época. Mas caso o modelo em gesso do retábulo dos *Santos Bispos* se tenha de facto perdido neste evento sísmico devastador, faria sentido não haver fragmentos guardados pois na época não existia ainda a noção de Conservação e Restauro, ou seja, se uma obra se partisse era logo, certamente, descartada. Esta possibilidade levamos também a colocar em hipótese uma outra teoria:

2. *Giusti considerava dispensáveis os gessos e só começou a guardar os mesmos após a produção do primeiro retábulo por questões de ensino relacionadas com a Aula de Escultura?*

O início das obras para a basílica coincidiu com a fundação da nova aula de escultura em Mafra, em 1753, sempre com Giusti como responsável pelos trabalhos. Foram assim executados dez retábulos em mármore e para cada um deles, naturalmente, foram feitos estudos. O modelo em gesso do retábulo dos *Santos Bispos* está datado de 1755 – já Giusti trabalhava em Mafra há 3 anos – porém o seu paradeiro atual é desconhecido.

Tendo em conta esta informação, existe a possibilidade de o escultor, na época, não considerar importante a salvaguarda e a preservação dos estudos, ainda por mais sendo os *Santos Bispos* o primeiro retábulo a ser trabalhado.

Estranha-se, de facto, a ausência deste modelo sendo que sabemos que, posteriormente, a este retábulo, foram guardados os modelos em gesso e até alguns estudos em barros dos restantes retábulos presentes na basílica. Talvez só após a concretização do primeiro trabalho, Giusti se tenha apercebido do teor pedagógico que estes modelos representariam para a sua Aula.

3. *Ou será que ainda se encontra perdida?*

A última opção aqui refletida é a menos desejável e, simultaneamente, aquela que se afigura como a mais esperançosa: a possibilidade de o retábulo ainda permanecer intacto, ou mesmo em fragmento, algures em Portugal à espera de ser encontrado, inventariado e devolvido à sua casa de origem em Mafra, onde se encontra a sua coleção.

Um dos grandes problemas atuais no que concerne ao património artístico é o da dissociação: “A dissociação resulta da tendência natural de desorganização de sistemas ao longo do tempo” (Waller & Cato, 2019)

A informação que se vai perdendo, associada a uma peça, resulta, muitas vezes, na perda de valores históricos, científicos e pedagógicos associados à mesma. Consideramos que o pior resultado pode mesmo ser a perda total de uma obra ao ponto de não se saber o seu paradeiro ou o que lhe pode ter acontecido e, por essa razão, esta é uma possibilidade a ter em reflexão.

A dissociação pode ser combatida e este resultado pode ser prevenido e evitado através de vários métodos, começando pela implementação de regulamentos que protejam o património dentro das instituições. É fundamental promover a consciencialização o da preservação do património artístico no seu contexto original, tanto para o público geral como entre os responsáveis pela gestão de coleções. Deve-se manter registos detalhados de modo a conseguir uma catalogação e documentação ideal. Neste contexto, a promoção de novas estratégias, como implementação de códigos QR de modo a conseguir uma documentação ordenada de coleções num acervo museológico, é igualmente importante. (Lopes, Frade, & Nogueira, 2023)

Neste seguimento, surgem também questões relativas a outro retábulo: *A Última Ceia*:

Por que motivo o retábulo em gesso da Última Ceia foi o único modelo que não passou a mármore?



Figura 5 – Retábulo em gesso da *Última Ceia* no lado esquerdo e fragmento com um detalhe em mármore no lado direito. ©PNM/Mariana Santos

Este retábulo único em gesso [Figura 5 no lado esquerdo] acaba por ter um valor simbólico em relação ao resto da coleção de modelos em gesso, pelo simples facto de não ter sido concluído o seu processo escultórico e transferido para a basílica. No entanto, é importante salientar que, dentro da reserva do Palácio Nacional de Mafra, encontra-se guardado um estudo de bloco em mármore correspondente a um detalhe da parte superior deste retábulo [Figura 5 no lado direito]. Esta peça representa um elemento desconhecido de um projeto inacabado. Inicialmente, as possibilidades levantadas para explicar este caso foram:

1. *Haveria alguma ligação planeada com um retábulo de uma das capelas como é o caso da Anunciação e da Nossa Sr.^a da Conceição?*

No interior da real basílica de Mafra estão expostos dez retábulos em mármore. Além dessas peças, temos conhecimento de que o palácio conserva uma coleção de estudos que conta com dez retábulos em gesso, três estudos em terracota, um fragmento em gesso e, por fim, um fragmento em mármore. Dos dez modelos em gesso – sem contar com o estudo dos *Santos Bispos* – somente nove passaram ao mármore deixando o modelo em gesso da *Última Ceia* ser o único retábulo que não passou ao modelo final.

No processo de produção desta coleção de mármore não passou despercebida a nomenclatura dada a cada retábulo. Entende-se que o nome e temática de cada capela na

basílica serviu de inspiração para a criação de cada retábulo à exceção da Capela de Nossa Senhora da Conceição que acolhe já dois retábulos em vez de um como as restantes.

Dos dois retábulos, um deles não fugiu à regra de ter o seu nome de acordo com a respetiva capela onde se encontra, no entanto, o segundo retábulo possui um nome independente denominado *Anunciação*. Apesar de se diferenciar dos restantes retábulos, que seguem a regra, nome e temática, este retábulo parece não ter sido uma escolha ao acaso. Segundo registos, ambos os retábulos, *Nossa Senhora da Conceição* e *Anunciação* estariam ligados pela iconografia da capela. Por esta altura, os trabalhos escultóricos da basílica já estariam focados nos estudos das lunetas e, talvez por essa razão, apenas o retábulo da *Anunciação* terá sido concretizado sob a coordenação de Leal Garcia.

“Reproduz uma das cenas principais da história da Virgem. Tendo em conta a matéria narrativa, a cena é presidida pelo Espírito Santo e pela sua luz. Este retábulo foi realizado pela chamada "escola portuguesa", isto é, pelos ex alunos de Giusti que asseguraram a continuidade do trabalho após a retirada do seu mestre.” (Pereira, 2003, p. 202)

Esta ligação suscita então a possibilidade de o mesmo ter sido pensado, mas não concretizado com o retábulo da *Última Ceia*, ou seja, haver mais uma capela com dois retábulos, além da Capela de Nossa Senhora da Conceição, ligados pela sua iconografia.

Segunda hipótese analisada:

2. *Seria apenas um estudo para explorar na Aula de Esculturas e não um trabalho destinado à basílica?*

O retábulo *Coroação de Nossa Senhora* produzido em 1769, terá sido o último retábulo com a participação mais ativa de Giusti, pois, por esta época, o escultor começa a perder a visão. Devido a isso, o retábulo seguinte, *Nossa Senhora da Conceição*, já consta como uma obra modelada por Roberto Luís da Silva, mas que ainda se apresenta como uma obra orientada por Giusti. O mesmo já não acontece com o último retábulo

feito para a basílica, a *Anunciação*³. Esta obra já se classifica como um trabalho projetado e executado pelos discípulos da Aula de Escultura. É possível encontrar diferenças entre este último retábulo em relação aos restantes no que toca a composição e figuras.

Após a produção do retábulo da *Anunciação*, mais nenhum estudo foi finalizado em mármore, deixando então o modelo em gesso da *Última Ceia* a ser o único retábulo a ficar de fora nesta coleção que preside no interior da basílica de Mafra. Terá sido um modelo para a escola trabalhar e desenvolver experiência no material? Ao contrário dos mármorees finalizados na basílica, o estudo em mármore é somente uma ampliação do detalhe localizado no canto superior direito do retábulo em gesso, em grande escala.

No entanto, estas duas possibilidades analisadas acabam por ser descartadas após a descoberta de uma referência que alteraria o rumo das teorias e reflexões quanto a este retábulo:

“Dá-nos Frei Claudio da Conceição a indicação da última obra da Escola de Mafra, a Ceia, que não se chegou a concluir, e da qual existe no Museu o estudo em gesso, e um belo fragmento em mármore, obra curiosa, destinada a substituir a tela existente na capela colateral de S. Pedro de Alcântara.” (Carvalho, 1950, p. 33)

Com base nesta informação, percebemos que, afinal, esta obra era mais do que um simples estudo da Aula, pois estava destinada a integrar a coleção presente na basílica e, além disso, estava projetada para ocupar uma capela específica, sem partilhar a capela com outro retábulo. Por essa razão, as novas e finais hipóteses a considerar são:

1. *Com Giusti Cego e Machado de Castro já em Lisboa, a aula ficou sem uma figura que liderasse os trabalhos?*

³ O retábulo da *Anunciação* conta com o modelo final em mármore presente no interior da basílica de Mafra, com um estudo de retábulo em gesso e com um estudo de um fragmento em gesso do pormenor de um anjo.

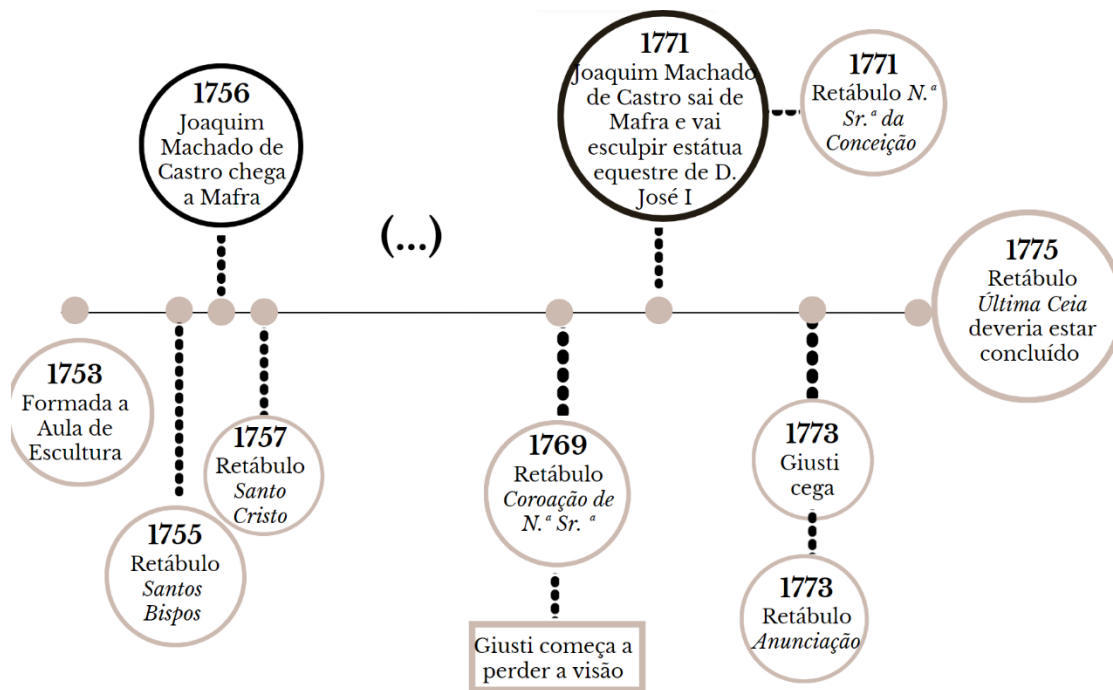


Figura 6 – Ilustração com linha cronológica da produção de retábulos em Mafra. ©Mariana Santos

Seguindo a linha cronológico da produção de retábulos [Figura 6], esta primeira hipótese surge por esta razão: Giusti começa a perder a visão após a concretização de um dos seus melhores trabalhos, o retábulo *Coroação de Nossa Senhora* em 1769. Apesar deste problema, Giusti continua presente nos trabalhos da Aula, ainda modelando e orientado os seus discípulos. Em 1771, o escultor perde o seu ‘braço direito’ da Aula, quando Machado de Castro é chamado a Lisboa para esculpir a estátua equestre de D. José I e fundar uma Aula de Escultura em Lisboa (Pereira, 1994, p. 264). Ainda no mesmo ano, conclui-se o retábulo da *Nossa Senhora da Conceição*. Por fim, em 1773, é finalizado o último retábulo para a basílica, a *Anunciação*. No entanto, como já mencionado, este trabalho foi projetado pela Aula com a coordenação de Leal Garcia, pois no mesmo ano Giusti já cegara por completo.

Cada retábulo era executado de dois em dois anos, e se essa era a regra, então em 1775, dois anos após a conclusão da *Anunciação*, a *Última Ceia* deveria estar pronta para completar a coleção da basílica. No entanto, sabemos que isso não aconteceu. É bem possível que, com as duas grandes figuras (Giusti e Machado de Castro) afastadas da Aula após 1773, não tenha sido possível completar a ordem de trabalhos para a basílica devido à ausência de alguém capaz de liderar a Aula ao nível dos mestres.

“Mas a saída de Machado e de Giusi, em muito deve ter feito diminuir a intensidade de trabalhos nas oficinas, pois nesse longo período de vinte anos, apenas se acabaram os retábulos da Coroação, da Coição e da Anunciação, assim como algumas lunetas.” (Carvalho, 1950, p. 32)

Segunda possibilidade a ter consideração:

2. *Se a obra estava destinada à Capela São Pedro de Alcântara, por que razão o seu nome é diferente do nome da capela, enquanto as restantes capelas de um retábulo seguem essa regra?*

Observando a planta da basílica [Figura 1, p. 16], e como já mencionado⁴, cada capela possui um retábulo que corresponde ao seu nome, com exceção da Capela de Nossa Senhora da Conceição.

Se, de facto, a *Última Ceia* estava destinada à Capela São Pedro de Alcântara, então existe mais um caso de uma capela planeada para integrar um retábulo com um nome que não lhe corresponde. Haveria alguma ligação iconográfica entre *Última Ceia* e *São Pedro de Alcântara*?

Atualmente, esta capela é a única na basílica que não dispõe um retábulo em mármore, mas sim um painel pintado. No entanto, este painel segue uma temática idêntica à do retábulo projetado para lá permanecer, apresentando-nos mais uma cena da *Última Ceia*. [Consultar Apêndice 1, Figura 46]

Todas estas são possíveis teorias e o que é certo é que existe um retábulo em gesso sem o seu mármore e um retábulo em mármore sem o respetivo gesso...

⁴ Consultar planta apresentada na pp.25 e 26

Capítulo 2

2.1. Caracterização da matéria-prima – O Gesso

“Este conhecimento irá permitir uma abordagem adequada ao bem patrimonial”
(Frade, 2018, p.207).

Caso seja necessário algum tipo de intervenção em obras de gesso é importante compreender antes a sua composição e as suas propriedades. Para um melhor entendimento deste estudo, foi feita uma investigação do material. Deste modo, compreendendo as suas características, será mais fácil perceber quais são os principais agentes de deterioração que poderão afetar os retábulos em gesso.

Na conservação e restauro de obras em gesso, o conservador-restaurador responsável necessita de ter conhecimento aprofundado das técnicas tradicionais utilizadas e deve ainda conhecer em base os materiais constituintes. Estas bases são requisitos nesta área pois numa situação de diagnóstico a uma obra, só é possível uma intervenção à peça se se dominar em fundo o material e a técnica a realizar. (ARP, 2023)

O gesso (do grego: *gypsos*) é um mineral transparente, de brilho vítreo, constituído por sulfato de cálcio di-hidratado e pelo hemidrato obtido pela calcinação do mesmo, com uma dureza relativamente baixa – $\text{SO}_4\text{Ca}\cdot 2\text{H}_2\text{O}$. Este mineral é produzido a partir do aquecimento de gipsite (mineral abundante na natureza). A produção do gesso dá-se pela mineração e calcinação de gipsite, (numa cozedura moderada) em fornos contínuos ou intermitentes.

“Depois da calcinação, as pedras são trituradas e reduzidas a pó que utilizado sob a forma de pó fino, de cor clara (o anidro), misturado com água, forma uma pasta que solidifica por reação química e por processos físicos e mecânicos a re-hidratação.” (Frade, 2018, p. 30)

Ao humedecer o gesso com cerca de um terço de seu peso em água, forma-se uma massa plástica que sofre expansão e endurece em pouco tempo. A utilização deste material é frequente na confeção de moldes, na construção, em acabamentos de reboco e tetos de construção, na produção de rebaixamentos e divisórias, entre outras práticas.

Propriedades Específicas do Gesso

1. Elevada plasticidade da pasta;
2. Endurecimento rápido;
3. Finura equivalente ao cimento;
4. Pequeno poder de retração na secagem e estabilidade volumétrica, garantindo um ótimo desempenho na produção de moldes ou na aplicação como revestimento.

Vantagens (Barclay, 2002)

- Não é inflamável;
- Facilidade de manuseio para execução de detalhes;
- Rapidez de aplicação;
- Recebe bem todos os tipos de pintura e acabamento;
- propriedades físico-químicas: o gesso é considerado isolante térmico e acústico natural.

Desvantagens (Barclay, 2002)

- São sensíveis à humidade, diminuindo a sua resistência;
- Devido a solubilidade dos produtos em gesso, a utilização destes fica restrita a ambientes interiores e onde não haja contacto direto e constante com água;
- Alto poder oxidante do gesso quando em contacto com componentes ferrosos.

1.2. Ficha de identificação, diagnóstico e intervenção (Ficha de autoria da aluna):

Em contexto da preservação, conservação e valorização da coleção de modelos de retábulos em gesso de Alessandro Giusti, fez-se uma pesquisa no inventário, gestão e divulgação de património móvel do Palácio Nacional de Mafra, tendo-se encontrado 15 fichas de inventário relativas aos 15 estudos⁵, do século XVIII.

⁵ Consultar p. 17

É de se realçar que esta parte do projeto se foca na criação de uma ficha de identificação, diagnóstico e intervenção de apenas 1 destes modelos em gesso. O retábulo em gesso *Coroação de Nossa Senhora* de 1769 – PNM 1021 – presente na figura 7.

Esta ficha teve como base estrutural noções essenciais a museus no que toca a organização de documentação de peças, presentes no livro *Normas de inventário – Escultura* (2004) do Instituto Português de Museus. Outra referência neste enquadramento foi a dissertação *Conservação e Restauro de Esculturas em Gesso – Valorização, Metodologia, Ensino* (2018) de Marta Costa Frade que foi posta em prática nas aulas do nível V do Laboratório de Conservação e Restauro de Gessos da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Neste enquadramento, essas referências foram alvo de estudo e guias para a criação da presente ficha deste projeto.



Figura 7 – Retábulo em gesso da *Coroação de Nossa Senhora* (1769) ©PNM/Mariana Santos

Retábulo em gesso Coroação de Nossa Senhora

A produção deste retábulo em gesso, foi um dos principais modelos feitos para os painéis da igreja. A coleção que hoje conhecemos em mármore dentro da basílica é um símbolo do testemunho da história e identidade artística portuguesa, legado deixado por Giusti. José Fernandes Pereira, chega a realçar o valor deste trabalho em *A Escultura de Mafra*:

“Este estudo preparou um dos grandes retábulos do transepto da igreja. Trata-se de um gesso onde são ensaiados os valores de grande cenografia da obra final, de acordo com carácter retórico com o qual se pretendeu sublinhar e transmitir a grandeza da coroação” (Pereira, 2003, p. 198)

Em 1769, Giusti já apresentava sinais de perda de visão, no entanto, este trabalho conta como uma das suas principais obras para a igreja, até 1773, quando cega por completo. Mesmo cego, é celebre o facto de Giusti permanecer ativo como orientador, durante mais vinte seis anos na Aula de Escultura, continuando a passagem do seu testemunho aos seus discípulos. (Carvalho, 1950, p. 31)

2.2.1. Identificação

Inventário: PNM 1021

Título: Estudo para o retábulo da Coroação de Nossa Senhora/Coroação da Virgem

Proprietário: Palácio Nacional de Mafra

Supra categoria: Artes Decorativas

O presente estudo enquadra-se nas artes decorativas da medida de uma obra que trabalha/combina a escultura e a arquitetura resultando num baixo-médio-alto relevo.

Categoria: Escultura Decorativa – Arte de trabalhos ornamentais ou funcionais.

Autoria

Nome: Mestre Alessandro Giusti

Tipo: Retábulo – Alto-médio-baixo relevo

Técnica: molde de taceiros

Produção:

Oficina/Praticante: Oficinas de escultura

Centro de Fabrico: Aula de escultura

Local de execução: Palácio Nacional de Mafra

Escola/Estilo/Movimento: Escola de Mafra

Dimensão:

Altura: 229 cm

Largura: 141 cm

Espessura: 38 cm

Datação:

- Época/Período Cronológico: 1769
- Século: Século XVIII
- Anos: 254 anos

2.2.2. Proveniência (caracterização do espaço)

Todo o processo escultórico para a coleção de retábulos foi concretizado no palácio de Mafra no século XVIII, e até hoje, os gessos e alguns barros desta coleção ainda se encontram armazenados em reserva. Por razões de segurança, não será revelada a sua localização exata no palácio.

O ambiente do Palácio Nacional de Mafra pode ser ideal para preservar a integridade artística da coleção. Uma vez que as peças permanecem no seu local de origem, isso facilita o acesso a investigadores, permitindo estudos aprofundados e análises detalhadas no contexto do espaço a elas associado, contribuindo para o enriquecimento do conhecimento histórico e artístico. Além disso, pode proporcionar oportunidades contínuas para a descoberta de informações adicionais sobre a criação destas peças, sendo o presente estudo um exemplo dessa possibilidade.

A manutenção da coleção de modelos de retábulos em gesso do século XVIII no Palácio Nacional de Mafra pode ser encarada como uma forma de preservar, valorizar e partilhar o rico património cultural e artístico em gesso em Portugal.

2.2.3. Representação

A *Coroação de Nossa Senhora*, de 1769, é a representação de um episódio celestial. A cena chega até nós num espaço repleto de nuvens e anjos, sendo que alguns exibem instrumentos musicais. As linhas compositivas dominantes centralizam a figura da Virgem num momento de coroação. Os olhos da Virgem, virados para baixo e com as pálpebras cerradas, realçam a sensação de distanciamento e separação da terra, enquanto os anjos a levam para os céus, sentada sobre nuvens. O seu apresenta traços puros e sem grandes relevos. Os anjos aparecem numa grande dispersão celestial resultando de uma narrativa envolvente. No plano inferior, é possível observar um detalhado e profundo trabalho na corporeidade dos anjos. É dada uma sensação de tridimensionalidade, na qual parece até que os anjos saem do retábulo. Giusti era conhecido pela utilização desta difícil técnica nas suas obras, motivo que fundamenta a escolha do escultor para o trabalho escultórico da igreja. (Pereira, 2003, p. 198)

De acordo com a iconografia cristã, a *Coroação de Nossa Senhora* ou a *Coroação da Virgem* apresenta a Santa Trindade, incluindo o Pai, o Filho e a Pomba. Esta cena enfoca a aprovação da Virgem, que está no centro. O Espírito Santo é simbolizando pelas mãos da Virgem, que tocam no coração. Os anjos que a rodeiam ascendem aos céus no meio das nuvens.

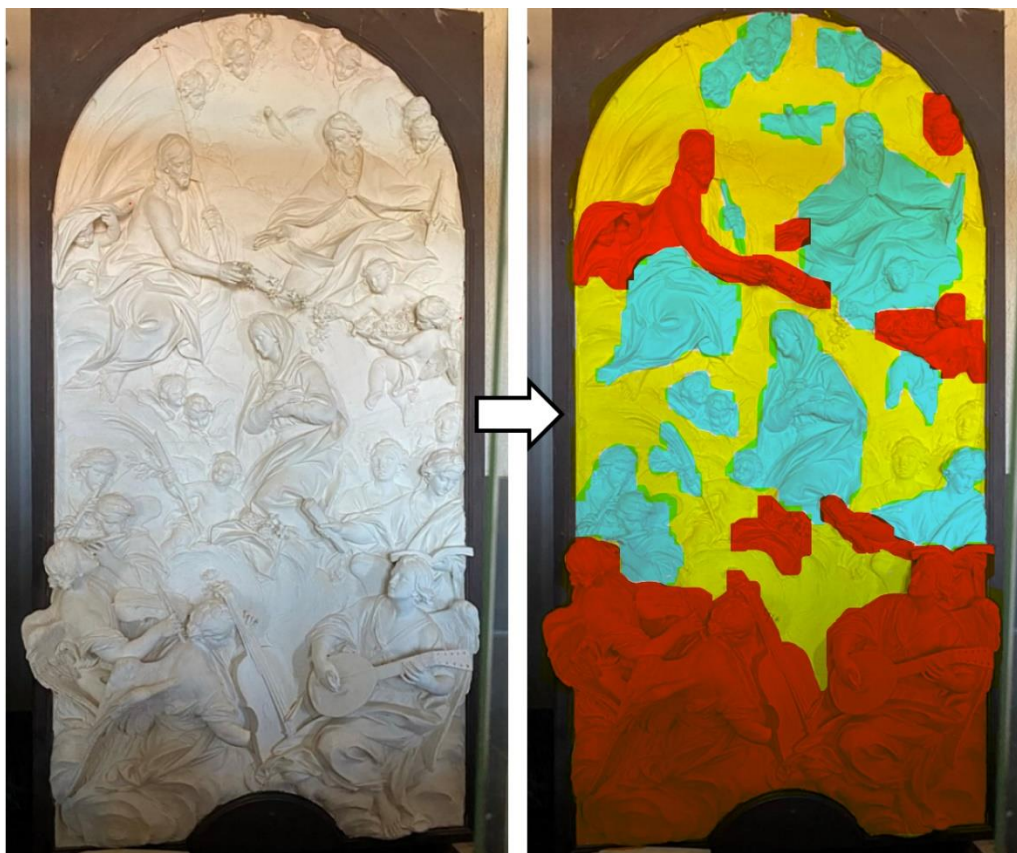


Figura 8 – Análise dos diferentes planos de baixo, médio e alto-relevo presentes no retábulo. ©PNM/Mariana Santos

Tendo em conta os diferentes planos que constituem cena, realizou-se uma análise ao retábulo para distinguir os relevos presentes na obra. [Figura 8]

Começando pelo plano que oferece maior sensação de tridimensionalidade, quase toda a secção inferior da obra se destaca. Os anjos por baixo da Virgem parecem quase sair da tela, com as suas asas e instrumentos musicais. Na secção superior, outra personagem que também está nesse plano é Jesus, coroando a Virgem, à esquerda da obra. Na figura 8 é possível observar os elementos e personagem que compõem este primeiro plano de alto-relevo marcados a vermelho.

O segundo plano, o de médio-relevo, é composto por algumas personagens secundárias, como anjos dispersos que se encontram equilibradamente entre o baixo e o alto-relevo. Ainda neste plano, encontramos a personagem principal, a Virgem, no centro. Este plano de médio-relevo está assinalado a azul. Por fim, o último plano representado é o de baixo-relevo, nos quais os elementos e personagens esculpido na superfície plana se projetam levemente para fora. Neste caso, temos maioritariamente alguns anjos

distantes e nuvens que envolvem a cena. Este plano de baixo-relevo encontra-se marcado a amarelo.

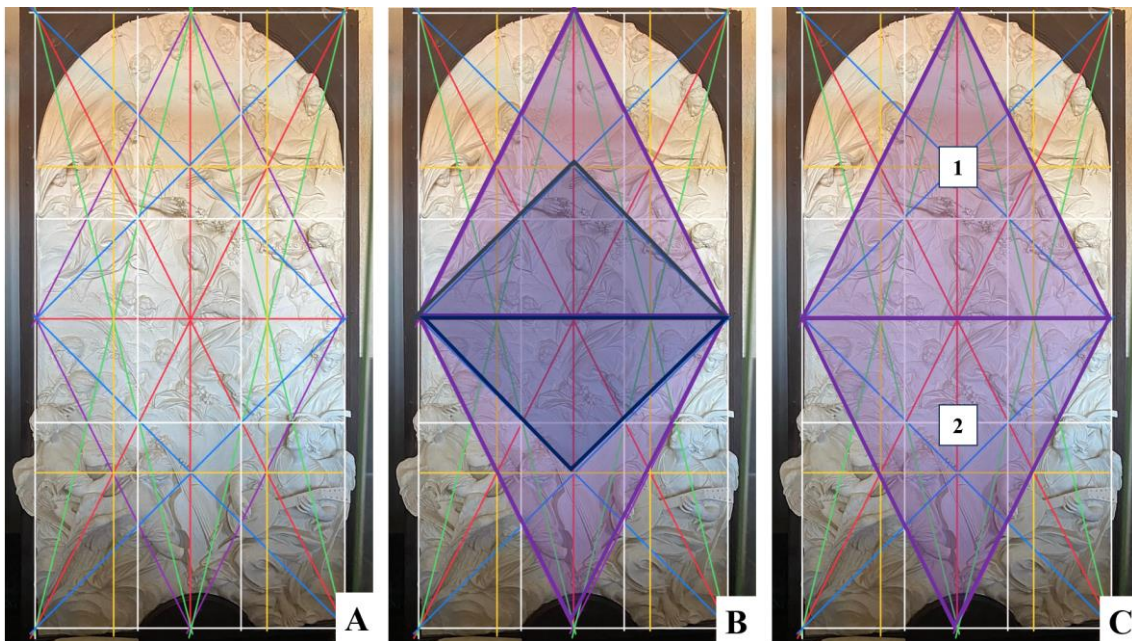


Figura 9 – Esquema explicativo da análise compositiva utilizando o método geométrico. (A) Delineamento das simetrias. (B) Formato da composição com dois losangos. (C) Divisão do maior losango da composição em dois triângulos, cada um com uma simbologia na cena.

Numa segunda análise ao retábulo utilizou-se um método geométrico que auxilia na pesquisa histórico-artística e na análise compositiva. Com linhas e proporções matemáticas esta perspetiva geométrica analisa a composição e a disposição dos elementos na obra compreendendo as relações angulares entre as diferentes personagens representadas. Este método pode oferecer *insights* sobre a simetria, harmonia e proporções utilizadas na disposição e organização dos elementos na estrutura do retábulo em mármore da *Coroação de Nossa Senhora* na basílica. (Henriques, 2008, pp. 134, 141)

Como é possível observar na figura 9 (A) a intersecção das linhas vermelhas cria o centro geométrico do retábulo. Este centro coincide com o foco da cena da Coroação de Nossa Senhora, em concreto nas mãos da virgem. Com as linhas diagonais verdes, vermelhas e azuis entende-se que todas as personagens rodeiam a virgem equilibradamente.

Na figura 9 (B), é possível identificar dois losangos formados pelas linhas azuis e roxas. O losango identificado a azul envolve a virgem no centro, enquanto o losango roxo inclui a representação da Santa Trindade, abrangendo não apenas a Virgem, mas também o Pai (Deus), o Filho (Jesus) e a Pomba.

Durante o Renascimento, muitas composições eram concebidas em formato pirâmide. Já no período barroco, as composições tendiam a focar-se em formatos esféricos (Vale, 2005). No entanto, este retábulo apresenta uma composição centrada em losangos. Um losango consiste em dois triângulos unidos de cima para baixo ou vice-versa. Dessa forma, este retábulo representa a união do material e o divino.

O triângulo “1” ilustrado na figura 9 (C) na parte inferior, representa a evolução do Homem, com a Virgem a ir em direção a Deus. O triângulo “2” (C) na parte superior representa a manifestação da energia divina na terra. A união desses dois triângulos forma o losango, simbolizando o equilíbrio entre o material e o espiritual.

2.2.4. Conservação Preventiva

Conhecendo o material destas obras ao pormenor podemos ter uma maior dimensão da grande área que é a conservação do gesso. É necessário seguir medidas de prevenção para que estes retábulos permaneçam na história.

“O estado de conservação de um objeto está intrinsecamente ligado ao material no qual foi elaborado, à sua técnica construtiva e à trajetória das condições de armazenagem e exposição a que esteve sujeito. A prática preventiva conduz a uma redução de ações diretas sobre os objetos, intervindo somente no espaço envolvente.” (Frade, 2018, p. 96)

Embora seja necessário seguir medidas de prevenção num ambiente museológico, é também importante lembrar que certas coleções, com o tempo, adaptam-se ao clima do espaço onde se encontram armazenadas, como é o caso dos retábulos em estudo. O gesso acaba por ser um material que se ajusta com uma temperatura ambiente interior.

O principal fator a ter em atenção será a humidade relativa destes espaços e por essa razão não deve haver grandes mudanças de temperatura. Para evitar possíveis danos nas obras é também desejável que as mesmas não se encontrem perto de aparelhos de ar-condicionado ou em contacto com luz solar direta, mantendo-as longe de janelas.

Contudo, a ventilação é um fator essencial que deve estar presente nestes ambientes de conservação de modo a prevenir fungos nas obras.

“Contudo, o próprio gesso respira, vive, sendo um material higroscópico, absorve a humidade, mas, ao mesmo tempo, liberta-a perante variações de temperatura” (Frade, 2018, p. 37)

Normalmente as peças feitas em gesso sempre se consideraram “modelos” de obras, estudos feitos pelos estucadores. O gesso era considerado um material de transição no processo de criação. Por essa razão, a maioria dos estucadores não priorizava a preservação destas peças e conseqüentemente as mesmas acabavam por não ser valorizadas.

As coleções de modelos em gesso possuem um valor significativo devido ao seu teor histórico, científico e pedagógico, mas atualmente carecem de valorização e exposição. A preservação e promoção de obras em gesso muitas vezes é omitida devido à percepção de que são modelos transitórios. Um exemplo notável disso é provado nos modelos originais em gesso do século XVIII de Alessandro Giusti. A coleção de modelos em gesso encontra-se armazenada numa reserva do palácio, não exposta, enquanto os modelos finais, os mármore, estão atualmente expostos na basílica de Mafra.

É crucial sensibilizar tanto o público em geral como os responsáveis pela gestão das coleções para a importância de expor e valorizar todo o processo escultórico. A exposição dessas etapas materiais fornece informações valiosas sobre a técnica do escultor, os materiais utilizados e as alterações realizadas ao longo do processo até à criação do modelo final, neste caso, o mármore. É um testemunho do conhecimento e habilidade do escultor, bem como da evolução da obra em si. Portanto, é fundamental reconsiderar a forma como esses modelos em gesso são tratados e percebidos, com o objetivo de preservar o seu valor histórico e artístico.

“Dentro do processo da escultura, a fase transitória, quando o modelo é realizado em gesso, tem uma conotação efémera, por se considerar apenas como um modelo para se fazer o molde e passar ao material perene, que pode ser o metal. No

entanto, o modelo em gesso acaba muitas vezes por ser perene, pois fica guardado em reservas, ateliers, armazéns, entre outros espaços, incorporando colecções” (Frade, 2021, p. 303)

As peças em gesso requerem cuidados especiais para garantir a sua preservação a longo prazo. O gesso é um material relativamente frágil e sensível a condições ambientais adversas. Seguem-se cuidados importantes a ter em consideração de modo a prolongar a vida útil de peças em gesso (Barclay, 2002):

1. Localização Adequada

Evitar expor esculturas em gesso em áreas com variações extremas de temperatura e humidade. É necessário escolher um local onde a temperatura seja estável e a humidade seja controlada para evitar rachaduras e fungos.

2. Limpeza Suave

Limpar as peças regularmente com um espanador e macio para remover a poeira acumulada. Evitar o uso de produtos de limpeza agressivos, pois podem danificar a superfície do gesso.

3. Evitar a Humidade

O gesso é suscetível a danos causados pela humidade. É necessário manter peças em gesso afastadas de áreas húmidas, como cozinhas e casas de banho ou mesmo áreas que possuam canos, e evitar a exposição direta à água.

4. Proteção contra Luz Solar Direta

A exposição prolongada à luz solar direta pode descolorar e enfraquecer o gesso ao longo do tempo. É aconselhável que se coloque as peças longe de janelas onde recebam luz solar intensa.

5. Manuseio Cuidadoso

Ao mover ou manusear esculturas, cada passo deve ser feito com o maior cuidado, para evitar impactos e quedas que possam resultar em danos.

6. Suportes Adequados

Em caso de exibição de peças em gesso, devem ser escolhidos suportes estáveis e adequados para o peso das mesmas. O suporte tem de proporcionar um equilíbrio seguro.

7. Evitar Mudanças Bruscas de Temperatura

Grandes variações de temperatura podem levar a fissuras no gesso. Deve-se evitar posicionar as esculturas perto de fontes de calor ou frio extremo.

8. Isolamento Adequado

Em casos que seja necessário embalar ou mover peças em gesso, é essencial o uso de materiais de embalagem adequados, como espuma ou papel de bolhas, para proteger as peças contra impactos durante o transporte.

9. Manutenção Profissional

Caso se observe danos, desgaste ou rachaduras nas esculturas, é aconselhável procurar um conservador ou restaurador de arte qualificado para avaliar e intervir nos danos de forma adequada.

2.2.5. Diagnóstico

Nesta fase, o levantamento de patologias é o tópico de início ao estudo científico do gesso. Aqui, é realizado um levantamento teórico de todas as patologias encontradas à superfície da peça à vista desarmada. Através de ilustrações, registam-se as patologias observadas durante o diagnóstico de estado de conservação da obra, assinalando a ausência ou dano de elementos e a sua respetiva localização. Com este registo é feito um mapeamento da superfície total da peça. [Figura 10 (A) e (B)]



Figura 10 – Levantamento de Patologias. (A) registo fotográfico de locais com patologias. (B) mapeamento através de ilustrações em formato digital. ©PNM/Mariana Santos

Esta etapa é importante para compreender os danos das peças, para depois se poder intervir nos mesmos. Para auxiliar este processo, é feito um levantamento fotográfico dessas patologias, pois numa fase futura deste projeto, essas imagens ajudarão a criar um

registo de “antes” e “depois” das intervenções, permitindo uma comparação. Além destes dois momentos, também se procede a um levantamento fotográfico dos momentos “durante” as intervenções, o que ajuda na recolha destes dados. No entanto, algumas patologias podem apenas ser identificadas numa fase seguinte, nos Métodos de Exame e de Análise, uma vez que, por vezes, algumas patologias não são visíveis a “olho nu”, u seja, apenas são observáveis com equipamentos adequados. Por esta razão, estas duas fases complementam-se: a fase de Diagnóstico de Patologias e a fase de Métodos de Exame e de Análise. (Frade, 2018, p. 119)

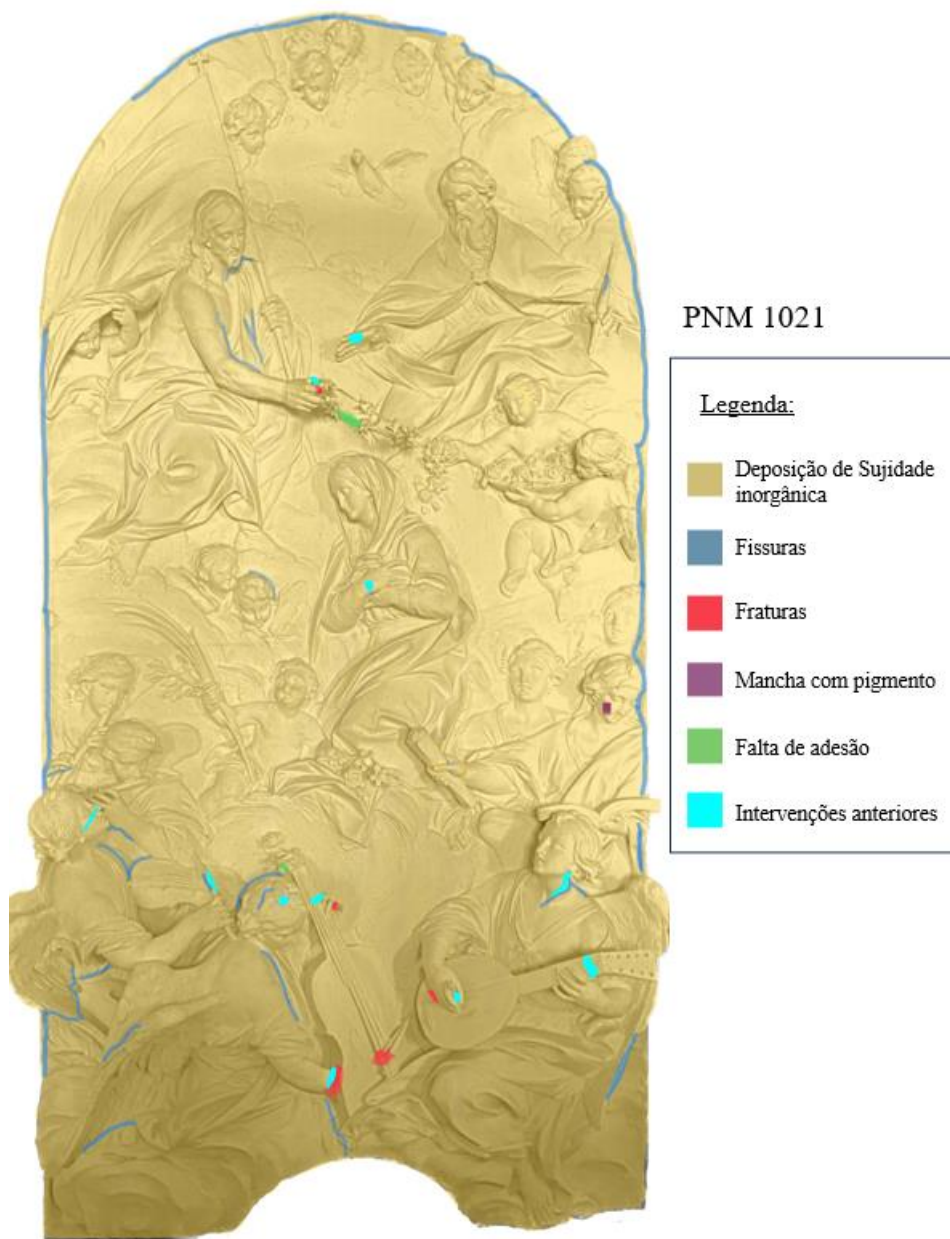


Figura 11 – Mapeamento de patologias com informações relativas à primeira fase de diagnóstico.

É importante realçar que os danos observados no retábulo da *Coroação de Nossa Senhora* estão distribuídos ao longo de toda a peça, em diferentes graus de gravidade e com diferentes evoluções [Figura 11]. Além disso, verificou-se que as patologias encontradas exibem um nível mais avançado de deterioração em comparação com as informações disponíveis sobre a obra na ficha de inventário. O modelo em gesso apresenta mais fissuras, deposição de sujidade acumulada na superfície de origem inorgânica e, em destaque, as fraturas em dedos e no braço de um anjo. [Consultar Apêndice 14]

Agentes de Deterioração

Os 10 agentes de deterioração do Património, segundo o ICCROM, foram alvo de estudo nesta fase do projeto e, após analisar o retábulo em gesso, foi possível perceber quais destes agentes se encontram mais presentes na obra. (ICCROM-CCI, 2017)

1. Fator Humano

O fator humano relaciona-se com a conservação direta de peças. Os danos provocados por ações humanas são variados, sendo que esse tipo de anomalias pode surgir em qualquer situação durante o período de vidas das obras. Neste caso, é possível observar vestígios que reforçam a escolha deste agente de deterioração, como por exemplo, a abrasão causada pelo tijolo que se encontra na sala onde o retábulo está armazenado. Outro fator humano que pode estar em questão são as normas de conservação e restauro escolhidas para esta peça. A obra apresenta vestígios de intervenções anteriores; no entanto, estas foram mal executadas, utilizando materiais inadequados, como, por exemplo, o uso de um adesivo acrílico na consolidação de membros.

2. Dissociação

A escolha deste fator é complementada pelo caso anterior no que toca intervenções passadas. A dissociação resulta da tendência natural que os sistemas ordenados têm em se desordenarem ao longo do tempo. A ausência de informação sobre as intervenções anteriores nos registos das obras leva a perdas de valorização que podem condicionar a

maneira como a obra é vista ou mesmo intervencionada. Pode não ser afetada materialmente, mas é afetada esteticamente, também em termos históricos, pedagógicos e científicos dificultando o seu estudo e posterior restauro.

Tratamento de Riscos

Neste tópico, após conhecer os diferentes riscos estudados no Levantamento de Patologias, é possível então avançar para um tratamento, através de medidas eficazes na redução ou eliminação dos riscos. Os 5 “estágios” de controle são importantes fatores em ter conta: Evitar, Bloquear, Detetar, Responder e Recuperar. Com base nos agentes que mais afetam a peça, este estudo priorizou o combate dos mais proeminentes - a Dissociação e Fator humano. Com o intuito de preservar e valorizar a coleção de modelos em gesso, são aqui sugeridos os melhores métodos de combate aos mesmos. (ICCROM-CCI, 2017)

1. Fator humano

O fator humano é um fator que requer bastante atenção pois está ligado à conservação direta de coleções. É importante evitar o manuseamento indevido de obras, o acesso indevido à reserva podendo prejudicar a sua segurança, entre outras. Por isto, aconselha-se então a implementação de medidas que podem ajudar na redução da magnitude deste risco, sendo elas:

- Criação de um corpo de docentes qualificados na execução de tarefas relacionadas com a conservação, preservação e armazenamento de modo a reduzir possíveis acidentes na reserva;
- Criação de protocolos com diretrizes para tarefas a realizar;
- Registos de intervenções com materiais utilizados;
- Formação no acondicionamento e armazenamento de obras anualmente;
- Qualificação na movimentação ou transporte de peças.

2. Dissociação:

Este risco resulta da tendência natural que os sistemas ordenados têm em se desordenarem ao longo do tempo, provocando, como já referido, uma ausência de informação sobre as obras levando em casos a perdas de valorização. A ausência de

registo pode levar assim a um grande risco de extravio. Para prevenir esta desintegração são necessários processos de manutenção:

- Organização e atualização frequente do Inventário;
- Criação de documentos de rastreamento dos objetos para um registo pontual de mudanças de localização de objetos;
- Identificação das peças sem marcar fisicamente a peça e devidas prateleiras com códigos de localização para registo na documentação.
- Implementação de novas estratégias como códigos QR⁶ na organização de documentos referentes a coleções.

2.2.5.1. Intervenções Anteriores

Após um rigoroso estudo da superfície do retábulo, foi possível identificar locais com vestígios de intervenções. No entanto, não foi feito nenhum registo nos documentos pertencentes à peça. [Apêndice 3]

Sem essa informação sobre os materiais, técnicas utilizadas, a data e o registo fotográfico do “antes”, “durante” e “depois” da intervenção, o estudo e a conservação desta peça é dificultado, sobretudo se as técnicas utilizadas na intervenção não forem apropriadas.

De acordo com o Código de Ética de Conservação e Restauro, realizado pela ECCO, reconhecido pela Associação Profissional de Conservadores-Restauradores de Portugal (ARP), é importante salvaguardar estas peças pois são património nacional. No entanto, algumas intervenções encontradas nesta peça demonstram que os critérios utilizados não iam ao encontro do Código de Ética seguido pelos Conservadores-Restauradores.

Seguem-se alguns exemplos de intervenções encontradas:

⁶ Consultar p. 24

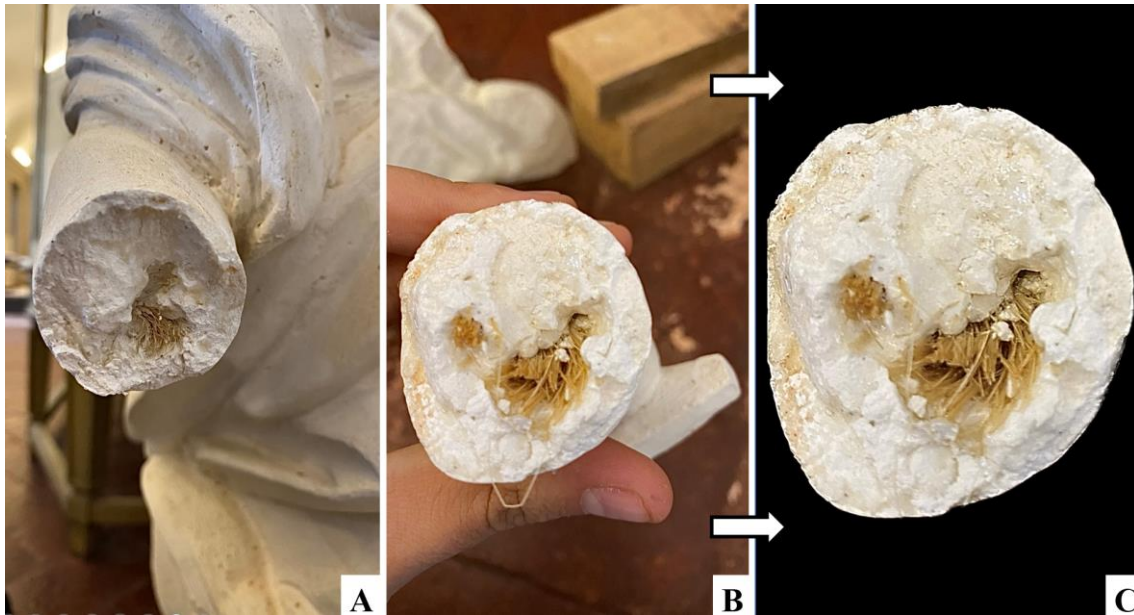


Figura 12 – (A) fratura no braço de um anjo com vestígios de películas de cola acrílica. (B) fragmento do braço com vestígios de cola acrílica. (C) Ampliação da superfície do fragmento com as películas de cola acrílica que brilham e acumulação das mesmas na área do sisal. ©PNM/Mariana Santos

Esta intervenção, sem registo, compromete futuras intervenções que venham a ser realizadas no local. Isto deve-se ao não-seguimento dos princípios presentes no Código Deontológico. Estes princípios servem a salvaguarda do património sendo que o papel do Conservador-Restaurador é a “preservação do património cultural para o benefício das presentes e futuras gerações.” (ARP, 2023)

Tendo em conta o código deontológico, a intervenção ilustrada na figura 12 não seguiu os artigos 5.º, 8.º e 9.º, através da utilização de um material não compatível com o gesso resultando numa nova fratura no membro devido ao peso.⁷ É possível observar tanto em (A) como em (B), vestígios de películas de cola acrílica do procedimento anterior que

⁷ Artigo 5: *O Conservador-restaurador deve respeitar o significado estético, histórico e espiritual e a integridade física dos bens culturais que lhe foram confiados.*; Artigo 8: *O Conservador-restaurador deve ter em consideração todos os aspectos relativos à Conservação Preventiva, antes de desempenhar o tratamento de bens culturais, e deverá limitar o tratamento ao estritamente necessário.*; Artigo 9: *O Conservador-restaurador deve empenhar-se em utilizar unicamente produtos, materiais e procedimentos que, de acordo com os níveis de conhecimento nesse momento, não irão danificar os bens culturais, o meio ambiente ou pessoas. A própria intervenção e os materiais usados não devem interferir, dentro do possível, com quaisquer diagnósticos, tratamentos ou análises futuras. Devem ainda ser compatíveis com os materiais constituintes desses bens culturais e, tanto quanto possível, fácil e totalmente reversíveis.* Código de Ética (adoptado em Assembleia Geral a 7 de março 2003, Bruxelas), Princípios Gerais para a aplicação do Código de Ética, Disponível em URL: [chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://arp.org.pt/wp-content/uploads/2021/05/ECCO_professional_guidelines_II.pdf](https://arp.org.pt/wp-content/uploads/2021/05/ECCO_professional_guidelines_II.pdf).

brilham à superfície (C). Esta película impossibilita futuras intervenções no local. Devido a este procedimento, é necessária uma nova intervenção de remoção destas películas para conseguir posteriormente avançar com uma reconstituição volumétrica do membro com os materiais e técnicas adequados

É importante mencionar que esta intervenção, sem registo ou datação, é presumivelmente posterior a 2017. Durante a investigação realizada sobre este retábulo, foi identificada, no artigo “Aula de Escultura de Mafra” de Sandra Costa Saldanha, uma imagem onde o anjo ainda possuía o braço. (Saldanha, 2017, p. 28)



Figura 13 – Colagem de um dedo de uma intervenção anterior com material inadequado. Detalhe de filamentos formados ao longo do tempo. ©PNM/Mariana Santos

No caso da figura 13, é possível observar uma colagem de um dedo feita com um material não adequado à preservação do gesso. São visíveis filamentos que se desfazem à volta do local onde foi feita a aplicação. O procedimento correto envolveria o uso de gesso-cola no local que possui uma composição compatível com fixação dos membros. A reintegração inadequada de peças em gesso pode resultar na instabilidade da obra, pois pode levar a uma estrutura instável, aumentando o risco de a mesma se voltar a fragmentar devido à falta de adesão. Caso isso aconteça, corre-se também o risco de a obra se fragmentar ainda mais.

Outras consequências que podem resultar da má aplicação de gesso são: a deterioração a longo prazo afetando a integridade da obra; perda de valor artístico;

fragilidade da peça; e, por fim, o acréscimo do grau de dificuldade na próxima intervenção de restauro pois, caso a intervenção seja mal feita, sendo necessário voltar a intervir, será mais difícil.

Esta intervenção enquadra-se novamente num procedimento que não seguiu os princípios presentes no Código Deontológico, mais concretamente no artigo 9.º do mesmo devido à escolha de material inadequada.



Figura 14 – Colagem de um dedo de uma intervenção anterior com material inadequado (B) Detalhe dos vestígios da cola brilhante na superfície do gesso (A). ©PNM/Mariana Santos

Na figura 14, é possível observar mais uma colagem de um dedo, no entanto, o material utilizado nesta intervenção assemelha-se ao material utilizado na intervenção presente na figura 12 pelo facto de “brilhar” à luz natural. A escolha de cola contemporânea nesta peça em gesso do século XVIII é, mais uma vez, uma falha no seguimento do Código de Ética do Conservador-Restaurador, artigo 9.º.

Além disso, não é espectável que o gesso brilhe; é possível que, no futuro, este dedo venha a fraturar novamente devido à cola inadequada.

2.2.5.2 Métodos de exame e de análise

Após o Levantamento de Patologias, passa-se então à fase de Métodos de Exame e de Análise para obter mais informações, complementando a fase anterior. O estudo dos materiais, o diagnóstico e a análise científica de peças de gesso são essenciais para definir o processo mais adequado e eficaz para a conservação e restauro de, por exemplo, o retábulo em gesso em análise.

Para esta investigação são utilizados equipamentos apropriados ao exame das patologias, com um carácter multi-analítico não destrutivo ao material constituinte e patológico. Com este recurso, obtém-se resultados mais detalhados sobre a obra, complementando ou enriquecendo todas as informações relativas à técnica de execução, materiais, alterações que o modelo possa estar a passar, presença de agentes de deterioração, intervenções anteriores e, acima de tudo, uma noção mais concreta do atual estado de conservação. Para tal, neste projeto foram utilizados os seguintes métodos de exame e análise nos fragmentos:

- Fotografia de Luz Incidente;
- Fotografia de Luz Rasante;
- Fotografia ao microscópio móvel com luz incidente;
- Fotografia ao microscópio móvel com UV;

Fotografia com Luz Incidente e Luz Rasante

O levantamento fotográfico, como já referido, é um processo contínuo pois acompanha a obra desde o momento de Diagnóstico (Antes), ao momento de Intervenção (Durante), até, por fim, ao resultado da intervenção (Depois). Este registo funciona como um meio de comparação das diferentes etapas do projeto, completando também a informação do inventário da obra que pode vir a ser importante para as próximas intervenções na mesma. Este registo é realizado a olho nu, através de fotografia no espectro visível (com luz Incidente ou Rasante).

1. Luz Incidente

Este recurso é habitualmente utilizado na fase inicial de análise à obra, registando o estado inicial da mesma antes da intervenção. Com esta fotografia, é possível obter pormenores e detalhes da superfície da escultura revelando qualquer tipo de

características intrínsecas. Serve de auxílio no entendimento da estrutura e técnica de execução e estado de conservação da obra.

2. Luz Rasante

Com este recurso é possível adquirir uma informação mais específica de uma área iluminada tangencialmente por uma fonte de luz – o ângulo entre o feixe de luz e a superfície varia entre 5° a 20°. Esta fotografia coloca em evidência o aspeto superficial, isto é, da área fotografada – dos relevos; de alterações superficiais (escorrências, lacunas, fraturas alveolização, entre outros); essencialmente, este método serve de auxílio no estudo de irregularidades à superfície da obra.

Fotografia ao microscópio móvel

Essencial no estudo das obras de arte, este método de exame e de análise possibilita a ampliação e o registo da imagem revelando elementos invisíveis a olho nu com diferentes tipos de radiação, presentes no equipamento móvel (Luz incidente e Luz UV). Este equipamento, é adaptável a um Smartphone, sendo apenas necessário encostá-lo à zona da câmara do dispositivo. Pela sua fácil mobilidade este equipamento torna-se num auxílio de grande importância na área de Conservação e Restauro. [Figura 15]



Figura 15 – Microscópio digital CARSON® móvel com Luz incidente e UV

1. Com Luz Incidente

O recurso a este método de exame e de análise foi essencialmente importante para recolher dados sobre o estado de conservação atual da obra (desde corrosões, restauros, fendas, fissuras etc.). Através da fotografia ao microscópio móvel com luz incidente é possível observar qualquer tipo de heterogeneidades na superfície do gesso, completando ainda mais o diagnóstico feito em primeiro lugar. Esta análise serviu essencialmente na observação direta de danos a uma maior escala, fornecendo dados que à vista desarmada não se observaria, como é o caso dos detalhes dos filamentos do revestimento da coroa da virgem que se está a desfazer. [Figura 16, e Apêndice 2]

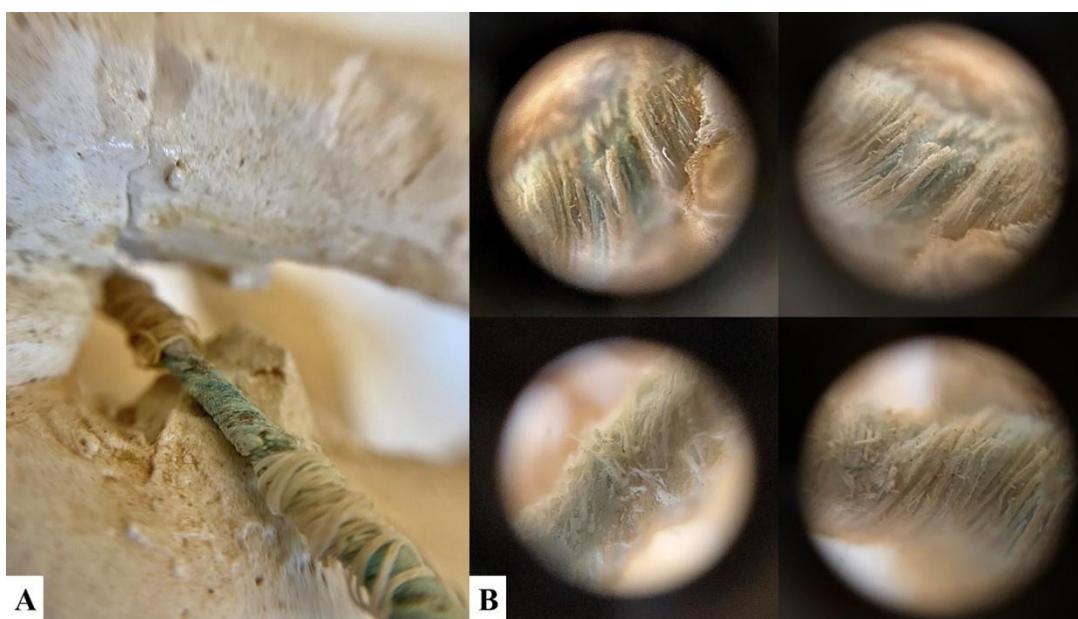


Figura 16 – No lado esquerdo (A) vestígios de falta de revestimento e corrosão da estrutura interna na coroa da virgem. No lado direito (B) fotografia ao microscópio digital, com luz incidente nos detalhes dos filamentos do revestimento que se desfaz. ©PNM/Mariana Santos

2. Com Luz Ultravioleta

A fotografia ao microscópio móvel com luz UV regista a fluorescência, provocada por essa radiação, incidente sobre a obra. O recurso a este método de exame e análise completa o anterior (Fotografia ao microscópio com Luz Incidente), fornecendo dados sobre discontinuidades na superfície, isto é: intervenções realizadas, camadas de material, presença de fungos, danos, entre outros. A sua boa ampliação ajuda a revelar materiais estranhos à peça, e com a sua radiação sobre a obra é possível identificar a existência de certos tipos de pigmentos sobre o gesso, caso existam, pois, os compostos químicos florescem de maneira diferente permitindo assim a sua identificação.

Felizmente, as três manchas observadas na figura 16, em baixo, não apresentaram fluorescência, confirmando a ausência de fungos.

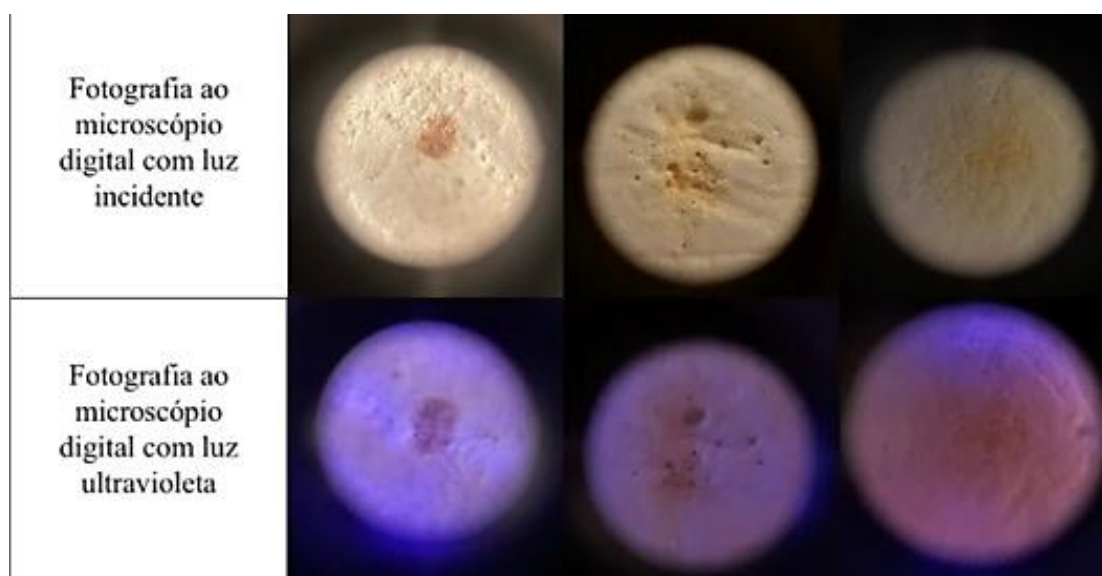


Figura 17 - Em cima, fotografias com luz incidente a três manchas. Em baixo, fotografias com luz ultravioleta nas três respectivas manchas. ©PNM/Mariana Santos

Após analisar as fotografias ao microscópio digital com luz incidente, foi possível compreender a nível detalhado os tipos de patologias identificados em primeiro lugar, isto é, detalhes de pequenas fissuras, orifícios no gesso, cristais, poeiras, entre outros. Quando utilizado o microscópio móvel com luz UV, não se observou nenhuma fluorescência, o que é um bom resultado para todos os fragmentos deste relatório, pois não apresentam fungos.

2.2.6. Processo de intervenção

Após ter sido concluído o estudo das patologias, é então possível avançar para a fase seguinte: a intervenção. Este processo começa com a execução da limpeza mecânica da peça. Após a mesma, caso seja necessário, procede-se à limpeza química e, por fim, à reconstituição volumétrica de fragmentos e o preenchimento de fissuras e fendas.

Uma vez que estamos a analisar o retábulo da *Coroação da Nossa Senhora* como objeto de estudo, este será o único a ser sujeito a intervenção na coleção de modelos em gesso de Giusti.

Limpeza Mecânica

Este procedimento deve iniciar-se na parte superior da peça e gradualmente acabar na parte inferior. A limpeza é feita com o auxílio de trinchas de cerda macia e um aspirador com velocidade regulável. A necessidade deste equipamento deve-se ao facto de se evitar a deposição de sujidade ao redor da peça, tendo em consideração que ao seu redor estão os outros relevos. Enquanto se vai soltando sujidade com a trincha, deve-se encaminhar a mesma para abertura do aspirador. O movimento é sempre feito de fora (com a trincha) para dentro (da boca do aspirador) como é possível observar na figura 18 em (A) e (C). O uso de pincéis também pode ajudar neste processo caso haja espaços recônditos onde a trincha não chega como se pode observar em (B).



Figura 18 – Limpeza mecânica. (A) com trincha de cerda macia. (B) com pincel. (C) com trincha de cerda macia em espaço recôndito. ©PNM/Mariana Santos

Materiais:

- Aspirador;
- Trinchas de cerdas macias;
- Pincéis para espaços recônditos;
- Borracha Vulcanizada livre de PVC.

Ainda nesta limpeza, em casos de necessidade, pode-se utilizar borracha vulcanizada⁸, livre de PVC, após a limpeza mecânica. A mesma, apresenta idêntica maleabilidade que uma esponja, adaptando-se a toda a superfície da peça, sem se desfazer, reduzindo a probabilidade de apagar a leitura de pormenores em baixos-relevos e de acompanhar a volumetria da obra. Na figura 19 observa-se a utilização desta borracha no rosto de um anjo que ainda apresentava sujidade, a qual não saiu com a trincha de cerda macia e aspirador.



Figura 19 – Utilização de borracha vulcanizada no rosto de um anjo. ©PNM/Mariana Santos

Toda a superfície da obra foi induzida a uma limpeza mecânica pois apresentava deposição de sujidade inorgânica por toda a superfície e nos espaços recônditos, como já explicados no capítulo das patologias. A execução da limpeza foi realizada em quatro sessões de trabalho num total de 8 horas [Apêndice4]. Durante este procedimento é sempre importante realizar um levantamento fotográfico de modo a conseguir fazer uma comparação de antes, durante e depois das intervenções, como é possível observar na figura 20.

⁸ Borracha Vulcanizada: *Espumas para limpeza a seco feitas de borracha natural vulcanizada. Removem pó e sujidades incrustadas sem risco de abrasão. As células abertas absorvem a sujidade para a esponja.* (Disponível em URL: <https://www.phneuro.pt/materiais-para-higienizacao>)



Figura 20 – Limpeza mecânica de um anjo. (A) antes da limpeza. (B) durante a limpeza. (C) após a limpeza. ©PNM/Mariana Santos

Limpeza Química

No seguimento da limpeza mecânica, foram observadas áreas no fragmento da mão do anjo que exibiam manchas. Essas manchas seriam o resultado do contacto do membro com o pavimento original do palácio, que era feito de tijolo, quando o mesmo caiu. [Figura 21 (A)]. De modo a entender se seria ou não possível prosseguir com uma limpeza química, foi realizado um teste numa mancha com um cotonete artesanal e álcool (B). Após a condução do teste, constatou-se que a cada movimento com o cotonete na superfície, a mancha alastrava-se, em volta da área circundante e por essa razão não se concluiu a limpeza no resto do fragmento, aceitando as marcas.

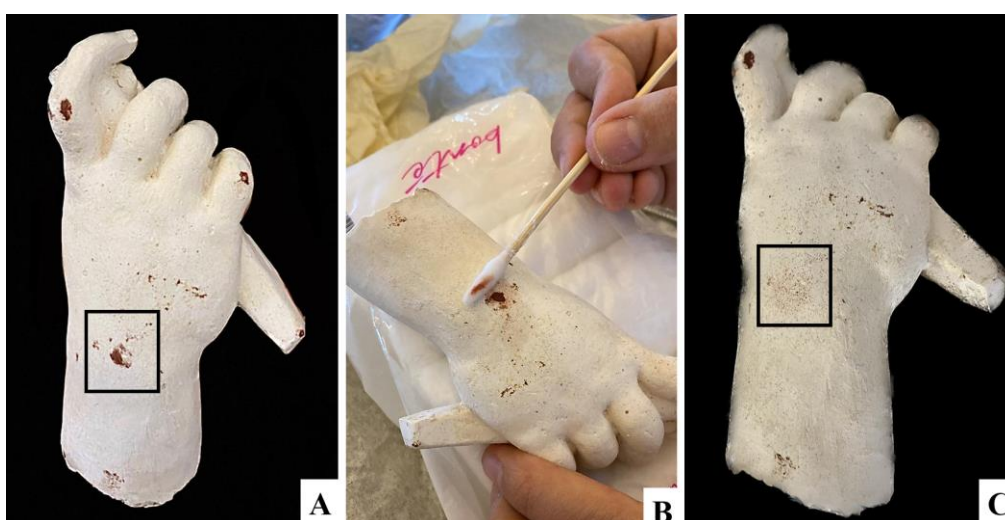


Figura 21 – Limpeza química. (A) manchas causadas pela queda da mão no tijolo no chão. (B) teste com cotonete artesanal e álcool na mancha. (C) mancha removida. ©PNM/Mariana Santos

Colagens

Para iniciar o processo de colagens, reuniram-se todos os fragmentos de dedos guardados pelo palácio e realizaram-se testes de encaixe de modo a compreender a quais dos membros do retábulo pertencia cada dedo. Na figura 22, é possível observar uma das mãos na qual o dedo anelar estava fragmentado (A) e, por essa razão, realizou-se uma colagem do membro com gesso cola (B). Para este procedimento, foi necessário começar por humedecer com água tanto o fragmento como o membro do retábulo, de modo a evitar que absorvam a humidade da massa utilizada. O resultado deste procedimento devolve a leitura à peça (C).⁹

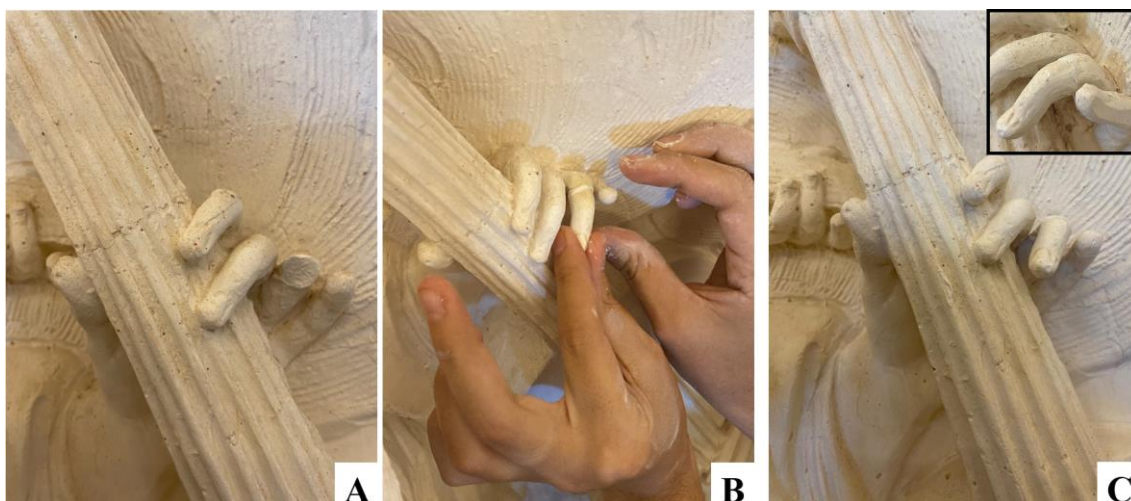


Figura 22 – Colagem de um dedo. (A) fratura do dedo. (B) durante o procedimento da colagem com gesso cola. (C) após a intervenção. ©PNM/Mariana Santos

No caso da colagem executada na figura 23, foi feita uma fixação devido à falta de aderência que a coroa apresentava. Para este procedimento, tal como no anterior, começou-se por humedecer a área circundante à intervenção com água e, em seguida aplicou-se gesso cola de modo a fortalecer a área que serve de apoio à coroa no retábulo. [Figura 23 (A) e (B)]

⁹ Consultar Apêndice 5.

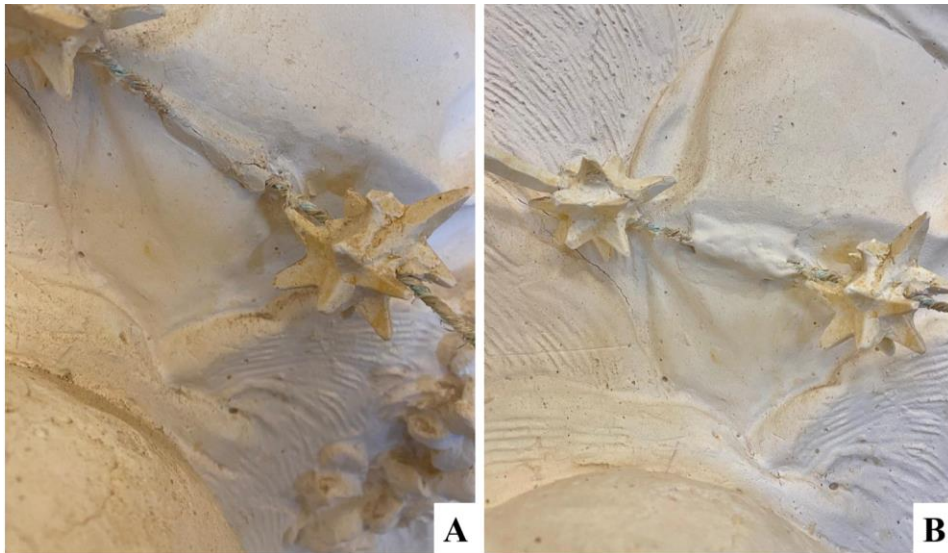


Figura 23 – Fixação da coroa da Virgem. (A) falta de aderência na coroa. (B) após a fixação com gesso cola.
©PNM/Mariana Santos

Preenchimento de Fendas e Fissuras

Após as colagens, procedeu-se ao preenchimento de fendas e fissuras que se estendiam ao longo das bordas do retábulo e em alguns espaços recônditos¹⁰. Este procedimento, tal como os anteriores, começa com o humedecimento da área a intervir com água. Em seguida, com o auxílio de espátulas de vários tamanhos e seringas [Apêndice 6, figura 78], são realizados os preenchimentos com gesso cola. [Figura 24 e 25]

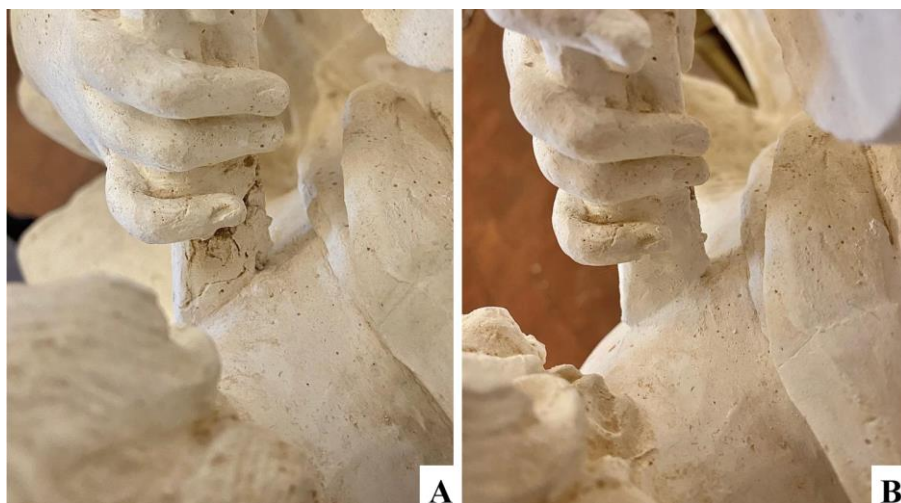


Figura 24 – Preenchimento de Fenda. (A) fenda num instrumento musical de um anjo. (B) após o preenchimento da fenda com gesso cola e uma espátula. ©PNM/Mariana Santos

¹⁰Consultar Apêndice 6



Figura 25 - Preenchimento de Fenda. (A) fenda no pescoço de um anjo. (B) após o preenchimento da fenda com gesso cola e uma espátula. ©PNM/Mariana Santos

Reconstituição Volumétrica

Para a reconstituição volumétrica do braço do anjo, foi necessário remover em primeiro lugar as películas de cola acrílica do procedimento anterior de modo a não afetar o restauro a efetuar. Começou-se por passar um cotonete artesanal com álcool na superfície da área fragmentada e na área correspondente no retábulo, onde se encontravam as películas de cola acrílica. Este processo visa humedecer a cola para facilitar a sua separação do gesso, como é visível na figura 26 (A) e (B) e Figura 27 (A).



Figura 26 – Processo para reconstituição volumétrica. (A) passagem de cotonete artesanal com álcool nas películas de cola acrílica no fragmento. (B) passagem de cotonete artesanal com álcool nas películas de cola acrílica no retábulo. ©PNM/Mariana Santos

O álcool atua como solvente amolecendo a cola [Figura 27 (B)]. Após isso, com um bisturi, procedeu-se com cuidado à separação e remoção destas películas do gesso¹¹, de modo a não afetar e retirar também material original [Figura 27 (C), (D) e (E)]. O mesmo procedimento é realizado na área fragmentada correspondente no retábulo. [Figura 28 (A) e (B)]. [Apêndice 8]

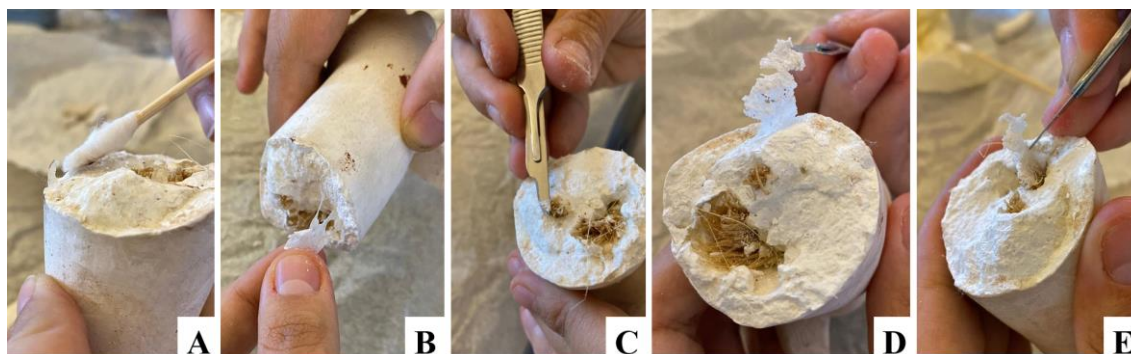


Figura 27 – Processo para reconstituição volumétrica no fragmento. (A) amolecimento das películas de cola acrílica. (B) remoção de películas. (C) auxílio do bisturi em áreas mais complexas. (D) remoção de película. (E) acumulação de películas no centro do fragmento onde se encontra o sisal. ©PNM/Mariana Santos



Figura 28 – Processo para reconstituição volumétrica no retábulo. (A) remoção de películas de cola acrílica na zona à volta da área fragmentada. (B) acumulação de películas no centro da área fragmentada onde se encontra o sisal. ©PNM/Mariana Santos

¹¹ Consultar Apêndice 7

Em seguida, procedeu-se à preparação da reconstituição, começando por marcar e perfurar o local onde se irá inserir o espigão, tanto no fragmento como na área correspondente no retábulo. Para este procedimento, utilizou-se um mini berbequim com broca fina, devido ao facto da velocidade do mesmo pode ser controlada. [Figura 29 (A) e (C)]. Para o espigão, escolheu-se um de material bambu, pois não aumenta o volume na presença de água. [Figura 29 (B)].

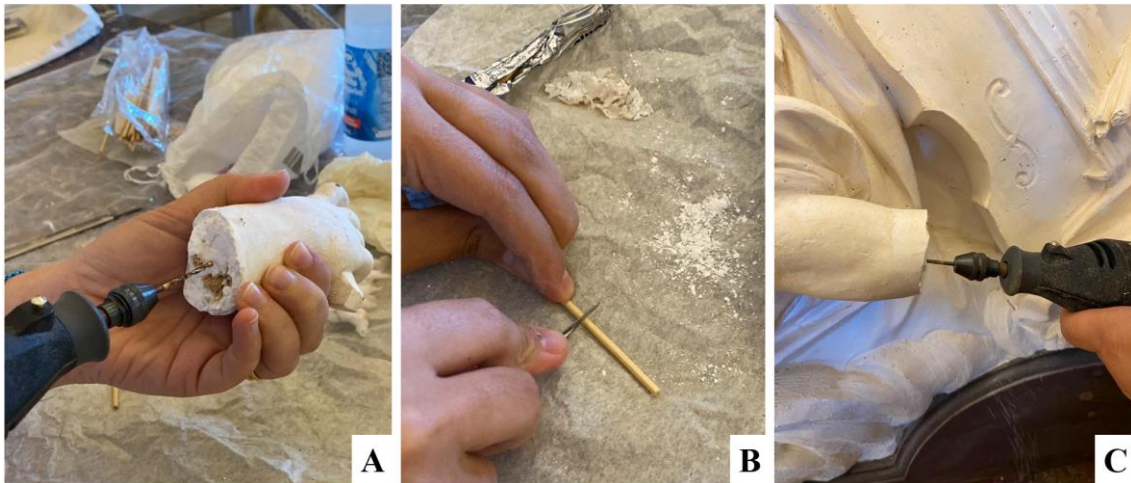


Figura 29 – Processo para reconstituição volumétrica no retábulo. (A) perfuração do local onde se vai inserir o espigão no fragmento. (B) medição do espigão de bambu. (C) perfuração no local onde se vai inserir o espigão no retábulo. ©PNM/Mariana Santos

No seguimento da preparação do espigão, foi realizado um teste de encaixe de modo a perceber se a profundidade era ideal. [Figura 30]



Figura 30 – Processo para reconstituição volumétrica. Teste de encaixe no retábulo. ©PNM/Mariana Santos

Após o teste de encaixe, é possível avançar para a reconstituição volumétrica. Antes de aplicar o gesso cola, as duas partes a unir devem ser humedecidas para que não absorvam a humidade da massa utilizada no procedimento. [Figura 31 (A)]. Seguidamente, o gesso cola é preparado num recipiente (B) e é aplicado nas duas superfícies que vão ser unidas com o auxílio de uma espátula (C). Por fim, procede-se ao encaixe final com a aplicação de pressão assegurando o melhor ângulo. [Figura 31 (D) e (E)]

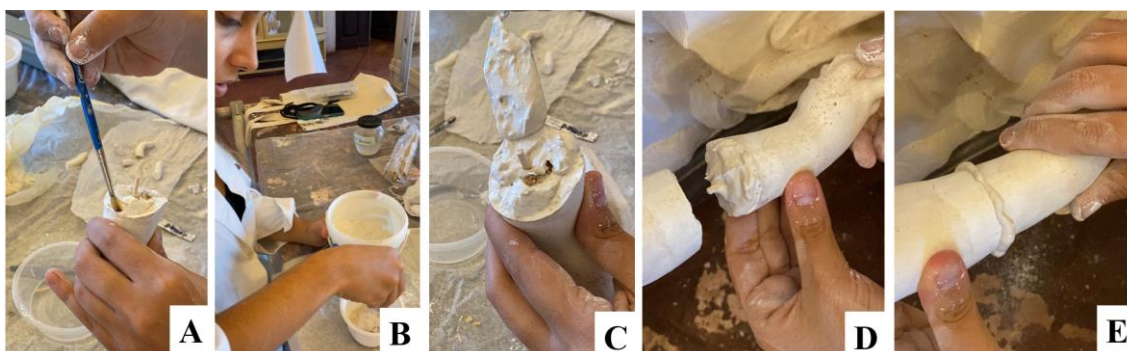


Figura 31 – Processo para reconstituição volumétrica. (A) humedecer com água as partes a unir. (B) preparação do gesso cola. (C) Aplicação do gesso cola no fragmento e no retábulo com auxílio de uma espátula. (D) e (E) Encaixe final com pressão. ©PNM/Mariana Santos

Através do processo de reconstituição, é possível documentar o estado original da escultura e as técnicas utilizadas na sua criação. Isto é valioso para a pesquisa histórica e para a compreensão da evolução das técnicas de escultura, nomeadamente no contexto do século XVIII. A reconstituição volumétrica permite recuperar a integridade das obras, proporcionando uma leitura contínua. Deste modo, a obra pode ser apreciada da forma como foi originalmente concebida pelo escultor. [Figura 32 (A), (B) e (C)]

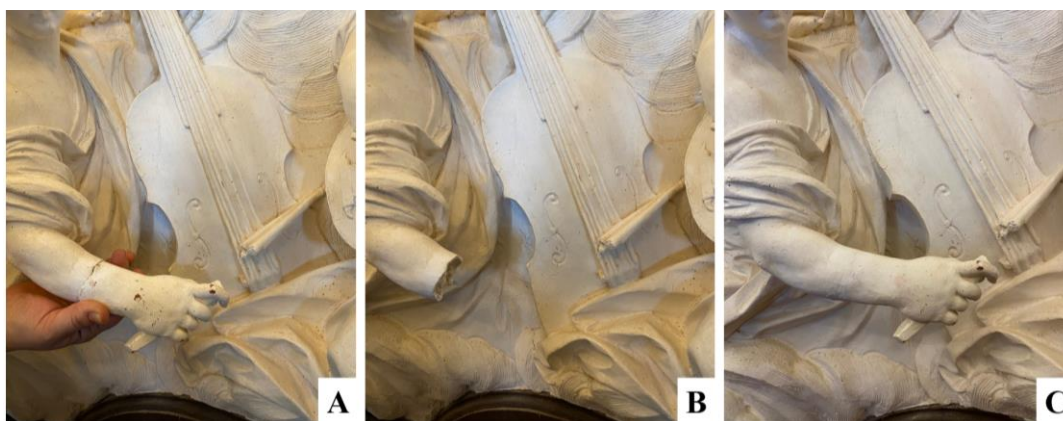


Figura 32 - Esquema de demonstração dos resultados da intervenção. (A) antes, com um encaixe. (B) durante, sem encaixe. (C) Após a reconstituição volumétrica. ©PNM/Mariana Santos

2.2.7. Documentação Gráfica e Fotográfica

Para prosseguir com um processo de análise ou intervenção de restauro numa obra, o levantamento fotográfico é um complemento crucial para garantir a integridade e autenticidade da peça ao longo do tempo.

Numa primeira fase, este levantamento é o primeiro passo na avaliação do estado de conservação da obra e inclui fotografias de alta qualidade, em diferentes ângulos e iluminação, de modo a documentar as condições iniciais. Isso inclui o mapeamento de marcas, assinaturas, fissuras, fendas, fraturas, perda de material, deposição material ou imaterial e outras patologias. Estas fotografias são datadas e arquivadas para uma comparação futura. Esta análise orienta a formulação de um plano de restauro que deve ser cuidadosamente documentado, incluindo a escolha de materiais e técnicas apropriadas. (Frade, 2018, pp. 95, 114)

Na fase seguinte, o levantamento fotográfico e a documentação das intervenções de restauro são cruciais para monitorar a evolução das condições da obra ao longo do tempo. Durante o processo de restauro, todos os passos são registados em detalhe, incluindo a limpeza, a consolidação e quaisquer outras ações necessárias. Após a conclusão de cada procedimento, novas fotografias são tiradas para documentar a obra recém-restaurada. Essas imagens são comparadas com as fotografias iniciais para verificar o sucesso do processo e garantir a preservação das características originais da obra. Qualquer modificação na obra é, deste modo, documentada e as fotografias são tiradas para documentar o progresso. Este método, facilita a identificação de possíveis problemas futuros e a tomada de medidas preventivas.

Além disso, permite que futuros conservadores-restauradores e investigadores compreendam o histórico da obra e as ações realizadas, garantindo a autenticidade da peça. Este complemento de grande importância contribui para o estabelecimento de melhores práticas de conservação de obras em gesso e, assim, para a preservação do património cultural. (Frade, 2018, p. 89)

Todos estes momentos encontram-se documentados nos apêndices deste documento.

Capítulo 3

3.1. Caracterização da Instituição e valor da coleção

O Palácio Nacional de Mafra foi inicialmente contruído como um complexo multifacetado de caráter régio, com objetivos abrangendo tanto a esfera religiosa quanto a administrativa. As obras tiveram início em 1717, por encomenda de D. João V, como uma manifestação do seu prestígio e opulência, espelhando a grandiosidade característica do período artístico barroco. O palácio foi idealizado como um monumento majestoso que incorporava um palácio real, um convento franciscano e uma basílica. A basílica e o convento situados dentro das instalações do palácio desempenhavam funções de caráter religioso e organizacional. A basílica, que se destacava pela sua grandiosidade e distintos ornamentos trabalhados, tinha como propósito acolher tanto cerimónias religiosas, como eventos de natureza real. Em contraste, o convento servia de local de residência dos frades franciscanos que ficavam responsáveis pelas orações do monarca e da família real. (Pereira, 1994, p. 160)

Com o decorrer dos anos, o Palácio Nacional de Mafra sofreu diversas alterações. Com a supressão das ordens religiosas, em 1834, o convento viu-se redirecionado para distintas utilizações, incluindo a sua conversão em quartel militar e prisão. Contudo, a relevância histórica, artística e arquitetónica do palácio não passou despercebida, culminando na sua atribuição do estatuto de Monumento Nacional em 1910. (Tereno, 2017)

Já no século XX, abriram-se então as portas do palácio ao público. No entanto, para conseguir o que é hoje um espaço de exploração pedagógica e cultural, muitas das salas no seu interior tiveram de passar por adaptações, de modo a acomodar exposições que realçam agora a história, arte e arquitetura do edificado. O final deste processo culminou na inauguração do que conhecemos hoje ser o Museu do Palácio Nacional de Mafra, onde todos os corredores abarcam uma variada coleção de arte sacra, disposição de mobiliário e tapeçarias da época, entre outros tantos detalhes de valor patrimonial. (Tereno, 2017) Atualmente, o Palácio Nacional de Mafra, além de preservar um passado único, permite também uma experiência cultural imersiva no mesmo. Deste modo, é dada a oportunidade aos visitantes de todo o mundo de desvendar a grandeza histórica e artística deste edifício.

Enquanto museu, o Palácio Nacional de Mafra reflete e promove assim valores: históricos, artísticos, culturais e pedagógicos. Ao conseguir passar estes valores, promove diversos fatores importantes para o património nacional que vão ao encontro da nova definição de Museu segundo o ICOM:

“Um museu é uma instituição permanente, sem fins lucrativos e ao serviço da sociedade, que pesquisa, coleciona, conserva, interpreta e expõe o património material e imaterial. Abertos ao público, acessíveis e inclusivos, os museus fomentam a diversidade e a sustentabilidade. Com a participação das comunidades, os museus funcionam e comunicam de forma ética e profissional, proporcionando experiências diversas para educação, fruição, reflexão e partilha de conhecimento.” (ICOM, 2022)

O Palácio Nacional de Mafra reúne precedentes que desempenham um papel fulcral e multifacetado ao preservar, educar e inspirar através de um conhecimento que é acessível a todos. Esses fatores são:

- A preservação do património;
- A promoção da cultura e da arte;
- A valorização da história nacional;
- A educação das novas gerações;
- O acesso público a um espaço cultural.

Local ideal para exposição:

Em termos de local ideal, o Palácio Nacional de Mafra destaca-se, naturalmente, para a realização de uma exposição focada numa das suas próprias coleções. Este monumento, notável pela sua riqueza e detalhe barroco, oferece um ambiente único e propício para a apreciação, imersão e compreensão do património cultural que guarda.

A exposição irá proporcionar aos visitantes uma oportunidade única para explorar a grande contribuição artística do escultor Alessandro Giusti para o Palácio Nacional de Mafra, através da exibição dos seus célebres modelos em gesso. Precisamente por ter à sua guarda esta coleção, o palácio conta com distintos fatores favoráveis à exposição:

Contexto Histórico e Estético:

Como anteriormente mencionado, o palácio é um dos maiores símbolos da arquitetura barroca em Portugal do século XVIII, enaltecendo os valores culturais e artísticos da época. Ao realizar a exposição de uma coleção de modelos nunca vista, o palácio oferece no seu interior um contexto histórico autêntico que aprofunda todo o processo de criação do escultor e da *Aula de Escultura*, proporcionando uma ligação direta com a época em que foram produzidas as peças. Ao serem exibidas no próprio local onde se encontram guardadas, toda esta coleção é contemplada no seu contexto original, realçando a sua importância e valor patrimonial.

Incorporação no Espaço Arquitetónico

No interior do palácio podemos observar salões imponentes que se destacam pelos seus ricos detalhes, corredores intermináveis, capelas ornamentadas, entre tantos outros espaços. Esta exposição oferece a oportunidade de interação entre a arquitetura e a escultura deste monumento resultando num diálogo harmonioso entre o espaço e a coleção exposta.

Educação e Sensibilização

Ao organizar uma exposição no Palácio Nacional de Mafra, a instituição promove aos visitantes uma educação enriquecedora sobre o escultor, processo de criação, estilo, trabalho, técnicas, história e cultura do local na época. A exposição desta coleção pode dispor de materiais educativos, tais como réplicas dos estudos que podem ser tocadas e mais bem compreendidas, guiando os visitantes através de narrativas que contextualizem a sua relevância artística e histórica.

Preservação e Acesso Público

Através da exposição dos modelos de retábulos em gesso no próprio palácio, a instituição realça o compromisso da preservação e acessibilidade ao património. Até hoje, nenhuma destas peças em gesso, teve acesso ao público, perdendo assim parte do seu valor histórico. Com a concretização desta exposição, os visitantes têm a oportunidade de apreciar esta coleção num ambiente controlado, enquanto contribuem para a valorização e divulgação deste legado cultural.

3.2. Proposta museológica: “Os Retábulos em Gesso de Alessandro Giusti (1715 – 1799)”

3.2.1. Sala de exposição: sala da galilé do palácio

Para esta exposição temporária ou até permanente de retábulos em gesso escolheu-se a sala da galilé do Palácio Nacional de Mafra. A escolha deve-se à sua proximidade física da basílica onde se encontram os modelos finais já em mármore. A ligação conceptual entre estes dois espaços permite uma compreensão contínua da exposição. A localização estratégica facilita ainda a acessibilidade para os visitantes que queiram explorar e aprofundar todo o processo de criação destes retábulos do século XVIII, sem interrupções significativas, proporcionando uma experiência cultural completa num curto espaço de tempo. Esta oportunidade pode incluir informações detalhadas sobre a história, o significado cultural e religioso das peças, bem como detalhes técnicos e artísticos que podem não ser perceptíveis no espaço da basílica.

A basílica de Mafra é um destino turístico de grande relevância em Portugal, atraindo visitantes de todo o mundo. A instalação de uma exposição relacionada nas proximidades, na sala da galilé, pode contribuir no aumento de número de visitantes, fomentando a compreensão e valorização das obras presentes na basílica. Este contributo é fundamental para a promoção do património cultural e histórico da região.



Figura 33 – Sala da galilé. (A) entrada do lado de dentro do palácio. (B) espaço com vista para a Galilé pelo portal gradeado. (C) Tardoiz. ©PNM/Mariana Santos

No entanto, é importante compreender toda a simbologia por detrás desta sala que faz a ligação do palácio com a galilé. A sala galilé e a sua correspondente do outro lado do palácio, outrora designadas *Casas da Via Sacra*, poderiam ter sido destinadas a guardar o túmulo de D. João V e dos seus descendentes, como defende António Filipe Pimentel, embora atualmente não existam registos significativos que o confirmem. Estas duas extensões que se estendem pela galilé, estabelecem ligação com o palácio por meio das escadarias principais correspondentes. (Pimentel, 2002, p. 183)

“Estaremos em presença dos recintos funerários ideados pelo Magnânimo para a sua dinastia? Tudo leva a crer que sim. [...] Neste contexto, é bem provável que a ideia da criação de um mausoléu dinástico tivesse aflorado a mente do monarca, num momento em que a Coroa se preocupava, como nunca anteriormente, em explorar, na sua máxima extensão, o conjunto dos mecanismos imagéticos que permitiam reforçar o seu poder.” (Pimentel, 2002, p. 185)

Por ser uma sala de valor histórico, a disposição da coleção de modelos em gesso adquire igualmente um valor simbólico devido ao ambiente circundante, transportando o público para um típico ambiente do século XVIII. Este espaço oferece assim um ambiente apropriado para a exibição de obras de arte e objetos históricos, proporcionando uma atmosfera solene que completa a natureza religiosa das obras presentes na basílica.

Uma sala grandiosa e imponente, com uma arquitetura majestosa, que outrora permanecia vazia, agora recebe um novo propósito ao acolher estes retábulos em gesso do notável escultor de Mafra, Alessandro Gisuti. É relevante destacar que, ao criar a brochura expositiva¹² e a maquete de exposição¹³, foi tido em conta numerosos pormenores únicos desta sala. Na recriação da sala em formato digital através da aplicação Sketchup®, escolheu-se manter o chão original e as enigmáticas paredes que se estendem pela sala da galilé.

“Com efeito, se o pavimento azadrezado azul e branco propõe uma ligação com a galilé, como seria de esperar e as belíssimas grades dos portais, com os seus ornatos, outrora reluzentes, faziam prever, a superfície caiada do reboco que reveste paredes e abóbadas, modelada apenas a lioz em rodapés, sancas e cunhais, produz o mais violento contraste com a sumptuosidade quase opressiva do nártex que as antecede.” (Pimentel, 2002, p. 184)

A sala da galilé faz parte do complexo do Palácio Nacional de Mafra, que inclui a basílica e o convento [Figura 34]. Este espaço grandioso e imponente com uma arquitetura majestosa cria assim um ambiente adequado para a exibição de obras de arte e objetos históricos proporcionando uma atmosfera solene que completa a natureza religiosa das obras presentes na basílica.

¹² Consultar Apêndice 11

¹³ Consultar Apêndice 9

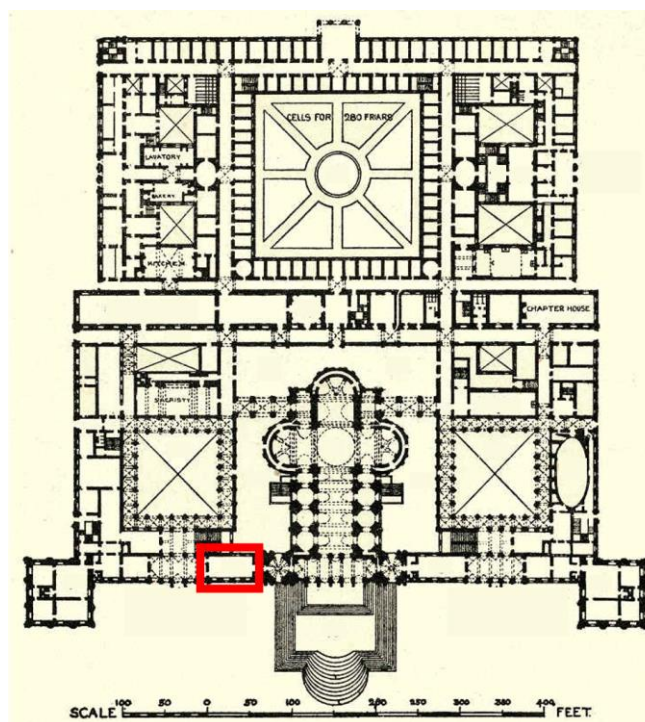


Figura 34 – Localização da sala da galilé na planta do palácio. ©PNM/Mariana Santos

3.2.2. Museografia da exposição - Programação

A organização das obras no espaço exige uma análise prévia da disposição dos mármores presentes na basílica. Cada retábulo em mármore foi concebido para uma capela em específico, adotando uma organização iconográfica e não cronológica. Considerando isso, numa fase inicial do estudo, considerou-se a possibilidade de aplicar a mesma regra de disposição na sala da galilé. Contudo, esta sala não segue uma planta em cruz latina, como a basílica, e não permite a separação dos retábulos, como é possível nas capelas da basílica. Além disso, a capela da Nossa Senhora da Conceição possui dois retábulos, mas na sala em questão, não seria viável expor ambos numa única parede. Por estas razões, a opção de organização das obras segundo a sua iconografia foi descartada.

No final, optou-se por organizar as obras no espaço de acordo com a sua cronologia. Essa escolha foi considerada a mais viável e interessante para explorar nesta exposição. Ao seguir um percurso cronológico das obras numa exposição, a narrativa tornar-se-ia mais clara, facilitando a compreensão do desenvolvimento da coleção de modelos em gesso ao longo dos anos. Esse percurso revela a evolução artística e histórica das obras de Giusti e da Aula de Escultura, detalhando a progressão técnica de obra para obra.

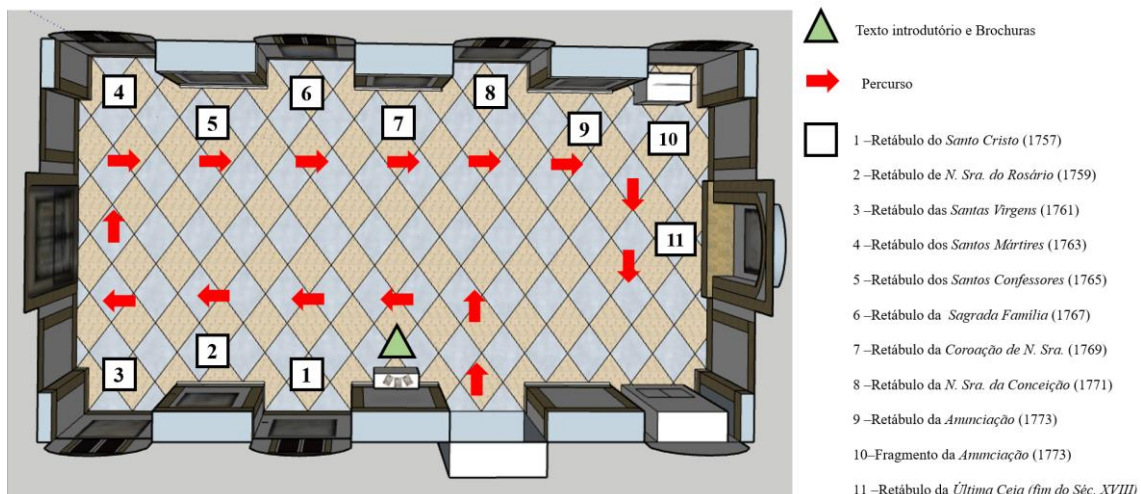


Figura 35 – Esquema ilustrativo criado no Sketchup® com disposição das peças no espaço expositivo e o percurso recomendado. ©Mariana Santos

Além disso, se a exposição seguir um percurso cronológico¹⁴, permite uma ligação mais forte com o público, à medida que este acompanha a evolução dos retábulos. A sala da galilé proporciona um fluxo natural de apreciação, conduzindo os visitantes de um ponto a outro de forma lógica, o que pode aumentar a imersão na experiência artística. Os visitantes também podem facilmente comparar as obras, visto que a sala não é muito grande e todos os retábulos estão principalmente dispostos lado a lado [Figura 35]. Ao respeitar a história da produção desses modelos em gesso, este tipo de disposição homenageia a sua integridade histórica.

O percurso tem início quando se entra na sala e se vira para o lado esquerdo. Essa escolha é influenciada pela presença de um grande portal gradeado do lado esquerdo da sala, através do qual se avista um dos grandes corredores da galilé. Este elemento destacado faz com que o público entre na sala pelo lado esquerdo quase automaticamente. Por esse motivo, optou-se por começar o percurso na primeira parede à esquerda, com um texto introdutório seguido pelo retábulo *Santo Cristo*. [Figura 36]

¹⁴ Consultar Apêndice 8 e 9

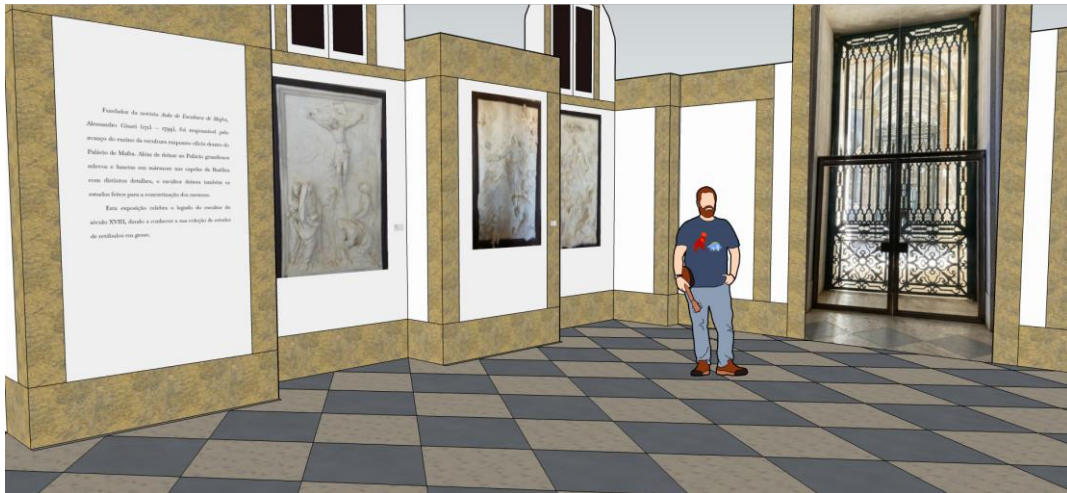


Figura 36 – Esboço ilustrativo criado no Sketchup®. Início do percurso na sala com texto introdutório.
©PNM/Mariana Santos

Para encerrar a exposição, a última obra que conclui o percurso cronológico é a *Última Ceia*. Este desfecho, de alguma forma, memorável e simbólico, é realçado pelo valor desta peça, uma vez que é a única obra que não foi esculpida em mármore e, portanto, nunca foi vista, pois estava em reserva. Por nunca ter tido o seu momento de destaque, esta exposição concede-lhe um novo propósito, com um altar exclusivamente seu, simbolizando, de certa forma, a capela da basílica que nunca chegou a integrar. [Figura X]



Figura 37 – Esboço ilustrativo criado no Sketchup®. Fim do percurso na sala de exposição com *Última Ceia* no altar.
©PNM/Mariana Santos

Cada retábulo será acompanhado de tabelas informativas correspondentes. O design expositivo tem em conta a riqueza da coleção de gessos proporcionando aos visitantes uma experiência educativa e visualmente envolvente. Desta forma, será

possível compreender a complexidade da iconografia religiosa presente nas obras e o processo escultórico envolvida para concretizá-las.

3.2.3. Programação Interativa Complementar

Além da disposição dos modelos em gesso, a exposição contará com meios interativos. Paralelamente à exposição na sala da galilé, propõe-se ainda a disposição de uma réplica em gesso e resina da *Coroação de Nossa Senhora* no interior da basílica de Mafra, na capela onde se encontra o seu respetivo mármore. A escolha desta réplica baseia-se no simples facto de ter sido a obra em que se interveio neste projeto de trabalho, e o seu restauro já se encontra finalizado. O principal objetivo aqui será disponibilizar uma peça num material mais forte – devido à resina – com maior durabilidade, que se possa tocar e sentir toda a sua superfície. Com um sinal a dizer “Toca-me”, esta réplica em gesso possibilitará aos visitantes, através do toque, uma experiência mais envolvente com as obras, conhecendo melhor o material e a técnica executada pelo escultor. [Figura 38 e Apêndice 10]

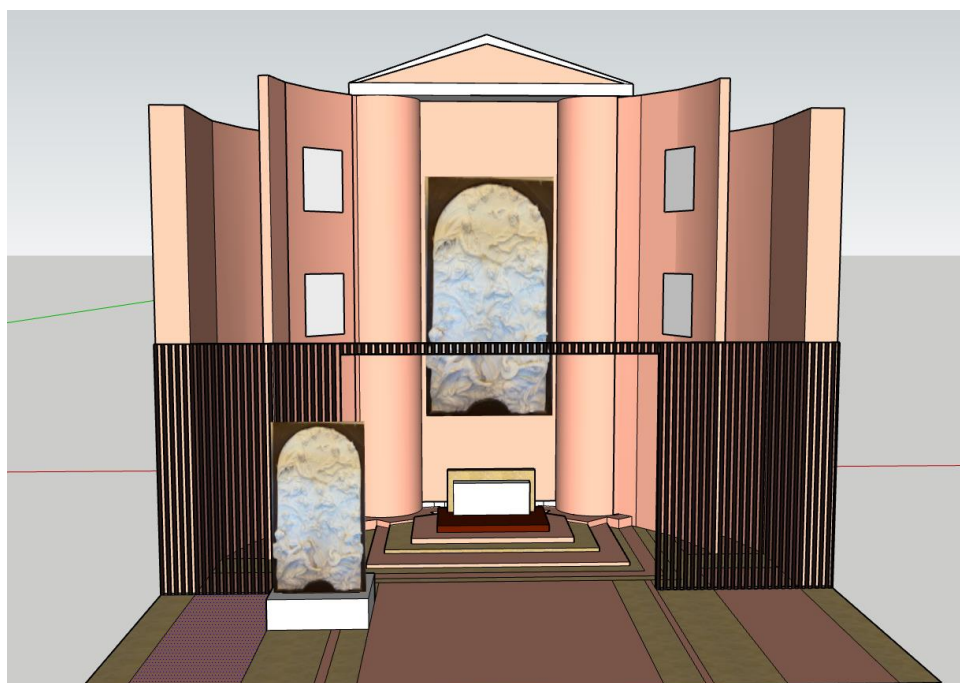


Figura 38 – Esboço ilustrativo criado no Sketchup® do programa interativo complementar. Réplica em gesso e resina exposta em frente à capela Coroação de Nossa Senhora, na basílica. ©PNM/Mariana Santos

Poucos estudos analisam a acessibilidade dos museus aos visitantes com deficiências visuais, e muitos estão limitados a uma única instituição museológica e a um pequeno conjunto de estratégias para melhorar a acessibilidade. O conceito deste complemento será providenciar não só uma experiência visual, mas também tátil à exposição, permitindo, desta forma, uma melhor compreensão desta arte e criando um espaço inclusivo e acessível que acolhe novos públicos. Melhora a experiência do visitante, é mais comprometido socialmente e rompe o ‘isolamento’, tornando, assim, o museu num lugar de encontro e partilha para todos os públicos.

A réplica proposta para esta experiência deverá ter uma escala mais reduzida, aproximadamente metade do tamanho do gesso, para que o público possa alcançar toda a área da superfície do retábulo e sinta a textura das nuvens, roupas, corpos, etc.

- Altura (original em gesso): 229 cm ----- (réplica): 114,5 cm
- Largura (original em gesso): 141 cm ----- (réplica): 70,5 cm
- Espessura (original em gesso): 38 cm ----- (réplica): 19 cm

Neste sentido, tanto o passado como o presente se encontram num diálogo enriquecedor, aberto a todos os públicos, incluindo visitantes cegos e com necessidades especiais. Esta inclusão estender-se-á à sala da galilé, que incorporará tabelas em braille. A ligação feita entre a sala da galilé e a basílica também é de fácil acesso como é possível observar na figura 39



Figura 39 - Esboço do percurso de acesso desde a entrada na sala da galilé até à basílica. ©PNM/Mariana Santos

“O objetivo é de inclusão em todo o sentido, em que as atividades não sejam realizadas somente para cegos, pois estaríamos a incorrer novamente numa exclusão e não a contribuir para uma educação inclusiva.” (Frade, 2019, p. 131)

A ideia deste estímulo foi inspirada no projeto do artigo “Uma outra forma de ver: Sentido!” de Marta Frade, que aborda a importância do sentido do tato na escultura, algo que, geralmente não é possível experienciar em museus. Numa visita de estudo aos corredores do convento de São Francisco, alunos do secundário e outros visitantes cegos tiveram a rara oportunidade de, através do tato, ver esculturas. Para a concretização deste projeto recorreu-se a várias réplicas em gesso existentes na Reserva Técnica de Escultura da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Durante a experiência, alguns visitantes preferiram não tocar nas obras e outros tinham receio de o fazer devido à associação de o toque ser algo que prejudica um objeto dentro de uma instituição museológica. Por outras palavras, ser considerado ‘anti-natura’. Apenas uma pequena minoria do público participou na experiência de fechar os olhos e deixar-se guiar pelos alunos pertencentes ao Laboratório de Conservação e Restauro de Gessos que participaram neste projeto.

A experiência de anular/bloquear o acesso à visão e depender apenas do sentido auditivo e principalmente tato neste caso abre novos caminhos para a interpretação da arte. Conseguir distinguir as diferentes partes do corpo como uma mão ou um pé, no rosto diferenciar expressões, detalhes como cicatrizes ou sinais, se é um rosto feminino ou um rosto masculino, entre outros. (Frade, 2019, p. 134)

Pessoas com deficiência visual ultrapassam 250 milhões de pessoas em todo o mundo e representam uma importante percentagem de visitantes em museus. No entanto, experienciam muitas restrições nas atividades diárias.

Outro exemplo e referência para este estudo de uma instituição inclusiva é o Museu Fabre, que colaborou com a agência de design inclusivo *Tactile Studio*, com o objetivo de promover o acesso às artes e à cultura para todos. Esta parceria originou o projeto da exposição ‘*Please Touch*’, que foi inteiramente dedicada a visitantes com deficiência visual. Para esta exposição, foi utilizada uma abordagem sensorial para permitir que as pessoas interajam com obras da galeria de esculturas, bem como enfatizar o sentido do tato e seu papel na criação da escultura. Esta exposição ocorreu no escuro

para diminuir a experiência visual, levando as pessoas a entender os detalhes das formas geralmente ‘vistas’ através do toque. A *Tactile Studio* recriou as obras através de um scanner 3D e depois moldou-as em bronze ou resina para conseguir uma reprodução fiel e autêntica. As dez peças da exposição são réplicas das obras originais da própria coleção do Museu e do Louvre. (Studio, s.d.)

Apesar do toque nas obras de arte não ser aconselhado e muitas vezes proibido dentro dos museus por questões de conservação das peças, não significa que não se possa pensar em alternativas mais fidedignas e direcionadas aos vários sentidos que a arte pode invadir. Esta programação interativa complementar é um exemplo da criatividade ao serviço da arte, que de uma forma consciente é capaz de calcular os riscos e equilibrá-los ao serviço do público, o principal motivo que esta existe.

“Los museos y galerías de arte también, para mí, son fuentes de placer e inspiración. Sin duda esto les parecerá extraño a muchos, que mi mano, sin ayuda de la vista, pueda sentir el movimiento, el sentimiento, la belleza del frío mármol; y, sin embargo, es cierto que siento genuino placer al tocar las grandes obras de arte. A través de las puntas de los dedos siguiendo la curva de la línea del trazo, descubren el pensamiento y la emoción que el artista ha retratado”¹⁵ (Keller, s.d.)

3.2.4. Tipografia: Tabelas e Texto de Parede

Para a sala da galilé, a escolha da tipografia para os textos expositivos teve em consideração fatores como o contexto histórico, a estética do local e a legibilidade do texto.

O Palácio Nacional de Mafra é um edifício histórico que remonta ao século XVIII, contruído no estilo barroco que é conhecido por ser um estilo ornamental, extravagante e

¹⁵Museus e galerias de arte são também, para mim, fontes de prazer e inspiração. Sem dúvida isso parecerá estranho para muitos, que a minha mão, sem o auxílio da visão, possa sentir o movimento, a sensação, a beleza do mármore frio; E, no entanto, é verdade que tenho um prazer genuíno em tocar nas grandes obras de arte. Através das pontas dos dedos seguindo a curva da linha do traço, descubrem o pensamento e a emoção que o artista retratou. [Tradução livre].

ricamente decorado. A tipografia escolhida neste contexto de estética local deve-se fazer refletir de forma elegante, mas não excessivamente ornamentada para não comprometer a legibilidade.

A questão da legibilidade é essencial para os visitantes, uma vez que precisam de conseguir ler facilmente o texto nas paredes, em diferentes tamanhos e condições de iluminação. É importante garantir que possam desfrutar da exposição de retábulos em gesso e ler as informações respetivas de forma clara e agradável.

Com base nestes fatores, uma tipografia compatível para o texto da exposição seria a *Baskerville*. *Baskerville*¹⁶ é uma fonte serifada neoclássica que foi criada no século XVIII, aproximadamente na mesma época em que o palácio foi contruído. Combina a elegância das serifas com uma legibilidade sólida, tornando-a uma escolha apropriada para um local e coleção histórica como esta. Esta fonte tem um toque de sofisticação, mas não é excessivamente ornamentada, o que a torna uma opção equilibrada pela sua compatibilidade na constante clássica.

Cada tabela estará a uma altura de 1,60 m do chão e uma distância de 0,30 m do retábulo. Recomenda-se um tamanho de 18 pontos e 16 pontos para as informações presentes nas tabelas¹⁷. Seguem-se exemplos de teste para as tabelas que serão incorporadas na sala da galilé, na figura 41 e no Apêndice 12. Todas as paredes que possuem um retábulo terão tabelas correspondentes. É importante destacar que sob cada uma destas, haverá também uma tabela com as mesmas dimensões em braille, aumentando a inclusão de públicos como cegos ou pessoas com necessidades especiais. [Figura 41]

Para a elaboração da tabela em braille, foi realizada uma consulta com Ana Margarita Valente devido ao seu amplo conhecimento em estratégias inclusivas em museus para públicos cegos, sendo ela própria parte desse público.

¹⁶ *Baskerville: John Baskerville (1706 – 1775), nasceu em 1706 em Sion Hill, Worcester; Mas será só em 1750 que começa a fazer experiências com fabrico de papel e de tintas, fundição de tipos e impressão; Nas suas edições, John Baskerville usava muito poucos elementos decorativos, e esta tendência vai influenciar profundamente a evolução do desenho editorial, tanto nas Ilhas Britânicas, como no Continente. Na paginação usava espaços de entrelinhas bem abertos e páginas com margens extremamente generosas. Disponível em URL: <http://hdl.handle.net/10451/39574>*

¹⁷ Consultar Apêndice 12.

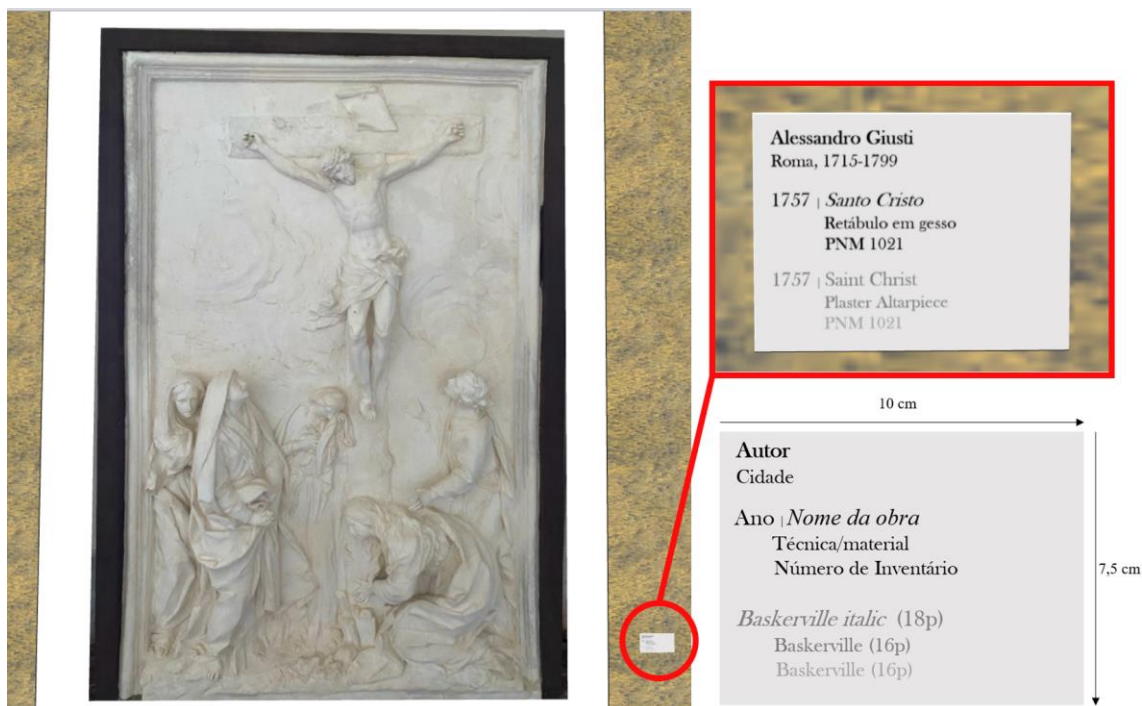


Figura 40 – Proposta de tabela expositiva com exemplo do retábulo em gesso *Santo Cristo*. Informações importantes a incorporar. ©PNM/Mariana Santos

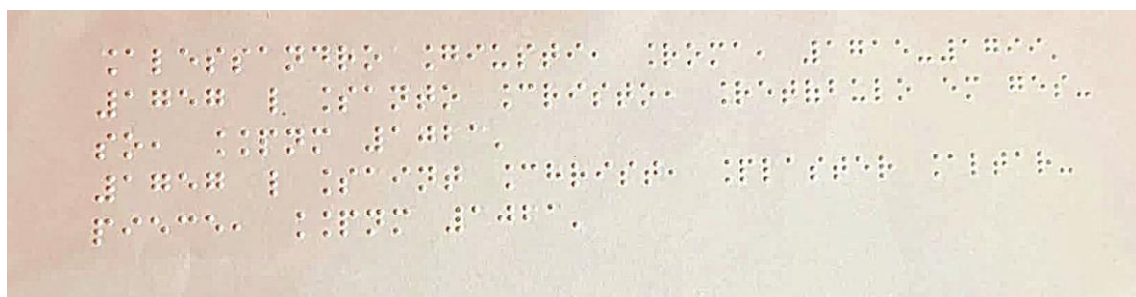


Figura 41 – Proposta de tabela expositiva em braille com exemplo do retábulo em gesso *Santo Cristo*. ©Ana Margarida Valente

Por fim, a sala incluirá uma parede que apresentará o texto introdutório à exposição. Recomenda-se o uso da fonte *Baskerville*, para manter a coerência com o tema da exposição, como foi feito nas tabelas. O tamanho deste texto deve ser de pelo menos 20 pontos, assegurando uma dimensão acessível e legível em vários pontos da sala. Além disso, o espaçamento será duplo e o texto estará justificado para facilitar a leitura e a compreensão. [Figura 37]¹⁸

¹⁸ Consultar p. 72

3.2.5. Divulgação

Para a divulgação da exposição “Os Retábulos em Gesso de Alessandro Giusti (1715-1799)” foi concebida uma brochura. O folheto informativo contém informações presentes na exposição de maneira a servir de apoio ao visitante enquanto efetua o percurso.

A brochura dobrável, apresenta de um lado informações relativas à exposição presente na sala da galilé e do outro lado informações relativas às obras que compõe as capelas da basílica. Este folheto expositivo foi concebido em duas versões, uma em português e outra em inglês de forma a haver uma maior inclusão de públicos interessados no tema.¹⁹

A secção referente à exposição fornece informações sobre a importância de valorizar modelos em gesso, uma vez que a exposição apresenta uma coleção exclusivamente em gesso, nunca exibida. Além disso, explica ao público o valor simbólico da peça *Última Ceia*, por ser a única obra que não foi esculpida em mármore e, portanto, nunca tinha sido vista, encerrando assim a exposição de forma memorável. Esta brochura inclui ainda uma ilustração da planta de palácio, destacando a localização da sala para que se compreenda a sua proximidade em relação à basílica. Por fim, encontra-se também uma ilustração criada na aplicação *Sketchup*®, providenciando uma parte da maquete expositiva em formato digital.

¹⁹ Consultar Apêndice 11.

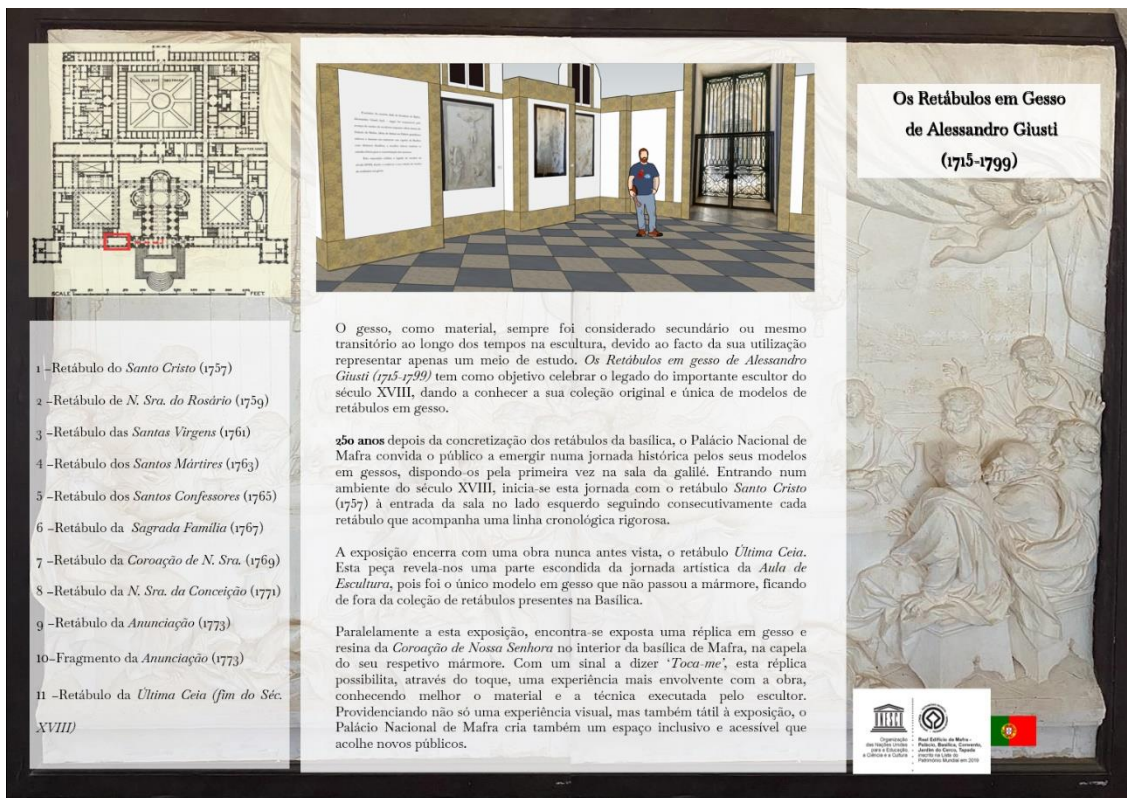


Figura 42 – Proposta de brochura para a exposição “Os Retábulos em Gesso de Alessandro Giusti (1715-1799)” com uma ilustração criada no Sketchup® e texto informativo.






3.2.6. Público-alvo







O público-alvo desta exposição pode abranger entusiastas de arte, estudantes, académicos, historiadores e turistas interessados na história e cultural locais, bem como qualquer pessoa com interesse em apreciar e compreender a arte e a história do período barroco com destaque para as obras de Alessandro Giusti e os processos escultóricos seguidos pela Aula de Escultura de Mafra.

É uma exposição que pode atrair uma variedade de pessoas, desde famílias ou indivíduos interessados em explorar e compreender o património cultural de Mafra, com especial enfoque no património artístico em gesso e nas suas ligações com a arte e a história de Portugal, considerando o contexto do espaço envolvente desta exposição.

3.3. Dossier de objetos

Exposição:

	Título	Autor	Datação	Dimensão	Materiais\ Técnicas	Propriedade	Nº Inventário
	<i>Santo Cristo</i>	Alessandro Giusti (1715-1799)	1757	1,810 x 1,185 m	Retábulo em gesso	Palácio Nacional de Mafra	PNM 1005
	<i>Nossa Senhora do Rosário</i>	Alessandro Giusti (1715-1799)	1759	1,775 x 1,075 m	Retábulo em gesso	Palácio Nacional de Mafra	PNM 1011
	<i>Santas Virgens</i>	Alessandro Giusti (1715-1799)	1761	1,715 x 1,045 m	Retábulo em gesso	Palácio Nacional de Mafra	PNM 1013
	<i>Santos Mártires</i>	Alessandro Giusti (1715-1799)	1763	1,800 x 1,080 m	Retábulo em gesso	Palácio Nacional de Mafra	PNM 997
	<i>Santos Confessores</i>	Alessandro Giusti (1715-1799)	1765	1,800 x 1,145 m	Retábulo em gesso	Palácio Nacional de Mafra	PNM 1007

	<i>Sagrada Família</i>	Alessandro Giusti (1715-1799)	1767	2,250 x 1,035 m	Retábulo em gesso	Palácio Nacional de Mafra	PNM 1002
	<i>Coroação de Nossa Senhora</i>	Alessandro Giusti (1715-1799)	1769	2,290 x 1,410 m	Retábulo em gesso	Palácio Nacional de Mafra	PNM 1021
	<i>Nossa Senhora da Conceição</i>	Alessandro Giusti (1715-1799)	1771	1,850 x 1,150 m	Retábulo em gesso	Palácio Nacional de Mafra	PNM 1016
	<i>Anunciação</i>	Alessandro Giusti (1715-1799)	1773	1,610 x 1,125 m	Retábulo em gesso	Palácio Nacional de Mafra	PNM 996
	<i>Última Ceia</i>	Alessandro Giusti (1715 – 1799)	?	1,690 x 1,120 m	Retábulo em gesso	Palácio Nacional de Mafra	PNM 1018
	<i>Anunciação (fragmento)</i>	Alessandro Giusti (1715 – 1799)	1773	0,75 x 0,69 m	Fragmento em gesso	Palácio Nacional de Mafra	PNM 7429

3.4. Condições de exposição de acordo com as regras de Conservação Preventiva

É necessário seguir medidas de preservação para com as obras a partir do momento em que as portas da sala de exposição se abrem ao público, apresentando, pela primeira vez, a coleção original de modelos em gesso para os retábulos da basílica de Mafra de Alessandro Giusti.

Sendo que, ao longo deste estudo, já foram abordados a contextualização da composição do material e os principais agentes de deterioração, com especial atenção aos métodos de combate dos mesmos, esta fase do projeto concentrar-se-á nas condições ideais da sala de exposição e equipamentos necessários.

Tendo em conta a sensibilidade do gesso, a sala de exposição deverá manter um ambiente controlado. A condições da reserva onde se encontravam armazenados devem ser as mesmas que as da sala de exposições de modo a não haver grandes mudanças de temperatura e humidade relativa. Como já foi referido, as coleções de gesso, depois de séculos nestes espaços, ambientam-se às condições presentes.

É importante mencionar que a sala da galilé possui janelas; no entanto, as mesmas devem permanecer fechadas durante a exposição dos modelos em gesso. Além disso, a iluminação no espaço envolvente é recomendada para ser de 55 Lux.

Equipamentos

Cada retábulo será apresentado numa parede. Para preservar e evitar danos nestas peças do século XVIII, recomenda-se o uso de garras feitas de aço inoxidável. Cada retábulo deve ser apoiado por 4 garras, uma próxima de cada canto. Além disso, sugere-se que haja uma pequena esponja protetora no ponto de contacto entre o retábulo e a garra de aço, evitando o contacto direto do aço com a obra.

A escolha destes equipamentos foi fundamentada no caso dos retábulos expostos nos corredores da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. A presença destas garras pode ser observada várias paredes, sustentando obras com séculos de existência sem causar danos, sendo por essa razão um exemplo de referência. [Figura 42]

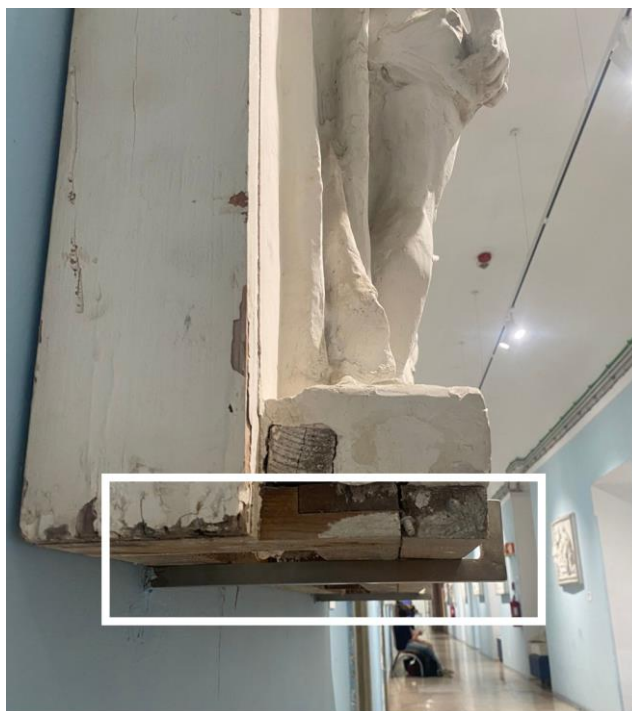


Figura 43 – Garras de suporte em aço inoxidável para retábulos nos corredores da Faculdade de Belas-Artes.
©FBAUL/Mariana Santos

Além das garras, recomenda-se outro equipamento exclusivamente para a disposição do fragmento em gesso da *Anunciação*. Visto que esta obra não é um retábulo, mas sim um estudo da sua derivação, a sua colocação não será na parede, mas sim num plinto. Para prevenir possíveis danos devido à sua estabilidade, visando uma maior segurança, é recomendado o uso de um suporte feito à medida para esta peça.

Este suporte de apoio improvisado auxilia na exposição de esculturas ao mantê-las firmemente apoiadas numa superfície, fixadas por parafusos, assegurando que permaneçam no local pretendido. Na figura 43 (B), é possível observar um desses suportes adaptado especificamente para uma peça exposta, oferecendo segurança e apoio. Tal como para as garras da parede, também se recomenda aqui o uso de uma esponja protetora ou silicone transparente no ponto de contacto entre a peça e o suporte (A).

A referência para este equipamento foi retirada da disposição de obras na exposição “Esculturas Infinitas. Do Gesso ao Digital”, realizada na Fundação Calouste Gulbenkian. Neste evento, várias obras em gesso do Acervo de Escultura da Faculdade de Belas Artes foram exibidas e algumas delas utilizaram este suporte de apoio, concebido pelo professor e curador da exposição Mariano Piçarra, que deu prioridade à preservação e à integridade

das peças durante a organização da exposição através de consultas com uma conservadora-restauradora de gesso. [Figura 43 (A) e (B)]

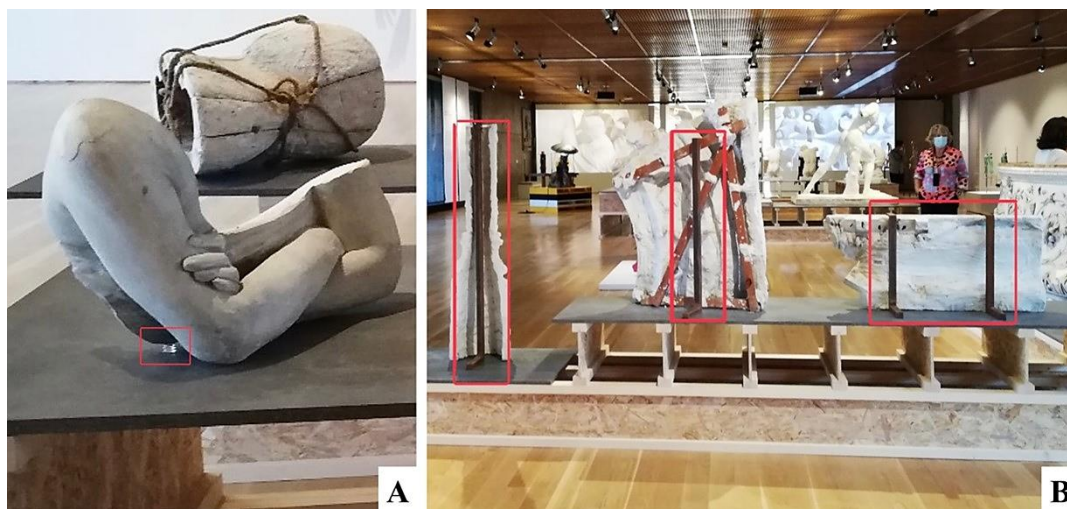


Figura 44 – Suportes criados para as obras em gesso da exposição “Esculturas Infinitas. Do Gesso ao Digital”, realizada na Fundação Calouste Gulbenkian. (A) película de silicone. (B) suporte adaptado. ©MartaFrade

Por fim, recomenda-se a disposição de dois plintos. Um deles será destinado a suportar o fragmento da *Anunciação*, enquanto o outro estará localizado à entrada da exposição do lado esquerdo, onde se encontra a parede com o texto introdutório. Este último servirá de suporte para as brochuras da exposição. [Figura 44 (A) e (B)]

O plinto que irá fazer de suporte ao fragmento deverá ter as medidas: 97 x 105 x 55 cm [Figura 44 (A)]. O plinto à entrada para as brochuras deverá ter as medidas: 74 x 80 x 40 cm [Figura 44 (B)]

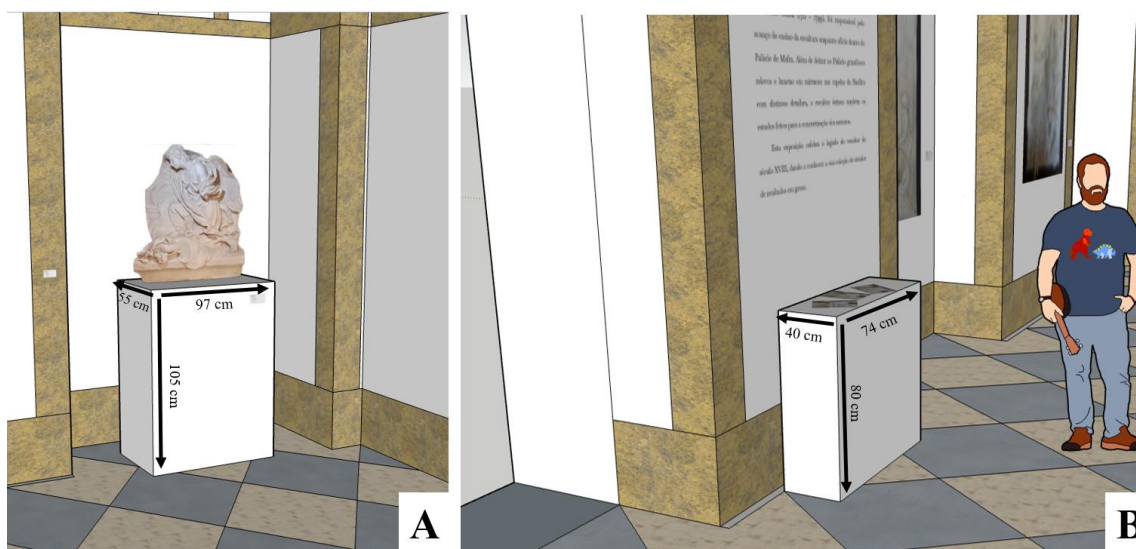


Figura 45 – Esboço ilustrativo criado no Sketchup® dos equipamentos para a sala de exposição com as respetivas medidas. ©PNM/Mariana Santos

É importante frisar que se optou por não incorporar caixas de proteção de vidro ou acrílico nos retábulos em exposição, uma vez que estas peças sempre viveram e "respiraram" no interior daquele palácio por mais de 250 anos. Uma referência para esta escolha é o Museu Victoria and Albert, que expõe um grande número de esculturas em gesso somente em cima de plintos.

4. Conclusão

A investigação histórica e artística duma coleção como a de retábulos em gessos de Alessandro Giusti, é fundamental para compreender e preservar um legado cultural. O estudo, a conservação, a preservação, o restauro e um projeto expositivo é tudo o que esta coleção pede para permanecer na história e ser valorizada.

A conservação preventiva é hoje uma disciplina com as suas próprias metodologias e indispensável para um bom funcionamento dos museus, acervos e todo o património móvel. Começou por ser apenas uma referência de auxílio para museólogos e técnicos responsáveis por conservação, mas com o tempo desenvolveu-se e expandiu-se, tornando-se numa ferramenta essencial, segundo o ICCROM, no envolvimento da gestão de coleções, com planos de conservação preventiva fundamentais. A necessidade de criar fichas de conservação como a que se seguiu neste projeto, para a coleção toda de retábulos em gesso, é crucial para garantir a sua durabilidade e relevância ao longo do tempo.

Este tipo de iniciativas – fichas de conservação mais completas e propostas expositivas – visa valorizar não apenas as obras finais, como também o processo escultórico e o trabalho dos formadores, muitas vezes ignorados ou subestimados.

Durante a prática de conservação e restauro do retábulo em gesso *Coroação de Nossa Senhora* no Palácio Nacional de Mafra, foi sempre tido em consideração a integridade original da peça, aceitando, muitas vezes, detalhes que passaram a fazer parte obra e do tempo ao qual está associada. Por exemplo, durante o teste de limpeza química, foi possível remover a mancha avermelhada do tijolo. *Por que não foram removidas as restantes manchas do fragmento da mão do anjo?*

Apesar do resultado ser positivo pela remoção da mancha, o procedimento em si seria muito invasivo se aplicado em várias áreas a serem tratadas. Cada vez que se tentava remover uma mancha, correia-se o risco de diluição e absorção nos poros do gesso. E como as manchas são muito pontuais e não interferem na leitura estética da obra, e por essa razão, optou-se por aceitar as manchas. Decisões como estas são parte integrante do trabalho de um conservador-restaurador, que constantemente precisa de ponderar quando deve intervir e quando aceitar as marcas do tempo.

Durante o desenvolvimento deste projeto surgiram vários desafios tanto, a nível teórico – na busca incessante pelo retábulo em gesso dos *Santos Bispos* e pelo mármore da *Última Ceia* – como a nível prático – quando o dedo indicador de Jesus se fragmentou devido à extrema sensibilidade do membro, durante um processo de colagem numa área adjacente [Apêndice 5, figura 66]. No entanto, são estes desafios que tornam um projeto mais abrangente com toda a experiência incluída. No caso da busca pelos retábulos não encontrados, foram formuladas possíveis hipóteses sobre o que lhes poderá ter acontecido. Quanto ao dedo fragmentado, compreendeu-se que tais incidentes ocorrem em peças sensíveis, e após a colagem, restabeleceu-se a unidade estética, sem afetar a integridade da obra e devolvendo-lhe a leitura.

O último capítulo deste projeto é centrado na proposta museológica, a exposição “Os Retábulos em Gesso de Alessandro Giusti (1715–1799)” que tem como principal objetivo sensibilizar o público sobre o valor destes, conferindo-lhes o mesmo valor dos respetivos trabalhos em mármore. Este Património esquecido deve ser exposto ao público e valorizado. No contexto da Valorização e Preservação de Património, é crucial reconhecer que as instituições museológicas muitas vezes focalizam-se predominantemente nas obras finais ou mais “nobres”, como o mármore, deixando de lado a riqueza histórica e artística presente em materiais menos valorizados, como o gesso. Esta negligência pode resultar na perda de um entendimento mais profundo da história da arte, além de desconsiderar o valor intrínseco de todo o processo escultórico. A coleção de modelos de retábulos em gesso de Giusti é um desses casos, encontrando-se guardada numa reserva do palácio há mais de 250 anos.

A exposição destas coleções não só amplia o conhecimento sobre a arte e a sua história, mas também realça a importância dos escultores e formadores e os seus métodos de execução de trabalho. Ao valorizar o processo artístico e a matéria-prima menosprezada, estas ações contribuem significativamente para a preservação e valorização do património cultural. As instituições museológicas desempenham um papel crucial na mudança desta narrativa, reconhecendo a importância de todos os elementos de uma coleção, independentemente do seu material ou *status* histórico percebido. Devem ser implementados novos modelos de gestão de património que tenham em consideração coleções como esta que são esquecidas.

É importante salientar que, no caso de uma exposição ser realizada com esta coleção, seria essencial organizar campanhas de conservação e restauro para os restantes retábulos em gesso, de forma a tratá-los e torná-los apresentáveis, tal como foi feito com o retábulo *Coroação de Nossa Senhora*. Toda a logística deste projeto seria executada por uma equipa de conservadores-restauradores, os quais deveriam seguir o código deontológico para evitar situações semelhantes às intervenções encontradas no referido retábulo em estudo. Seria fundamental medir os níveis de humidade na sala e em todos os retábulos, tanto na área do gesso como nas molduras de madeira que os envolvem, a fim de evitar o aparecimento de colonização biológica.

O programa interativo complementar neste projeto também desempenha um papel fundamental. Dada a relevância da dimensão sensorial no contexto da experiência do visitante, seria altamente desejável que os museus expandissem as estratégias sensoriais adotando e incorporando experiências mais táteis, olfativas, gustativas e auditivas, oferecendo, por exemplo, viagens multissensoriais pelo museu. Estas últimas representam uma mais-valia, pois cada sentido fornece informações complementares que dificilmente seriam captadas por outro sentido. Nesse contexto, surge a proposta da disposição de uma réplica da *Coroação de Nossa Senhora* com um sinal a dizer *Toca-me* na basílica de Mafra. Através do toque numa obra de arte, existe uma maior inclusão de públicos, unindo o sentido visual e tátil. Essas estratégias concebidas para aumentar a acessibilidade do espaço, das coleções e da interpretação dos objetos expostos são cada vez mais fundamentais no funcionamento de um museu.

Infelizmente ao longo dos anos, muitos museus ainda se encontram limitados em termos de acessibilidade para a públicos com deficiência visual. É necessário sensibilizar as instituições para esta inclusão, seja no acesso à entrada do museu, na melhoria do *layout*, no design interior e iluminação, bem como na disponibilização de sinalização e rotas. No entanto, existem desafios e complexidades nestas estratégias inclusivas, como a dificuldade em conciliar a satisfação dos visitantes com a conservação dos objetos expositivos, o que cria desafios na gestão dos museus.

Por fim, a oportunidade de desenvolver um trabalho de projeto com uma coleção de gessos pertencente ao Palácio Nacional de Mafra foi uma mais-valia, proporcionando

desafios e metas a atingir dentro de três áreas fundamentais que pretendi unir neste projeto: História da Arte, Conservação Preventiva, Restauro e Museologia.

Através da investigação deste tema, tive o privilégio de participar no *V Congresso de História da Arte* da Associação Portuguesa de Historiadores de Arte (APHA), realizado de 18 a 20 de outubro de 2023, na Fundação Calouste Gulbenkian. A comunicação centrou-se no primeiro capítulo deste Trabalho de Projeto, especificamente na problemática da ausência, no palácio, do retábulo em gesso *Santos Bispos* de 1755, assim como no projeto escultórico inacabado do retábulo em gesso *Última Ceia*, do final do século XVIII. O título desta investigação apresentada foi “Reflexões e Teorias: Os Retábulos em Gesso de Alessandro Giusti (1715–1799)”.

A participação no referido congresso foi gratificante não apenas pelo valor intrínseco da investigação, mas também por proporcionar a oportunidade de cruzamento de investigações com outros temas igualmente interessantes, sendo uma das comunicações uma referência direta neste projeto. Especificamente, destaco a análise compositiva que foi realizada com o auxílio do método geométrico – método presente na comunicação de Francisco Henriques.

Outro capítulo está a ser escrito em simultâneo para um artigo a ser apresentado na comunicação a ser realizada no Congresso *Casted Plaster: Art or Craft em Maastricht* entre os dias 22 e 24 de novembro de 2023. O segundo e terceiro capítulo, numa união teórico-prática, criam um artigo que aborda a preservação deste Património Português em gesso, estabelecendo uma ligação entre a conservação e restauro das obras e a sua exposição em contexto museológico.

O desafio mais significativo na finalização deste trabalho de projeto foi conseguir concluir o tema proposto e ao mesmo tempo, apresentar uma parte dele no V Congresso da APHA, além de finalizar e submeter também o artigo para Maastricht. Estes 3 momentos de metas de trabalho incessante, mas ao mesmo tempo gratificante pelo valor que estes temas possuem, foram o que tornou esta experiência mais completa. [Apêndice 13 – Cronograma de Trabalhos]

Referências

- ARP. (2023). *Ética*. Obtido de ARP - Associação Profissional de Conservadores-restauradores de Portugal: <https://arp.org.pt/etica/>.
- Barclay, R. L. (2002). *Care of Objects Made of Plaster of Paris* . Obtido de Canadian Conservation Institute (CCI): <https://www.canada.ca/en/conservation-institute/services/conservation-preservation-publications/canadian-conservation-institute-notes/care-plaster-paris.html>
- Calado, M. M. (1995). *Arte e Sociedade na época de D.João V - 1º Volume*. Lisboa : Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Departamento de História de Arte.
- Camargo, I. P., & Figueiredo-Lanz, R. D. (2020). O uso da tipografia em exposições museológicas: reflexões e experiências de visita em dois museus da USP. *Revista CPC*, 15(30esp), pp. 455-492 <https://doi.org/10.11606/issn.1980-4466.v15i30espp455-492>.
- Cardoso, N. V. (2008). *Tipografias: personagens, tecnologia e história* . Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes.
- Carvalho, A. d. (1950). *A Escultura em Maфра*. Maфра: Edição do autor.
- Carvalho, M. J. (2004). *Normas de Inventário - Escultura* . Instituto Português de Museus .
- Carvalho, M. J. (2004). *Normas de Inventário - Escultura*. Portugal: Instituto Potuguês de Museus.
- Castro, J. M. (1810). *Descrição Analytica da Execução da Estatua Equestre Eregida em Lisboa á Gloria do Senhor Rei Fidelissimo D. José I*. Lisboa : Imp. Regia .
- Correia, J. C. (2014). *Estratégias de Prevenção dos Moldes dos Esbocetos de Lagoa Henriques*.
- Figueiredo, B. V. (2018). *Proposta de renovação do Museu de Escultura Comparada de Maфра. Nos seus aspetos de conservação e curadoria* . Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa.
- Frade, M. (2018). *Conservação e Restauo de Esculturas em Gesso. Valorização, Metodologia, Ensino Volume 1*. Lisboa: Faculdade Belas-Artes, Universidade de Lisboa.

- Frade, M. (2019). *Uma outra forma de ver: sentindo !* Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes.
- Frade, M. (2021). Conservação e Restauro dos gessos do escultor João da Silva: Uma Intervenção, Uma Aprendizagem! Em S. N. (SNBA), *João da Silva: O Escultor Animalista* (pp. 302-307). Lisboa: Edições Lisboa Capital Verde Europeia 2020.
- Frade, M. C. (2016). A importância do ensino dos moldes na Reabilitação, Conservação e Restauro de Estuques Decorativos em gesso: técnicas tradicionais. *Matéria-Prima: práticas artísticas no ensino básico e secundário, Vol. 4* (2), pp. 72-82.
- Füller, J. (s.d.). *Manual do Formador e Estucador*. Coleção Biblioteca de Instrução Profissional, Lisboa: Bertrand.
- Gandra, M. J. (2002). *O Monumento de Mafra de A a Z*. Mafra: Câmara Municipal de Mafra: Coleção Mafra de Bolso.
- Gazeta de Lisboa*. (18 de Março de 1756). Obtido de Hemeroteca Digital: https://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/GazetadeLisboa/1756/Marco/Marco_item1/P21.html
- Henriques, F. (2008). *Estudo do portal axial da Igreja do Mosteiro de Santa Maria de Belém : à luz do método geométrico de composição*. In: Arte teoria. - Lisboa, 2000. - N° 11 (2008), p. 133-153. ISSN 1646-396X: Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes. Obtido de <http://hdl.handle.net/10451/33868>
- ICCROM-CCI. (2017). *Guia de Gestão de Riscos para o Património Museológico*. IBERMUSEUS.
- ICOM. (24 de Agosto de 2022). *nova definição de museu*. Obtido de ICOM-Portugal: <https://icom-portugal.org/2022/09/30/nova-definicao-de-museu-2/>
- Keller, H. (s.d.). *El museo para Todas las Personas: Arte, Accesibilidad e Inclusión Social*. Obtido de The Museum for All People: Art, Accessibility and Social Inclusion: http://museumforall.musacces.es/es_ES/
- Lopes, G. G., Frade, M., & Nogueira, A. (2023). A utilização de códigos QR no combate à dissociação em coleções museológicas : o caso da reserva de escultura da Faculdade de Belas-Artes. *Grupo Español de Conservación*, pp. In: Geconservación, Vol. 23, n.º1 (2023). - p. 182-190.
- Machado, C. V. (1823). *Colleção de memórias, relativas às vidas dos pintores, e escultores, architetos, e gravadores portugueses, e dos estrangeiros, que estiverão em Portugal*. Lisboa: Imprensa de Victorino Rodrigues da Silva.

- Martins, P. R. (2015). *Museus (in)capacitantes : deficiência, acessibilidades e inclusão em museus de arte*. Obtido de <http://hdl.handle.net/10451/15959>
- Mascarenhas, A. F. (2013). *Moldes e Moldagens: Instrumentos de Proteção, Preservação e Perpetuação da obra de António Francisco Lisboa*. Universidade Federal de Minas Gerais .
- Matriz.net. (s.d.). *FICHA DE INVENTÁRIO - PNM 1002*. Obtido de Matriz.Net.dgpc: <http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=1069792>
- Matriz.net. (s.d.). *FICHA DE INVENTÁRIO - PNM 1003*. Obtido de Matriz.Net.dgpc: <http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=1069955>
- Matriz.net. (s.d.). *FICHA DE INVENTÁRIO - PNM 1005*. Obtido de Matriz.Net.dgpc: <http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=1069788>
- Matriz.net. (s.d.). *FICHA DE INVENTÁRIO - PNM 1007*. Obtido de Matriz.Net.dgpc: <http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=1069791>
- Matriz.net. (s.d.). *FICHA DE INVENTÁRIO - PNM 1011*. Obtido de Matriz.Net.dgpc: <http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=1069789>
- Matriz.net. (s.d.). *FICHA DE INVENTÁRIO - PNM 1013*. Obtido de Matriz.Net.dgpc: <http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=1069790>
- Matriz.net. (s.d.). *FICHA DE INVENTÁRIO - PNM 1016*. Obtido de Matriz.Net.dgpc: <http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=1069794>
- Matriz.net. (s.d.). *FICHA DE INVENTÁRIO - PNM 1018*. Obtido de Matriz.Net.dgpc: <http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=1069796>
- Matriz.net. (s.d.). *FICHA DE INVENTÁRIO - PNM 1021*. Obtido de Matriz.Net.dgpc: <http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=1069793>

- Matriz.net. (s.d.). *FICHA DE INVENTÁRIO - PNM 7429*. Obtido de Matriz.Net.dgpc:
<http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objetos/ObjetosConsultar.aspx?IdReg=1069948>
- Matriz.net. (s.d.). *FICHA DE INVENTÁRIO - PNM 7504*. Obtido de Matriz.Net.dgpc:
<http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objetos/ObjetosConsultar.aspx?IdReg=996177>
- Matriz.net. (s.d.). *FICHA DE INVENTÁRIO - PNM 7505*. Obtido de Matriz.Net.dgpc:
<http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objetos/ObjetosConsultar.aspx?IdReg=996176>
- Matriz.net. (s.d.). *FICHA DE INVENTÁRIO - PNM 996*. Obtido de Matriz.Net.dgpc:
<http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objetos/ObjetosConsultar.aspx?IdReg=1069795>
- Matriz.net. (s.d.). *FICHA DE INVENTÁRIO - PNM 997*. Obtido de Matriz.Net.dgpc:
<http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objetos/ObjetosConsultar.aspx?IdReg=1069787>
- Mendonça, R. R. (2014). *A recepção de escultura clássica na Academia de Belas-Artes de Lisboa*. Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa.
- Neto, M. J., & Frade, M. C. (2016). *Os modelos de gessos de estátuas antigas da Academia Real de Belas-Artes de Lisboa: valorização e salvaguarda de uma coleção didática*. Rio Books.
- Pamplona, F. d. (1987). *Dicionário de pintores e escultores portugueses ou que trabalharam em Portugal*.
- Pereira, J. F. (1989). *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*. Editorial Presença .
- Pereira, J. F. (1994). *Arquitetura e Escultura de Mafra - Retórica da Perfeição*. Lisboa: Editorial Presença.
- Pereira, J. F. (2000). *As Leituras de Machado de Castro*. Faculdade de Belas Artes .
- Pereira, J. F. (2003). *A Escultura de Mafra*. IPPAR .
- Pereira, J. F. (2005). *Dicionário de Escultura Portuguesa* . Editorial Caminho.
- Pimentel, A. F. (2002). *Arquitetura e Poder - O Real Edifício de Mafra*. Livros Horizonte.
- Pinheiro, Á. d., Ramos, E. L., & Borin, M. R. (2013). Universidade, Educação, Museus e Ação Patrimonial. *Revista Vox Musei arte e património*, pp. Vol.1 (2): pp.78-91.
- Ramos, M. C. (2011). *O Gesso na Escultura Contemporânea: A História e as Técnicas*.
- Riegl, A. (1984). *O Culto Moderno dos Monumentos*. Paris.

- Saldanha, S. C. (2012). *Alessandro Giusti (1715-1799) e a Aula de Escultura de Mafra*. Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.
- Saldanha, S. C. (2017). A Aula de Escultura de Mafra. *Revista Monumentos n°35*, pp. 26-39.
- Studio, T. (s.d.). *Musée Fabre Montpellier - Inclusive Design Agency*. Obtido de Tactile Studio : <https://tactilestudio.co/achievements/musee-fabre-montpellier-tactile-sculpture-gallery-experiences-for-all-inclusion/>
- Terenó, P. (2017). *Convento e Basílica de Mafra / Real Edifício de Mafra / Palácio Nacional de Mafra*. Obtido de Monumentos.gov.pt: http://www.monumentos.gov.pt/site/app_pagesuser/sipa.aspx?id=6381
- Vale, T. L. (2002). *A Escultura Italiana em Mafra*. Livros Horizonte.
- Vale, T. L. (2003). A obra de três escultores maiores do setecento em Mafra: Bracci, Maini e Della Valle. *Actas do II Congresso Internacional* (pp. 679-690). Porto: Universidade do Porto. Faculdade de Letras. Departamento de Ciências e Técnicas do Património .
- Vale, T. L. (2005). *Escultura Barroca Italiana em Portugal2*. Livros Horizonte.
- Waller, R. R., & Cato, P. S. (2019). *Agent of deterioration: dissociation*. Obtido de <https://www.canada.ca/en/conservation-institute/services/agents-deterioration/dissociation.html>

Apêndices

Apêndice 1 – Temática *Última Ceia*

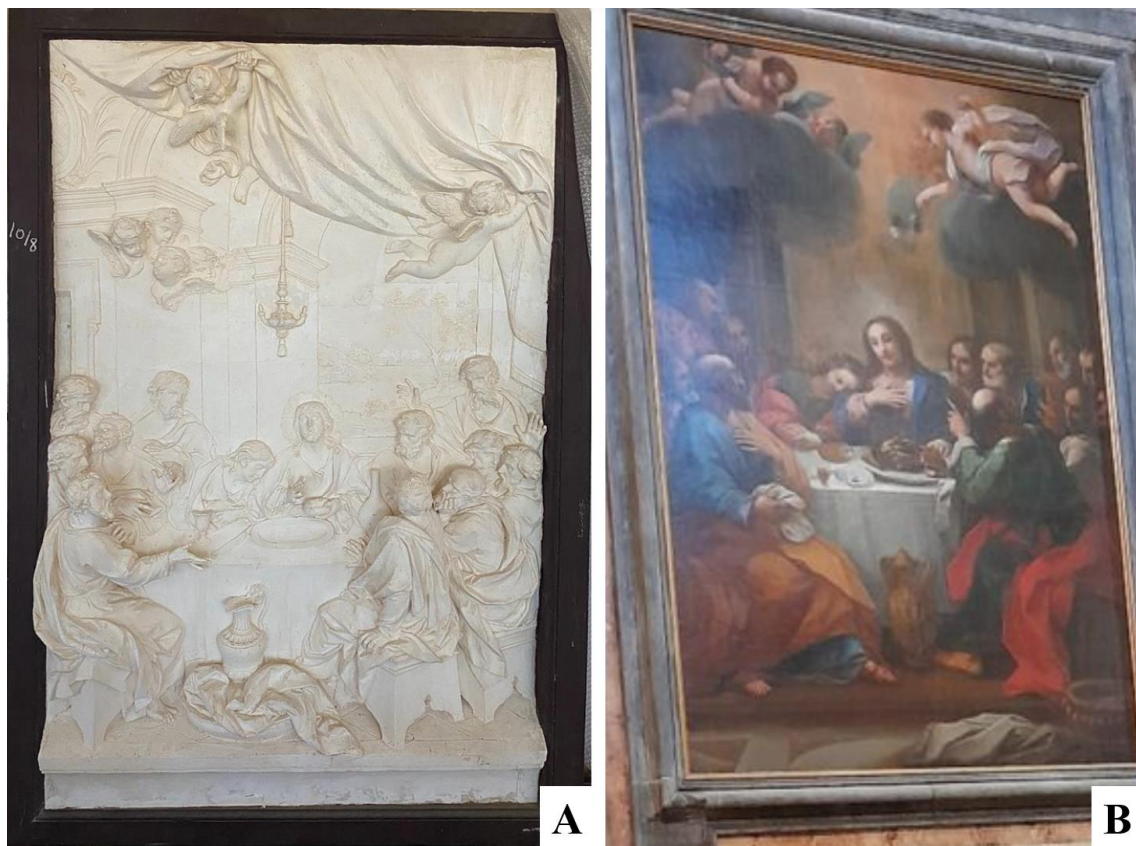


Figura 46 – Última Ceia. (A) retábulo em gesso. (B) painel pintado. ©PNM/Mariana Santos

Apêndice 2 – Patologias ao microscópio digital móvel



Figura 47 – Películas de cola acrílica. (A) superfície da zona fragmentada a olho nu. (B) fotografia ao microscópio digital com luz incidente – detalhe do sisal e superfície do gesso com brilho devido à película. ©PNM/Mariana Santos

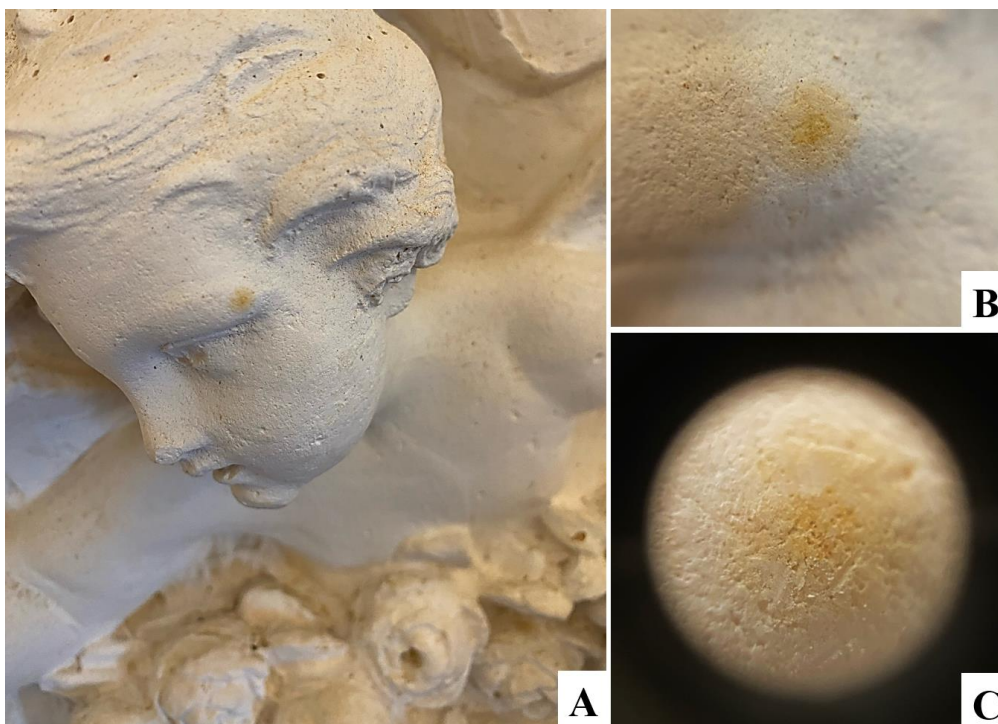


Figura 48 – (A) mancha no rosto de um anjo. (B) superfície do gesso a olho nu. (C) fotografia ao microscópio digital com luz incidente na mancha. ©PNM/Mariana Santos



Figura 49 – (A) vestígios de pigmento nos poros do gesso num rosto feminino. (B) superfície do gesso a olho nu. (C) fotografia ao microscópio digital com luz incidente nos poros com pigmento. ©PNM/Mariana Santos

Apêndice 3 – Intervenções anteriores



Figura 50 – Superfície do gesso com mancha de intervenção anterior, na mão da virgem. ©PNM/Mariana Santos



Figura 51 - Superfície do gesso com mancha em relevo na cabeça de um anjo. Aparenta ser uma gota que se deixou cair. ©PNM/Mariana Santos



Figura 52 – Intervenção anterior no arco de um violino. ©PNM/Mariana Santos.



Figura 53 – Intervenção anterior no tardo de um violino. ©PNM/Mariana Santos.



Figura 54 - Intervenção anterior no violino de um anjo. ©PNM/Mariana Santos



Figura 55 - Intervenção anterior numa asa de um anjo. Duas manchas. ©PNM/Mariana Santos



Figura 56 - Intervenção anterior num violino de um anjo ©PNM/Mariana Santos



Figura 57 - Intervenção anterior no nariz e ao longo da cara de um anjo. ©PNM/Mariana Santos

Apêndice 4 – Limpeza mecânica

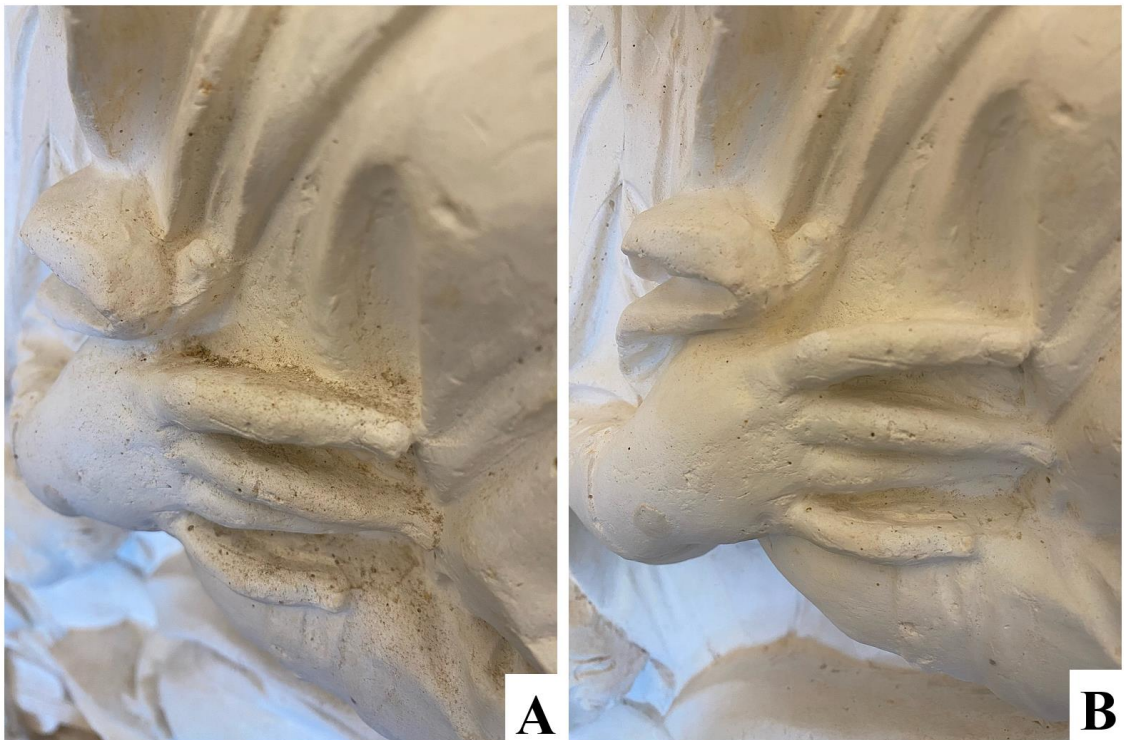


Figura 58 – Braço da Virgem. (A) antes da limpeza com presença de deposição de sujidade. (B) depois da limpeza ©PNM/Mariana Santos

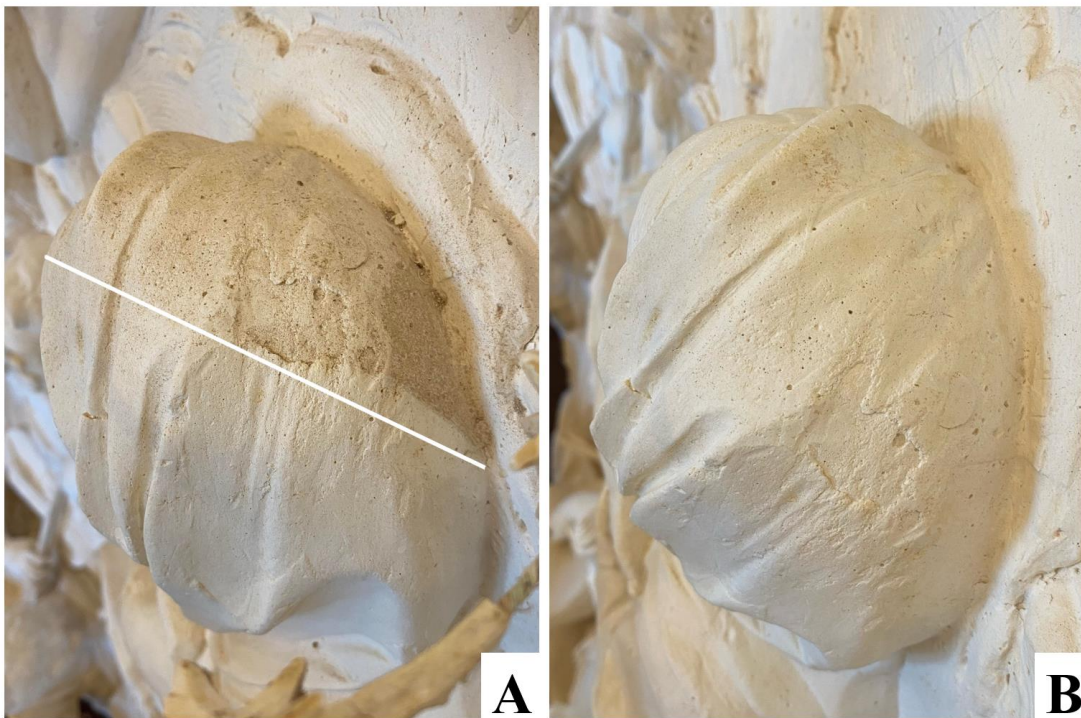


Figura 59 – Cabeça da Virgem. (A) durante a limpeza com presença de deposição de sujidade. (B) Depois da limpeza ©PNM/Mariana Santos

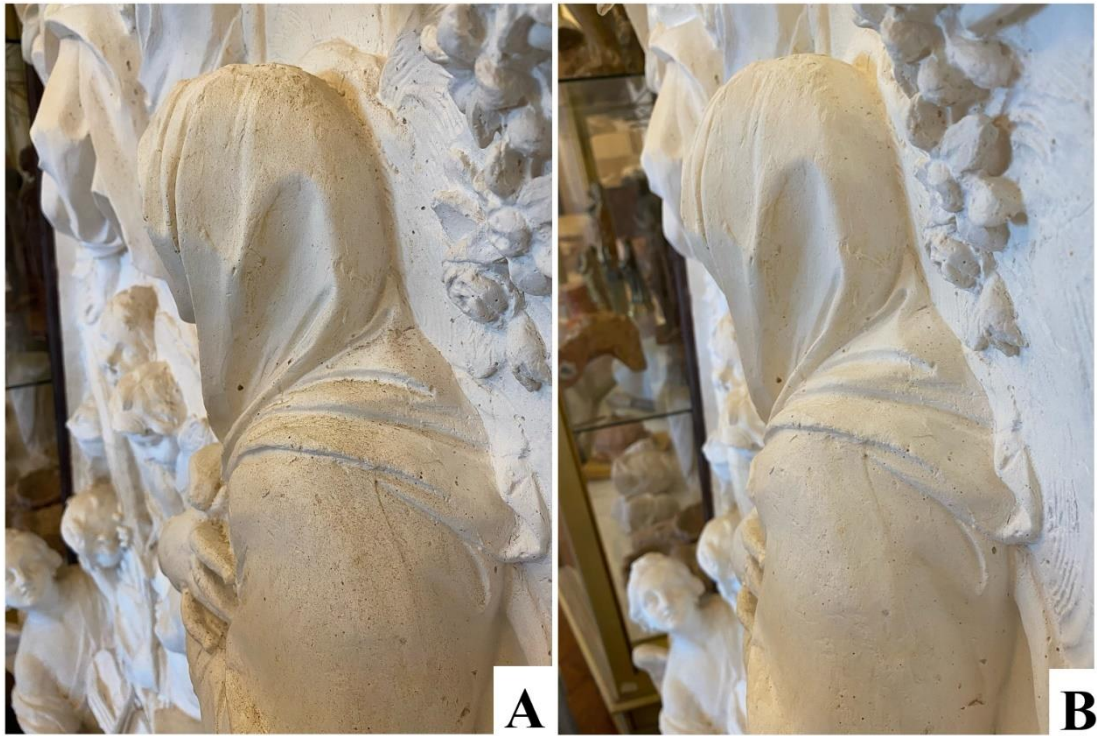


Figura 60 - Tardoz da virgem. (A) antes da limpeza com presença de deposição de sujidade. (B) Depois da limpeza ©PNM/Mariana Santos

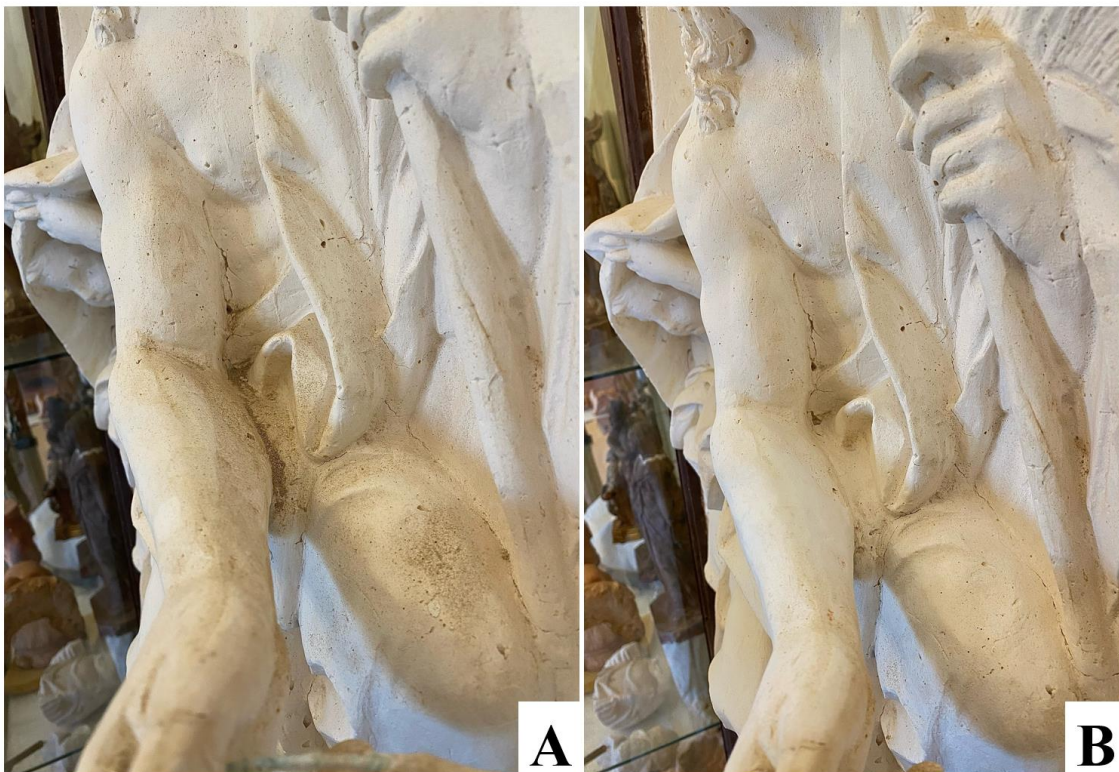


Figura 61- Braço de Jesus (A) antes da limpeza com presença deposição de sujidade. (B) Depois da limpeza ©PNM/Mariana Santos



Figura 62 - Cabeça de Jesus. (A) antes da limpeza com presença deposição de sujidade. (B) Depois da limpeza ©PNM/Mariana Santos

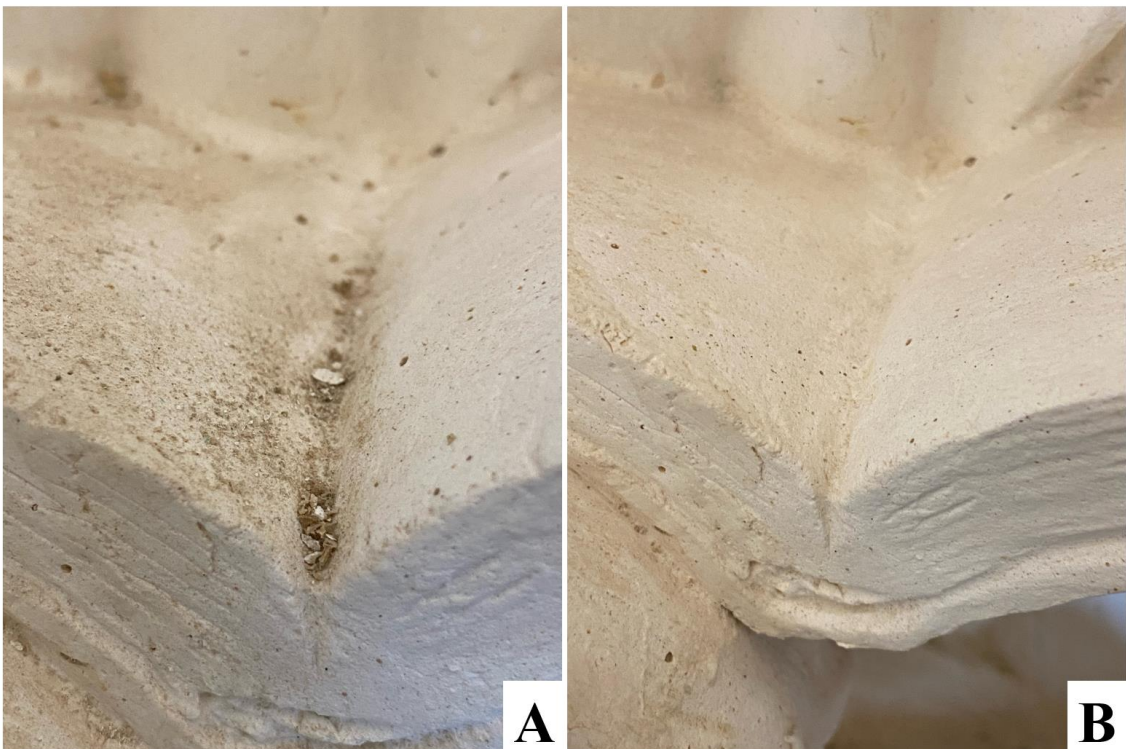


Figura 63 - Livro. (A) antes da limpeza com presença deposição de sujidade. (B) Depois da limpeza ©PNM/Mariana Santos

Apêndice 5 – Colagens

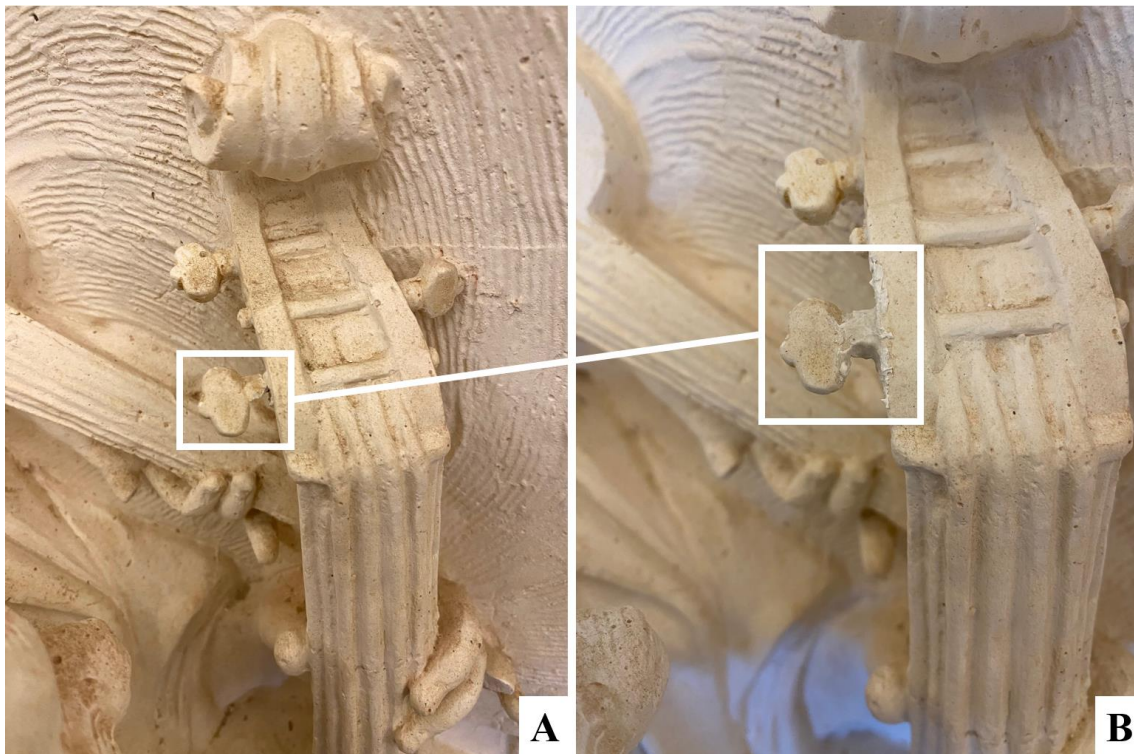


Figura 64 – Pormenor de instrumento musical. (A) antes da colagem – falta de aderência. (B) Depois da intervenção ©PNM/Mariana Santos

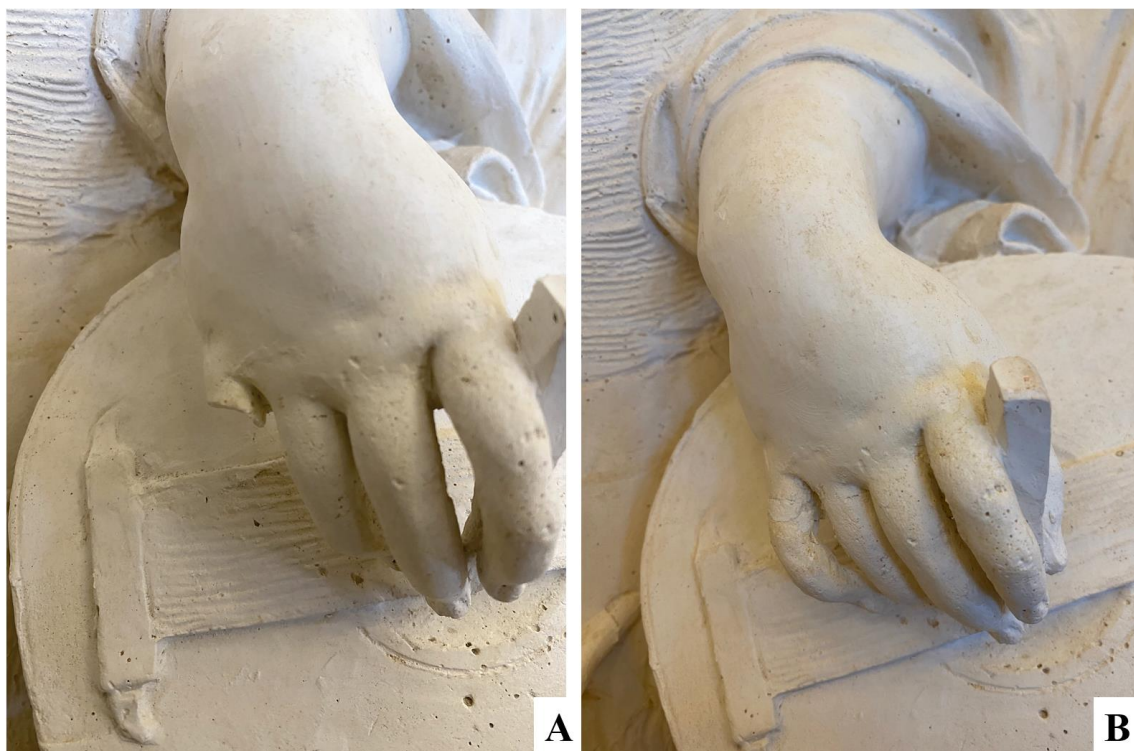


Figura 65 – Dedo de um anjo. (A) antes da colagem – fratura. (B) depois da colagem ©PNM/Mariana Santos

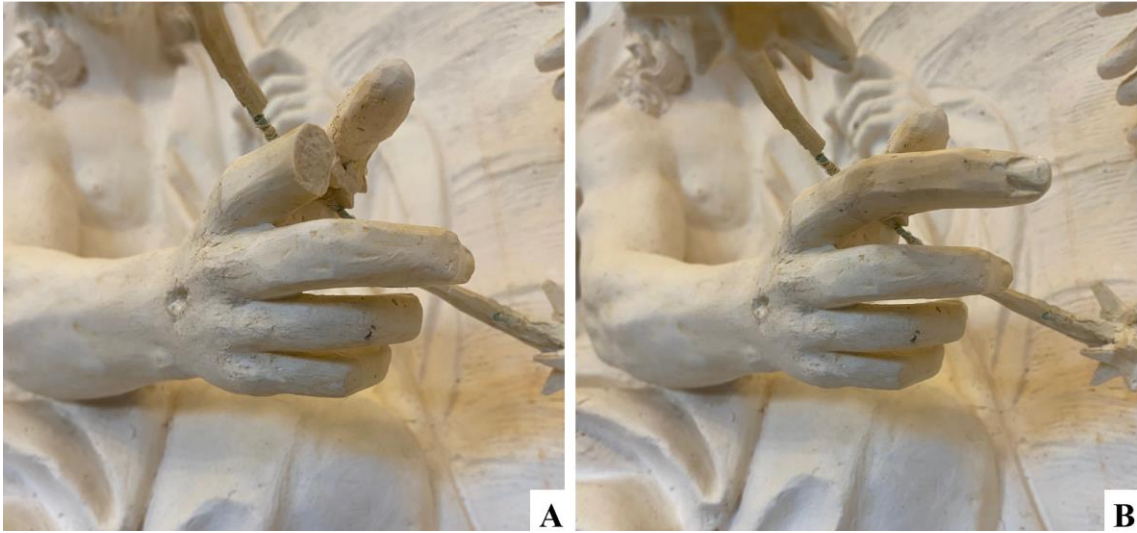


Figura 66 – Dedo Indicador de Jesus. (A) antes da colagem – fratura. (B) depois da colagem ©PNM/Mariana Santos

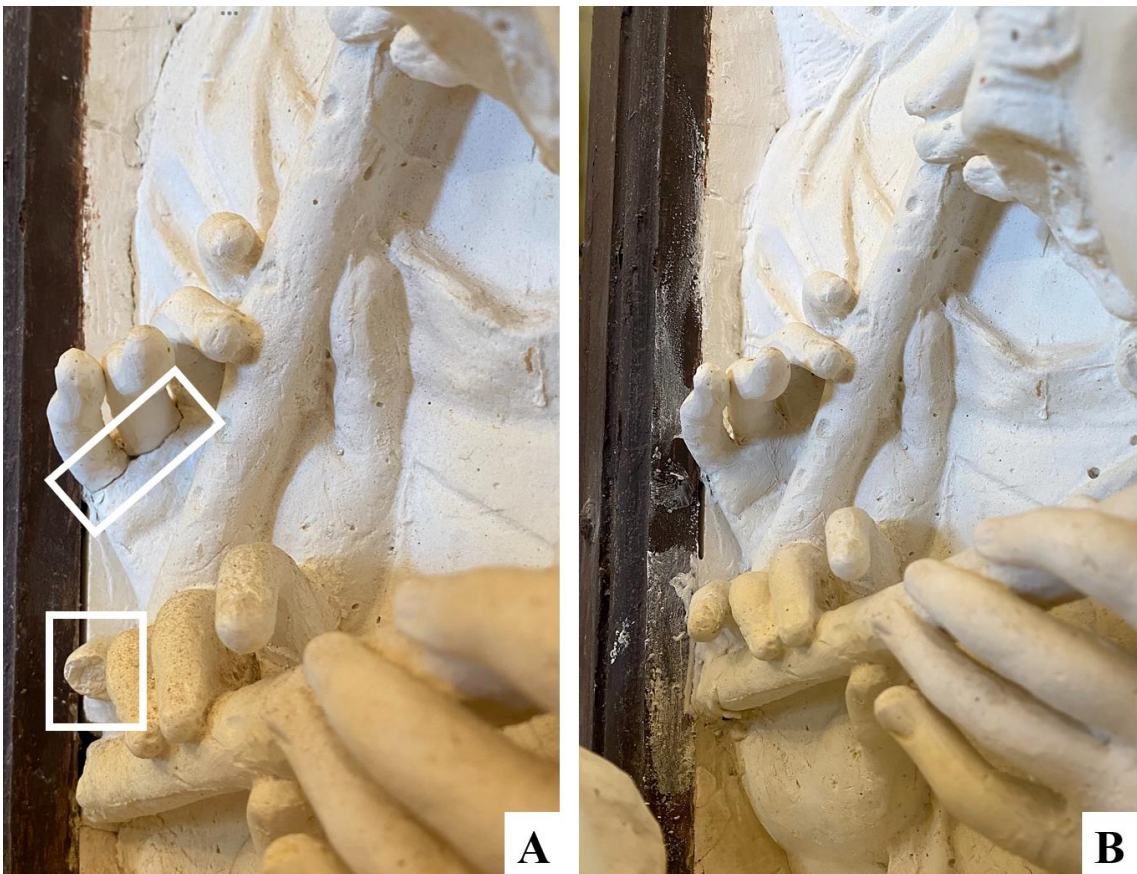


Figura 67 – Dedos de anjos. (A) antes da colagem – fratura no dedo mindinho e fissuras na mão por cima. (B) depois da colagem e preenchimento de fissura. ©PNM/Mariana Santos

Apêndice 6 – Preenchimento de Fissuras e Fendas



Figura 68 – Anjos junto à moldura de madeira. (A) antes do preenchimento – fenda. (B) depois do preenchimento.
©PNM/Mariana Santos



Figura 69 – Anjo junto à moldura. (A) antes do preenchimento – fissura. (B) depois do preenchimento.
©PNM/Mariana Santos



Figura 70 – Anjos junto à moldura. (A) antes do preenchimento – fissuras. (B) depois do preenchimento.
©PNM/Mariana Santos



Figura 71 – Panejamento junto à moldura. (A) antes do preenchimento – fissuras. (B) depois do preenchimento.
©PNM/Mariana Santos

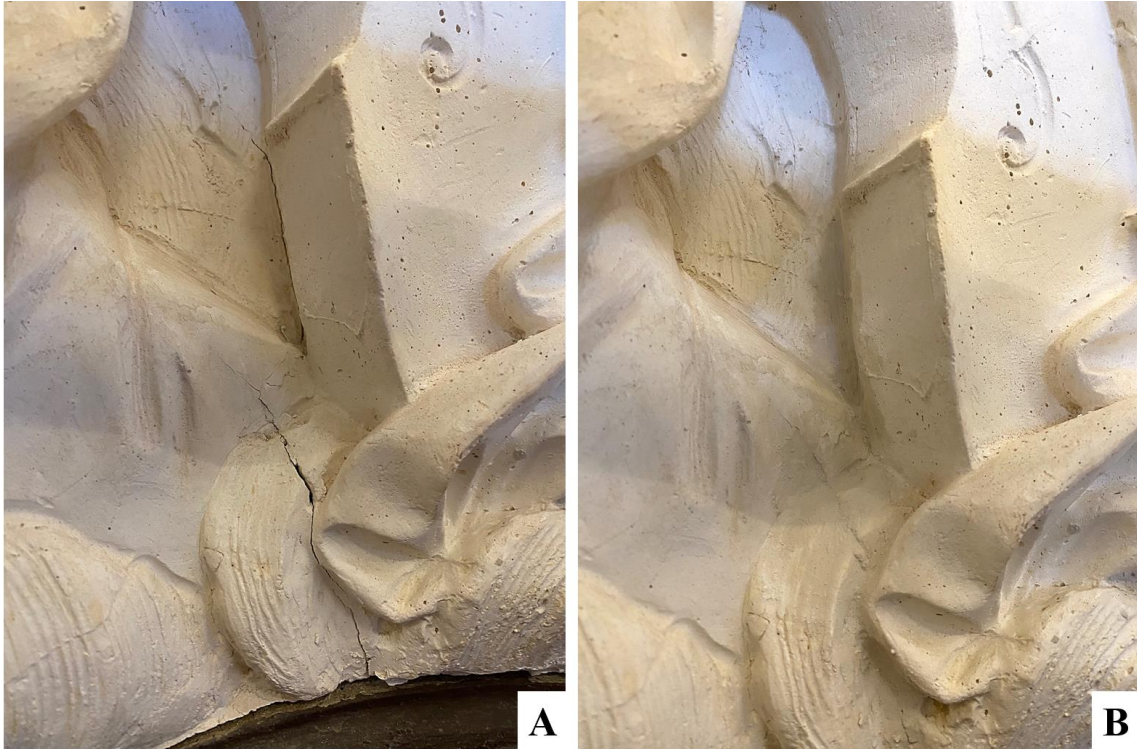


Figura 72 – Nuvens junto à moldura. (A) antes do preenchimento – fenda. (B) depois do preenchimento. ©PNM/Mariana Santos

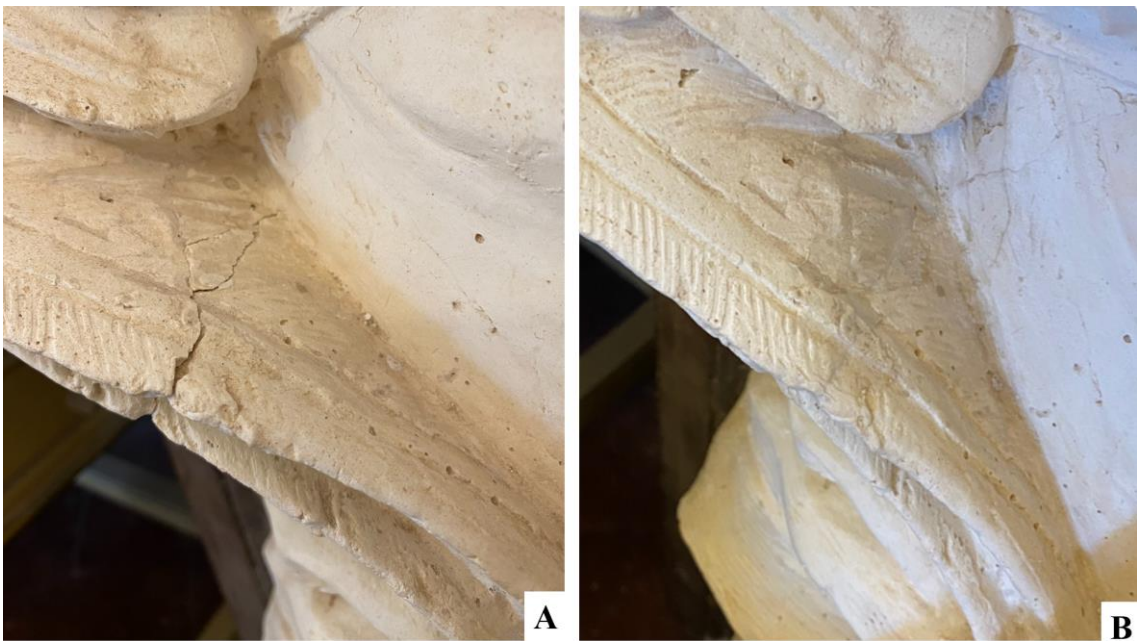


Figura 73 – Asas de um anjo. (A) antes do preenchimento - Fissura. (B) depois do preenchimento. ©PNM/Mariana Santos

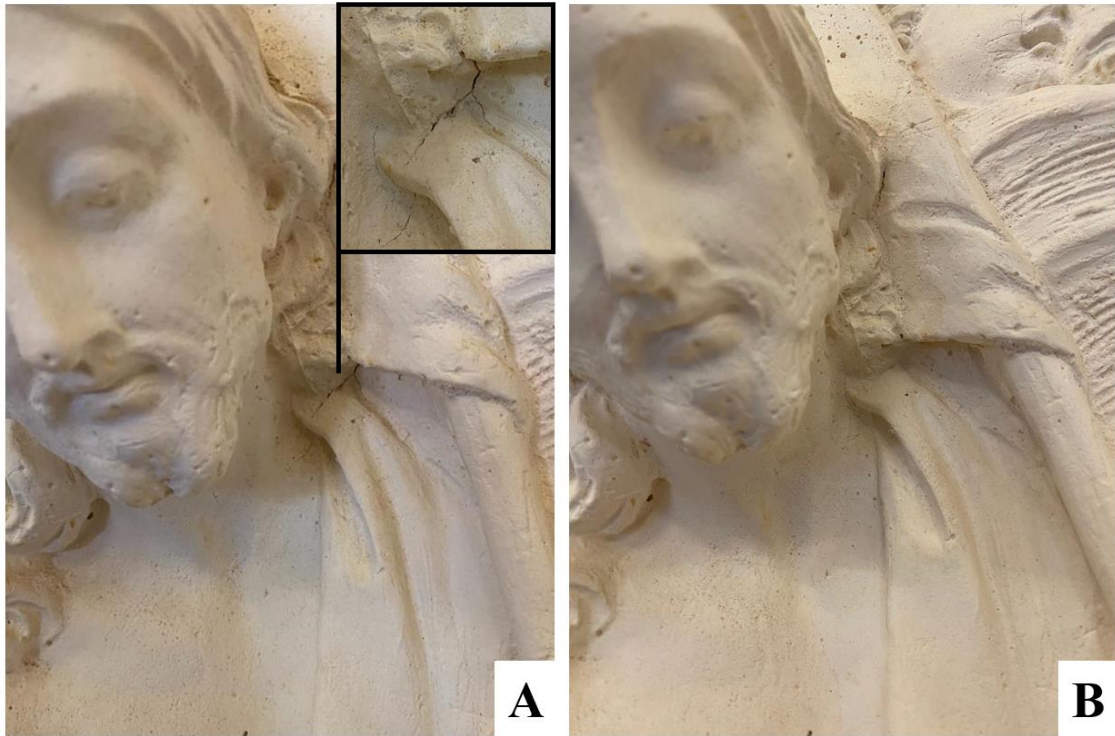


Figura 74 - Espaço recôndito numa dobra de panejamento. (A) antes do preenchimento - Fissura. (B) depois do preenchimento. ©PNM/Mariana Santos

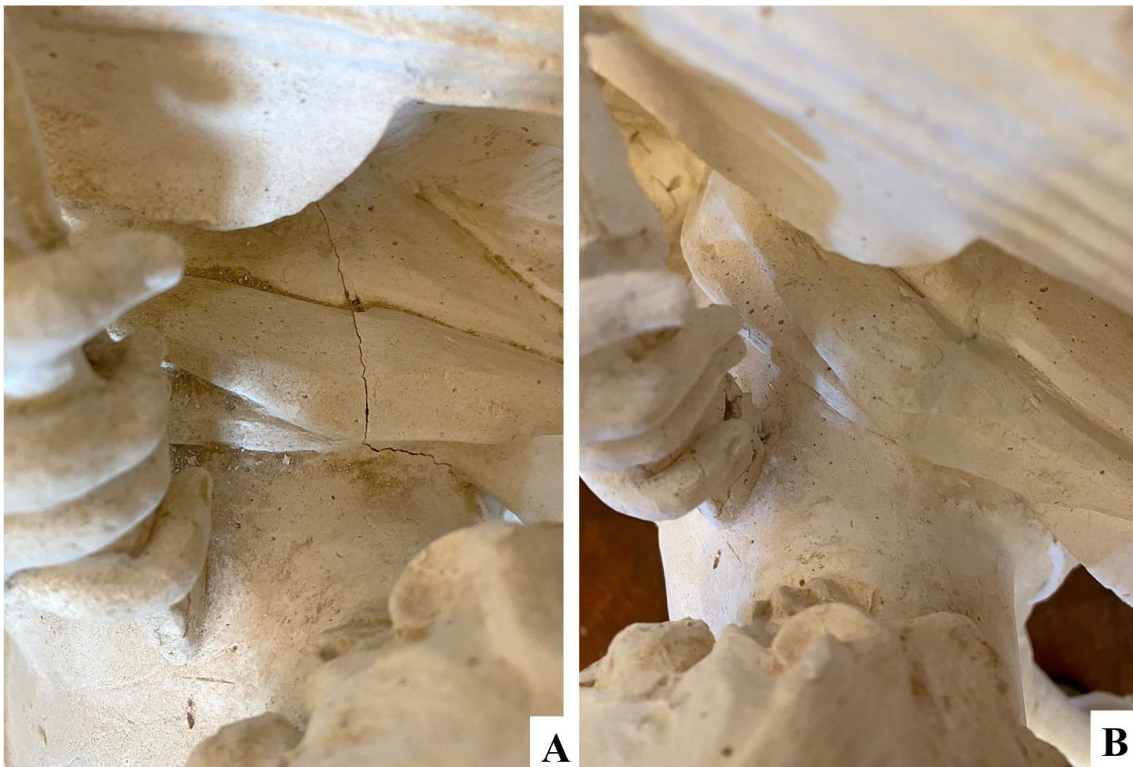


Figura 75 - Espaço recôndito uma dobra de panejamento atrás da cabeça de um anjo. (A) antes do preenchimento - Fissura. (B) depois do preenchimento. ©PNM/Mariana Santos



Figura 76 – Espaço adjacente à moldura no gesso. (A) antes do preenchimento - Fissura. (B) depois do preenchimento. ©PNM/Mariana Santos

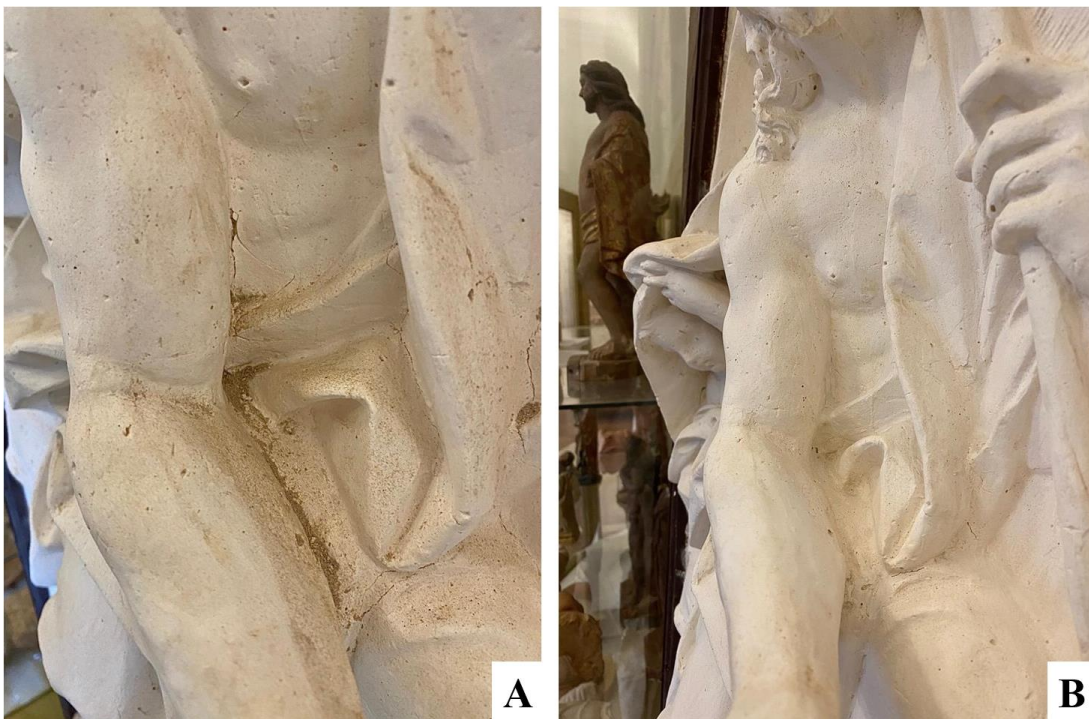


Figura 77 – Braço de Jesus. (A) antes do preenchimento – Fissura e deposição de sujidade. (B) depois do da limpeza e preenchimento. ©PNM/Mariana Santos



Figura 78 – Materiais de auxílio aos preenchimentos. (A) Espátulas. (B) Seringas e Pipeta ©Mariana Santos

Apêndice 7 – Reconstituição volumétrica



Figura 79 – Películas de cola acrílica removidas do fragmento e retábulo. ©PNM/Mariana Santos



Figura 80 – Após remoção de películas de cola acrílica. (A) no fragmento). (B) no retábulo. ©PNM/Mariana Santos



Figura 81 – Braço do anjo após reconstituição volumétrica. ©PNM/Mariana Santos

Apêndice 8 – Evolução da proposta expositiva

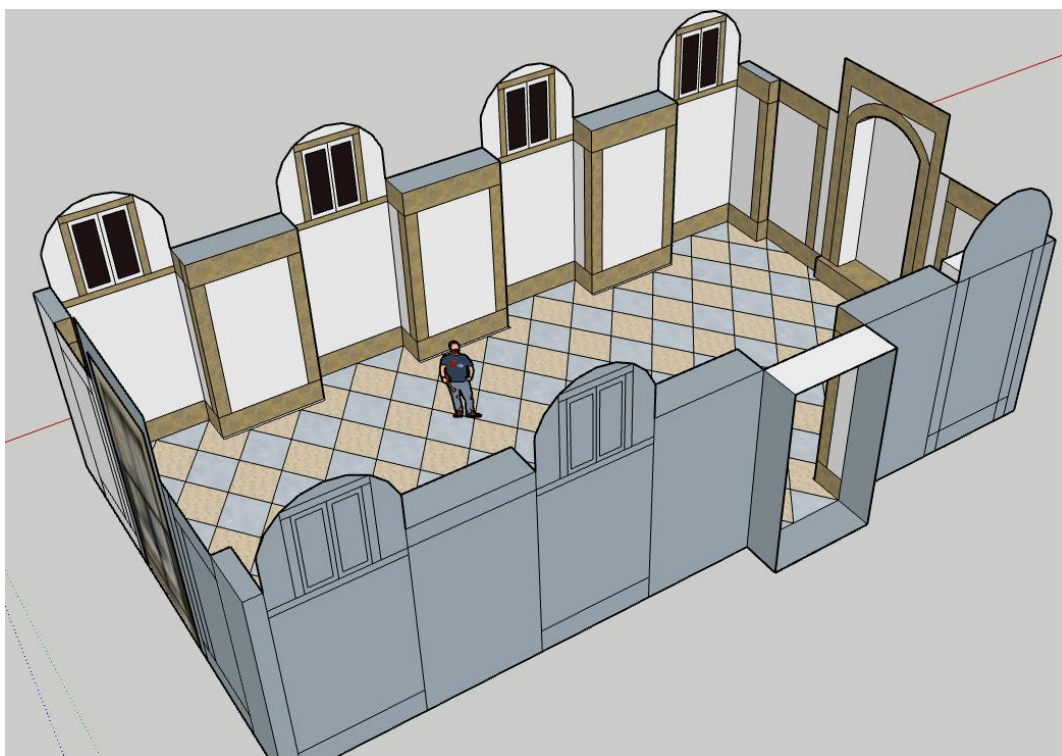


Figura 82 – Esboço ilustrativo da sala da galilé criado no Sketchup®. ©Mariana Santos



Figura 83 – Primeiro esboço da disposição das peças no espaço expositivo criado no Sketchup®. ©PNM/Mariana Santos



Figura 84 – Vista frontal do primeiro esboço de disposição das peças no espaço expositivo criado no Sketchup®. ©PNM/Mariana Santos

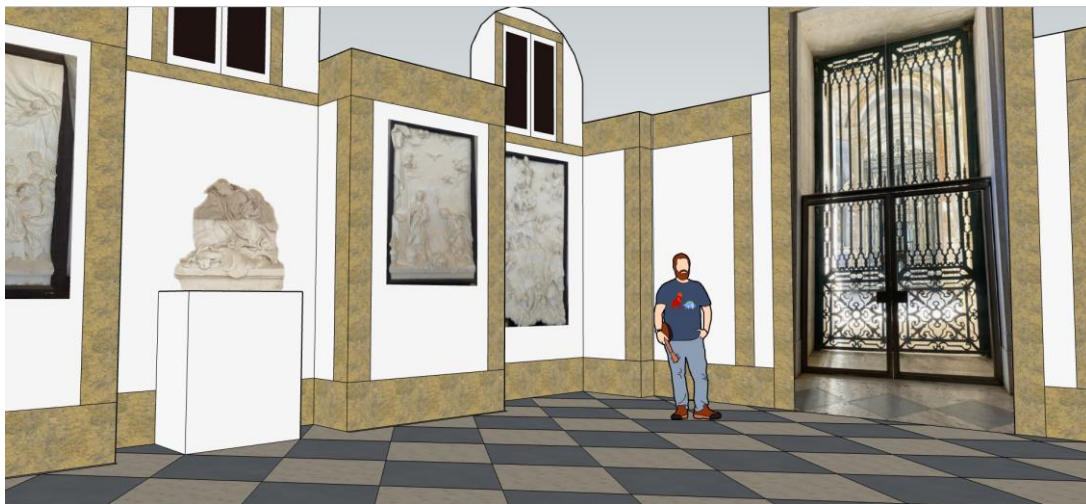


Figura 85 – Vista diagonal do primeiro esboço de disposição das peças no espaço expositivo criado no Sketchup®. ©PNM/Mariana Santos



Figura 86 – Vista para a entrada no primeiro esboço de disposição das peças no espaço expositivo criado no Sketchup®. ©PNM/Mariana Santos

Apêndice 9 – Maquete da proposta Final de Exposição



Figura 87– Vista para a entrada, início do percurso expositivo criado no Sketchup®. ©PNM/Mariana Santos

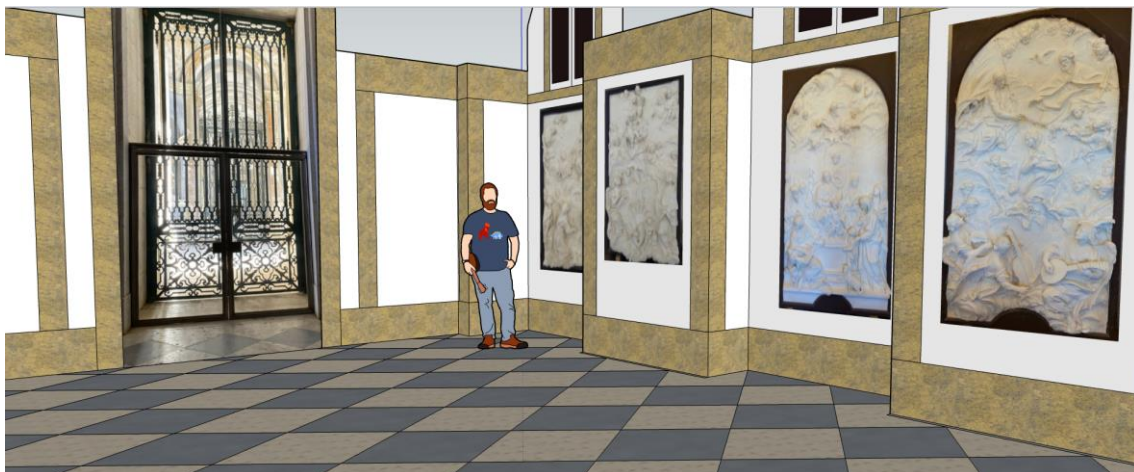


Figura 88 – Vista diagonal do percurso expositivo criado no Sketchup®. ©PNM/Mariana Santos



Figura 89 – Vista diagonal para o final do percurso expositivo criado no Sketchup®. ©PNM/Mariana Santos

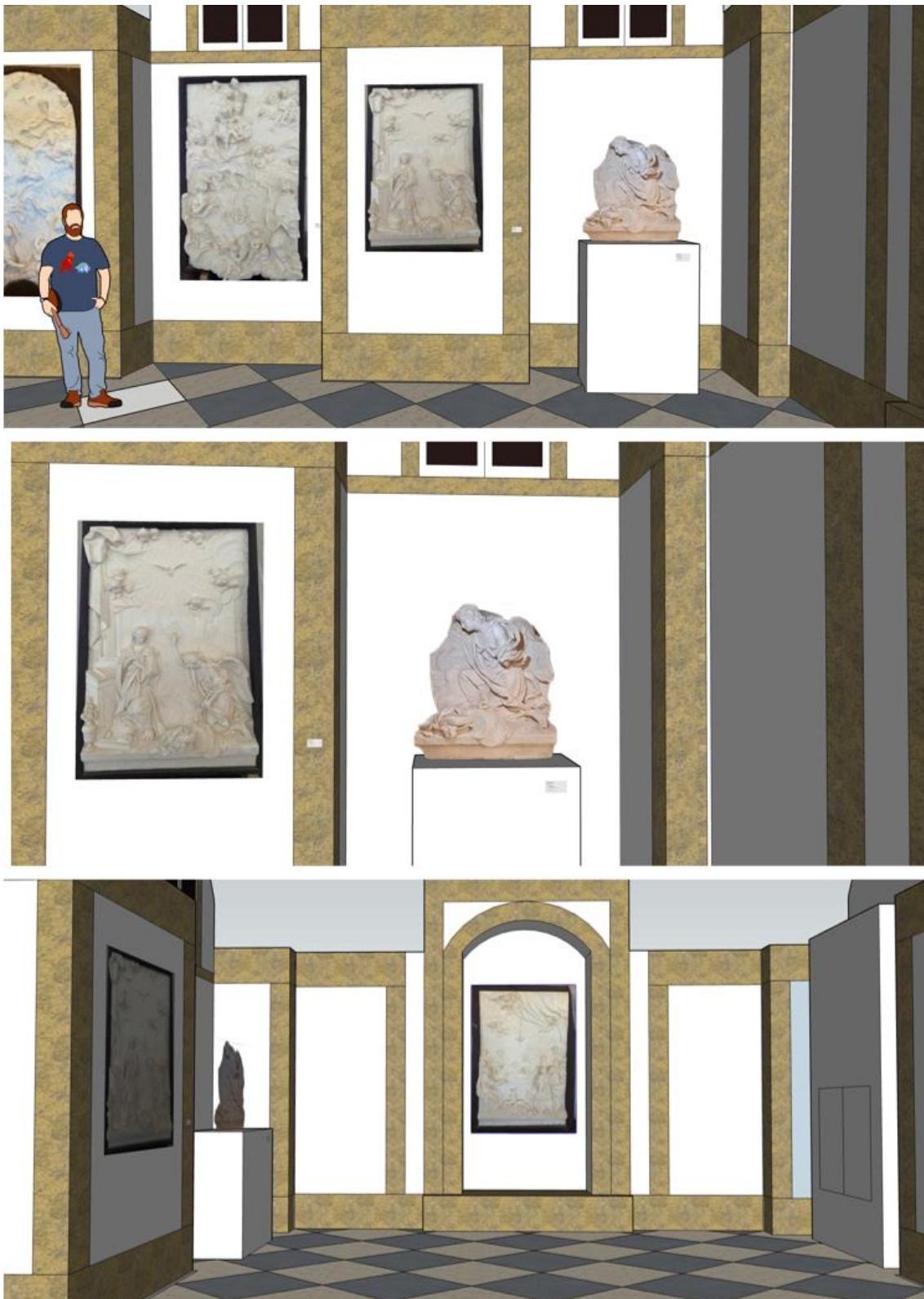


Figura 90 – Diferentes perspetivas do final do percurso expositivo criado no Sketchup®. ©PNM/Mariana Santos

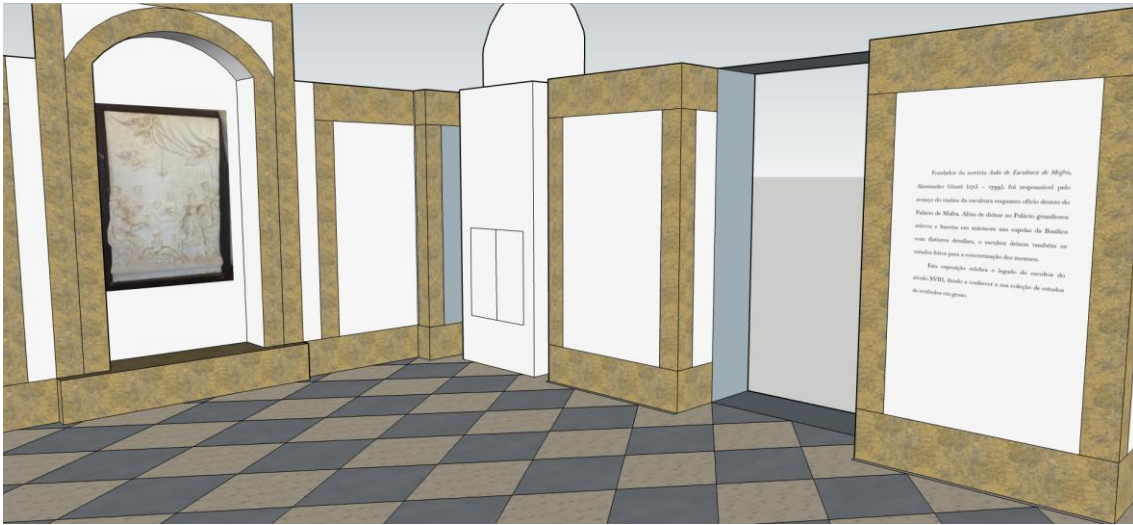


Figura 91- Vista diagonal do percurso expositivo criado no Sketchup®. ©PNM/Mariana Santos

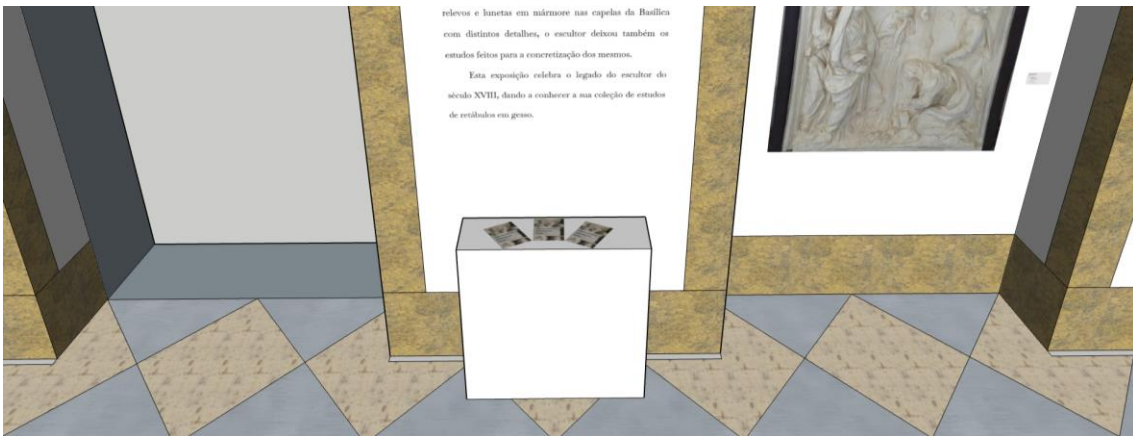


Figura 92 – Esboço de pormenor de Plinto com brochuras e texto introdutório, criado no Sketchup®. ©PNM/Mariana Santos



Figura 93 – Pormenor das brochuras e texto introdutório, criado no Sketchup®. ©PNM/Mariana Santos

Apêndice 10 – Programação Complementar interativa



Figura 94 – Esboço da proposta de disposição da réplica na capela Coroação de Nossa Senhora, criado no Sketchup®. ©PNM/Mariana Santos

Apêndice 11 – Brochura de exposição

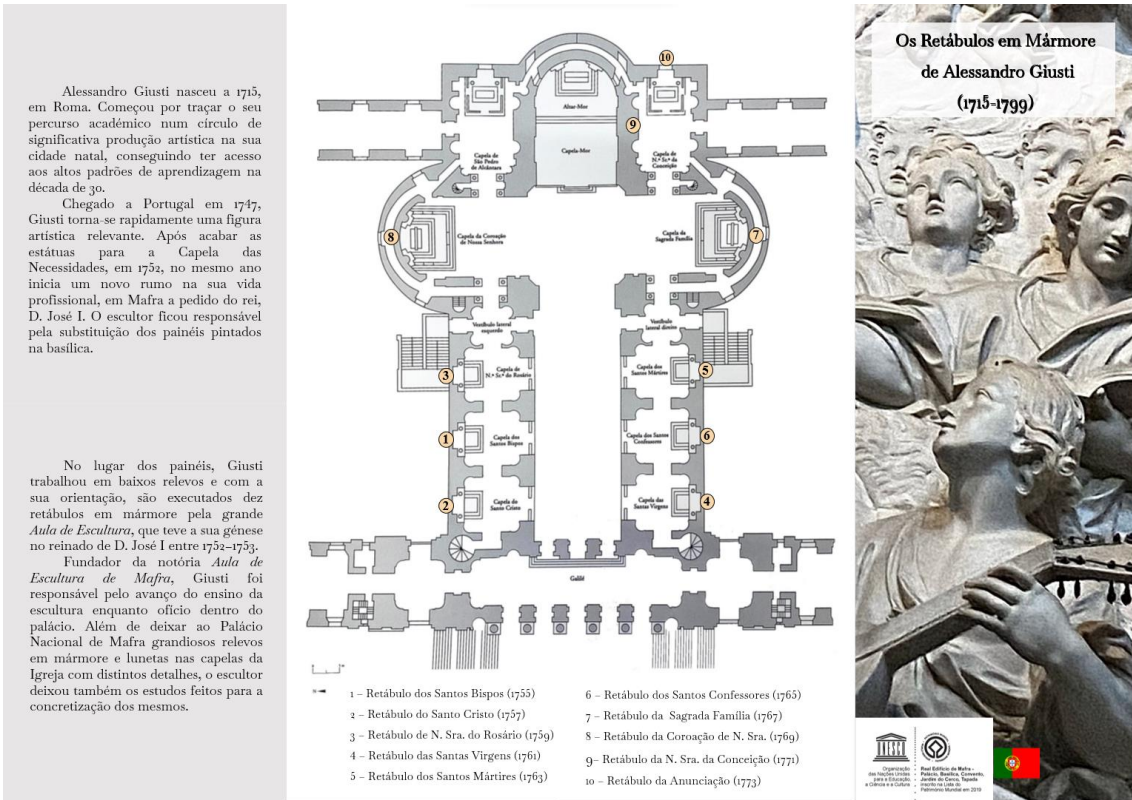


Figura 95 – Brochura em português ©Mariana Santos

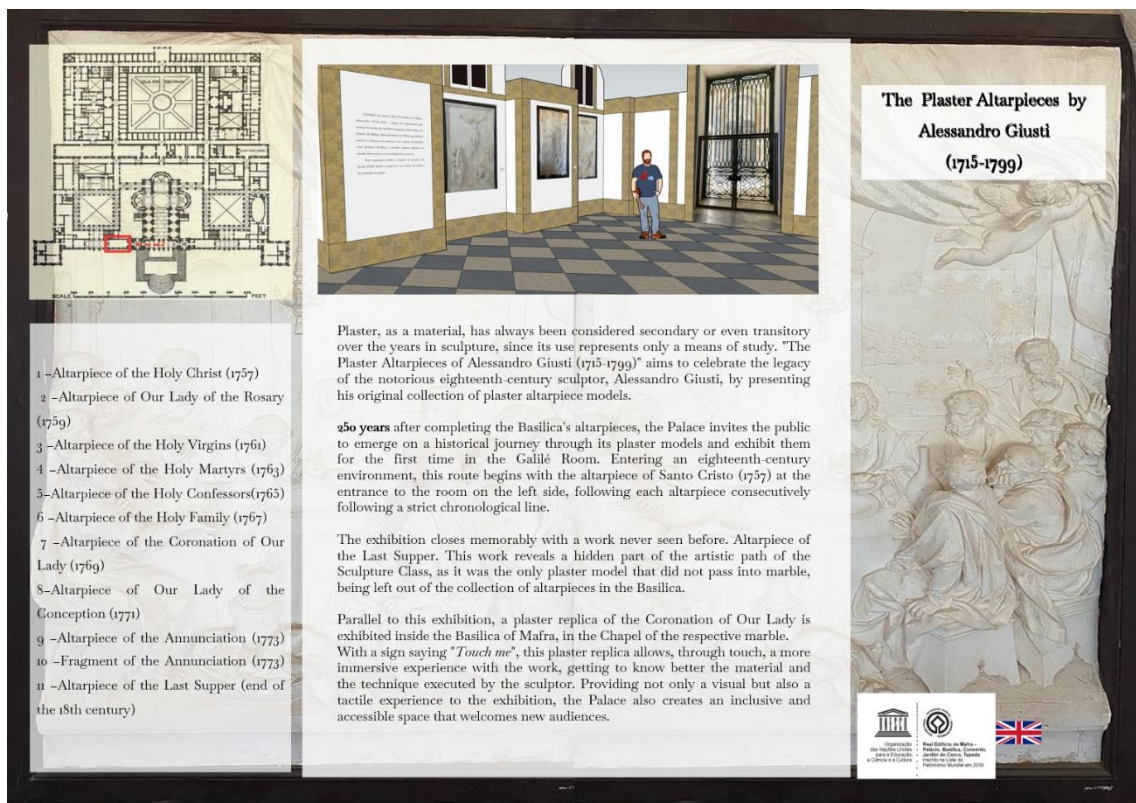
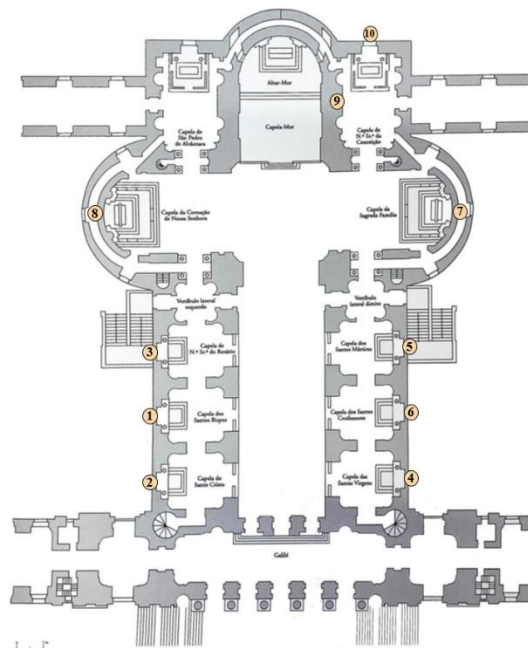


Figura 96 – Brochura em inglês ©PNM/Mariana Santos

Alessandro Giusti was born in 1715 in Rome. In his Italian birthplace, he began by tracing his academic path in a circle of significant artistic production in his hometown, managing to have access to my high standards of learning in the 30s. Arriving in Portugal in 1747, Giusti quickly became a well-known figure. After finishing the statues for the Chapel of Necessidades in 1752, in the same year he began a new direction in his professional life in Mafra at the request of the King, D. José I. The sculptor was responsible for replacing the painted panels in the Basilica that suggested damage related to humidity.

In place of the panels, Giusti worked on bas-reliefs and with his guidance, ten marble altarpieces were executed by the great Sculpture Class, which had its genesis in the reign of D. José I between 1752 - 1753. Founder of the notorious Mafra Sculpture Class, Giusti was responsible for advancing the teaching of sculpture as a craft within the Palace. In addition to leaving to the National Palace of Mafra grandiose marble reliefs and lunettes in the chapels of the Church with different details, the sculptor also left the studies made for their realization.



- 1 - Altarpiece of the Holy Bishops (1755)
- 2 - Altarpiece of the Holy Christ (1757)
- 3 - Altarpiece of Our Lady of the Rosary (1759)
- 4 - Altarpiece of the Holy Virgins (1761)
- 5 - Altarpiece of the Holy Martyrs (1763)
- 6 - Altarpiece of the Holy Confessors (1765)
- 7 - Altarpiece of the Holy Family (1767)
- 8 - Altarpiece of the Coronation of Our Lady (1769)
- 9 - Altarpiece of Our Lady of the Conception (1771)
- 10 - Altarpiece of the Annunciation (1773)



Figura 97 – Brochura em inglês ©Mariana Santos

Apêndice 12 – Testes para Tabelas

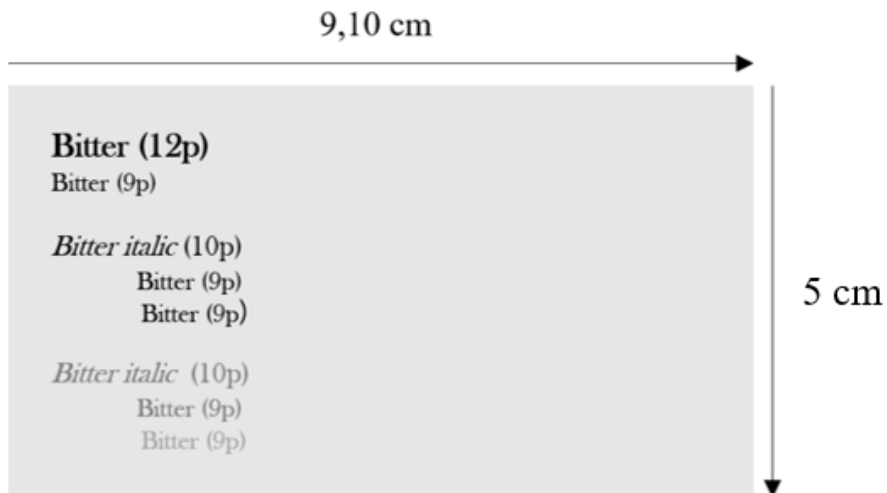


Figura 98 – Teste de Tabela com fonte *Bitter*



Figura 99 – Teste de Tabela com fonte *Baskerville*



Figura 100 – Tabela final com fonte *Barkerville*

Apêndice 13 – Cronograma de Trabalhos

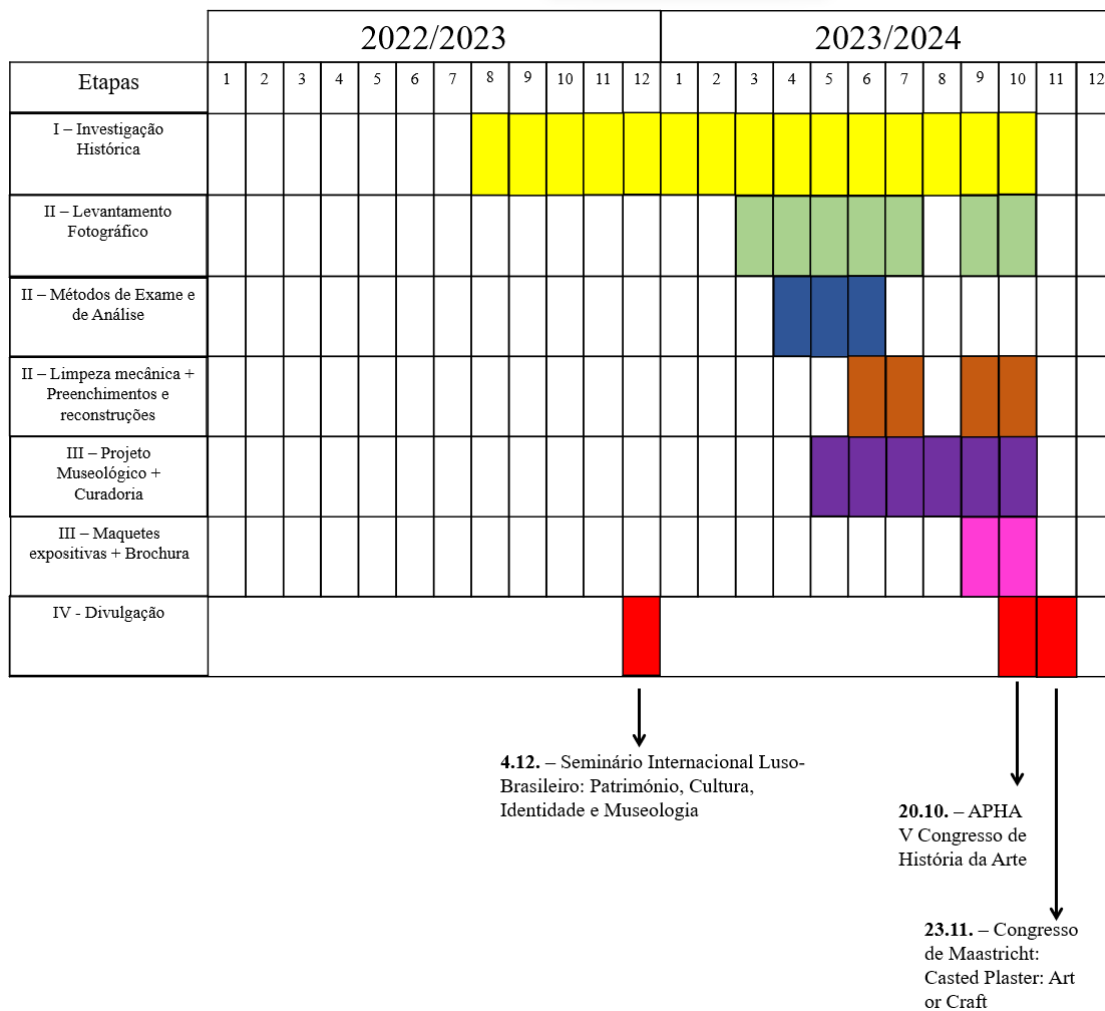


Figura 101 – Cronograma de Trabalhos 2022-2023



Figura 102 – Esquema explicativo com as localizações de algumas patologias no retábulo ©PNM/Mariana Santos