

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE BELAS-ARTES



AS ERMIDAS CAMARÁRIAS DE ÉVORA
Proposta de musealização integrada do
património retabular quinhentista

Virgínia Glória Abreu do Nascimento Lampreia Burnay

Orientador(es): Professor Doutor Fernando António
Baptista Pereira
Professor Doutor António José Estevão
Grande Candeias
Prof.^a Doutora Alice Nogueira Alves

Tese especialmente elaborada para a obtenção do grau de
Doutor em Belas-Artes, na especialidade de Ciências da Arte e
do Património

2025

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE BELAS-ARTES



AS ERMIDAS CAMARÁRIAS DE ÉVORA

Proposta de musealização integrada do património retabular quinhentista

Virgínia Glória Abreu do Nascimento Lampreia Burnay

Orientador(es): Professor Doutor Fernando António Baptista Pereira
Professor Doutor António José Estevão Grande Candeias
Prof.^a Doutora Alice Nogueira Alves

Tese especialmente elaborada para a obtenção do grau de Doutor em Belas-Artes, na especialidade de Ciências da Arte e do Património

Júri:

Presidente: Doutor Luís Jorge Rodrigues Gonçalves, Professor Associado com Agregação e vogal do Conselho Científico da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, Presidente do júri por nomeação do Presidente do Conselho Científico desta Faculdade, Prof. Doutor João Carlos de Castro Silva, nos termos do n.º 1.1. do Despacho n.º 10432/2023, publicado em Diário da República, 2ª série, n.º 197, de 11 de outubro

Vogais:

- Doutor Paulo Simões Rodrigues, Professor Associado da Escola de Ciências Sociais da Universidade de Évora [1º arguente]
- Doutora Maria das Mercês de Carvalho Daun e Lorena Taquenho, Investigadora Integrada do Centro de História da Arte da Universidade de Évora [2º arguente]
- Doutor Eduardo Manuel Alves Duarte, Professor Auxiliar c/ Agregação da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa
- Doutora Elsa Cristina Carvalho Gomes Garrett Pinho, Professor Auxiliar Convidada da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa
- Doutor Fernando António Baptista Pedreira, Professor Catedrático Jubilado da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa [orientador]

Tese de doutoramento financiada pela FCT - Fundação para a Ciência e Tecnologia, no âmbito do Programa Doutoral HERITAS: Bolsa de Investigação PD/BI/114472/2016 e Bolsa de Doutoramento PD/BD/135144/2017

DECLARAÇÃO DE AUTORIA

Eu Virgínia Glória Abreu do Nascimento Lampreia Burnay, declaro que a tese de doutoramento intitulada “As ermidas camarárias de Évora. Proposta de musealização integrada do património retabular quinhentista”, 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, 3 de fevereiro de 2025

RESUMO

O estudo do património integrado em edifícios religiosos é o tema central desta tese, que pretende investigar a influência do uso do edifício na preservação do seu património retabular. Esta temática foi desenvolvida partindo da análise da realidade patrimonial e funcional regional, com o estudo do Santuário de N.^a Sr.^a da Boa Nova de Terena e das ermidas de São Neutel, do Espírito Santo e de São Pedro da Ribeira. Avançando posteriormente para o estudo das ermidas camarária de N.^a Sr.^a do Ó, de N.^a Sr.^a do Amparo, de N.^a Sr.^a da Natividade, de São Vicente, de São Brás e de São Sebastião na cidade de Évora, e terminando com o estudo dos painéis retabulares quinhentistas das ermidas de São Brás e de São Sebastião. Seguindo uma metodologia de investigação multidisciplinar, analisámos a relação entre os retábulos e os seus edifícios de origem através da informação contextual, disponível nas fontes documentais, e o estudo técnico e material das pinturas retabulares. Concluímos que existe uma relação de interdependência simbólica e funcional que liga os retábulos às ermidas e que essa ligação é a base da sua integração. Por esse motivo, as ações de salvaguarda e de musealização devem contemplar essa dualidade de forma a assegurar a preservação da identidade patrimonial do conjunto. Como contributo da nossa investigação a proposta *UP Heritage – You Preserve Heritage* apresenta o Passaporte do Património – *UP Évora* e a Plataforma *UP Heritage*, como uma possível solução para os problemas de dissociação do património musealizado e de acesso à informação sobre o património. Estas ferramentas de mediação, que podem ser adaptadas e replicadas noutros contextos, foram pensadas para a realidade patrimonial da cidade de Évora com o objetivo de criar uma estratégia de salvaguarda integrada que promova a recontextualização do património religioso musealizado e das ermidas.

Palavras-Chave: Património integrado; cruzamento interdisciplinar; mediação cultural; museologia; conservação e restauro.

ABSTRACT

The study of heritage integrated into religious buildings is the central theme of this thesis, which aims to investigate the influence of the building's use on the preservation of its altarpiece heritage. This theme was developed starting with an analysis of the regional heritage and functional reality, with the study of the Santuário de N.^a Sr.^a da Boa Nova de Terena and the hermitages of São Neutel, Espírito Santo and São Pedro da Ribeira. We then moved on to the study of the hermitages of N.^a Sr.^a do Ó, N.^a Sr.^a do Amparo, N.^a Sr.^a da Natividade, São Vicente, São Brás and São Sebastião in the city of Évora, and ended with the study of the sixteenth-century altar panels of the hermitages of São Brás and São Sebastião. Following a multidisciplinary research methodology, we analyzed the relationship between the altarpieces and their original buildings through the contextual information available in the documentary sources and the technical and material study of the altarpiece paintings. We conclude that there is a relationship of symbolic and functional interdependence that links the altarpieces to the hermitages and that this connection is the basis of their integration. For this reason, safeguarding and musealization actions must take this duality into account in order to ensure the preservation of the ensemble's heritage identity. As a contribution to our research, the UP Heritage - You Preserve Heritage proposal presents the Heritage Passport - UP Évora and the UP Heritage Platform as a possible solution to the problems of dissociation from musealized heritage and access to heritage information. These mediation tools, which can be adapted and replicated in other contexts, were designed for the heritage reality of the city of Évora with the aim of creating an integrated safeguarding strategy that promotes the re-contextualization of musealized religious heritage and hermitages.

Keywords: Integrated heritage; interdisciplinary approach; cultural mediation; museology; conservation and restoration.

AGRADECIMENTOS

Aos meus orientadores, os Professores Fernando António Baptista Pereira, António Candeias e Alice Nogueira Alves, pelo apoio na concretização deste projeto e pela ajuda nos momentos mais desafiantes.

Aos coordenadores do Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes (CIEBA) da Faculdade de Belas-Artes de Lisboa e do Laboratório HERCULES, da Universidade de Évora, por terem aceitado acolher este projeto e por terem disponibilizado os recursos necessários à sua concretização.

À Cátedra CityUMacau em Património Sustentável da Universidade de Évora, pelo apoio no desenvolvimento da ideia UP heritage – *you preserve heritage*. À Sara Szerszunowicz (Cátedra City University of Macau) e ao Nuno Carriço (Laboratório HERCULES) pelo apoio técnico no desenvolvimento da ideia e dos protótipos.

À equipa técnica do Museu Nacional Frei Manuel do Cenáculo, pela colaboração no decorrer das atividades realizadas no âmbito desta investigação, nomeadamente durante o estudo da pintura *Lamentação sobre Cristo deposto da Cruz*. Ao padre Manuel Vieira da paróquia de São Brás e ao padre Oleg Kiaburo Igreja Ortodoxa dos Santos Apóstolos Pedro e Paulo, pela confiança e pela colaboração durante o estudo das pinturas retabulares.

Aos professores Ana Teresa Caldeira e Bento Caldeira, aos investigadores Ana Margarida Cardoso, Jorge Faria, Sara Valadas, Ricardo Silva, Ygit Elvaci e aos alunos Fábio Gomes, Germana Lopes, Rita Oliveira, Erato; Selena e Clare do Laboratório HERCULES, pela inestimável ajuda na recolha e na interpretação de dados. Aos técnicos do Laboratório José de Figueiredo, Ana Machado, Lília Esteve e Raul Dias Leite, pelo apoio técnico. À Alexandra Lauw pela ajuda no estudo dendrocronológico.

Aos funcionários do Arquivo Distrital de Évora, do Arquivo da Câmara Municipal de Évora, do *Jornal A Defesa*, do Arquivo do Laboratório José de Figueiredo e da Biblioteca do Museu Nacional de Arte Antiga, pela ajuda e disponibilidade durante a pesquisa.

Aos descendentes do pintor-restaurador Albino Moreira da Cunha, por terem partilhado comigo uma parte da sua história.

Aos meus amigos pela paciência e aos colegas do Doutorado em Belas-Artes e do Programa Doutora Heritas – Estudos de Património pela partilha de ideias.

À minha família, aos meus pais, Benvinda e José, à minha irmã Rosa, ao Henrique e à Filipa, pela motivação.

Ao Francisco que esteve sempre presente e à Júlia que mudou a minha vida.

Índice

Índice de Figuras.....	i
Índice de Tabelas.....	viii
Introdução.....	1
1. O universo funcional e patrimonial das ermidas alentejanas.....	9
1.1. Ermida de São Pedro da Ribeira.....	13
1.2. Ermida do Espírito Santo.....	21
1.3. Ermida de São Neutel / Capela de Santa Águeda.....	28
1.4. Santuário de N. ^a Sr. ^a da Boa Nova de Terena.....	33
1.5. Conclusões sobre atual realidade funcional e patrimonial das ermidas alentejanas.....	38
2. Ermidas camarárias da cidade de Évora.....	46
2.1. Contextualização.....	46
2.2. As ermidas camarárias como objeto de estudo.....	59
2.2.1. A questão da propriedade camarária.....	60
2.3. Ermidas construídas nas portas da muralha.....	68
2.3.1. Ermida de N. ^a Sr. ^a do Ó.....	69
2.3.2. Ermida de N. ^a Sr. ^a do Amparo.....	73
2.3.3. Ermida de N. ^a Sr. ^a da Natividade.....	79
2.4. Ermidas construídas dentro das muralhas.....	86
2.4.1. Ermida de São Vicente.....	86
2.5. Ermidas construídas fora das muralhas.....	99
2.5.1. Ermida de São Brás.....	99
2.5.2. Ermida de São Sebastião.....	111
2.6. Análise do percurso das ermidas camarárias.....	124
2.6.1. Propriedade e gestão.....	130
2.6.2. Considerações sobre a valorização patrimonial das ermidas camarárias.....	134

3. A influência do uso do edifício na preservação do património retabular quinhentista.....	137
3.1. Retábulos – o que são afinal?.....	137
3.2. Pintura <i>Lamentação sobre Cristo deposto da Cruz</i>	145
3.2.1. Musealização.....	148
3.2.2. Conservação.....	159
3.2.3. Datação e atribuição.....	166
3.3. Retábulo-mor da ermida de São Brás.....	171
3.3.1. Encomenda e produção das pinturas.....	182
3.3.2. Hipóteses lançadas pela identificação de folha de ouro.....	186
3.3.3. Conservação.....	190
3.4. Retábulo-mor da ermida de São Sebastião.....	196
3.4.1. Os retábulos colaterais da igreja da Misericórdia.....	198
3.4.2. Intervenções de adaptação e de restauro.....	202
3.4.2.1. Intervenção de 1713.....	202
3.4.2.2. Restauro de 1953.....	206
3.4.3. Biodegradação das pinturas retabulares.....	209
3.4.3.1. Conclusões sobre os processos de biodegradação.....	218
3.5. Análise comparativa do percurso funcional e patrimonial.....	224
3.5.1. O contexto religioso, sociocultural e político.....	225
3.5.2. A valorização religiosa e patrimonial.....	227
3.5.3. O tipo de uso do edifício.....	230
3.5.3. Os processos de degradação.....	234
3.6. Considerações sobre a gestão do património religioso.....	236
4. A musealização das pinturas retabulares quinhentistas.....	240
4.1. O contexto patrimonial e museológico eborense.....	241
4.1.1. Proposta de intervenção na ermida de São Sebastião / igreja dos Santos Apóstolos Pedro e Paulo.....	248
4.1.1.1. Desenvolvimento da proposta.....	249
4.1.2. Projeto da Ermida para o Museu: a história de uma pintura.....	256
4.1.2.1. Avaliação das atividades.....	262

4.2. Plano de salvaguarda integrada.....	266
4.2.1. Contextualização da proposta.....	266
4.2.2. <i>UP Heritage – You Preserve Heritage</i>	274
4.2.2.1. Estruturação do projeto UP Heritage.....	276
4.2.2.1.1. Passaporte do Património.....	277
4.2.2.1.2. Plataforma <i>UP Heritage</i>	283
4.2.2.1.3. Oportunidades e desafios.....	285
4.2.2.1.4. Avaliação da proposta.....	294
Conclusão.....	297
Comunicação dos resultados da investigação.....	304
Publicações.....	304
Apresentações.....	306
Pósteres.....	309
Formações.....	311
Distinções.....	311
Referências bibliográficas.....	312
Fontes documentais e arquivísticas.....	329
Legislação.....	340
Fundos e Arquivos fotográficos.....	344
Anexos.....	348
I. Pintura <i>Lamentação sobre Cristo deposto da Cruz</i>	348
II. Pinturas do retábulo-mor da ermida de São Brás.....	350
II.I. Pintura <i>Natividade</i>	351
II.I.I. Identificação e caracterização de microorganismos.....	352
II.II. Pintura <i>Ressurreição</i>	353
II.III. Pintura <i>Pregação de São Brás aos animais</i>	354
II.IV. Pintura <i>Martírios de São Brás</i>	355
III. Pinturas do retábulo-mor da ermida de São Sebastião.....	356
III.I. Pintura <i>Cristo em Glória</i>	357
III. I. I. Identificação e caracterização de microorganismos.....	358
III. I. II. Identificação da madeira do suporte.....	361

III.II. Pintura <i>Batismo de Cristo</i>	362
III.II.I. Identificação da madeira do suporte.....	363
III.III. Pintura <i>São João Baptista e os Fariseus</i>	364
III.III.I. Análise μ -FTIR.....	365
III.III.II. Identificação da madeira do suporte.....	365
III.IV. Pintura <i>Cristo Crucificado</i>	366
III.V. Pintura <i>São Miguel Arcanjo pesando as Almas</i>	367
III.VI. Pintura <i>São Bento e São Marçal</i>	368
IV. Projeto da Ermida para o Museu: a história de uma pintura.....	369
VI.I. Material informativo.....	369
VI.II. Resultados do inquérito.....	372
V. Projeto <i>UP Heritage – You Preserve Heritage</i>	375
V.I. Postais.....	376
V.II. Plataforma UP Heritage.....	378
V.III. Passaporte do Património – UP Évora.....	380

Índice de Figuras

Figura 1: Provincia ecclesiastica di Evora nel regno di Portogallo. SI. s.n., 1858 (?). (BNP-BND cota C.C. 1703 A).....	10
Figura 2: Ermida de São Pedro da Ribeira. © VGN, 2016.....	13
Figura 3: Aspeto da nave e cabeceira da ermida de São Pedro. © David Freitas, 1960-75 (AFCME, PT/AFCME/AF/DFT/183/535).....	15
Figura 4: Cabeceira da ermida de São Pedro sem o retábulo. © David Freitas, 1960-75 (AFCME, PT/AFCME/AF/DFT/183/4499).....	15
Figura 5: Retábulo de pintura portuguesa da ermida de São Pedro. © David Freitas, 1960-70 (AFCME, PT/AFCME/AF/DFT/183/4503).....	16
Figura 6: Conjunto pictórico do retábulo-mor de São Pedro no coro-alto da igreja do Calvário. ©VGN, 2016.....	17
Figura 7: Conjunto pictórico do retábulo-mor de São Pedro. © VGN, 2016.....	17
Figura 8: Políptico antes do restauro, s.d. (seralentejano.blogspot.pt, 2016)....	23
Figura 9: Igreja da Misericórdia, Ferreira do Alentejo. © VGN, 2016.....	24
Figura 10: Conjunto pictórico da ermida do Espírito Santo depois do restauro. (Pina, s.d., p.15).....	26
Figura 11: Interior da ermida de São Neutel. © Patrícia Monteiro, 2017.....	29
Figura 12: Ermida de São Neutel, s.a., s.d. (SIPA, 1993, Ermida de São Neutel, SIPA FOTO 00537341).....	30
Figura 13: Retábulo-mor de São Neutel. © Nuno Carriço, 2019.....	32
Figura 14: Santuário da Boa Nova de Teresa, 1509-1510 (Duarte de Armas (1509-15010, PT- TT-CF-159_m.0036).....	34
Figura 15: Sem Título, (s.d.) (Fundação Mário Soares / DTC - Documentos Mário e Alice Chicó - Sílvia Chicó, Disponível HTTP: http://hdl.handle.net/11002/fms_dc_124422 (2023-9-20)).....	36
Figura 16: Retábulo-mor de N. ^a Sr. ^a da Boa Nova, s.a., s.d. (EEP, Inventário Artístico Arquidiocese de Évora, AL.TE.3.003).....	36

Figura 17: Exterior do Santuário de N. ^a Sr. ^a da Boa Nova de Terena. © VGN, 2016.....	37
Figura 18: Interior do Santuário de N. ^a Sr. ^a da Boa Nova de Terena. © VGN, 2016.....	37
Figura 19: Retábulo da Capela-mor (séc. XVI-XVII), Ermida de São Marcos. David Freitas, 1960-70. (AFCME,PT/AFCME/AF/DFT/226/643).....	41
Figura 20: Torre do aqueduto, 1869. J. Laurent, Archivo Ruiz Vernacci, IPCE, Ministerio de Cultura y Deporte (VN-17825).....	51
Figura 21: Mapa da cidade de Évora. Localização das ermidas em estudo.....	66
Figura 22: Ermida de N. ^a Sr. ^a do Ó. © VGN, 2016.....	69
Figura 23: Porta de Avís. António Passaporte, entre 1927 e 1936.© Archivo Loty, Ministerio de Cultura y Deporte (LOTY-11288).....	72
Figura 24: Modelo 3D do retábulo-mor da ermida de N. ^a Sr. ^a do Ó. © Selena, 2019.....	72
Figura 25: Igreja do Senhor Jesus da Pobreza. © VGN, 2018.....	74
Figura 26: Duplo altar-mor da igreja do Senhor Jesus da Pobreza. © VGN, 2019.....	75
Figura 27: Retábulo, nível superior. Igreja do Sr. Jesus da Pobreza. © Selena, 2019.....	75
Figura 28: Antiga ermida de N. ^a Sr. ^a da Natividade. © VGN, 2017.....	79
Figura 29: Complexo habitacional. Google Earth, 2022.....	84
Figura 30: Pintura mural do primitivo retábulo (Espanca, 1966, Est. CCCXL)..	88
Figura 31: Retábulo-mor. Igreja de São Vicente: interior 1959 (SIPA, IPA.00001235, SIPA FOTO 00164065).....	90
Figura 32: Retábulo-mor da ermida de São Vicente (Lameira & Goulart, 2015).	90
Figura 33: Mártires de Évora (CME – AFMCE, PT AFCME AF/DFT/14/163. David Freitas, produção 1940-1966).....	91
Figura 34: Igreja de São Vicente: fachada principal 1959 (SIPA, IPA.00001235, SIPA FOTO 00164063).....	94
Figura 35: Retábulo de N. ^a Sr. ^a da Vitória sem a pintura. Igreja de São Vicente: interior, 1959. (SIPA, IPA.00001235, SIPA FOTO 00164059).....	95

Figura 36: Retábulo de N. ^a Sr. ^a da Vitória. © VGN, 2020.....	95
Figura 37: Ermida de São Brás, cabeceira. © Bento Caldeira, 2019.....	101
Figura 38: Ermida de São Brás, fachada norte. © Bento Caldeira, 2019.....	101
Figura 39: Aspeto geral da ermida de São Brás com barracas de feira. S/a, 1888 (AFCME, PT/AFCME/AF/CME/3027/151).....	107
Figura 40: Ermida de São Brás (lado norte). S/a, 1888. (AFCME, PT/AFCME/AF/CME/3027/177).....	107
Figura 41: Inscrição (1877 ou 1897) sobre o arco da capela-mor. Fotografia de luz visível. © VGN, 2018.....	109
Figura 42: Zonas de intervenção no revestimento azulejar da capela-mor. Fotografia de fluorescência de UV. © VGN, 2018.....	109
Figura 43: Ermida de S. Brás. Eduardo Nogueira, 1930-40. (AFCME, PT/AFCME/AF/EDN/3267/10179).....	110
Figura 44: Ermida de São Brás. António Passaporte, entre 1927 e 1936. Archivo Loty, IPCE, Ministerio de Cultura y Deporte (LOTY-11234).....	110
Figura 45: Foral manuelino de Évora, 1501 (CME, Foral Manuelino).....	111
Figura 46: Ermida de São Sebastião. © VGN, 2016.....	116
Figura 47: Retábulo-mor da ermida de São Sebastião, c. 1966 (Espanca, 1966, Est. DLIII).....	121
Figura 48: Retábulo-mor da ermida de N. ^a Sr. ^a do Guadalupe, Évora, antes de 1964. (viverevora, 2019).....	121
Figura 49: Feira junto à ermida de São Sebastião. Eduardo Nogueira, 1940-60 (AFCME, PT/AFCME/AF/EDN/3229/5246).....	122
Figura 50: Feira do Gado em frente à ermida de S. Sebastião. Eduardo Nogueira, 1930-60 (AFCME, PT/AFCME/AF/EDN/3229/50172).....	122
Figura 51: Interior da ermida de São Brás com iconóstase. © VGN, 2017.....	123
Figura 52: Investidura de um Mestre da Ordem de Santiago, Retábulo de Santiago. Mestre da Lourinhã, 1520-25. MNAA. © VGN, 2022.....	139
Figura 53: Celebração da Eucarística, Livro de Horas. Oficina de Simon Bening, 1530-1540. MNAA, 13/46v. Ilum. Abreu Nunes (ADF, s/d, IFN 1163.55).....	139
Figura 54: Anunciação, Frei Carlos, 1523, MNAA (proveniente do Convento do Espinheiro em Évora).....	141

Figura 55: Lamentação sobre Cristo deposto da Cruz, ME220. © VGN, 2017.	145
Figura 56: Antiga sala Filipe Simões, Biblioteca Pública de Évora ,Campos Martins, s.d. (Pereira, 1934, p. 93). A – Adoração (ME1450); B – Lamentação sobre Cristo deposto da Cruz (ME3220).....	150
Figura 57: Adoração dos Pastores, Mestre de Abrantes, 1550 (MatrizNet, ME1450).....	155
Figura 58: Sala do Museu de Évora. (s.d.), Sem Título (Fundação Mário Soares / DTC - Documentos Mário e Alice Chicó - Sílvia Chicó).....	155
Figura 59: Descimento da Cruz. Anterior a 1950 (MatrizNet, ME3220. N.º inv. P 3220, © Vítor de Sousa).....	157
Figura 60: Exposição de exemplos de pinturas danificada e em tratamento - 1. ^a parte (Moura, 1962, p. 37).....	159
Figura 61: Lamentação sobre Cristo deposto da Cruz, Diogo de Contreiras, c. 1550 (MNAÁ 2158Pint). © VGN, 2017.....	159
Figura 62: Pormenor do verso da pintura, marcas de desbaste do suporte com as galerias dos insetos xilófagos à superfície. ©VGN, 2017.....	162
Figura 63: Marcas do sistema de reforço com travessas horizontais. ©VGN, 2017.....	162
Figura 64: Reforço do suporte com colocação de madeira nova nas zonas de união das pranchas. ©VGN, 2017.....	162
Figura 65: Radiografia de Raios X. © DGPC - LJF, Luís Piorro.....	163
Figura 66: Verso da pintura. ©VGN, 2017.....	163
Figura 67: Visualização dos anéis de crescimento para datação. © Alexandra Lauw, 2017.....	164
Figura 68: Intervenção que não permite visualizar os anéis de crescimento para datação. © Alexandra Lauw, 2017.....	164
Figura 69: Identificação das zonas de medição dos anéis de crescimento (azul) e das zonas onde não foi possível realizar a análise dendrocronológica (vermelho).....	165
Figura 70: Detalhe da aplicação de folha de ouro. Fotografia luz visível. ©VGN, 2017.....	168

Figura 71: Detalhe da aplicação de folha de ouro. © RIV. Lab. HERCULES, Sara Valadas, 2017.....	168
Figura 72: Detalha da aplicação de folha de ouro. Microscópio digital portátil, 440x. ©VGN, 2017.....	168
Figura 73: Ponto de amostragem ME3220_24 com XRF.....	169
Figura 74: Espectro do ponto de análise ME3220_24, assinalando a presença de ouro, prata e cobre.....	169
Figura 75: Local de recolha da amostra ME_A5.....	169
Figura 76: Estratigrafia da amostra ME_A5, M.O. 220x.....	169
Figura 77: Ponto 2 da amostra estratigráfica ME_A5, que corresponde à folha de ouro. Imagem obtida na análise por EDS.....	169
Figura 78: Espectro da análise eds no ponto 2 da amostra ME_A5 com folha de ouro. Resultados da análise por EDS: ouro 93,66%, prata 2,90% e cobre 3,45%.....	169
Figura 79: Painéis central e lateral do triptico da igreja de São Pedro de Terena. Atribuído Sebastião Lopes, c. 1550-1560. ((s.d.), Sem Título, FMS / DTC - Documentos Mário e Alice Chicó.).....	170
Figura 80: Pinturas Lamentação sobre Cristo deposto da Cruz e Adoração dos Magos, Museu Nacional Frei Manuel do Cenáculo. © VGN, 2017.....	170
Figura 81: Detalhe da pintura Ressurreição, retábulo-mor de São Brás. © VGN, 2018.....	173
Figura 82: Retábulo-mor de São Brás, 2019. © Bento Caldeira, 2018.....	176
Figura 83: Relicário de São Brás com relíquia (MatrizNet, ME1474).....	178
Figura 84: Base do Relicário de São Brás (MatrizNet, ME1474).....	178
Figura 85: Imagem do modelo 3d da capela-mor da ermida de São Brás realizado no presente projeto de doutoramento. © Bento Caldeira, 2018.....	181
Figura 86: Natividade, retábulo-mor de São Brás. ©VGN, 2018.....	183
Figura 87: Ressurreição, retábulo-mor de São Brás. ©VGN, 2018.....	183
Figura 88: São Brás pregando aos animais. Retábulo-mor de São Brás. ©VGN, 2018.....	184
Figura 89: Martírios de São Brás. Retábulo-mor de São Brás. ©VGN, 2018..	184

Figura 90: Retábulo-mor de São Brás em meados do século XX (Espanca, 1966, Est. DLI).....	193
Figura 91: Capela-mor de São Brás, Ex-Votos e parte do retábulo-mor. (Alamy, Z1 Collection, E1EWDH, s/a, s/d.).....	193
Figura 92: Pregação de São Brás aos animais. Zonas de perda da camada pictórica (Fotografia de luz visível e Refletografia de Infravermelho). VGN, Sara Valadas, 2018.....	194
Figura 93: Retábulo-mor da ermida de São Sebastião. Vinícius Queiroz, 2017.	199
Figura 94: Altar-mor da igreja da Misericórdia (SCMEvora, 2019, História do edifício).....	199
Figura 95: Montagem com a colocação do retábulo-colateral que atualmente forma o eixo lateral direito do retábulo-mor da ermida de São Sebastião no nicho do altar de São Miguel Arcanjo na igreja da Misericórdia.....	200
Figura 96: Modelo 3D do retábulo-mor da ermida de São Sebastião realizado no âmbito deste doutoramento. © Ygit Elvacı, 2017.....	205
Figura 97: Biofilme à superfície da pintura Cristo em Glória. Fotografia de luz rasante. © Ricardo Silva, 2017.....	210
Figura 98: Biofilme à superfície da pintura Crucificação. Fotografia de luz rasante. © Ricardo Silva, 2017.....	210
Figura 99: Zonas de destacamento. São João Baptista e os Fariseus. © Ricardo Silva, 2017.....	211
Figura 100: Zonas de destacamento. São Cosme e São Damião. Fotografia com luz rasante, © Ricardo Silva, 2017.....	213
Figura 101: Local de recolha da amostra estratigráfica, zona 3.....	213
Figura 102: Superfície pictórica no local de amostragem, microscópio digital portátil.....	213
Figura 103: Superfície pictórica da amostra estratigráfica, lupa binocular.....	213
Figura 104: Amostra estratigráfica recolhida na zona 3. Camada de preparação, imagem SEM.....	213
Figura 105: Identificação de uma cianobactéria, SEM.....	213
Figura 106: Distribuição elementar de carbono (C) e de azoto (N), indicadores da presença de material orgânico.....	213

Figura 107: Presença de carbono (C) e de azoto (N).....	213
Figura 108: Amostra estratigráfica ESS_E2, 100X.....	218
Figura 109: Amostra estratigráfica ESS_E2, 100X, UV.....	218
Figura 110: Amostra estratigráfica ESS_E2 preparação: Gesso (vestígios) + Polissacarídeo. Ampliação 150x.....	218
Figura 111: Amostra estratigráfica ESS_E3, 100X.....	218
Figura 112: Amostra estratigráfica ESS_E3, 100X, UV.....	218
Figura 113: Amostra estratigráfica ESS_E3 – preparação: Gesso (vestígios) + Polissacarídeos. Ampliação 150x.....	218
Figura 114: Interior da ermida de São Brás, 1961 (SIPA FOTO.00159302)..	233
Figura 115: Missa campal junto à ermida de S. Brás. Eduardo Nogueira, 1941 (AFCME, PT/AFCME/AF/EDN/3302/50039).....	234
Figura 116: Feira do Gado, Largo de São Sebastião (omelhoralentejodomundo, 2015, Feiras do Gado em Évora).....	234
Figura 117: Altar de capela (séc. XVII). (AFCME, David Freitas, c.1960. PT AFCME AF/DFT/83/4632).....	244
Figura 118: Solução expositiva para enquadrar pintura retabular. Museu de Arte Sacra da Sé de Évora. © VGN, 2018.....	244
Figura 119: Montagem do políptico na sala de exposição do Museu Nacional Frei Manuel do Cenáculo. © MIR, 2020 (Roque, 2020).....	245
Figura 120: Graffiti na capela-mor da igreja de St. ^a Eulália, Barcelona (elpatarutas.blogspot.com, 13/3/2021).....	254
Figura 121: Interior da igreja de St. ^a Eulália (Encinas, 2019).....	254
Figura 122: O pintor e artista gráfico Moritz Götze de Halle/Saale em frente à igreja protestante do castelo de St. Aegidien em Bernburg © picture Alliance / ZB (Reber, 2016, Durch die Bernburger Kunstkirche).....	254
Figura 123: Instalação com placas de esmalte na igreja do Castelo de Bernburg da autoria de Moritz Götze. (Galerie Rothamel, s.d.).....	254
Figura 124: Pintura mural no teto da igreja de Santa Isabel, Lisboa (Appleon Domingos, 2011).....	256
Figura 125: Fresco do Calvário na igreja do Calvário em Montemor-o-Novo. © VGN, 2017.....	256

Figura 126: Material informativo disponibilizado na ermida de São Brás. © VGN, 2018.....	261
Figura 127: Material informativo disponibilizado na sala de exposição. © VGN, 2018.....	261
Figura 128: Postal pop up da ermida de São Brás. Protótipo. © Sara Szerszunowicz, 2021.....	279
Figura 129: Mapa Passaporte do Património. © Nuno Carriço, 2022.....	279
Figura 130: Passaporte do Património - UP Évora. Entrada da antiga ermida de São Sebastião. © Sara Szerszunowicz, 2021.....	282
Figura 131: Objetos musealizados provenientes da ermida de São Sebastião. Página teste da Plataforma UP Heritage.....	285
Figura 132: Exemplo de um modelo 3D de um objeto arqueológico (Pintadeira) com informação contextual associada (Morbace, s.d., Museu Virtual Pintadeira).....	289
Figura 133: Informação sobre a ermida de São Pedro da Ribeira (Morbace, s.d., Museu Virtual Ermida de São Pedro da Ribeira).....	290
Figura 302: Local de exposição.....	348
Figura 303: Fotografia de luz visível. © VGN, 2017.....	348
Figura 304: Fotografia de luz visível. © VGN, 2017.....	348
Figura 305: Refletografia de Infravermelho (RIV). © Sara Valadas, 2017.....	349
Figura 306: Radiografia de Raios X. © DGPC - LJF, Luís Piorro, 2017.....	349
Figura 307: Modelos 3D do retábulo-mor da ermida de São Brás. © Bento Caldeira, 2019.....	350
Figura 308: Localização da pintura.....	351
Figura 309: Fotografia de luz visível. © VGN, 2019.....	351
Figura 310: Refletografia de Infravermelho (RIV). © Sara Valadas, 2019.....	351
Figura 311: Localização das pinturas.....	353
Figura 312: Fotografia de luz visível. © VGN, 2019.....	353
Figura 313: Refletografia de Infravermelho (RIV). © Sara Valadas, 2019.....	353
Figura 314: Localização da pintura.....	354
Figura 315: Fotografia de luz visível. © VGN, 2019.....	354

Figura 316: Refletografia de Infravermelho (RIV). © Sara Valadas, 2019.....	354
Figura 317: Localização da pintura.....	355
Figura 318: Fotografia de luz visível. © VGN, 2019.....	355
Figura 319: Refletografia de Infravermelho (RIV). © Sara Valadas, 2019.....	355
Figura 320: Modelos 3D do retábulo-mor da ermida de São Sebastião. © Ygit Elvaci, 2017.....	356
Figura 321: Localização da pintura.....	357
Figura 322: Fotografia de luz visível. © Ricardo Silva, 2018.....	357
Figura 323: Refletografia de Infravermelho (RIV). © Ricardo Silva, 2018.....	357
Figura 324: Secção longitudinal da amostra ESS_A3. Lupa. © DGPC – LJF, Lília Esteves, 2018.....	361
Figura 325: Localização da pintura.....	362
Figura 326: Refletografia de Infravermelho (RIV). © Ricardo Silva, 2018.....	362
Figura 327: Fotografia de luz visível. © Ricardo Silva, 2018.....	362
Figura 328: Secção transversal da amostra ESS_C8B à lupa, 34x. © DGPC – LJF, Lília Esteves, 2018.....	363
Figura 329: Localização da pintura.....	364
Figura 330: Fotografia de luz visível. © Ricardo Silva, 2018.....	364
Figura 331: Refletografia de Infravermelho (RIV). © Ricardo Silva, 2018.....	364
Figura 332: Secção longitudinal da amostra ESS_E11. Lupa. © DGPC – LJF, Lília Esteves, 2018.....	365
Figura 333: Localização da pintura.....	366
Figura 334: Fotografia de luz visível. © Ricardo Silva, 2018.....	366
Figura 335: Refletografia de Infravermelho (RIV). © Ricardo Silva, 2018.....	366
Figura 336: Localização da pintura.....	367
Figura 337: Fotografia de luz visível. © Ricardo Silva, 2018.....	367
Figura 338: Refletografia de Infravermelho (RIV). © Ricardo Silva, 2018.....	367
Figura 339: Localização da pintura.....	368
Figura 340: Fotografia de luz visível. © Ricardo Silva, 2018.....	368

Figura 341: Refletografia de Infravermelho (RIV). © Ricardo Silva, 2018.....	368
Figura 342: Tabela informativa colocada na ermida de São Brás e no Museu Nacional Frei Manuel do Cenáculo.....	369
Figura 343: Desdobrável, informação em português.....	370
Figura 344: Desdobrável, informação em inglês.....	371
Figura 345: Logo do projeto UP Heritage pensado para a cidade de Évora. © Nuno Carriço, 2020.....	375
Figura 346: Mapa (frente). Passaporte do Património - UP Évora.....	378
Figura 347: Mapa (verso). Passaporte do Património - UP Évora. © Nuno Carriço, 2020.....	378

Índice de Tabelas

Tabela 1: Casos de estudo - Panorama geral.....	12
Tabela 2: Funcionamento e gestão das ermidas em estudo.....	40
Tabela 3: Variação das dimensões do suporte.....	163
Tabela 4: Resultados do estudo dendrocronológico.....	165
Tabela 5: Identificação e caracterização da folha de ouro.....	169
Tabela 6: Pinturas dos retábulos quinhentistas da ermida de São Brás.....	184
Tabela 7: Dimensões do retábulo-mor da ermida de São Sebastião e dos nichos dos altares colaterais da igreja da Misericórdia.....	199
Tabela 8: Identificação da presença de micro-organismos na pintura Cristo em Glória – Amostra ESS_A4.....	213
Tabela 9: População microbiana mais significantes presente nas amostras..	215
Tabela 10: Resultados micro-FTIR.....	217
Tabela 11: Identificação de amido na camada de preparação em amostras estratigráficas recolhidas na pintura Cristo em Glória.....	218
Tabela 12: Edifícios e museus incluídos no Passaporte do Património – UP Évora.....	280
Tabela 13: Identificação das zonas de amostragem.....	352
Tabela 14: Identificação das zonas de amostragem.....	358
Tabela 15: Resultados da análise com SEM-EDS da amostra estratigráfica ESS_A4 (Zona 4).....	359
Tabela 16: Resultados da análise com SEM-EDS da amostra estratigráfica ESS_A10 (Zona 1).....	360
Tabela 17: Resultados do micro-FTIR.....	365

Introdução

O presente doutoramento pretende desenvolver uma investigação inovadora sobre o património integrado em edifícios religiosos e os seus valores funcionais, a partir do estudo de um conjunto de ermidas com retábulos quinhentistas, localizadas no território da diocese de Évora no século XVI.

O seu principal objetivo é compreender as possíveis relações entre o uso do edifício e o atual estado de conservação do seu património retabular, contribuindo para a construção de novas abordagens de musealização do património integrado em edifícios religiosos que permitam reatar a ligação entre os objetos musealizados e os seus edifícios de origem.

Tendo em conta a abordagem interdisciplinar no estudo do património proposta pelo Programa Doutoral HERITAS – Estudos de Património, em que este projeto se enquadra, conjugámos a investigação histórico-artística e o estudo técnico e material das pinturas retabulares, para analisar a relação entre o uso do edifício e a preservação dos painéis.

Como ponto de partida para o desenvolvimento deste trabalho, desenvolvemos uma investigação prévia em torno do conceito de património integrado em edifícios religiosos que consideramos ser constituído por:

[...] todos os bens cuja finalidade e existência foi determinada pelo próprio edifício, formando em conjunto uma unidade, estejam ou não esses bens atualmente contidos no seu interior. Incluindo as instalações ou os elementos decorativos incorporados na sua

estrutura, os bens móveis originários ou existentes no seu interior, e as manifestações culturais intangíveis a eles associadas (Nascimento, 2014, pp. 77 e 78; Nascimento & Alves, 2016).

No caso do património integrado afeto ao culto, a sua utilização ritual levanta novos desafios na criação de metodologias de gestão e de conservação. Contudo, a recente publicação do [Guia para intervenções em bens imóveis religiosos classificados ou em vias de classificação](#), publicado em 2020 pela extinta Direção Regional da Cultura do Alentejo, vem esclarecer que a afetação ao uso é um fator de integração do património móvel no edificado, conforme o disposto no Decreto-Lei n.º 140/2009, de 15 de junho (PCM, Decreto-Lei n.º 140/2009), ao considerar que o património móvel integrado é composto pelos:

[...] bens móveis de interesse cultural relevante ligados materialmente e com carácter de permanência a um bem cultural imóvel, bem como os bens móveis que estejam afetos de forma duradoura ao seu serviço ou ornamentação (art.º 3.º, al f)). Isto significa que poderão constituir património integrado, azulejaria, talha, mas também porque afetos ao serviço, imaginária ou mesmo alguma paramentaria (DRCAAlentejo, 2020).

Este enquadramento conceptual, é influenciado pela evolução da legislação portuguesa (MC, Portaria n.º 196/2010; PCM, Decreto-Lei n.º 149/2015) e pelas diretrizes internacionais sobre o património (UNESCO, Declaração de Yamato, 2004; ICOMOS, Declaração Xi'an, 2005; UNESCO, Declaração do Quebec, 2008 - referência à Declaração de Xi'an de 2005), e permite-nos explorar os

vários tipos de relações que se podem estabelecer entre o edifício e o seu património integrado, em particular os retábulos.

De uma forma mais alargada, o estudo deste património retabular integrado em edifícios religiosos tem sido feito em investigações no campo da História da Arte, da História, da Antropologia, da Museologia, da Conservação e Restauro e da Gestão do Património, que normalmente são direccionadas a casos específicos ou a conjuntos com a mesma tipologia.

Por essa razão, não existe ainda uma base teórica consolidada sobre a problemática a que dedicamos o nosso doutoramento, nem uma metodologia de trabalho definida, que permita trabalhar este tema e desenvolver estratégias de ação verdadeiramente interdisciplinares.

Sobre a história deste património podemos referir o trabalho de Ilídio Salteiro, que nos informa que a generalização do *retro tabulum*, acontece nas últimas décadas de quatrocentos e na primeira metade de quinhentos (Salteiro, 2005, p. 35), propagando-se a partir dos grandes centros urbanos para os territórios rurais. Segundo a investigação levada a cabo por Fernando António Baptista Pereira, esta difusão acontece de forma lenta nas zonas periféricas, como em Évora, onde só em meados do século XVI se generalizou o gosto pela decoração retabular (Baptista Pereira, 2001, pp. 78 e 106).

A partir dessa época, as diretrizes do Concílio de Trento passaram a orientar a produção de novos retábulos (Salteiro, 2014, p. 159), promovendo a adaptação dos pré-existentes às novas regras formais e iconográficas. Vítor Serrão defende que para compreendermos estas mudanças no espaço de culto e as suas consequências na preservação do património religioso, é preciso conhecermos a história e os acontecimentos que marcaram cada época (Serrão, 2006; Serrão, 2012). Nesse sentido, desenvolveu estudos que nos oferecem um enquadramento geral do Alentejo entre os séculos XVI e XVII, tendo em consideração as componentes sociais, culturais, políticas e artísticas, fundamentais para compreendermos o conceito de resiliência que considera

uma marca da religiosidade deste território (Serrão, 2015).

Com o passar do tempo, estes retábulos começaram a ser movimentados entre espaços religiosos, resultando na perda da sua ligação aos locais de origem. Como salienta Fernando António Baptista Pereira, a remoção dos retábulos dos locais para onde foram criados, a perda ou a alteração da estrutura retabular original ou a dispersão dos elementos retabulares, vêm dificultar a organização da narrativa retabular e a realização de uma correta leitura iconográfica (Baptista Pereira, 2001, p. 19).

No entanto, para além desta dificuldade, que se relaciona com a mobilidade que a pintura retabular portuguesa adquiriu, o desconhecimento sobre os critérios e as circunstâncias históricas em que aconteceram essas mudanças, as alterações funcionais e os fatores de degradação que conduziram às intervenções de restauro, colocam também grandes limitações no trabalho dos historiadores de arte e dos conservadores-restauradores de pintura antiga (Serrão, 2006, p. 54).

[...] o Destino se empenhou em dificultar a tarefa dos estudiosos, destruindo ou dispersando os documentos, provocando tremores de terra, incêndios, roubos e outras calamidades, desfazendo arquivos, apagando assinaturas, datas e legendas, tudo, enfim, que podia fornecer dados objetivos para se definir, com segurança, a evolução da pintura portuguesa nos séculos XV e XVI [...] (Reis Santos, 1950, p. 20).

Como forma de colmatar esta falta de informação, a investigação dedicada às pinturas retabulares tem beneficiado dos estudos realizados no âmbito de intervenções de conservação e de restauro, que vêm acrescentar dados de

caráter científico sobre as técnicas e os materiais de produção das obras e sobre as intervenções e os restauros anteriores, complementando a contextualização das peças e a sua caracterização artística. A documentação que resulta destas intervenções, como são exemplos a publicação do estudo sobre as pinturas de Ferreira do Alentejo, atribuídas a António Nogueira (Seruya, 2004) ou os relatórios técnicos das intervenções de conservação e restauro realizadas no Laboratório José de Figueiredo, têm permitido aumentar o conhecimento sobre a realidade da pintura retabular no Alentejo.

Para o conhecimento dos conjuntos retabulares existentes no território do antigo bispado de Évora, tendo como base a tipologia arquitetónica do seu edifício de origem, o *Inventário Artístico de Portugal* de Túlio Espanca constitui uma obra de referência, por incluir na descrição de cada edifício informações sobre a sua história e o seu património integrado (Espanca, 1978; Espanca, 1992).

Mais recentemente o SIPA – [Sistema de Informação para o Património Arquitetónico](#) assumiu-se com uma base de dados que agrega informação documental e fotográfica sobre o património edificado, muito útil na análise das intervenções que foram realizadas. Lamentavelmente, esta plataforma não está ligada à base de dados [MatrizNet](#), substituída em 2024 pela plataforma Raiz – [Plataforma Digital de Gestão e Divulgação de Bens](#), onde são disponibilizadas as fichas de inventário das coleções de vários museus da Rede Portuguesa de Museus, perdendo-se a possibilidade de se relacionar os objetos musealizados com os seus edifícios de origem.

Esta ausência de contextualização é também notória no *Inventário Artístico da Arquidiocese de Évora*, agregada à plataforma dos [Bens Culturais da Igreja](#), que, embora disponibilize informação atualizada sobre o património artístico que existe no território da atual arquidiocese, não faz a ligação entre os bens inventariados e os edifícios onde estão integrados, provavelmente por motivos de segurança.

Esta desarticulação entre bases de dados criadas e geridas pelas diferentes entidades impede a realização de uma abordagem conjugada nos processos de identificação, inventariação e divulgação do património, que acaba por se refletir nas políticas de gestão patrimonial atuais.

Acresce a esta questão o facto de, no caso concreto do património religioso afeto ao culto, faltarem diretrizes éticas e técnicas, bem como textos doutrinários, o que torna ainda mais difícil estabelecer metodologias de atuação que assegurem a preservação dos aspetos tangíveis e intangíveis desse património que está sujeito às mudanças que podem ocorrer durante a prática religiosa¹ (ICCROM, 2005, p. 44).

Embora a necessidade de adaptar os critérios de intervenção ao uso religioso tenha sido reconhecida em meados do século passado (Couto, 1949), a «pressão secular causada pelo interesse cultural e turístico» (ICCROM, 2005, p. 44) promoveu a redefinição dos valores e dos significados que tradicionalmente eram atribuídos ao património religioso, influenciando os critérios de ação nos bens afetos a um uso simbólico e ritual (Spaarschuh & Kempton, 2019, pp. 1-2). Como reconheceram os participantes no *Forum Living Religious Heritage: conserving the sacred* é urgente refletir sobre os critérios e os objetivos das intervenções em espaços de culto (ICCROM, 2005).

Atenta a este desafios, a *Agenda 2030* das Nações Unidas incentiva à criação de metodologias de ação inovadoras e sustentáveis que possam contribuir para a proteção e para a salvaguarda do património, o que coloca novos desafios à conservação e à gestão dos espaços históricos, nos quais se incluem os edifícios religiosos, cuja salvaguarda e preservação podem ser asseguradas através de projetos ligados às indústrias culturais e criativas.

¹ Estas foram algumas das conclusões do *Forum Living Religious Heritage: conserving the sacred* no qual foram debatidos os desafios da conservação de objetos e locais com valor patrimonial que devem ser «reconciliados» com a sua função enquanto parte de uma religião viva. Este foi um tema debatido no primeiro fórum do ICCROM, que realizou-se em Roma em 2003.

Neste enquadramento, o interesse na criação de estratégias de divulgação e de rentabilização do potencial turístico do património tem incentivado o desenvolvimento e a utilização de ferramentas de interpretação. A comunicação tornou-se um desafio, não só pela multiplicidade de soluções disponíveis, mas, sobretudo, pela necessidade de se criarem conteúdos informativos e educativos apelativos para todos os utilizadores. Exemplo disso são, a realidade aumentada e os modelos 3D que surgem como ferramentas de interpretação que permitem um acesso rápido e eficaz à informação.

Esta abordagem possibilita a reconstituição virtual de peças, como é exemplo o [projeto do retábulo maneirista da igreja do Espírito Santo em Évora](#) (Pereira *et al*, 2016), ou de edifícios, como o [Paço dos Alcaides 3D – Montemor-o-Novo 1534](#), disponibilizado na MorBase (Morbase, s.d.), a plataforma de comunicação do património de Montemor-o-Novo. O potencial da realidade aumentada no desenvolvimento de ferramentas de mediação cultural também tem sido explorado pela [Parques de Sintra – Monte da Lua, S.A.](#) uma instituição pioneira em Portugal no desenvolvimento de estratégias de comunicação e de acessibilidade, tendo desenvolvido nos últimos anos várias experiências digitais.

Sendo o património religioso um património vivo, no âmbito do nosso doutoramento, optámos por olhar para o objeto de estudo como o «documento primeiro» [Baptista Pereira, 2001, p. 25], a partir do qual orientamos a investigação com o objetivo de compreender o contexto temporal e espacial em que surgiu e, através das fontes documentais coevas, perceber a origem das alterações físicas e simbólicas que ocorreram, para assim, podermos compreender melhor o seu percurso e a forma como chegou até nós. Posteriormente, recorreremos a métodos de exame e de análise para identificar e caracterizar alterações e processos de degradação e avaliar o impacto das mudanças intangíveis na preservação da materialidade dos objetos de estudo.

Esta abordagem conjuga práticas de investigação e de intervenção de várias disciplinas no «campo expandido» das Ciências da Arte e do Património,

conforme definido por Fernando António Baptista Pereira, em que se juntam as Artes Visuais, o Património, a Museologia e a Conservação e Restauro [Baptista Pereira, 2018, pp. 12-13].

Para responder aos objetivos da nossa investigação começámos por fazer uma macro-análise da realidade patrimonial e funcional do Santuário de N.^a Sr.^a da Boa Nova de Terena no Alandroal, da ermida de São Neutel / Capela de Santa Águeda em Alvito, da ermida do Espírito Santo em Ferreira do Alentejo e da ermida de São Pedro da Ribeira em Montemor-o-Novo.

Posteriormente, limitámos a abrangência territorial do estudo à cidade de Évora e analisámos a evolução das ermidas camarárias de N.^a Sr.^a do Ó, de N.^a Sr.^a do Amparo, de N.^a Sr.^a da Natividade, de São Vicente, de São Brás e de São Sebastião, estabelecendo uma relação entre a influência da valorização religiosa e patrimonial dos edifícios na preservação do seu património retabular.

Estas questões são aprofundadas na terceira parte do nosso trabalho, dedicada ao estudo das ermidas extramuros de São Brás e de São Sebastião, com o objetivo de compreender a influência do uso do edifício na preservação das pinturas retabulares quinhentistas, através do cruzamento da informação obtida na pesquisa documental e no estudo técnico e material.

Por fim, como contributo da nossa investigação, apresentamos as propostas de musealização e de valorização patrimonial de edifícios religiosos que permanecem afetos ao culto, a partir das quais desenvolvemos um plano de salvaguarda integrada para o património da cidade de Évora, centrada na ligação objeto-edifício, propondo uma nova abordagem à musealização do património integrado.

1. O universo funcional e patrimonial das ermidas alentejanas

As ermidas são pequenos templos católicos de culto ocasional que existem em territórios urbanos (nas povoações ou nas suas imediações) ou rurais, mais isolados (Mata, 2006, p. 404). A sua utilização religiosa está muitas vezes associada a celebrações festivas alusivas ao santo a que é dedicada a ermida, podendo ou não estar associada à realização de romarias ou peregrinações.

No Alentejo, estes espaços de culto são muitas vezes profusamente decorados, existindo uma presença generalizada de revestimentos murários que faz com que a pintura mural seja vista como a expressão artística que caracteriza este território. Por esse motivo, e também devido à mobilidade que a pintura retabular pode adquirir ao ser retirada da sua estrutura retabular original, a identificação de conjuntos retabulares quinhentistas que já não se encontram nas ermidas para onde foram criados, é uma tarefa desafiante.

Com o objetivo de compreender o percurso do conjunto patrimonial e a ligação que atualmente existe entre a ermida e a sua pintura retabular quinhentista, recorreremos à informação disponível sobre as ermidas no *Inventário Artístico de Portugal* e na base de dados *on-line* Sistema de Identificação do Património Arquitetónico (SIPA), e ao Inventário Artístico da Arquidiocese de Évora para recolher informação sobre os conjuntos retabulares.

A escolha dos conjuntos patrimoniais foi feita partindo do geral para o particular. Em primeiro lugar, identificámos as ermidas onde existiam ou existem conjuntos retabulares com pintura; em seguida, os conjuntos retabulares provenientes de ermidas localizados noutros edifícios, e, por último,

as pinturas que perderam a moldura retabular, provenientes de ermidas.

Nesta etapa foram tidos em conta os seguintes critérios de escolha dos casos de estudo:

- Ermidas edificadas dentro dos limites territoriais do arcebispado de Évora no século XVI (Figura 1);
- Pinturas retabulares datadas do século XVI.

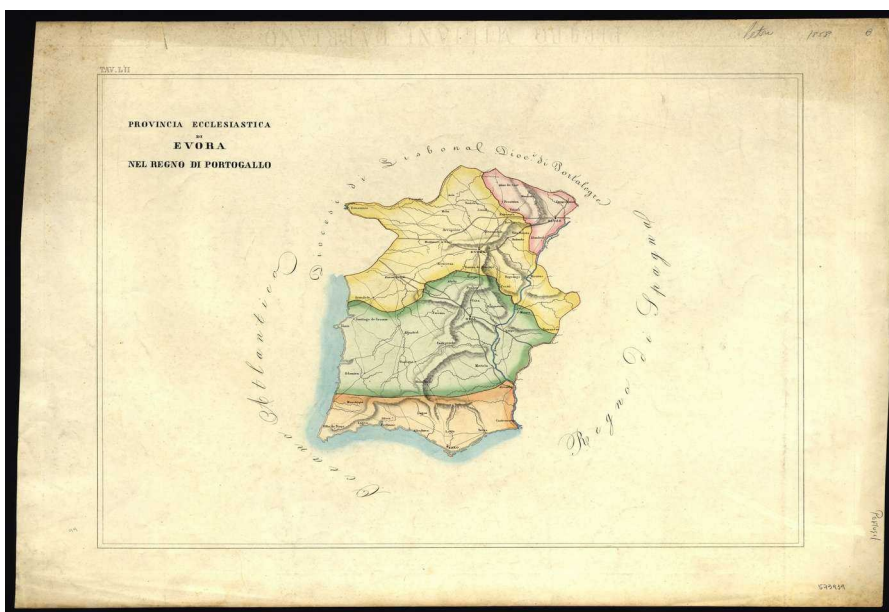


Figura 1: *Provincia ecclesiastica di Evora nel regno di Portogallo. Sl. s.n., 1858 (?)*. (BNP-BND cota C.C. 1703 A).

Na etapa seguinte, cingimos a abrangência territorial aos três núcleos populacionais mais relevantes na época: Évora, Beja e Montemor-o-Novo.

O processo de seleção culminou com a escolha de quatro casos de estudo paradigmáticos, que nos oferecem um panorama geral sobre a realidade patrimonial e funcional das ermidas no Alentejo (Tabela 1):

- Ermida de São Pedro da Ribeira, Montemor-o-Novo (ESPR);
- Ermida do Espírito Santo, Ferreira do Alentejo (EES);
- Ermida de São Neutel, Alvito (ESN);
- Santuário de N.^a Sr.^a da Boa Nova de Terena, Terena (SNSBNT).

Posteriormente, centrámos a nossa investigação nas ermidas camarárias da cidade de Évora, com o intuito de identificar os fatores que tiveram influência na preservação da integridade do conjunto patrimonial (Tabela 1):

- Ermida de N.^a Sr.^a do Ó (ENSO);
- Ermida de N.^a Sr.^a da Natividade (ENSN);
- Ermida de N.^a Sr.^a do Amparo (ENSA);
- Ermida de São Vicente (ESV);
- Ermida de São Brás (ESB);
- Ermida de São Sebastião (ESS).

E por fim, analisámos a influência do uso do edifício na preservação da pintura retabular quinhentista a partir do estudo das ermidas extramuros de São Brás e de São Sebastião.

Neste processo, optámos por não usar a autoria das pinturas retabulares como critérios de seleção dos casos de estudo, por entendermos que poderia limitar a nossa análise à produção artística de um determinado pintor ou oficina e porque essa opção implicava a inclusão de outras tipologias de edifícios religiosos, impossibilitando a comparação da evolução do imóvel.

Tabela 1: Casos de estudo - Panorama geral.

Localização	Edifício	Classificação ²	Tipo de uso	Relação edifício-retábulo
	Ermida de São Pedro da Ribeira	MIP	Cultural	Deslocalizado
	Ermida do Espírito Santo	Não se aplica	Demolido	Deslocalizado Musealizado
	Ermida de São Neutel / Capela St. ^a Águeda	MIP	Religioso	<i>In situ</i> sem alterações
	Santuário de N. ^a Sr. ^a da Boa Nova de Terena	MN	Religioso	<i>In situ</i> com alterações
	Ermida de N. ^a Sr. ^a do Ó	MN	Religioso	Primitivo: desaparecido <i>Atual: in situ</i>
	Ermida de N. ^a Sr. ^a da Natividade	CH	Habitacional	Desaparecido
	Ermida de N. ^a Sr. ^a do Amparo	CH	Religioso Cultural	<i>In situ</i> com alterações
	Ermida de São Vicente	CH	Religioso	<i>In situ</i> com alterações
	Ermida de São Brás	MN	Religioso	<i>In situ</i> com alterações
	Ermida de São Sebastião	EVP 1	Religioso	Primitivo: desaparecido <i>Atual: in situ</i>

² MN – Monumento Nacional; MIP – Monumento de Interesse Público; CH – Centro Histórico; EVP 1 – Edifício de Valor Patrimonial 1.

1.1. Ermida de São Pedro da Ribeira

A construção da ermida de São Pedro da Ribeira remonta ao início do século XVI, mais precisamente ao ano de 1511, data em que, de acordo com as *Memórias Paroquiais* de 1758, foi fundada pelos Fiéis de Deus (*Memórias Paroquiais*, 1758, p. 153) (Figura 2).



Figura 2: Ermida de São Pedro da Ribeira. © VGN, 2016.

No entanto, baseando-se em «documentos antigos e fidedignos», Túlio Espanca defende que o atual edifício resulta das obras de reconstrução realizadas no início do século XVI na primitiva ermida fundada no início do século XII (Espanca, 1975, p. 366; SEC, Portaria n.º 616/2014).

Poderá ter sido nesta intervenção, ocorrida entre 1511 e 1550, que se realizou

a pintura mural na parede fundeira da capela-mor (Gil *et al*, 2016, pp. 7-8; Afonso, 2009, p. 502), embora a data da sua execução não seja consensual entre os investigadores que se dedicam ao estudo iconográfico da pintura³.

Esta decoração murária foi posteriormente tapada em meados do século XVI (Espanca aponta a data de 1560), com a colocação de um retábulo de talha dourada com pintura sobre tábuas, que mantém a invocação do retábulo primitivo (Gil *et al*, 2016, pp. 7-8; Espanca, 1983, p. 56) (Figuras 3 e 4)⁴.

A descoberta deste fresco em 1975, durante a remoção do retábulo-mor quinhentista com o propósito de ser restaurado no Laboratório José de Figueiredo em Lisboa (Espanca, 1975, p. 367; Lameira & Goulart, 2015, p. 73), suscitou o interesse pelo revestimento murário e pela sua salvaguarda e valorização patrimonial.

³ Milene Gil considera que o revestimento murário data do primeiro quartel do século XVI (Gil *et al*, 2016, pp. 7-8), em concordância com o período de execução de 1515 – 1535 proposto por Luís Urbano Faria (Afonso, 2009, p. 502). Por outro lado, Jorge da Fonseca, tendo como base o elefante representado na pintura mural, sugere que a pintura foi feita depois de 1549, ano em que os reis de Portugal, D. João III e D. Catarina de Áustria, enviaram um elefante ao seu neto D. Carlos, filho de Filipe II de Espanha (Fonseca, 2016, p. 39). Contudo, a representação do elefante não inviabiliza a datação proposta por Milene Gil e por Luís Urbano Faria, podendo o elefante representado no fresco ter tido como inspiração os animais exóticos que pertenciam à corte portuguesa nessa época ou, eventualmente, o elefante que fez parte da embaixada enviada por D. Manuel ao Papa Leão X em 1514 e na qual participou o eborense Garcia de Resende (Embaixada de D. Manuel I ao Papa Leão X (s.d.); David, 1930, pp. 7 e 14).

⁴ A manutenção dos programas iconográficos primitivos nas campanhas decorativas posteriores, foi uma prática comum na primeira metade do século XV (Rodrigues, 2010, p. 81).



Figura 3: Aspeto da nave e cabeceira da ermida de São Pedro. © David Freitas, 1960-75 (AFCME, PT/AFCME/AF/DFT/183/535).

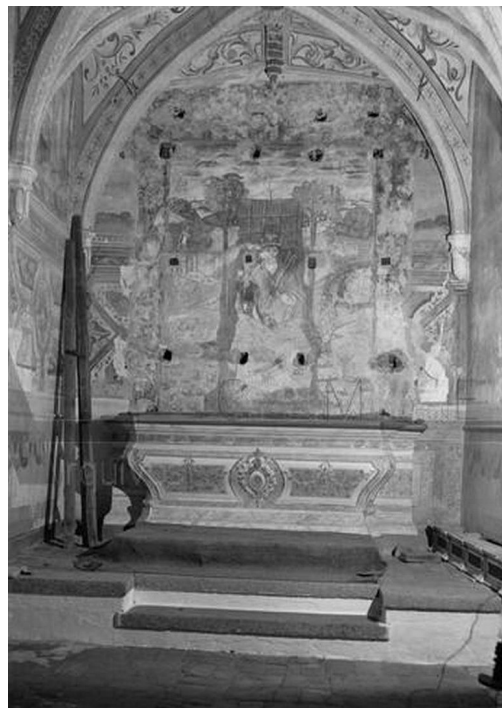


Figura 4: Cabeceira da ermida de São Pedro sem o retábulo. © David Freitas, 1960-75 (AFCME, PT/AFCME/AF/DFT/183/4499).

Uma década após a descoberta do fresco, o grupo de Amigos de Montemor-o-Novo que havia solicitado o restauro do retábulo em 1973 (Figura 5), apresenta um pedido para que a pintura mural também seja intervencionada e que as pinturas sobre tábua que estavam a ser restauradas em Lisboa fossem devolvidas para serem expostas «[...] com a devida proteção em local apropriado à sua defesa e proteção [...]» (LJF, s.d., Processo de Brigada Ermida de São Pedro da Ribeira).

Este pedido sugere que havia a intenção de encontrar outra localização para o retábulo com pintura, deixando o fresco visível, como de resto se veio a concretizar com a colocação dos painéis no coro-alto da igreja do Calvário, em Montemor-o-Novo.



Figura 5: Retábulo de pintura portuguesa da ermida de São Pedro. © David Freitas, 1960-70 (AFCME, PT/AFCME/AF/DFT/183/4503).

Durante o restauro, as pinturas foram retiradas da estrutura retabular original, que foi deixada na ermida (LJF, s.d., Processo de Brigada Ermida de São Pedro da Ribeira) e que não voltaria a ser utilizada uma vez que, após o restauro, os painéis foram reorganizados numa nova estrutura em madeira (Figura 6)⁵.

⁵ Moldura retabular sem aplicação de folha de ouro ou policromia, possivelmente realizada após 1986, colocada sobre uma base de alvenaria.

Em meados da década de oitenta do século XX, e ainda no contexto desta intervenção, houve um reajuste iconográfico das pinturas, com a alteração da posição das pinturas *Martírio de São Pedro* e *São Pedro meditando* (Figura 7).



Figura 6: Conjunto pictórico do retábulo-mor de São Pedro no coro-alto da igreja do Calvário. ©VGN, 2016.



Figura 7: Conjunto pictórico do retábulo-mor de São Pedro. © VGN, 2016.

No entanto, apesar deste ajuste, a composição pictórica atual mantém a organização primitiva das pinturas e segue a tipologia característica das composições pictóricas narrativas (Lameira, 2005, p. 15): o painel central de maiores dimensões representado *São Pedro entronado* ocupa uma posição de destaque ao centro, ladeado por pinturas de menores dimensões, que representam temas secundários: à esquerda a *Aparição de Cristo com a Cruz a Pedro* e a *Conversão do pescador Pedro* e, à direita, *São Pedro meditando* e o *Martírio de São Pedro*. Na predela são representados *São Brás*, *Santo António*

e São João Evangelista, São Sebastião, São Lourenço, São Cosme e São Damião.

Iconograficamente, a figura de São Pedro, representado com as insígnias papais, encontra semelhanças com a obra que Vasco Fernandes executou para a Sé de Viseu e, formalmente, com a pintura da capela batismal da igreja de São Pedro de Terena, que, tal como as pinturas de Montemor-o-Novo, têm sido associadas ao pintor Sebastião Lopes (Serrão, 2006; Dias dos Santos, 2012, p. 47).

No século XXI, o edifício foi classificado como Monumento de Interesse Público devido ao «[...] seu interesse como testemunho simbólico ou religioso, ao seu valor estético, técnico e matricial intrínseco, e à sua conceção arquitetónica e paisagística [...]» (SEC, Portaria n.º 616/2014). Contudo, apesar das medidas de proteção aplicáveis ao edifício tendo em vista a salvaguarda da sua identidade e valor patrimonial, o retábulo-mor não regressou à capela-mor da ermida e o edifício perdeu o uso religioso, estando atualmente fechado ao público (SIPA, 1999, Capela de São Pedro da Ribeira).

Neste caso, podemos dizer que as pinturas do retábulo-mor passaram por um processo de musealização em ambiente religioso, porque a sua deslocalização para a igreja do Calvário não contemplou, do nosso ponto de vista, a sua integração funcional no espaço religioso. A solução encontrada alterou drasticamente a perceção do políptico, cuja observação a partir do corpo da igreja é atualmente perturbada pela varanda do coro alto e pela distância de observação.

Ao analisar o percurso deste conjunto patrimonial a partir da década de setenta do século XX, somos confrontados com as consequências da escolha da metodologia de intervenção no retábulo-mor, que tinha o objetivo inicial de conservar o seu valor histórico e artístico. Se o retábulo tivesse sido restaurado *in situ*, a desmontagem era menos provável e a estrutura retabular teria sido preservada. No entanto, se esse tivesse sido o caso, as pinturas não teriam

sido alvo de uma reorganização iconográfica, a pintura mural permaneceria oculta e, conseqüentemente, perderíamos dados relevantes sobre a história do edifício e sobre a pintura mural em Portugal.

Por essa razão, devemos analisar esta intervenção e todas as decisões que advêm da descoberta da pintura mural no contexto em que aconteceram, isto é, uma época em que não se contemplava ainda a opção de manter as duas campanhas decorativas acessíveis, recorrendo a sistemas de deslocação que permitem manter os retábulos *in situ* e ao mesmo tempo ter acesso ao revestimento murário quando necessário. As soluções implementadas na igreja de Santa Marinha de Trevões, em São João da Pesqueira, ou na igreja de Cárceres, em Resende, são bons exemplos desse tipo de práticas.

Relativamente à valorização e divulgação do património religioso, nas últimas décadas, verificamos um grande investimento por parte do município de Montemor-o-Novo na divulgação do seu património cultural com recurso às tecnologias de registo e representação digital.

A criação da plataforma [montemorbases](#)⁶ permite o acesso virtual ao interior da ermida e ao seu património murário. No entanto, estas ferramentas de visualização e de interpretação não incluem o retábulo-mor quinhentista que se encontra no coro-alto da igreja do Calvário.

Com o advento das novas tecnologias, ficaram à nossa disposição várias ferramentas de registo e de análise do património que nos permitem documentar as campanhas primitivas reveladas durante as intervenções de conservação e de restauro. É disso exemplo o projeto museológico da igreja da Misericórdia em Évora, em que se utilizam conteúdos multimédia e interativos para divulgar as pinturas murais descobertas durante as intervenções de restauro e atualmente ocultas por uma campanha decorativa posterior. Estas pinturas murais quinhentistas atribuídas a Francisco João estão hoje cobertas

⁶ Esta plataforma disponibiliza um conjunto de ferramentas de realidade aumentada, como por exemplo o [modelo 3D da ermida de São Pedro](#).

por talha dourada e azulejos do século XVII. Durante a mais recente intervenção de restauro, foram recolhidas imagens com o intuito de se criarem conteúdos informativos que permitem a visualização da campanha decorativa primitiva (MME, s/d, As pinturas Murais)⁷.

Na nossa opinião, a interpretação do conjunto patrimonial da ermida de São Pedro da Ribeira, em particular a recontextualização decorativa e arquitetónica das pinturas retabulares deslocadas, poderia ser feita através das novas tecnologias de modelação 3D e de realidade aumentada, enriquecendo os conteúdos que atualmente já estão disponíveis.

⁷ Os registos fotográficos de alguns pormenores das pinturas murais podem ser vistos no *site* da [Misericórdia de Évora & Núcleo Museológico](#) (SCME, 2019, As pinturas murais).

1.2. Ermida do Espírito Santo

No entanto, nem sempre os recursos tecnológicos são suficientes para recuperar a memória dos conjuntos patrimoniais, como acontece com a desaparecida ermida do Espírito Santo em Ferreira do Alentejo, cuja demolição no início do século XX significou a perda em definitivo do enquadramento arquitetónico e decorativo primitivo dos bens remanescentes. Neste exemplo, a recontextualização dos bens deslocizados só é possível com o apoio das fontes documentais.

No caso da desaparecida ermida do Espírito Santo, construída no primeiro quartel do século XVI, a sua origem remonta a um oratório que existia em 1518 no Hospital do Espírito Santo, construído junto à igreja paroquial de Ferreira do Alentejo (Mata, 2006, p. 403) e pertença da Ordem Militar de Santiago (Cunha, 2012, pp. 45 e 208).

Graças à informação recolhida nas *Visitações da Ordem de Santiago* de 1534, sabemos que o Mordomo e os confrades do Hospital do Espírito Santo encomendaram um retábulo com a temática do *Pentecostes*, com a representação de Nossa Senhora e os Apóstolos (Cunha, 2012, pp. 208 e 503).

Este retábulo já estaria concluído em 1565⁸, sendo descrito nas *Visitações da Ordem de Santiago à Vila de Ferreira*, em dezembro desse ano (Cunha, 2012, p. 208; Caetano, 2004, p. 29).

⁸ Considerando o resultado do estudo dendrocronológico as pinturas foram executadas provavelmente entre 1549 (*Ressurreição*) e 1565 (*Batismo de Cristo*) (Caetano, 2004, p. 28).

[...] *O altar é de alvenaria de pedra e cal e sobre ele um retábulo novo que tem dois painéis grandes um em que está pintada a vinda do espírito santo com a imagem de nossa senhora e dos apóstolos e outro que está em cima está pintado o batismo de Cristo de redor destes dois painéis de uma parte e de outras estão seis painéis pequenos em que estão pintados as histórias da encarnação, da ressurreição e da ascensão de Cristo da transfiguração do nascimento da adoração dos Reis todos com suas molduras e banco [...] obra romana dourados d'ouro e d'azul com seu encoroamento dourado cobre-se com umas quarediças de linho muito boas [...]* (Caetano, 2004, p. 24).

Esta descrição do altar do presbitério é muito importante porque, para além de nos permitir concluir que o conjunto pictórico atribuído ao pintor António Nogueira⁹ está completo, fornece-nos informações sobre o seu enquadramento antes da ermida ter sido saqueada, danificada e demolida em 1910 (Baptista Pereira, 2004, pp. 194 e 196; Caetano, 2004, p. 24; Espanca, 1992, pp. 328-332; Pina, 2004, p. 9).

Terá sido nesta ocasião que os oito painéis alusivos ao *Batismo de Cristo*, *Pentecostes*, *Ressurreição*, *Anunciação*, *Presépio*, *Adoração dos Magos* e *Transfiguração* (Figura 8)¹⁰ foram retirados da estrutura retabular e transferidos para a igreja da Misericórdia, onde já estavam em 1911 (Pina, 2004, p. 9). Posteriormente foram colocados numa moldura única, o que segundo Joaquim Oliveira Caetano, é uma solução pouco comum na pintura quinhentista

⁹ Segundo Maria João Pina, este conjunto pictórico pode ser a última obra realizada pelo pintor (Pina, 2004, p. 9).

portuguesa (Caetano, 2004, p. 30), mas denota uma preocupação em manter a unidade do conjunto pictórico.



Figura 8: Políptico antes do restauro, s.d.
(seralentejano.blogspot.pt, 2016).

¹⁰ Formalmente, Joaquim de Oliveira Caetano considera que as pinturas da ermida do Espírito Santo em Ferreira do Alentejo têm muitas afinidades com as do retábulo da Misericórdia de Beja, atribuídas ao mesmo pintor e datadas de 1564 (Caetano, 2004, p. 30). Desse conjunto subsistem quatro painéis, o quais fazem parte do acervo do Museu Rainha D. Leonor, em Beja.

Iconograficamente, Fernando António Baptista Pereira, considera que este políptico conjuga as representações das quatro descidas do Espírito Santo, reunidas em torno do *Pentecostes*, que maiores dimensões, ilustrando «[...] a afirmação de novos modelos de narrativa e de composição retabular [...]» (Baptista Pereira, 2004, pp. 196-197).

A transferência dos painéis para a igreja da Misericórdia (Figura 9) pode ter ocorrido na sequência da anexação do Hospital e da ermida do Espírito Santo à Santa Casa da Misericórdia de Ferreira do Alentejo. Segundo Túlio Espanca, a ligação entre as duas instituições remonta ao século XVI e à época em que, após a fundação da Misericórdia em 1561, e até estarem terminadas as obras da sua igreja, a irmandade celebrava os ofícios religiosos na ermida do Espírito Santo (Espanca, 1992, pp. 328-332).



Figura 9: Igreja da Misericórdia, Ferreira do Alentejo. © VGN, 2016.

No final do século XX, o políptico encontrava-se em mau estado de conservação devido às condições inadequadas que se verificavam na igreja da Misericórdia e os painéis foram levados para Lisboa para serem restaurados no Laboratório José de Figueiredo em 2000 (Pina, 2004, p. 9). Durante essa intervenção foi feito o estudo das dimensões das rebarbas, concluindo-se que a composição tinha sido alterada, provavelmente durante a desmontagem do

retábulo e devido à perda da moldura retabular original e posterior colocação numa nova moldura, após 1910.

Cerca de um século depois das pinturas terem perdido a sua moldura retabular original o estudo técnico e material realizado no âmbito de uma intervenção de restauro permitiu que os painéis da *Adoração dos Magos* e da *Transfiguração de Cristo* fossem reposicionados e que a organização cronológica da narrativa fosse reposta, devolvendo ao conjunto uma leitura iconográfica mais adequada (Caetano, 2004, p. 29).

Após a conclusão do restauro, o políptico foi musealizado e está em exposição no Museu Municipal de Ferreira do Alentejo desde 2004, de forma a assegurar as condições necessárias à sua conservação (Figura 10)¹¹.

¹¹ Em 2017 as pinturas estavam expostas no primeiro andar do Museu, no vão de uma escada de acesso a uma zona restrita ao visitante, possivelmente por ser uma zona com um pé-direito mais alto, comparativamente às restantes áreas expositivas. Contudo as dimensões da sala dificultam a sua observação.



Figura 10: Conjunto pictórico da ermida do Espírito Santo depois do restauro. (Pina, s.d., p.15).

Comparando o percurso dos painéis da ermida do Espírito Santo e da ermida de São Pedro da Ribeira, constatamos que:

- A igreja da Misericórdia e a ermida de São Pedro da Ribeira estão classificadas como monumentos de interesse público, o que significa que as medidas de proteção são dirigidas ao edificado. A omissão dos retábulos nos documentos que classificam e estabelecem as medidas de proteção do imóvel torna-os suscetíveis de serem retirados do interior do edifício, promovendo a dispersão do património integrado e, a longo termo, a dissociação entre a pintura

retabular e o seu edifício de origem;

- As intervenções de restauro foram realizadas no Laboratório José de Figueiredo em Lisboa, o que implicou a desmontagem da moldura e a deslocação dos painéis, o que possibilitou o estudo das pinturas e a reorganização da narrativa retabular. A reorganização narrativa dos painéis do retábulo-mor de São Pedro teve como base a análise formal e iconográfica dos temas representados, enquanto no políptico da desaparecida ermida do Espírito Santo a alteração teve como base o estudo técnico e material dos painéis;
- Após o restauro as pinturas não voltaram para o local onde estavam anteriormente de forma a assegurar as condições adequadas à sua conservação.

Em conclusão, podemos dizer que, no início do século XX foi a valorização das pinturas como objeto de culto que evitou a sua destruição e que promoveu a sua integração num edifício religioso. No século XX foi a valorização patrimonial que conduziu à musealização do políptico, e conseqüentemente à sua retirada do espaço religioso, com o intuito de assegurar a sua conservação.

1.3. Ermida de São Neutel / Capela de Santa Águeda

A classificação das ermidas rurais como São Neutel ou São Pedro da Ribeira como monumento de interesse público, incluindo a fixação de uma zona de proteção em torno dos edifícios, tem como objetivo assegurar a proteção do «enquadramento arquitetónico, paisagístico e da integração urbana» (DGPC, s.d., Classificação de Bens Imóveis e fixação de ZEP), por o considerar relevante para a interpretação e para a valorização dos imóveis classificados.

Esta classificação prevê a aplicação de medidas que garantam a preservação da envolvente urbana e paisagística, como por exemplo, a criação de um plano de pormenor de salvaguarda (MC, 2009, Decreto-Lei n.º 309/2009 de 23 de Outubro; DGPC, s.d., Classificação de Bens Imóveis e fixação de ZEP), mas não considera a necessidade de salvaguardar o património integrado no edifício, que pela sua mobilidade pode ser retirado do edifício, prejudicando a interpretação do conjunto.

No caso da ermida de São Neutel, também chamada de Capela de Santa Águeda, que preserva *in situ* o retábulo-mor quinhentista, a [Portaria n.º 505/2011](#), que classifica a ermida como monumento de interesse público e fixa uma zona especial de proteção, sustenta a classificação no

[...] interesse patrimonial, não só pela arquitetura, mas também pela pintura mural que a reveste e pelas artes decorativas, com especial destaque para o frontal de altar de azulejos, de pássaros e ramagens, do século XVII [...] (MC, 2011, Portaria n.º 505/2011).

Apesar da inclusão dos revestimentos murários e azulejares reforçar a importância da preservação do conjunto, não é feita referência ao retábulo-mor quinhentista, persistindo a relação material ao edificado como elo de ligação que sustenta a aplicação das medidas de proteção (Figura 11).

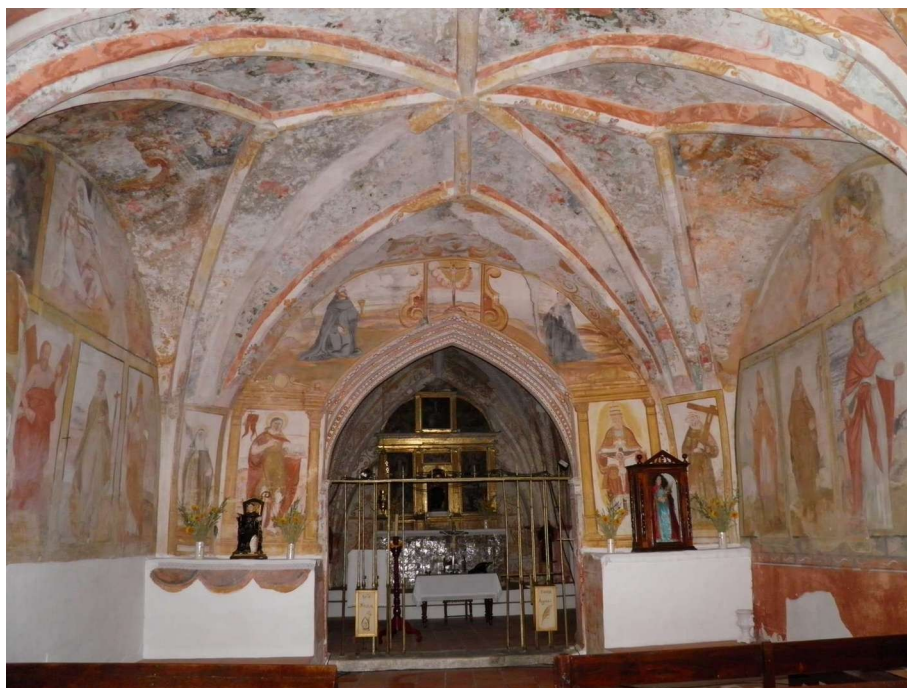


Figura 11: Interior da ermida de São Neutel. © Patrícia Monteiro, 2017.

Esta ermida rural foi fundada no século XVI no termo de Vila Nova da Baronia, e, na sequência do terramoto de 1755, passou a ser também conhecida como capela de Santa Águeda¹² (Espanca, 1992, p. 66; MC, 2011, Portaria n.º 505/2011). A partir do século XVIII, a ermida tornou-se um local de peregrinação e de romaria e a sua importância religiosa fez surgir nas

¹² O culto a São Neutel teve alguma relevância nos séculos XV e XVI como atestam as várias referências à invocação deste santo em representações pictóricas e em capelas nas ermidas camarárias da cidade de Évora. Por exemplo em 1551 havia na ermida de São Vicente uma caixa de esmolas para este santo e em 1651 existia uma capela dedicada a São Neutel na ermida de São Sebastião.

imediações a aldeia de São Neutel, que entra em declínio devido à perda de uma parte substancial da população de Vila Nova da Baronia nos séculos seguintes, existindo apenas sete fogos em 1886 (Espanca, 1992, pp. 65-66).

O despovoamento da zona, o abandono das casas e a sua ruína ditaram o desaparecimento da aldeia de São Neutel e a ermida perdeu a envolvente urbana que a caracterizou, a qual apenas podemos recuperar através dos registos históricos e dos testemunhos arqueológicos, protegidos pela fixação da zona de proteção em torno do monumento.

Atualmente, subsistem as casas do ermitão e dos romeiros¹³ junto à ermida, que se apresenta isolada na paisagem rural (Figura 12). A simplicidade do exterior contrasta com a exuberância decorativa com que nos deparamos ao entrar no edifício.



Figura 12: Ermida de São Neutel, s.a., s.d. (SIPA, 1993, Ermida de São Neutel, SIPA FOTO 00537341).

¹³ Em 2019, a casa do ermitão continuava ocupada por uma família.

No seu interior, a sucessão de campanhas decorativas, visíveis pela sobreposição de pinturas murais que revestem completamente as paredes e o teto do edifício, registam as várias mudanças pelas quais passou ao longo do tempo e que resultaram no seu enriquecimento artístico.

Esta é uma das particularidades da ermida de São Neutel, cuja funcionalização do espaço de culto foi feita através dos revestimentos murários, conjugados com o retábulo quinhentista e os azulejos policromados setecentistas que compõem o altar-mor (Espanca, 1992, pp. 66-68).

O retábulo-mor de São Neutel mantém-se no local para onde foi criado, sem alterações relevantes na estrutura em talha dourada, que se organiza horizontalmente em três tramos. A escultura de vulto de São Neutel, que ocupa uma posição central, é ladeada no nível inferior por duas pinturas alusivas à *Ressurreição de Cristo* e à *Assunção da Virgem*. O nível superior é ocupado por uma pintura do *Calvário*, que, por sua vez, é enquadrada por duas pinturas que representam anjos (Figura 13).

As pinturas retabulares atribuídas a Francisco João e datadas de c. 1570 (Dias dos Santos, 2012, p. 150), têm suscitado o interesse de investigadores que se dedicam ao estudo da pintura quinhentista. Contudo, é a pintura mural que a partir da década de setenta do século XX tem promovido a valorização do edifício.

Esta tendência deve-se à preponderância decorativa da pintura mural, que, como referimos anteriormente, se tornou no elemento caracterizador do território, potenciando a rentabilização turística das ermidas por parte de várias entidades públicas e privadas e promovendo a realização de obras de manutenção e de restauro na ermida, como a que foi realizada em 2020 (N_Restauro, s.d., Ermida de São Neutel).



Figura 13: Retábulo-mor de São Neutel. © Nuno Carriço, 2019.

Relativamente ao retábulo-mor, o interesse que os painéis têm suscitado no meio académico não tem sido sinónimo de um maior empenho na sua conservação, embora beneficie das obras de manutenção do imóvel.

A pesquisa realizada não nos permitiu concluir se as pinturas retabulares foram restauradas nas últimas décadas, embora um relatório da Brigada de Talha do antigo Instituto José de Figueiredo, indique que em 1984 os painéis precisam de uma intervenção (LJF, s.d., Processo de Brigada Ermida de São Neutel/Capela de Santa Águeda). O mesmo documento sugere que a intervenção fosse feita por particulares, sob orientação técnica desse instituto, o que coloca a possibilidade de as pinturas terem sido intervencionadas num atelier privado, razão pela qual não existe documentação no arquivo consultado (LJF, s.d., Processo de Brigada Ermida de São Neutel/Capela de Santa Águeda).

1.4. Santuário de N.^a Sr.^a da Boa Nova de Terena

De uma forma geral, os interesses históricos e artísticos são os critérios que têm norteado as intervenções realizadas nas ermidas em estudo, resultando, nos casos até agora analisados, na valorização do património artístico materialmente ligado ao edifício (pintura mural) e na aposta da musealização do património retabular restaurado para se assegurar a sua preservação.

No contexto da nossa investigação, o santuário de N.^a Sr.^a da Boa Nova de Terena é apresentado como o exemplo de como a resiliência religiosa propiciou a salvaguarda do seu património integrado no espaço de culto. Devido à ausência de fontes documentais desconhece-se a data de fundação do templo, embora a sua relevância religiosa tenha merecido a referência nas *Cantigas de Santa Maria* de D. Afonso X, ainda no século XIII (Goulart, 2015, p. 60).

Teresa Desterro considera que a sua construção poderá ter sido iniciada em 1261 e que o seu padroado é da Casa de Bragança (Desterro, 2016, pp. 122-123). Outros autores relacionam a fundação deste templo fortaleza, situado na zona raiana, com a Batalha do Salado, ocorrida em 1340 e com o voto feito por D. Maria, filha de D. Afonso IV e mulher de Afonso X de Castela (Espanca, 1978, p. 55; SIPA, 1999, Santuário de Nossa Senhora da Assunção da Boa Nova; Azevedo, 1993, p. 29).

O seu primeiro registo gráfico surge no início do século XVI no *Livro das Fortalezas situadas no extremo de Portugal e Castela*, de Duarte de Armas (1509-1510), onde podemos ver que, à exceção do campanário construído em 1700, o exterior do edifício ainda hoje mantém a feição austera que o caracterizava no início do século XVI (SIPA, 1999, Santuário de Nossa Senhora da Assunção da Boa Nova) (Figura 14).

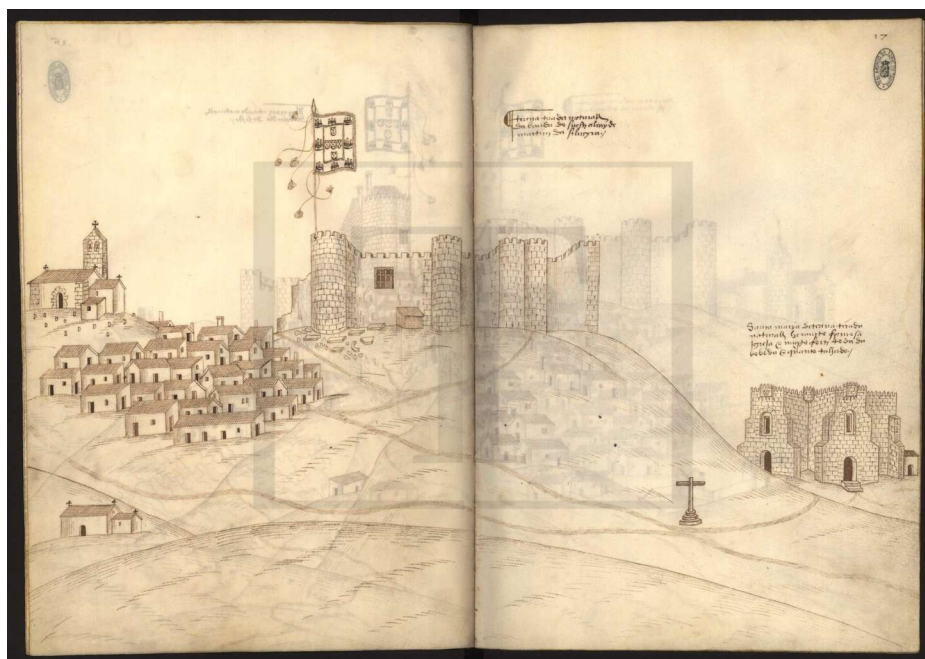


Figura 14: Santuário da Boa Nova de Teresa, 1509-1510 (Duarte de Armas (1509-15010, PT- TT-CF-159_m.0036).

Também nessa centúria, são realizadas obras no interior do edifício, de entre as quais assinalamos a colocação de dois altares laterais e do retábulo-mor, realizado entre 1565 e 1570 (SIPA, 1999, Santuário de Nossa Senhora da Assunção da Boa Nova; Espanca, 1978; Lameira & Goulart, 2015, p. 67)¹⁴.

De acordo com a bibliografia consultada, o interior do edifício beneficiou de várias campanhas decorativas até ao início do século XX (Espanca, 1978, p. 56), verificando-se o gosto pela pintura mural, à semelhança do sucedido em outros templos do Alentejo, tirando proveito das suas características plásticas para transformar e adaptar o espaço ao uso ritual e ao gosto de cada época.

No entanto, nem sempre a evolução funcional e decorativa do espaço de culto

¹⁴ Os autores de *Retábulos na Arquidiocese de Évora* referem que a encomenda do retábulo foi feita pelo representante do Comendador da Ordem de São Bento de Avis (Lameira & Goulart, 2015, p. 67).

resultou na criação de uma narrativa iconográfica coerente. Como observa Teresa Desterro, a pintura mural realizada nos primeiros anos do século XVIII alterou a perceção do espaço, influenciando a leitura do retábulo-mor por não seguir a mesma estética, nem se enquadrar na narrativa iconográfica pré-existente (Desterro, 2008, p. 124).

Embora o retábulo-mor quinhentista tenha sido alterado no século XVIII, com a colocação de um nicho barroco e com a substituição da primitiva imagem devocional por uma imagem de roca (Desterro, 2008, p. 125), a temática iconográfica manteve-se inalterada (Figuras 15 e 16).

Tal como temos vindo a constatar nas ermidas intervencionadas na década de setenta do século XX pelo Instituto José de Figueiredo, a colocação a descoberto do primitivo revestimento fresquista da capela-mor (LJF, s.d., Processo n.º 769 – Terena; Espanca, 1978, p. 57), acabaria por se destacar face às intervenções de conservação das pinturas retabulares, de reconhecido interesse para a compreensão do Maneirismo em Portugal (Goulart, 2015, p. 60; Sória, 1957, p. 36; Desterro, 2008, p. 124).

As pinturas retabulares datadas da segunda metade do século XVI, foram atribuídas por Martim Sória a Francisco Campos, autoria corroborada por Teresa Desterro na sua tese de doutoramento dedicada a este pintor (Desterro, 2008, p. 171).

O retábulo-mor está organizado em três tramos e três níveis. No nível inferior segue uma temática mariana, com a representação pictórica da *Assunção da Virgem* e da *Anunciação*, ladeando uma escultura da padroeira; e uma temática cristológica no nível superior, com os painéis da *Ressurreição*, *Pentecostes* e da *Adoração dos Pastores* (Azevedo, 1993, p. 29).

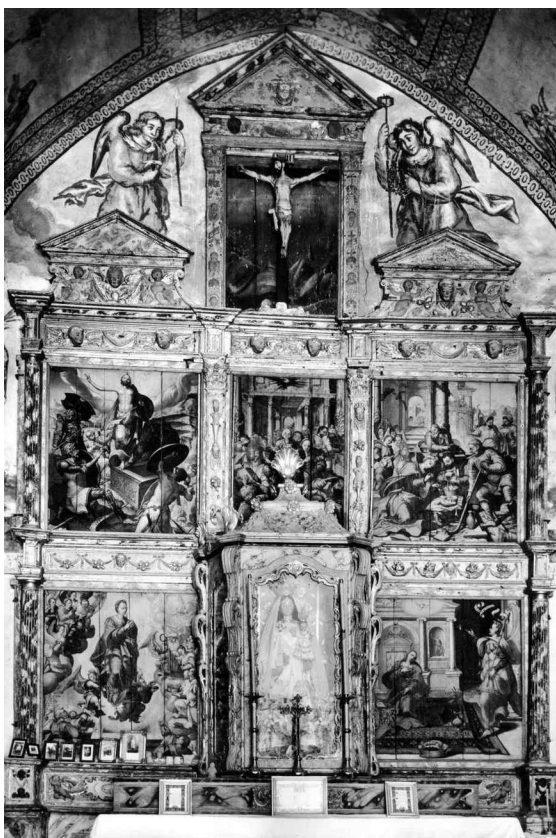


Figura 15: Sem Título, (s.d.) (Fundação Mário Soares / DTC - Documentos Mário e Alice Chicó - Sílvia Chicó, Disponível HTTP: http://hdl.handle.net/11002/fms_dc_124422 (2023-9-20)).



Figura 16: Retábulo-mor de N.ª Sr.ª da Boa Nova, s.a., s.d. (EEP, Inventário Artístico Arquidiocese de Évora, AL.TE.3.003).

Atendendo ao percurso deste conjunto patrimonial, importa salientar que a última campanha decorativa foi realizada no início do século XX e que após a classificação do edifício como monumento nacional pelo [Decreto n.º136 de 23/6/1910](#)¹⁵ (MOPCI, DG n.º 136, 23/6/1910), o empenho no enriquecimento decorativo do espaço foi substituído pelo esforço na preservação do património existente (Figuras 17 e 18).

¹⁵ Este Decreto classifica como monumento nacional vários edifícios, incluído os que já tinham sido classificados no Decreto de 30 de dezembro de 1901.



Figura 17: Exterior do Santuário de N.ª Sr.ª da Boa Nova de Terena. © VGN, 2016.



Figura 18: Interior do Santuário de N.ª Sr.ª da Boa Nova de Terena. © VGN, 2016.

Nesse sentido, as medidas de proteção têm tido o intuito de preservar as características e os valores que determinaram a sua classificação, tendendo a limitar a realização de novas campanhas decorativas.

Do ponto de vista da salvaguarda do conjunto patrimonial, o edifício beneficia das medidas de proteção e a Confraria de N.ª Sr.ª da Boa Nova assume um papel muito importante na sua gestão.

O uso religioso e cultural regular do monumento, com a abertura para visitas e a celebração das festividades religiosas como as festas de N.ª Sr.ª da Boa Nova pela altura da Páscoa (domingo e segunda-feira de pascoela) (Goulart, 2015, p. 60) e da Natividade de N.ª Sr.ª, no dia 8 de setembro (CNSBNT, 2016, art.º 29.º 6 e 7), têm contribuído para a preservação do caráter funcional e simbólico do santuário, que atualmente se conjuga com o interesse cultural e turístico.

1.5. Conclusões sobre atual realidade funcional e patrimonial das ermidas alentejanas

Da análise realizada, concluímos que a preservação dos retábulos quinhentistas no local para onde foram criados foi influenciada por fatores simbólicos e doutrinários, culturais e sociais, políticos e económicos, de entre os quais destacamos as alterações na prática cultural e na organização litúrgica, mas também as mudanças de gosto como os fatores que mais contribuíram para a evolução decorativa dos templos.

Tal como define Robert C. Smith, o interior de um templo é um conjunto dinâmico (Smith, 1962), sujeito a um processo de contínua mudança. Por essa razão, os fatores que levaram à colocação de um retábulo no interior de uma ermida, podem ser os mesmos que posteriormente fazem com que estes sejam alterados ou removidos dos seus locais de origem, podendo inclusivamente justificar a sua destruição.

Como vimos nos exemplos analisados, a valorização histórica e artística do património religioso ao longo do século XX e a implementação de metodologias de intervenção que visavam recuperar e preservar o carácter primitivo das ermidas, nem sempre significou a preservação dos retábulos quinhentistas *in situ*.

No Alentejo, existia um gosto pela decoração fresquista que, com a realização de novas campanhas decorativas, foi sendo conjugada com outros revestimentos murários, como os azulejos ou a talha dourada, e adaptada às novas regras formais e iconográficas, através de restauros iconográficos (Serrão, 2006, p. 53). A partir de meados do século XX, a pintura mural passou a ser considerada como um elemento decorativo caracterizador do território

graças ao contributo dado por Túlio Espanca, que identificou e inventariou as pinturas murais na região de Évora, entre 1947 e 1978 (*PRIM'art.*, s.d.). E, a descoberta de retábulos fingidos, preservados atrás dos retábulos em talha dourada durante intervenções de conservação e de restauro, acabou por significar a remoção e deslocalização dos retábulos quinhentistas, deixando visível as decorações murárias.

Nesse contexto em particular, a deslocalização preventiva dos retábulos permitia que os revestimentos murários primitivos ficassem visíveis, assegurando ainda as condições necessárias à sua conservação. Contudo, durante o processo de transferência, os retábulos estão sujeitos a fatores de degradação relacionados com a desmontagem e remontagem e a intervenções extensivas que podem resultar na alteração do conjunto ou na perda de elementos. Esta realidade é evidente no caso do retábulo de São Pedro da Ribeira, cuja deslocalização teve como consequência a descontextualização do objeto e a dissociação face ao seu contexto original.

No entanto, nos casos onde se verifica a perda total do contexto primitivo, como aconteceu com a demolição da ermida do Espírito Santo, a deslocalização das pinturas retabulares garantiu a sua conservação, embora durante a remoção da estrutura retabular e a reorganização em políptico a organização iconográfica tenha sido alterada, sendo recuperada apenas graças à intervenção de conservação e de restauro realizada no início deste século.

Numa perspetiva geral sobre a valorização patrimonial, e com a aplicação de medidas de proteção, concluímos que o nível de classificação está diretamente relacionado com a valorização histórico-artística do imóvel e não necessariamente do seu património integrado; e que a aplicação de medidas de proteção contribui para a preservação do conjunto.

Constatamos ainda que as ermidas classificadas como monumento nacional beneficiam de mais medidas de proteção, o que se refletiu no empenho pela salvaguarda e preservação do seu património retabular.

Este conjunto de fatores, associado à maior divulgação das ermidas, suscitou o interesse turístico pelos locais, o que por sua vez, promoveu a manutenção dos espaços e o esforço pela sua valorização patrimonial (Tabela 2).

Tabela 2: Funcionamento e gestão das ermidas em estudo.

Edifício	Classificação	Gestão edifício	Utilização do edifício		Relação edifício-retábulo	
			Tipo	Frequência	Localização	Estado do retábulo
Ermida de São Pedro da Ribeira	Monumento de interesse público	Igreja Católica	Cultural	Pontual	Deslocalizado (igreja do Calvário)	Pinturas retabulares colocadas numa nova estrutura retabular
Ermida do Espírito Santo	Não se aplica	Não se aplica	Não se aplica	Não se aplica	Deslocalizado 1911 – 2000: igreja da Misericórdia Após 2004: Museu Municipal de Ferreira do Alentejo	Conjunto retabular desmembrado, preservando-se apenas pinturas retabulares colocadas numa única moldura
Ermida de São Neutel / Capela St. ^a Águeda	Monumento de interesse público	Igreja Católica	Religioso Cultural	Pontual	<i>In situ</i>	Conjunto retabular completo Sem registo de intervenções
Santuário de N. ^a Sr. ^a da Boa Nova de Terena	Monumento Nacional	Comissão Fabriqueira	Religioso	Diário	<i>In situ</i>	Conjunto retabular completo, com pequenas alterações

Fora dos nossos casos de estudo, a ermida de São Marcos da Abóbada (Évora) exemplifica muito bem essa realidade. Localizada na extinta freguesia de São Marcos da Abóbada, esta ermida camarária perdeu importância religiosa com o despovoamento da zona e com a anexação desta freguesia à vizinha de Torre de Coelheiros em meados do século XX (CME, 1914).

A sua localização num enclave em terreno privado, criou as condições para que o edifício deixasse de ser utilizado como local de culto e que o património existente no seu interior pudesse ser visitado. Perde-se assim a possibilidade de estudar as «[...] duas imagens de Santo Agostinho e Santa Clara; um crucifixo e respetiva cruz de madeira; tendo nos lados duas figuras a óleo na madeira [...]» existentes na sacristia em 1911 (CME, 1911).

Este retábulo é descrito no *Inventário Artístico de Portugal*, publicado em 1966, e referindo-se que estava «muito arruinado» (Figura 19).

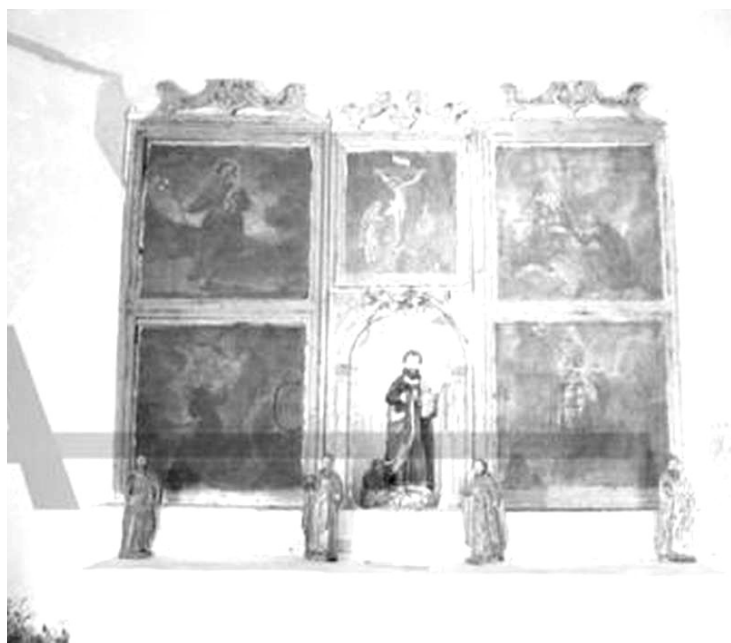


Figura 19: Retábulo da Capela-mor (séc. XVI-XVII), Ermida de São Marcos. David Freitas, 1960-70. (AFCME,PT/AFCME/AF/DFT/226/643).

Na opinião de Túlio Espanca, os painéis tinham «interesse artístico» e podiam ser enquadrados na produção do Mestre da Tourega, datando a sua produção do último quartel do século XVI (Espanca, 1966, p. 387). Mais recentemente Vítor Serrão atribuiu as pinturas a Francisco João (Serrão, 2016, p. 41), ficando a faltar, pela dificuldade no acesso às peças, a realização de um estudo comparativo que corrobore esta teoria.

Se no caso da ermida de São Marcos da Abóbada o despovoamento da zona tornou a ermida inacessível, a ermida de São Neutel representa a realidade contrária porque, apesar do seu isolamento, as festividades religiosas continuaram a ser celebradas anualmente, beneficiando ainda do interesse pela valorização e preservação da pintura mural que reveste o seu interior, tornando-se um local de interesse turístico na região.

Desta forma, percebemos que a relação que se estabeleceu entre a população e as ermidas foi influenciada por acontecimentos religiosos, sociais, culturais e políticos, que se refletiram na forma e na frequência de utilização destes espaços de culto. Nos períodos em que as ermidas tiveram maior relevância cultural, observou-se um maior dinamismo social e cultural, impulsionando o investimento na decoração, na manutenção e no melhoramento do edifício, bem como uma aproximação física da população aos locais de culto, com o surgimento de núcleos habitacionais nas suas imediações. Pelo contrário, a diminuição da importância religiosa significou a diminuição do uso cultural e o seu abandono, refletindo-se na degradação do edifício e do seu património artístico.

A partir da informação recolhida no trabalho de campo junto dos responsáveis pela gestão e pela manutenção das ermidas, constatámos que o interesse turístico não é ainda um fator preponderante na tomada de decisão sobre a gestão do edifício.

Nos casos do Santuário de N.^a Sr.^a da Boa Nova de Terena e da ermida de São Neutel/capela de St.^a Águeda, que permanecem em funcionamento como

locais de culto, e que, por esse motivo, estão mais acessíveis aos turistas, comparativamente às ermidas que estão desafetas ao culto religioso, o aumento do interesse turístico incentivou o investimento na manutenção do imóvel e na conservação e restauro dos revestimentos murários.

A criação de rotas turísticas baseadas na pintura mural alentejana impulsionou o interesse pelas ermidas, existindo por parte das entidades que gerem esses espaços a preocupação em preservar esse património murário e a intenção de rentabilizar o valor patrimonial do monumento como fator de dinamização turística e cultural da região.

Contudo, a falta de dados sobre os visitantes/utilizadores, e sobre o tipo de uso do espaço, limita o conhecimento sobre o funcionamento das ermidas, sendo esta falta de informação transversal aos edifícios que mantêm um uso religioso regular e aos que abrem ocasionalmente para visitas turísticas.

Considerando as diferentes realidades em estudo, concluímos que:

- O nível de classificação do edifício tem tido influência na gestão do seu património integrado, na medida em que estabelece os critérios de intervenção;
- As entidades que detêm o usufruto das ermidas afetas ao culto têm um papel mais ativo na gestão dos monumentos, comparativamente às entidades tutelares;
- A gestão do conjunto patrimonial é influenciada pela forma e pela frequência com que é utilizado;
- A manutenção do uso religioso ou, pelo contrário, a desafetação do culto e a transformação das ermidas em espaços culturais/patrimoniais, têm uma influência direta na escolha e na implementação de medidas de salvaguarda do conjunto patrimonial;
- A presença do ermitão e a existência de organismos religiosos, como as confrarias e as comissões fabriqueiras, desempenham uma

função relevante na manutenção e na vigilância das ermidas situadas em zonas rurais ou fora dos centros urbanos;

- As ermidas que mantiveram um uso religioso frequente desde a sua fundação até à atualidade foram continuamente alvo de intervenções que modificaram gradualmente o edifício;
- A realização de campanhas decorativas, de obras de melhoramento e de intervenções de conservação e de restauro nem sempre contribuíram para preservação do património integrado *in situ*;
- A gestão das ermidas e a sua valorização patrimonial beneficiaria da criação de um plano regional de gestão das ermidas classificadas que permitisse a salvaguarda do seu património integrado, permitindo um uso cultural e turístico sustentável.

Relativamente à salvaguarda do conjunto patrimonial, podemos dizer que nem sempre as intervenções nos edifícios garantiram a preservação do património integrado e que em algumas circunstâncias, pode ser retirado da sua localização primitiva e reposicionado noutra zonas do mesmo edifício; levado para outro edifício, ou ficar oculto por uma nova campanha decorativa.

No entanto, apesar das mudanças que daí podem resultar, consideramos que a manutenção regular, ou a realização de obras de adaptação periódicas, são muito importantes para assegurar o bom estado de conservação do imóvel e dos bens existentes no seu interior, em particular dos retábulos. É disso exemplo a musealização do políptico da ermida do Espírito Santo que após o restauro não regressou à igreja da Misericórdia, devido à falta de controlo das condições ambientais.

Possivelmente todos os conjuntos pictóricos foram intervencionados ao longo dos séculos. Algumas intervenções realizaram-se *in situ* (santuário da Boa Nova de Terena), outras nas oficinas do Instituto José de Figueiredo (ermidas

de São Pedro da Ribeira e do Espírito Santo) e outras em oficinas particulares.

Um dado curioso, e que gostaríamos de destacar, é o facto de as pinturas dos polípticos de São Pedro da Ribeira e da desaparecida ermida do Espírito Santo terem sido reorganizadas iconograficamente durante a intervenção de conservação e de restauro.

Em conclusão, consideramos que a implementação no território, assim como a utilização cultural das ermidas, são o reflexo da relação da comunidade com o edifício e com o seu património integrado; e que em cada momento do seu percurso, a sua valorização simbólica e funcional, foi influenciada quer pela aproximação da população ao edifício, o que promoveu o surgimento de núcleos habitacionais nas imediações do templo, quer com o seu afastamento e conseqüente esquecimento e abandono do espaço cultural.

Mais recentemente, a valorização patrimonial do edifício ou do património artístico existente no seu interior, promoveu a aplicação de medidas de conservação, salvaguarda e valorização patrimonial. Estas medidas podem ser dirigidas ao conjunto, com o objetivo de salvaguardar os valores históricos e artísticos do conjunto patrimonial e, noutros casos, ser dirigidas apenas a um elemento, como por exemplo a pintura retabular ou a pintura mural.

Por fim, e considerando os casos em estudo, constatamos que as intervenções de restauro dos painéis quinhentistas não foram acompanhadas por um plano de intervenção no edifício com o objetivo de assegurar a sua conservação *in situ*, tal como é determinado na legislação que durante os últimos anos norteou a ação da Direção Geral do Património Cultural e à intervenção no património cultural classificado ou em vias de classificação, e que a deslocalização das pinturas para outros edifícios foi a estratégia usada após o restauro para evitar a sua degradação.

2. Ermidas camarárias da cidade de Évora

2.1. Contextualização

Ao longo da história, Évora ocupou um lugar de destaque como núcleo populacional, como testemunham os vestígios arqueológicos e arquitetónicos.

As primeiras referências à existência de ermidas na cidade, em particular à de São Miguel, remontam ao tempo da fundação do reino de Portugal, numa época em que a importância desta localidade foi reconhecida pelo Foral Henriquino de 1166 que a eleva a município (Fernandes, 1998, p. 13).

Nos séculos seguintes, a cidade prospera. Em 1204 é fundada a catedral e a malha urbana estende-se para além da muralha primitiva, dando-se início à construção da cerca nova em 1350 (concluída em 1440).

O crescimento da cidade para lá da muralha romano-goda e a inclusão das áreas periféricas da mouraria e da judiaria no espaço delimitado pela cerca nova resultaram da prosperidade e do desenvolvimento da cidade entre os finais do século XV e meados do seguinte.

Évora ganha destaque a nível regional, tornando-se o principal centro urbano do Alentejo, e os privilégios concedidos no século XII (Foral concedido por D. Afonso Henriques) e no século XIII (Foral concedido por D. Sancho I), foram renovados em 1501 por D. Manuel I (Simplício, 2009, p. 26; Fernandes, 1998, pp. 14 e 16; Azevedo, 1993, p. 140).

No século XVI, era a metrópole eclesiástica de um vasto território, que

corresponde atualmente aos distritos de Évora e de Beja (Azevedo, 1993, p. 138; Lameira, 2006, p. 12; Mangucci, 2007, p. 3). Neste período, considerado o século de ouro da cidade, a presença da Corte e a fixação de uma elite cultural favoreceram a construção e o melhoramento de vários edifícios religiosos (Rodrigues, 2007, p. 271; Pardal, 2017), como, por exemplo, o palácio real mandado construir por D. Manuel I junto ao convento de São Francisco, conhecido como o Convento do Ouro (David, 1930, pp. 7 e 14).

Esta conjuntura tornou a cidade num importante polo artístico (Espanca, 1944, p. 62; Pardal, 2017), a partir do qual as novidades que chegavam a Portugal, através da importação de obras de arte ou dos artistas estrangeiros que trabalhavam nas grandes oficinas de pintura de Lisboa (Salteiro, 2005, p. 35; Baptista Pereira, 2005, p. 24; Serrão, 1993, p. 14), se disseminavam para os territórios rurais e eram adaptadas ao gosto e às exigências dos encomendantes.

Em meados de quinhentos, os edifícios religiosos que tinham sido construídos anteriormente passam por um processo de renovação¹⁶, financiada maioritariamente pela aristocracia, pela burguesia, pelo clero ou por confrarias laicas que, através de novas campanhas decorativas, em particular a encomenda retabular, pretendem adaptar o espaço religioso às novas regras tridentinas (Carvalho, 1995, p. 485; Serrão, 1993, p. 106).

Este contexto promoveu a fixação de artistas no Alentejo, tais como Sebastião Lopes (act. 1535-1561) pintor da Inquisição, a quem é atribuído o painel de Santa Ana da ermida de São Sebastião (Serrão, 2016, pp. 36 e 41; Pamplona, 2000, p. 238; Espanca, 1947, p. 152) e a pintura *Lamentação de Cristo deitado da Cruz* da ermida de São Brás; Francisco João (act. 1563-1595), que sucede a Sebastião Lopes como pintor da Inquisição, e a quem são atribuídas as

¹⁶ É provável que a renovação dos edifícios religiosos se tenha alargado ao espaço urbano envolvente e que isso tenha resultado na perda ou na destruição de elementos arquitetónico, como sucedeu, com as construções que existiam na praça do Geraldo e que foram mandadas demolir pelo Cardeal D. Henrique (Barata, 1903, p. 70).

pinturas retabulares da ermida de São Neutel e de São Marcos da Abóbada (Espanca, 1947, p. 148; Serrão, 2016, pp. 37, 38 e 41).

Outros pintores sediados em Évora em meados do século XVI são Francisco Campos (act. 1515-1580), a quem é atribuída a autoria das pinturas do retábulo-mor do santuário de N.^a Sr.^a da Boa Nova de Terena (Desterro, 2008, p. 20); Duarte Frizão (act. 1580-15897) que trabalhou para o Arcebispo D. Teotónio de Bragança (*PRIM'art*, s.d., Duarte Frizão) e António Nogueira, cujo primeiro registo conhecido data de 1546 (morre em 1575) e que foi o autor das pinturas da desaparecida ermida do Espírito Santo em Ferreira do Alentejo, que abordámos no capítulo anterior (*PRIM'art*, s.d., António Nogueira; Caetano, 2004, p. 24).

No século XVII, a Guerra da Restauração deixou marcas na cidade de Évora, em particular nas ermidas extra muros e nas localizadas nas portas da cidade, que foram muito danificadas pelos bombardeamentos de 1663.

Após a restauração da independência do reino de Portugal, tem início um período de estabilidade política e económica, durante o qual o Arcebispo Luís da Silva Teles promoveu a renovação artística dos edifícios religiosos de Évora, com a encomenda de vários retábulos, pinturas e painéis azulejares (Mangucci, 2008, p. 3) que vão ocupar o lugar das campanhas decorativas realizadas nos séculos anteriores, contribuindo para o desaparecimento e para a dispersão do património retabular quinhentista.

Nos séculos seguintes, a vida na cidade de Évora foi marcada pelo afastamento da Corte e pela extinção da Universidade de Évora, com a expulsão dos Jesuítas em 1759 (s.a., 1943; Memórias Paroquias – Évora 1758, p. 807). Estas mudanças no dinamismo cultural da cidade, refletiram-se na falta de investimento no enriquecimento decorativo e na conservação dos edifícios religiosos da cidade.

O século XIX foi uma época particularmente difícil para a preservação do património religioso eborense, devido à destruição causada pelas invasões

francesas em 1808, que pilharam e destruíram o interior de vários edifícios religiosos (Pereira, 1808, p. 16; *Arquivo Histórico de Portugal*, 1890, apêndice ao n.º 18, II)¹⁷, à expropriação e venda dos bens das ordens religiosas em 1834 e às alterações sociais motivadas pela guerra civil. Por essa razão, a destruição e dispersão do património religioso foi um processo cumulativo, que começou com o saque de objetos religiosos, prosseguiu com a remoção do património integrado e culminou com a demolição de edifícios.

Segundo a tese *Os restauros e a memória da cidade de Évora (1836- 1986)* (Fernandes, 1998) as alterações de propriedade e de uso dos edifícios religiosos após a sua expropriação, tiveram um impacto na organização urbana de cerca de dois terços da cidade (Fernandes, 1998, pp. 21 e 40). No entanto, estas modificações não retiraram à cidade o seu carácter histórico e, apesar da reconfiguração do tecido urbano, Évora é ainda hoje conhecida como a cidade museu (Rodrigues, 2007, p. 295).

Estes três acontecimentos influenciaram a forma como os vestígios do passado foram olhados e valorizados, ao mesmo tempo que os muros dos conventos foram demolidos para abrir novas ruas e adaptar a cidade às necessidades da vida moderna (Rodrigues, 2007, p. 297). Sobre este tema, Paulo Simões Rodrigues, chama à atenção para o facto de a ideia de progresso e de modernização oitocentista coexistir com a preocupação em preservar os vestígios da história local (Rodrigues, 2007, p. 351)

À semelhança do que aconteceu no resto da Europa, também em Portugal a teorização em torno «dos vestígios do passado» deu origem a diversas linhas de ação que adaptavam a metodologia de intervenção ao objetivo de preservar os edifícios que mantinham o uso para o qual tinham sido construídos; à reutilização das ruínas de forma revivalista, ou à sua consolidação, assim se

¹⁷ Segundo os relatos da ocupação de Évora pelo exercido francês em 1808, muitas casas e igrejas foram saqueadas e danificadas (*Arquivo histórico: narrativa da fundação das cidades e villas do reino, seus braços d'armas*, 1890, Apêndice ao n.º 18 II).

assegurando a sua autenticidade (Fernandes, 1998, pp. 6, 37 e 38).

Para além destas três abordagens identificadas por Maria da Conceição Fernandes (1998), acrescentamos a demolição total ou parcial de edifícios, para dar lugar a novos espaços ou permitir que a malha urbana fosse reorganizada. Damos como exemplo a demolição da igreja do convento de Santa Mónica ou do pórtico renascentista que marcava o fim do Aqueduto da Água de Prata demolido em 1872¹⁸ (Rodrigues, 2008, p. 345) (Figura 20).

Ao mesmo tempo que se demoliam edifícios históricos, alguns elementos arquitetónicos e decorativos foram reutilizados e integrados noutras imóveis, sendo exemplo desta dicotomia destruição/preservação os dois portais do século XVI que pertenciam ao convento de São Domingos e que foram integrados no claustro do Colégio do Espírito Santo e no Convento de N.^a Sr.^a dos Remédios; ou a fonte de mármore que foi transferida da Praça Joaquim António de Aguiar para o Largo da Porta de Aviz (Simplício, 2009, p. 4).

Embora possa ter existido uma intenção de preservar a memória dos edifícios desaparecidos, através da preservação de elementos arquitetónicos de maior interesse (Fernandes, 1998, p. 44), essa motivação não deu origem a uma análise crítica sobre as consequências da sua deslocalização, nem sobre as implicações que a sua integração noutra espaço poderia colocar na interpretação dos elementos e dos espaços para onde foram levados.

¹⁸ No caso do pórtico renascentista que rematava o aqueduto, a sua demolição poderá ser relacionada com a cedência do convento de São Francisco à Câmara Municipal de Évora para que lá se instalem serviços municipais, sendo o município incumbido pelo Decreto de 25 de junho de 1864 «abrir na frente da igreja uma praça que desafogue a entrada para o templo e a aformosei», revertendo à Fazenda Nacional se dentro de três anos o município não tivesse dado início às suas obrigações (MNF, 1864, p. 324). Paulo Simões Rodrigues, considera que no caso da Caixa de Água que fechava o Aqueduto existia uma dualidade monumento/infraestrutura, pois o aqueduto na época era o principal meio de distribuição de água na cidade, colocava problemas práticos na sua conservação enquanto monumento histórico e na resolução de problemas técnicos relacionados com o abastecimento de água (Rodrigues, 2007, p. 345).

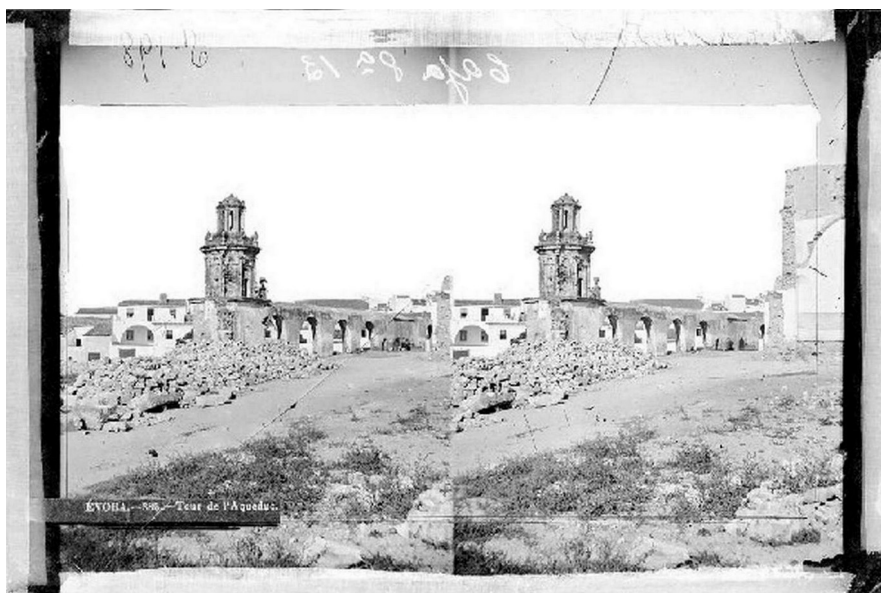


Figura 20: Torre do aqueduto, 1869. J. Laurent, Archivo Ruiz Vernacci, IPCE, Ministerio de Cultura y Deporte (VN-17825).

Se, em períodos anteriores, a recolha de bens arqueológicos por figuras como André de Resende ou Frei Manuel do Cenáculo Vilas Boas, possa ter sido motivada pelo seu interesse histórico, documental e artístico, bem como pelo seu gosto pelo colecionismo (Barata, 1903, p. 9), no período a que nos referimos o interesse histórico e artístico dos elementos provenientes dos imóveis demolidos não foi o bastante para que fossem aplicadas medidas de proteção, como a sua musealização. Tal como no passado, os critérios de seleção dos elementos a preservar e o seu destino depende da forma como foram avaliados aquando da demolição dos edifícios de origem.

Tudo isto acabou por influenciar a abordagem seguida durante o século XIX e as primeiras décadas do século XX nas intervenções realizadas no património eborense, numa época que foi marcada por um certo afastamento face à capital e pela atuação de personalidades locais, como, por exemplo, o Dr. Francisco Barahona, no restauro de um conjunto de edifícios religiosos, como a igreja e convento de São Francisco ou a ermida de São Brás.

Após a Implantação da República, o Estado passou a ter a responsabilidade de conservar os monumentos classificados, de entre os quais se incluem os bens religiosos nacionalizados, mantendo-se a cooperação com entidades privadas e associações de defesa do património.

São disso exemplo as iniciativas de divulgação, valorização e proteção do património eborense levadas a cabo pelo Grupo Pró-Évora a partir de 1919, de entre as quais destacamos o seu empenho na fundação do Museu Regional de Évora (Custódio, 2008, pp. 837 - 838).

A partir dos anos trinta do século XX, a Direção Geral dos Monumentos Nacionais passa a nortear as intervenções em espaços e edifícios de valor patrimonial, apostando numa ação de proximidade ao descentralizar os serviços com a criação de secções regionais e através da divulgação das suas atividades, e com a publicação de boletins a partir de 1931.

Em Évora, a conservação e o restauro dos monumentos foi influenciada pela presença na cidade do cenógrafo Giuseppe Cinatti e do arquiteto John Bouvier Júnior, que orientaram obras de restauro em alguns edifícios históricos da cidade (Fernandes, 1998, p. 45), seguindo uma linha de ação marcada pela valorização da arquitetura medieval e manuelina na altura usada em Portugal.

As obras do claustro da Sé de Évora, «[...] destinadas a repor este na pureza da sua arquitetura e das suas linhas primitivas [...]» (Obras no claustro da Sé, 1934) ou a remoção dos altares do século XVI para deixar a descoberto as janelas ogivais na capela do fundador, são exemplos das metodologias seguidas nas intervenções nos monumentos eborenses, que, como noticia o *Jornal A Defesa* em 1934, contribuíram para que tudo ficasse «[...] mais artístico, mais bonito, com maior unidade de estilo [...]» (Obras no claustro da

Sé, 1934)¹⁹.

A preferência pelos restauros estilísticos afastava Portugal das normativas internacionais relativas às intervenções nos edifícios históricos, que foram estabelecidas na *Carta de Atenas* em 1931 e que davam primazia à conservação preventiva e à manutenção da envolvente urbana e paisagística (Fernandes, 1998, pp. 27, 28 e 32).

Évora carecia nesta época de uma estratégia de gestão do património que estava a cargo do município. Segundo Maria Domingas Simplício, na primeira metade do século XX as intervenções centraram-se na reabilitação das áreas anteriormente ocupadas por conventos (Simplício, 2009, p. 3) e a falta de investimento na manutenção acabou por se refletir na degradação de vários outros edifícios históricos.

É exemplo dessa realidade o Palácio de D. Manuel que foi cedido pelo Ministério dos Negócios da Fazenda à Câmara Municipal em 1864, na condição de ser restaurado e de ter «[...] um destino que não prejudique a sua conservação [...]» (MNF, 1864)²⁰.

No entanto, o imóvel acabaria por se degradar e foi posteriormente entregue à Junta Geral do Distrito para ser usado como espaço expositivo, regressando à posse do Estado até ser novamente cedido à Câmara Municipal de Évora em 1899, na condição de ser mantido em bom estado de conservação (MNF, 1899, p. 43). No entanto, em 1936 o edifício estava em mau estado de conservação e a precisar de obras que o «salvem da completa derrocada» (Inspeção aos

¹⁹ A intervenção realizada na Sé resultou no desaparecimento da capela de St.^a Helena, dos altares da capela do Fundador e das capelas laterais do corpo da igreja. As pinturas e as esculturas descobertas durante as obras no claustro foram levadas para várias localizações (Museu de Arte Sacra da Sé vai ser ampliado, 1942; Achado histórico, 1934).

²⁰ De acordo com *O Jornal d'Évora* de 6/12/1863, citado por Paulo Simões Rodrigues, a cedência do antigo paço de D. Manuel à Câmara Municipal de Évora, aconteceu no seguimento de uma promessa feita por Sá da Bandeira, que na época era o Ministro da Guerra (Rodrigues, 2008, p. 354).

monumentos, 1936)²¹, um problema que era comum a outros monumentos eborenses.

É nesta sucessão de acontecimentos, que conduz a cidade de Évora ao estado em que se encontrava nesta década, como descreve Luís Reis Santos em 1939, a propósito da política patrimonial para a preservação da identidade histórica e artística da «cidade museu»:

[...] Tudo se conjugou e tem concorrido para que os documentos dum passado de faustosas tradições se inutilizem se dispersem ou se apaguem. Assim desapareceram [...] quase todos os edifícios do período glorioso que foi de meados do século XV a meados do século XVI [...]. O convento quatrocentista do Paraíso foi barbaramente demolido e os seus restos evocadores dispersaram-se [...]. O famoso retábulo da Sé [...] está dividido em três grupos e por restaurar: uma parte exposta em fila no Museu Regional; a outra constituída por seis painéis menores conserva-se no depósito do mesmo museu; e quatro tábuas foram há já alguns anos retiradas deste sumptuoso conjunto e trazidas para o museu de Arte Antiga de Lisboa. Évora reclama a reintegração deste retábulo que é um dos mais extraordinários atrativos artísticos. [...]. A documentação para o

²¹ As questões em torno da utilização e da tutela do Palácio de D. Manuel persistem ao longo da primeira metade do século XX. Em 1950 o Engenheiro Henrique Chaves, na qualidade de presidente da Câmara Municipal de Évora, propôs um projeto para o referido monumento à Comissão Municipal de Arte e Arqueologia, que desde 1946 tinha um papel preponderante na valorização turística e cultural do património que estava sob alçada municipal (Comissão Municipal de Arte e Arqueologia, 1938, pp. 17 – 17v.).

estudo de tais assuntos é ainda, porém mais que deficiente. Nada prepara o visitante para compreender o que foi esta segunda capital do reino durante a dinastia de Avis [...]. Mas há uma obra de conjunto a empreender para que toda a cidade de Évora seja admirada como autêntico museu. É necessário fazer investigações, sondagens e pesquisas nos arquivos e nos monumentos; são urgentes as medidas proibitivas de modernismos estapafúrdios que adulterem este núcleo citadino tão grandioso e pitoresco [...] (Évora Cidade-Museu, 1939).

Desde o século XIX que os monumentos eborenses suscitam o interesse de visitantes nacionais e internacionais, remontando a essa época as primeiras ações de divulgação turística da cidade. Datam da primeira década do século XX a publicação de mapas ilustrados e de guias de visita que tinham a dupla função de divulgar as principais «curiosidades» da cidade, como a ermida de São Brás, o Museu Regional e a Biblioteca Pública (Reynaldo dos Santos, 1923, p. 21) e de orientar os turistas durante a visita.

Com o correr dos anos, outros edifícios históricos veem o seu interesse patrimonial reconhecido, e em 1964, a Comissão Municipal de Turismo²² publica um conjunto de 26 folhetos ilustrados, nos quais se incluíam entre outros edifícios religiosos as ermidas de São Vicente, de São Marcos, de N.^a Sr.^a da Cabeça, de São Brás e de São Sebastião. Esta divulgação em muito se deve ao trabalho do Grupo Pró-Évora, uma associação de defesa «dos valores

²² A Comissão Municipal de Turismo centrava a sua atividade na proteção e vigilância de «[...] monumentos, obras de arte [...] diversos aspetos esteticoturísticos de Évora», nos quais se inclui a emissão de pareceres sobre o planeamento da cidade (Comissão Municipal de Turismo, 1945; Comissão Municipal de Turismo, 1944).

patrimoniais, artísticos e culturais» constituída em 1919 (Grupo Pró-Évora, História; Rodrigues, 2001, p. 416; Da feira às festas, 1943)²³, que contribuiu ativamente para promover o potencial turístico da cidade. Com o objetivo de melhorar o acolhimento e o acompanhamento dos visitantes, entre 1939 e 1957 o Grupo Pró-Évora organizou ações de divulgação e cursos de cicerones (Espanca, 1964, p. 227; Cicerones, 1939).

Ao longo do século XX, esta associação teve também um papel preponderante na defesa e valorização do património eborense, alertando para o seu estado de conservação e para as intervenções que desvalorizavam o carácter funcional e simbólico dos edifícios religiosos (Neto, 2010. p. 1627; Custódio, 2008, pp. 845 - 846).

A sua representação na Comissão Municipal de Arte e Turismo permitiu que intercedesse para a recolocação de elementos patrimoniais retirados dos seus edifícios de origem, e para a deslocalização de partes dos edifícios que foram demolidos²⁴ concertando ainda esforços para melhorar as condições de exposição do património com a criação de espaços museológicos (Rodrigues, 2001, p. 417; Custódio, 2008, p. 840)²⁵.

O «valor histórico e artístico dos seus monumentos e ruínas maravilhosas» (Évora uma riqueza artística, 1938) foi usado para captar turistas, existindo a intenção de tornar o turismo um fator de riqueza e desenvolvimento económico da cidade, sendo para isso indispensável conservar «[...] religiosamente a sua

²³ O Grupo Pró-Évora tinha representantes no Concelho de Arte e Arqueologia, da qual faziam parte representantes da Câmara Municipal, do Museu Regional, do Liceu André de Gouveia e do Arcebispado (Concelho de Arte e Arqueologia, 1942).

²⁴ Em 1941, o *Jornal A Defesa* noticiou a iniciativa do Grupo Pró-Évora para mudar o nicho com a imagem do Senhor da Consolação, existente no Convento do Salvador, evitando a sua destruição (Grupo Pró-Évora – Deliberações, 1940).

²⁵ Nos primeiros anos após a sua constituição, o Grupo Pró-Évora expôs publicamente a necessidade de construir um Museu Regional e propõe que a ermida de São Vicente seja transformada num espaço museológico para albergar os objetos de culto que pertenciam ao município (Rodrigues, 2001, p. 417).

feição histórica e original. Nem tocar nas suas linhas artísticas nem deitar abaixo sequer um dos seus monumentos. Para vandalismos bastam os que cometeram num passado recente [...]» (Évora uma riqueza artística, 1938).

Em 1939, Luís Reis Santos salienta esta necessidade de preservar a fisionomia da cidade «[...] em que reside sobretudo a sua graça e a sua incomparável beleza[...]» e para a urgência em «[...] conjugar esforços no sentido de restituir a Évora parte considerável do seu encanto [...]» (Évora Cidade-Museu, 1939). E foi nesse sentido que as entidades de poder local e o Grupo Pró-Évora colaboraram, num esforço de preservação do carácter único do centro histórico que, em 1986, foi classificado património mundial da UNESCO (UNESCO, 1986, *Report of the Rapporteurs*), por ser uma «[...] espécie de joia patrimonial, à qual os séculos não se escusaram de adaptar, mas que mantém intacta uma ambiência de autenticidade e monumentalidade que a transformam numa verdadeira “cidade-museu”» (UNESCO, s.d., *Historic Centre of Évora*).

Neste contexto, os edifícios religiosos localizados dentro das muralhas da cidade beneficiaram do planeamento urbanístico e das medidas de proteção aplicadas ao centro histórico, por forma a assegurar a unidade patrimonial e a preservação das características arquitetónicas e urbanísticas da cidade (Simplício, 2009, pp. 2 e 5).

Esta intenção esteve patente na atuação da Câmara Municipal de Évora nas décadas de setenta e oitenta através da implementação de medidas de proteção e de valorização do centro histórico, melhorando as condições de acesso e de funcionamento dos espaços e serviços públicos, criando assim meios para a revitalização económica, cultural e social do centro histórico da cidade (Simplício, 2009, p. 8)

Analisando a forma como o património eborense foi valorizado ao longo do século XX, constatamos que a rentabilização do património como ativo cultural, cuja valorização turística pode contribuir para a prosperidade da cidade, foi um dos fatores que impulsionou a intervenção nos monumentos e o surgimento de

preocupações museológicas.

É claro que em muito ajudou a classificação da UNESCO e a consciencialização coletiva para importância patrimonial da cidade que daí adveio, bem como a existência de programas de apoio à conservação e ao restauro, para que fossem desenhadas e aplicadas estratégias de gestão urbanística e patrimonial que assegurassem o funcionamento em pleno do centro histórico, garantindo a conservação da sua identidade patrimonial e criando as condições de habitabilidade e circulação necessárias à vida urbana (Simplício, 2009, pp. 18, 24 e 25).

No entanto, no universo patrimonial eborense existem vários microcosmos, cujo percurso nos interessa estudar para melhor compreender o «[...] problema urbano, arqueológico, etnográfico e artístico da cidade de Évora [...]» identificado em 1939 por Luís Reis Santos numa palestra sobre Évora cidade-museu (Évora Cidade-Museu, 1939).

É a partir da ideia de conjunto que partimos para o estudo das ermidas camarárias, construídas nos finais do século XV e início do século XVI, e que atualmente apresentam diversas realidades funcionais, com impacto direto na preservação do seu património integrado.

2.2. As ermidas camarárias como objeto de estudo

Como referimos, a cidade de Évora é um importante centro urbano desde o século XII, ocupando uma posição de centralidade económica, social e política no Alentejo, reforçada durante os séculos XV e XVI pela presença frequente da Corte.

No entanto, apesar da permanência dos monarcas na cidade, a Câmara desempenhava um papel muito importante no governo da cidade, numa época em que não existia uma separação clara entre os domínios temporal e espiritual. Vários edifícios religiosos pertenciam ao município que tinha um papel decisivo na gestão e na dinamização da vida civil e religiosa da cidade.

O culto religioso tornou-se parte integrante do quotidiano da cidade a partir de meados de quinhentos, sendo construídos para o efeito pequenos oratórios para uso privado ou semipúblico. Segundo as *Visitações* de 1591-97, neste período foram edificados cinquenta e três oratórios (Espanca, 1963), alguns dos quais adaptados e transformados em ermidas e, posteriormente, em igrejas, como é disso exemplo a atual igreja de São Vicente. Por outro lado, as fontes sugerem que ao longo do século XVI houve um empenho das instituições públicas na fundação de ermidas para celebração de ofícios religiosos dentro e fora das muralhas (CME, 1651-1810), o que explica a existência de trinta e uma ermidas no século XVII, entre as quais a de São Brás e a de São Sebastião, situadas nas principais vias de acesso a Beja e a Lisboa, respetivamente (Fialho, s.d.).

A partir do século XVIII, os inventários registam um número progressivamente menor de ermidas. Segundo as informações recolhidas nas *Memórias Paroquiais* de 1758, existiam vinte ermidas dentro e fora de muros e doze localizadas em herdades e quintas dos arrabaldes (Grilo, 1995), número que

desce para vinte e cinco em toda a extensão do concelho de Évora em meado do século XX (Espanca, 1966).

Este decréscimo progressivo poderá dever-se à extinção de alguns locais de culto por falta de uso religioso, por determinação das autoridades eclesiásticas, como sucedeu no século XVI com a extinção e destruição de vários oratórios que estavam em mau estado de conservação ou que não se adequavam aos requisitos do culto (Espanca, 1963), ou como consequência da ampliação e transformação de ermidas em igrejas, tal como ocorreu com a ermida de N.^a Sr.^a do Amparo que se transformou na atual igreja do Senhor Jesus da Pobreza.

2.2.1. A questão da propriedade camarária

Em Évora, existem vários edifícios religiosos que surgem incluídos nos inventários e arrolamentos dos bens da Câmara Municipal de Évora entre o século XVI e o século XX.

Contudo, não é fácil descortinar as relações de propriedade, tutela e usufruto das ermidas em épocas onde não existia uma separação clara e definitiva entre o Estado e a Igreja. Os registos documentais nem sempre fornecem informações precisas sobre a propriedade dos imóveis religiosos e, por esse motivo, nesta investigação a relação de propriedade foi estabelecida com base nos inventários do património municipal, uma vez que a forma como os edifícios foram incorporados no património municipal varia de caso para caso.

As *Memórias Paroquiais* de 1758²⁶, por exemplo, dão-nos conta da existência de oratórios, capelas e ermidas em várias zonas da cidade, acrescentando

²⁶ A transcrição das [Memórias Paroquiais de 1758](#) está disponível na plataforma CIDEHUS Digital.

ainda que onze ermidas pertenciam aos conventos, recolhimentos e hospitais da cidade e que outras doze estavam localizadas em propriedades privadas dos arrabaldes (Grilo, 1995). Sobre as ermidas situadas intra e extra muros este documento identifica:

[...] Ermida do Senhor da Pobreza dedicada ao mesmo Senhor Crucificado, a da Senhora da Cabeça, a da Senhora da Natividade, a da Senhora da Expectação todas fundadas com as esmolas dos fiéis e pertencem ao Prelado; tem mais a de S. Miguel pertencente a Comenda da Freiria da Ordem de Avis [...]. Fora dos muros tem a Ermida de S. Bartolomeu fundada pelo sacerdote secular Lourenço Martins com algumas esmolas dos fiéis que pertence ao Prelado; a de S. Brás no rossio da mesma Cidade fundada com as esmolas do Rei D. João 2º. e da Cidade, pertence à Câmara da mesma; a Ermida de S. Sebastião foi primeiramente fundada com esmolas dos Eborenses [...] pertence à Câmara; a Ermida de Nossa Senhora da Piedade poucos anos há edificada com as esmolas dos fiéis, pertence aos Monges Jerónimos, todas são de muito concurso nos dias dos seus oragos, e a primeira e última em todo o tempo. (Memórias Paroquiais, 1758, Évora – Sé, Resposta à pergunta 13).

Sobre as ermidas mencionadas, o Pe. Manuel Fialho indica a sua localização com maior precisão no manuscrito setecentista *Évora Illustrada, com noticias antigas e modernas sagradas e profanas* (Fialho, s.d.):

Construídas sobre os muros e nas portas da cidade:

Ermida de N.^a Sr.^a da Expectação ou do Ó, na Porta de Aviz;

Ermida de N.^a Sr.^a da Natividade, na Porta de Machede;

Ermida de N.^a Sr.^a do Amparo; Porta da Piedade ou da Mesquita;

Ermida de N.^a Sr.^a da Ajuda; Porta de Alconchel²⁷.

Edificada dentro da cerca da cidade:

Ermida de São Vicente, «[...] mandada fazer por Luís Loy, criado do Infante D. Henrique e porteiro do Cabido da Sé [...]» e localizada perto da igreja da Misericórdia (Fialho, s.d., pp. 967, 910 e 916).

Localizadas nas imediações da cidade, mas construídas fora das muralhas²⁸:

Ermida de São Brás;

Ermida de São Sebastião;

Ermida de São Bartolomeu.

No século XIX António Francisco Barata volta a mencionar a existência de capelas de invocação mariana nas principais portas da cidade, referindo ainda

²⁷ A Porta de Alconchel já existia em 1287. No entanto, Barata considera que a ermida só foi fundada posteriormente, em 1484 (Barata, 1909, pp. 59 e 80). O padroado primitivo da ermida cabia aos descendentes de Jorge Henriques, caçador-mor de D. João III, passando posteriormente a ser administrada pelos mordomos de licença municipal (Espanca, 1963, pp. 298 - 299). Em 1587, a ermida era administrada pelos mordomos de «licença municipal», beneficiando nessa época de obras de ampliação (Espanca, 1963, p. 298). A porta de Alconchel foi demolida por volta de 1867 por determinação do presidente da Câmara (Caeiro, 2005; p. A2.16; Grilo, 1995; Barata, 1909, p. 59).

²⁸ As ermidas construídas fora da cerca muralhada da cidade localizavam-se junto às estradas que serviam de vias de acesso a Arraiolos (ermida de São Bartolomeu), a Beja (Ermida de São Brás) e a Montemor-o-Novo (São Sebastião), nos séculos XV e XVI.

a existência de uma capela dedicada a N.^a Sr.^a das Brotas²⁹ debaixo de uma arcada, junto à Porta Nova (Barata, 1909, pp. 26, 48, 59 e 60).

De acordo com estas fontes, concluímos que no século XVIII a maioria das ermidas tinha sido construída com esmolas dos fiéis, podendo ter patronado régio ou particular, e que podiam pertencer a instituições religiosas ou civis:

Ermidas fundadas com esmolas e pertencentes ao prelado:

N.^a Sr.^a da Pobreza;

N.^a Sr.^a da Cabeça;

N.^a Sr.^a da Natividade;

N.^a Sr.^a da Expectação.

Ermidas fundadas por particulares e pertencentes ao prelado:

São Bartolomeu.

Ermidas fundadas por particulares:

São Vicente.

Ermidas fundadas com esmolas e pertencentes à Câmara:

São Brás;

São Sebastião.

Ermidas pertencentes a outras instituições religiosas:

São Miguel – comenda de Aviz;

N.^a Sr.^a da Piedade – monges Jerónimos.

²⁹ O autor refere que no século XVII foi construída outra capela na rua do Raimundo, entretanto demolida e partes adaptadas a espaços habitacionais. No local da primitiva capela de N.^a Sr.^a das Brotas, existia na época um nicho com a escultura (Barata, 1909, pp. 60 - 61).

No século XX, os documentos sobre o património eborense, em particular os inventários dos bens nacionalizados feitos entre 1911 e 1931, vêm acrescentar mais informações sobre as ermidas camarárias, nomeadamente sobre a igreja de São Vicente e as ermidas de São Brás, de São Sebastião, de São Bartolomeu e de N.^a Sr.^a dos Reis (Espanca, 1983, pp. 253 - 254). Nessa época o inventário do património pertencente à Igreja foi feito por uma Comissão Concelhia, sob a alçada da Comissão Jurisdicional dos Bens Culturais que, por sua vez, dependia do Ministro da Justiça e dos Cultos, encarregue da salvaguarda e da conservação dos bens nacionalizados a partir de 1911 (Espanca, 1983, p. 253).

Acresce ainda a informação recolhida por Túlio Espanca e divulgada na sua vasta obra, assim como as notas de imprensa que, já nas décadas de oitenta e noventa, referem a propriedade municipal das ermida de São Brás, de São Sebastião e de São Vicente, da igreja de N.^a Sr.^a dos Remédios (Sem Pavor, 1984), noticiando ainda a aquisição pelo município da ermida de N.^a Sr.^a da Piedade (Sem Pavor, 1991).

Contudo, de acordo com a documentação disponível para consulta nos arquivos da Câmara Municipal de Évora, o município era proprietário de vários edifícios religiosos, localizados na sua maioria no centro urbano ou nas suas imediações, embora constem dos arrolamentos edifícios situados em áreas rurais mais distantes, como acontece com as ermidas de São Marcos da Abóbada e de N.^a Sr.^a do Guadalupe³⁰.

Para a análise do tema de estudo, seleccionámos várias ermidas urbanas, incluídas nos inventários camarários a partir do século XVIII e que, pelas suas

³⁰ Esta ermida de propriedade camarária foi fundada em 1610, na «defesa municipal de Montemuro», em 1612 já estava aberta ao culto. No início do século XX deixou de ser celebrada a romaria de 8 de setembro e a ermida perdeu o uso religioso, o que promoveu a degradação do edifício e dos bens religiosos que permaneciam no seu interior. O edifício foi muito danificado pelo ciclone de 15 de fevereiro de 1941, mas apesar de ter sido reconstruída a ermida está atualmente fechada ao culto (Espanca, 1943, pp. 78 e 82).

características são exemplos da transformação do edifício e do espaço que originalmente se destinava ao uso religioso, à evolução da forma de utilização e à transformação simbólica e funcional do espaço.

A escolha das ermidas foi feita a partir da informação publicada no *Inventário Artístico de Portugal* (Espanca, 1966) e dos inventários existentes nos fundos documentais da Câmara Municipal de Évora, nomeadamente:

- Livro n.º 220, Tombo de 1651-1810: Tombo das jurisdições, foros & propreos (CME, 1651-1810)
- Inventário dos Bens Camarários – Tombo de 1831 (CME, 1831)
- Bens culturais – Inventários 1911-1914 (CME, 1911-1914).

Para além destas fontes, consultámos a transcrição do documento *Capelas particulares e do património municipal existentes em Évora nos anos de 1591-1597* (Espanca, 1963).

Com base nas referidas fontes documentais e tendo em conta a temática em estudo seleccionámos ermidas localizadas em diferentes zonas da cidade e que em comum tinham a ligação à Câmara Municipal de Évora (Figura 21):

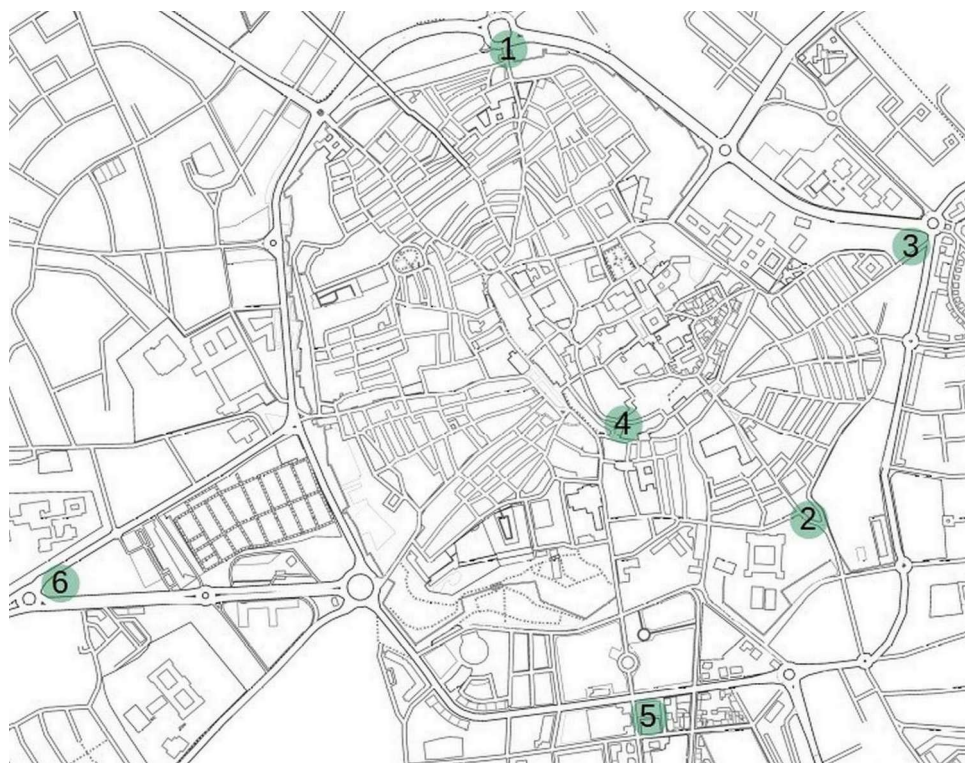


Figura 21: Mapa da cidade de Évora. Localização das ermidas em estudo.

Ermidas integradas na muralha, por terem sido construídas nas portas da cidade:

1. N.^a Sr.^a do Ó, na Porta de Aviz;
2. N.^a Sr.^a do Amparo, na Porta da Mesquita;
3. N.^a Sr.^a da Natividade, na Porta de Machede.

Ermidas dentro da zona muralhada:

4. São Vicente, no Largo de São Vicente.

Ermidas localizadas à entrada da cidade:

5. São Brás, no Rossio de São Brás;
6. São Sebastião, na Avenida de São Sebastião.

A partir do percurso de cada um dos casos de estudo, iremos realizar a análise do conjunto, identificando os fatores que direta ou indiretamente influenciaram a preservação do património integrado nos seus edifícios de origem. Nesse sentido, procurámos perceber de que forma a utilização ritual do espaço ao longo do tempo contribuiu para a sua preservação, e qual o impacto da patrimonialização na salvaguarda da integridade e na interpretação dos bens.

2.3. Ermidas construídas nas portas da muralha

A história das próprias ermidas camarárias é-nos contada pelas mudanças que ocorreram ao longo dos últimos cinco séculos e que transformaram os edifícios primitivos naquilo que hoje conhecemos.

Ao longo dos anos, devido aos seus valores simbólicos e utilitários, a administração dos edifícios religiosos foi influenciada pelo caráter cerimonial da sua utilização e pela sua relevância no meio social em que se inserem. Por essa razão, a ligação estabelecida entre os devotos e os templos materializou-se na construção, melhoramento, reconstrução e conservação dos edifícios, na resiliência cultural e, em alguns casos, na preservação do seu valor histórico e artístico.

Da nossa análise, concluímos que a valorização patrimonial dos edifícios históricos e as medidas de salvaguarda aplicadas ao património classificado a partir do início do século XX colocaram em confronto o caráter funcional dos bens artísticos da Igreja e a necessidade de os preservar. Esta questão foi analisada a partir do estudo de um conjunto de seis ermidas eborenses, tendo em conta a influência da sua relevância religiosa e da sua valorização simbólica, histórica e artística no seu funcionamento e gestão.

2.3.1. Ermida de N.^a Sr.^a do Ó

A origem da ermida dedicada a N.^a Sr.^a do Parto, da Expectação ou do Ó remonta ao oratório que existia na Porta de Avis (Espanca, 1966), construído na mesma altura que os outros oratórios de invocação mariana que havia nas principais portas da cerca nova (Barata, 1909, pp. 60 - 61) (Figura 22).



Figura 22: Ermida de N.^a Sr.^a do Ó. © VGN, 2016.

O primeiro registo conhecido desta via de acesso ao interior da cidade muralhada remonta a meados do século XIV (CME, 2023, Ermida de N.^a Sr.^a do Ó). No entanto, as fontes indicam que a construção da ermida primitiva, que

ocupava o espaço entre as duas Portas de Aviz³¹, data de 1484/5 e que foi feita com licença do Senado (Barata, 1909, p. 59; Espanca, 1966, p. 275).

No século XVI, o templo é alvo de duas campanhas de beneficiação. Uma em 1525, por ocasião das obras realizadas na porta da cidade para receber a rainha D. Catarina de Áustria (casada com D. João III) (Espanca, 1966, p. 275), e outra empreendida pelo Cabido em 1589, que certamente conferiram ao pequeno templo a configuração descrita na *Visitação* realizada a 26 de novembro de 1597, que documenta a existência de várias alaias litúrgicas, referindo ainda que a ermida de Nossa Senhora do Parto era uma:

Obra de alvenaria, com abóbada e janela para o terreiro público, guarnecida de grades de pau torneadas, tinha altar sotoposto a nicho, onde se venerava a padroeira. [...] Havia, ainda, um Menino Jesus de vestir [...] painel já velho, de Flandres, com o Nascimento da Virgem, pintado sobre pano (Espanca, 1963, p. 298).

Segundo a documentação consultada, em 1651 a ermida estava «[...] bem composta com abóbada ovoide revestida de composições murais, rodapé alto de azulejos enxaquetados, verdes e brancos, retábulo de pintura da vida mariana e imagem de vulto policromada [...]» (Espanca, 1966, p.275).

Ao que se julga grande parte deste património foi destruído durante a Guerra da Restauração, podendo o atual retábulo-mor ter sido montado em 1671, quando a ermida foi reconstruída com o financiamento do Padre Manuel Figueira, do Cabido e da população (Barata, 1909, p. 59; Espanca, 1966, p.

³¹ A porta primitiva foi tapada em data posterior a 1806 e reaberta em 1967. A nova porta de Avis, foi aberta em 1804, como se confirma pela inscrição em mármore existente no seu exterior (Espanca, 1966, p. 275).

275). Em 1768, foi alvo de melhorias e em 1804 beneficiou de algumas obras, durante a reabertura da Nova Porta de Aviz, entaipada em 1663.

No início do século seguinte, com as mudanças políticas que decorreram da Implantação da República, a ermida passou para a posse do Estado, sendo, juntamente com a Porta de Aviz classificada monumento nacional pelo [Decreto 8218 de 29 de junho de 1922](#) (MIP, DR n.º 130 de 29 de junho de 1922) (Figura 23).

No período que se seguiu, a ermida deixou de ter uso religioso, foi profanada, usada como habitação e como arrecadação de uma taberna, eventualmente a mesma que Túlio Espanca identifica no vão do arco primitivo da porta da cidade. Este arco fora em tempos decorado com pintura a fresco que representava São Sebastião, St.º António, N.ª Sr.ª do Espinheiro e a *Fuga para o Egito*, dos quais subsistiam alguns vestígios (Espanca, 1966, p. 275; SIPA, 2006, IPA.00003822).

Em 1930, a ermida foi entregue à Paróquia de São Mamede, juntamente com as «[...] dependências e objetos de culto, com as casas e quintais anexos [...]», que voltaram a ser usados nas celebrações religiosas após a reabertura da ermida no ano seguinte (Bens da Igreja, 1930; Capela de N.ª Sr.ª do Ó, 1931).

Embora não fosse um local de culto regular, as fontes indicam que no início do século XX a população afluía em grande número às celebrações do dia da padroeira (CME, 2009).

Terá certamente sido a sua importância religiosa e patrimonial que levou o engenheiro Henrique Chaves, na época presidente da Câmara Municipal de Évora, a propor à Comissão Municipal de Arte e Arqueologia em 1950 «[...] oficial aos Monumentos Nacionais sobre a limpeza e restauro da Capela de Nossa Senhora do Ó [...]» (Comissão Municipal de Arte e Arqueologia, 1938, pp. 17 - 17v), impulsionando a realização de obras de melhoramento em 1963 (Espanca, 1966, p. 276).

O retábulo-mor, que Túlio Espanca data da segunda metade de XVII, tem no nicho central uma escultura de roca da padroeira, e é encimado por uma pintura sobre tábuas do Padre Eterno que, segundo o mesmo autor, tinha sido em tempos ladeado por «dois retábulos dos Mistérios da Virgem» (Espanca, 1966, p. 276) (Figura 24).

Atualmente, das ermidas que foram construídas sobre as portas da cidade, esta é a única que mantém as suas características arquitetónicas e culturais originais. Apesar de não estar diariamente aberta ao público preserva ainda o uso religioso.



Figura 23: Porta de Avís. António Passaporte, entre 1927 e 1936. © Archivo Loty, Ministerio de Cultura y Deporte (LOTY-11288).



Figura 24: Modelo 3D do retábulo-mor da ermida de N.ª Sr.ª do Ó. © Selena, 2019.

2.3.2. Ermida de N.^a Sr.^a do Amparo

Vários autores defendem que a construção da ermida dedicada a N.^a Sr.^a do Amparo foi feita pela Câmara entre 1585-87 (Fialho, s.d., pp. 196 – 967; Coimbra, 1954), sobre o arco da desaparecida Porta da Mesquita ou da Piedade, entre os castelos e os baluartes novos, na saída para o Outeiro da Vila Nova (CME, 1651-1810; Espanca, 1949, p. 237; Espanca, 1947, p. 115), que corresponde atualmente à Rua do Chafariz del Rei. Contudo, Barata admite que o templo primitivo poderá ter sido construído numa data anterior, mencionando a inscrição transcrita no Santuário Mariano para justificar a data de 1587 como o ano da sua reedificação (Barata, 1909, p. 60).

Não será de ignorar o facto de, tendo o arcebispo D. Teotónio de Bragança fundado o Recolhimento de N.^a Sr.^a da Piedade no antigo solar dos Barões de Alvito em 1586 (Espanca, 1966, p. 181; Espanca, 1947; Espanca, 1963), tenham sido empreendidas obras de reconstrução da ermida na mesma época, para permitir que o templo pudesse ser usado para as celebrações religiosas do Recolhimento.

Desconhecemos a partir de que data a Mitra passou a utilizar esta ermida para as cerimónias religiosas do Recolhimento, embora, de acordo com a documentação consultada, fosse usada para culto privado no século XVIII, havendo por essa razão uma ligação entre os dois edifícios (Espanca, 1966, p. 181; Espanca, 1993, p. 101).

A existência de confraria e de mordomia, bem como o «bom recheio», que, segundo as *Visitações* de 1597 incluíam quatro retábulos de pintura, para além do nicho decorado com talha dourada e pinturas murais onde estava a imagem da padroeira, e vários objetos de culto e alfaias litúrgicas, atestam a importância religiosa do local (Espanca, 1963, p. 299).

Em 1699, a ermida foi restaurada pelo Cónego André de Sande e, apenas trinta anos depois, tem início a edificação da atual igreja nos terrenos cedidos

pela Câmara e custeada por doações dos fiéis, de entre os quais o Cónego António Rosado Bravo, Capelão da Câmara (Espanca, 1993, p. 101) (Figura 25).



Figura 25: Igreja do Senhor Jesus da Pobreza. © VGN, 2018.

O novo edifício foi construído por Manuel da Cruz Matoso ou Manuel Gomes Negrão (atribuído) sob influência do arquiteto alemão João Frederico Ludovice que terminou a capela-mor da Sé de Évora em 1733 (Espanca, 1966, p. 181; SIPA, 2005, IPA.00004441). O espaço de culto ficou concluído em 1739 com a colocação do altar-mor, o que provavelmente determinou o desaparecimento dos «[...] frescos góticos policromados, da vida dos santos e o retábulo do altar-mor [que] era decorado com painéis, sendo o principal a *Descida do*

Espírito Santo [...]» que surgem descritas em inventários de datas anteriores³² (Espanca, 1947, p. 115).

O atual retábulo-mor em talha dourada está atribuído a Manuel Abreu do Ó e caracteriza-se pelo trono, que ocupa uma posição central na composição e pela representação pictórica do *Calvário* que ocupa o nível superior (Lameira & Goulart, 2015, p. 139) (Figura 26 e 27).



Figura 26: Duplo altar-mor da igreja do Senhor Jesus da Pobreza. © VGN, 2019.



Figura 27: Retábulo, nível superior. Igreja do Sr. Jesus da Pobreza. © Selena, 2019.

³² Túlio Espanca sugere que o díptico da Anunciação da Virgem e uma pintura da Santíssima Trindade, inventariadas em 1966 e incluídas no Inventário Artístico de Portugal, podem ser cópias das pinturas retabulares quinhentistas (Espanca, 1966, p.182; Espanca, 1983, p. 274).

É possível que nos anos que se seguiram, com a edificação da igreja do Senhor Jesus da Pobreza tenha existido alguma confusão na identificação e diferenciação dos dois espaços, motivo pelo qual nas *Visitações* de 1758, realizadas vinte e cinco anos após a finalização da igreja, o edifício é identificado como a «[...] ermida do Senhor da Pobreza dedicada ao mesmo Senhor Crucificado [...]» (Visitações de 1758, Évora – Sé, Resposta à pergunta 13).

Por outro lado, a integração da ermida no novo edifício, como parte do seu duplo altar-mor, contribui para que a invocação da primitiva ermida fosse preservada, assim como a autorização eclesiástica para lá se celebrar missa e a ligação ao Recolhimento permitiu que mantivesse o uso religioso (Espanca, 1966, pp. 181 - 182; Espanca, 1993, p. 101).

No primeiro quartel do século XIX ainda podemos encontrar referências documentais à ermida na documentação camarária, como no inventário realizado em 1831, no qual se descreve com precisão a sua localização «[...] sobre a antiga Porta da Cidade chamada da Mesquita, e sobre a capela-mor da igreja que hoje se chama do Senhor Jesus da Pobreza [...]» (CME, 1831, fol. 74).

Contudo, no século seguinte esta ermida deixa de estar incluída nos inventários dos bens culturais municipais, como é o caso do que foi realizado entre 1911 e 1914. Segundo o inventário dos edifícios religiosos de Évora de 1911, nessa época a igreja pertencia à Junta de Paróquia de São Pedro (Espanca, 1983, p. 274).

Terá sido no início do século XX que o edifício perdeu o uso regular e que o património que havia sobrevivido às intervenções dos séculos anteriores e às invasões francesas³³ foi deixado ao abandono, servindo:

³³ A bibliografia menciona que em 1808, durante as invasões francesas, a pintura mural com a temática do *Calvário* que decorava o altar foi danificada (Espanca, 1966, pp. 181 - 182; Espanca, 1993, p. 101).

[...] *de albergue, por vários decénios a toda a espécie de lixo e bicharada. O rapazio irreverente sem alguém que reprimisse seus desmandos procurou completar a obra de destruição iniciada pela inclemência do tempo e incúria dos homens, mutilando e inutilizando vidros e janelas* (Coimbra, 1954).

Tudo isto contribuiu para o desaparecimento de alguns objetos, como, por exemplo, «[...] algumas telas sem merecimento artístico representando a *Fuga para o Egipto*, Santa Catarina, etc. e um fragmento de altar, de lenho pintado com friso de retábulos a óleo na figuração do Presépio e *Apresentação da Virgem no Templo* [...]» (Espanca, 1966, p. 183).

Segundo Túlio Espanca, no século XX existiam na igreja dois altares laterais em talha dourada, dedicados a São Miguel e a N.^a Sr.^a da Piedade (Espanca, 1966, pp. 181 - 182; Espanca, 1993, p. 101; Espanca, 1998) e o duplo altar-mor dedicado ao Senhor Jesus da Pobreza, no nível inferior, e a N.^a Sr.^a do Amparo, no nível superior (Espanca, 1966, pp. 181 - 182; Espanca, 1993, p. 101).

A igreja foi entregue ao Exército português em 1950 e, após terem sido feitas obras de conservação, reabriu ao culto três anos depois (Coimbra, 1954), funcionando primeiramente como capelania e, entre 1961 e 1974 como capela mortuária (Espanca, 1966).

Durante este período, a Direção Geral dos Edifício e Monumentos Nacionais (DGEMN) empreendeu obras de manutenção e de reparação do edifício, que incluíram a consolidação do retábulo-mor em talha dourada (SIPA, 2005, IPA.00004441), sendo também desse período a pintura a óleo sobre madeira

da autoria de João Barata existente no altar (Espanca, 1998).

Atualmente, a igreja é tutelada pelo Exército português e está encerrada ao público. De pouco valeu a abertura em 2002 de um processo de classificação, revogado em 2007 pelo Conselho Consultivo do Instituto de Gestão do Património Arquitetónico e Arqueológico, I. P (IGESPAR), uma vez que o imóvel já beneficiava das medidas de proteção aplicadas aos monumentos nacionais por fazer parte do centro histórico de Évora, inscrito na Lista de Património Mundial, mantendo, desta forma, a classificação de imóvel de interesse público (CME, 2007, Plano Diretor Municipal, p. 9).

2.3.3. Ermida de N.^a Sr.^a da Natividade

Também sobre o arco da porta de Machede, uma das mais importantes portas da Cerca Nova de Évora, foi fundada pelo Município, com o apoio da população, uma ermida dedicada a N.^a Sr.^a da Natividade (Fialho, s.d., pp. 916 e 967) (Figura 28).



Figura 28: Antiga ermida de N.^a Sr.^a da Natividade. © VGN, 2017.

As fontes não precisam a data da sua construção, mas graças aos registos tomados nas *Visitações* arquidiocesanas, sabemos que, em 1597, a ermida «[...] estava bem composta com objetos litúrgicos e com enriquecida arquitetura [...]» (Espanca, 1966, p. 93; Espanca, 1963, p. 301), facto corroborado pelo vasto património artístico existente no seu interior e descrito no *Tombo Municipal* de 1651 (CME, 1651-1810):

[...] *Ermida de Nossa Senhora do Nascimento que está sobre a porta de Machede para a qual em 1561 se tinha acesso através de um pátio pelo qual se subia para a ermida por umas escadas. A ermida é madeirada de sobrado de quatro águas e do arco para dentro está a capela de nossa senhora, e do alto do altar tem um zimbório e no corpo da igreja tem uma abóbada e paredes pintadas. No altar está um retábulo dourado com um nicho onde está a imagem de nossa senhora da natividade de vulto com uns painéis da vida de nossa senhora e de outros santos, e um feitiço de um Cristo em vulto* (Espanca, 1949, pp. 573 - 574).

No século XVII, a porta de Machede foi incluída no sistema defensivo da cidade, o que alterou o enquadramento primitivo da ermida e a deixou sujeita aos danos causados pelos bombardeamentos de 1663 (Espanca, 1947, p. 115).

O edifício foi reconstruído em 1703 a expensas do médico eborense António Fernandes Machoca, beneficiando ainda no decorrer do século XVIII de obras de ampliação e de melhoramento financiadas pelo Cónego António de Landim em 1771, durante as quais foi colocado o retábulo-mor de estilo rococó em mármore (Espanca, 1966, p. 93; Espanca, 1983, p. 255; Barata, 1909, p. 59).

O inventário dos bens camarários feito em 1831 descreve com precisão a organização e as dimensões do interior do edifício, no século seguinte:

[...] *Porta da Igreja com um degrau de pedra mármore, e duas janelas de grades de ferro e o lado da porta de dentro e duas pias de*

Água Benta. Será o corpo da Igreja até o Arco da Capela Mor de comprimentos de Nascente a Poente sete varas e uma quarta e do Norte a Sul cinco varas. Seguem-se quatro degraus para a Capela Mor com grades do Cruzeiro, e tem a Capela Mor de Nascente a Poente cinco varas e uma quarta, e de Norte a Sul três varas e meia.

A esquerda uma porta fingida e à direita outra porta que vai para a sacristia da Capela. Retábulo da Capela de pedra mármore com duas colunas e a Imagem da Nossa Senhora da Natividade. Tem a sacristia uma Pia de Água Benta e outra de lavar e tem o comprimento de Norte a Sul quatro varas e de Nascente a Poente quatro varas e meia, com uma escada à direita que diz para um pátio. Em seguimento doutra casa esta outra com um sino dentro, e janela para o pátio, e tem de comprimento de Nascente a Poente cinco varas e de Norte a Sul quatro varas e três quartos [...] (CME, 1831, fol. 44v. – 46).

A este documento podemos acrescentar as descrições do inventário realizado em setembro de 1911, que enumera os objetos religiosos que existiam na ermida que, para além das alfaias litúrgicas incluíam várias «imagens» (São José, São Miguel, Santa Barbara, São Joaquim e Santa Ana) e «[...] três painéis de santos, muito velhos e inutilizados [...]» (CME, 1911-1914), podendo ser os painéis que, segundo Túlio Espanca, estavam na sacristia da ermida

anteriormente a 1966 (Espanca, 1966, p. 93).

A documentação consultada não acrescenta muita informação sobre o funcionamento da ermida nos séculos XVIII e XIX, que se mantém na posse do Município até aos primeiros anos do século XX (Espanca, 1949; Grilo, 1995, pp. 89 - 158), sendo o inventário dos bens culturais de 1911 o último documento no qual a ermida surge como parte do património camarário (CME, 1911 – 1914).

Ao que supomos, terá sido na sequência do processo de nacionalização dos bens da Igreja que a ermida passa para a mão do Estado, numa época em que o edifício era gerido pela Fábrica da Igreja de Nossa Senhora da Natividade, conforme foi inscrito no Livro de Inscrições de transmissão do Registo Predial de Évora a 31 de maio de 1919: «[...] uma capela denominada Nossa Senhora da Natividade, com casa anexa, situada ao fundo da rua de Machede [...] como pertencente à Fábrica da Igreja de Nossa Senhora da Natividade, incorporada nos Próprios Nacionais [...]» (RPE, Livro de Inscrições de transmissão, n.º 11:717 de 31/5/1919).

O processo de alienação deverá ter tido início após a profanação da ermida em 1911 (Espanca, 1947, p. 115), uma época em que grande parte dos bens que existiam no templo desapareceram ou foram comprados, como sucedeu com o retábulo da capela-mor, vendido e levado para uma herdade em Redondo, com o intuito de ser remontado numa capela que, segundo Túlio Espanca, nunca chegou a ser edificada, ficando os elementos retabulares «amontoados no chão da propriedade»³⁴(Espanca, 1983, p. 255; Espanca, 1966).

No dia 11 de abril de 1919, a ermida e uma construção anexa foram adquiridas em hasta pública por Romão de Carvalho Marques pela «[...] quantia de setecentos e quarenta e quatro escudos [...] no Ministério das Finanças.» (RPE, Livro de Inscrições de transmissão, n.º 11:717 de 31/5/1919).

³⁴ Segundo Espanca o retábulo-mor foi adquirido por João de Sousa Faria e Melo para a capela que seria construída na Herdade da Candieirinha (Espanca, 1983, p. 255).

Romão de Cardoso Marques era proprietário do Baluarte de N.^a Sr.^a da Natividade, situado ao fundo da rua de Machede sobre a muralha e confrontando «[...] do sul para o norte com a ermida da Sr.^a da Natividade e com quintais de José Pereira [...]» (RPE - Registo de Descrições prediais 127, n.º 251/1871), o que poderá ter suscitado o seu interesse pela compra da ermida de N.^a Sr.^a da Natividade, uma vez que permitia a anexação aos prédios adjacentes³⁵.

O património imobiliário, composto por «[...] uma morada de casas com quintal [...] descrita sob o n.º 251 [...] e uma Capela denominada de Nossa Senhora da Natividade com uma pequena casa anexa [...] descrita sob o n.º 8488 [...]», foi herdado em 1938 por António José Veloso Marques e Eugénia da Encarnação Veloso Marques (RPE - Livro de Inscrições de transmissão, n.º 18:983 de 7/1/1938). Em 1951, o edifício passou a ser propriedade exclusiva de Eugénia da Encarnação (RPE - Livro de Inscrições de transmissão, n.º 25:583 de 20/6/1951; RPE - Livro de Inscrições de transmissão, n.º 25:583 de 20/6/1951 – Ap. n.º 4 de 7/12/1977³⁶), e, em 1994, foi comprado por Maria Velez Dias Calhau (CME, 2016, N.º Processo 1.11758).

O complexo habitacional, composto pelo edifício da antiga ermida e pelas várias construções adossadas às suas paredes exteriores, beneficiou de obras de reestruturação tendo em vista o arrendamento dos espaços em separado (CME, 2016, N.º Processo 1.11758) (Figura 29).

³⁵ O Baluarte de N.^a Sr.^a da Natividade, uma «morada de casas térreas com quintalão» descrito sob o n.º 251 no Registo Predial de Évora, que tinha sido comprado em 1902 por sua mãe, Thereza de Carvalho Marques, a Eduardo d'Oliveira Soares (RPE - Livro de inscrições de transmissão, n.º 11189 de 28/11/1917; RPE - Livro de inscrições de transmissão, n.º 7131 de 8/6/1092).

³⁶ À data da consulta feita no Registo Predial de Évora, a última atualização da informação tinha sido feita em 1977, referindo-se à alteração do nome da proprietária após o casamento.



Figura 29: Complexo habitacional. Google Earth, 2022.

Segundo a proposta apresentada ao Município em 2016, o edifício da antiga ermida foi dividido em dois andares. O nível térreo, com acesso pelo n.º 27 do Largo de N.ª Sr.ª da Natividade foi dividido em dois T1, e o nível superior, com entrada através do n.º 105 da Rua de Machede, foi dividido em duas áreas habitacionais, um T1 com três compartimentos e um T2 com seis compartimentos (CME, 2016, N.º Processo 1.11758)³⁷.

Lamentavelmente, existe pouca informação sobre este edifício que tão bem testemunha o impacto das mudanças funcionais na preservação do património integrado, sendo um exemplo de como a atribuição de novos usos e funções pode determinar a valorização patrimonial de um espaço religioso.

Ao tornar-se propriedade privada, o templo perdeu definitivamente o uso

³⁷ A adaptação ao uso doméstico de edifícios ou espaços de uso religioso surge documentada em Évora nas visitas realizadas entre 1591 e 1597 (Espanca, 1963). Damos como exemplo os oratórios privados das casas do Desembargador, na Rua dos Infantes, que foi adaptado a espaço de habitação para um estudante, ou da casa de D. António de Meneses, junto ao mosteiro do Calvário, decorado com pintura mural e que após ser usado como habitação foi adaptado a celeiro (Espanca, 1963 pp. 278 e 292).

religioso. A espoliação do espaço de culto, a alienação dos objetos religiosos e as transformações estruturais levadas a cabo no edifício, bem como a desvalorização patrimonial do imóvel promoveram o desconhecimento sobre o paradeiro do seu património artístico, como a atual localização do painel de azulejos que Túlio Espanca afirma ter existido na fachada da ermida, ou o estado de conservação das decorações parietais da capela-mor (Espanca, 1966, p. 94; Espanca, 1983, p. 255).

Apesar de estar inscrito no *Inventário do Património Arquitetónico e Arqueológico do Concelho de Évora* (CME, 2007, Plano Diretor Municipal, p. 9), a ermida chegou até nós como um edifício habitacional, desprovido da memória funcional e simbólica, inviabilizando a aplicação de medidas de proteção do seu património integrado.

2.4. Ermidas construídas dentro das muralhas

2.4.1. Ermida de São Vicente

Contrariamente aos casos analisados anteriormente, a ermida de São Vicente, foi beneficiando da sua valorização simbólica associada aos santos mártires de Évora: São Vicente, Santa Sabina e Santa Cristeta, chegando aos nossos dias como um conjunto religioso musealizado.

A primitiva ermida de São Vicente foi fundada em 1467 por Luís Loy que, segundo a documentação revelada por Gabriel Pereira, se via obrigado a «[...] comprar herdade ou deixar quantia para instituição de capela [...]», onde, por sua vontade, «[...] para sempre lhe dissessem uma missa por sua alma [...]» (Pereira, 1998, p. 106)³⁸.

Em 1459, o Cabido doa um edifício situado junto à cerca velha para que, junto ao local onde existia um nicho-oratório dedicado a São Vicente, fosse edificada a ermida (Espanca, 1966, p. 178; Fialho, s.d., pp. 910 - 911; SIPA, 2005, IPA.00001235). A construção decorreu entre 1461 e 1467, no local onde a tradição situava a casa dos referidos santos mártires (CME, 2023, Igreja de

³⁸ Numa carta enviada em 1958 pelo então presidente da Câmara Municipal de Évora ao Diretor Geral do Ensino Superior e Belas-Artes, é apontada como data de construção da ermida o século XIV: «[...] O primitivo tempo de S Vicente parece ter sido obra da confraria de N.^a S.^a da Vitória, comemorativa da Batalha do Salado e julga-se que tenha sido construído entre 1340-1357 [...]» (Vieira da Silva, 1958). É possível que esta datação tenha sido feita por aproximação à data de fundação da confraria de N.^a Sr.^a da Vitória, instituída na Catedral de Évora em 1349 (Barata, 1909, p. 36; Espanca, 1947, p. 113), uma vez que a restante bibliografia considera que a construção da primitiva ermida só aconteceu no século XV.

São Vicente).

Após a sua abertura ao culto, a gestão do templo foi entregue à Colegiada de São Pedro. Apesar disso, em 1553 o edifício apresentava-se num estado ruinoso (Borges, 2010, p. 5).

Segundo a bibliografia, André de Resende teve um papel preponderante na reconstrução da ermida, que financiou por disposição testamentária (Espanca, 1993, p. 98; Barata, 1909, p. 36; SIPA, 2005, IPA.00001235). O seu interesse pela ermida e o empenho em convencer o Senado Municipal a intervir em 1552 (SIPA, 2005, IPA.00001235) podem ser relacionados com a publicação do *Breviário Eborense* e a divulgação da lenda do nascimento de São Vicente, de Santa Sabina e de Santa Cristeta em Évora³⁹, invocação pela qual o templo também se tornou conhecido (CME, Património, Igreja de São Vicente; Carta do Presidente de Câmara João Luís Vieira da Silva de 9/12/1958).

Segundo Borges, terá sido graças ao seu empenho que a ermida foi desanexada da freguesia de São Pedro em 1559 (com a condição de não ser paróquia e de não ter pia batismal), altura em que o seu padroado passa para a Câmara de Évora (Borges, 2010).

Em 1578, D. Teotónio de Bragança é nomeado arcebispo de Évora, promovendo a realização de obras de adaptação dos espaços de culto às regras tridentinas e incentivando a representação de temas ligados ao culto dos mártires de Évora (Serrão, 1982, p. 120; Serrão, 2015, pp. 4, 13 e 14), o que certamente promoveu a realização de obras de ampliação no edifício, seguindo as diretrizes tridentinas.

Estas obras realizadas pelo município deram ao edifício a configuração que atualmente conhecemos, ocultando elementos arquitetónicos da construção primitiva, que só viriam a ser descobertos em meados do século XX: um portal

³⁹ Segundo Vítor Serrão as diretrizes tridentinas promoviam o culto dos santos paleocristãos locais, como é o caso dos Santos Mártires de Évora, São Vicente e as suas irmãs Sabina e Cristeta (Serrão, 2012, p. 113).

gótico de maiores dimensões que dava acesso às Escadinhas de São Vicente e um portal mais pequeno que dava para a Rua dos Valdevinos (Espanca, 1963, p. 97; CME, Património – A Igreja de São Vicente).

Também no interior do edifício a empreitada levada a cabo pelo município alterou a configuração do espaço de culto, com a colocação na capela-mor de um «[...] retábulo grande e novo, de madeira com painéis pintados, ainda por dourar em certas partes [...]», em 1597 e que ocultava por completo o revestimento murário primitivo da capela-mor, executado na década de 1570 e atribuível a Francisco de Campos (Espanca, 1963, p. 300) (Figura 30).



Figura 30: Pintura mural do primitivo retábulo (Espanca, 1966, Est. CCCXL).

As *Visitações* de 1597 referem que a ermida tinha dois altares colaterais dedicados a N.^a Sr.^a da Vitória e a São Gregório⁴⁰, ambos com retábulos e respectivas alfaias litúrgicas (Espanca, 1963, p. 300). Contudo, uma descrição dos bens existentes na ermida em meados do século XVII dá-nos conta da existência de uma capela «[...] pequena com um retábulo de N.^a Sr.^a da Conceição muito velho de que não se serve [...]» à esquerda da capela-mor (CME, 1651-1810, fol. 32v), isto é, do lado do Evangelho, ficando a capela de São Gregório do lado da Epístola (CME, Património – A Igreja de São Vicente). Este documento seiscentista regista em pormenor a capela-mor, referindo a existência de uma pedra onde estão «estampados os pés de São Vicente» e mencionando que:

[...] tem um retábulo grande e dourado que chega até o teto que se sustenta sobre umas mãos de pedra o qual tem três nichos e no do meio está a imagem de São Vicente e da banda direita está a imagem de Santa Sabina e no da mão esquerda está a imagem de Santa Cristeta e o dito retábulo tem painéis dos martírios dos ditos santos e de Cristo crucificado e do Padre Eterno e de outras pinturas [...] (CME, 1651-1810, fol. 32v).

⁴⁰ No século XVII a Capela de São Gregório era descrita da seguinte forma: «[...] tem o retábulo dourado com suas pinturas e nele esta um nicho com a imagem de São Gregório Papa e no dito retábulo estão várias pinturas e no meio está São Gregório dizendo missa [...]» (CME, 1651-1810 fol. 33). Em 1966 existiam ainda «[...] um pequeno painel de pintura mural quinhentista com a missa de São Gregório [...]» descrito no inventário de 1652 (Espanca, 1966, p. 179).

Esta descrição é feita já depois da composição retabular primitiva ter sido alterada no início do século XVII, com a remoção do corpo da banquetta e de duas pinturas alusivas ao orago, de forma a adaptar a estrutura retabular à colocação de três nichos, destinados a acolher as imagens dos padroeiros (CME, Património – A Igreja de São Vicente) (Figuras 31 e 32).



Figura 31: Retábulo-mor. Igreja de São Vicente: interior 1959 (SIPA, IPA.00001235, SIPA FOTO 00164065).



Figura 32: Retábulo-mor da ermida de São Vicente (Lameira & Goulart, 2015).

Desconhece-se o destino dado a estas pinturas, que podem ter sido emolduradas e colocadas noutra parte da ermida ou levadas para outro local. Segundo afiança Túlio Espanca ainda existiam fragmentos desses painéis em meados do século XX, embora não indique a sua localização (Espanca, 1963).

No Arquivo Fotográfico da Câmara Municipal de Évora, existe um registo fotográfico da década de sessenta do século XX de uma pintura sobre tábua com o título *Mártires de Évora - S. Vicente, Santa Sabina e Santa Cristeta e Santo António de Lisboa*⁴¹, proveniente da Pinacoteca da Sé de Évora (atual Museu de Arte Sacra da Sé) (Figura 33).



Figura 33: *Mártires de Évora* (CME – AFMCE, PT AFCME AF/DFT/14/163. David Freitas, produção 1940-1966).

Pela temática representada, esta pintura pode ser um dos painéis retirados do retábulo-mor e posteriormente levados para a Sé. Contudo, perante a falta de

⁴¹ Esta imagem é publicada em 1966 por Túlio Espanca no *Inventário Artístico de Portugal*, datando a pintura da segunda metade do século XVI, mas sem atribuir a sua autoria. Refere ainda que nessa data estava na Pinacoteca da Catedral (Espanca, 1966, est. CXLVII).

registos, a hipótese só poderá ser corroborada mediante o estudo técnico e material desta pintura e também das do retábulo-mor de São Vicente, que não pôde ser realizado no âmbito desta investigação.

Após a reabertura ao culto, o templo passou a ser usado pela Confraria de N.^a Sr.^a da Vitória, fundada na catedral de Évora em 1349, como já referimos, depois da vitória alcançada na Batalha do Salado⁴² (Barata, 1909, p. 36; Espanca, 1947, p. 113). Segundo a bibliografia, a confraria recebe novos estatutos em 1607, o que pode estar relacionado com a transferência da sua sede para a ermida de São Vicente (Espanca, 1993, p. 98).

Um dos factos que marca esta passagem é a colocação do altar dedicado a N.^a Sr.^a da Vitória, cujo retábulo, por dourar em 1651, se caracteriza pela decoração de temática bélica (Espanca, 1947, p. 113; Espanca, 1993, p. 98), como se pode ler no arrolamento dos bens da ermida:

[...] no corpo desta igreja à mão direita da banda do nascente está uma capela de invocação de nossa senhora da Vitória fechada com suas grades de ferro vermelhas [...] e no altar desta uma imagem de nossa senhora da vitória e um retábulo de madeira que está ainda por dourar com suas molduras e colunas e os troféus da vitória, e é este retábulo apainelado, e a dita capela está toda azulejada por dentro e por fora [...] (CME, 1651-1810, fol. 32).

⁴² A Batalha do Salado está também relacionada com a fundação da ermida de N.^a Sr.^a da Boa Nova de Terena. Um artigo publicado no *Jornal A Defesa* em 1848 menciona que o «[...] majestoso templo-fortaleza de Nossa Senhora da Boa Nova [...] um troféu magnifico da Batalha do Salado, coevo do altar de Nossa Senhora da Vitória que D. Afonso V mandou erigir na Basílica dos Santos Mártires de Évora [...]» (Santuários marianos da Arquidiocese de Évora, 1948).

No século XVIII a ermida acolheu a irmandade e funcionou como sede do Hospital de Santa Marta (Espanca, 1947, p. 178) mas o edifício estava novamente degradado em 1670 (Barata, 1909, p. 36), o que poderá ter sido uma consequência da extinção ou da reforma da confraria durante os reinados dos Filipes (Espanca, 1966, p. 179).

Parece-nos evidente que existiu um esforço do município em preservar este imóvel como parte do património histórico da cidade, empreendendo ao longo dos séculos XVI, XVII e XVIII obras de conservação e melhoramento da ermida (Vieira da Silva, 1956).

Segundo a documentação disponível para consulta no Arquivo Municipal, durante muitos anos as cerimónias alusivas aos Santos Mártires de Évora e à vitória na Batalha do Salado tinham um grande impacto na cidade e no concelho, mas estas tradições caíram em desuso (Vieira da Silva, 1958).

Na segunda metade de oitocentos, a ermida perde relevância religiosa, e nem a colocação em 1856 de uma estação da Via Sacra da Irmandade do Senhor Jesus dos Passos na fachada da ermida⁴³ (Figura 34) (SIPA, 2005, IPA.00001235; Espanca, 1993, p. 97) evitou que entrasse no século XX no estado ruinoso que ditou o seu encerramento (Sem Pavor, 1984).

⁴³ A estação da Via-Sacra da Irmandade do Senhor dos Passos, estava originalmente na Rua do Poço e data de 1747. Foi remontada na fachada da ermida antes da Páscoa de 1556. (SIPA, 2005, IPA.00001235; CME, Património – A Igreja de São Vicente).



Figura 34: Igreja de São Vicente: fachada principal 1959 (SIPA, IPA.00001235, SIPA FOTO 00164063).

Terá sido certamente devido ao estado de conservação precário do imóvel que o património artístico da ermida foi depositado na igreja dos Remédios, que na época já estava na posse do município, até meados do século XX (Espanca, 1983, p. 257). Contudo, os conjuntos retabulares permaneceram nas mesmas condições, o que promoveu a sua degradação como notícia Celestino David em 1933, mencionando que a pintura alusiva à *Batalha do Salado*, pertencente ao retábulo do altar de N.^a Sr.^a da Vitória (Figura 35 e 36), estava «[...] muito estragada com grosseiras camadas de verniz e de pinturas [...]» (David, 1933).

Por volta de 1948 esta pintura sobre tábua foi intervencionada por Albino Moreira da Cunha⁴⁴, um pintor-restaurador com atelier em Lisboa e que

⁴⁴ O pintor-restaurador Albino Moreira da Cunha também foi responsável pelo restauro das pinturas do retábulo-mor da ermida de São Sebastião. Sobre o seu percurso profissional consultar o artigo [O pintor-restaurador Albino Moreira da Cunha. Contextualização da sua atividade no panorama cultural português do século XX](#) (Nascimento et al. 2021).

trabalhou com Fernando Mardel⁴⁵ na Oficina de Restauro do Estado nas décadas de trinta e quarenta (Nascimento *et. al.*, 2021, p. 187), a quem a Câmara Municipal de Évora tinha entregue para restauro em 1933 (Vai ser restaurado o painel da Batalha do Salado, 1933).



Figura 35: Retábulo de N.ª Sr.ª da Vitória sem a pintura. Igreja de São Vicente: interior, 1959. (SIPA, IPA.00001235, SIPA FOTO 00164059).



Figura 36: Retábulo de N.ª Sr.ª da Vitória. © VGN, 2020.

Concluída a intervenção de restauro, o painel esteve temporariamente no gabinete do presidente da Câmara, o Engenheiro Henrique Chaves, até ser

⁴⁵ Sobre a via e obra de Fernando Mardel consultar a investigação levada a cabo por Carolina Ferreira no âmbito do seu projeto de doutoramento *Genealogia e percurso de um pintor-restaurador. Intervenções de conservação e restauro de Fernando Mardel nas pinturas do século XV e XVI da Ilha da Madeira*.

recolocado no retábulo do altar de N.^a Sr.^a da Vitória em 1966, quando a ermida é reaberta ao culto (Vai ser restaurado o painel da Batalha do Salado, 1933; Espanca, 1983, p. 257; Espanca, 1966, p. 178).

A atual valorização simbólica e patrimonial deste edifício, pela sua ligação aos Santos Mártires de Évora, remonta à presidência de João Luís Vieira da Silva, que, em 1958, propõe ao Diretor Geral do Ensino Superior e Belas-Artes a sua classificação como imóvel de interesse municipal, por ser um «[...] conjunto pobre [...] merecedor de que o município lhe dedique alguma atenção e amparo de conservação [...]» (Vieira da Silva, 1958).

As obras de manutenção e de restauro do edifício foram realizadas pelo município no verão de 1965, por ocasião do VIII Centenário da Reconquista de Évora, durante as quais o retábulo-mor foi redourado por Agostinho Cabral e os elementos em talha dourada do século XVIII foram retirados e as pinturas murais quinhentistas foram descobertas⁴⁶(Espanca, 1966, p. 179).

Do conjunto pictórico primitivo, datável de finais do século XVI e atribuído ao Mestre da Tourega⁴⁷, preservam-se atualmente as pinturas da predela alusivas ao martírio dos oragos, identificadas como *São Vicente perante o Templo de Júpiter* e o *Martírios dos SS. de Évora*; no primeiro nível parte das pinturas que ladeavam o nicho central e que representam a *Degolação de São Vicente* e *São Vicente é visitado no cárcere pelas santas irmãs*; no segundo nível três pinturas que em conjunto representam o *Calvário*, e no tímpano a representação do *Padre Eterno*, ladeado por duas pinturas triangulares com

⁴⁶ As pinturas murais são datáveis de cerca de 1570 e a sua existência está documentada nas visitas camarárias de 1651. Iconograficamente representam Santa Sabina, Santa Cristeta e de São Vicente, e São Sebastião, na parede fundeira da ousia. Desconhece-se a autoria das pinturas murais, embora tenha sido estabelecida uma relação com a obras de Francisco de Campos (SIPA, 2005, IPA.00001235).

⁴⁷ Túlio Espanca também atribui ao Mestre da Tourega a autoria das pinturas do retábulo da igreja de Torre de Coelheiros, na freguesia de São Marcos da Abóbada (Espanca, 1966, p. 387). A encomenda do retábulo pode ter sido feita poucos anos antes de 1597 pelo Senado da Câmara de Évora (Lameira & Goulart, 2015, p. 71).

atlantes (Espanca, 1993, p. 98; Espanca, 1947, p. 113; Espanca, 1966, p. 179; Lameira & Goulart, 2015, p. 71).

Após a sua reabertura, a ermida mantém o uso religioso até finais do século, beneficiando em 1984 de uma nova intervenção de restauro na porta da ermida (Sem Pavor, 1984).

O empenho do município em conservar este espaço não se refletiu na preservação do uso religioso e na sua inclusão no circuito religioso da cidade e o edifício adquire novos usos culturais nos finais do século XX, sendo usado como espaço museológico destinado à realização de exposições temporárias (CME, Património – A Igreja de São Vicente). Uma mudança de uso que tinha sido proposta em 1919 pelo Grupo Pró-Évora, que lá pretendia criar um espaço museológico onde pudessem ser expostos os «objetos de culto pertencentes ao município» (Rodrigues, 2001, p. 416; Custódio, 2008, p. 842).

Durante a quase totalidade do século XX, o edifício beneficiou das medidas de salvaguarda aplicáveis à zona de proteção da cerca velha, classificada monumento nacional pelo [Decreto n.º 8.229 de 4 de julho de 1922](#)⁴⁸ (Vieira da Silva, 1956; MIP, Decreto n.º 8229 de 4 de julho de 1922).

Em 1978, a «[...] igreja de S. Vicente, em Évora, incluindo todo o seu recheio, nomeadamente as pinturas a fresco e em tábua, o retábulo, o altar de talha e azulejos [...]» foi classificada imóvel de interesse público pelo [Decreto n.º 95 de 12 de setembro de 1978](#) (MEC – SEC, Decreto 95 de 12 de setembro de 1978; CME, 2007, Plano Diretor Municipal), beneficiando atualmente das medidas de proteção aplicáveis ao centro histórico, classificado Património Mundial da UNESCO (SIPA, 2005, IPA.00001235).

Por fim, embora a ligação entre os Santos Mártires de Évora e a ermida de São Vicente seja mencionada no documento de desanexação da ermida no século

⁴⁸ Este Decreto classifica vários trechos da muralha de Évora como monumentos nacionais.

XVI que refere que «o dito santo [é] natural desta cidade, e nascido na dita casa e igreja de São Vicente» (Borges, 2010, p. 201-210), o esforço empreendido pelo município para criar um vínculo entre a ermida dos santos Mártires de Évora e a comunidade não a transformou num símbolo identitário da cidade.

A alteração do retábulo-mor com a colocação de dois nichos destinados às esculturas de Santa Sabina e de Santa Cristeta, não foi suficiente para validar e incentivar o culto a estas santas. Na memória popular prevaleceu a invocação a São Vicente, facto que é notório no inventário de 1651 que se refere a este edifício como sendo a «ermida de São Vicente e suas irmãs» (CME, 1651-1810, fol. 31), ou no inventário de 1911, onde são arroladas as «imagem de São Vicente e mais duas, que se ignoram o nome» (CME, 1911-1914, n.º 1) (certamente às esculturas de Santa Sabina e Santa Cristeta que existem no retábulo-mor).

A resiliência invocativa do padroeiro do primitivo nicho-oratório prevaleceu e, apesar da confraria de Santa Maria da Vitória ter adquirido alguma relevância e de o edifício ser identificado como igreja da Senhora da Vitória em alguns documentos (CME, 1911-1914, n.º 4), ainda hoje é conhecido como ermida ou igreja de São Vicente.

Atualmente a ermida já não é usada como local de culto e está aberta ao público como espaço patrimonial.

2.5. Ermidas construídas fora das muralhas

2.5.1. Ermida de São Brás

Esta ermida foi construída fora dos muros da cidade, no antigo Outeiro da Corredora, que se situava entre as portas da Mesquita (ou de N.^a Sr.^a do Amparo) e do Rossio (ou de São Brás) e junto aos dois caminhos que davam acesso a Beja (CME, 1651-1810, fol. 44)⁴⁹.

Acredita-se que a edificação do templo se deveu à vontade de D. João II, que, em 1482, encarregou a Câmara de a construir no local onde existiu uma gafaria durante a peste de 1479-80⁵⁰ (CME, 1651-1810, fol. 47; Espanca, 1943; Pereira, 1998, p. 387; Reynaldo dos Santos, 1923, p. 31; Barbosa, 1886, p. 391). Sendo essa a tese defendida por António F. Barata, que considera que a ermida foi edificada em cumprimento de um voto feito durante o período da Peste (Barata, 1871, p. 6).

Fialho avança que esta será certamente uma das primeiras ermidas da cidade, por se supor que já estava fundada em 1482 (Fialho, s.d., p. 919; Barbosa, 1886, p. 391). Com certeza, sabemos que a licença para a sua construção e

⁴⁹ A sua localização à entrada da cidade é comum a outros templos dedicados aos santos protetores contra a peste (Espanca, 1943, p. 80).

⁵⁰ O Hospital de São Brás foi construído num terreno comprado pelo Senado de Évora por ordem de D. João II para esse fim, como nos dá conta a carta de 1483, na qual o Rei pede para ser informado sobre o estado da empreitada (Pereira, 1998, p. 387; Barata, 1909, p. 26). Este edifício era em madeira e foi desmantelado depois da edificação da ermida de São Brás (Espanca, 1943, p. 81).

para «[...] levantar altar e mandar dizer missa e celebrar qualquer outro ofício divino [...]» foi concedida pelo Bispo de Évora, D. Garcia de Menezes, em 1480 (Pereira, 1998, p. 153; Espanca, 1943, p. 81) e que dez anos depois a ermida já estava aberta ao culto⁵¹ (Espanca, 1966).

O carácter distintivo e o aspeto fortificado do edifício têm semelhanças com as ermidas de Santo André em Beja e de São Sebastião em Alvito (SIPA, 1993, Ermida de São Brás, IPA.00003854). Rompendo com o estilo arquitetónico vigente na época (Barbosa, 1886, p. 392), marca a transição do século XV para o século XVI no gosto arquitetónico regional⁵² (Reynaldo dos Santos, 1923, p. 31; Espanca, 1966, p. XVI), sendo atualmente considerado o edifício fundador do estilo manuelino – mudéjar (SIPA, 1933, IPA.00003854) (Figura 37 e 38).

O interior da ermida beneficiou de várias campanhas decorativas ao longo do século XVI, como a encomenda das pinturas retabulares, o revestimento da capela-mor com azulejos de esmalte verde e branco ou a execução de um teto apainelado e o revestimento das paredes e tetos interiores com frescos no último quartel do século (Espanca, 1943, p. 81; Barata, 1909, p. 26; Reynaldo dos Santos, 1923, p. 31; Barbosa, 1886, p. 392).

Ao esforço para enriquecer artisticamente a ermida, podemos acrescentar a necessidade de se criarem as condições necessárias ao culto religioso, particularmente após o Concílio de Trento. Podendo ser esse um dos motivos da campanha de renovação artística ocorrida no último quartel do século XVI (Barbosa, 1886, p. 392; Espanca, 1947, p. 81)⁵³.

⁵¹ O alemão Jerónimo Munzer relata a sua passagem pela ermida 1490, na obra *Revue Hispanique* publicada em 1920 (Espanca, 1993, p. 102).

⁵² Não se conhece a autoria da planta da ermida. Vilhena de Barbosa não encontrou nas suas investigações o nome do arquiteto que fez a ermida, sugerindo como possível autor um dos distintos arquitetos que floresceram no reinado de D. João II: Martim Annes, João Cordeiro (obras do paço de Sintra em 1486) ou Pantaleão Dias (Barbosa, 1886, p. 392). Por seu lado, Túlio Espanca atribui a autoria do risco a Arruda ou a Martins Lourenço (Espanca, 1943, p. 81).



Figura 37: Ermita de São Brás, cabeceira. © Bento Caldeira, 2019.



Figura 38: Ermita de São Brás, fachada norte. © Bento Caldeira, 2019.

⁵³ Segundo os autores consultados esta campanha teve lugar entre 1573 (Vilhena Barbosa, 1886, p. 392) e 1575 (Espanca, 1947, p. 81).

Desta riqueza artística, temos notícias através das medições realizadas em 1651, que descrevem com precisão a organização espacial e decorativa do edifício, identificando a existência de vários retábulos:

[...] neste cruzeiro estão altares colaterais ambos de pedra com seu alegrão cada hum e em o da mão direita esta uma imagem de vulto de N.^a Sr.^a da Purificação e um retábulo de madeira dourado e pintado com imagem de São Bento e São Marçal e de São Cosme e São Damião e no altar da mão esquerda está outro retábulo pintado e dourado com o Descimento da Cruz e com um São Miguel Arcanjo pesando as almas e desde cruzeiro se entra na capela-mor e dela se sobre para o altar-mor por três degraus de pedra e nele esta hum retábulo grande dourado e pintado [...] (CME, 1651-1810, fol. 46).

Lamentavelmente, muito do património descrito nas fontes documentais foi destruído durante a Guerra da Restauração. A sua localização extramuros colocou a ermida no centro dos combates que decorreram entre maio e junho de 1663, sendo incluída na linha de reduto avançado das forças castelhanas e, por esse motivo, a ermida, tal como outros edifícios religiosos que se localizavam no perímetro da cidade, foi arrasada, perdendo-se os revestimentos murários interiores e os esgrafitos com os escudos de Portugal que revestiam as paredes exteriores (Espanca, 1943, p. 81).

Evitou-se a ruína completa do edifício graças aos esforços que o Arcebispo de Évora empreendeu para a sua reconstrução ter início logo em setembro de 1663 (Barata, 1909, p. 26).

No entanto, quando comparamos a descrição do espaço interior e a forma

como o edifício se organizava na primeira metade do século XVII, percebemos que se perdeu uma parte substancial dos bens que resultavam de campanhas decorativas realizadas no século anterior, como o revestimento murário e azulejar que decorava a sacristia sul ou o «[...] friso de painéis e suas molduras douradas da vida e martírio de São Brás e o teto [...]» que decoravam o corpo do edifício (CME, 1651-1810, fol. 46).

É possível que durante o tempo em que a ermida esteve a ser reconstruída as alfaias litúrgicas e outros objetos de culto tenham sido levados para outros edifícios. Espanca sugere que nessa altura algumas pinturas retabulares quinhentistas possam ter sido levadas para a Catedral de Évora (Espanca, 1947, p. 9) perdendo a sua ligação com a ermida após a mudança de invocação dos altares do cruzeiro.

Por outro lado, a rapidez com que foi feita a reconstrução da ermida e a sua reabertura ao culto terão sido determinantes para a preservação dos elementos do retábulo-mor quinhentista. A sua posterior integração no arranjo retabular, que atualmente ocupa a parede fundeira da capela-mor, em muito contribuiu para que este conjunto chegasse aos nossos dias no seu local de origem.

Graças às já referidas medições de 1651, percebemos que foram preservados vários elementos do retábulo-mor primitivo, cuja organização pode ser relacionada com as estruturas narrativas utilizadas pelos Franciscanos em Espanha e em Itália, nas quais a figura do santo ocupa uma posição central, ladeada por episódios alusivos à sua vida (Baptista Pereira, 2001, p. 81):

[...] dois painéis do martírio de São Brás e outros painéis do nascimento e ressurreição de Cristo Nosso Senhor e no lugar da Sacra está um nicho com suas grades e fechaduras douradas onde se guarda uma relíquia do dito santo e uma caixa de paz sobredourada e no nicho maior está uma imagem de São Brás em

vulto [...] e em cima no altar outro nicho com a imagem de Nosso Senhor Jesus Cristo crucificado e Nossa Senhora e São João Evangelista tudo de vulto e em cima no remate do dito retábulo estão as armas de Portugal com seu elmo, coroa e serpente e nos lados dois pelicanos [...] (CME, 1651-1810, fol. 46).

Manteve-se até à atualidade a organização iconográfica dos quatro painéis da segunda metade do século XVI e das esculturas, distribuídas pelos dois níveis do retábulo.

O nível inferior é dedicado ao orago da ermida, com a escultura de vulto de São Brás a ocupar o nicho central, ladeado pelas pinturas que representam o *Martírio de São Brás* e *São Brás pregando aos animais*. No nível superior, alusivo à vida de Cristo, as pinturas da *Natividade* e da *Ressurreição* têm ao centro um conjunto escultórico do *Calvário* ao centro, com a imagem de vulto perfeito de Cristo Crucificado, ladeado por N.^a Senhora e São João Evangelista⁵⁴. Perdeu-se, o nicho que existia no lugar da Sacra, onde estavam depositadas as relíquias, uma prática que segundo Baptista Pereira (2001, p. 80) remonta à tradição paleocristã e alto medieval das caixas relicário.

Também a imagem de vulto do padroeiro, que as fontes históricas dizem ter sido feita à imagem e semelhança de D. João II, foi substituída pela escultura que atualmente ocupa a edícula, conforme afiança Vilhena de Barbosa (Barbosa, 1864, p. 185).

⁵⁴ Em *Retábulos da Arquidiocese de Évora* os elementos deste conjuntos escultóricos são identificados como «Senhor Crucificado, esta última, ladeada por dois anjos em oração» (Lameira & Goulard, 2015, p. 173), contudo esta descrição não corresponde às imagens atualmente existentes no nicho superior do retábulo, que já tinham sido identificadas por Túlio Espanca que as descreve em 1966 como «[...] Calvário ladeado pelas curiosas e delicadas imagens da Virgem e de S. João Evangelista, de madeira policromada, do século XVI» (Espanca, 1966, p. 321).

É ainda plausível que alguns elementos dos retábulos colaterais tenham escapado à destruição, mas a falta de documentação sobre o património integrado da ermida entre os séculos XVII e XIX, torna difícil a sua localização tendo apenas como base a identificação dos temas representados.

Desconhecemos a data em que foram consagrados os altares dedicados a São Romão e a N.^a Sr.^a das Candeias⁵⁵ (Espanca, 1943, p. 81), que ocuparam o lugar dos primitivos altares colaterais, que representavam, respetivamente, temas alusivos a *N.^a Sr.^a da Purificação*, *São Bento e São Marçal*, *São Cosme e São Damião*, no altar da mão direita e o *Descimento da Cruz e São Miguel Arcanjo pesando as Almas*, no retábulo da mão esquerda (CME, 1651-1810, fol. 46).

A referência mais antiga que encontramos ao altar de N.^a Sr.^a das Candeias é do ano de 1817, numa salva de prata proveniente da ermida de São Brás e atualmente no Museu Nacional Frei Manuel do Cenáculo, onde se pode ler que «[...] esta peça foi adquirida pela Confraria de Nossa Senhora das Candeias em 1817, tendo pertencido ao seu altar [...]» (Salva, Museu de Évora, ME 1075), indicando que nesta data já existia um altar dedicado a N.^a Sr.^a das Candeias sem nos esclarecer quanto à composição retabular.

A crer na veracidade do auto de medição de 1831, que surpreende pela semelhança textual com o inventário de 1651, nessa data existiam no cruzeiro

[...] dois altares colaterais ambos de pedra com seu degrau [...] e em o da mão direita está uma Imagem em vulto de Nossa Senhora da Purificação, um retábulo de madeira dourado e pintado com

⁵⁵ Segundo um artigo publicado em 1986, no *Jornal A Defesa*, a Feira de N.^a Sr.^a das Candeias, cuja festa se celebra na véspera de São Brás, remonta ao século XVI. Neste texto é feita referência ao pedido apresentado a D. João, pelo presidente do Senado de Évora para que seja autorizada a realização de uma feira franca em «honra de Nossa Senhora e S Brás» (Feira de N S Candeias ou dos Pucarinhos, 1986).

Imagem de São Bento e São Marçal e de São Cosme e São Damião; no altar da mão esquerda está outro retábulo pintado, dourado com o Descimento da Cruz e com um São Miguel Arcanjo pesando as Almas [...] (CME, 1831, p. 70).

Se considerarmos que a primeira vez que a capela de São Romão e o altar de N.^a Sr.^a da Purificação surgem identificados dessa forma é no inventário de 1911 (CME, 1911-1914), colocamos a hipótese de alguns elementos retabulares quinhentistas terem sido preservados na ermida até ao final do século XIX, nomeadamente a imagem de vulto de N.^a Sr.^a da Purificação referida no inventário de 1651, que poderá ser sido mantida no novo arranjo retabular (CME, 1651-1810, fol. 46).

Neste contexto, existem duas possibilidades: os altares terem mudado de invocação e os retábulos quinhentistas terem sido substituídos pelas atuais estruturas no século XVIII, conforme a datação estabelecida por Túlio Espanca (1966, p. 321); ou a de que os atuais retábulos colaterais tenham sido colocados no cruzeiro por ocasião das obras empreendidas entre 1897 e 1906 (Espanca, 1943).

Sobre este tema, Túlio Espanca sugere que as pinturas representando *São Cosme e São Damião* e *São Miguel pesando as Almas* foram levadas para a ermida de São Sebastião e incluídas no novo arranjo retabular (Espanca, 1966, p. 321). Esta hipótese foi construída com base numa identificação iconográfica incorreta das pinturas presentes no retábulo-mor de São Sebastião (que representam *São Bento e São Marçal*) e na convicção de que as temáticas identificadas no inventário de 1651 eram representações pictóricas (Espanca,

1947, p. 114)⁵⁶, para além da gestão camarária que poderá ter promovido a reutilização desses elementos no novo conjunto retabular montado em 1713 na capela-mor da ermida de São Sebastião. Esta possibilidade pode ser refutada com o documento de doação do atual retábulo-mor da ermida de São Sebastião, que esclarece que este pertencia originalmente à [igreja da Misericórdia de Évora](#) (CME, 1691-1724, fol. 326).

No geral, as intervenções no edifício realizadas a partir do século XVII contribuíram para a remoção total ou parcial de campanhas decorativas anteriores. Por esse motivo em meados do século XIX, as preocupações centravam-se no restauro do edifício e não na preservação dos revestimentos parietais, como se observa na opinião de Vilhena de Barbosa que considera que na ermida «[...] não há ali primores de arte, nem delicadezas de cinzel para restituir à sua beleza primitiva [...]» (Barbosa, 1864, p. 187) (Figuras 39 e 40).



Figura 39: Aspeto geral da ermida de São Brás com barracas de feira. S/a, 1888 (AFCME, PT/AFCME/AF/CME/3027/151).



Figura 40: Ermida de São Brás (lado norte). S/a, 1888. (AFCME, PT/AFCME/AF/CME/3027/177).

⁵⁶ Túlio Espanca considera que as representações identificadas nos retábulos colaterais eram dípticos, com a temática de *São Bento e São Marçal* e de *São Cosme e São Damião*, no lado da Epístola e de *São Miguel e o Descimento da Cruz* no lado do Evangelho (Espanca, 1947, p. 114).

Os revestimentos que cobriam as paredes interiores da ermida, eventuais vestígios do teto «[...] abobadado e apainelado e todo brincando com seus florais e outras variedades de obra e colher de pedreiro [...]» descrito no inventário de 1651 (CME, 1651-1810, fol. 45v), e que Barata supõe serem em encaustica (Barata, 1909, pp. 26 - 27), foram picados e destruídos por ordem do vereador de obras da Câmara em 1892 (Barata, 1909, p. 26).

Em 1897, existiam ainda alguns fragmentos dos revestimentos parietais que cobriam as paredes interiores, mas que desapareceram durante as obras realizadas entre 1904 e 1906 pelo Dr. Francisco Eduardo Barahona Frago e sua esposa (Barata, 1909, pp. 26 - 27)⁵⁷ como objetivo de reconstruir o edifício segundo a planta primitiva.

Dos revestimentos parietais, subsistem os azulejos do último quartel do século XVI que revestem a totalidade da capela-mor e as paredes do cruzeiro e que foram restaurados em 1877 (Barbosa 1886, p. 392; Espanca, 1966, p. 321) (Figuras 41 e 42).

⁵⁷ Segundo a correspondência trocada entre o Governo Civil de Évora e o Conselho dos Monumentos Nacionais, a Câmara Municipal de Évora aceitou a oferta feita pelo Dr. Francisco Barahona de reconstruir a ermida de São Brás segundo a sua planta primitiva. Como a ermida era considerada Monumento Nacional o Conselho dos Monumentos Nacionais pediu que lhe fosse enviado o projeto de reconstrução da ermida em 1904. Contudo, no ano seguinte as obras iam começar sem que esse pedido tivesse sido satisfeito, tendo essa entidade solicitado informação sobre esse assunto (ANBA, 2/3/1882 - 14/3/1911, PT/ANBA/ANBA/B/001/00018). Não temos conhecimento da existência do referido projeto e não nos foi possível identificar essa documentação nos arquivos consultados.

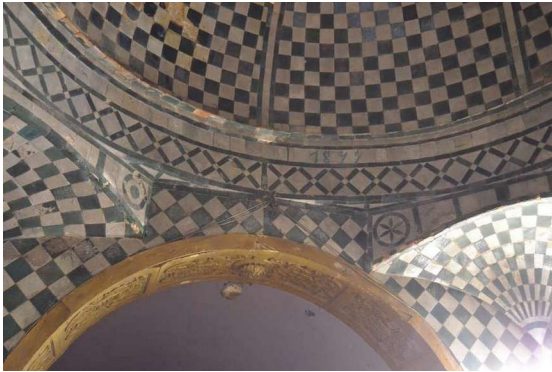


Figura 41: Inscrição (1877 ou 1897) sobre o arco da capela-mor. Fotografia de luz visível. © VGN, 2018.

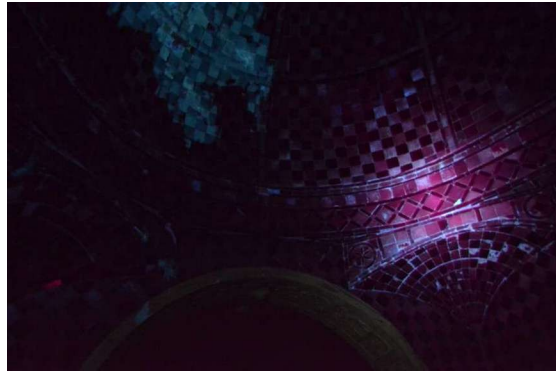


Figura 42: Zonas de intervenção no revestimento azulejar da capela-mor. Fotografia de fluorescência de UV. © VGN, 2018.

Nos finais de oitocentos, a ermida continuava aberta ao culto, com confraria⁵⁸ e um ermitão e, em 1910, foi classificada monumento nacional (DR, 1910, Decreto de 16/06/1910), vendo o seu valor histórico-artístico reconhecido pelo recém criado Conselho dos Monumentos Nacionais (Pereira, 1909).

Na primeira metade do século XX, o imóvel beneficiou das medidas de proteção e das leis que incentivavam a conservação do património classificado, o que não só promoveu a preservação dos seus valores histórico-artísticos, como também contribuiu para a sedimentação da sua importância no contexto religioso local (Figuras 43 e 44), justificando a sua ascensão a paróquia em 1966⁵⁹ (Sousa, 1966).

Atualmente, a igreja de São Brás é usada diariamente pela comunidade, tendo-se tornado num dos pontos de interesse turístico da cidade.

⁵⁸ O documento das medições de 1651 refere que à entrada da ermida existia uma «[...] mesa de bordo da Irmandade com seus assentos e caixas [...]» (CME, 1651-1810, fol. 44 verso). No início do século XVIII funcionava na ermida a confraria de Nossa Senhora das Candeias (Salva Museu de Évora, ME 1075).

⁵⁹ No final do século XX, a paróquia tinha como sede paroquial a ermida de São Brás e dois centros de culto no Bairro de Almeirim e no Bairro de N.^a Sr.^a da Glória (Sem Pavor, 1986).



Figura 43: Ermita de S. Brás. Eduardo Nogueira, 1930-40. (AFCME, PT/AFCME/AF/EDN/3267/10179).

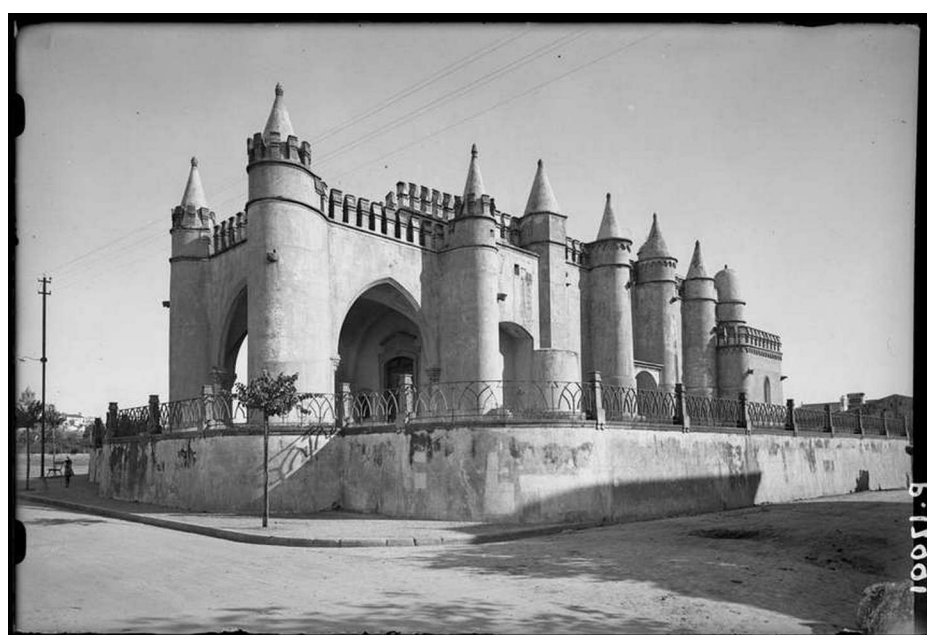


Figura 44: Ermita de São Brás. António Passaporte, entre 1927 e 1936. Archivo Loty, IPCE, Ministerio de Cultura y Deporte (LOTY-11234).

2.5.2. Ermida de São Sebastião

A primitiva ermida de São Sebastião, representada no *Foral de Évora* de 1501 (CME, Arquivo, Foral Manuelino) (Figura 45), foi fundada pela população e construída pelo Município nos finais do século XV, sendo a data de 1482 apontada por Barata como data de fundação (Grilo, 1995, p. 128; Barata, 1909, p. 48). No entanto, segundo a colação da igreja de São Sebastião extramuros, a fundação da ermida remonta a 1465 e que o altar foi levantado em 1490 (Tombo da Colação da Igreja de S. Sebastião de Évora, s.d., fol.107)⁶⁰.

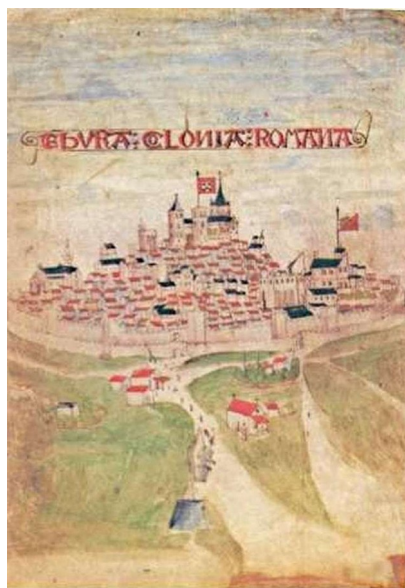


Figura 45: Foral manuelino de Évora, 1501 (CME, Foral Manuelino).

⁶⁰ Na tese sobre *Os Conventos do Termo de Évora*, Elsa Caeiro, refere já existia referência à ermida de São Sebastião em 1445 (Caeiro, 2005, p. A 2.4).

Embora a propriedade da ermida fosse camarária, a documentação sobre a ermida dá-nos conta da existência de uma confraria, que segundo os documentos do século XVIII, tinha a seu cargo as obrigações religiosas associadas às doações e esmolas desta ermida (Espanca, 1966, p. 322; Espanca, 1963, p. 298; Espanca, 1947, p. 322; ADE, Livro de Notas de Francisco da Costa Velho (s.d.), fol. 26 – 27v).

A escolha do local onde foi edificada, à saída da cidade, junto ao Chafariz das Bravas⁶¹ e relativamente perto das ermidas de Santo André e de São Lázaro (Espanca, 1954, p. 1), pode ser justificada pela associação simbólica de São Sebastião à peste (Coelho, 2005, p. 85; Muela, 1998, p. 82, 83)⁶², numa época em que a grande peste de 1479-80 promoveu a construção de muitas ermidas, como foi o caso da referida no ponto anterior.

Tal como nos mostra o frontispício do *Foral Manuelino*, o edifício primitivo situava-se no caminho que seguia em direção a Montemor-o-Novo e a Lisboa, ficando relativamente afastado da cidade quando comparado com a ermida de São Brás e de São Bartolomeu.

Ao longo dos séculos seguintes, o edifício foi sendo melhorado com várias campanhas construtivas. Ainda no primeiro quartel do século XVI a capela-mor beneficiou de obras: em 1509 o altar foi rebaixado e as paredes «[...] recobertas por painéis pictóricos decentes e honestos [...]» e, em 1520, o madeiramento foi substituído por um teto abobadado (Espanca, 1947, p. 114; Espanca, 1963, p. 298).

⁶¹ Segundo a informação disponível no SIPA, o chafariz foi construído pelo Senado no último quartel do século XV e segundo Túlio Espanca já existia em 1497, surgindo por isso representado no Foral Manuelino. Está classificado como MIP - Monumento de Interesse Público / ZEP, Portaria n.º 447/2012, DR, 2.ª série, n.º 181, de 18 setembro 2012 (SIPA, 1999, IPA.00008864; Espanca, 1966, p. 330; Espanca, 1993, pp. 104 e 105).

⁶² Segundo Muela, São Cosme e São Damião eram invocados como protetores da peste e podiam estar associados a São Sebastião. As representações de São Sebastião podiam surgir associadas às de São Roque como protetores contra a peste ou a St.^a Catarina como defensores da Fé (Muela, 1998, pp. 75, 82, 83).

Também os altares levantados nos anos que se seguiram à construção da ermida foram enriquecidos, aumentados ou substituídos por outros. Este foi o caso do altar colateral norte dedicado a St.^a Ana, que tinha sido levantado em 1503 e foi substituído em 1535 por outro de maiores dimensões, para o qual, segundo supomos, foram mandados fazer paramentos no ano de 1536⁶³ (Memórias Paroquias, 1758).

Espanca refere ainda que existia o altar colateral de St.^a Catarina, ornamentado com pintura a tempera (Espanca, 1947, p. 114) e que os dois altares colaterais tinham esculturas em alto relevo (Espanca, 1963, p. 298). No entanto, deixa por estabelecer uma relação entre as pinturas e os pintores que trabalharam na ermida, como José de Escobar e Sebastião Lopes (Espanca, 19/1/1954, p. 1; Espanca, 1993, p. 104).

Sobre a atividade destes pintores na ermida de São Sebastião, Sebastião Lopes foi o autor das pinturas do retábulo colateral dedicado a St.^a Ana (1535) (Espanca, 1947, p. 114; Tombo da Coação da Igreja de S. Sebastião de Évora, fol.109) e também das representações dos passos da vida de São Sebastião que decoravam a capela-mor (Espanca, 1963, p. 298), e José de Escobar realizou a decoração mural do cruzeiro e da capela-mor, em 1590⁶⁴ (*PRIM'art*, s.d., José de Escobar).

Tendo em conta os altares e os elementos decorativos descritos nas fontes, concluímos que ao longo do século XVI foram realizadas várias campanhas decorativas. Graças ao inventário de 1651, podemos hoje saber os bens que existiam na ermida, a forma como o espaço religioso estava organizado e os vários altares decorados com pinturas e esculturas:

⁶³ Agradecemos ao Professor Joaquim Oliveira Caetano a ajuda na leitura e interpretação deste documento.

⁶⁴ A descrição da decoração da capela-mor da ermida de São Sebastião publicada por Túlio Espanca tem como base a informação recolhida entre 1591 e 1597 sobre os oratórios da cidade de Évora (Espanca, 1963, p. 219), portanto, posterior à data da campanha decorativa realizada por José de Escobar.

[...] no cruzeiro na parede da abobada do sul está uma capela de invocação de São Neutel [...] tem um altar com seu retábulo dourado e pintado e no meio tem um nicho com a imagem de São Neutel em vulto com outras duas imagens de santos pintadas e outras imagens na parede da dita capela da banda nascente fica dividido o corpo da igreja do cruzeiro com umas grades de ferro [...] dois altares colaterais encostados na parede do arco da capela mor um deles tem a imagem de Santa Catarina pintada na parede e o outro tem um retábulo dourado com suas pinturas e um nicho com uma imagem de Santa Ana e de Nossa Senhora e um menino Jesus, tudo em vulto [...] e se sobe para o altar-mor por quatro [degraus] de tijolo e tem um retábulo grande e dourado e no nicho do meio São Sebastião imagem sua em vulto e aos lados dos dois painéis de Cristo com a Cruz as costas e o Descimento da Cruz e em cima um Cristo Crucificado e no alto o Padre Eterno com outras pinturas⁶⁵ [...] uma sacristia que é abobadada e tem um caixão de pau de castanho que serve das vestimentas e ornamentos e toma toda a parede e em cima um painel de São Sebastião e São Fabião [...] (CME, 1651-1810, fol. 48v – 50v).

⁶⁵ Encontramos algumas semelhanças entre a descrição do retábulo-mor da ermida de São Sebastião e o retábulo-mor da ermida de São Neutel, cujo frontal de altar é coberto de azulejos e cuja organização retabular segue o mesmo esquema. Apesar da temática das pinturas que ladeiam o nicho central com a imagem de vulto do orago, representarem *Ressurreição de Cristo* e *à Assunção da Virgem*, sobre o nicho existe uma a pintura do *Calvário*, enquadrada por duas pinturas que representam anjos, e a encimar o retábulo, surge uma representação do Padre Eterno em pintura mural.

Graças a este documento, sabemos que o interior do edifício continuou a ser enriquecido com novas campanhas decorativas, como o revestimento com azulejos verdes e brancos numa das paredes do cruzeiro, ainda por acabar em 1651 (CME, 1651-1810, fol. 49).

Lamentavelmente, a quase totalidade do património artístico descrito neste inventário foi destruído em 1663 (Espanca, 1966, p. 322), mas as fontes documentais que mencionam o retábulo-mor primitivo feito em 1505 (Espanca, 1947, p. 114) levam-nos a supor que a composição e a organização dos vários elementos do altar podem ter sido semelhantes ao retábulo-mor da ermida de São Brás (que preserva no eixo central do atual retábulo os elementos escultóricos), e à mesa de altar com frontal de azulejos como podemos ver na ermida de São Neutel.

De acordo com a bibliografia consultada, o edifício ficou arrasado durante os bombardeamentos do exército de D. João de Áustria, mas é possível que alguns objetos religiosos tenham sido levados para outros edifícios religiosos, à semelhança do que aconteceu com a escultura do santo padroeiro, que se manteve na ermida de São Brás durante os anos em que o imóvel permaneceu em ruínas (CME, 1691-1724; Barata, 1909, p. 48; CME, 1691-1724, fol. 318).

Segundo Barata, a reconstrução teve início em 1668⁶⁶, mas o processo não terá sido célere visto que, em 1693, o vedor geral da província ordena a reconstrução do edifício. Oito anos mais tarde, D. Luís da Silva, Arcebispo de Évora⁶⁷, dá continuidade às obras de reconstrução, que terminaram após a sua morte pelo juiz de Fora, José Gomes Pita, no ano de 1713 (Espanca, 1947; Barata, 1909, p. 48) (Figura 46).

⁶⁶ A construção foi também patrocinada pelo Vedor Geral de Artilharia, Aleixo da Fonseca Torrão e financiada por esmolas, fundos do município e rendas autorizadas pela Casa Real de D. Pedro II (Espanca, 1954, p. 1).

⁶⁷ D. Luís da Silva Teles foi nomeado Arcebispo de Évora em 1684 e faleceu em 1703.



Figura 46: Ermita de São Sebastião. © VGN, 2016.

Concluída a reconstrução, a ermida foi inaugurada a 9 de setembro de 1717 (Espanca, 1965, folheto informativo) e a imagem do padroeiro, que tinha sido levada temporariamente para a ermida de São Brás do Rossio, como referimos, regressou em procissão ao edifício, para ocupar a posição central no altar-mor (Barata, 1909, p. 48).

O novo retábulo-mor resulta da adaptação dos dois retábulos colaterais quinhentistas, que pelas características do atual arranjo retabular teriam como tema principal o *Batismo de Cristo* (eixo vertical esquerdo) e *São Miguel Arcanjo* (no eixo vertical direito), que foram apeados durante as obras de melhoramento da igreja da Misericórdia (CME, 1691-1724, fol. 326) e, oferecidos pela Mesa da Misericórdia de Évora à ermida de São Sebastião.

É possível que nessa ocasião as seis pinturas sobre tábua, datáveis da segunda metade do século XVI, tenham sido alvo de uma intervenção de restauro, bem como se tenha procedido a um redouramento da estrutura retabular (Espanca, 19/1/1954, p. 1; Espanca, 1993, p. 104), com o objetivo de

dar coerência ao arranjo retabular.

Após ser reaberta ao culto, a ermida recuperou a sua importância no seio da vida religiosa local, preservando a função simbólica de proteção contra a peste, como prova a descrição anónima da grande procissão de 5 de maio de 1760, entre a ermida de São Sebastião e a quinta de Nossa Senhora da Esperança, na qual estavam representadas «todas as comunidades e freguesias» a favor do fim da praga de gafanhotos (Fonseca, 2001).

Existem vários registos sobre as celebrações religiosas e populares que tiveram lugar pela altura da festa de São Sebastião, a 20 de fevereiro (Festa de São Sebastião, 1955), e também da Feira do Gado que pela altura da Feira de São João, se realizava nas imediações da ermida (Câmara Municipal, 1938; Programa da Feira de São João, 1967).

O Auto de medição da Igreja de São Sebastião e sua confrontação da mesma, feito a 21 de maio de 1831, dá-nos informação sobre o edifício, nomeadamente as dimensões e a organização espacial da ermida, referindo ainda a existência de uma casa destinada ao ermitão (tal como acontecia com a ermida de São Brás) (Coelho, 2005, p. 85; Muela, 1998, pp. 82 - 83). No entanto, a descrição do interior do edifício é muito sucinta e refere apenas que existia na época um púlpito de mármore, cujo acesso era feito pela sacristia, uma grade de ferro no cruzeiro, duas pias de água benta de mármore e três lâmpadas de latão amarelo (CME, 1831, fol. 60 v).

A identificação dos altares é feita tendo em conta apenas a sua invocação e localização, referindo a existência dos altares de St.^a Ana, e outro de São Neutel, sem acrescentar dados que nos permitam perceber o seu estado de conservação ou os elementos que os compunham (CME, 1831, fol. 60 v).

Foi certamente no contexto de nacionalização do património da Igreja, em 1911, que parte do espólio religioso da ermida de São Sebastião foi guardado na sacristia da igreja de N.^a Sr.^a dos Remédios (CME, 1691-1724, fol. 318).

Possivelmente, algumas alfaias litúrgicas permaneceram na igreja dos

Remédios, enquanto as peças de prata e de ouro inventariadas, e que, segundo supomos, estavam na tesouraria da Câmara Municipal de Évora, foram depositados no Museu Arqueológico em 1937, juntamente com outros objetos provenientes das ermidas geridas pelo município (Espanca, 1966, p. 254; Setas, Museu de Évora, ME1261/1-10; CJBC, 1911-1928, p. 54).

O *Inventário dos Bens Camarários* de 1911 também nos dá conta dos objetos religiosos que estavam na ermida na época:

[...] as imagens de São Sebastião, Senhora da Conceição e São João Baptista; um crucifixo e cruz de madeira [...] três telas de quadros sem molduras muito velhas e deterioradas [...] dois quadros em tela (ou retábulos) representando a Senhora da Conceição e São João; três pedras d'ara; a capela do altar-mor é composta por diferentes retábulos de madeira pintada, representando diversos santos [...] (CME, 1691-1724, fol. 318).

O mesmo documento refere ainda que se preservam elementos de imagens de culto que já não existiam como uma mitra de seda e um hábito de seda preta da imagem de São Neutel e dois mantos do mesmo tecido da imagem de Santa Ana que também tinha desaparecido (CME, 1691-1724, fol. 318). Pela identificação das imagens, é provável que estas tenham pertencido aos altares de Santa Ana e de São Neutel incluídos no inventário de 1651 e que o seu desaparecimento se deva à destruição da ermida em meados do século XVIII.

Contrariamente à ermida de São Brás, que beneficiou de obras de restauro de grande envergadura na transição para o século XX, segundo nos indicam as fontes, esta ermida foi perdendo relevância religiosa e, conseqüentemente, o património que permanecia no edifício começou a degradar-se.

O *Jornal A Defesa* noticia que a partir de novembro de 1928 a ermida de São Sebastião estava aberta ao domingo para a missa, no seguimento da autorização da Comissão Administrativa da Câmara Municipal de Évora para a celebração dos ofícios religiosos e das festas anuais nas ermidas extramuros de São Brás e de São Sebastião nos dias 20 de Janeiro e 3 de fevereiro, respetivamente (Egrejas de S. Sebastião e de São Braz, 1928; Festa de São Sebastião, 1929).

Esta notícia dá-nos conta que antes dessa data a ermida não era usada para o culto religioso e que provavelmente se encontrava em mau estado de conservação, pois em 1936 o mesmo jornal faz referência à recolha de esmolas para o altar de São Sebastião (Aviso aos incautos, 1936), possivelmente para custear o seu restauro.

Em 1951, a ermida encontrava-se em mau estado e a aposta na divulgação turística da cidade torna necessária a «[...] limpeza e arranjo da Igreja de São Sebastião e da escadaria que dá para acesso à Igreja [...] por se tratar da entrada mais concorrida para a cidade e sobre tudo pelo mau aspeto que dá aos turistas que a visitam [...]» (Comissão de Turismo de Évora, 1951, p. 82).

Poderá ter sido graças a este alerta feito pela Comissão de Turismo de Évora, que o edifício foi reconstruído pela Câmara na década de cinquenta, num período em que, sob a vereação do já referido engenheiro Henrique da Fonseca Chaves, foram realizadas várias obras de restauro no património municipal, promovendo a sua valorização histórico-artística.

Se o investimento feito na conservação e no restauro dos edifícios religiosos permitiu à cidade torna-se num importante ponto turístico da região, também possibilitou a reabertura ao culto e a preservação de património artístico que mantinha um uso religioso.

Em 1953, as pinturas do retábulo-mor foram entregues ao pintor-restaurador Albino Cunha, que, como referimos anteriormente, tinha restaurado o painel da *Batalha do Salado* da igreja de São Vicente (Espanca, 1966; Espanca, 1983,

pp. 252 - 274) (Figura 47).

Este processo dá início à discussão no seio da Comissão Municipal de Turismo sobre a possível transferência das pinturas restauradas para o Palácio de D. Manuel e a colocação dos retábulos que tinham sido retirados da [ermida de N.^a Sr.^a do Guadalupe](#)⁶⁸ (Figura 48) na capela-mor da ermida de São Sebastião, o que não chegou a acontecer por decisão do Presidente da Câmara de Évora (Comissão Municipal de Turismo, 1943-1960, fol. 85, 87)⁶⁹.

A ermida retoma o uso religioso e, na década de setenta, as celebrações religiosas estavam a cargo dos padres Salesianos do Oratório de São José, porque a ermida passa a fazer parte da nova freguesia de N.^a Sr.^a Auxiliadora criada em 1966, cuja sede é a igreja situada junto à Porta de Alconchel (A festa de São Sebastião, 1973; Sousa, 1966)⁷⁰.

⁶⁸ O retábulo-mor do século XVII com talha dourada e policromada, com pinturas sobre tábuas é «[...] composto, além do *Calvário* por dois painéis retangulares de grande altura, subdivide os laterais do[s] [s]antuários aos Evangelho e Epistola, representando o *Casamento da Virgem* e a *Anunciação*» (Espanca, 1943, p. 81). Túlio Espanca refere que as pinturas se encontram em mau estado de conservação «mutiladas inconscientemente pelo zelo de limpeza das antigas comissões fabriqueiras [...]», o que dificulta a análise das pinturas, embora pondere terem sido executados por vários pintores (Espanca, 1943, p. 81). O retábulo-mor foi apeado em 1951, revelando a decoração a fresco de um retábulo fingido que a Câmara Municipal de Évora encomendou ao pintor José de Escobar em 1612 (PRIM'art, s.d., José de Escobar). Segundo Túlio Espanca afirma, o retábulo se «malbaratou» (vendeu por um valor muito baixo) (Espanca, 1943, 1966, p. 365), desconhecendo-se o seu atual paradeiro.

⁶⁹ Na ata de 16/4/1953 pode ler-se que «[...] sobre a adaptação dos painéis da Capela de São Sebastião, no Palácio de D. Manuel e a colocação dos (painéis) da Ermida do Guadalupe na Ermida de São Sebastião, o Sr. Dr. Mendeiros pedindo a palavra, diz não saber se ficará bem os painéis da Ermida do Guadalupe na Ermida de São Sebastião, dizendo ainda que em principio e de acordo que os painéis devem estar no lugar para onde foram feitos, salvo quando se pretende defender o património artístico [...]» (Comissão Municipal de Turismo, 1943-1960, fol. 85).

⁷⁰ O Oratório de São José deu início à construção da igreja de N.^a Sr.^a Auxiliadora na Azinhaga de N.^a Sr.^a da Glória após janeiro de 1958 (CME, s.d. Igreja dos Salesianos / Nossa Senhora Auxiliadora). Em dezembro 1966 é noticiada a constituição da paróquia de N.^a Sr.^a Auxiliadora (Paróquia de Nossa Senhora Auxiliadora, 1966). Ao que supomos até à conclusão da edificação da igreja, a ermida de São Sebastião era usada com regularidade para as celebrações religiosas das pessoas do Bairro de St.^a Maria, Sr.^a da Glória e São Sebastião (Missa em São Sebastião, 1960).

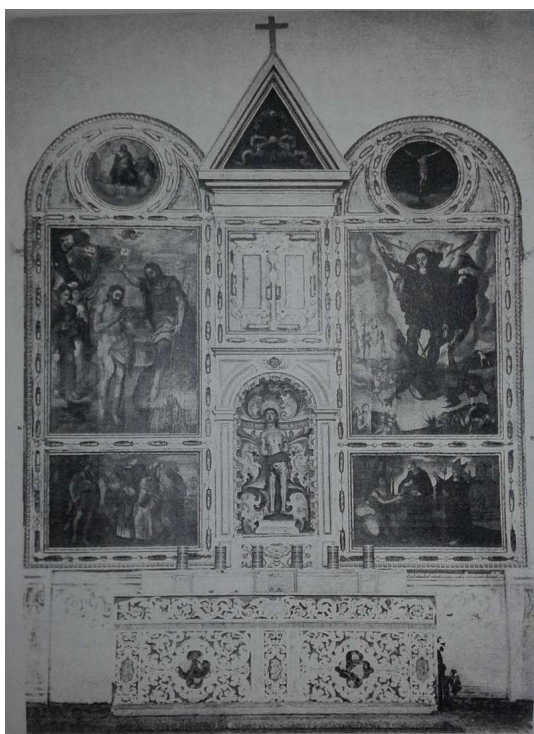


Figura 47: Retábulo-mor da ermida de São Sebastião, c. 1966 (Espanca, 1966, Est. DLIII).



Figura 48: Retábulo-mor da ermida de N.ª Sr.ª do Guadalupe, Évora, antes de 1964. (viverevora, 2019).

Na nossa opinião, esta mudança contribuiu para o declínio deste espaço religioso, pois embora se tenha continuado a celebrar a festa de São Sebastião e a realizar a Feira do Gado nas imediações da ermida (Figuras 49 e 50), o uso cultural passa a ser ocasional, reforçando o isolamento da ermida face ao centro da cidade e aos núcleos habitacionais periféricos.



Figura 49: Feira junto à ermida de São Sebastião. Eduardo Nogueira, 1940-60 (AFCME, PT/AFCME/AF/EDN/3229/5246).



Figura 50: Feira do Gado em frente à ermida de S. Sebastião. Eduardo Nogueira, 1930-60 (AFCME, PT/AFCME/AF/EDN/3229/50172).

É possível que ao longo da segunda metade do século XX a ermida tenha sido gradualmente deixada ao abandono, até ser reutilizada pelo Município como armazém do teatro Garcia de Resende. Em 2010, o imóvel foi entregue à Igreja Ortodoxa Portuguesa que o transformou na igreja Ortodoxa dos Santos Apóstolos Pedro e Paulo, um importante local de culto para a comunidade ortodoxa do Alentejo.

Atualmente, o edifício está inscrito no inventário do património concelhio na categoria E1, a mesma em que se enquadra o complexo habitacional da antiga ermida da Natividade (CME, 2007, Plano Diretor Municipal), estando abrangido por medidas de salvaguarda das suas características determinantes, identidade e imagem. Preserva-se também um cruzeiro de pedra no terreiro em frente à ermida.

A utilização religiosa atual impôs a necessidade de se adaptar o espaço ao novo culto realizado no local, sendo a colocação de uma iconóstase a alteração mais significativa, uma vez que condiciona a circulação no interior da ermida e

limita a nossa observação do retábulo-mor, devido à condicionante do acesso à capela-mor estar vedado a mulheres (Figura 51).

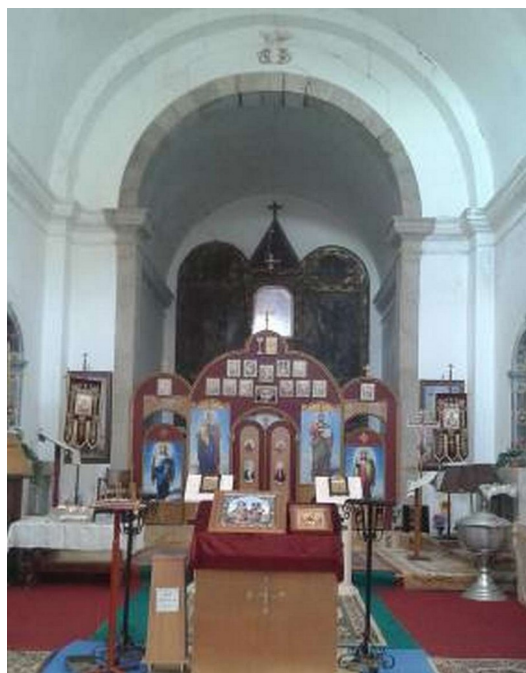


Figura 51: Interior da ermida de São Brás com iconóstase. © VGN, 2017.

Relativamente ao património religioso que existia na ermida, constatamos que a escultura de vulto de São Sebastião já não está no altar-mor e que foi substituída por uma imagem impressa, seguindo os preceitos do culto agora prestado no local.

Durante o período em que decorreu esta investigação, a ermida de São Sebastião continuou a ser usada pela comunidade ortodoxa eborense, que realizou algumas obras de manutenção no imóvel. No final de 2023 as pinturas do retábulo-mor estavam em avançado estado de degradação e, por esse motivo, a Câmara Municipal de Évora prevê avançar em breve para o restauro do retábulo-mor.

2.6. Análise do percurso das ermidas camarárias

Tendo em consideração a história de cada um dos casos de estudo analisados, concluímos que a gestão dos edifícios religiosos foi determinada pelas necessidades e pelos preceitos cerimoniais e simbólicos vigentes, sob influência do contexto cultural, político e económico de cada época.

Por essa razão, a preservação dos conjuntos patrimoniais não dependeu apenas da frequência com que são usados para fins religiosos, nem dos valores simbólicos ou funcionais que lhe estão associados. Foi também influenciada pela relação das pessoas com esses espaços religiosos.

No caso do património integrado, mais especificamente os conjuntos retabulares quinhentistas, estes fatores foram determinantes para a preservação dos seus valores simbólicos, funcionais e histórico-artísticos, determinando a forma como chegaram aos nossos dias.

Como afirmou Vilhena Barbosa no século XIX, a propósito da ermida de São Brás, a arquitetura é influenciada pelos povos que em cada época ocuparam o território e

[...] em cada uma d'estas transições modificava-se de novo a arquitetura nas feições que propriamente a caracterizam, segundo o exigiam as práticas religiosas, e os costumes populares, e também conforme o impulso dado pelo progresso das artes [...] e principalmente na arquitetura, se retratam bem ao natural as crenças e aspirações, a índole e caráter, os hábitos e costumes, em fim, a

vida social dos povos [...] (Barbosa, 1864, pp. 186 - 187).

Cada ermida encerra em si mesma uma realidade específica, cujo percurso desde a sua edificação até ao momento presente foi determinado por diferentes fatores, sendo, na nossa opinião, a localização e a propriedade os dois com maior influência.

Desde a sua fundação, a maior parte das ermidas manteve um funcionamento regular, existindo a preocupação em melhorar e adaptar o espaço às necessidades rituais e ao gosto de cada época. Exceção feita à ermida de São Vicente, que passou por vários períodos de utilização, abandono e recuperação, sem nunca alcançar uma verdadeira integração na vida religiosa da cidade, apesar dos esforços do Município para a tornar num dos seus símbolos identitários.

A consolidação destes templos durante o século XVI deveu-se em muito à sua valorização funcional pela população, isto é, à importância simbólica que as ermidas tinham na vida quotidiana eborense, numa altura em que o culto religioso ocupava um lugar privilegiado na vida cultural e social da cidade.

O caso da ermida de N.^a Sr.^a do Amparo, que foi usada até ao século XVIII como espaço de culto privado, existindo por esse motivo restrições no acesso ao seu interior; a sua inclusão na igreja do Senhor Jesus da Pobreza não foi suficiente para assegurar que continuasse a fazer parte da vida religiosa pública da cidade. Parece existir uma resistência que se pode relacionar com a memória funcional do espaço e que se parece perpetuar ao longo do tempo, podendo explicar a cedência deste edifício religioso ao Exército português no século XX.

Para além destes aspetos, o percurso das ermidas foi marcado por acontecimentos históricos, como a Guerra da Restauração, no século XVII, e a Implantação da República, no século XX, que tiveram um grande impacto na preservação da unidade e da identidade dos conjuntos patrimoniais em estudo.

Poderemos dizer que a destruição causada pela Guerra da Restauração teve, num primeiro momento, um grande impacto na materialidade dos conjuntos patrimoniais, que a médio e longo prazo acabou também por se refletir noutros aspetos que se podem relacionar com o uso e a preservação do conjunto patrimonial.

É claro que existiram vários níveis de destruição, mas a bibliografia consultada também elucida quanto às diferenças no empenho da Igreja e do Município nas obras de reedificação. A reconstrução de algumas ermidas começou em 1663, mas também existiram casos de edifícios cuja reedificação demorou a ter início e cujas obras se prolongaram até aos primeiros anos do século seguinte.

O estado ruinoso em que se encontravam as ermidas de São Sebastião e de N.^a Sr.^a da Natividade pode ter atrasado o início das obras, por implicar obras de maior monta e, conseqüentemente, um custo mais elevado. Mas estas questões parecem não ter sido impeditivas no caso da ermida de São Brás, cujos trabalhos se iniciaram poucos meses após os bombardeamentos; ou da ermida de N.^a Sr.^a do Ó, reconstruída menos de uma década depois.

Consideramos que também podemos estabelecer um paralelo entre o empenho na reconstrução do edifício e a rapidez com que foi devolvido ao culto, e a posição de cada ermida no contexto religioso de meados do século XVII.

Estas diferenças tornaram-se evidentes no estado de conservação dos edifícios e na sua utilização (tipo de uso e frequência), acabando por condicionar a sua valorização patrimonial no século XX. Esta relação é evidente no caso das ermidas de N.^a Sr.^a do Ó e de São Brás, reconstruídas ainda nos finais de seiscentos e classificadas monumentos nacionais nas primeiras décadas de novecentos.

As mudanças ideológicas e políticas que ocorreram no século XIX e nas primeiras décadas do século seguinte alteraram muito a vivência simbólica, ritual e funcional das ermidas em estudo. Numa época que foi marcada pela

nacionalização dos bens da Igreja e pela estruturação das leis de classificação e de proteção do património nacional, as ermidas com uma importância histórico-artística reconhecida foram alvo de medidas que limitavam o uso dos objetos artísticos e das alaias litúrgicas devido à sua musealização. Outras ermidas, consideradas menos relevantes, foram espoliadas e viram o seu património desaparecer.

O ambiente de transformação social e cultural, profundamente laicizante, que se seguiu à Implantação da República, influenciou de forma determinante as políticas de património, incentivando a valorização e a proteção de edifícios com valor histórico-artístico, mas contribuindo também para o desaparecimento e para a dispersão dos bens artísticos nacionalizados ou vendidos em hasta pública, tal como aconteceu com a ermida de N.^a Sr.^a da Natividade.

Numa primeira fase do processo de nacionalização, os «Vasos Sagrados, e paramentos, que serviam ao Culto Divino [foram] postos à disposição dos Ordinários respetivos para serem distribuídos pelas Igrejas mais necessitadas das Dioceses» (AR, Legislação Régia, Decreto de 30 de maio de 1834), o que, em teoria, assegurava a sua preservação no mesmo contexto funcional e simbólico, apesar retirar os bens do seu contexto primitivo e de contribuir para a sua dissociação.

Com a mudança de propriedade e devido à exiguidade dos registos, perdemos o rasto da maior parte do património retabular nacionalizado⁷¹. Não nos podemos esquecer que muitos retábulos foram desmontados, o que permitia que os vários elementos que os compunham fossem vendidos

⁷¹ No entanto, nem sempre a venda destes objetos ditou o seu afastamento do contexto religioso, como é disso exemplo o curioso caso das imagens e das alaias litúrgicas proveniente da ermida de N.^a Sr.^a da Cabeça, em Évora, que foram adquiridos em hasta pública pelo Cónego Augusto das Neves, e devolvidas ao seu local de origem aquando da reabertura da igreja ao culto em 1930 (Egreja da Senhora da Cabeça, 1930). Numa época posterior, podemos também referir o caso de uma galheta de prata (ME1065) que tinha sido entregue pela Câmara Municipal ao Museu Regional de Évora a 19 de setembro de 1966 e que foi devolvida ao culto na igreja de São Vicente nesse mesmo ano.

separadamente: a talha, a escultura de vulto, a pintura e as alfaias litúrgicas.

Em Évora, parte dos bens nacionalizados foi armazenada na igreja do Calvário, sendo uma parte depois transferida para instituições museológicas, como é exemplo a requisição apresentada em 1917 pelo Museu Regional de Évora (Objectos que existiam no Edifício do Calvário em Évora que deram entrada no Museu Regional de Évora, 1891/5/15 – 1933/3/27, DOC 11); e outra parte devolvida ao culto, mediante a apresentação de pedidos de restituição, que deviam ser acompanhados com uma prova da propriedade e da descrição de todos os bens requeridos, com recurso a plantas, esboços ou *croquis* (Reclamação dos bens eclesiásticos, 1931; Bens da Igreja, 1931)⁷².

Contudo, nem todos os objetos que foram devolvidos às instituições religiosas regressaram aos seus edifícios de origem, como é o caso dos objetos de culto que se encontravam depositados na Igreja dos Remédios, de entre os quais constavam os paramentos das ermidas camarárias de São Brás e de São Sebastião (avaliados na época em cerca de 14 contos), e que foram entregues em 1936 ao Cabido de Évora (Entrega de paramentos, 1936).

É possível que estes objetos tenham dado entrada no Museu de Arte Sacra da Sé de Évora, aberto ao público em 1933 (Museu de Arte Sacra, 1933); o

⁷² No contexto do património imóvel da Igreja, damos como exemplo a cedência da igreja do extinto Convento de St.^a Clara à Irmandade de N.^a Sr.^a da Ajuda, a qual ficou obrigada a «[...] fazer às suas custas todos os reparos necessários à conservação dos ditos bens de que será considerada fiel depositária, responsável pelo extravio ou deterioração que sofrerem, e de tudo lhe será dada posse por meio de termo e inventário de onde conste a descrição e avaliação dos objetos entregues e o seu estado de conservação, com a clausula de reverterem todos os bens a posse da fazenda com quaisquer benfeitorias neles feitas sem que a irmandade haja direito a indemnização alguma logo que sejam desviados no todo ou em parte da mencionada aplicação, quando deixem de ser cumpridas as clausulas estipuladas ou o Governo entenda conveniente dar-lhes novo destino [...]» (AR, DG 25/1/1905, p. 25).

que não seria despropositado, atendendo a que, a 14 de setembro de 1937, a Câmara Municipal de Évora entregou ao Museu Regional de Évora vários objetos provenientes de edifícios religiosos, de entre os quais, o báculo de prata (ME1353) proveniente da ermida de São Brás e que tinha feito parte do conjunto de objetos selecionados para a *Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental Portuguesa e Espanhola (1882)*.

Com a deslocação para um espaço museológico, estes objetos religiosos perderam a sua função simbólica e o uso ritual que tinham nos edifícios onde estavam originalmente e passaram a ser encarados como objetos patrimoniais individualizados. Esta mudança de perspetiva face à sua função e valor promoveu a aplicação de novos critérios de intervenção e estabeleceram novas regras de utilização do património classificado ou musealizado. A identidade patrimonial dos edifícios religiosos passou a estar assente na dualidade histórico-artística e simbólico-ritual, não deixando de ser curioso o facto de as ermidas de São Brás e de N.^a Sr.^a do Ó, classificadas monumentos nacionais em 1910 e 1922 respetivamente, serem as únicas que preservaram até hoje a sua função original.

Por fim, concluímos que o percurso das ermidas camarárias foi determinado por um conjunto de fatores que, direta ou indiretamente, marcaram a sua evolução:

- Prosperidade económica, disponibilizando recursos para custear as novas campanhas decorativas e intervenções de conservação e de restauro;
- Destruição causada por guerras ou catástrofes naturais, e consequente necessidade de reparar ou de reconstruir os edifícios;
- Reformas simbólicas e funcionais relacionadas com alterações na funcionalização do espaço;
- Transformações socioculturais que alteram os valores associados aos conjuntos patrimoniais.

2.6.1. Propriedade e gestão

Se aprofundarmos a relação entre o uso religioso e a valorização patrimonial, é impossível não questionar a influência da propriedade nestes dois processos. Será que o percurso destas ermidas foi influenciado pelo padroado primitivo ou pela propriedade do imóvel?

Tendo como base estes critérios, a análise da questão sugere que nem sempre a separação entre a propriedade e a tutela/usufruto do imóvel é clara, e muitas vezes parece existir uma confusão quanto à propriedade do imóvel devido ao seu uso religioso, que remete a sua gestão para a esfera espiritual. Isto é, o direito de propriedade do Município é remetido para segundo plano pelo direito de usufruto cedido à Igreja, que usa e tutela os espaços. Por essa razão, até ao século XVIII estas questões não se colocavam da mesma forma, nem tinham a relevância que ganharam a partir do século XIX, quando a nacionalização dos bens da Igreja vem mudar radicalmente a forma como esse património passa a ser gerido.

Em primeiro lugar, porque alguns foram nacionalizados e profanados antes de terem sido vendidos em hasta pública (como é disso exemplo a ermida de N.^a Sr.^a da Natividade) e, em segundo, porque retirou às confrarias, irmandades e comissões fabriqueiras os rendimentos, provenientes de doações e legados pios, necessários para manter e preservar o património religioso que permaneceu ao serviço do culto religioso⁷³.

Relativamente à propriedade das ermidas, nem sempre existiu uma diferenciação clara entre o proprietário e o usufrutuário, havendo, inclusivamente, informação contraditória nos documentos camarários e nos

⁷³ Esta realidade pode ser espelhada no caso da Misericórdia de Évora, que apesar de ter sido uma das mais ricas do país, ao ver os seus rendimentos reduzidos, em 1913 vendeu vários objetos de culto a fim de custear as obras de manutenção da igreja, salvando-se apenas os objetos de prata «[...] julgados de valor artístico pelo Dr. José de Figueiredo [...]» (Mendeiros, 1992).

documentos da Igreja, como acontece, por exemplo, na ermida de N.^a Sr.^a do Ó que por ter sido edificada pela Câmara de Évora foi incluída nos Foros e Próprios do Concelho de 1651 (CME, 1651-1810), mas cuja propriedade é atribuída ao Prelado nas *Visitações* de 1758 que a identificam como pertencente ao Prelado (Grilo, 1995).

Uma situação semelhante pode ser descrita na ermida de N.^a Sr.^a da Natividade que, apesar de constar dos inventários dos bens camarários até 1914 (CME, 1911-1914), num registo de propriedade de 1919 refere que pertencente à respetiva Comissão Fabriqueira (RPE, n.º 11:717 de 31/5/191).

Noutros casos, a propriedade primitiva ligada à fundação do templo passou para as mãos de outras entidades, seja pela transferência do padroado dos templos fundados por particulares para o Município (como se verificou no século XVI com a ermida de São Vicente); pela cedência de um edifício municipal para construção de um novo templo (com aconteceu com a edificação da igreja do Senhor Jesus da Pobreza (Grilo, 1995)); através de processos de nacionalização ou por alienação e aquisição por particulares (como a ermida de N.^a Sr.^a da Natividade).

Relativamente às ermidas extramuros, a documentação histórica é clara quanto à propriedade municipal da ermida de São Brás, gerida pela Igreja Católica desde a sua fundação (Barata, 1871), e da ermida de São Sebastião, que após deixar de ser usada pela Igreja Católica, foi entregue à Igreja Ortodoxa Portuguesa.

No primeiro caso, a gestão inicialmente repartida entre a Câmara e a Igreja foi influenciada pela classificação da ermida como Monumento Nacional e pela passagem da sua tutela para os organismos estatais.

No segundo caso, o Município manteve a propriedade do imóvel, assumindo os encargos com as obras de conservação e de restauro ao longo do século XX, numa época em que a ermida ainda estava vinculada à Igreja Católica.

No caso dos edifícios religiosos a gestão é em grande medida condicionada

pelo uso ritual do espaço, pelas celebrações impostas pelo calendário litúrgico e pelas regras conciliares. Outro fator importante são as obrigações rituais associadas aos contributos dos doadores, que com o propósito de salvar a sua alma e de perpetuar a sua memória, transformaram oratórios em ermidas e ermidas em igrejas (Sousa, 2018).

Estas questões, relacionadas com a identificação das obrigações que resultam da significação dos bens, bem como o seu significado são fatores que por estarem na origem do bem devem ser tidos em conta nos métodos de preservação (ICOMOS, *Carta de Burra*, 1999; Taylor, 2015, p. 71), garantindo que esses valores não são esquecidos (evitando a dissociação).

Por essa razão, não podemos deixar de refletir sobre se o propósito simbólico que sustem e que justificou a construção da ermida de São Vicente, não se terá perdido quando o padroado foi entregue à Câmara que, séculos mais tarde, a transformou em espaço de exposições temporárias, pois o seu fundador pretendia que «[...] para sempre lhe dissessem uma missa por sua alma em igreja de São Vicente que ele fizera em a dita cidade [...]» (Pereira, 1998).

Até ao século XX, a comunidade de utilizadores tinha uma influência visível na forma de uso dos templos, pelo papel ativo que tomava nas celebrações rituais e pela participação das confrarias e das comissões fabriqueiras na administração do espaço. No entanto, a nacionalização do património da Igreja e a classificação de vários edifícios religiosos veio alterar a forma como passaram a ser avaliados os problemas de cada imóvel e analisadas as possibilidades de intervenção no espaço religioso.

Se num primeiro momento se verificou a tendência para centralizar a gestão do património classificado como Monumento Nacional, impossibilitando, em teoria, que se voltasse a repetir empreitadas de restauro como as que foram financiadas pelo Dr. Francisco Barahona na ermida de São Brás no final do século XIX; em meados do século XX houve uma aproximação da gestão do

património aos municípios, que com a [Lei n.º 2032 de 11 de junho de 1949](#) passam a poder valorizar e aplicar medidas de proteção a «[...] elementos ou conjuntos de valor arqueológico, histórico, artístico ou paisagístico [...]» de valor concelhio (PR, Lei n.º 2032, 11/7/1949; Conde, 1995, pp. 77 - 78).

No caso de Évora e das ermidas em estudo, entendemos que este enquadramento legal propiciou a conservação de vários edifícios religiosos que se mantinham sob tutela camarária, como é o caso das ermidas de São Vicente e de São Sebastião.

A análise deste conjunto de ermidas demonstra que os esforços empreendidos na reconstrução e na manutenção dos edifícios com valor histórico-artístico não foram suficientes para os salvar da temeridade do tempo e dos homens.

A valorização histórico-artística dos bens religiosos e a consequente musealização das alfaias litúrgicas (como sucedeu nas ermidas de São Vicente, São Brás e São Sebastião), bem como a perda patrimonial causada pelas alienações do início do século XX (ermida de N.^a Sr.^a da Natividade) ou a degradação causada pela falta de uso (igreja do Senhor Jesus da Pobreza), contribuíram para a desvalorização funcional dos objetos e dos edifícios religiosos, resultando no surgimento de um novo paradigma relativo à valorização histórica-artística, simbólica e utilitária do património que se destina ao culto.

Atendendo ao percurso dos casos de estudo apresentados, concluímos que a utilização continua do edifício de acordo com a função para a qual foi projetado parece ter garantido a conservação do edifício, mas promoveu a alteração da estrutura arquitetónica.

A resiliência funcional e simbólica, ligada à frequência do uso religioso por parte da população, e a valorização por parte das entidades públicas, associadas à aplicação de medidas salvaguarda, seriam à partida os dois pilares que sustentam a preservação do conjunto patrimonial. Contudo nem sempre garantem a preservação da memória simbólica e funcional que estes

edifícios encerram.

No caso dos edifícios desvinculados do uso religioso e que não beneficiam da aplicação de medidas legais de proteção, as intervenções levadas a cabo tendem a desvirtuar o edifício primitivo, contribuindo ainda mais para a perda da sua identidade primitiva, como se verificou no caso da ermida de N.^a Sr.^a da Natividade. Por oposição, os imóveis são sujeitos a intervenções de manutenção mínimas, criando-se condições propícias à degradação da estrutura e dos bens existentes no seu interior, como se verificou na ermida de São Sebastião, cujas pinturas do retábulo-mor se encontram em avançado estado de degradação.

Ainda assim, esta realidade não é transversal às ermidas que deixaram de ser usadas como local de culto, como é disso exemplo a ermida de São Vicente, que beneficiando da sua localização no centro histórico de Évora, foi musealizada mantendo-se a unidade do conjunto, o enquadramento original dos retábulos e a memória do seu contexto simbólico e ritual primitivo.

No caso dos edifícios cujo valor patrimonial é reconhecido, como aconteceu com a ermida de São Brás que foi classificada Monumento Nacional, essa valorização poderá inclusive comprometer o uso religioso do edifício e promover a remoção de alguns bens do seu contexto original como forma de garantir a sua conservação e valorização cultural, o que implica, na maior parte das vezes, a perda do uso religioso e, conseqüentemente, um alienamento da sua função simbólica e ritual.

2.6.2. Considerações sobre a valorização patrimonial das ermidas camarárias

Como vimos anteriormente, as ermidas camarárias em estudo têm diferentes níveis de classificação e beneficiam de medidas de proteção e de valorização

que dependem da sua classificação individual e da sua localização face ao centro histórico da cidade. As ermidas intramuros, localizadas no centro histórico de Évora classificado património mundial pela UNESCO, são abrangidas pelas medidas de proteção e de valorização aplicáveis ao conjunto urbano, independentemente do seu nível de classificação individual. As ermidas extramuros beneficiam apenas das medidas de proteção correspondente ao seu nível de classificação.

No geral, a classificação pela UNESCO teve um impacto muito positivo para a conservação do património edificado da cidade. No entanto, verificamos que a atuação das entidades tutelares, nomeadamente da Câmara Municipal de Évora, foi dirigida para as áreas de maior atividade turística, nomeadamente o eixo formado pela igreja de São Francisco, Sé Catedral e Templo Romano, remetendo para segundo plano os imóveis de valor patrimonial que estão situados nas zonas menos visitadas do centro histórico, como é o caso da ermida de N.^a Sr.^a do Ó.

Desta forma, constatamos que o investimento na conservação e na valorização das ermidas localizadas nas zonas com maior potencial turístico é maior, comparativamente às ermidas situadas fora desse circuito. Na nossa opinião, isto deve-se aos planos valorização turística e cultural do centro histórico e às diferentes estratégias de gestão dos edifícios e que são influenciadas pela sua forma de uso.

A valorização patrimonial do edifício, através da sua classificação, acaba por ser o fator mais determinante em todo este processo, porque determina a forma como o edifício pode ser usado e quais as medidas de proteção aplicáveis ao edifício e ao seu património integrado. Consequentemente, os edifícios com níveis de classificação mais baixos encontram-se em pior estado de conservação, como se pode verificar no caso da ermida de São Sebastião.

Relativamente ao património retabular, verificamos que historicamente são tomadas mais medidas de conservação nos edifícios religiosos que mantêm o

uso religioso regular e nos quais a pintura retabular tem uma função simbólica e evocativa que auxilia o uso cultural dos edifícios, comparativamente aos edifícios da mesma tipologia que estavam encerrados ou que tinham estado fechados durante longos períodos. Nesses casos, a falta de manutenção do imóvel expôs as pinturas à ação dos fatores de degradação (que estão associados à falta de controlo da temperatura e da humidade ou à ação biológica), promovendo a sua degradação.

Os critérios e os objetivos das intervenções de conservação e restauro são também influenciados pelo uso dos edifícios e pela importância patrimonial do bem (pintura retabular). Estes dois fatores têm também influência na escolha da estratégia de preservação a seguir, nomeadamente na opção de manter as pinturas retabulares *in situ* ou de proceder à sua transferência para um espaço museológico, sendo que, nos casos analisados, a deslocalização dos painéis quinhentistas promoveu a realização de intervenção de conservação e de restauro mais invasivas, como veremos mais adiante neste trabalho.

3. A influência do uso do edifício na preservação do património retabular quinhentista

A arte religiosa, pode ser vista como a materialização de um determinado contexto intangível. Prolonga-se desde o momento da sua criação, que parte de um propósito religioso, passando pela incorporação de factos históricos e pelo registo de avanços técnicos e artísticos; até ao momento presente.

Por isso, para além do valor cultural, a arte religiosa pode ser vista como um documento, a partir do qual podemos analisar as mudanças que ocorreram ao longo do seu percurso, que pode ter sido marcado por alterações de significado e de uso, de gosto ou por intervenções de adaptação e de restauro. Por essa razão, ao estudarmos conjuntos retabulares estamos também a analisar as mudanças rituais e simbólicas que ocorreram ao longo do tempo, e os eventos históricos que as promoveram.

Seguindo este raciocínio, iremos abordar a relação entre o uso das ermidas extramuros e conservação dos retábulos quinhentistas, com o objetivo de compreender de que forma os valores atribuídos ao conjunto patrimonial (em particular ao edifício) influenciaram a sua preservação.

3.1. Retábulos – o que são afinal?

Na entrada do *Dicionário de Escultura Portuguesa* relativa aos retábulos, Baptista Pereira esclarece que o termo retábulo podia ser usado para designar

a estrutura ou o conjunto retabular. Estes elementos eram usados para enquadrar e definir o espaço simbólico no local onde se encontravam⁷⁴, e tinham a função de mediar o culto⁷⁵, auxiliando a transmissão da doutrina e a funcionalização do espaço religioso (Baptista Pereira, 2005, pp. 78, 79 e 489).

No cristianismo primitivo o altar era apenas uma mesa de pedra, sobre a qual começaram a ser colocados relicários a partir do século IX (Silva, 1887, p. 264). Esta mudança, promoveu o surgimento de estruturas que emolduravam e ornamentavam os relicários (Silva, 1887, pp. 91 e 92). Na opinião de Baptista Pereira, esta pode ser uma das possíveis origens dos retábulos, e, seguindo a teoria de Judith Berg Sobré, considera possível que o modelo retabular tenha surgido com a renovação litúrgica do século XIII, a partir da qual os frontais de altar passam a ser colocados sobre a mesa de altar (Baptista Pereira, 2005, pp. 488 e 490).

Esta mudança surge associada ao posicionamento dos altares encostados às paredes ou às colunas dos edifícios, o que permitiu que os frontais que cobriam os lados do altar, e que podiam ter representações pictóricas (Silva, 1887, p. 264), fossem colocados sobre a mesa de altar, ganhando relevância face à pintura mural que era até então muito usada para compor iconograficamente as capelas-mores (Baptista Pereira, 2001, 490).

As molduras que enquadravam os relicários ganham dimensão e destaque, substituindo o baldaquino e o dossel no enquadramento e na definição do espaço sagrado do altar (Figura 52). Ao adquirirem monumentalidade, passam

⁷⁴ O autor esclarece que o espaço eucarístico podia ser delimitado pelos retábulos, podendo por isso ser estabelecida uma relação com função que as iconóstases mantêm até à atualidade, na tradição cristã oriental, embora, defenda que estas estruturas organizadas em políptico não tenham servido de modelo de inspiração para os modelos retabulares ocidentais, que lhe são anteriores (Baptista Pereira, 2005, p. 80).

⁷⁵ Em *Resumo elementar da archeologia Christã*, Possidónio da Silva, esclarece que o retábulo promove a «[...] devoção entre o padre que oferece o santo sacrifício e os fieis que a ele assistem, fazendo-lhes ver assuntos religiosos produzidos pelo cinzel, escultura, pintura, etc.» (Silva, 1887, pp. 90 e 91).

a ocupar um local fixo no interior dos edifícios religiosos (Lameira, 2005, p. 68) , estabelecendo uma ligação entre «[...] o espetáculo figurado pelo quadro religioso e o local de culto [...]» (Malraux, 1965, p. 188) (Figura 53).



Figura 52: Investidura de um Mestre da Ordem de Santiago, Retábulo de Santiago. Mestre da Lourinhã, 1520-25. MNAA. © VGN, 2022.



Figura 53: Celebração da Eucaristia, Livro de Horas. Oficina de Simon Bening, 1530-1540. MNAA, 13/46v. Ilum. Abreu Nunes (ADF, s/d, IFN 1163.55).

Nos séculos seguintes, os retábulos foram ajustando-se às regras rituais e aos dogmas instituídos em cada época (Baptista Pereira, 2001, pp. 76 e 77). Surgiram novas soluções retabulares, mais complexas e que tiravam partido das possibilidades plásticas que os suportes em madeira ofereciam (Silva, 1887, pp. 270 e 271).

O modelo iconográfico que marcou a construção da imagem no século XV, e

que era influenciado pelas representações figurativas das imagens de devoção (Baptista Pereira, 2005, p. 109), evolui no século seguinte para um modelo que Baptista Pereira designa por «narratividade renascentista» e que permitiu o desenvolvimento do modelo narrativo renascentista em meados de quinhentos (Baptista Pereira, 2001, pp. 28 e 38). Foi precisamente a relação que se podia estabelecer entre as pinturas e as esculturas que tornou possível a experimentação de diversos modelos de armações retabulares e de novas soluções para a organização compositiva, que se podiam adaptar ao gosto dos encomendantes e ao espaço a que se destinavam (Baptista Pereira, 2005, pp. 201, 490 e 491).

A versatilidade e a facilidade de adaptação da pintura retabular às mudanças de gosto e aos cânones religiosos fez com que ganhasse destaque em Portugal a partir do século XV (Rodrigues, 1995, p. 508; Rodrigues, 2010, p. 70), numa época em que as encomendas de retábulos de grandes dimensões, como os da capela do Palácio de Sintra e da Sé Catedral de Lisboa, marcaram o seu posicionamento fixo no interior dos edifícios religiosos (Lameira, 2005, pp. 72 e 74; Rodrigues, 1995, p. 508).

Parece-nos pois, que o surgimento e a evolução dos retábulos se relacionam com a transformação do espaço religioso e com a posição que o altar ocupa no centro do cerimonial religioso. Posição esta que podia ser evidenciada pelo restante programa decorativo das paredes e dos tetos, que complementavam a narrativa retabulística na criação de uma «composição globalizante do espaço» (Lameira, 2005, pp. 9, 44 e 45).

A simbiose que surgiu entre o altar e o retábulo, criava uma continuidade decorativa que se prolongava agora para o espaço circundante (Salteiro, 2010, p. 11; Salteiro, 2005, pp. 36 e 490). Com as reformas religiosas dos séculos XV e XVI, o potencial comunicativo dos retábulos foi muito valorizado (Salteiro, 2014, p. 3; Salteiro, 2005, p. 36), tirando partido das representações figurativas como complemento ao discurso verbal, o que fez com que os retábulos

ganhassem um papel de mediação cada vez mais importante no cerimonial religioso, comparativamente com os elementos que por ele eram inicialmente evidenciados (como a mesa de altar).

Como esclarece Possidónio da Silva em o *Resumo elementar da archeologia Christã*, o retábulo «[...] liga[-se] de certo modo [a]o altar fazendo parte dele [...]», e essa ligação que se criou entre o altar e o retábulo, e que os torna quase indissociáveis e difíceis de distinguir, pode, do ponto de vista da função e do uso religioso, ser entendida como um fator de distração para o «objeto principal, que é o altar» (Silva, 1887, p. 268); o que não acontecia com o baldaquino ou com o dossel, que se distinguiam do altar, preservando a sua simplificação simbólica e ao mesmo tempo colocando-o em evidência (Silva, 1887, pp. 264 e 267) (Figura 54).



Figura 54: Anunciação, Frei Carlos, 1523, MNAA (proveniente do Convento do Espinheiro em Évora).

No século XVI, os valores simbólicos e funcionais dos retábulos transformam-se e a vivência no interior dos espaços religiosos passa a ser orientada pela normas do Concílio de Trento (1545-1563), que em Portugal foram rapidamente postas em prática, tendo para isso contribuído a publicação da versão traduzida para português dos Decretos tridentinos em 1654, (Caetano, 2004, p. 41; snpcultura, s.d., O Concílio de Trento e a Igreja em Portugal) e a apertada fiscalização dos Visitadores (Serrão, 2012, pp. 103 - 104), responsáveis por garantir que a produção artística se ajustava aos novos propósitos catequéticos.

O ritual litúrgico foi alterado e o culto ao Santíssimo Sacramento e às relíquias, mas também a Cristo, à Virgem e aos Santos, foi promovido no século seguinte. Os retábulos ganham uma nova função litúrgica e um papel preponderante na criação de um espaço de culto «globalizante» (Lameira & Serrão, 2003, p. 64).

Nos principais edifícios religiosos, os retábulos-mores quinhentistas com pintura sobre tábuas, muito utilizadas entre 1450 e 1550 (Baptista Pereira, 2001, pp. 84 e 85), foram substituídos por novas estruturas retabulares com tribuna (Lameira, 2005, pp. 89 e 90; Lameira & Serrão, 2003, pp. 251 e 254), tornando-se comum a existência de retábulos devocionais (Lameira & Serrão, 2003, p. 257), onde existiam grandes pinturas sobre tela representando um só tema (Lameira & Serrão, 2003, p. 257; Lameira, 2005, p. 11).

É neste processo que a pintura sobre tela ganha destaque, devido à facilidade com que podia ser manuseada e colocada nas bocas dos retábulos eucarísticos (Lameira, 2005, pp. 17 e 42).

Depois de vários concílios da Igreja Católica, quatro séculos após o início da Contra Reforma⁷⁶, o Concílio Ecuménico do Vaticano II (1962-1965) surge como reação ao contexto social e cultural da época, e que era herdeira revolução liberal do século anterior.

Ainda que de forma mais lenta e discreta do que no século XVI, também no século XX as diretrizes da Igreja eram claras quanto à necessidade de implementar as novas regras cultuais, determinando: «[...] corrijam-se ou desapareçam as normas que parecem menos de acordo com a reforma da Liturgia; mantenham-se e introduzam-se as que forem julgadas aptas a promovê-la [...]» (Vaticano, 1963, art.º 128).

Com a reorganização do espaço eucarístico e o posicionamento do altar no centro da capela-mor, os retábulos deixam de ser essenciais na funcionalização do altar (Salteiro, 2014, p. 4; Salteiro, 2005, p. 54; Baptista Pereira, 2005, p. 82) e na mediação «[...] entre o padre que oferece o santo sacrifício e os fiéis que a ele assistem, fazendo-lhes ver assuntos religiosos produzidos pelo cinzel, escultura, pintura, etc.» (Silva, 1887, pp. 90 e 91).

Na opinião de Ilídio Salteiro, os retábulos adquirem novos valores simbólicos e perdem a «[...] expressão de perenidade que conviria a um espaço religioso, abdicando por isso mesmo da função original de santuário [...]» (Salteiro, 2014), e, por esse motivo, a sua conservação no espaço de culto passa principalmente a dever-se ao reconhecimento do seu valor patrimonial.

⁷⁶ Desde a Idade Média que existiam tratados e as regras dos contratos de encomenda tinham como objetivo garantir que as representações artísticas respeitavam a iconografia, a simbologia e a composição alusiva aos temas representados. Mas com o Concílio de Trento foram definidas novas regras dogmáticas relativas ao uso de imagens pela Igreja com o objetivo de resolver a discussão em torno da iconoclastia e do uso da imagem como ferramenta de culto que persistia desde o Concílio de Niceia em 787. A produção artística passou a estar sujeita a um apertado controlo que visava garantir que as imagens/figuras se adequavam aos dogmas religiosos vigentes (Muela, 1998, pp. 18, 21, 22, 24 e 25).

Por tudo isto, a forma como hoje encaramos um retábulo quinhentista, é muito diferente da forma como o mesmo retábulo era olhado no século XVI. E esta diferença, que nos pode parecer tão óbvia à primeira vista, evidencia-se ainda mais quando aprofundamos o estudo sobre as pinturas e percebemos que a maioria dos conjuntos chegaram aos nossos dias sem o seu enquadramento primitivo.

São estas diferenças que iremos abordar nos próximos sub-capítulos, tendo como objeto de estudo as pinturas retabulares quinhentistas das ermidas extramuros da cidade de Évora:

Ermida de São Brás:

Pinturas do retábulo-mor: *São Brás pregando aos animais, Martírio de São Brás, Natividade e Ressurreição;*

Pintura do retábulo-colateral Norte: *Lamentação sobre Cristo deposto da Cruz.*

Ermida de São Sebastião:

Pinturas do retábulo-mor: *São João Baptista e os Fariseus, São Cosme e São Damião, Baptismo de Cristo, São Miguel Arcanjo, Cristo em Glória e Crucificação.*

3.2. Pintura *Lamentação sobre Cristo deposto da Cruz*

A pintura *Lamentação sobre Cristo deposto da Cruz* representa o momento em que Cristo, depois de ser retirado da Cruz é deposto ao pé da Virgem Maria. Segundo a bibliografia, é o único elemento remanescente do retábulo que existia no cruzeiro da ermida de São Brás em 1651, do qual faziam parte um *Descimento da Cruz* e um *São Miguel Arcanjo pesando as almas* (CME, 1651-1810, fol. 46) (Figura 55).



Figura 55: *Lamentação sobre Cristo deposto da Cruz*, ME220.
© VGN, 2017.

Contudo, existem poucas certezas sobre o percurso desta pintura até ter sido depositada no Museu Regional (Reis Santos, 1950, p. 21; DGPC – MatrizNet, ME3220). Em 1950, Luís Reis Santos afiança que a pintura «transitou» da Câmara para o museu (Reis Santos, 1950, p. 21), mas só em 1966 é que foi estabelecida uma ligação à ermida de São Brás, que, sendo propriedade municipal, explica o depósito da pintura no museu (Espanca, 1966, p. 321).

A relação que se estabeleceu entre a pintura e a ermida de São Brás tem como base o *Inventário dos bens camarários* de 1651, mas este documento menciona apenas a existência de um «retábulo dourado e pintado», sem esclarecer se os temas são representados em pinturas ou esculturas (contrariamente ao que foi feito para o retábulo colateral sul) (CME, 1651-1810, fol. 46).

Talvez por esse motivo, Túlio Espanca tenha entendido que os retábulos do cruzeiro eram dípticos e que incluíam representações pictóricas dos temas identificados nos inventários, colocando ainda a possibilidade da pintura *São Miguel pesando as almas*, juntamente com as pinturas do retábulo colateral sul, terem sido colocadas no novo arranjo retabular da capela-mor da ermida de São Sebastião, no início do século XVIII (Espanca, 1947, pp. 113 - 114; Espanca, 1966, p. 321).

No entanto, apesar dos temas representados nas pinturas que atualmente se encontram na ermida de São Sebastião coincidirem com os identificados no inventário de 1651, as que representam *Cristo Crucificado*, *São Miguel Arcanjo pesando as Almas* e *São Bento e São Marçal* faziam parte do antigo retábulo colateral da igreja da Misericórdia (CME, 1691-1724, fol. 326).

Nem sempre as hipóteses podem ser confirmadas ou refutadas pelos documentos históricos conhecidos, o que torna a análise do percurso das pinturas desde a sua encomenda, provavelmente por volta de 1560 (Lamentação sobre Cristo deposto da Cruz - ME3220, s.d.), até ao inventário de 1651, e entre 1663, ano em que a ermida foi destruída, e a sua

musealização, já no século XX, uma tarefa desafiante.

No último quartel do século XVI, foram realizadas duas campanhas decorativas, por volta de 1573 (Espanca, 1966, p. 320) e de 1575 (Barata, 1909, p. 26), que certamente ocultaram e substituíram as primeiras campanhas decorativas executadas nos anos que se seguiram à edificação da ermida.

É possível que a encomenda da pintura *Descimento da Cruz* (como era designada até 2009) seja anterior a essas empreitadas, e se aproxime da data de execução das pinturas do nível superior do retábulo-mor de São Brás, datadas de 1555.

No entanto, com certeza, apenas sabemos que em 1651 o retábulo colateral norte do cruzeiro da ermida incluía uma representação do *Descimento da Cruz* (CME, 1651-1810, fol. 46), e que, no caso de se tratar de uma representação pictórica e de esta ser a pintura a que nos dedicámos, a identificação iconográfica do tema não estava em concordância com a composição que atualmente conhecemos.

Por esse motivo, colocamos a possibilidade de, pouco tempo após a sua execução, e numa data anterior à do inventário de 1651, a pintura ter sido alvo de um restauro iconográfico, que deve ter ocultado ou repintado a figura da Virgem, que, de acordo com o dogma tridentino deveria ser representada de pé, sem desfalecer⁷⁷ (Muela, 2003, p. 141; Alves, 2013a). Esta intervenção parece-nos ter sido determinante para que a pintura se mantivesse ao culto, pois, de acordo com os registos históricos, existia um apertado controlo sobre a aplicação das normas saídas do Concílio de Trento, com orientações para a destruição dos objetos e dos espaços que não se adaptavam às novas regras

⁷⁷ A implementação das regras de representação iconográfica era muito rígida e existia um apertado controlo da produção artística. No caso das pinturas pré-existentes, são vários os exemplos de pinturas que foram alvo de restauros iconográficos na segunda metade do século XVI e no século XVII. Em Évora, Vítor Serrão faz referência à pintura que Garcia Fernandes executou em 1530 para um altar do mosteiro de São Francisco e que foi repintada em 1626 (Serrão, 2012, p. 119).

rituais⁷⁸.

Depois desse primeiro hipotético restauro, é possível que a pintura tenha sido novamente restaurada após 1663, aquando da reconstrução da ermida que foi muito danificada durante a Guerra da Restauração.

As descrições históricas desta época atestam a destruição da ermida, embora seja provável que, à semelhança das pinturas e das esculturas do retábulo-mor, e tal como sugere Túlio Espanca, outros elementos retabulares tenham sido poupados pelos bombardeamentos e posteriormente restaurados e reaproveitados em novos arranjos retabulares (Espanca, 1966, p. 320).

3.2.1. Musealização

A partir do século XVIII os inventários camarários não acrescentam informações relevantes sobre a pintura em estudo. Por esse razão, supomos que esta se tenham mantido na ermida até aos finais do século XIX.

A musealização da pintura pode ter acontecido na sequência da nacionalização do património artístico da Igreja, como aconteceu com outros objetos religiosos provenientes da ermida de São Brás que já faziam parte da secção de ourivesaria do Museu Regional nos finais do século XIX (Espanca, 1943, pp. 80 - 86).

No entanto, julgamos que as obras de restauro da ermida, empreendidas pelo

⁷⁸ Segundo as descrições das capelas particulares e do património municipal existente em Évora nos anos de 1591-1597, a destruição do objetos de culto ou de espaços que se mostravam inadequados ao uso religioso era uma prática comum no final do século XVI. Exemplo disso é a destruição das pinturas murais do teto e alçados do oratório privado que existia na Casa do Desembargador, na Rua dos Infantes, ou do oratório público situado no mosteiro de São Domingos, com altar, frontaria com pintura mural e que na época era usado como adega de vinho (Espanca, 1963, pp. 278 e 296).

Dr. Francisco Barahona, também podem ter contribuído para que a pintura fosse retirada da ermida, pois é certo que, os altares colaterais primitivos já tinham sido substituídos por outros, dedicados a São Romão e a N.^a Sr.^a da Purificação em 1911 (CME, 1911-1914).

Esta ideia é reforçada pelos inventários dos bens camarários de 1911 e de 1914, os quais referem que existiam esculturas de vulto nos altares do cruzeiro, sem fazerem referência à existência de pinturas (CME, 1911-1914). Nesse sentido, é provável que a pintura tenha permanecido na ermida de São Brás até à colocação dos retábulos que atualmente existem no cruzeiro da ermida, altura em que que foi emoldurada, permanecendo na ermida, ou em outro edifício camarário (como a Igreja dos Remédios ou o edifício dos Paços do Concelho), antes de ser depositada pela Câmara Municipal no Museu (Espanca, 1966, p. 320; Reis Santos, 1950, p. 31).

Segundo Túlio Espanca, as pinturas do retábulo-mor foram restauradas em 1904 (Espanca, 1947, p. 8). No entanto, apesar desta informação não ser mencionada por outros autores, é possível que as obras de restauro do edifício tenham propiciado a intervenção nos outros retábulos. E, apesar de não dispormos de documentação que esclareça o propósito da intervenção e o tipo de restauro realizado pode ter sido nesses primeiros anos do século XX que a pintura perdeu o seu enquadramento retabular.

Sobre o seu processo de musealização, sabemos apenas que a pintura *Descimento da Cruz* já se encontrava em exposição na antiga Sala Filipe

Simões da Biblioteca Pública de Évora numa data anterior a 1908⁷⁹, graças a um registo fotográfico no qual se podem identificar várias pinturas pertencentes à coleção do museu (Figura 56)(Pereira, 1934, pp. 92 - 93).

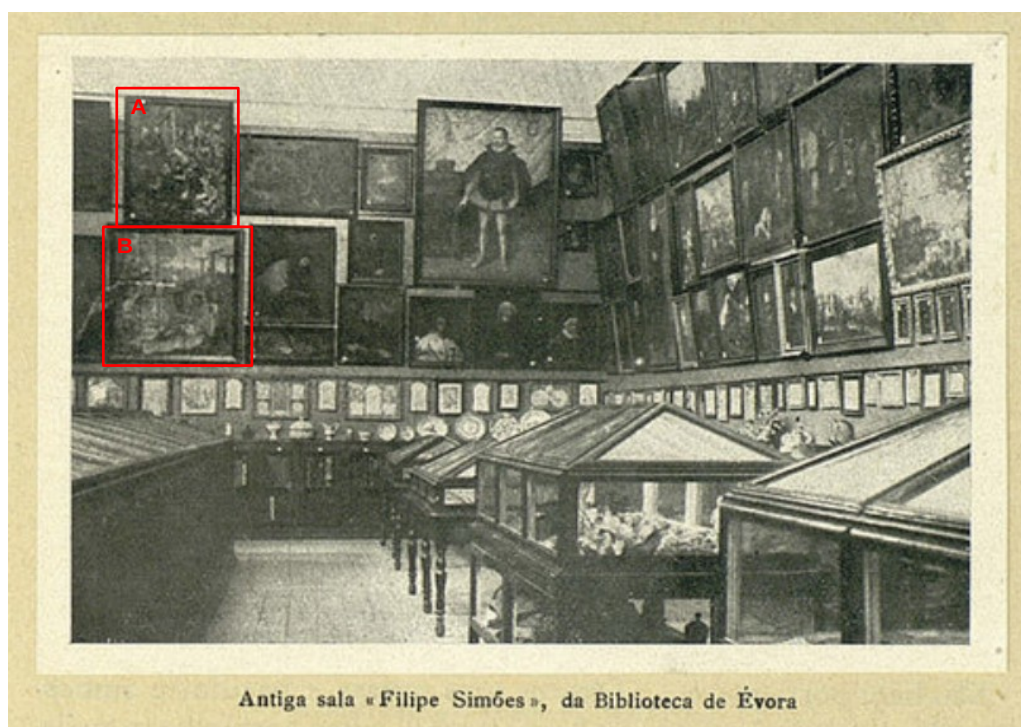


Figura 56: Antiga sala Filipe Simões, Biblioteca Pública de Évora, Campos Martins, s.d. (Pereira, 1934, p. 93).

A – Adoração (ME1450);

B – Lamentação sobre Cristo deposto da Cruz (ME3220).

⁷⁹ A imagem presente no livro *Estudos Diversos* de Gabriel Pereira, em 1934, era uma fotografia antiga de Campos Martins, publicada em 1908 no *Distrito de Évora* (Pereira, 1934, p. 92). Colocamos a hipótese desta fotografia poder ter sido tirada após a instalação da coleção no edifício do antigo Celeiro da Mitra, eventualmente aquando da sua inauguração em 1903 (Espanca, 1966, p. 117). Esta possibilidade é reforçada pela legenda da imagem “Antiga Sala Filipe Simões”, uma vez que Augusto Simões Rodrigues (1834-1884), que foi responsável pela organização do novo espaço (Pereira, 1934, p. 92), já teria falecido nessa data, o que justificaria a homenagem. Augusto Filipe Simões foi diretor da Biblioteca Pública de Évora, entre 1864 e 1872, empenhando-se na redefinição do espaço museológico e na reorganização da coleção de Frei Manuel do Cenáculo, o que pode ter conduzido à incorporação de outras peças, dando continuidade ao processo iniciado por Joaquim Heliodoro da Cunha Rivara (Espanca, 1949, p. 448).

Contrariamente ao que seria de supor, este registo fotográfico indica-nos que a pintura *Descimento da Cruz* já fazia parte da coleção de pintura da Biblioteca Pública de Évora numa data anterior à dos depósitos realizados na década de trinta, o que explica a sua ausência no inventário dos bens móveis da ermida de São Brás realizado em 1911 (CME, 1911-1914).

Sem dados concretos, supomos que o depósito tenha sido feito entre 1884 e 1908, num espaço temporal que coincide com a realização das obras de remodelação da ermida (Espanca, 1966, p. 320), durante as quais poderá ter sido levada para a Câmara Municipal, como sugere Luís Reis Santos em 1950 (Reis Santos, 1950, p. 21), antes de ser depositada no Museu da Biblioteca (Espanca, 1966, p. 321).

Tudo isto explica o motivo pelo qual a pintura não consta nos inventários da coleção de pintura da Biblioteca realizados no século XIX⁸⁰, nem faça parte do conjunto de pinturas sobre madeira pertencentes à Biblioteca Pública de Évora que estava na casa forte da Academia Real de Belas-Artes em 1881 (Objetos encontrados na casa forte da Academia Real das Belas Artes. s.d.).

Esta ideia é reforçada pela informação existente em *A Coleção de desenhos e pinturas da Biblioteca d'Évora em 1884*, em que Gabriel Pereira enumera apenas uma pintura sobre tábua com a temática da lamentação ou do descimento da cruz, identificando com o número 71 uma «[...] pintura em tábua. S^a da Piedade. Pintura notável do séc. 16. Um tanto estragada, por mau envernizador. Moldura antiga. 17X28 [...]» (Pereira, 1903, p. 9). Pelas dimensões da pintura, sabemos que se refere à *Lamentação sobre Cristo Morto*, atribuída ao pintor Fernão Gomes (*Lamentação sobre Cristo deposto da*

⁸⁰ Só nos finais do século XIX é que António Francisco Barata faz a primeira listagem estruturada das pinturas existente na Biblioteca, que incluía para além da coleção de pintura deixada por Frei Manuel do Cenáculo alguns retábulos provenientes dos extintos conventos eborenses. No final do século XIX e início do século XX, Gabriel Pereira, e mais tarde Túlio Espanca, publicaram algumas obras sobre este tema.

Cruz - ME1527, s.d.), que não é a pintura em estudo⁸¹.

Nos anos que se seguiram à integração da pintura nas coleções do Museu, não existem referências escritas que nos permitam datar com precisão o seu depósito ou conhecer o seu estado de conservação. A documentação fotográfica das obras em exposição é exígua, pois era «[...] absolutamente proibido fotografar qualquer quadro ou objeto pertencente ao Museu sem ordem expressa do Conselho De Arte [...]»⁸² (Freire, s.d.).

Por esse motivo, não dispomos de informações sobre o estado de conservação das pinturas ou sobre as intervenções que foram realizadas na primeira metade do século XX, embora seja possível especular sobre esse assunto a partir das informações dispersas em vários documentos de arquivo e em notícias publicadas na imprensa local.

Por exemplo, nas primeiras décadas do século XX, os registos de despesas dos anos de 1917 e 1918 com a «[...] limpeza e conservação dos objetos que constituem o núcleo do museu [...]», indicam-nos que a direção da Biblioteca Pública de Évora empreendia esforços no sentido de assegurar a conservação da coleção (Livro de folhas de material, 1915/07- 1929/06), apesar das instalações anexas à Biblioteca Publica de Évora não terem as condições de conservação adequadas e de as obras necessárias tardarem em ter início (Museu Regional, 1933)⁸³.

Relativamente ao restauro da pintura *Descimento da Cruz*, a informação disponível não é clara, pois não identifica as obras que estavam em pior estado

⁸¹ É também possível que seja a mesma tábua identificada com o número 46 – *Descendimento* no inventário das pinturas deixadas por Frei Manuel do Cenáculo à Biblioteca, embora a ausência de dimensões não nos permita confirmar esta teoria (Espanca, 1949, pp. 457 e 459).

⁸² Esta informação foi recolhida numa carta enviada em 1923 pelo diretor da Biblioteca Pública de Évora, António Joaquim Lopes da Silva (Freire, s.d.). É possível que este se refira ao Conselho de Arte e Arqueologia de Lisboa, entidade a que foi atribuída a tarefa de escolher as obras de arte e de arqueologia que iriam constituir o Museu de Évora (Figueiredo, s.d.).

de conservação e não esclarece os danos e as patologias que apresentavam, como se constata na ata de 1914, onde é mencionado o compromisso assumido por José de Figueiredo de enviar um «[...] artista retocar os quadros que d'este serviço careçam [...]» (AMNE, Livro de Atas 1914, Sessão Extraordinária de 10 de Maio de 1914)⁸⁴. Não sabemos se esta promessa foi cumprida, contudo Luciano Freire restaurou a pintura *Virgem da Glória* de Gerard David em Évora, entre 1914 e 1915 (Carvalho, 2007, p. 23)⁸⁵. E embora no seu relatório sobre os trabalhos efetuados, não exista menção a outras pinturas restauradas em Évora, é possível que na mesma época outro restaurador se tenha deslocado a Évora para intervir nas pinturas que se encontravam em pior estado de conservação, e que esse trabalho tenha sido levado a cabo no edifício da Biblioteca Pública de Évora.

Entre 1921, o Museu abriu ao público no Palácio Amaral e, a partir de 1929, passa a funcionar no seu atual edifício. Após terem sido efetuadas obras de adaptação, as primeiras salas de exposição foram abertas ao público em 1931.

⁸³ Em 1935, foi nomeada oficialmente uma comissão, da qual faziam parte António Joaquim Lopes da Silva (diretor do Museu Regional de Évora), o arquiteto Raul Lino e o engenheiro Francisco Melo Ferreira de Aguiar (delegado da Direção geral dos Edifícios e Monumentos). Esta comissão tinha o propósito de estudar o plano de obras para o Museu Regional de Évora e para a Biblioteca Pública de Évora e Arquivo Distrital (Museu regional e arquivo d'evora, 1935). Só em 1935 é foi nomeada oficialmente uma comissão com o propósito de estudar o plano de obras para o Museu Regional de Évora e para a Biblioteca Pública de Évora e Arquivo Distrital (Museu regional e arquivo d'evora, 1935).

⁸⁴ Esta promessa é feita como contrapartida pela transferência de quatro pinturas do retábulo-mor da Sé de Évora para o Museu Nacional de Arte Antiga, ficando no Museu Regional de Évora as restantes (uma parte em exposição e outras em reserva) (Évora cidade Museu, 1939).

⁸⁵ Sobre este tema Luciano Freire refere que houve «[...] uma estúpida oposição a que esse quadro viesse para Lisboa, afim de ser tratado, porque diziam que ele não seria restituído» (Carvalho, 2007, p. 23). Mencionando também que a controvérsia em torno do restauro ser realizado em Lisboa se prendia com a suposta execução da Lei da Separação e venda da pintura. Refere ainda que parte dos painéis que compõem o políptico foram encontrados dentro de um armário da cozinha do antigo Paço Episcopal (Carvalho, 2007, p. 23). Durante o período em que esteve em Évora, descobriu a pintura *Cogita Mori*, de David Teniers (ME, 1532), que no relatório identifica como *Um Quadro de Teniers* (104), (Carvalho, 2007, pp. 24 e 60).

No entanto, é possível que o estado de conservação e a falta de informação sobre a totalidade do acervo em reserva tenha condicionado a escolha das obras que passaram a figurar na exposição, e que, só em 1938, depois da visita de João Couto, tenham sido tomadas medidas para melhorar o espaço expositivo e dar «[...] uma mais apta disposição dos objetos ali expostos [...]» (AJD, Jornal A Defesa 17/12/1938, Museu de Évora).

Apenas vinte anos mais tarde é feito um pedido para que algumas pinturas que estavam em «estado precário» fossem restauradas na Oficina do Estado, em Lisboa⁸⁶ (MNFMC, ME3220, Cópia da carta que acompanhou o ofício n.º 276 de 20-9-941). Da lista consta um painel com o tema do *Descimento da Cruz*, atribuído a um pintor desconhecido e com moldura, que colocamos a possibilidade de ser a pintura em estudo, e a *Adoração dos Pastores* (136 x 104 cm) (*Adoração dos Pastores* - ME 1450, s.d.), identificada num registo fotográfica da Sala Filipe Simões (sem data).

No entanto, parece-nos que, contrariamente à *Adoração dos Pastores* que surge em melhor estado de conservação num registo fotográfico de sala de exposição do novo edifício (sem data) (Figura 57 e 58)⁸⁷, o avançado estado de degradação da pintura *Descimento da Cruz* tenha colocado questões quanto à pertinência da intervenção pedida.

Talvez seja esse o motivo pelo qual a Junta Nacional de Educação, organismo responsável por emitir pareceres sobre a transferência de obras de arte e sobre as intervenções a executar nos espaços museológicos públicos (Alves, 2011),

⁸⁶ Na lista de pinturas enviada para a oficina de restauro constam; n.º 1 *Virgem do leite* (106x73 cm) deixada por disposição testamentária do Dr. Barahona; n.º 2 *Menino Jesus com pintassilgo* (70 x100 cm) proveniente do antigo Paço Episcopal; n.º 3 *Adoração dos Pastores* (134x103 cm) (ME1450), n.º 4 *Descimento da Cruz* «pintura em madeira de pintor desconhecido. Moldura» (Cópia da carta que acompanhou o ofício n.º 276 de 20-9-941, 1941). Estas pinturas podem ser as que foram restauradas por Fernando Mardel e que em 1948 estavam em exposição na secção de pintura portuguesa do séc. XVII (Pelo Museu Regional, 1948).

⁸⁷ Não identificamos a pintura em estudo nos registo fotográficos da Coleção Mário e Alice Chicó, disponíveis para consulta no arquivo da Casa Comum.

tenha promovido o estudo «para se avaliar o seu valor artístico» e recomendado o seu restauro em 1942 (Tavares, s.d.).



Figura 57: Adoração dos Pastores, Mestre de Abrantes, 1550 (MatrizNet, ME1450).



Figura 58: Sala do Museu de Évora. (s.d.), Sem Título (Fundação Mário Soares / DTC - Documentos Mário e Alice Chicó - Sílvia Chicó).

Não sabemos se as recomendações da Junta Nacional de Educação foram seguidas, em 1943 o «[...] depósito geral do Museu Regional [...] [tinha] cerca de 300 quadros de madeira, tela e cobre [...]» e várias pinturas não tinham ainda sido convenientemente estudadas (Museu na Sé e no Museu Regional, 1943).

O que nos parece mais provável é que a pintura não tenha sido restaurada e que estivesse em reserva, e, por esse motivo não foi mencionada por Gabriel Pereira em 1934 (Pereira, 1934), sendo apenas descrita por Luís Reis Santos em 1950 como «[...] uma belíssima composição arruinada e sem possibilidade alguma de ser restituída à beleza primitiva, em vista das extensas zonas de

pintura que perdeu [...]» (Reis Santos, 1950, p. 31)⁸⁸(Figura 59).

De acordo com Abel Moura, as pinturas dos séculos XV e XVI do Museu de Évora tinham o suporte em avançado estado de degradação, verificando-se também a «[...] oxidação de vernizes e, pior, desagregação da camada cromática [...]» (Couto, s.d.)⁸⁹, devido às «[...] condições precárias das salas de exposição [...]» (Cópia do relatório enviado sobre a visita a Évora, s.d.).

Em 1953, a pintura é levada para Lisboa para figurar na exposição *Deterioração das pinturas e métodos de tratamento* (Parecer sobre o restauro das pinturas do Museu de Évora, 1953) e, no seguimento desta exposição, o então diretor do Museu Regional de Évora pede que seja tratada na Oficina de Restauro do Estado, apelando que as pinturas que foram para Lisboa sejam «(...) beneficiadas antes de voltarem a figurar no museu a que pertenciam» (Parecer sobre o restauro das pinturas do Museu de Évora, 1953)⁹⁰.

⁸⁸ Embora a obra seja identificada como *Cristo descido da Cruz* e não como *Descimento da Cruz*, como surge na documentação do Museu, a imagem que acompanha o texto, bem como a indicação das dimensões da pintura (147 x 129 cm) confirmam que se trata da pintura em estudo (Reis Santos, 1950, Est. X). A imagem a preto e branco não faz referência à técnica utilizada na recolha da imagem. Desconhecemos a localização do registo físico da imagem (N.º inv. P 3220, autoria Vítor de Sousa), pois essa informação não está disponível no site da Matriz Net (Lamentação sobre Cristo deposto da Cruz – ME3220, s.d.).

⁸⁹ Os problemas de controlo da temperatura e da humidade nas salas do Museu era já um problema antigo e em 1948 o jornal *A Defesa* noticiava que: «Por não terem ainda começado as obras especialmente as relacionadas com a impermeabilização de paredes e aquecimento das salas das secções de pintura do Museu regional de Évora, devido à falta de verba, estão a deteriorar-se muito os quadros restaurados há poucos anos. Por esse motivo foi encerrada a secção de pintura portuguesa do séc. XVII depois de os quadros terem sido beneficiados recentemente pelo pintor-restaurador Fernando Mardel» (Pelo Museu Regional, 1948).

⁹⁰ Desta exposição fizeram parte outras pinturas do Museu de Évora: *Retrato de Homem* (500 x 605 cm), *A Virgem e o Menino*, *St.º António* e *St.º André* (5000 x 2060 cm) (Parecer sobre o restauro das pinturas do Museu de Évora, 1953).



*Figura 59: Descimento da Cruz. Anterior a 1950
(MatrizNet, ME3220. N.º inv. P 3220, © Vítor de Sousa).*

Pode ter sido nesta época que a pintura começou a ser restaurada nas Oficinas de Restauro do Estado, ficando esta intervenção por concluir até 1962, data em que volta a ser intervencionada (LJF, s.d., Processo de Restauro n.º 2110). Não será uma coincidência o restauro ter sido retomado após a 2.ª Conferência dos Conservadores dos Museus, Palácios e Monumentos Nacionais, que decorreu entre 16 e 18 de novembro de 1961, no Museu Nacional de Arte Antiga, durante a qual foi organizada uma exposição com «[...] pinturas danificadas e em tratamento, e uma documentação complementar fotográfica e

radiográfica»⁹¹ (Moura, 1962, p. 35).

Num artigo de Abel de Moura sobre esta exposição foi possível identificar uma pintura de Diogo de Contreiras, *Lamentação sobre Cristo deposto da Cruz*, que está atualmente em exposição no Museu Nacional Frei Manuel do Cenáculo⁹², mas não a pintura em estudo (Figuras 60 e 61).

A Ficha de Restauro regista o avançado estado de degradação da pintura (LJF, s.d., Processo de restauro n.º 2110), o que nos parece ter promovido uma intervenção intrusiva e extensa, ao nível da camada pictórica e também do suporte. No entanto parece-nos que esta intervenção também não foi concluída e, por esse motivo, a pintura não foi incluída na exposição permanente do Museu na segunda metade do século XX (LJF, s.d., Processo de Restauro n.º 2110).

⁹¹ Na exposição foram apresentados exemplos de: «má conservação da pintura devido a condições locais deficientes; modificações totais ou parciais da composição original; pintura desvirtuada por maus restauros; consolidação e conservação da pintura primitiva». (Moura, 1962, p. 35). Esta exposição teve lugar no «edifício do restauro» e foi organizada por Abel de Moura. Na mesma ocasião foi organizada uma mostra de suportes de madeira em tratamento pelo encarregado da oficina de carpintaria, Adriano Duarte Nunes (Boletim do MNAA, 1962, *Das exposições que se realizaram durante a reunião dos conservadores dos museus*, p. 54).

⁹² A pintura é proveniente do Colégio do Espírito Santo em Évora e faz parte do acervo do Museu Nacional de Arte Antiga. Atualmente está em depósito no Museu Nacional Frei Manuel do Cenáculo e pode ser vista na exposição permanente.



Figura 60: Exposição de exemplos de pinturas danificada e em tratamento - 1.ª parte (Moura, 1962, p. 37).



Figura 61: Lamentação sobre Cristo deposto da Cruz, Diogo de Contreiras, c. 1550 (MNAA 2158Pint). © VGN, 2017.

3.2.2. Conservação

Embora não existam registos sobre os procedimentos efetuados nos primeiros restauros institucionais, é possível que as intervenções levadas a cabo no suporte da pintura tivessem como objetivo eliminar as «[...] zonas crivadas de orifícios e [...] galerias postas a descoberto e que provocaram a desagregação do suporte [...]» (Cópia do relatório enviado sobre a visita a Évora, s.d.), reforçando estruturalmente a pintura.

O desbaste da madeira fragilizada devido ao ataque de insetos xilófagos era um procedimento comum à época e foi utilizado para tratar o suporte de outras pinturas da coleção do Museu de Évora (Carvalho, 2012). No caso da pintura em estudo, ainda é possível identificar a existência de um rebaixo no verso, embora a espessura das pranchas tenha sido reduzida, deixando à superfície

as cavilhas nas zonas de união das pranchas.

Esta intervenção, ao nível do suporte pode ter sido realizada após 1953, no Laboratório de Conservação e de Restauro das Janelas Verdes, onde existia uma oficina de carpintaria, dedicada ao tratamento do suporte de pinturas sobre madeira (Atas do 2.º Encontro de Conservadores dos Museus, Palácios e Monumentos Nacionais, 1961)⁹³. Terá sido nesta intervenção que foi aplicado um sistema de reforço do suporte, que consistia na colocação de três travessas horizontais móveis, encaixadas em chapuzes fixos ao suporte (parquetagem⁹⁴), com o objetivo de conferir estabilidade estrutural ao suporte (Carvalho, 2012).

É provável que o tratamento do suporte tenha seguido a metodologia descrita por João Couto no artigo *Aspectos atuais do problema do tratamento das pinturas*, no qual refere que os painéis eram intervencionados na oficina de carpintaria onde o suporte podia ser desbastado até à espessura de poucos milímetros (Couto, 1952, p. 10) e que as pranchas eram

⁹³ Segundo as fontes consultadas, o tratamento do suporte dos painéis não era feito pelos conservadores-restauradores responsáveis pela intervenção na camada pictórica. Esta divisão do trabalho é mencionada por Luciano Freire em *Elementos para um relatório acerca do tratamento da pintura antiga em Portugal segundo notas tomadas no período da execução desses trabalhos* (Freire, 2007), que refere que o trabalho no suporte era feito por um «hábil artista» de carpintaria que trabalhava sob a sua orientação e que «[...] tratava da remoção da madeira apodrecida e da sua substituição por outra madeira sã [...]» (Freire, 2007). João Couto refere também que as intervenções no suporte, nomeadamente o desempenho das tábuas e a revisão das juntas era feita na oficina de marcenaria (Couto, 1940, p. 94).

⁹⁴ Este sistema tinha como objetivo evitar a deformação do suporte, pois as travessas horizontais evitavam o empeno das tábuas que compunham o suporte. Em 1952 os problemas relacionados com os suportes das pinturas eram tema de reflexão, nomeadamente a utilização de parquetagens como forma de assegurar a estabilidade das pranchas de madeira e minimizar o impacto das variações de humidade relativa (Alvim de Matos, 1952, p. 50). Esta técnica foi usada noutras pinturas do Museu de Évora, como foi o caso da *Apresentação do Menino no Templo* (ME 1510) (Caetano, 2007, p. 100).

[...] forçadas a retomar a posição plana, e para que não voltem a dobrar-se, sangram-se, preenchendo as ranhuras com filetes de madeira incrustados. Para que a planificação obtida se mantenha no futuro, consolida-se o suporte com uma parquetagem. Duas ordens de travessas são colocadas no verso da tábuia. Uma grudada no sentido do veio; outra móvel, articulando-se na primeira, disposta no sentido contrário (Couto, 1952, p. 10)

Posteriormente, este sistema de reforço foi removido, eventualmente em 1996 durante uma brigada de trabalho composta por «[...] dois técnicos da área de pintura e um artífice de marcenaria [...]» do antigo Instituto José de Figueiredo, que se deslocou ao Museu para realizar «[...] tratamentos preventivos do suporte, fixação da camada cromática e correção de retoques [...]» (AMNFMC, s.d., Processo da pintura Lamentação sobre Cristo deposto da Cruz). A identificação desta intervenção só foi possível graças às marcas existentes no verso da pintura (Figuras 62 e 63).

Terá sido ainda no âmbito desta brigada de trabalho que o suporte foi reforçado com madeira nova nas zonas fragilizadas de maiores dimensões e com pastas de preenchimento nas áreas de menores dimensões. Na união das pranchas, foram aplicadas pequenas peças de madeira formando um padrão em espinha, semelhante ao sistema desenvolvido por Richard Buck na década de setenta (Carvalho, 2012) (Figura 64).



Figura 62: Pormenor do verso da pintura, marcas de desgaste do suporte com as galerias dos insetos xilófagos à superfície. ©VGN, 2017.



Figura 63: Marcas do sistema de reforço com travessas horizontais. ©VGN, 2017.



Figura 64: Reforço do suporte com colocação de madeira nova nas zonas de união das pranchas. ©VGN, 2017.

Nas zonas de união e nos topos das pranchas, os preenchimentos foram feitos face a face, sendo visíveis pela frente e pelo verso da pintura. A madeira nova foi integrada ao tom da madeira original, confundindo-se com as zonas de lacuna da camada pictórica. Noutros pontos, a madeira nova não tem a mesma espessura que o suporte original e a identificação precisa das zonas de intervenção foi possível graças à radiografia de Raios X⁹⁵ (Figuras 65 e 66).

⁹⁵ A radiografia de Raios X foi feita no âmbito deste projeto, pelo técnico superior do Laboratório José de Figueiredo, Luís Piorro, a quem agradecemos.



Figura 65: Radiografia de Raios X. © DGPC - Figura 66: Verso da pintura. ©VGN, 2017. LJF, Luís Piorro.

A utilização de madeira nova para consolidar e reforçar as zonas de união entre as cinco tábuas que formam o suporte, poderá ter alterado ligeiramente as medidas da pintura. Comparando os valores das dimensões gerais registadas entre 1950 e 2017, verificamos que existe uma variação de 2 cm nos valores da altura e da largura da pintura (Tabela 3).

Tabela 3: Variação das dimensões do suporte.

Ano	Altura (cm)	Largura (cm)
1950	147	129
1953	148	130
1965	149	128
2003	149	130
2009	147	120
2017	149	130

Embora estas diferenças se possam dever apenas a mudanças nos critérios e nos métodos de medição, são um bom indicativo da degradação do suporte (perda de material ou abertura das juntas entre as pranchas) e das mudanças que resultam das intervenções de restauro (remoção de material em mau estado de conservação ou adição de elementos novos).

Noutra perspetiva, a utilização de pastas de preenchimento e a aplicação de madeira nova no topo das pranchas de carvalho que formam o suporte da pintura (Lamentação sobre Cristo deposto da Cruz – ME 3220, s.d.) coloca atualmente grandes limitações no estudo dendrocronológico da madeira do suporte (Figuras 67 e 68).



Figura 67: Visualização dos anéis de crescimento para datação. © Alexandra Lauw, 2017.



Figura 68: Intervenção que não permite visualizar os anéis de crescimento para datação. © Alexandra Lauw, 2017.

Apesar da madeira utilizada no suporte da pintura ser carvalho, e por isso permitir uma comparação com as cronologias padrão existentes para o mesmo tipo de madeira (Esteves *et al*, 2013), no estudo dendrocronológico realizado por Alexandra Lauw em 2017 no âmbito do presente projeto de doutoramento, só foi possível analisar os topos de três das cinco pranchas que compõem o suporte (II, III e IV) (Figura 68).

Por esse motivo, as datas obtidas correspondem ao ano do último anel mensurável (Tabela 4) e não à data de corte da árvore (Hillam & Tyers, 1995), não se podendo comprovar que a pintura tenha sido executada por volta de 1560 (Lamentação sobre Cristo deposto da Cruz – ME 3220, s.d.), na mesma

época das pinturas do retábulo-mor da ermida de São Brás, ou se se enquadra num período de produção posterior, correspondente à campanha decorativa do último quartel do século XVI.

Tabela 4: Resultados do estudo dendrocronológico.

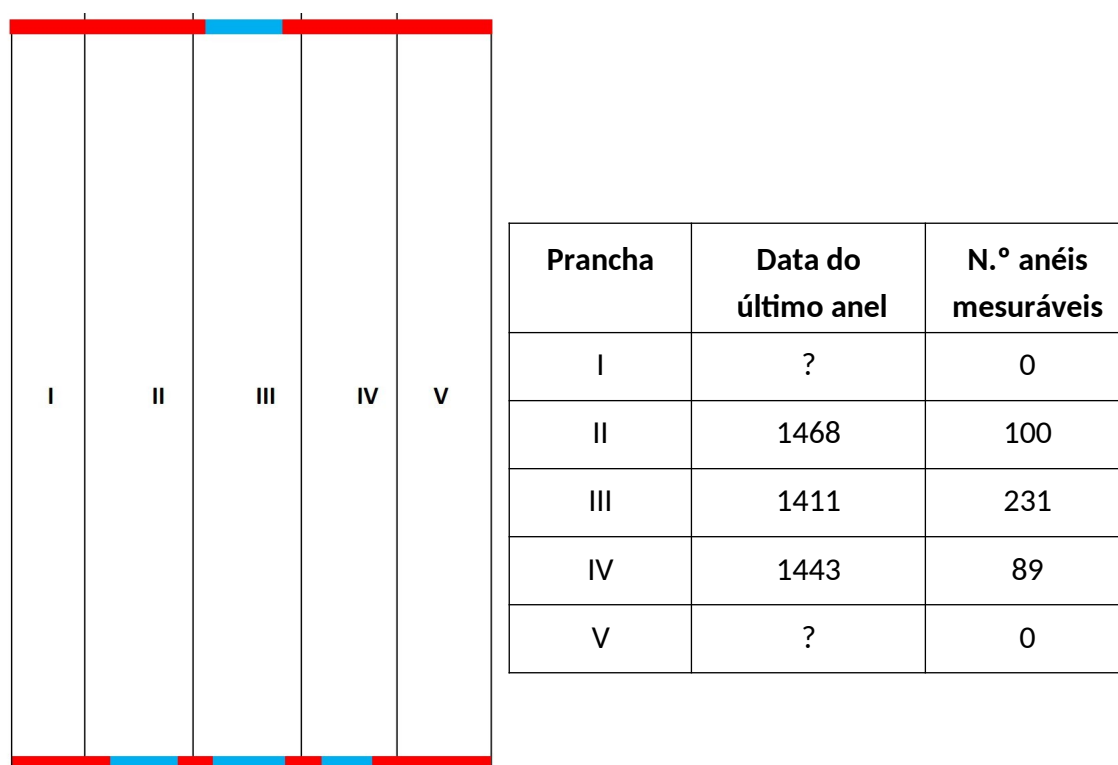


Figura 69: Identificação das zonas de medição dos anéis de crescimento (azul) e das zonas onde não foi possível realizar a análise dendrocronológica (vermelho).

Por tudo isto, concluímos que o estudo e a valorização da pintura *Descimento da Cruz* foram condicionados pelo seu estado de conservação e pelas intervenções de restauro, que dificultaram sua caracterização técnica e material, e pela falta de informação sobre as pinturas eborenses da segunda metade do século XVI.

3.2.3. Datação e atribuição

A falta de uma base teórica para a datação e para a atribuição da autoria, bem como a confusão que nos parece ter existido ao longo da primeira metade do século XX sobre a proveniência da pintura, aparentemente reforçada pela existência de uma pintura com a mesma temática, mas proveniente da capela do Esporão, da Sé de Évora e atribuída a Francisco Nunes (Espanca, 1940, p. 42), tornaram este estudo desafiante.

Sobre a autoria da pintura, Luís Reis Santos coloca a possibilidade da pintura ser da mão de Cristóvão de Figueiredo ou de Garcia Fernandes, uma vez que a «[...] disposição das personagens, desenhos das figuras, o Cristo esbelto amparado pelas axilas recordam obras da mesma parceria [...]», bem como a figura de Maria Madalena, que na sua opinião, é uma «réplica» da que está representada na Deposição da Igreja de Ferreirim (Reis Santos, 1950, p. 21)⁹⁶.

À luz do conhecimento da época, muito havia por esclarecer sobre a autoria de obras que se julgava terem sido realizadas em parceria por Cristóvão de Figueiredo, Gregório Lopes e Garcia Fernandes (David, 1933) e, tendo em conta que Cristóvão de Figueiredo foi pintor privativo do Cardeal D. Afonso, bispo de Évora entre 1523 e 1540 (Espanca, 1944, p. 54), esta atribuição não nos parece descabida.

Posteriormente, Vítor Serrão fez um paralelo com as pinturas do retábulo-mor

⁹⁶ Em algumas fontes documentais consultadas parece existir alguma confusão relativamente à proveniência da pintura Descimento da Cruz, possivelmente porque em dado momento se estabeleceu uma relação com a Capela do Esporão, na nossa opinião, reforçada pela opinião de Luís Reis Santos que a considera a mais antiga do conjunto de pinturas «ao estilo» de Cristóvão de Figueiredo e de Garcia Fernandes existentes em Évora e executadas entre 1531 e 1540. Numa época anterior a autoria também foi atribuída a Francisco Nunes, possivelmente por se julgar ter pertencido à Capela do Esporão da Sé de Évora. As pinturas deste retábulo datam de cerca de 1530-1537, o que corresponde à reforma da capela realizada por volta de 1530. Em 1620 a capela sofre novamente obras e o retábulo é substituído pelo que atualmente existe no local (Descimento da Cruz – ME1517, s.d.).

da Igreja da Tourega e com as pinturas *Pregação de São Brás aos animais e Martírios de São Brás*, do nível interior do retábulo-mor da ermida de São Brás datadas de cerca de 1565 e cuja autoria atribui a Duarte Frisão (Serrão, 2015).

No entanto, o estudo técnico e material realizado no conjunto de pinturas quinhentistas da ermida de São Brás trouxe novos dados sobre as técnicas e materiais de produção, que nos permitem estabelecer uma relação entre a pintura proveniente do retábulo colateral norte e as pinturas que estão no nível superior do retábulo-mor de São Brás, atribuídas a Francisco de Campos e datadas de 1555 (Bilou, 2016, p. 229).

Nas três pinturas, foi identificada folha de ouro na superfície pictórica⁹⁷, criando pontos de luz em elementos específicos da composição, conferindo realismo à representação dos brocados das vestes das figuras secundárias, e dos objetos metálicos o que não foi observado nas pinturas do nível inferior do retábulo-mor, nas quais a folha metálica foi usada apenas nas aureolas. Esta relação é reforçada pela iconografia das pinturas, que representam três episódios relevantes da vida e morte de Cristo: o nascimento, a morte e a ressurreição.

A presença de ouro foi identificada através da observação da camada pictórica através do microscópio digital portátil, da refletografia de infravermelho (RIV)⁹⁸ e confirmada com o estudo das amostras estratigráficas (Figuras 70, 71 e 72).

⁹⁷ Com recurso a um microscópio digital portátil, foi possível identificar vestígios de folha de ouro em zonas onde a camada pictórica tem textura e apresenta uma cor mais ocre, criando pontos de luz em elementos específicos da composição que representam tecidos (chapéu e vestes) ou objetos de metal (frasco de unguentos, armaduras). A mesma técnica foi identificada nas pinturas do nível superior do retábulo-mor de São Brás, datadas de 1555, nas quais a aplicação de folha de ouro não se limita ao resplendor e foi também identificada em elementos secundários da composição. A utilização de folha de ouro na camada pictórica foi posteriormente confirmada com a observação no microscópio digital das amostras estratigráficas recolhidas nas áreas onde tinha sido identificada esta técnica.

⁹⁸ Verificou -se ainda que a folha metálica cria descontinuidades na refletância registada na refletografia de infravermelho (RIV) (reflete a radiação), sendo, por conseguinte, um método não invasivo e complementar de identificação do material.

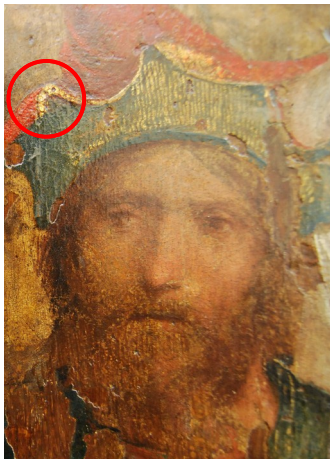


Figura 70: Detalhe da aplicação de folha de ouro. Fotografia luz visível. ©VGN, 2017.



Figura 71: Detalhe da aplicação de folha de ouro. © RIV. Lab. HERCULES, Sara Valadas, 2017.

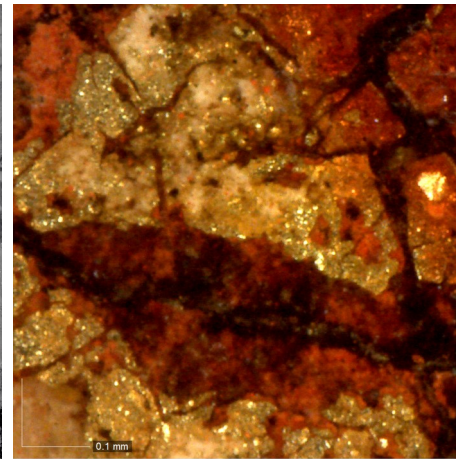


Figura 72: Detalha da aplicação de folha de ouro. Microscópio digital portátil, 440x. ©VGN, 2017.

A caracterização da folha metálica foi feita através da análise não invasiva com XRF e da análise das amostras estratigráficas analisadas com o SEM-EDS⁹⁹. Através dos resultados obtidos concluímos que a liga metálica é composta por ouro, prata e cobre (Tabela 5).

⁹⁹ Análise da camada pictórica com XRF (técnica não invasiva) foi feita *in situ* e a análise das amostras estratigráficas no SEM-EDS foi feita no Laboratório HERCULES, pela investigadora Sara Valadas a quem agradecemos a ajuda na recolha e interpretação dos dados. Agradecemos também à equipa técnica do Museu Nacional Frei Manuel do Cenáculo o apoio durante as atividades realizadas no museu.

Tabela 5: Identificação e caracterização da folha de ouro.



Figura 73: Ponto de amostragem ME3220_24 com XRF.



Figura 74: Espectro do ponto de análise ME3220_24, assinalando a presença de ouro, prata e cobre.



Figura 75: Local de recolha da amostra ME_A5.

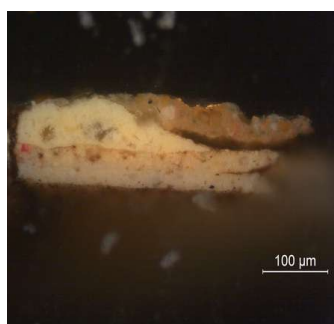


Figura 76: Estratigrafia da amostra ME_A5, M.O. 220x.

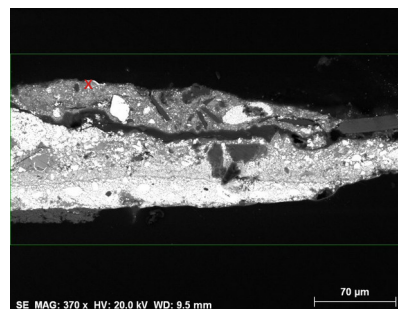


Figura 77: Ponto 2 da amostra estratigráfica ME_A5, que corresponde à folha de ouro. Imagem obtida na análise por EDS.

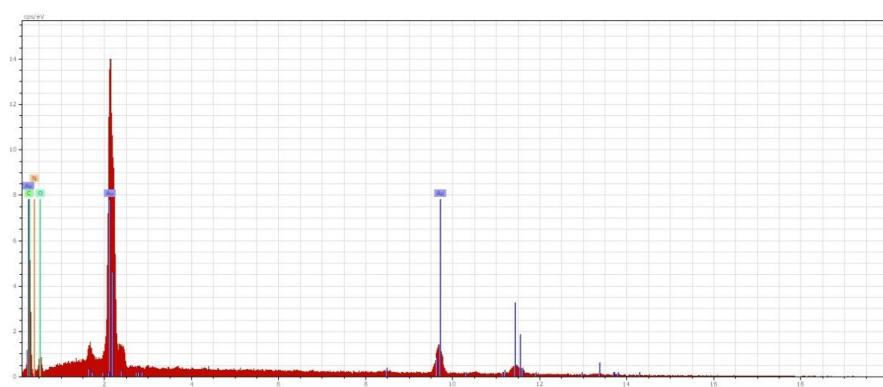


Figura 78: Espectro da análise eds no ponto 2 da amostra ME_A5 com folha de ouro. Resultados da análise por EDS: ouro 93,66%, prata 2,90% e cobre 3,45%.

As semelhanças identificadas podem abrir novas linhas de investigação sobre a encomenda e a autoria das três pinturas, não sendo de descartar a teoria de que várias pessoas possam ter financiado a sua encomenda, como é proposto por Francisco Bilou baseado na propriedade camarária da ermida (Bilou, 2016 p. 230 - 231).

Após a última intervenção de restauro, realizada no Laboratório José de Figueiredo entre 2003 e 2019, a designação da pintura foi alterada para *Lamentação sobre Cristo deposto da Cruz*, em concordância com a composição e com a iconografia representada, e a autoria passa a ser atribuída ao Mestre de São Brás, que se considera ser Sebastião Lopes (*Lamentação sobre Cristo deposto da Cruz* - ME 3220, s.d.), um pintor que trabalhou em Évora em meados do século XVI (*PRIM'art*, s.d., Sebastião Lopes) e a quem é atribuído do retábulo da igreja de São Pedro de Terena (Figura 79). Atualmente a pintura faz parte da exposição permanente do Museu Nacional Frei Manuel do Cenáculo (Figura 80)¹⁰⁰.



Figura 79: Painéis central e lateral do triptico da igreja de São Pedro de Terena. Atribuído Sebastião Lopes, c. 1550-1560. ((s.d.), Sem Título, FMS / DTC - Documentos Mário e Alice Chicó.)



Figura 80: Pinturas *Lamentação sobre Cristo deposto da Cruz* e *Adoração dos Magos*, Museu Nacional Frei Manuel do Cenáculo. © VGN, 2017.

¹⁰⁰ Ver anexo I para mais informações sobre a pintura.

3.3. Retábulo-mor da ermida de São Brás

O retábulo que ocupa atualmente a totalidade da parede fundeira da capela-mor, é o resultado do reaproveitamento de elementos retabulares quinhentistas que foram inseridos numa moldura em talha dourada no século XVIII (Lameira & Goulart, 2015, p. 173).

Sobre as primeiras campanhas decorativas, que se sucederam à edificação da ermida, a falta de registo apenas nos permite especular sobre a existência de pelo menos um altar, onde eram celebrados os ofícios religiosos em 1490, data em que a ermida já estava aberta ao culto (Espanca, 1966, p. 130).

É provável que, no seguimento da licença concedida em 1480 para se construir a ermida e «levantar altar» (Pereira, 1998, p. 153; Espanca, 1943, p. 81), tivesse sido erigido um altar-mor de pedra, ornamentado com pintura mural e com uma imagem de vulto do orago, pois um templo:

[...] só se considerava devidamente ornamentado, tendo em vista o cumprimento eficaz do seu papel “eclesial”, quando, nos seus altares principais e secundários existiam, para fins de culto e devocionais, imagens pintadas a fresco, imagens de vulto ou retábulos [...]
(Baptista Pereira, 2001, p. 81).

Uma segunda campanha decorativa poderá ter acontecido na primeira metade do século seguinte, com a colocação de um retábulo de talha dourada com pintura sobre tábua, organizado em torno de um nicho central com a imagem

do padroeiro, tal como aconteceu na ermida camarária de São Vicente (Espanca, 1947, p. 115).

Este seria um cenário comum no território em estudo, onde existem retábulos fingidos (ou vestígios) que foram tapados por retábulos em talha dourada, como aconteceu na ermida de São Pedro da Ribeira, que manteve a decoração murária do altar-mor até 1550 (Gil, 2016, p. 9).

A ter existido um retábulo com pintura na primeira metade do século XVI, à semelhança do retábulo-mor da ermida de São Sebastião (CME, 1651-1810, fol. 48v – 50v), este podia seguir uma temática cristológica, com representações de episódios de vários momentos da vida de Cristo, nomeadamente, do nascimento, morte e ressurreição.

Na falta de documentos históricos conhecidos que descrevam o interior da ermida de São Brás na centúria que se seguiu à sua edificação, as pinturas retabulares são atualmente o único documento que dispomos para o estudo da composição retabular quinhentista.

A descoberta da inscrição com a data de 1555 na pintura *Ressurreição* (Bilou, 2016, p. 229) permite-nos concluir que nesse ano as pinturas *Natividade* e *Ressurreição* já estariam concluídas (Figura 81). Isto não significa que nessa época os painéis já estariam na capela-mor da ermida ou que a sua encomenda tenha sido feita em simultâneo com a das pinturas que ocupam o nível inferior do retábulo, datadas de cerca de 1565.

As diferenças de datação sugerem a existência de duas encomendas, o que se pode dever à necessidade de adaptar a narrativa retabular aos novos objetivos catequéticos, saídos do Concílio de Trento. Não sendo por isso irrelevante o facto de as determinações conciliares terem sido consideradas Lei do Reino pelo Decreto de 12 de setembro de 1564 (Serrão, 2012, p. 104) e que as pinturas *São Brás pregando aos animais* e *Martírio de São Brás* sejam datadas de 1565, apenas um ano após a publicação do referido decreto.

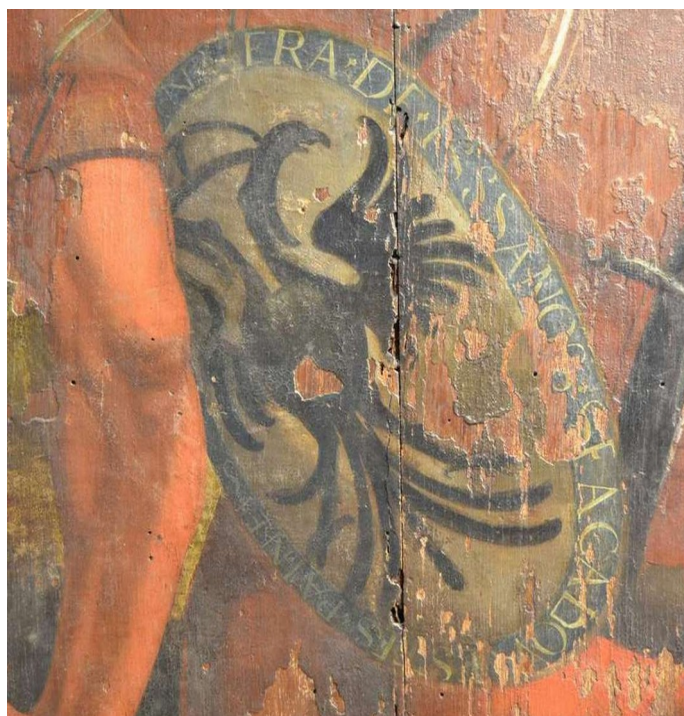


Figura 81: Detalhe da pintura Ressurreição, retábulo-mor de São Brás. © VGN, 2018.

Assim, verificamos que existe um hiato de cerca de 10 anos entre cada campanha, o que nos leva a equacionar a possibilidade do retábulo ter sido montado após 1565, isto é, depois da execução das pinturas alusivas à vida de São Brás, e numa data anterior a 1597, quando de acordo com a Visitação de 1597 (Espanca, 1963, p. 300) já existia

«[...] um volumoso retábulo de pintura sobre madeira e no centro aberto em nicho, a imagem do santo de vulto: sobrepujaste, outro nicho com a cena do Calvário (imagens de Jesus Crucificado, N.^a Sr.^a e S. João), também de vulto [...]» (Espanca, 1963, p. 300).

Também Espanca considera que o retábulo-mor foi montado no último quartel do século XVI, aquando da reforma decretada pelo Arcebispo D. João de Melo (Espanca, 1943, p. 81), financiada pelo Cardeal-Infante D. Henrique (Espanca, 1966, p. 321; Espanca, 1993, p. 102). Segundo a bibliografia, durante a campanha de 1573 a capela-mor foi revestida com azulejos de esmalte verde e branco (Espanca, 1943, p. 81; Espanca, 1993, p. 102) e foi montado um retábulo (Espanca, 1943, p. 81).

No entanto, não nos podemos esquecer que nesta época o termo «retábulo» podia ser usado para fazer referência ao todo retabular ou apenas a uma das partes, como por exemplo um painel.

Tendo em conta a informação disponível, podemos concluir que:

- Em 1555, a pintura *Ressurreição* estava a ser terminada (e assumimos que o painel da *Natividade* também);
- Por volta de 1560, foi executada a pintura *Lamentação sobre Cristo deposto da Cruz*;
- Por volta de 1565, foram executadas as pinturas alusivas a São Brás;
- Em 1573, houve uma campanha decorativa durante a qual foi realizada uma intervenção num dos altares da ermida.
- Em 1597, a organização retabular é idêntica à descrita no inventário de 1651.

No século seguinte, o inventário de 1651 faz referência à existência de dois nichos no retábulo da capela-mor, ocupados por elementos escultóricos (Espanca, 1963, p. 300), acrescentando ainda dados sobre a organização retabular e os temas iconográficos representados nas pinturas:

[...] *retábulo grande dourado e pintado com dois painéis do martírio de São Brás e outros dois do nascimento e ressurreição de Cristo nosso senhor e no lugar da sacra está um nicho com suas grades e fechaduras douradas onde se guarda uma relíquia do dito santo em uma caixa de pau sobredourada e no nicho do meio está uma imagem de São Brás em vulto [...] e em cima no alto está outro nicho com a imagem de Nosso Senhor Jesus Cristo crucificado e Nossa Senhora e São João Evangelista tudo de vulto e em cima no remate do dito retábulo estão as armas de Portugal com seu elmo, coroa e serpente e nos lados dois pelicanos que eram a empresa do dito Senhor Rei Dom João o segundo [...] (CME, 1651-1810, fol. 45-45v; Espanca, 1943, p. 308).*

A existência de um eixo central destinado às representações escultóricas, denota a influência das estruturas narrativas disseminadas pelos franciscanos em Itália e em Espanha, nas quais a escultura de vulto do orago ocupa uma posição central, ladeada por representações de temas alusivos à vida do santo (Baptista Pereira, 2001, p. 81). Neste caso, é conjugada com um nível superior dedicado à temática cristológica, com representações pictóricas e escultóricas da vida de Cristo.

Esta organização retabular em dois níveis e três tramos foi mantida no arranjo retabular atual, montado após a destruição da ermida durante a Guerra da Restauração, o que possibilitou a integração dos elementos retabulares remanescentes (Figura 82).

No nível inferior dedicado à vida de São Brás: a escultura de vulto de *São Brás Bispo* é ladeada por duas pinturas alusivas à vida do santo: *Martírios de São*

Brás e São Brás pregando aos animais.

No nível superior dedicado à vida de Cristo: o conjunto escultórico do *Calvário*, com Nossa Senhora e São João Evangelista a ladearem Cristo crucificado, tem à esquerda a representação da *Natividade* e à direita a *Ressurreição*.

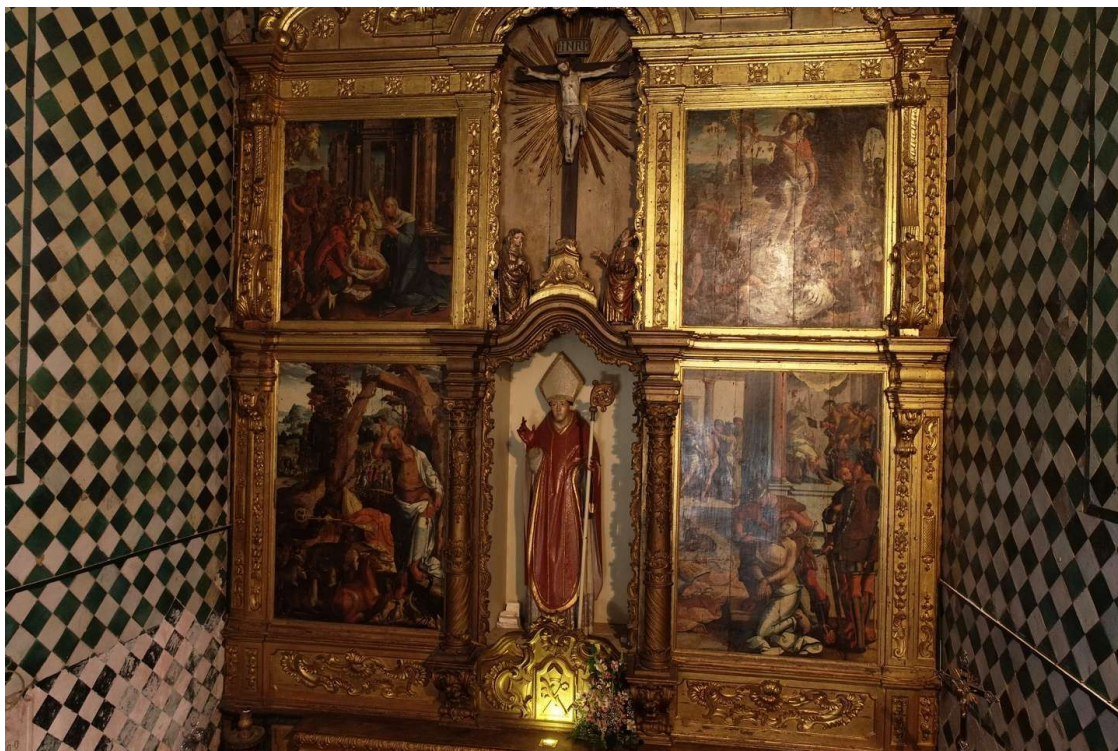


Figura 82: Retábulo-mor de São Brás, 2019. © Bento Caldeira, 2018.

No entanto a nova moldura retabular parece não ter replicado a estrutura primitiva e alguns elementos descritos no inventário de 1651, pois o nicho com grades e fechaduras douradas que existia no lugar da sacra ou as armas de Portugal que rematavam o retábulo (CME, 1651-1810, fol. 45v) não foram

integrados no novo arranjo retabular¹⁰¹.

Do ponto de vista da funcionalização do altar-mor, o desaparecimento do nicho destinado à «[...] caixa de pau sobredourada [...]» (CME, 1651-1810, fol. 45-45v) onde, seguindo a tradição das caixas relicário da época paleocristã e alto medieval, era guardada a relíquia (Baptista Pereira, 2001, p. 80) indica-nos que houve uma mudança na forma como esta passou a ser exposta.

Essa alteração poderá estar relacionada com a encomenda de um braço relicário de São Brás¹⁰⁰ em prata dourada (Relicário de São Brás - ME 1474, s.d.) (Figuras 83 e 84), no século XVII, que deve ter ocorrido após a destruição da ermida em 1653 (Espanca, 1966, p. 130).

Analisando a documentação disponível, concluímos que após a intervenção da segunda metade do século XVII o retábulo-mor manteve a organização inalterada até à atualidade.

No século XIX, a ermida foi alvo de grandes obras de restauro mas a documentação existente nos arquivos camarários não é esclarecedora relativamente à realização de intervenções de conservação e de restauro nos retábulos.

¹⁰¹ No *Auto de Medição da Igreja de São Braz, e sua confrontação da mesma*, realizado em 1831, estes elementos surgem descritos como parte do retábulo-mor (CME, 1831), mas, as fontes bibliográficas que referem que o atual retábulo-mor resulta de uma intervenção realizada na segunda metade do século XVII, e atendendo à semelhança textual com o inventário de 1651, julgamos que no século XIX estes elementos já não faziam parte do retábulo em estudo. Colocamos a possibilidade de as armas de Portugal poderem ter sido reaproveitadas para rematar o arco que existe à entrada da capela-mor.

¹⁰⁰ O relicário de prata dourada, fundida, relevada e incisa, representa o antebraço direito com a mão em gesto de abençoar. O fragmento do osso é apresentado dentro de um ergástulo envidraçado. Na base do braço relicário, no interior de um medalhão elíptico, é representado São Brás bispo (Relicário de São Brás - ME 1474, s.d.). Ainda na base existe a seguinte inscrição: «ECCE SACERDOS MAGNUS BLASIUS QUI IN DIEBUS SUI PLACUIT DEO ET INVENTUS EST JUSTUS» (Espanca, 1966, p. 130; Pereira, 1948, p. 273). O relicário encontra-se atualmente em exposição no Museu Nacional Frei Manuel do Cenáculo.



Figura 83: Relicário de São Brás com relíquia (MatrizNet, ME1474).



Figura 84: Base do Relicário de São Brás (MatrizNet, ME1474).

O *Auto de Medição da Igreja de São Braz*, e sua confrontação da mesma realizado em 1831 (CME, 1831), por exemplo, é textualmente idêntico ao realizado no século XVII, o que levanta algumas dúvidas quanto ao rigor na descrição do interior da ermida, não acrescentando novos dados sobre o estado em que se encontrava o retábulo-mor na época:

[...] retábulo grande dourado e pintado com dois painéis do martírio de São Braz e outros dois do nascimento e ressurreição de Cristo Nosso Senhor; e no lugar da Sacra está um nicho com suas grades fechaduras [...] e no nicho do meio está uma imagem de São Braz em vulto [...] e em cima no alto está outro nicho com a imagem de

Nosso Senhor Jesus Cristo Crucificado e Nossa Senhora e São João Evangelista tudo de vulto e em cima no remate do dito retábulo estão as armas de Portugal com seu elmo, coroa e serpente, nos lados dois pelicanos [...] (CME, 1831, fols. 70v,71).

No início do século XX, o arrolamento dos bens da ermida de 1911 não faz referência às quatro pinturas do retábulo-mor ou ao braço relicário, apenas identificando os bens móveis que estavam no altar-mor, entre eles as seguintes esculturas:

[...] São Brás de tamanho natural com mando de damasco encarnado; um crucifixo grande e respetiva cruz de madeira; um dito pequeno também com cruz de madeira; duas pequeninas imagens de santos [...] (CME, 1911 - 1914, n.º 1).

Pela descrição das imagens, para além da imagem de vulto do orago que segundo Vilhena Barbosa e António Barata já não seria a escultura primitiva descrita nas fontes como sendo feita à imagem de D. João II (Barbosa, 1864, p. 187; Barata, 1871, p. 6), o inventário identifica o conjunto escultórico do *Calvário* que ocupa o nicho superior do retábulo.

Em meados da centúria, Túlio Espanca refere que o «volumoso retábulo de pintura sobre madeira» ocupa a totalidade da parede fundeira da capela-mor (Espanca, 1963, p. 300) e que as pinturas que retratam temas da vida de Cristo se encontravam em avançado estado de degradação (Espanca, 1943, p. 80). O mesmo autor menciona ainda que o atual sacrário ocupa o sítio onde existia o nicho com as relíquias de São Brás (Espanca, 1963, p. 300).

A criação deste conjunto heterogéneo, composto pelos elementos retabulares quinhentistas remanescentes, emoldurados por uma estrutura em talha dourada, que mantém a organização narrativa descrita no inventário de 1651, foi o que, na nossa opinião, contribuiu para a preservação *in situ* das pinturas e das esculturas.

Sobre a estrutura retabular em talha dourada, os autores de *Retábulos na Arquidiocese de Évora* datam a sua execução do terceiro quartel do século XVIII, atribuindo a sua encomenda à Confraria de São Brás (Lameira & Goulart, 2015, p. 173). Túlio Espanca considera que a estrutura em talha dourada remete para o «espírito rococó»¹⁰¹ (Espanca, 1966, p. 321), cujo dossel com sanefas parece encontrar semelhanças com o retábulo da Ordem Terceira, igreja do Convento do Carmo, posterior a 1760 (Figura 85)(Lameira & Goulart, 2015, p. 171).

Relativamente à tipologia do retábulo, a organização em três corpos e três trapos, que na opinião de Lameira e Goulart é pouco frequente (Lameira & Goulart, 2015, p. 173), pode estar relacionada com as dimensões da capela-mor e com a intenção de reaproveitar as pinturas quinhentistas e que ocupavam o espaço necessário para a montagem de um trono no eixo central.

¹⁰¹ A segunda metade do século XVIII (entre 1740 e 1780) em Évora é marcada pelo gosto rococó, que Robert Smith considera ter características diferentes das observadas na talha dourada em Lisboa (Smith, 1962, p. 137).



Figura 85: Imagem do modelo 3d da capela-mor da ermida de São Brás realizado no presente projeto de doutoramento. © Bento Caldeira, 2018.

3.3.1. Encomenda e produção das pinturas

A autoria das pinturas está ainda por esclarecer, embora seja consensual entre os historiadores de arte a diferença técnica e estilística existente entre os painéis que ocupam os dois níveis do retábulo, que aponta para a presença de dois pintores.

Túlio Espanca, considera que existem diferenças técnicas entre os painéis, sugerindo uma obra de conjunto realizada por uma oficina eborense. Identifica um estilo mais arcaizante nas pinturas do nível inferior, que lembram a obra de Garcia Fernandes, enquanto que as do nível superior seguem um gosto mais amaneirado (Espanca, 1966, p. 321; Espanca, 1943, pp. 81 – 83).

Mais recentemente, Vítor Serrão identifica semelhanças entre as pinturas do nível superior, datadas de 1555, com a obra de Francisco de Campos (Serrão, 2012, p. 120) (Figuras 86 e 87). Na opinião de Francisco Bilou, esta possível autoria coloca Francisco de Campos a trabalhar em Évora¹⁰², possivelmente ao serviço do Cardeal-Infante D. Henrique, como aliás havia defendido Martim Sória em 1957 (Bilou, 2016, p. 229).

As pinturas datadas de cerca de 1565, que ocupam o nível inferior do retábulo, e que estavam atribuídas ao Mestre de São Brás, também na opinião de Vítor Serrão, têm semelhanças com os painéis do retábulo da Tourega¹⁰³¹⁰⁴ (Figuras 88 e 89), atribuídos a Duarte Frisão (Serrão, 2012, p. 120), um pintor que viveu em Évora na segunda metade do século XVI e que trabalhou para D. Teotónio

¹⁰² Segundo Teresa Desterro o pintor Francisco Campos chegou a Portugal em meados do século XVI. Teve oficina em Lisboa e morreu em Évora, onde foi enterrado pela Misericórdia de Évora em 1580 (Desterro, 2011, p. 91; PRIM'art, s.d., Francisco de Campos).

¹⁰³ O retábulo quinhentista da igreja de N.ª Sr.ª da Assunção, na Tourega é composto por nove pinturas sobre tábua organizadas em torno de um nicho central. As pinturas que ladeiam o nicho representam *São Cristóvão* e *São João Baptista*, *São Brás* e *Santo António pregando aos peixes*; *São Lourenço* e *Santo Estevão*, *São Miguel Arcanjo* e na predela *Santo Antão*, *São Pedro* e *São João Evangelista*.

de Bragança¹⁰⁵ (Bilou, 2016, p. 229; *PRIM'art*, s.d., Duarte Frisão; Espanca, 1947, p. 140)¹⁰⁶. Este historiador assinala a influência flamenga na representação da paisagem e as soluções compositivas (Serrão, 2015, p. 188).



Figura 86: Natividade, retábulo-mor de São Brás. ©VGN, 2018.



Figura 87: Ressurreição, retábulo-mor de São Brás. ©VGN, 2018.

¹⁰⁴ Em *A pintura maneirista em Portugal* Vítor Serrão refere que nos finais do século XVI e no primeiro terço do século XVII os valores maneiristas difundiram-se pelo território português, existindo muitos exemplos de representações pictóricas dessa época em Évora. Contudo, nem sempre é possível nomear uma autoria como acontece no caso dos painéis do Paço Arquiepiscopal, das ermidas de São Brás e de São Vicente e da igreja da Tourega (Serrão, 1982, pp. 92 e 116).

¹⁰⁵ D. Teotónio de Bragança (1530-1602) foi nomeado Arcebispo de Évora em 1578 e teve um papel muito importante na implementação das diretrizes estabelecidas no Concílio de Trento (Serrão, 2015, p. 13).

¹⁰⁶ Vítor Serrão estabelece uma relação estilística entre as pinturas alusivas à vida de São Brás e a pintura *Lamentação sobre Cristo morto*, no Museu Nacional Frei Manuel do Cenáculo (Bilou, 2016, p. 229).



Figura 88: São Brás pregando aos animais. Retábulo-mor de São Brás. ©VGN, 2018.



Figura 89: Martírios de São Brás. Retábulo-mor de São Brás. ©VGN, 2018.

Por sua vez, Francisco Bilou considera que as pinturas podem ser obra de uma oficina lisbonense, na qual poderá ter participado Francisco de Campos¹⁰⁷, e afastando a possibilidade desta obra ter sido encomendada pelo Cardeal D. Henrique, avança a hipótese de que, sendo esta uma ermida camarária, a obra possa ter sido encomendada por vários devotos de São Brás (Bilou, 2016, pp. 230 - 231).

Na nossa opinião, e atendendo aos dez anos que separam a execução das pinturas dos dois níveis do retábulo, estas duas hipóteses podem ser válidas:

¹⁰⁷ Vários retábulos quinhentistas foram obras de oficinas, na qual podiam trabalhar vários pintores em parceria, o que explica as diferenças técnicas e estilísticas entre as várias pinturas que compõem o mesmo conjunto retabular, como aconteceu no retábulo-mor da Sé Catedral do Funchal ainda na primeira metade do século XVI.

as pinturas datadas de 1555 podem ter sido encomendadas na primeira metade do século XVI pelo Cardeal-Infante D. Henrique¹⁰⁸ e os painéis executados por volta de 1565 podem terem sido custeados pela Irmandade de São Brás ou da Câmara de Évora, proprietária do edifício.

Apesar dos registos históricos comprovarem a propriedade camarária da ermida (Barata, 1871), não podemos ignorar que durante o tempo em que esteve à frete da Arquidiocese (1540 – 1564) o Cardeal-infante D. Henrique (DigitArq. Memórias Paroquiais- Évora 1758, p. 21), teve influência em «[...] quase todas as obras públicas, sacras ou profanas, construídas em Évora desde os anos quarenta aos setenta do século de quinhentos [...]» (Branco, 1993, p. 40). Portanto, não podemos afastar a hipótese de a encomenda das pinturas retabulares em estudo ter sido feita sobre a sua égide ou que a sua produção tenha sido influenciada por outras obras retabulares por ele encomendadas, como, por exemplo, os painéis da igreja de Bom Jesus de Valverde em Évora.

A encomenda dos três painéis executados por Gregório Lopes¹⁰⁹ para esta igreja conventual localizada nos arrabaldes da cidade de Évora, em 1544, partilha a mesma temática cristológica das pinturas do nível superior do retábulo de São Brás. Nos dois edifícios, existe uma narrativa iconográfica que representa os momentos do nascimento, da morte e da ressurreição de Cristo, temas que na época tinham muita relevância e ocupavam uma posição central

¹⁰⁸ O Infante D. Henrique foi nomeado arcebispo de Évora em 1540, cargo que ocupou até 1564, quando assume o cargo de arcebispo de Lisboa.

¹⁰⁹ Em *A fundação da Igreja do Bom Jesus de Valverde e o Tríptico de Gregório Lopes*, Manuel Branco refere que os três painéis foram atribuídos a Gregório Lopes por Reinaldo dos Santos, que os datou de 1540-50, apesar de Luís Reis Santos considerar que foram pintados entre 1535 e 1540 (Branco, 1993, p. 40). Segundo documentos citados por Manuel Branco, referentes ao pagamento dos retábulos as pinturas datam de 1544, sendo esta a data atualmente aceite para a datação das pinturas (Branco, 1993, p. 46). Estas pinturas que representam a *Adoração dos Pastores* (capelas do lado da Epístola), o *Calvário* (capela-mor) e a *Ressurreição* (capela do lado do Evangelho) foram depositadas em 1929 no Museu de Évora, atual Museu Nacional Frei Manuel do Cenáculo e fazem parte da atual exposição permanente.

na ornamentação e funcionalização do espaço de culto.

Atendendo a que Gregório Lopes esteve ativo até 1550¹¹⁰, é provável que o encomendante e o autor das pinturas da ermida de São Brás tivessem tido contacto com a sua obra, o que explica a existência de aspetos técnicos e materiais que aproximam as pinturas em estudo das obras de Gregório Lopes, como é disso exemplo a utilização de folha de ouro sobre superfície pictórica na reprodução de elementos metálicos e de tecidos brocados¹¹¹.

Esta particularidade técnica não basta para afirmar que a encomenda foi feita pelo Cardeal-Infante, mas do ponto de vista da execução da empreitada, sugere que existiu uma preferência pelo uso de folha de ouro nas representações pictóricas de temas alusivos à vida de Cristo e que o uso deste material poderá ter sido uma exigência do encomendante.

3.3.2. Hipóteses lançadas pela identificação de folha de ouro

Com o estudo técnico e material concluímos que em três das cinco pinturas quinhentistas foi aplicada folha de ouro na superfície pictórica¹¹²: a pintura *Lamentação sobre Cristo deposto da Cruz*, do retábulo colateral Norte, e as duas pinturas do nível superior do retábulo-mor, que representam o *Natividade*

¹¹⁰ Após a sua morte o cargo de pintor régio foi ocupado pelo seu filho Cristóvão Lopes (Branco, 1993, p. 56).

¹¹¹ A utilização de ouro na construção da superfície pictórica por Gregório Lopes, pode ser identificada à vista desarmada, como acontece na pintura *Adoração dos Reis Magos* (1525-1525), em exposição no Museu Nacional de Arte Antiga (MNAA INV. 5 PINT).

¹¹² A identificação técnica e material foi feita através da observação da superfície pictórica com um microscópio ótico digital portátil e da estratigrafia da camada pictórica com recurso à recolha de amostras estratigráfica e à sua observação ao microscópio ótico. Portanto, apesar de não termos identificado na análise pontual, não podemos excluir a possibilidade de ter sido aplicada folha de ouro nas pinturas *Pregação de São Brás aos animais* e *Martírios de São Brás*, que por estarem no nível inferior do retábulo estão mais expostas a ações que possam ter removido a folha metálica.

e a *Ressurreição*.

Este tratamento lumínico consiste na aplicação de folha de ouro sobre a superfície pictórica, que, ao refletir a iluminação ambiente, confere aos objetos e tecidos representados um brilho metálico¹¹³, pode ser observado noutras pinturas retabulares portuguesas da mesma época, como, por exemplo, nas pinturas de Gregório Lopes ou de Vasco Fernandes em exposição permanente no Museu Nacional de Arte Antiga.

No contexto da nossa investigação, esta particularidade técnica constitui um fator diferenciador e permitiu-nos ainda estabelecer uma ligação entre as pinturas do nível superior do retábulo-mor e a pintura que atualmente se encontra em exposição no Museu Nacional Frei Manuel do Cenáculo, descartando a atribuição da pintura *Lamentação sobre Cristo deposto da Cruz* ao Mestre de São Brás¹¹⁴.

Do ponto de vista iconográfico, as três pinturas onde foi identificada folha de ouro e o conjunto escultórico do nível superior do retábulo-mor, formam uma narrativa linear, que se inicia com a *Natividade*, prossegue com o *Calvário* e com a *Lamentação sobre Cristo deposto da Cruz* e termina com a *Ressurreição*.

¹¹³ Esta técnica é descrita por Esther van Duijn e Jessica Roeders no artigo *Gold-Brocaded Velvets in Paintings by Cornelis Engebrechtsz* (Van Duijn & Roeders, 2012), tendo como base o estudo técnico e material de um conjunto de pinturas de Cornelis Engebrechtsz (c. 1462 – 1527), nas quais analisaram a forma como o pintor reproduzia o brilho dourado dos tecidos brocados. As autoras concluíram que esse efeito era conseguido através da aplicação de realces amarelos (provavelmente amarelo de chumbo e estanho) ou cor-de-rosa alaranjado, imitando o brilho do fio metálico nas zonas de luz e de sombra, respetivamente, que podiam ser combinados com douramento. O ouro era usado nas zonas de luz, conferindo um brilho dourado e cintilante. Engebrechtsz não aplica esta técnica na reprodução de objetos metálicos, limitando o uso a alguns tecidos, o que na opinião das autoras pode dever-se a uma exigência dos encomendantes (Van Duijn & Roeders, 2012).

¹¹⁴ Não foi identificada folha de ouro na superfície pictórica das pinturas atribuídas ao Mestre de São Brás em exposição no Museu de Arte Sacra de Sé de Évora. A análise das pinturas foi feita com a pintura no espaço expositivo utilizando um microscópio digital portátil e só foi possível graças à colaboração da equipe técnica do museu, à qual agradecemos.

No entanto, técnica e materialmente existem diferenças que se prendem com a construção da composição e a datação das pinturas: as pinturas *Natividade* e *Ressurreição* datam de 1555, enquanto para a pintura *Lamentação sobre Cristo deposto da Cruz* se considera a data de c. 1560 (Tabela 6).

Tabela 6: Pinturas dos retábulos quincentistas da ermida de São Brás.

Localização em 1651	Pintura	Datação	Identificação de folha de ouro ¹¹⁵
Retábulo-mor	<i>Nascimento</i>	1555	X
	<i>Ressurreição</i>	1555	X
	<i>Pregação de São Brás aos animais</i>	c. 1565	-
	<i>Martírios de São Brás</i>	c. 1565	-
Retábulo colateral Norte	<i>Lamentação sobre Cristo deposto da Cruz</i>	c. 1560	X

As duas datas coincidem com o período em que o Cardeal-infante D. Henrique foi Arcebispo de Évora (1540 – 1564) (Memórias Paroquiais- Évora, 1758, p. 21), quando se empenhou na implementação e cumprimento dos decretos conciliares e, por esse motivo, parece-nos que o contexto religioso eborense de meados do século XVI não era permeável à encomenda e à execução de uma pintura na qual a Virgem Maria estivesse representada desfalecida¹¹⁶.

Tendo isto em conta, consideramos os possíveis cenários:

- A pintura foi encomendada para o retábulo-colateral norte antes das

¹¹⁵ Para esta análise optamos por ignorar as aureolas, onde comumente era usada folha de ouro.

¹¹⁶ A representação da Virgem desfalecida, como a vemos na pintura, foi abandonada a partir de meados do século XVI, passando a ser representada de pé, como símbolo da força interior e da crença na ressurreição (Muela, 1998, p. 141).

determinações conciliares terem sido publicadas em Portugal e poucos anos depois foi alvo de um restauro iconográfico;

- A pintura pertencia ao retábulo-mor primitivo no qual era representados os temas da vida e morte de Cristo, cuja narrativa iconográfica foi reformulada com a encomenda das pinturas alusivas à vida de São Brás, tendo sido alvo de um repinte iconográfico e colocada no retábulo colateral norte do cruzeiro.

Na primeira hipótese, a pintura foi encomendada por volta de 1560 e pouco tempo depois foi alvo de um restauro iconográfico que ocultou a figura da Virgem desfalecida, adequando a composição à iconografia tridentina¹¹⁷, razão pela qual a pintura surge identificada nas fontes documentais como *Descimento da Cruz* e não como uma *Lamentação sobre Cristo deposto da Cruz*.

Também é possível que a utilização de folha de outro tenha sido uma exigência do encomendante, que em diferentes datas fez duas encomendas com os temas da vida e da morte de Cristo, uma para o retábulo-mor e outras para o o altar colateral norte.

Na primeira metade do século XVI, a representação pictórica de temas alusivos à vida de Cristo e da Virgem Maria era muito comum, enquanto a invocação do santo padroeiro do edifício era feita recorrendo à representação escultórica. Contudo esta solução retabular não era regra, existindo retábulos com

¹¹⁷ Existem outras pinturas que representam o descimento da cruz ou a deposição que foram repintadas seguindo o modelo da *Stabat Mater*, como é o caso do Calvário do Mosteiro de Jesus de Setúbal, uma pintura de 1525 atribuída a Jorge Afonso, que foi repintada no final do século XVI pela oficina do pintor Francisco Venegas (Serrão, 2006, p. 58; Alves, 2013). Outro exemplo de «restauro corretivo» é o das pinturas de Garcia Fernandes, datadas de 1530 e que pertenciam ao retábulo do altar de N.^a Sr.^a da Conceição do Convento de São Francisco em Évora, que foram totalmente repintadas por Manuel Fernandes e Bartolomeu Sanchez em 1620 (Serrão, 2006, p. 58).

representações pictóricas da vida do orago.

Por outro lado, existem vários retábulos quinhentistas que foram recolocados dentro do mesmo edifício, como aconteceu com o famoso *Tríptico da Paixão*, atualmente existente sobre o arco triunfal da Igreja do Hospital Termal das Caldas da Rainha, e que é um exemplo de reaproveitamento de parte de um conjunto pictórico cuja totalidade desconhecemos e que de acordo com o padroado da igreja deveria incluir uma série de pinturas de temática mariana (Batoréo, 2003, pp. 75 - 76). Portanto, não podemos excluir a hipótese da pintura *Descimento da Cruz* ter ocupado originalmente uma posição central no retábulo-mor da ermida de São Brás, antes de ser integrada no retábulo colateral norte.

Sem mais dados que nos permitam aprofundar este tema, deixamos em aberto para futuras investigações o estudo técnico e material da folha metálica usada nas pinturas, que certamente permitirá compreender melhor esta técnica e estabelecer relações entre pinturas, autores e centros de produção artística nacionais e internacionais.

3.3.3. Conservação

Do retábulo-mor quinhentista, permanecem no local para onde foram criadas quatro pinturas, inseridas na estrutura de talha dourada do século XVII do atual retábulo-mor, cujo período de produção se estabeleceu entre 1555 e 1565.

A primeira intervenção de restauro que surge mencionada na bibliografia foi realizada após a destruição da ermida em 1663 (Espanca, 1943, p. 80), mais de cem anos após a conclusão dos painéis do nível superior, sendo por isso possível que durante esse período os painéis tenham sido alvo de intervenções pontuais de limpeza e retoque ou de avivamento de cores.

O restauro dos painéis na segunda metade do século XVII garantiu que os mesmos fossem preservados *in situ*, dotando a ermida de um altar-mor adequado ao uso cerimonial. De facto, a reconstrução da ermida foi um processo muito célere, que teve início ainda no ano de 1663, e talvez por isso Túlio Espanca considere que as pinturas foram intervencionadas em 1664 (Espanca, 1947, p. 8), o que permitiria que a ermida fosse rapidamente aberta ao culto.

Nos séculos seguintes, não encontramos referências a novas campanhas decorativas. Contudo, ainda antes da empreitada de «[...] reconstrução da ermida de São Brás, segundo a planta primitiva [...]» financiada pelo Dr. Francisco Barahona e pela sua esposa (CMN, 1882-/3/02 – 1911/03/14), o edifício foi intervencionado no século XIX (Barata, 1909, p. 26), perdendo-se os registos de eventuais campanhas decorativas realizadas entre o século XVII e o século XX.

Em 1864, num artigo sobre a ermida de São Brás publicado no semanário ilustrado *Archivo pittoresco*, Vilhena de Barbosa questiona a ausência de medidas na salvaguarda da ermida, referindo que «[...] a sua conservação pouca despesa demanda [...] porque não há ali primores de arte, nem delicadezas de cinzel para restituir à sua beleza primitiva [...]» (Barbosa, 1864, p. 187) o que, na nossa opinião, denota uma clara desvalorização do retábulo-mor, comparativamente à relevância do edificado.

Parece-nos que as obras de melhoramento realizadas na ermida nos finais do século XIX e inícios do século XX seguiram esta tendência e centraram-se maioritariamente na recuperação do edifício, desvalorizando a preservação dos vestígios de campanhas decorativas anteriores (Barata, 1909, pp. 26 - 27), como está patente na opinião de Vilhena de Barbosa que, apesar de referir o revestimento azulejar da capela-mor, considera que a ermida «[...] nada encerra interiormente que mereça mencionar-se» (Barbosa, 1886, p. 394), numa clara desvalorização da importância histórica e artística das pinturas retabulares.

Talvez por este motivo, a documentação camarária relativa ao património existente na ermida no século XIX e nas primeiras décadas do século XX não acrescenta informação relevante sobre o estado de conservação das pinturas do retábulo-mor.

É provável que a intervenção realizada em 1904 (Espanca, 1947, p. 8) tenha contribuído para a minimização da degradação das pinturas, que beneficiaram ainda das obras feitas no edifício. No entanto desconhecemos o estado de conservação dos painéis do retábulo-mor antes deste restauro, embora possamos supor que se assemelharia ao da pintura *Lamentação sobre Cristo deitado da Cruz*, por se considerar que estavam sujeitos aos mesmos fatores de degradação.

Túlio Espanca publica no *Inventário Artístico de Portugal*, em 1966, imagens das pinturas onde são visíveis zonas de destacamento da camada pictórica (Figuras 90 e 91) o que nos dá uma ideia do seu estado de conservação na época.

Durante as décadas seguintes os painéis permaneceram *in situ*, agravando-se o seu estado de conservação, com zonas de destacamento e a perda da camada cromática e fragilização do suporte devido à ação dos insetos xilófagos (LJF, s.d., Processo da Brigada ermida de São Brás).

Apesar da ermida estar classificada como Monumento Nacional, só em 1990 é que as pinturas foram analisadas tendo em vista a avaliação do seu valor artístico e o seu estado de conservação.

Nessa altura, e de acordo com o relatório da Brigada de Inspeção do LJF que se deslocou à ermida, a camada pictórica estava muito danificada, com zonas de perda da camada que deixavam o suporte visível, e o suporte estava «muito atacado por xilófagos» (LJF, s.d., Processo da Brigada ermida de São Brás). Foi no seguimento dessa avaliação que as pinturas foram intervencionadas por uma brigada de conservadores restauradores do Laboratório José de Figueiredo, sendo esta a última ação de conservação e de restauro de que

temos conhecimento.

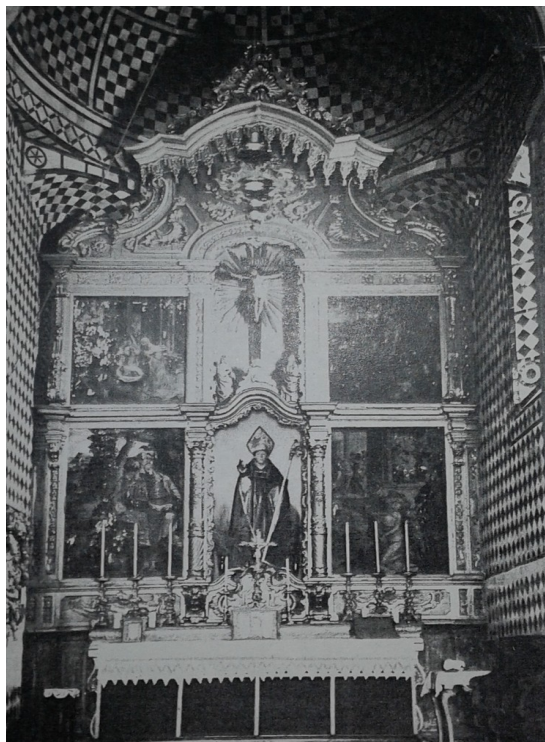


Figura 90: Retábulo-mor de São Brás em meados do século XX (Espanca, 1966, Est. DLI).



Figura 91: Capela-mor de São Brás, Ex-Votos e parte do retábulo-mor. (Alamy, Z1 Collection, E1EWDH, s/a, s/d.).

No âmbito desta investigação, foi realizada em 2019 uma campanha de estudo das pinturas, durante a qual foi possível analisar o seu estado de conservação e identificar algumas intervenções anteriores, nomeadamente a limpeza da superfície pictórica, a fixação das zonas em risco de destacamento no perímetro das zonas de lacuna onde o suporte está à superfície, a integração cromática e aplicação de uma camada de proteção. Nas áreas onde não existem massas de preenchimento a integração cromática foi feita diretamente no suporte.

Relativamente ao estado de conservação da superfície pictórica, os painéis do nível superior apresentam extensas lacunas ao nível da camada pictórica

(Figura 92) , zonas de estalado e áreas onde a camada pictórica está em risco de destacamento. Verificámos também que nas zonas onde a superfície pictórica se encontra desgastada é possível observar as camadas adjacentes.

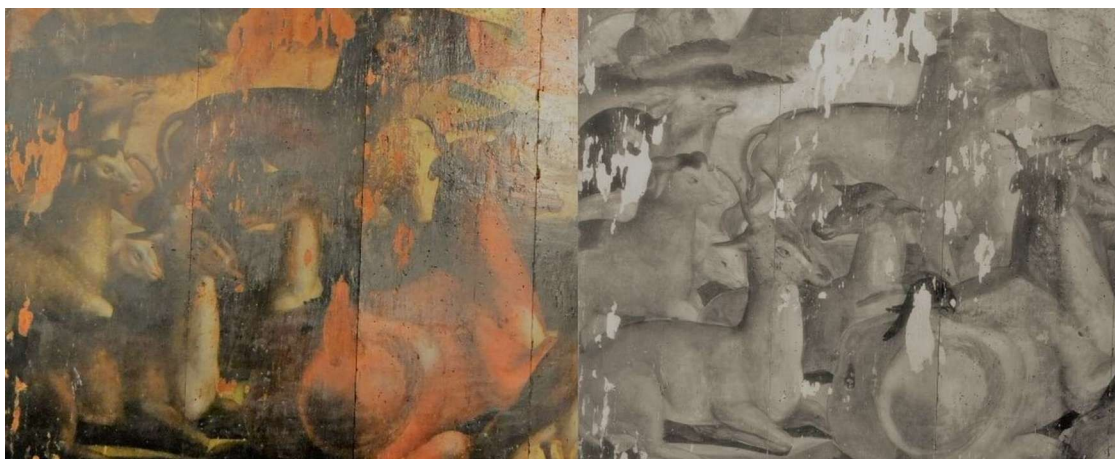


Figura 92: Pregação de São Brás aos animais. Zonas de perda da camada pictórica (Fotografia de luz visível e Refletografia de Infravermelho). VGN, Sara Valadas, 2018.

Ao nível do suporte, os painéis apresentam as juntas abertas e existem zonas fragilizadas pela existência de galerias à superfície (zonas de união dos elementos do suporte) e orifícios de saída de insetos xilófagos. Apesar de não termos tido acesso ao tardo do retábulo, foi possível constatar que o suporte da pintura *Ressurreição* de encontrava fragilizado devido à existência destas galerias¹¹⁸.

Relativamente ao controlo dos fatores de degradação, não foram implementadas medidas de conservação preventiva, tendo em vista o seu controlo, embora ao longo das últimas décadas tenham sido realizadas várias obras de manutenção no edifício (SIPA, 1993, IPA.00003854) que contribuem

¹¹⁸ A estrutura retabular está completamente encaixada na parede fundeira da capela-mor, sem acesso lateral ao tardo. A observação do verso da pintura *Ressurreição* foi possível devido à existência de um vão entre o topo da pintura e a talha dourada do retábulo.

para a minimização dos principais fatores de degradação, como a temperatura e a humidade relativa¹¹⁹.

Deste modo, concluímos que a resiliência funcional do edifício, que esteve aberto ao culto de forma ininterrupta até à atualidade, assegurou também a implementação das medidas necessárias à sua manutenção, contribuindo para a preservação do património retabular *in situ*.

Apesar da perda da moldura retabular quinhentista, a preservação do enquadramento arquitetónico, decorativo¹²⁰ e simbólico, torna estas pinturas uma fonte de informação inestimável, que, em conjunto com as fontes documentais e bibliográficas, nos permite identificar as alterações que aconteceram nos últimos cinco séculos¹²¹.

¹¹⁹ Durante o período em que decorreu a nossa investigação não era feito o registo dos valores da temperatura e da humidade relativa no interior da ermida.

¹²⁰ A capela-mor preserva ainda hoje o revestimento com azulejos de esmalte verde e branco, que se prolonga para o cruzeiro da ermida, e que segundo os registos históricos foram usados para revestir as paredes interiores de outros edifícios religiosos em Évora, como por exemplo a ermidas de São Sebastião e de N.^a Sr.^a do Ó (Espanca, 1946).

¹²¹ Ver anexo II para mais informações sobre as pinturas.

3.4. Retábulo-mor da ermida de São Sebastião

A primitiva ermida de São Sebastião, representada no *Foral de Évora* de 1501 (CME, s.d., Foral Manuelino), foi enriquecida ao longo do século seguinte com várias campanhas decorativas, durante as quais, foram montados diversos retábulos.

O primitivo retábulo-mor, encomendado no ano de 1505 (Tombo da Colação da Igreja de São Sebastião de Évora, s.d., fol. 111), era «grande e dourado» (Espanca, 1947, p. 114). No nível inferior tinha um nicho central com uma escultura de São Sebastião, que era ladeada pelos painéis de *Cristo com a Cruz às costas* e do *Descimento da Cruz*. No nível superior havia uma representação de *Cristo Crucificado* e do *Padre Eterno* com outras pinturas rematando a composição (CME, 1651-1810, fol. 48v – 50v).

É possível que as «outras pinturas» mencionadas no inventário de 1651 (CME, 1651-1810, fol. 48v – 50v) sejam pinturas murais que enquadravam o altar-mor, tendo em conta que, segundo o artigo *Capelas particulares e do património municipal existentes em Évora nos anos de 1591-1597* o «[...] santuário principal era composto na totalidade pelos passos da vida de S. Sebastião [...]» (Espanca, 1963, p. 297). É por isso possível, que à semelhança do que ainda hoje podemos observar na ermida de São Neutel, a capela-mor fosse revestida com pintura mural e que a temática representada estabelecesse uma ligação narrativa e iconográfica com os temas representados nos painéis retabulares.

Tudo isto se perdeu em 1663, quando a ermida foi destruída durante a Guerra da Restauração, salvando-se apenas a escultura de vulto do santo padroeiro que, à data da nossa investigação, estava guardada numa das dependências do edifício que, foi construído no mesmo local nas décadas

seguintes (Espanca, 1966, p. 322; CME, 1651-1801, fol. 48v – 50v).

A edificação da ermida prolongou-se por vários anos e só ficou terminada em 1713, ano em que a Meza da Misericórdia de Évora dá dois retábulos-colaterais à ermida de São Sebastião, como comprova a carta de 2 de julho de 1713, na qual se pode ler:

[...] Vemos o zelo com que v^a senhoria tem tomado

Por sua conta o findar da Igreja de S. Seb.na

e estimamos m. termos os dois retábulos das

capelas colaterais em ser que possam

servir na dita Igreja; que esta Meza

os dá a v. s^a para as ditas capelas:

tudo o mais que for dar serviço de v.s^a ficamos

prontos. D. g.de a v. S^a Miz.^a em Menza

2 de julho de 1713 [...] (CME, 1691-1724, fol. 326)¹²².

Estes dois retábulos foram depois remontados na capela-mor da ermida de São Sebastião e unidos através de um corpo central, de forma a cumprir a função de retábulo-mor (Figura 93).

¹²² Este documento é mencionado por Túlio Espanca no *Inventário Artístico de Portugal*, (Espanca, 1966, p. 323).

3.4.1. Os retábulos colaterais da igreja da Misericórdia

Sobre os dois retábulos-colaterais que estavam originalmente na igreja da Misericórdia, existe muito pouca informação e, por esse motivo, a carta de 2 de julho de 1713 (CME, 1691-1724, fol. 326) é um documento fundamental pois fornece dados relevantes sobre a atual composição retabular:



- Foram usados dois retábulos-colaterais;
- Os retábulos estavam originalmente na igreja da Misericórdia;
- Por serem retábulos-colaterais primitivamente ocupavam uma posição lateral face ao altar-mor;
- Os retábulos foram levados para a ermida de São Sebastião após o dia 2 de julho de 1713.

Esta informação é esclarecedora quanto à proveniência e à sua localização primitiva e à data a partir da qual podem ter sido transferidos para a sua nova localização. No entanto, não nos permite saber se nessa data os dois retábulos já tinham sido desmontados ou se ainda se encontravam na sua posição original.

Relativamente à localização primitiva é provável que os retábulos colaterais ocupassem os dois nichos que existem atualmente de cada um dos lados do altar-mor da igreja da Misericórdia (Figura 94), pois a forma e as dimensões totais¹²³ dos retábulos colaterais deslocalizados permitem que a estrutura fosse montada no interior dos nichos (Tabela 7).

¹²³ As medidas foram recolhidas usando um medidor de distâncias laser da Bosch.

Tabela 7: Dimensões do retábulo-mor da ermida de São Sebastião e dos nichos dos altares colaterais da igreja da Misericórdia.

Retábulo-mor da ermida de São Sebastião		Retábulos colaterais da igreja da Misericórdia	
 <p>Figura 93: Retábulo-mor da ermida de São Sebastião. Vinícius Queiroz, 2017.</p>		 <p>Figura 94: Altar-mor da igreja da Misericórdia (SCMEvora, 2019, História do edifício).</p>	
Lado norte	Lado sul	Lado norte	Lado sul
4,825 x 1,903 m	4,806 x 1,888 m	5,243 x 1,908 m	5,356 x 1,936 m

Tendo em conta a forma e as dimensões dos nichos e dos eixos laterais do atual retábulo-mor de São Sebastião, consideramos muito provável que os retábulos tenham sido transferidos na sua totalidade (estrutura em talha dourada e painéis), sem que tenha existido uma perda considerável de elementos (Figura 95).

É também provável que a nova organização retabular tenha respeitado a posição que os retábulos tinham na igreja de origem, mantendo no lado do Evangelho a representação do *Batismo de Cristo* e no lado da Epístola a invocação de *São Miguel Arcanjo*. Esta possibilidade é também alicerçada na invocação do atual retábulo-colateral Sul da igreja da Misericórdia, dedicado a *São Miguel Arcanjo* (também chamado altar das Almas)

(Espanca, 1966, p. 174), o que sugere que a campanha decorativa setecentista manteve a iconografia do altar primitivo.



Figura 95: Montagem com a colocação do retábulo-colateral que atualmente forma o eixo lateral direito do retábulo-mor da ermida de São Sebastião no nicho do altar de São Miguel Arcanjo na igreja da Misericórdia.

Sobre a encomenda e produção das pinturas retabulares em estudo, existe muito pouca informação, porque as campanhas realizadas na igreja da Misericórdia na segunda metade do século XVI, e nos inícios do seguinte, foram removidas ou tapadas por novos elementos decorativos no início do século XVIII.

É provável que os retábulos-colaterais tenham sido produzidos na segunda metade do século XVI (Espanca, 1966, p. 323), uma vez que as obras na igreja só começaram em 1553 (Espanca, 1966, p. 171); um ano após a Misericórdia ter transferido a sua sede da ermida de São Joãozinho, anexa à igreja de São Francisco, para as dependências do antigo convento de São

João da Penitência, situado no atual Largo da Misericórdia (Espanca, 1966, p. 171).

Tendo em conta esta cronologia, a encomenda dos retábulos colaterais deverá ter acontecido depois de 1553 e numa data anterior a 1591, visto que, segundo a documentação consultada no Arquivo da Santa Casa da Misericórdia de Évora, nesse ano já existia um altar dedicado a São Miguel na referida igreja (Accordaos da letra A 1, Livro dos acordaos da Irmde da Miz^a da Cidade de Évora, s.d., fol. 181).

Sobre a autoria dos seis painéis, Túlio Espanca considera que podem ser uma obra de parceria, realizada por pintores locais (Espanca, 1954, p. 1), colocando posteriormente a possibilidade de serem obras do pintor Sebastião Lopes, que trabalhou na igreja da Misericórdia (Espanca, 1954, p. 1; Espanca, 1966, p. 323), na época em que decorriam as obras de adaptação do edifício a sede da Irmandade; durante as quais também o pintor Francisco João realizou uma campanha de pintura mural no corpo da igreja (Correia de Carvalho, 2007, p. 27; MME, s/d, As pinturas Murais).

Embora autores como Túlio Espanca e, mais recentemente, Vítor Serrão se tenham interessado por este conjunto de pinturas quinhentistas, o seu avançado estado de degradação impede que seja feita uma análise que permita uma aproximação autoral tendo como base a composição e a técnica de produção artística.

Sem documentação conhecida que comprove a autoria das pinturas, estas questões só poderão ser esclarecidas através de um futuro estudo das técnicas e dos materiais de produção artística¹²⁴, que possibilitem uma análise comparativa com outras obras, atribuídas a Sebastião Lopes e a Francisco João, nomeadamente.

No âmbito da nossa investigação, recorreremos aos métodos de exame e de

¹²⁴ Não foi feito o estudo dos materiais e das técnicas de produção artística dos painéis quinhentistas em estudo por não se enquadrar nos objetivos inicialmente propostos para a presente investigação.

análise disponíveis no Laboratório HERCULES para recolher dados sobre o atual estado de conservação do retábulo-mor de São Sebastião, uma vez que, não nos foi possível aceder diretamente ao objeto de estudo devido às limitações impostas pela Igreja Ortodoxa.

3.4.2. Intervenções de adaptação e de restauro

Segundo as fontes, as pinturas retabulares foram alvo de duas grandes intervenções de restauro. A primeira em 1713, quando os dois retábulos foram remontados na capela-mor de São Sebastião, e a segunda em 1953, quando os painéis foram retirados da moldura retabular para serem restaurados em Lisboa (Espanca, 1966, p. 323; Nascimento *et al.*, 2021).

3.4.2.1. Intervenção de 1713

No início do século XVIII, os painéis podem ter sido restaurados após a transferência dos dois retábulos da igreja da Misericórdia para a sua nova localização.

Nessa época, os dois retábulos foram desmontados e novamente montados num espaço com características arquitetónicas diferentes daquelas para onde foram concebidos. A estrutura do retábulo foi montada sobre uma estrutura de alvenaria construída entre a mesa de altar e a parede fundeira, deixando apenas um pequeno vão entre o tardo do retábulo e a parede exterior do edifício. Esta opção pode ter sido condicionada pela estrutura dos retábulos-colaterais, que, segundo cremos, estava adossada à estrutura arquitetónica formada pelo nicho, dispensando a existência de

uma estrutura de sustentação¹²⁵. Por esse motivo, a remontagem dos retábulos na sua nova localização e a solução encontrada para sustentar a estrutura e fixar à parede pode ter sido condicionada pela inexistência de uma estrutura retabular original mais robusta e pela adição de novos elementos com o objetivo de unir as duas estruturas.

Para além destes fatores, a complexidade do processo de remontagem e a eventual falta de registos sobre a posição de cada elemento, pode ter propiciado a troca de elementos, como aconteceu com o políptico da ermida do Espírito Santo de Ferreira do Alentejo, que já abordámos anteriormente. Nesse sentido, embora nos pareça provável que as pinturas de maiores dimensões tenham mantido a sua posição original, face ao altar-mor, o mesmo pode não ter acontecido com as pinturas retangulares da predela ou com as circulares que rematam a composição.

Provavelmente por essa razão, Túlio Espanca tenha assumido que as estruturas primitivas em talha dourada não tinham sido usadas para compor a nova moldura retabular e que a nova estrutura fosse uma «obra de marcenaria dourada» executada no início de setecentos, mas com características de um período anterior (Espanca, 1966, p. 323; Espanca, 1954, p. 1).

O arranjo retabular que permanece atualmente na capela-mor da ermida de São Sebastião é composto por duas estruturas retabulares com características semelhantes, que ocupam os eixos laterais e que foram unidas através de um eixo central, que apresenta características plásticas distintas.

Formalmente está organizada em três eixos verticais, com três níveis cada um (Espanca, 1954, p. 1; Espanca, 1993, p. 104). No nível inferior do eixo

¹²⁵ Fernando António Baptista Pereira refere que a escolha da madeira usada para construir as estruturas dos retábulos não era tão criteriosa como para o suporte das pinturas retabulares, que, entre o século XV e a primeira metade de XVI, era preferencialmente carvalho (Baptista Pereira, 2001, p. 92).

central foi colocado o sacrário, no nível intermédio há um nicho central destinado à escultura de vulto de São Sebastião e, no nível superior, está uma pintura triangular alusiva à *Paixão de Cristo*¹²⁶.

O eixo lateral esquerdo, tem como tema central o *Batismo de Cristo*, com as representações de *São João Baptista e os Fariseus* na predela e de *Cristo em Glória* no topo. No eixo lateral direito, a representação de *São Miguel Arcanjo* ocupa no nível central, com a representação de *São Cosme e de São Damião* na predela e da *Crucificação* no nível superior (Figura 96) (Espanca, 1954, p. 4; Espanca, 1966, p. 323).

É esta a composição que, de acordo com o *Inventário dos Bens Camarários* de 1911, está na capela-mor da ermida e que é descrita como sendo «[...] composta por diferentes retábulos de madeira pintada, representando diversos santos [...]» (CME, 1691-1724, fol. 318) e que nas décadas seguintes se foi degradando ao ponto de Túlio Espanca considerar que estava completamente arruinada e irreconhecível em 1953, altura em que as pinturas foram alvo de uma nova intervenção (Espanca, 1954, p. 1).

¹²⁶ O sacrário e o nicho foram recentemente tapados com a colocação de representação gráfica de dois ícones, seguindo a tradição da igreja ortodoxa. Também por motivos religiosos a escultura do santo padroeiro foi retirada do nicho.



Figura 96: Modelo 3D do retábulo-mor da ermida de São Sebastião realizado no âmbito deste doutoramento. © Ygit Elvaci, 2017.

3.4.2.2. Restauro de 1953

Sobre o restauro promovido pelo Engenheiro Henrique Chaves e levado a cabo por Albino Moreira da Cunha em meados do século XX, o artigo publicado no *Jornal A Defesa* em janeiro de 1954 é o único documento conhecido que descreve com algum detalhe o trabalho realizado.

É possível que Albino Moreira da Cunha tenha recebido este trabalho na sequência do restauro do painel da *Vitória da Batalha do Salado*, da ermida de São Vicente (Vai ser restaurado o Painel da Batalha do Salado, 1948, p. 4; Comissão Municipal de Turismo, 24/4/1943 a 13/5/1960, fol. 87); por intermédio de Fernando Mardel, com quem colaborou na Oficina de Restauro do Convento de São Francisco em 1937 (Nascimento *et al.*, 2021).

Segundo Túlio Espanca, autor do referido artigo, em 1952 os seis painéis de pintura a óleo sobre pranchas de carvalho (*Quercus sp.*)¹²⁷ estavam em avançado estado de degradação devido às más condições de conservação do edifício, sendo necessário «[...] desinfetar e restaurar as velhas e apodrecidas tábuas [...]» (Espanca, 1954, p. 1).

Com esse objetivo, os painéis foram retirados da moldura retabular e levados para a oficina do pintor-restaurador em Lisboa onde entraram

[...] 33 pranchas soltas, sem malhetes ou emolduramento protetor, no mais desolador estado de conservação, com as massas cromáticas estaladas e desligadas e o preparo original à superfície

¹²⁷ O uso de madeira de carvalho no suporte dos painéis foi confirmado através da análise de três amostras de madeira, suporte das pinturas *Baptismo de Cristo* (ESS_C8B), *Padre Eterno/Cristo em Glória* (ESS_A3) e *São João Baptista e os Fariseus* (ESS_E11). A identificação da madeira do suporte foi feita no âmbito desta investigação no Laboratório José de Figueiredo, pela técnica superior Lília Esteves, a quem agradecemos a colaboração e ajuda.

ocupando os espaços da pintura perdida. Surgiu, no primeiro exame oficial a impraticabilidade de uma restituição absoluta das formas primitivas da pintura a reconstituição era fatal e justa dentro dos moldes ambientais, críticos e modernos.

Desta forma, com profunda competência e sempre observado o carácter primitivo da composição, os painéis, em longos meses de tratamento sofreram as habituais beneficiações do género; nivelamento e ligações das tábuas desconjuntadas, foram desinfectadas, as tintas fixadas e reintegradas na composição e cores originais [...] (Espanca, 1954, p. 4)¹²⁸¹²⁹.

Apesar deste restauro, os painéis chegaram aos nossos dias em muito mau estado de conservação, devido à falta de atenção dada à manutenção do edifício e à mitigação dos fatores de degradação a que as pinturas foram expostas, embora nessa época houvesse consciência do impacto das

¹²⁸ A análise de micro-FTIR realizada no âmbito deste douramento identificou a presença de cera na camada de preparação da amostra ESS_E4 (gesso + barite + cera), o que sugere que este material foi usado para fixar as camadas em risco de destacamento. Na camada de preparação das restantes amostras analisadas (ESS_E1, ESS_E2, ESS_E3), não foi registada a presença de cera, mas sim de polissacarídeos e vestígios de gesso, o que sugere que foi usada uma massa de preenchimento à base de cola de farinha.

¹²⁹ Segundo a informação disponibilizada pela neta de Albino Moreira da Cunha numa entrevista realizada em 2020, o pintor-restaurador costumava desinfestar os suportes e consolidar com cera quente. As lacunas ao nível da camada pictórica eram preenchidas com uma mistura de pigmentos em pó (ocres), cré e óleo de linhaça e a reintegração cromática era feita com uma mistura de pigmentos em pó, óleo de linhaça e cré, que podiam, ou não, ser misturadas com tintas de óleo em bisnaga (compradas em Paris). A camada de proteção era composta por duas camadas de verniz e uma de cera virgem. Agradecemos à família de Albino Moreira da Cunha, toda a informação disponibilizada.

condições ambientais, nomeadamente da temperatura e da humidade relativa, no estado de conservação das pinturas.

De facto, Abel Moura, já considerava que o restauro não podia ser visto como a solução para os problemas de conservação das pinturas provocados por condições ambientais inadequadas, que causam a «[...] desagregação pela perda de aderência dos elementos intermediários, devido ao excesso de ou à falta de humidade; deterioração do suporte da pintura pelos fungos ou pelos insetos, danos e perdas devido à incúria» (Moura, 1962, p. 36). Na sua opinião estes problemas poderiam ser evitados se existisse uma «proteção sistemática dos locais», que poderia ser alcançada através colaboração de conservadores e de arquitetos na criação de planos de salvaguarda permanente dos bens culturais da Igreja e do Estado (Moura, 1962, p. 35).

No entanto, apesar do empenho na reconstrução do edifício e no restauro do retábulo-mor, não foram tomadas medidas preventivas para assegurar as condições de temperatura e de humidade relativa como as implementadas no convento de Jesus de Setúbal, onde foi colocada uma estrutura de isolamento nas paredes do edifício¹³⁰ (Borba, 1969, pp. 21-23).

Como já referimos anteriormente, a forma como o retábulo se encontra fixado à parede fundeira tornou-o mais suscetível aos fatores de degradação que decorrem do mau estado de conservação do edifício¹³¹,

¹³⁰ Em 1969, a propósito dos destacamentos verificados nos painéis pouco tempo após terem sido restaurados, João Botelho Moniz refere que existiam grandes variações de temperatura e de humidade e que para tentar melhorar as condições em que os painéis estavam expostos, foi colocada uma estrutura de isolamento, que consistia numa «[...] segunda superfície constituída por painéis de aglomerado negro de cortiça de uma polegada de espessura, assentes em uma estrutura de madeira aparelhada com a secção de 0,06 x 0,06 e ao alto 0,04 x 0,04 ao baixo devidamente pintadas com cuprinol e munidas de pernes de fixação unhadados à parede, da qual a estrutura se desviou 0,10 [...]» (Borba, 1969, p. 23).

¹³¹ Em outubro de 2018 foi feita uma avaliação do estado de conservação do imóvel e foram identificadas várias patologias. No imediato, a estabilidade estrutural do edifício não estava afetada. No entanto, a existência de vegetação nas coberturas e nas paredes, bem como a existência de fissuras nas paredes exteriores que permitiam a penetração das águas pluviais, a médio e longo prazo, podem ter contribuído para a degradação do imóvel e dos bens

nomeadamente, devido à exposição prolongada às águas pluviais que penetram no edifício através das fendas que existem na parede fundeira. A exposição às variações de temperatura e de humidade relativa promoveu o surgimento de fatores de biodegradação que causaram a degradação dos materiais originais e dos que foram usados no restauro de 1953.

3.4.3. Biodegradação das pinturas retabulares

Em meados do século passado, já existia em Portugal uma reflexão sobre a influência das condições ambientais no surgimento de fatores de degradação biológicos e sobre a suscetibilidade à biodegradação dos materiais usados nos restauros (Lopes, 1952, pp. 52 e 53). Mas, continuavam a ser usados materiais como a cola de farinha ou adesivos proteicos, que podem ser uma fonte de alimento para os microrganismos, desencadeando processos de biodegradação nas pinturas (Miras, 2011, p. 13; Rosado, 2014, p. 42; Salvador *et al*, 2016, p. 120).

Nos casos das pinturas em estudo, as condições ambientais, nomeadamente os elevados valores de humidade relativa, também contribuíram para a alteração dos materiais, nomeadamente da camada de verniz. Em conjunto, todos estes fatores contribuíram para o surgimento e proliferação de micro-organismos, cuja presença foi identificada através dos filmes biológicos que existiam na superfície pictórica¹³² (Figuras 97 e 98).

existentes no seu interior, nomeadamente o retábulo-mor. Esta avaliação foi feita com o apoio técnico do Professor Engenheiro Delgado Rodrigues (LNEC), a quem agradecemos a colaboração e ajuda.

¹³² A superfície das pinturas estava húmida ao toque. No entanto, como não foram recolhidos dados sobre os valores da temperatura e da humidade relativa nas ermidas em estudo, não dispomos de informação sobre as variações que ocorreram ao longo do tempo.



Figura 97: Biofilme à superfície da pintura Cristo em Glória. Fotografia de luz rasante. © Ricardo Silva, 2017.



Figura 98: Biofilme à superfície da pintura Crucificação. Fotografia de luz rasante. © Ricardo Silva, 2017.

Para além destas patologias, na campanha de estudo *in situ* realizada em 2018, constatámos que as camadas pictóricas apresentavam problemas de adesão ao suporte, com áreas de perda devido aos problemas de coesão da camada de preparação (Figuras 99 e 100). Não tendo sido possível avançar para uma análise mais detalhada do estado de conservação das pinturas, optámos por recolher amostras biológicas, que foram posteriormente analisadas no Laboratório HERCULES¹³³ com o objetivo de

¹³³ A identificação dos agentes biológicos que pudessem estar associados aos processos de degradação foi feita através da análise laboratorial das microamostras estratigráficas recolhidas na camada pictórica e da análise do material biológico recolhido na superfície pictórica. O estudo das amostras (zaragatoas mergulhadas em MRD e amostras estratigráficas) foi feito no Laboratório HERCULES, tendo sido realizado o isolamento de ADN metagenómico presente em microamostras (Kit de extração EZNA stool, Omega) e identificado o tipo de comunidades por amplificação do ADN com *primers* específicos (*primer set* ITS utilizado para amplificar a subunidade 5.8S rADN dos fungos e o *primer set* 518F/785R para amplificar a região 16S rDNA das bactérias). Foi também utilizado o SEM-EDS (microscópio eletrónico de varrimento com pressão variável HITACHI S-3700N acoplado a um espectrómetro de raio x Bruker XFlash 5010) para identificar a presença de fungos filamentosos como o *Penicillium sp.*, *Cladosporium sp.* e *Aspergillus sp.*. A presença de *Penicillium sp.* e *Aspergillus sp.* pode ser encontrada em pinturas em museus (Caselli *et al*, 2018, p. 8). O estudo dos microorganismos presentes nos painéis retabulares da ermida de Sebastião foi feito pelo aluno

identificar os microorganismos que colonizavam os painéis, sendo que essa informação nos podia ajudar a compreender melhor os mecanismos de degradação que estavam na origem da falta de adesão da camada pictórica ao suporte, causando o seu destacamento¹³⁴.

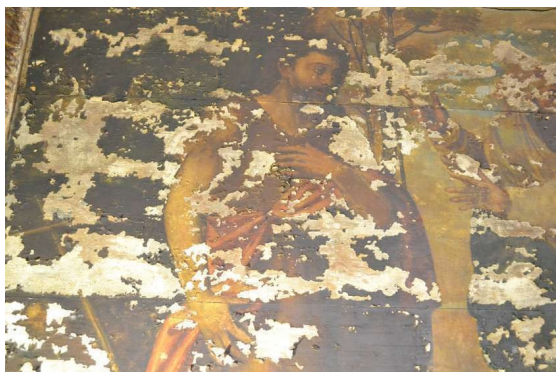


Figura 99: Zonas de destacamento. São João Baptista e os Fariseus. © Ricardo Silva, 2017.



Figura 100: Zonas de destacamento. São Cosme e São Damião. Fotografia com luz rasante, © Ricardo Silva, 2017.

A identificação dos microorganismos em amostras estratigráficas foi feita através da observação de amostras estratigráficas com o Microscópio Ótico Digital e com o SEM-EDS. A análise das amostras no Microscópio Ótico Digital possibilitou a observação de colónias de microorganismos na superfície das amostras, entre zonas de estalado e na camada de da licenciatura em Biotecnologia da Universidade de Évora, Fábio André Franco Gomes, a quem muito agradecemos ajuda no trabalho *in situ* e no estudo laboratorial das amostras biológicas. Este trabalho fez parte do seu projeto de estágio no Laboratório HERCULES, sob orientação da Professora Ana Teresa Caldeira e do Professor António Candeias.

¹³⁴ O surgimento de fungos, bactérias, leveduras ou de algas, depende das condições ambientais, do estado de conservação dos materiais onde estão inseridos (Rosado *et al*, 2015) e a sua proliferação é mais fácil em suportes orgânicos, encontrando nos elementos proteicos presentes nos materiais da pintura uma fonte de alimento. O processo de biodegradação relaciona-se com a presença de micro-organismos e com as alterações causadas pelas suas atividades vitais, nomeadamente quando os materiais que constituem a pintura são usados como fonte de energia e nutrientes (como por exemplo os aglutinantes proteicos ou polissacarídeos); ou quando existe uma alteração química dos materiais causada por componentes ácidos e agentes complexos que são expelidos pelos micro-organismos (Cappitelli *et al*, 2007; Gusmão *et al*, 2003; Ciferri, 1999; Miras, 2011, pp. 13 e 14).

preparação.

A presença de bactérias e de fungos filamentosos nas amostras estratigráficas foi também observada no SEM-EDS¹³⁵, o que nos indica que a colonização está presente nas várias camadas estratigráficas, contribuindo para a desagregação da camada pictórica (Tabela 8).

Através desta informação, foi possível associar a ação biológica às alterações dos materiais que compõem a pintura, nomeadamente à desagregação da camada pictórica, que se manifesta através da separação das várias camadas e da desagregação dos inertes devido à degradação do aglutinante. Foi ainda possível compreender que a presença biológica não está circunscrita à superfície pictórica e que progrediu através das várias camadas até chegar à camada de preparação.

Como consequência dos processos de degradação física provocados pela progressão dos fungos filamentosos através das várias camadas da pintura, verificou-se o crescimento dos micélios de fungos e de cianobactérias, provocando a desagregação e destacamento da camada pictórica (Salvador *et al*, 2016; Miras, 2011, p. 13)¹³⁶. Possivelmente o suporte também poderá apresentar problemas estruturais causados pela contaminação biológica, mas não foi possível confirmar esta hipótese.

¹³⁵ O microscópio eletrónico de varrimento com pressão variável HITACHI S-3700N acoplado a um espectrómetro de raio x Bruker XFlash 5010 (VP-SEM-EDS), permitiu o varrimento da superfície das amostras preparadas em resina. Esta análise permite determinar a composição química de vários pontos da amostra e identificar a proliferação dos microrganismos através das várias camadas estratigráficas (Rosado, 2014, p. 36).

¹³⁶ Em *Identificación y caracteización de comunidades microbianas presentes en pinturas sobre lienzo. Estudio de su capacidad como agentes de biodeterioro*, Maria del Mar Mira explica que em pinturas que foram expostas a condições de humidade extremas a colonização microbiana pode começar na superfície pictórica e progredir para o suporte. No caso dos fungos o crescimento das hifas através da estratigrafia da pintura provoca o deslocamento das camadas, e, numa fase seguinte, a produção de enzimas extracelulares degradam as camadas permitindo o seu avanço em direção ao suporte e causando a desagregação das camadas (Miras, 2011, pp. 26 e 27).

Tabela 8: Identificação da presença de micro-organismos na pintura Cristo em Glória – Amostra ESS_A4.



Figura 101: Local de recolha da amostra estratigráfica, zona 3.



Figura 102: Superfície pictórica no local de amostragem, microscópio digital portátil.



Figura 103: Superfície pictórica da amostra estratigráfica, lupa binocular.

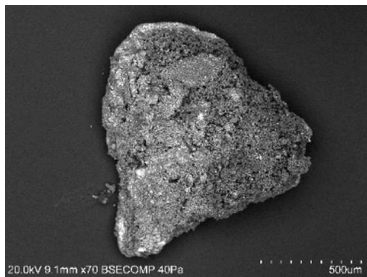


Figura 104: Amostra estratigráfica recolhida na zona 3. Camada de preparação, imagem SEM.

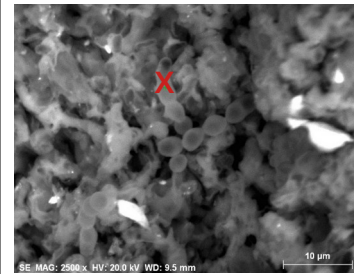


Figura 105: Identificação de uma cianobactéria, SEM.

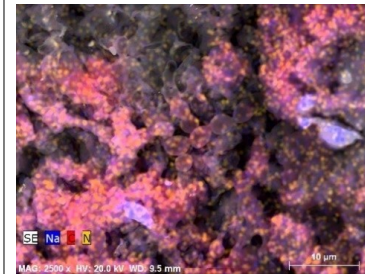


Figura 106: Distribuição elemental de carbono (C) e de azoto (N), indicadores de presença de material orgânico.

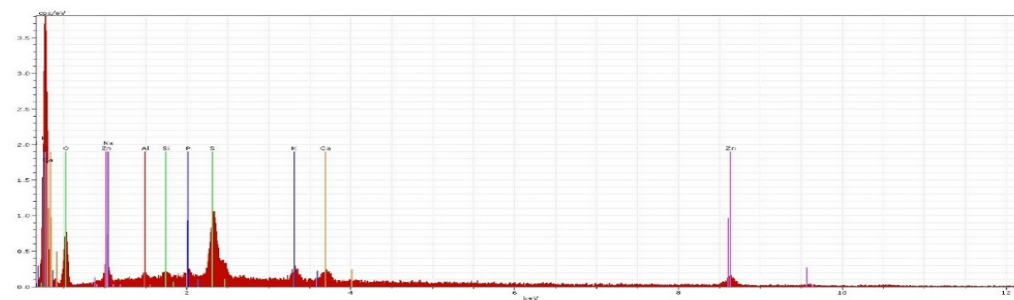


Figura 107: Presença de carbono (C) e de azoto (N).

Partindo desta informação, avançamos para a identificação dos micro-organismos presentes nas amostras recolhidas nos painéis da ermida de São Sebastião e também nas pinturas do retábulo-mor da ermida de São Brás, com o objetivo de estabelecer uma relação entre o estado de conservação do edifício e a contaminação biológica das pinturas retabulares¹³⁷.

Neste contexto, foi identificada a presença de fungos e de bactérias nas pinturas dos dois retábulos, existindo, contudo, uma diferença evidente na variedade de micro-organismos presentes em cada uma das ermidas. Nas pinturas da ermida de São Sebastião foi possível isolar quatro estirpes fúngicas e quatro estirpes de bactérias, e nas pinturas da ermida de São Brás foram isoladas três estirpes fúngicas e seis estirpes de bactérias (Tabela 9).

¹³⁷ O estudo microbiológico teve como objetivo identificar as diferentes populações presentes nas pinturas retabulares em estudo. Foram recolhidas amostras nas várias pinturas, em zonas visivelmente contaminadas e noutras sem presença biológica aparente, utilizando métodos não invasivos (por fricção de zaragatoas de algodão esterilizado na superfície da pintura) e métodos invasivos (utilizando bisturis estéreis para recolher microamostras da camada pictórica), procurando recolher a quantidade mínima necessária para as análises mas assegurando que o material recolhido era representativo da globalidade da obra. A identificação dos fungos e das bactérias foi feita na Unidade de Biotecnologia e Biodegradação do Laboratório HERCULES, através das técnicas de NA (*Nutrient Agar* para identificação de bactérias), MEA (*Malte Extract Agar* para a identificação de leveduras e fungos filamentosos) e CRB (*Cook Rosa Bengal* para a identificação de fungos) (Rosado, 2014, p. 49), por Ricardo Silva, no âmbito do seu projeto de doutoramento, sob orientação da professora Ana Teresa Caldeira. O trabalho realizado em conjunto com o Ricardo Silva e com o Fábio Gomes foi publicado no poster *Identification of biodegradation factors in 16th century altarpiece paintings* e apresentado no congresso internacional Materials 2019.

Tabela 9: População microbiana mais significantes presente nas amostras.

	Pinturas do retábulo-mor de São Sebastião	Pinturas do retábulo-mor de São Brás
Fungos	<i>Penicillium sp.</i> ¹³⁸ <i>Cladosporium sp.</i> ¹³⁹ <i>Mycosphaerella sp.</i> <i>Eucasphaeria sp</i>	<i>Penicillium sp.</i> <i>Cladosporium sp.</i> <i>Aspergillus sp.</i> ¹⁴⁰
Bactérias	<i>Phenylobacterium sp.</i> <i>Bradyrhizobium sp.</i> <i>Pseudomonas sp.</i> <i>Sphigomonas sp.</i>	<i>Phenylobacterium sp.</i> <i>Bradyrhizobium sp.</i> <i>Paenibacillus sp.</i> <i>Micrococcus sp.</i> <i>Bacillus sp.</i> <i>Ralstonia sp.</i> ¹⁴¹

A diferença no número de estirpes identificadas pode ser explicada pelas diferentes condições ambientais do espaço e pelos materiais presentes nas pinturas. No entanto, consideramos que a maior diferença é a formação de biofilmes à superfície dos painéis na ermida de São Sebastião, o que não se verificou nas pinturas do retábulo-mor de São Brás, que apresentam apenas alguns problemas de fixação da camada pictórica (empolamentos e pequenas zonas de destacamentos).

Como vimos nos capítulos anteriores, a ermida de São Brás tem uma

¹³⁸ Fungo filamentosos capaz de produzir esporos rapidamente. Desenvolve-se no verso e na frentes das pinturas e pode provocar o surgimento de manchas (Miras, 2011, p. 28).

¹³⁹ Fungo filamento que se desenvolve na presença de humidade e que pode estar associado à presença de outros fungos. Causa a desintegração da camada pictórica e o surgimento de manchas no verso e na frente da pintura (Miras, 2011, p. 28).

¹⁴⁰ Fungo filamentosos de coloração branca ou amarelada que pode cobrir a superfície da pintura com esporos e degradar os aglutinantes. São capazes de se desenvolver em ambiente com humidade relativa inferior a 55% (considerado o limite para o desenvolvimento de fungos) (Miras, 2011, pp. 28 e 29).

¹⁴¹ Têm a capacidade de produzir metabolitos secundários que apresentam propriedades antimicrobianas, podendo ser utilizados contra fungos filamentosos biodeteriorogénicos (Salvador *et al*, 2016, p. 120). São frequentemente identificados em pinturas a óleo (Caselli, 2018, p. 12).

manutenção regular que assegura que o edifício se encontra em bom estado de conservação, contrariamente ao que acontece com a ermida de São Sebastião, onde a capacidade do suporte lenhoso reter a humidade que passa através da parede fundeira, a condensação que se verificou na superfície das pinturas e a existência de uma fonte de alimento (materiais das pinturas) criou as condições ideais para o surgimento e para a proliferação dos micro-organismos.

No entanto, apesar das condições do meio em que as pinturas se encontram terem um papel preponderante no processo de biodegradação, a proliferação dos microorganismos depende das características do substrato em que se desenvolve, isto é, dos materiais presentes na pintura e que podem ser os originais ou os que foram introduzidos durante uma intervenção de restauro (Miras, 2011, p. 24).

A presença de polissacarídeos¹⁴² nas amostras recolhidas nos painéis da ermida de São Sebastião foi confirmada através do micro-FTIR (Tabela 10), colocando a possibilidade de ter sido usada cola de farinha durante a intervenção de restauro realizada em 1953 para fixar a camada pictórica¹⁴³ ou de numa preparação à base de amido para preencher as lacunas¹⁴⁴, o

¹⁴² Numa primeira etapa do estudo das amostras recolhidas nas pinturas da ermida de São Sebastião a observação com o Microscópio Ótico Digital e com o SEM-EDS revelou a existência de elementos esféricos na camada de preparação. Nesse primeiro momento, colocámos a possibilidade dessa morfologia se dever à interação do *Penicillium sp.* com outros micro-organismos e à capacidade de algumas espécies de fungos precipitarem minerais como calcite ou oxalatos de cálcio (Caselli *et al.*, 2018, p. 9). A presença de polissacarídeos foi posteriormente detetada em amostras recolhidas nas pinturas da ermida de São Sebastião através da análise de micro-FTIR. As análises de micro-FTIR foram realizadas no Laboratório HERCULES pela investigadora Ana Margarida Cardoso, a quem agradecemos a ajuda durante a nossa investigação.

¹⁴³ Não foi identificada a presença de polissacarídeos nas camadas pictóricas (apenas na camada de preparação) o que nos leva a considerar que, caso tenha sido aplicado um *facing* com cola de amido durante o transporte dos painéis para Lisboa, foi completamente removido durante o restauro. A forma como era usada a cola de amido para aplicar o *facing* em pinturas pode ser observada na reportagem da RTP realizada em 1973 ao antigo Instituto José de Figueiredo, disponível para consulta em [Sabe como se restaura um quadro?](#) (Sabe como se restaura um quadro?, 1973).

¹⁴⁴ A utilização de uma camada de preparação corada, composta por amido, proteína,

que explica a sua ausência nas camadas superficiais. A análise por micro-FTIR revelou ainda a presença de carboxilatos nas camadas superficiais, que são produto de degradação que resulta da interação do aglutinante (neste caso do óleo) com os pigmentos usados (Tabela 11).

Tabela 10: Resultados micro-FTIR.


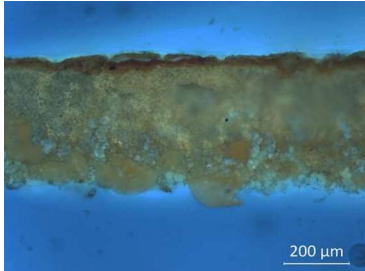
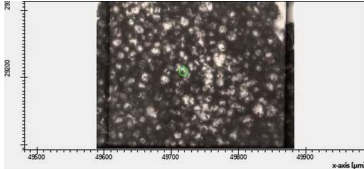

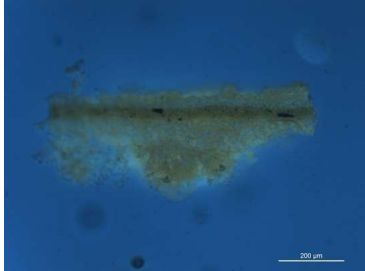
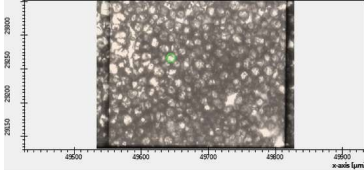
Amostra	Camada	Materiais identificados micro- FTIR
ESS_E1	carnação	Caulinite + Barite + Quartzo + Óleo + carboxilatos
	preparação	Gesso (vestígios) + Polissacarídeo
ESS_E2	vermelho	Caulinite + Quartzo + Resina + carboxilatos
	preparação	Gesso (vestígios) + Polissacarídeo
ESS_E3	verde	Azul da Prússia + Barite + Caulinite + Quartzo + Óleo + carboxilatos
	preparação	Gesso (vestígios) + Polissacarídeo
ESS_E4	amarelo	Barite + Gesso (vestígios) + Óleo + carboxilatos
	preparação	Gesso + Anidrite + Cera

A presença de grãos de amido¹⁴⁵ na camada de preparação foi também identificada através da observação das amostras estratigráficas no Microscópio Ótico (Tabela 11). O facto de o amido poder não ter sido aquecido à temperatura necessária (55-80°C) para formar uma pasta com poder adesivo, também pode estar na origem falta de adesão da camada de preparação (Helwing & Harin, 1999, p. 25).

pigmento vermelho à base de óxidos de ferro e gesso, é mencionada no artigo *A Starch-based Ground Layer on a Painting Attributed to Louis Dulongpré*. (Helwing & Harin, 1999, p.24).

¹⁴⁵ A confirmação da presença de amido na camada de preparação foi feita através do teste de tingimento com um reagente de iodo, tendo-se obtido um complexo amido-iodo de cor azul violácea.

Tabela 11: Identificação de amido na camada de preparação em amostras estratigráficas recolhidas na pintura Cristo em Glória.

M.O.	M.O. com luz UV	Micro-FTIR
 <p data-bbox="233 719 584 786"><i>Figura 108: Amostra estratigráfica ESS_E2, 100X.</i></p>	 <p data-bbox="612 719 963 819"><i>Figura 109: Amostra estratigráfica ESS_E2, 100X, UV.</i></p>	 <p data-bbox="992 618 1358 786"><i>Figura 110: Amostra estratigráfica ESS_E2 preparação: Gesso (vestígios) + Polissacarídeo. Ampliação 150x.</i></p>
 <p data-bbox="233 1155 584 1223"><i>Figura 111: Amostra estratigráfica ESS_E3, 100X.</i></p>	 <p data-bbox="612 1155 963 1256"><i>Figura 112: Amostra estratigráfica ESS_E3, 100X, UV.</i></p>	 <p data-bbox="992 1055 1358 1223"><i>Figura 113: Amostra estratigráfica ESS_E3 – preparação: Gesso (vestígios) + Polissacarídeos. Ampliação 150x.</i></p>

3.4.3.1. Conclusões sobre os processos de biodegradação

O processo de degradação das pinturas pode ser desencadeado por fungos e por bactérias, que, através da sua atividade metabólica desencadeiam processos de alterações dos materiais orgânicos (pigmentos, aglutinantes e vernizes) e inorgânicos (pigmentos) de diferentes naturezas (Miras, 2011, p.14; Caselli *et al*, 2018, p.2).

São ainda poucos os estudos que se debruçam sobre a colonização biológica de pinturas sobre tábua ou sobre tela, e apesar de sabermos que os materiais que constituem uma pintura sobre tábua fornecem o suporte nutricional necessário para o crescimento de microrganismos (Caselli *et al*, 2018, p. 2), não foi ainda possível perceber se o processo de colonização se desencadeia a partir da presença de bactérias que criam as condições propícias ao surgimento de outros microrganismos, como sucede nas pinturas murais (Rosado, 2014, p. 42).

As alterações visíveis a olho nu na superfície das pinturas está diretamente relacionada com a proliferação de bactérias e fungos filamentosos. A sua atividade metabólica pode promover a descoloração e a formação de manchas ou de biofilmes na superfície pictórica, e de outras, que podem não ser visíveis a olho nu como a desagregação dos ligantes, a formação de fissuras e posterior destacamento da camada pictórica (Salvador *et al*, 2016, p. 120). No entanto, importa ressaltar que estes processos de biodegradação são influenciados pelas características dos materiais que constituem a pintura, a acidez e basicidade do meio, as condições ambientais (Miras, 2011, p. 15) e, também, pelos materiais aplicados durante as intervenções de restauro.

Numa primeira análise às pinturas do retábulo-mor da ermida de São Sebastião, realizada *in situ* através da observação direta e com recurso ao microscópio digital portátil, observámos a existência de biofilmes amarelos na superfície das pinturas, o que sugeria a ocorrência de processos químicos de biodegradação. A existência de microrganismos na superfície das pinturas foi confirmada através da identificação da presença de bactérias *Sphigomonas sp*, que se caracterizam pela produção de colónias com pigmento amarelo.

Nas pinturas da ermida de São Brás, foi identificada a presença de *Aspergillus sp.*, um fungo filamentoso que se caracteriza pela coloração branca ou amarelada, embora a sua atividade biodeteriorogénica não tivesse

sido detetada a olho nu.

Durante o processo de caracterização das amostras estratigráficas recolhidas nas pinturas da ermida de São Sebastião, tornou-se claro que existia uma relação entre a degradação da superfície pictórica e a presença de microrganismos entre as diversas camadas da pintura. A observação dos cortes estratigráficos com o Microscópio Ótico e com o SEM-EDS permitiu relacionar a desagregação visível à vista desarmada (destacamentos e lacunas ao nível da camada pictórica), a existência de fissuras que se estendiam a partir da superfície até à camada de preparação e que eram visíveis na observação das amostras estratigráficas, à presença de microrganismos nas várias camadas estratigráficas.

A presença de dois tipos de fungos filamentosos nestas pinturas (*Penicillium sp.* e *Cladosporium sp.*) está associada à ocorrência de processos de biodegradação física, decorrentes dos movimentos e do crescimento dos micélios de fungos e que causam a desagregação e destacamento da camada pictórica (Miras, 2011, pp. 13 e 28). No entanto, a perda de coesão da camada de preparação pode resultar da degradação do ligante proteico, utilizado como fonte nutricional pelos microrganismos, e/ou à precipitação de minerais (como a calcite ou oxalatos de cálcio) como resultado da interação do *Penicillium sp.* com outros microorganismos (Caselli *et al*, 2018, p. 9).

Comparativamente, nas pinturas do retábulo-mor de São Brás a atividade dos fungos filamentosos não se revelou tão nefasta, e apesar de terem sido identificadas três estripes de fungos filamentosos, a camada pictórica não apresenta problemas graves de falta de coesão e destacamento. Neste caso em concreto, para além das diferenças nas condições ambientais verificadas nos dois edifícios, a presença de *Bacillus sp.* pode ter limitado a capacidade de degradação dos fungos filamentosos devido à sua capacidade de produzir metabolitos secundários com propriedades antimicrobianas (Salvador *et al*, 2016, p. 120).

Relativamente à atividade bacteriana, foram detetadas duas estirpes que já tinham sido identificadas noutros estudos e que foram associadas à degradação de pintura mural (Martins, 2009, p. 30): *Pseudomonas sp.* nas pinturas da ermida de São Sebastião e *Bacillus sp.* nas pinturas da ermida de São Brás.

As condições de temperatura e de humidade existentes no interior da ermida de São Sebastião, propícias à condensação de água e a flutuações de temperatura, a localização do retábulo numa zona de fragilidade estrutural do edifício e à higroscopicidade do suporte das pinturas, criaram as condições ideais para a proliferação de micro-organismos (Miras, 2011, p. 24).

A existência de fendas na parede fundeira, à qual está adossado o retábulo-mor, permitiu a passagem da água das chuvas através da estrutura do edifício durante muito tempo. A forma como o retábulo se encontra montado, muito próximo da parede fundeira, limita a circulação do ar e torna a madeira do suporte mais suscetível aos danos causados pela água (seja por escorrência ou por impregnação). Embora não tenha sido possível analisar o verso do retábulo, devido à exiguidade do espaço entre este e a parede, não sabemos se a humidade observada na superfície das pinturas, resultava da porosidade e da capacidade de retenção de água pelo suporte, que migrava para a camada pictórica, ou à condensação de água na superfície das pinturas.

A degradação da camada pictórica que se caracteriza pela falta de coesão generalizada das camadas superficiais, a existência de empolamentos, de destacamentos e de zonas com perda evidente de material (lacunas), sugeria que a ação de degradação dos microrganismos se estendia à camada de preparação. Este facto foi confirmado com a observação das amostras estratigráficas, sem que tenha sido possível concluir se o processo de colonização da camada pictórica se iniciou através do suporte, com a alteração da cola em contacto com a água absorvida pela madeira,

que propiciou a colonização biológica e a proliferação de fungos para a camada de preparação, causando a perda de coesão e a desagregação do suporte. Ou se o processo de biodegradação se iniciou a partir da superfície e foi desencadeado pelo crescimento de micélios pigmentados que formam biofilme sobre a superfície das pinturas ou com o desenvolvimento das hifas dos fungos que penetram através das várias camadas provocando o seu destacamento (Miras, 2011, p. 27).

É também possível que o processo de biodegradação tenha ocorrido em simultâneo a partir do suporte e da superfície da pintura, sendo talvez essa a razão do avançado estado de degradação das pinturas.

Comparando os resultados obtidos para as pinturas que permanecem nas ermidas extramuros, concluímos que a atividade de micro-organismos é maior nas pinturas da ermida de São Sebastião, comparativamente aos resultados obtidos para a ermida de São Brás. Nas pinturas do retábulo-mor da ermida de São Sebastião a população de fungos é mais diversificada do que a identificada nas pinturas da ermida de São Brás, que por sua vez, apresenta uma maior diversidade na presença de bactérias.

O maior número de estirpes de bactérias nas pinturas de São Brás pode estar associado à pouca luminosidade existente da capela-mor. A ausência de luz natural e a reduzida iluminação artificial pode ter promovido proliferação de bactérias, menos dependentes de fatores como a humidade e a temperatura para o seu crescimento.

Enquanto que, na ermida de São Sebastião, as condições ambientais propiciaram o surgimento e proliferação de uma maior diversidade de fungos, e a presença de luz solar (que se projeta diretamente para a capela-mor através do óculo da fachada poente do edifício) pode ter limitado a proliferação de bactérias.

Por outro lado, os materiais utilizados nos processos de restauro, nomeadamente o amido, também podem ter potenciado este tipo de

degradação. Importa neste ponto ter em atenção que as metodologias utilizadas no restauro das pinturas retabulares das ermidas extramuros são diferentes e conseqüentemente os materiais utilizados podem não ter sido os mesmos, uma vez que não foi identificada a presença de polissacarídeos nas amostras recolhidas nos painéis da ermida de São Brás.

Por essa razão, no caso dos painéis da ermida de São Sebastião, a biodegradação identificada na camada pictórica deve-se à ação dos fungos e das bactérias que se encontraram nos materiais presentes nas pinturas, servindo como fontes de alimento, e cuja proliferação foi possível graças às condições ambientais que se verificam no interior do edifício.

Em retábulos como o de São Sebastião ou de São Brás que estão fixos às paredes exteriores dos edifícios, a estrutura retabular está muito perto da parede, a monitorização do estado de conservação da estrutura é essencial para evitar o surgimento de zonas de fragilidade no edifício e, conseqüentemente, que surjam zonas de infiltrações que podem criar as condições ideais à colonização biológica da estrutura retabular e das pinturas¹⁴⁶.

¹⁴⁶ Ver anexo II para mais informações sobre as pinturas.

3.5. Análise comparativa do percurso funcional e patrimonial

Atualmente, verificamos que a avaliação do estado de conservação do património integrado em edifícios religiosos está ainda muito direcionada para a avaliação da estabilidade material, dos aspetos físicos dos bens e dos fatores que contribuem para a sua degradação. Nesse contexto, ainda não existe uma análise da sua integridade patrimonial e funcional, que passaria pela identificação e análise dos valores lhe que estão associados.

Do nosso ponto de vista, a utilização de uma «declaração de significado» tal como propõem Sully e Cardoso (2014) poderia ser uma ferramenta útil para compreender o impacto do uso na aplicação de medidas de salvaguarda do património religioso e nos critérios de intervenção.

Segundo Taylor, a análise de fatores-chaves (como os fatores de degradação) oferece-nos um conhecimento limitado no tempo que está circunscrito à abrangência desses fatores; enquanto uma análise dos valores nos pode ajudar a compreender as alterações sociais e culturais e os contextos em que estas ocorreram (Taylor, 2015, pp. 66-67).

Esta abordagem parece-nos pertinente no contexto da nossa investigação, pela convicção de que existe uma inter-relação entre:

- O contexto religioso, sociocultural e político de cada época ;
- A valorização religiosa e patrimonial;
- O tipo de uso do edifício;
- Os processos de degradação.

Estes fatores podem mudar ao longo do tempo, promovendo alterações físicas e simbólicas (Taylor, 2015, p. 75) que se refletem quer na materialidade do bem (estado de conservação) que na sua imaterialidade (dissociação).

Considerando as ermidas extramuros de São Brás e de São Sebastião, esta abordagem permitiu-nos compreender o contexto em que ocorreram as diferentes campanhas de intervenção nos conjuntos patrimoniais e, a partir daí identificar os fatores que foram determinantes na preservação da pintura retabular quinhentista.

Um dos fatores que nos parece mais relevante é a forma como as ermidas estão integradas no território e na vida da cidade. A influência do crescimento da cidade na valorização religiosa das ermidas camarárias tinha já sido analisada no capítulo anterior, mas no caso das ermidas extramuros, foi possível estabelecer uma relação direta entre o enquadramento urbano e a frequência do uso religioso:

- A ermida de São Brás localiza-se junto a zonas residenciais e está próxima do centro da cidade. Tornou-se sede de paróquia em meados do século XX e mantém até à atualidade o uso religioso diário;
- A ermida de São Sebastião está mais afastada dos núcleos urbanos, numa zona onde as celebrações religiosas têm lugar na igreja de N.^a Sr.^a Auxiliadora, que é a sede da paróquia. Durante um longo período esteve votada ao abandono e atualmente é usada pela Igreja Ortodoxa Portuguesa.

3.5.1. O contexto religioso, sociocultural e político

Recuando até cerca de meio século após a fundação das ermidas de São Brás e de São Sebastião, o Concílio de Trento (1545-1563) reformou o ritual

religioso e a produção artística de objetos religiosos (Muela, 1998, pp. 28-29).

Em Évora, as diretrizes conciliares foram rapidamente postas em prática graças ao empenho do Cardeal-Infante D. Henrique e mais tarde D. Teotónio de Bragança (Serrão, 2012, pp. 104 e 112) e em 1565 já constavam nas *Constituições do Bispado de Évora* (Caetano, 2004, pp. 41-42). Esta renovação da Igreja Católica promoveu a realização de novas campanhas decorativas ao longo da segunda metade do século XVI, durante as quais foram montados novos retábulos seguindo a narrativa iconográfica proposta pela reforma da Igreja, na qual era incentivado o culto mariano, dos santos, das relíquias e das imagens sagradas (Serrão, 2012, p. 107).

Nesse contexto, tornou-se necessário adaptar o espaço litúrgico aos novos dogmas, com a realização de repintes iconográficos, como julgamos ter acontecido com a pintura *Lamentação sobre Cristo deposto da Cruz*, ou com a realização de novas campanhas decorativas e iconográficas, como julgamos ter acontecido no retábulo-mor da ermida de São Brás.

O mesmo pode não ter acontecido na ermida de São Sebastião, que em 1651 tinha um retábulo-mor que seguia uma temática cristológica, o que sugere que a adaptação do espaço de culto às novas diretrizes pode não ter sido implementada de forma tão rígida, como nos parece ter acontecido na ermida de São Brás que beneficiava de uma posição de destaque no contexto religioso da época.

A diferença no posicionamento religioso das duas ermidas extramuros, tornou-se evidente durante a análise da documentação relativa às obras de reconstrução realizadas no século XVII, na sequência dos danos causados durante combates travados na Guerra da Restauração.

Parece-nos que a partir de 1665, se começa a notar a diferença entre as duas ermidas extramuros. A ermida de São Brás, junto à qual eram realizados os Autos de Fé no século XVII (Espanca, 1943, p. 81), foi rapidamente reconstruída, preservando parte do património artístico remanescente e

evitando a sua degradação ou desaparecimento. Relativamente à ermida de São Sebastião, as obras de reedificação prolongaram-se até 1713, salvando-se apenas a escultura de vulto do santo padroeiro, que curiosamente foi guardado na ermida de São Brás até à reabertura ao culto do seu edifício de origem.

3.5.2. A valorização religiosa e patrimonial

O empenho nas obras de reconstrução, revela que já no século XVII o posicionamento das ermidas na vida local era diferente e que a importância religiosa da ermida de São Brás justificou a urgência na sua devolução ao culto. Por outro lado, também constatamos, que a demora na reconstrução da ermida de São Sebastião impossibilitou a sua reabertura o que se viria a refletir no seu uso religioso e na sua valorização patrimonial.

A partir do século XIX a valorização do património religioso, nomeadamente das alfaias litúrgicas, das pinturas e das esculturas retabulares, foi fortemente influenciada pelas mudanças que aconteceram em Portugal e os bens que até então estavam afetos ao culto, ou que permaneciam integrados num contexto religioso, ganharam uma dimensão patrimonial.

Em Évora, os objetos religiosos considerados de maior interesse histórico e artístico foram retirados das ermidas camarárias e armazenados na igreja dos Remédios, até serem depositados no Museu Regional de Évora (Espanca, 1943) ou entregues ao Cabido da Sé de Évora (Entrega de Paramentos, 1936). No caso dos objetos que foram entregues em depósito à Sé Catedral de Évora (Entrega de Paramentos, 1936) é possível que tenham sido incluídos na coleção do Museu de Arte Sacra da Sé Catedral de Évora, aberto em 1933 (Museu de Arte Sacra, 1933).

Relativamente ao processo de musealização, consideramos que no caso das alfaias litúrgicas e das peças de ourivesaria sacra provenientes da ermida de

São Brás, a sua incorporação na coleção do Museu de Évora (atual Museu Nacional Frei Manuel do Cenáculo), aconteceu após o braço relicário, a mitra e o báculo da imagem de São Brás terem sido selecionados para figurarem na exposição a *Exposição de Arte Ornamental Portuguesa e Espanhola*, que teve lugar no South Kensington Museum, em 1881¹⁴⁷ (Pereira, 1947, p. 257).

É provável que terminada a exposição estas peças não tenham sido devolvidas à ermida e que tenham sido guardadas no edifício da Câmara Municipal de Évora ou noutras decências, pois em 1911 não figuram no arrolamento dos bens móveis existentes na ermida de São Brás, mas sim no documento que identifica os objetos de prata e de ouro pertencentes às igrejas administradas pela Câmara que estavam na tesouraria da Câmara Municipal de Évora, onde foi feito o inventário.

Neste contexto, a Câmara Municipal optou por retirar os objetos religiosos com valor patrimonial reconhecido dos edifícios religiosos dos quais era proprietária, assegurando a sua conservação através da musealização. No entanto, esta medida não foi bem aceite pela comunidade religiosa, que pretendia que os objetos fossem devolvidos ao culto, como ficou evidente no pedido feito ao município em 1936, no qual solicita que lhe sejam cedidos os

[...] paramentos e mais objetos de culto que era costume servirem nas festas desta corporação capitular, por votos antiquíssimos, vai celebrar todos os anos nos dias próprios, nas capelas de São Sebastião e de São Brás e na igreja dos mártires de Évora, São

¹⁴⁷ Esta exposição foi replicada em 1882 em Lisboa, no edifício do atual Museu Nacional de Arte Antiga (Pereira, 1947, pp. 257 e 272) e em Évora em 1889, no Palácio de D. Manuel e (DGPC – MatrizNet, ME1474; AJD, Jornal A Defesa de 9/2/1954, Exposição de Arte Sacra no Palácio de D. Manuel).

Vicente, Santa Sabina e Santa Cristeta. Sendo os referidos paramentos e objetos de culto destinados exclusivamente às ditas festas, estão atualmente a deteriorar-se, o que seria motivo de grande pena. Perante estas circunstâncias, ousa o Cabido pedir [...] que lhe confie em depósito mediante inventário os ditos objetos, a fim de serem utilizadas nas solenidades do seu antigo destino [...] (Carta dirigida ao Presidente da Comissão Administrativa da Câmara Municipal de Évora pelo Diretor do Museu Regional de Évora, 1936).

No entanto, apesar da Comissão Administrativa ter deliberado confiar em depósito os objetivos pedidos pelo Cabido (CME, 1936, Expediente n.º registo 46 de 25/1/1936), os bens que estavam na arrecadação do Município acabaram por ser depositados «[...] à guarda do Museu e a seu cargo [...]» (CME, 1936, Correspondência recebida n.º ordem: 422, fol.28; CME, 1936, Processo 122, n.º registo 283)¹⁴⁶.

Esta situação é ilustrativa das diferentes formas de valorização do património religioso pertencente às ermidas camarárias, para os quais a importância simbólica e ritual atribuída pela comunidade religiosa, que requeria a sua devolução ao uso religioso, não era um fator preponderante na estratégia de salvaguarda delineada pela Câmara Municipal, que optou por retirá-los do seu contexto simbólico e funcional original, preservando-os em ambiente museológico.

¹⁴⁶ Os objetos originários da ermida de São Brás foram incorporados no acervo do Museu de Évora, por transferência ou por depósito, o que sugere que as peças que ainda estavam na ermida tenham sido transferidas, e as que tinham sido anteriormente levadas para o antigo Convento dos Remédios, depositadas (DGPC – MatrizNet, ME1476, ME1260).

3.5.3. O tipo de uso do edifício

Estas diferenças que verificamos na valorização dos objetos religiosos também podem ser identificadas na forma como as ermidas foram geridas no longo do último século, existindo uma diferença notória na diferença de abordagem aos edifícios que funcionavam como locais de culto regular e os que tinham menos relevo no contexto religioso local.

No final do século XIX a ermida de São Brás era uma local de culto regular, com confraria e ermitão e a sua classificação como Monumento Nacional em 1910 (DR, 1910, Decreto de 16/06/1910), foi um passo determinante para assegurar a salvaguarda das suas características arquitetónicas, sem que isso impedisse que a ermida mantivesse o uso religioso.

Ainda antes da sua classificação, foram levadas a cabo obras que tinham como objetivo de recuperar a feição primitiva do edifício e, apesar da destruição dos vestígios das campanhas decorativas anteriores (Barata, 1909, pp. 26 e 27), não houve uma diminuição do seu valor patrimonial, nem uma interferência direta na funcionalização do espaço de culto. Foi precisamente a resiliência funcional e o uso contínuo do edifício que promoveu a realização das obras que asseguraram a conservação do conjunto patrimonial e que ao mesmo tempo, foram adaptando o espaço às necessidades litúrgicas, sem que isso, condicionasse a sua valorização patrimonial.

No caso da ermida de São Sebastião, o uso ocasional do edifício e a já referida descontextualização face ao panorama religioso eborense, determinaram o seu encerramento ainda durante a primeira metade do século XX. Apesar das obras de reconstrução realizadas em meados do século XX, esta ermida não recupera o uso religioso, deixando de ser usada como local de culto pela Igreja Católica. Esta desafetação ao culto e o nível de proteção do imóvel, permitiram que fosse usado para outros fins, sem que fosse tida em conta a necessidade de assegurar a preservação do património que permanecia no seu interior.

Relativamente ao uso religioso, tal como aconteceu no século XVI com a reforma promovida pelo Concílio de Trento, em meados do século XX o Concílio Vaticano II dá início a um processo de reorganização e de renovação do ritual religioso.

Em Portugal, as determinações conciliares chegam no rescaldo da Concordata entre a Santa Sé e Portugal, assinada a 7 de maio de 1940 com o objetivo de resolver algumas questões em torno da nacionalização do património da Igreja e de regularizar a situação jurídica da Igreja Católica Portuguesa¹⁴⁷.

A Igreja Católica Portuguesa vê então ser reconhecida a propriedade dos bens que anteriormente lhe tinham pertencido (Ramos, 2009, p. 656; CEP, 1990; Espanca, 1983, p. 253), assim como os valores intangíveis associados ao seu uso cultural estabelecendo-se que:

Os objetos musealizados que tinham funções eucarísticas podiam ser cedidos para as «[...] cerimónias religiosas no templo a que pertenciam, quando este se ache na mesma localidade onde os ditos objetos são guardados» ficando as entidades religiosas como fiel depositárias [...]» (Vaticano, 1940, Concordata entre a Santa Sé e a República Portuguesa, art.º 6.º);

Os objetos religiosos têm um carácter sagrado que torna necessário a sua dessacralização em caso de destruição «[...] por motivo urgente de utilidade pública [...]» (Vaticano, 1940, Concordata entre a Santa Sé e a

¹⁴⁷ Com a implantação da República em 1910 a separação entre o Estado e a Igreja torna-se definitiva (Ramos, 2009, pp. 577 e 586). O [Decreto com força de Lei de 8 de outubro de 1910](#), decreta a extinção das ordens religiosas e a nacionalização dos bens dos Jesuítas (ICOMOS, Legislação Nacional, DIGIGOV – Diário do Governo *Online*, Decreto com força de Lei de 8 de outubro de 1910) e no ano seguinte a publicação do Decreto de 20 de abril de 1911, conhecido como a [Lei da Separação do Estado das Igrejas](#), desvinculava a República Portuguesa da religião católica apostólica romana, renunciando aos encargos culturais, o que levou ao corte de relações com o Vaticano em 1913 (AR, Separação do Estado das Igrejas, 1911).

República Portuguesa, art.º 7.º).

No entanto, estas questões sobre a restituição do património religioso e a importância que os retábulos assumiam na funcionalização do espaço de culto, podem ter contribuído para a demora na renovação do ritual católico (Cunha, 2021) e para a implementação das novas regras relativas à criação do «[...] conjunto de coisas externas que se referem ao culto, sobretudo quanto a uma construção funcional e digna dos edifícios sagrados, ereção e forma dos altares [...]» (Vaticano, 1963, art.º 128).

Na nossa opinião, a implementação destas diretrizes em edifícios religiosos pré-existentes teve de ser ajustada ao património artístico que existia no interior dos imóveis, nomeadamente aos retábulos. Por isso, em edifícios como a ermida de São Brás, a transformação deu-se na reorganização do espaço de culto, com a remoção das grades que delimitavam a capela-mor e com o reposicionamento da mesa de altar (Figura 114).

Na ermida de São Sebastião o espaço de culto manteve-se inalterado até o edifício ser cedido à Igreja Ortodoxa Portuguesa já nos primeiros anos do século XXI. Devido às diferenças rituais, houve uma refuncionalização do espaço, com a colocação de uma iconóstase, que limita o acesso físico e visual à capela-mor.



Figura 114: Interior da ermida de São Brás, 1961 (SIPA FOTO.00159302).

Por tudo isto, consideramos que a resiliência religiosa (Figura 115) e a capacidade de adaptar o edifício e o espaço às necessidades culturais, foram dois fatores determinantes para que a ermida de São Brás preservasse o seu carácter funcional e simbólico, e que o conjunto patrimonial, em particular as pinturas retabulares chegassem aos nossos dias em bom estado de conservação.

A ermida de São Sebastião, por outro lado, perdeu o uso religioso e passou a ser usada pelo município para outros fins no final do século XX (Figura 116).

Não foram realizadas obras de manutenção regular no edifício, nem salvaguardados os bens que permaneciam no seu interior em condições adversas à sua conservação.

Por fim, podemos ainda concluir que as diferenças nos níveis de classificação e consequente proteção, estabeleceu diferentes critérios de intervenção e que essa diferença é notória no estado de conservação das pinturas retabulares.



Figura 115: Missa campal junto à ermida de S. Brás. Eduardo Nogueira, 1941 (AFCME, PT/AFCME/AF/EDN/3302/50039).



Figura 116: Feira do Gado, Largo de São Sebastião (omelhoralentejodomundo, 2015, Feiras do Gado em Évora).

3.5.3. Os processos de degradação

Esta abordagem, centrada no edificado, é evidente na demora em restaurar os painéis do retábulo-mor de São Brás, que apesar de já se encontrarem em mau estado de conservação em meados do século XX (Espanca, 1966, p. 321) só foram intervencionados em 1990 (LJF, s.d., Processo de Brigada Ermida de São Brás).

Consideramos também que o investimento feito na manutenção dos edifícios

religiosos municipais e na preservação do uso religioso regular, foi influenciado pela valorização patrimonial dos imóveis, e que essa diferença de abordagem à sua salvaguarda e valorização se reflete nas condições de preservação dos conjuntos retabulares, sendo óbvias as diferenças no estado de conservação das pinturas do retábulo-mor da ermida de São Brás e do retábulo-mor da ermida de São Sebastião.

As pinturas do retábulo-mor de São Brás foram menos sujeitas aos danos causados pelas flutuações de temperatura e de humidade graças ao bom estado de conservação do edifício. Pelo contrário, a ermida de São Sebastião não beneficiou de obras de manutenção na segunda metade do século XX, desenvolvendo problemas estruturais como a existência de rachas nas paredes exteriores que permitiam a entrada da água da chuva. Devido à existência de uma racha na parede testeira da capela-mor, na qual o retábulo está adossado, as pinturas foram sujeitas a níveis de humidade extremos, com consequências gravíssimas para o seu estado de conservação.

Concluimos, recordando o alerta feito por Abel Moura para que não se limite a conservação das pinturas ao restauro e que se faça um esforço para assegurar as condições ambientais adequadas à sua preservação (Moura, 1962, p. 35). E por isso, a proposta que apresentou durante a 2.^a Conferência dos Conservadores dos Museus, Palácios e Monumentos Nacionais, para que fossem criadas equipas multidisciplinares de «conservadores e arquitetos dos Monumentos, a fim de ser possível estudar um plano para a salvaguarda permanente dos bens culturais da Igreja e do Estado» (Moura, 1962, p. 35), continua ainda hoje a ser pertinente e urgente.

3.6. Considerações sobre a gestão do património religioso

Cada época é caracterizada por um conjunto de princípios e de critérios que definem os valores que são atribuídos ao património e que, com o passar do tempo, acabam por determinar a relação entre o Homem e as suas manifestações culturais tangíveis e intangíveis.

Do ponto de vista antropológico, o património religioso relaciona-se com a memória, com a identidade e com a transmissão de representações e significações simbólico-religiosas e por isso está constantemente a ser contextualizado, descontextualizado e recontextualizado, num processo dinâmico e seletivo da memória coletiva a transmitir para as gerações vindouras.

Contudo, e apesar das definições e recomendações mais recentes sobre esta temática, a atribuição de valor patrimonial nem sempre foi feita pela comunidade que detém e usa os bens religiosos. De facto, a seleção dos bens a preservar como património coletivo tende a ser feita pelas elites, que, inevitavelmente, seguem uma determinada ideologia social e política que influencia a decisão do que deve ou não ser salvaguardado e preservado (Spaarschuh & Kempton, 2019, p. 3).

Até ao século XIX, a gestão do património religioso que se mantinha afeto às funções culturais esteve entregue às entidades eclesiais, e no caso das ermidas em estudo, às confrarias, que procuravam adequar os edifícios às necessidades do uso, secundarizando as questões de preservação do património artístico. A partir de novecentos, as preocupações em torno da salvaguarda dos monumentos e dos testemunhos do passado fizeram com que

os edifícios religiosos passassem a ver vistos também como espaços patrimoniais e não apenas como espaço de culto.

Esta mudança simbólica e funcional colocou novos desafios na gestão destes edifícios. Para lidar com esta questão, em 1854, Costa Cascaes propunha que a gestão dos edifícios religiosos passasse a ter em conta a funcionalização do espaço de culto e a preservação do património, atribuindo aos párocos um papel relevante na sua gestão (Costa Cascaes, 1854, p. 221), numa proposta que reconhece a importância da comunidade religiosa que utiliza do espaço na preservação e valorização patrimonial dos edifícios afetos ao culto.

Com a chegada do século XX, Portugal torna-se um estado laico e vários edifícios religiosos passaram a estar sob tutela do Estado (ICOMOS, Legislação Nacional, Decreto n.º 3.856 de 22 de fevereiro de 1918, art.º 5.º e art.º 7.º). No entanto, as questões em torno da nacionalização do património da Igreja em Portugal arrastaram-se até 1940, altura em que são revistos os critérios de cedência dos objetos sagrados e dos bens móveis e imóveis com uso cultural, com a assinatura da Concordata entre o Estado Português e o Vaticano.

Contudo, algumas questões perduraram até ao final do século XX. A Conferência Episcopal Portuguesa culpabiliza a Lei da extinção das ordens religiosas e a Lei da Separação do Estado das Igrejas pela perda de um vasto conjunto de bens ligados ao «[...] exercício da sua missão evangelizadora [...]», salientando que a nacionalização «[...] deu origem à descaracterização de numerosos templos e edifícios, destruição de outros, afetação de muitos deles a fins que repugnam a sua natureza, perda, destruição e extravio de bens [...]» (CEP, 1990).

De facto, a doação de bens à Igreja sempre foi uma prática comum e persiste até à atualidade e, para além de garantir o funcionamento litúrgico, tem como objetivo assegurar que a memória do doador perdura no tempo (Sousa, 2018,

pp. 1005 e 1024)¹⁴⁸.

No entanto, estes valores simbólicos, intimamente ligados aos bens, não foram tidos em conta pela sociedade laica que deu início ao processo de nacionalização. Todo o processo foi propício à dispersão da informação, à descontextualização e à exiguidade de registos sobre a origem e a função religiosa dos bens que passaram para a posse do Estado ¹⁴⁹.

Para clarificar algumas questões que prevaleciam sobre a gestão dos edifícios religiosos afetos ao serviço da Igreja e que estão classificados como monumentos nacionais e imóveis de interesse público, o Estado Português e a Santa Sé assinaram uma nova Concordata em 2004¹⁵⁰. Este documento substitui a Concordata de 1940 e estabelece que cabe ao Estado a conservação, a reparação e o restauro dos edifícios religiosos classificados que estão afetos ao culto e que estas intervenções devem ser feitas em harmonia com o plano estabelecido de acordo com a autoridade eclesiástica para evitar perturbações no serviço religioso. A gestão dos edifícios afetos

¹⁴⁸ Essa intenção está patente nos documentos de doação e de legado, nos quais o doador determina os encargos associados ao património religiosos que deixou de estar na posse da Igreja. A licença feita a Luís Lourenço, fundador da igreja de São Vicente em Évora, para comprar uma herdade ou fundar uma capela é um bom exemplo dos encargos associados: «[...] ele tinha vontade de ordenar como para sempre lhe dissessem uma missa por sua alma em igreja de São Vicente que ele fizera em a dita cidade [...] ele queria comprar em nosso reino e senhorio além de metade de todos seus bens que por nossa autoridade e mandado deixa ao cabido da Sé da dita cidade uma herdade que custasse e valesse cinquenta mil reis a qual também queria deixar ao dito cabido para por bem dele lhe haver de ter cargo de lha mandar e fazer cantar a dita capela para sempre [...]» (Pereira, 1998, p. 106).

¹⁴⁹ O problema da dispersão também se prende com a mobilidade que os bens musealizados adquiriram ao longo do século XX, como é disso exemplo o pedido de cedência de objetos feito em 1960 pela Direção Geral do Ensino Superior e das Belas Artes ao Museu Regional de Évora. Os objetos destinavam-se à decoração da Embaixada de Portugal no Rio de Janeiro e da lista constavam seis cadeiras e quatro pinturas, entre elas a *Ceia da Sagrada Família* de Josefa d'Óbidos (Cedência de peças do Museu Regional de Évora para decoração da nova Embaixada de Portugal no Rio de Janeiro, 1960).

¹⁵⁰ Os termos da [Concordata de 2004](#) aprovada pelo Decreto do Presidente da República n.º 80/2004 de 16 de novembro (MP, s.d., Consulta de tratados internacionais, Concordata entre a República Portuguesa e a Santa Sé).

ao culto religioso é feita pela Igreja a quem cabe a sua guarda e regime interno (MP, Concordata entre a República Portuguesa e a Santa Sé).

Quanto ao património religioso classificado que pertence ao Estado e que não tem uso religioso, a sua gestão, valorização, salvaguarda e colocação à fruição pública no Alentejo foram até ao final de 2023 da competência da Direção Regional da Cultura do Alentejo ou da Direção Geral do Património Cultural (DGC Alentejo, 2020, p. 1). No entanto, nenhum dos nossos objetos de estudo estava sob a tutela direta da Direção Regional da Cultura do Alentejo.

4. A musealização das pinturas retabulares quinzentistas

Embora pareça existir um esforço por parte das instituições culturais em transmitir a importância histórica e memorial do património que albergam (Crespo, 2012, p. 85), no caso dos objetos religiosos verificamos que, na maioria dos espaços museológicos, os conteúdos das tabelas informativas centram-se, na descrição histórica e artística, remetendo para segundo plano os seus valores simbólicos e o seu uso ritual, o que retira significância ao objeto.

No nosso ponto de vista, isto é o resultado de um longo processo de laicização do património musealizado, que não é valorizado pelos aspetos intangíveis relacionados com o uso e com a função religiosa, mas sim pelas suas características técnicas e materiais, pelos seus aspetos estilísticos e pela sua relevância nos campos da história e da história da arte.

Sobre estas questões, importa ainda frisar que a descontextualização física e a quebra do vínculo entre o bem e o seu local de origem pode acontecer na sequência da musealização do objeto, mas também pode ter origem em alterações no edifício ou na sua forma de utilização que promoveram a sua transferência para outros locais ou a sua musealização.

Por essa razão, a conservação da informação sobre a passagem do espaço religioso para o espaço museológico é uma parte fundamental da sua história, porque constituiu o elo entre o objeto e a sua origem, que futuramente poderá permitir reatar essa ligação, alargando a experiência museológica a outros edifícios que contam a história do objeto religioso, facilitando a sua

recontextualização (Nascimento & Alves, 2016).

Para alcançar este objetivo podem ser implementados vários tipos de estratégias, mas é imprescindível que, para além de dados factuais seja fornecida informação sobre o significado intrínseco e a forma de utilização dos objetos, para que estes possam ser compreendidos por alguém que desconhece a sua origem ou a maneira como foram usados (Tilden, 2007, p. 33; Roque (a), 2011). Através de descrições mais completas, que incluam vários aspetos sobre a peça e o seu percurso, podemos mesmo fornecer ferramentas que permitam a assimilação dos valores imateriais das peças e do seu significado (Grancea & Grancea, 2018).

A incorporação desta informação no discurso museológico torna-se assim fundamental para assegurar a total compreensão do objeto, contornando o desconhecimento em relação ao uso ritual destes bens.

A associação de informação às peças expostas e o recurso à realidade aumentada seria, a nosso ver, uma maneira atrativa de complementar a sua observação direta, combinando informação sobre os aspetos tangíveis das peças, com outros dados que podem remeter para valores imateriais. Este processo de documentação, já usado em inúmeras instituições, permitiria a recuperação dos contextos funcionais e simbólicos, através de reconstruções gráficas ou textuais, em suporte analógico ou digital (Roque (a), 2011).

4.1. O contexto patrimonial e museológico eborense

O património integrado num edifício religioso tem um papel específico na ritualização do espaço. Cada objeto tem uma função própria sendo os seus valores simbólicos individuais importantes para se compreender e contextualizar as restantes partes do conjunto patrimonial.

Estes objetos sacralizados têm um significado transcendental e um propósito funcional para a comunidade que os utiliza durante a sua prática religiosa, adequando-se as suas características artísticas ao propósito simbólico (Roque, 2004), relacionado com o seu uso ou função ritual num determinado espaço religioso. São esses aspetos intangíveis que justificam a sua existência e que distinguem estes objetos de outros bens com as mesmas características materiais.

Por esta razão, no caso dos objetos religiosos musealizados cuja proveniência é desconhecida ou de que não estamos familiarizados com o seu uso ritual, a sua recontextualização torna-se ainda mais difícil, porque a sua interpretação fica limitada à análise das suas características materiais e o objeto não é totalmente compreendido pelo observador (Lambrecht *et. al.*, 2018).

Para além disso, os valores que são atribuídos ao património religioso podem mudar ao longo do tempo, alterando o seu significado e a sua função. As mudanças que ocorreram nos conjuntos patrimoniais, sejam elas pela ação ou pela inação no bem, estão relacionadas com o processo significação e de atribuição de novos significados, com a capacidade de os bens patrimoniais receberem e transmitirem os valores que lhes são atribuídos ao longo do tempo (Taylor, 2015, p. 67).

A secularização do património religioso e a transformação funcional que poderá ser promovida pela sua patrimonialização são exemplos disso, por alterarem o enquadramento simbólico e ritual destes bens, influenciando a forma como as pessoas olham e interagem com os espaços e com os objetos que testemunham uma prática religiosa (Duque, 2013).

Atualmente, os edifícios religiosos conjugam o uso cutil e o uso cultural, e o seu interesse histórico e artístico é cada vez mais visto como um ativo que pode ser rentabilizado economicamente. Esta tendência, que se tornou numa prática comum nas últimas décadas, tem contribuído para a salvaguarda e para a implementação de medidas de conservação do património religioso que

deixou de ter um uso cultural regular (Roque, 2011).

Após essa perda, a preservação da identidade primitiva de um edifício ou de um objeto pode ser um desafio, uma vez que a informação disponibilizada tende a ignorar o seu enquadramento funcional e a sua dimensão simbólica, valorizando apenas os aspetos estéticos, técnicos e materiais da produção da obra de arte e, conseqüentemente, limitando a interpretação das peças devido à falta de informação contextual.

Foi nesse contexto que a abertura de espaços museológicos ligados a instituições religiosas e a musealização de edifícios religiosos conferiu a estes bens uma nova existência, na qual os objetos perderam o seu significado primitivo ao adquirir um novo, como parte de uma coleção museológica (Brulon, 2015). Este processo de atribuição de novo significados e de novas funções é influenciado pela vocação do museu e é fundamental para se compreender o processo de musealização do património religioso.

Enquanto os museus eclesiásticos, como o Museu de Arte Sacra da Sé Catedral de Évora, vêm as suas coleções como ferramentas de evangelização, prolongando a atuação da Igreja (CPPCI, 2001; Afonso, 2013), as instituições laicas que têm no seu acervo objetos religiosos, como o Museu Nacional Frei Manuel do Cenáculo, centram a sua ação na valorização dos aspetos históricos e artísticos das peças. Estas diferenças na missão e na vocação das instituições museológicas acabam por transparecer nas tipologias das coleções, na narrativa e na forma como as peças são inseridas no espaço expositivo.

Comparando a abordagem à musealização da pintura retabular seguida por estes dois museus eborenses, constatamos que a forma de exposição das peças varia de acordo com o espaço expositivo. No caso do Museu de Arte Sacra da Sé de Évora, as características do edifício e a organização do espaço impõe algumas limitações na disposição das obras de conjunto. O que, associado à ausência de informação sobre a relação das várias pinturas entre

si, promove uma observação individualizada de cada pintura, perdendo-se a noção de conjunto.

Por outro lado, houve uma intenção de recriar a organização do altar-mor do século XVII que pertencia a uma capela do Colégio das Crianças de D. Maria do Céu Lemos, situado junto à Sé, através da conjugação de várias peças dispostas de acordo com a sua utilização original. Esta solução expositiva oferece uma visão do conjunto funcional, embora a substituição da escultura de vulto de *Cristo Crucificado* por uma alusiva à *Ressurreição*, altere a narrativa iconográfica primitiva (Figuras 117 e 118).



Figura 117: Altar de capela (séc. XVII).
(AFCME, David Freitas, c.1960. PT AFCME
AF/DFT/83/4632).



Figura 118: Solução expositiva para
enquadrar pintura retabular. Museu de Arte
Sacra da Sé de Évora. © VGN, 2018.

No Museu Nacional Frei Manuel do Cenáculo, o conjunto retabular que pertencia à capela-mor da Sé de Évora é apresentado como um políptico. As pinturas ocupam um lugar de destaque no percurso museológico, contudo a sua observação está limitada pelas dimensões dos painéis e da sala, que, embora permita que os painéis sejam organizados de acordo com a disposição retabular primitiva, inviabiliza a reconstituição do enquadramento arquitetónico original ou ao contexto religioso a que pertenciam¹⁵² (Figura 119).

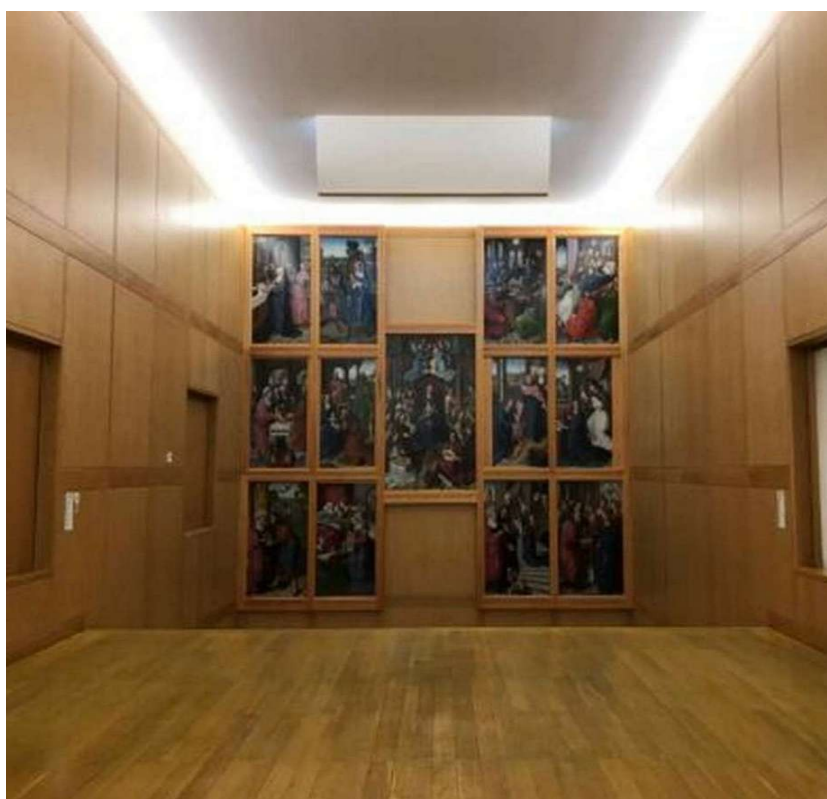


Figura 119: Montagem do políptico na sala de exposição do Museu Nacional Frei Manuel do Cenáculo. © MIR, 2020 (Roque, 2020).

¹⁵² Esta solução expositiva permite que o políptico seja observado a uma distância que é suficiente para que possa ser feita uma leitura de conjunto, embora se perca a noção de perspetiva que só seria possível se as pinturas fossem colocadas num nível superior (recriando o seu posicionamento na estrutura retabular sobre a mesa de altar).

A vocação não religiosa dos museus laicos parece ser a justificção para a ausência de um enquadramento simbólico e funcional dos objetos de arte sacra, apresentados sem que seja feita uma referêcia ao seu uso ritual ou ao seu simbolismo primitivo, como referimos. Contudo, quando a proveniência da obra é conhecida, seria vantajoso estabelecer uma relação com o local para onde foram criadas.

Colocar um objeto num espaço musealizado não é suficiente para garantir a sua valorização como testemunho material de uma manifestação artística e cultural. De uma forma geral, a falta de informação sobre a proveniência ou organização retabular original acaba por limitar as possibilidades expositivas que permitiriam enquadrar as peças num espaço arquitetónico, decorativo, simbólico e ritual, sem que essa contextualização seguisse um discurso catequético.

É necessário associar ao objeto musealizado a informação que permita a qualquer pessoa, independentemente do meio cultural e religioso a que pertence, compreender os valores simbólicos e funcionais das peças relacionados com o seu uso ritual primitivo, mas também os valores que adquiriu com o processo de patrimonialização e que conduziram à sua musealização (Nascimento *et. al.*, 2018).

Esta análise permite concluir que a falta de informação contextual sobre o uso simbólico primitivo dos objetos musealizados é uma realidade nestes dois museus eborenses. Apesar de poder ser expectável que os museus dirigidos ou associados a instituições religiosas tivessem outra abordagem na criação de conteúdos informativos sobre os objetos devocionais musealizados, colocamos a possibilidade de esta poder ser uma forma de colocar este património em perspectiva. Enquanto no espaço cultural as peças adquiriam uma função simbólica, no espaço museológico os objetos deixaram de mediar o ritual religioso e são apresentados como testemunhos materiais do património artístico da Igreja, e, por esse motivo, esses valores intangíveis não são destacados.

Sobre esta questão, não podemos ignorar que a grande maioria dos bens religiosos foram incorporados nas coleções museológicas do Estado na sequência do processo de patrimonialização referido anteriormente. Na nossa opinião a abordagem museológica seguida por muitos museus portugueses que apresentam o património religioso enquanto objeto artístico é herdeira desse processo oitocentista de laicização do património, marcado pelo crivo da relevância histórica e da qualidade artística, numa clara desvalorização da sua importância como testemunhos materiais da cultura e da história religiosa portuguesa.

Este processo alterou de forma definitiva os valores associados a esse património e contribuiu para a perda da ligação dos objetos com os seus edifícios de origem, conduzindo à atual falta de informação sobre o contexto original de algumas peças musealizadas (Roque, 2005).

A dispersão dos objetos, a destruição total ou parcial dos edifícios e o carácter sintético de muitos registos documentais, dificultam atualmente a identificação e a localização desse património, impossibilitando que seja feita uma leitura de conjunto. Para além disso, a mobilidade que os objetos adquiriram faz parte da sua história e essa informação é fundamental para se compreender o percurso do conjunto patrimonial.

Estas questões deveriam também ser consideradas nos planos de reabilitação e de valorização de centros históricos, aplicando uma abordagem multidisciplinar, alargada ao conjunto e não focada numa realidade específica, de forma a se garantir a sustentabilidade e a viabilidade das intervenções a longo prazo.

Tendo em conta estas questões e a realidade patrimonial da cidade de Évora, desenvolvemos várias atividades de divulgação patrimonial, com o objetivo de propor uma estratégia de salvaguarda integrada, assente na valorização patrimonial dos conjuntos patrimoniais em estudo e da sua inserção no panorama cultural eborense.

4.1.1. Proposta de intervenção na ermida de São Sebastião / igreja dos Santos Apóstolos Pedro e Paulo

A transformação da ermida de São Sebastião em igreja dos Santos Apóstolos Pedro e Paulo foi um processo no qual foi necessário reorganizar o espaço de culto, com a colocação de uma iconóstase, que separa simbólica e fisicamente o interior da igreja em duas áreas: uma de acesso público e outra de acesso restrito.

A colocação deste elemento tornou possível adaptar o edifício às regras rituais do culto ortodoxo, sem mudar de forma permanente o interior do edifício. Contudo, este novo elemento limita o acesso físico e visual ao retábulo-mor quinhentista, de onde foi retirada a escultura de vulto do padroeiro, por não se adequar às regras religiosas do culto atualmente celebrado no local.

Estas mudanças no edifício e no património retabular pré-existente, prendem-se com a funcionalização do espaço de culto, mas levantam preocupação relativamente à preservação do retábulo-mor e ao restante património que permanece no edifício.

Para além disso, o afastamento da comunidade religiosa católica romana e a cedência do edifício à comunidade ortodoxa do Alentejo, colocou a ermida num limbo entre o passado, materializado no património artístico representativo do seu uso religioso primitivo, e a sua presente refuncionalização, que alterou a organização e o simbolismo do espaço, sendo, a nosso ver, necessário atuar no sentido de destacar a importância histórica e artística do conjunto, bem como a sua salvaguarda.

Perante estes factos e cientes do avançado estado de degradação do retábulo-mor em 2016, desenvolvemos uma proposta de plano de salvaguarda integrada, como objetivo de promover a sua valorização patrimonial através da implementação de medidas que assegurem a funcionalização do espaço de culto e que promovam a conservação do conjunto patrimonial.

4.1.1.1. Desenvolvimento da proposta

Como parte do nosso projeto de investigação, enquadrado no Programa Doutoral Heritas – Estudos do Património, propusemos o desenvolvimento de um plano de salvaguarda integrada, que seguia uma abordagem multidisciplinar, partindo da colaboração dos centros de investigação da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (CIEBA) e da Universidade de Évora (Laboratório HERCULES).

Considerando que a atual classificação da ermida de São Sebastião apenas contempla a preservação do edificado¹⁵¹ (CME, 2007, p. 15), não existe um impedimento à realização de novas campanhas decorativas que alterem o interior do imóvel, e a ausência de ações de preservação e de valorização patrimonial por parte das entidades competentes, pelo que estruturámos uma proposta em três etapas:

1.^a – Análise do estado de conservação do conjunto patrimonial

Identificação e caracterização do património artístico;

Análise do estado de conservação e identificação dos fatores de degradação;

Caracterização do funcionamento do imóvel.

2.^a – Desenvolvimento do plano de salvaguarda integrada

Plano de conservação;

¹⁵¹ O imóvel está classificado como imóvel de valor concelhio E1 e a sua proteção é determinada pelo Plano Diretor Municipal da Câmara de Évora, que no 21.º (Edificações de Valor Patrimonial) determina que as intervenções devem «ser sempre salvaguardadas as características determinantes da sua identidade e imagem» e que as obras de conservação, restauro, reabilitação e remodelação, devem ser apreciadas previamente pelas entidades competentes (CME, 2007, p. 15).

Plano de comunicação;

Plano de adaptação funcional.

3.^a – Implementação do plano de salvaguarda integrada

Intervenção de conservação e de restauro do retábulo-mor;

Ação de valorização patrimonial e de inclusão do edifício no circuito cultural eborense;

Intervenção artística na nave central.

A primeira etapa tem como objetivo a análise do estado de conservação do conjunto patrimonial, para a partir dessa informação se poder delinear um plano de ação adaptado às suas características artísticas e às atuais necessidade funcionais.

Na etapa seguinte, e com a colaboração das entidades responsáveis pela gestão do edifício, nomeadamente a Câmara Municipal de Évora e a Igreja Ortodoxa Portuguesa, seria definida a abordagem metodológica a implementar de forma a responder aos objetivos de adequação funcional, valorização e preservação patrimonial.

A estratégia de comunicação tem como objetivos aproximar as pessoas do seu património, alertando para o seu valor e para a importância de seu estudo e preservação. Para a sua concretização, previmos a realização de modelos 3D e o uso de soluções de realidade aumentada, para apresentar os resultados obtidos durante a nossa investigação numa plataforma de divulgação de

informação disponível *online*¹⁵² e, em formato impresso, através da criação de um livro ou desdobrável *pop up*.

A realização de modelos 3D dos retábulos, é, no âmbito do nosso projeto, apresentada como uma solução para as limitações no acesso ao interior dos edifícios fechados ao público ou que, devido ao tipo de uso atual, têm restrições no acesso. Seguindo o exemplo de outros projetos já implementados e que recorrem a este tipo de solução, foram feitos modelos 3D dos retábulos-mores em estudo com o intuito de explorar a sua viabilidade e possível utilização na plataforma¹⁵³. Foi também efetuado um modelo 3D do exterior da ermida de São Brás, para explorar as potencialidades desta solução¹⁵⁴.

O uso simultâneo de recursos de comunicação *online* e de material informativo mais tradicional pareceu-nos importante para alcançar o maior número possível de pessoas, e como forma de democratizar o acesso à informação.

Para além deste aspeto, a estruturação de um plano de conservação e de adaptação do espaço às suas atuais necessidades culturais, poderia evitar, no imediato, a perda do património retabular que se encontra em avançado estado de degradação, e, a médio e longo prazo, o investimento na conservação e manutenção do imóvel, bem como a realização de campanhas decorativas que adequassem o espaço ao seu uso atual¹⁵⁵.

¹⁵² Nesta fase da investigação colocávamos a hipótese de utilizar uma plataforma disponível gratuitamente na Internet para testar estas soluções. Como a abordagem era centrada na antiga ermida de São Sebastião, não existia ainda a necessidade de se criar uma base de dados onde fosse possível incluir diferentes edifícios.

¹⁵³ O levantamento fotográfico e os modelos 3D dos retábulos foram feitos no âmbito desta investigação e como parte das atividades do estágio realizado no Laboratório HERCULES pelos alunos da City University of Macau, Erato, Selena e Clare, a quem agradecemos a ajuda.

¹⁵⁴ O modelo 3D do exterior da ermida de São Brás foi feita no âmbito desta investigação pelo investigador Bento Caldeira do Centro de Geofísica de Évora, Universidade de Évora, a quem agradecemos a ajuda neste projeto.

¹⁵⁵ Os planos de manutenção dos edifícios religiosos devem contemplar a relação entre o espaço e o utilizador, para que as medidas de manutenção e de adaptação sejam compatíveis com as características do edifício e com o seu funcionamento.

A última fase da proposta consiste na implementação da metodologia definida, nomeadamente com a atuação direta no conjunto patrimonial, tendo em vista a conservação e o restauro do património retabular e a adaptação funcional do edifício, mediante a realização de uma intervenção artística na nave. Estas duas ações seriam acompanhadas por atividades de valorização patrimonial e de divulgação das intervenções previstas com o objetivo de suscitar o interesse pela ermida, promovendo a sua inclusão no círculo cultural eborense.

Criar condições para realizar uma intervenção artística nas paredes e tetos do corpo da ermida (que estão caiados de branco e nos quais não foram identificados vestígios de campanhas decorativas anteriores) e o restauro do retábulo-mor são os grandes objetivos desta proposta. Isto é, que através do restauro do retábulo-mor fosse preservada a memória funcional da antiga ermida de São Sebastião e que com a realização de uma campanha decorativa fosse deixado um registo do atual uso religioso.

Uma primeira versão desta proposta foi apresentada à comunidade ortodoxa local em junho de 2017. Nessa ocasião foram discutidas as necessidades de adequação do espaço às regras culturais ortodoxas e a realização do estudo técnico e material do retábulo-mor, tendo em consideração as restrições de acesso à capela-mor (especificamente às mulheres).

Posteriormente, o *Projeto de Salvaguarda Integrada para a ermida de São Sebastião/Igrejas dos Santos Apóstolos Pedro e Paulo* foi apresentado à vereação da cultura da Câmara Municipal de Évora, a quem propusemos integrar o projeto nas atividades do Ano Europeu do Património Cultural, que decorreu em 2018¹⁵⁶, com a realização de uma campanha decorativa reversível, que adaptasse o interior da ermida às necessidades funcionais e à

¹⁵⁶ A intervenção artística na ermida de São Sebastião podia ser integrada nas atividades do Ano Europeu do Património Cultural como estratégia de valorização da arte e do património enquanto vetores de integração social e de desenvolvimento social e económico da Europa. Esta atividade poderia ser enquadrada nos objetivos de diversidade, diálogos interculturais e coesão social que se pretendiam alcançar durante esses anos.

estética do culto ortodoxo.

A execução do projeto artístico poderia ficar a cargo das universidades vinculadas a este projeto (Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa e a Universidade de Évora), dando a oportunidade aos alunos de ciências da arte e do património para testar novas soluções e metodologias de intervenção.

O projeto decorativo e iconográfico pode ser desenhado a partir das descrições da ermida primitiva e das temáticas representadas nas pinturas e esculturas dos altares existentes no século XVII, apresentada através de representações iconográficas, que respeitem as regras iconográficas ortodoxas, mas seguindo um linguagem artística atual, como a usada na capela-mor da igreja de Santa Eulália de Provençana, l'Hospitalet de Lobregat, em Barcelona¹⁵⁷ (Hadden, 2013) (Figuras 120 e 121).

Podem também ser usadas soluções permanentes ou móveis para criar uma composição decorativa que separe os diferentes espaços mas que, ao mesmo tempo, estabeleça uma ligação entre a iconóstase e o restante edifício, como as que foram usadas por Moritz Götze na igreja do castelo de Bernburg¹⁵⁸ (Figuras 122 e 123).

¹⁵⁷ O projeto decorativo teve início com o convite feito pelo padre Ramon Mor ao artista Raul Sanchez Araque para decorar a abside da igreja, cuja construção remonta a 1957. O objetivo da intervenção era seguir uma linguagem artística apelativa, que nas palavras do padre deveria transmitir uma «mensagem atualizada». Segundo o artista que levou a cabo a campanha decorativa, o resultado final é «uma decoração mural feita com aerossol, mas não tem o estilo do *graffiti*» (EFE, 2012).

¹⁵⁸ No projeto artístico da igreja do castelo de Bernburg, na Alemanha, foram usadas placas de esmalte, fixas às paredes do edifício para criar um revestimento parietal amovível, que segundo o artista, permite que as gerações futuras possam facilmente remover os painéis pictóricos (DW, 2021). Na nossa opinião este é um exemplo de como a intervenção artística pode ser integrada no espaço religioso, sem que isso implique uma alteração permanente no interior do imóvel.

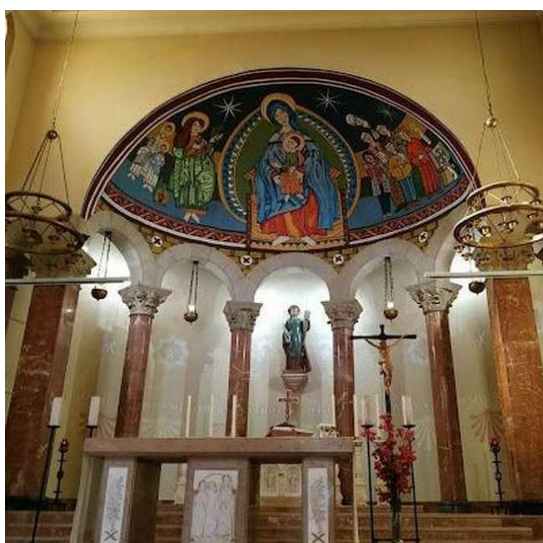


Figura 120: Graffiti na capela-mor da igreja de St.ª Eulália, Barcelona (elpata-rutas.blogspot.com, 13/3/2021).



Figura 121: Interior da igreja de St.ª Eulália (Encinas, 2019).



Figura 122: O pintor e artista gráfico Moritz Götze de Halle/Saale em frente à igreja protestante do castelo de St. Aegidien em Bernburg © picture Alliance / ZB (Reber, 2016, Durch die Bernburger Kunstkirche).



Figura 123: Instalação com placas de esmalte na igreja do Castelo de Bernburg da autoria de Moritz Götze. (Galerie Rothamel, s.d.).

Relativamente à implementação da proposta apresentada ao município, apenas pudémos realizar a campanha de estudo e diagnóstico das pinturas retabulares¹⁵⁹. Em dezembro de 2023, a Direção Regional da Cultura do

¹⁵⁹ A recolha de dados e de amostras das pinturas dos retábulo-mor foi feita exclusivamente pelos elementos masculinos do Laboratório HERCULES, respeitando as regras do culto ortodoxo e as limitações no acesso à capela-mor, que se encontra atualmente separada do resto do edifício pela iconóstase.

Alentejo e a Câmara Municipal de Évora solicitaram o apoio técnico e científico da equipa do Laboratório HERCULES que acompanhou este projeto de doutoramento e a utilização do estudo realizado para suportar uma intervenção de emergência no retábulo. Embora este seja um passo importante para a salvaguarda do conjunto, será fundamental, na nossa opinião, concretizar o projeto na sua total dimensão pois seria uma oportunidade para pôr em prática um projeto multidisciplinar de salvaguarda e de valorização do património religioso eborense.

Estamos convictos que, à semelhança do que se verificou com a igreja de Santa Isabel em Lisboa, que esteve no centro da discussão sobre os critérios de intervenção no património, pelo impacto visual da intervenção artística de Michael Biberstein¹⁶⁰ (Figura 124), ou da igreja do Senhor Jesus do Calvário em Montemor-o-Novo, cujas origens remontam ao final do século XVI, onde em 1956 Domingos Rebelo pintou um *Calvário* sob o arco que dá acesso à capela-mor (Figura 125)(DGPC – Património, s.d., Sacristia (antiga Sala do Despacho) ...) ¹⁶¹, a realização de uma campanha decorativa na ermida de São Sebastião/Igreja dos Santos Apóstolos Pedro e Paulo iria contribuir para a funcionalização do espaço de culto e poderia tornar o edifício num ponto de

¹⁶⁰ “Um Céu para Santa Isabel” surgiu em 2009 com o projeto artístico de Michael Biberstein encomendado pelo prior José Manuel Pereira de Almeida, da paróquia de Santa Isabel. Após a morte do artista o projeto de reabilitação do teto da igreja passou para as mãos de uma equipa alargada, na qual participaram Julião Sarmiento e Delfim Sardo (Galeria Jeanne Bucher-Jaeger, Paris) (Appleton Domingos, 2011). A sua execução esteve a cargo da Factum Art Foundation e ficou concluída em 2016. (ncrestauro, 2016).

¹⁶¹ Outro exemplo da introdução de uma nova linguagem plástica num edifício religioso pré-existente, é o da pintura mural que cobre as paredes e o teto do corredor de acesso à sacristia da igreja do Sacramento em Lisboa. O fresco representa as Alianças de Deus e dos Homens e foi executado em 1955 por João de Sousa Araújo (1929-2023) por iniciativa do Padre Abel Varzim, que também promoveu uma campanha decorativa na capela dedicada na St.^a Maria Goretti. Contudo, como reconheceu o pintor «[...] deve ter sido um pouco aflitivo na altura aparecer num templo clássico uma outra harmonia», e, talvez por esse motivo, o fresco foi tapado durante cinquenta anos. Foi destapado por iniciativa do Padre João Seabra que promoveu também o seu restauro em 2007. A intervenção foi feita por João de Sousa Araújo, que criou uma nova composição alusiva ao Antigo Testamento numa zona que estava danificada devido à colocação de um painel de azulejos (João José de Sousa Araújo, 2014).

interesse no circuito cultural eborense, tornando-se num exemplo de integração da arte contemporânea em espaços patrimoniais e de inclusão cultural e religiosa.

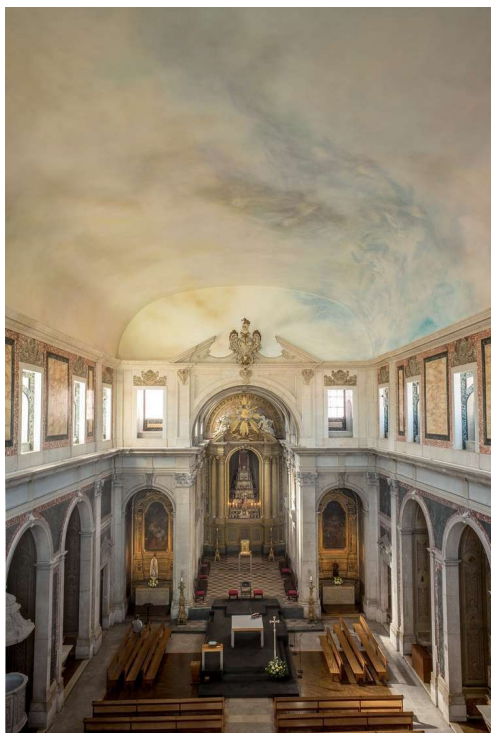


Figura 124: Pintura mural no teto da igreja de Santa Isabel, Lisboa (Appleon Domingos, 2011).



Figura 125: Fresco do Calvário na igreja do Calvário em Montemor-o-Novo. © VGN, 2017.

4.1.2. Projeto da Ermida para o Museu: a história de uma pintura

No contexto da nossa investigação, a questão da ligação dos objetos musealizados aos seus edifícios de origem começou por ser trabalhada a partir

dos bens da ermida de São Brás, que atualmente estão em exposição no Museu Nacional Frei Manuel do Cenáculo.

O objetivo era perceber a viabilidade da implementação de estratégias museológicas que possibilitassem a recontextualização do património musealizado através da recuperação da sua ligação aos seus edifícios de origem. Interessava-nos ainda perceber se os utilizadores do museu tinham interesse em conhecer a origem dos objetos, compreender a sua função e significado original, e, também, se a comunidade religiosa era recetiva a projetos de musealização do património religioso.

Partindo dos conceitos anteriormente abordados, e que se relacionam com a relevância da recontextualização dos objetos religiosos musealizados e dos seus valores intangíveis para uma correta compreensão da materialidade do património, desenhámos uma estratégia de comunicação que teve como objetivo recuperar o vínculo entre a pintura *Lamentação sobre Cristo deposto da Cruz* e a ermida de São Brás.

A proposta de recontextualização foi pensada de forma a poder ser incluída no plano museográfico do museu, prolongando a experiência museológica à ermida de São Brás.

Se considerarmos que a ligação entre o património integrado num edifício não se resume à materialidade do suporte, e que esse vínculo é definido pelos valores intangíveis que justificaram a sua existência num determinado espaço, como temos vindo a defender, esta ação poderá ser entendida como uma estratégia de musealização integrada, na medida em que recupera a ligação entre o edifício religioso e a pintura que está deslocalizada.

Este processo de abertura do espaço museológico aos edifícios de onde provêm as peças que atualmente compõem o seu acervo é, também, uma forma de aplicar o conhecimento obtido através da investigação histórica e artística e do estudo técnico e material da obra. Estes dados de carácter científico, que muitas vezes não são disponibilizados aos visitantes, podem

contribuir para a criação de uma abordagem transversal ao objeto religioso, tornando a experiência museológica mais atrativa e dinâmica.

O desafio com que nos deparámos foi o de apresentar este conjunto de dados, que se relacionam com a materialidade da peça e com todos os valores intangíveis que permitem a sua inteligibilidade, através de uma linguagem acessível e apelativa, que não se sobreponha ao presente discurso museográfico do museu. Nestas circunstâncias, a realidade aumentada, da forma como é sugerida por vários autores, poderá ser usada para associar informação sem a impor ao visitante. A escolha entre usar este recurso, prolongando a visita a outros espaços que lhe sejam sugeridos fora do museu, ou não a usar, cingindo a experiência ao espaço museológico, caberá ao visitante.

Atualmente, o museu já está integrado em vários percursos patrimoniais na cidade de Évora, o que proporciona ao visitante uma contextualização histórica e artística da coleção, embora não exista uma ligação clara entre os edifícios e o seu património que foi musealizado. Esta ligação é feita essencialmente no museu, com a indicação da proveniência na tabela informativa colocada junto à peça. Apesar dessa ligação ser irrecuperável para várias peças, existem algumas pinturas retabulares, como é o caso da pintura *Lamentação sobre Cristo deposto da Cruz*, para as quais é ainda possível reatar esse vínculo.

Com este intuito, em 2018, ano em que se celebrou o Ano Europeu do Património Cultural, propusemos à Paróquia de São Brás e ao Museu Nacional Frei Manuel do Cenáculo realizar uma atividade conjunta que promovesse a divulgação do património proveniente da ermida em exposição no museu.

Desta parceria nasceu a atividade *Da Ermida para o Museu*¹⁶², que convidava os visitantes do museu a conhecer o local de proveniência das peças e a

¹⁶² Agradecemos a colaboração do Padre Manuel Vieira e da equipa técnica do Museu Nacional Frei Manuel do Cenáculo, nomeadamente à técnica superior Maria do Céu Dez Reis e o Dr. António Alegria, no planeamento e realização da atividade.

comunidade religiosa a descobrir o seu património musealizado, através da participação nas seguintes atividades:

Da Ermida para o Museu: a história da pintura *Lamentação sobre Cristo deitado da Cruz*:

Síntese: Disponibilização de conteúdos informativos em português e inglês sobre o património musealizado e o edifício;

Objetivos: Recontextualizar a pintura *Lamentação sobre Cristo deitado da Cruz*. Divulgar os resultados do estudo histórico, artístico, técnico e material realizado. Promover o acesso ao património e a aproximação da comunidade religiosa ao museu;

Material de apoio: Desdobráveis, tabelas informativas disponíveis na ermida e no museu, e conteúdos digitais acessíveis através de um código QR;

Duração: Agosto a dezembro de 2018¹⁶³.

Visita guiada aos objetos da ermida de São Brás:

Síntese: Visita ao património religioso da ermida de São Brás em exposição no museu, contou com a colaboração do Padre Manuel Vieira e da técnica do museu M.^a do Céu Dez Reis;

Objetivos: Divulgar junto da comunidade religiosa o património religioso que foi musealizado, promovendo uma reflexão sobre o seu significado simbólico, a sua utilização primitiva e a sua importância histórica e artística. Promover o acesso ao património e a aproximação da comunidade religiosa ao museu;

¹⁶³ A proposta inicial previa apenas a colocação de material informativo na ermida e no museu entre os dias 17 e 23 de setembro de 2018. Posteriormente a atividade foi prolongada até ao final desse ano.

Duração: 24 de novembro de 2018.

Durante o período em que decorreu a atividade *Da Ermida para o Museu: a história da pintura Lamentação sobre Cristo deposto da Cruz* foi disponibilizado material informativo, criado a partir da investigação realizada sobre as pinturas quinhentistas da ermida de São Brás e sobre o seu percurso funcional.

Com o intuito de complementar a informação que já existia e que era disponibilizada gratuitamente nos dois locais, foi colocada uma placa com informação sobre a ermida de São Brás junto à pintura, na sala de exposição (Figura 126); e na ermida, a informação sobre a pintura atualmente musealizada foi deixada no altar colateral norte, no local onde existia o altar quinhentista a que pertencia a pintura *Lamentação sobre Cristo deposto da Cruz* (Figura 127).

Para além destes dados, era possível aceder aos resultados do estudo técnico e material da pintura através da leitura de um código QR¹⁶⁴ e saber mais sobre a ermida e o seu património (primitivo retábulo-colateral norte e atual retábulo-mor) ou sobre o Museu Nacional Frei Manuel do Cenáculo e os objetos em exposição que pertenciam à ermida de São Brás, através da leitura dos desdobráveis fornecidos no local¹⁶⁵(Anexo VI.I).

¹⁶⁴ A escolha do código QR (ou Quick Response code) como via de acesso a conteúdos digitais, baseou-se no baixo custo da sua implementação e na possibilidade de disponibilizar uma grande quantidade de informação. Esta é uma ferramenta usada em muito espaços museológicos e patrimoniais e tem a capacidade de ligar um objeto ou um edifício ao mundo digital, bastando apenas ter acesso a um dispositivo que leia o código e que tenha acesso à Internet (Billings, 2012).

¹⁶⁵ Os desdobráveis em formato A4 estavam disponíveis em português e em inglês e incluíam informações sobre a localização, o horário de funcionamento e o percurso entre os dois edifícios, podendo também ser usados como guia de visita.

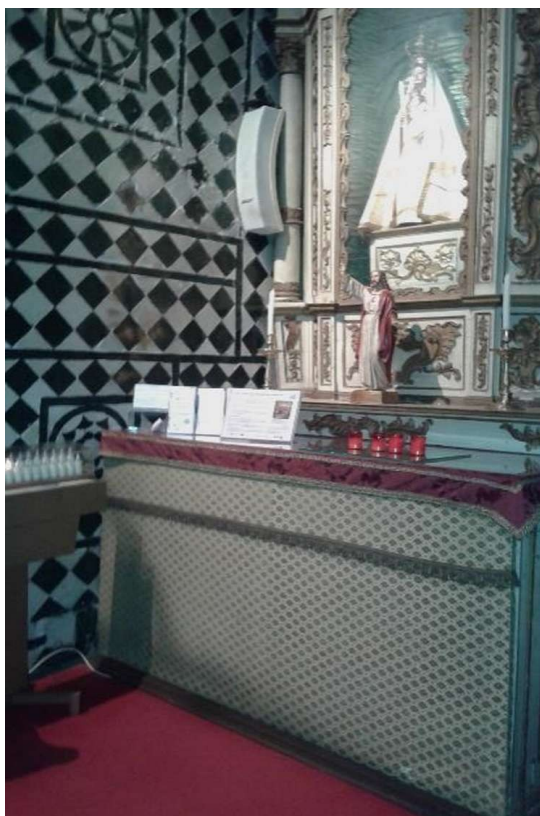


Figura 126: Material informativo disponibilizado na ermida de São Brás. © VGN, 2018.



Figura 127: Material informativo disponibilizado na sala de exposição. © VGN, 2018.

Como forma de tornar a atividade mais atrativa para a comunidade local, e com o objetivo de reduzir os constrangimentos que poderiam ser colocados pela necessidade de pagar entrada no museu, os participantes que iniciassem o seu percurso na ermida eram convidados a preencher um inquérito que podia ser trocado no museu por um ingresso gratuito¹⁶⁶.

O inquérito bilingue foi pensado como forma de se monitorizar a atividade, porque a contabilização dos visitantes no museu e na ermida não fornecia informação sobre o número e o perfil das pessoas que fizessem a visita de

¹⁶⁶ Os visitantes do museu que quisessem participar na atividade eram também convidados a preencher o inquérito disponível no museu e a entregá-lo na ermida, embora não se colocassem aqui as mesmas questões de acesso porque a entrada na ermida é livre.

propósito pela atividade, nem sobre o sentido do fluxo dos visitantes. Interessava-nos também perceber qual era o suporte comunicacional mais apelativo e mais utilizado pelos participantes: o material impresso, com um formato mais tradicional, ou os conteúdos digitais, acessíveis através de um código QR.

Na visita guiada aos objetos da ermida de São Brás, foi utilizada uma abordagem diferente para se oferecer uma atividade gratuita dirigida aos jovens que frequentavam a catequese e às suas famílias. A visita teve a duração aproximada de duas horas e os participantes foram organizados em dois grupos que circularam entre a sala onde estava a pintura *Lamentação sobre Cristo deposto da Cruz* em exposição permanente, por nós apresentada, e a sala onde podiam ser observadas alfaias litúrgicas, cuja utilização e significado foi explicado pelo Padre. Manuel Vieira.

As atividades desenvolvidas propunham uma abordagem museológica integrada, na qual a interpretação do património religioso musealizado é feita através da visita ao edifício de origem e do contacto com a vivência do espaço. Ao olharmos para os objetos como parte de um conjunto simbólico, funcional e artístico mais amplo, a análise de cada peça deixa de ser feita com base em valores específicos, relacionados com as suas características materiais ou com a sua utilização religiosa, e poderá também ser feita através da experiência individual de visita e da interpretação da informação disponibilizada no local.

4.1.2.1. Avaliação das atividades

O impacto destas atividades desenvolvidas foi medido através da análise dos inquéritos entregues na ermida e no museu, do número de pessoas que usaram o código QR para aceder aos conteúdos disponibilizados *online* e do número de participantes na visita guiada (Anexo VI.II).

Inicialmente, pensámos que a avaliação da atividade *Da Ermida para o Museu: a história da pintura Lamentação sobre Cristo deposto da Cruz* poderia ter como base o número de pessoas que circulou entre os dois edifícios, que foi calculado através da contagem dos inquéritos entregues. No entanto, apenas foram preenchidos nove inquéritos (cinco no museu e quatro na ermida), não sendo representativo da totalidade de participantes envolvidos, por não considerar os que optaram por não preencher e entregar o inquérito. Ainda assim, os nove inquéritos deram-nos informações que possibilitaram chegar a algumas conclusões, como veremos.

A *Visita guiada aos objetos da ermida de São Brás* suscitou muito interesse por parte dos paroquianos de São Brás, maioritariamente nas crianças que frequentam a catequese e as suas famílias, contabilizando-se mais de 100 participantes.

Comparando as duas atividades constatamos que a atividade *Da Ermida para o Museu: a história da pintura Lamentação sobre Cristo deposto da Cruz* captou mais interesse por parte dos turistas, mais predispostos a circular pela cidade e a descobrir outros espaços patrimoniais, estando por esse motivo disponíveis para se deslocarem de um edifício para o outro.

Os resultados dos inquéritos indicam precisamente esta tendência. Apenas um inquérito foi preenchido por um residente em Évora, o que nos leva a crer que os utilizadores regulares da ermida não participaram na atividade porque a informação sobre o valor histórico e artístico do património religioso musealizado não captou o seu interesse, muito embora tenha sido divulgada nas redes sociais da paróquia e do museu.

Pelo contrário, a visita guiada ao museu contou com a participação entusiástica de uma centena de pessoas, curiosas por saber o significado e a função primitiva dos objetos musealizados, o que nos leva a concluir que não basta adaptar os conteúdos ao público-alvo, é fundamental ajustar as atividades aos seus interesses. Quando o público-alvo é a comunidade local, neste caso, as

peças que vivem em Évora, o sucesso das atividades museológicas depende da possibilidade de as enquadrar na sua rotina. Este é um fator extremamente relevante para assegurar a continuidade deste tipo de ações em espaço museológico e também fora dele.

Analisando a afluência à visita guiada, concluímos que o sucesso se deveu, em grande medida, ao envolvimento dos familiares das referidas crianças. Isto revela a importância da população infantil e juvenil na sensibilização da comunidade local para a necessidade de preservar e valorizar o seu património, mas também, para contrariar o desinteresse nas atividades culturais, que foi um dos maiores desafios na implementação deste projeto.

Relativamente à forma como a informação foi disponibilizada, apesar das tecnologias atualmente disponíveis e da facilidade no acesso à *Internet* através de dispositivos móveis pessoais, o código QR usado para divulgar os resultados do estudo técnico e material da pintura não despertou o interesse dos visitantes da ermida e do museu. Durante os cinco meses em que a atividade decorreu só foi consultado quatro vezes, sendo um resultado inesperadamente mau.

Este facto pode dever-se à inexistência de uma rede *Wi-Fi* gratuita nos edifícios quando realizámos esta atividade e do acesso à informação disponível no código QR depender dos recursos de cada utilizador. Para além desta condicionante, importa ressaltar que é necessário ter um dispositivo móvel compatível com esta tecnologia, sendo importante que futuramente a utilização destas estratégias contemplem o acesso gratuito à *Internet* ou a disponibilização de dispositivos eletrónicos que podem ser usados no local.

A conjugação de uma oferta informativa digital, na qual podem ser exploradas soluções virtuais, como sejam a criação de modelos 3D ou o uso de realidade aumentada, com uma proposta mais tradicional, num formato impresso, poderá eliminar alguns dos constrangimentos mencionados e torná-la interessante para um público-alvo mais alargado.

Por outro lado, o desenvolvimento desta atividade permitiu-nos testar a viabilidade de uma proposta museológica alternativa às atuais estratégias de contextualização do património religioso.

Com a colaboração do Museu Nacional Frei Manuel do Cenáculo e da Paróquia de São Brás, foi possível expandir o espaço museológico, criando um diálogo entre o museu, a ermida e a cidade. Esta poderia ter sido uma oportunidade para reforçar a relação entre a população eborense e o seu património, contudo, concluímos que a abordagem utilizada não foi apelativa para a comunidade religiosa da Paróquia de São Brás.

Na atividade *Da Ermida para o Museu: a história da pintura Lamentação sobre Cristo deposto da Cruz* a informação disponível na ermida identificava a pintura e mencionava alguns factos sobre a sua musealização e restauro. Estes dados não captaram o interesse os utilizadores do edifício religioso, para quem existe uma forte carga simbólica associada ao património religioso. Para estas pessoas, que participaram em grande número na visita guiada, o carácter simbólico atribuído aos bens que permanecem *in situ*, também persiste nos bens musealizados.

Esses aspetos intangíveis podem, e devem, ser considerados na elaboração de conteúdos direcionados para este público-alvo, com o objetivo de sensibilizar as pessoas para a importância da valorização e da preservação do património integrado da ermida, não só daquele que permanece em edifícios religiosos, mas também do que foi musealizado.

Concluímos que a criação de ferramentas de mediação, o prolongamento da ação museológica a outros espaços patrimoniais da cidade e a captação do interesse da população local, são os desafios que a implementação de uma proposta desta natureza poderá ter de enfrentar.

4.2. Plano de salvaguarda integrada

4.2.1. Contextualização da proposta

Tendo como base as atividades realizadas no contexto da nossa investigação e da realidade patrimonial eborense, e atendendo à situação individual dos edifícios religiosos e à classificação do núcleo urbano da cidade de Évora como Património Mundial da UNESCO, realizámos uma análise baseada nas estratégias de comunicação patrimonial, nas propostas de rentabilização turística e nos recursos informativos disponíveis. Começámos por constatar que:

Não existia uma estratégia de comunicação comum aos espaços patrimoniais localizados no centro histórico de Évora;

Não existia uma linguagem museográfica coerente nos edifícios históricos musealizados (possivelmente por serem tutelados por diversas instituições);

Os conteúdos informativos disponibilizados nos edifícios não permitem a sua interpretação enquanto parte de um conjunto patrimonial;

Os edifícios religiosos que estão abertos ao público como espaços culturais mantêm grande parte do património artístico *in situ*, mas sem uma contextualização funcional;

A atuação das instituições museológicas é dirigida para a valorização das suas coleções;

Muitos edifícios históricos estão encerrados ao público ou têm o acesso condicionado;

O Évora Ticket (bilhete único que dá acesso a vários museus e edifícios históricos) não estabelece um diálogo entre os vários espaços;

A gestão dos edifícios religiosos que permanecem afetos ao culto tende a conjugar a utilização religiosa e o interesse turístico dos espaços;

A valorização patrimonial dos edifícios religiosos continua a ser baseada no seu interesse histórico e artístico;

O investimento das entidades tutelares na divulgação e na preservação centra-se nas zonas de maior interesse turístico, localizadas no eixo formado pela igreja de São Francisco, pela Sé Catedral e pelo Templo Romano;

Os edifícios religiosos com potencial interesse turístico estão em melhor estado de conservação;

Os edifícios religiosos afetos ao culto mantêm um uso regular;

Os espaços museológicos são mais visitados por turistas do que pela população local;

Os edifícios religiosos são visitados por turistas e utilizados pela população local como espaços de culto.

Considerando a investigação levada a cabo entre 2017 e 2020, concluímos que existem vários níveis de valorização dos edifícios históricos localizados no centro histórico de Évora, sendo notório o investimento feito na conservação dos espaços patrimoniais de maior interesse turístico. Em alguns casos, como na igreja de São Francisco ou na Sé Catedral de Évora, o seu interesse turístico promoveu a sua rentabilização económica e o acesso passou a ser pago.

Na nossa opinião, esta medida tem contribuído para o enfraquecimento da relação dos eborenses com o seu património religioso, uma vez que em vários edifícios o acesso ao interior apenas é livre durante as celebrações religiosas. Nestes casos, poderia ser estudada a possibilidade dos residentes não terem

de pagar a entrada.

Curiosamente, parece existir uma memória simbólica que permanece associada ao uso primitivo dos espaços e que acaba por condicionar a forma como a população se relaciona com o seu património. Isto é muito evidente na ermida de São Vicente, cujo percurso enquanto espaço de culto foi marcado por longos períodos de abandono e a sua posterior musealização e refuncionalização garantiu a sua preservação como espaço patrimonial mas não o seu uso frequente por parte da população local.

Verificámos que também aqui existe uma resiliência funcional dos edifícios aos quais são atribuídos valores simbólicos e identitários, mas esses valores estão gradualmente a ser desvalorizados face aos patrimoniais, que potenciam a utilização turística dos espaços e a sua rentabilização como ativo económico.

Este potencial turístico do património eborense foi o mote para a realização de várias intervenções de conservação, restauro e valorização realizadas no âmbito do *Alentejo 2020 – Programa Operacional do Alentejo*. Os objetivos de defesa e de valorização do património cultural e natural como via para posicionar o Alentejo como região com uma oferta turística diferenciada, fez com que as entidades tutelares dirigissem a sua ação para a criação de melhores condições de acolhimento aos visitantes. Contudo, seria pertinente repensar a abordagem que tem sido utilizada na valorização do conjunto patrimonial eborense, para que as estratégias de comunicação e de dinamização abranjam toda a cidade e não apenas os espaços mais conhecidos.

A importância de se pensar na cidade como um todo já era reconhecida por Luís Reis Santos que, em 1939 sublinhava a necessidade de empreender uma obra de conjunto para que «[...] toda a cidade de Évora seja admirada como um autentico museu [...]» (AJD, *Jornal A Defesa* 25/11/1939, Évora cidade Museu - Palestra de Luís Reis Santos). Numa palestra emitida pela Emissora Nacional e transcrita num artigo do *Jornal A Defesa*, Reis Santos defende que:

É necessário que eruditos e artistas estudem o problema urbano, arqueológico, etnográfico e artístico da cidade de Évora; façam um plano de transformações que devem efetuar-se, dos serviços de conservação que se impõem, desenvolvam atividades e campanhas que se realizem, com o apoio moral e material do Estado, uma das mais belas obras de beneficiação de que podemos vir a orgulhar-nos (AJD, Jornal A Defesa 25/11/1939, Évora cidade Museu - Palestra de Luís Reis Santos).

Quase um século depois, o *Programa Regional do Alentejo, Alentejo 2030*¹⁶⁷, aposta no património histórico urbano e monumental de Évora e no património religioso como vetores para o desenvolvimento da região. As atividades tecnológicas de suporte e articulação do património imaterial e dos espaços culturais são incentivadas num contexto de valorização e qualificação destes ativos, tendo em vista o desenvolvimento de competências associadas à investigação e ao desenvolvimento turístico (CCDR Alentejo & Alentejo 2030, 2020). Este plano estratégico para a inovação e o desenvolvimento da região considera que, através da criação de atividades criativas e inovadoras, todo este potencial poderá ser rentabilizado na criação de uma oferta turística diferenciadora (CCDR Alentejo & Alentejo 2030, 2020).

Entre 2014 e 2020, o *Plano de Especialização Inteligente*¹⁶⁸ definiu como objetivo assegurar a sustentabilidade da preservação do património nos centros urbanos, financiando o desenvolvimento de ações nas áreas do

¹⁶⁷ O [Alentejo 2030 – Programa Regional do Alentejo](#), é cofinanciado pela União Europeia. O período de programação estende-se de 2021 a 2027 e pretende incentivar a competitividade económica, a sustentabilidade ambiental e a valorização desta região. São elegíveis para financiamento, entre outros organismos, entidades públicas e privadas que atuem nas áreas do turismo, património e cultura (Alentejo 2030, Conheça o Alentejo 2023).

património, indústrias criativas e culturais e serviços de turismo¹⁶⁹ (CCDR Alentejo, 2014).

Esta visão sobre o valor económico do património, que gradualmente se tem normalizado na nossa sociedade, tem marcado as estratégias de salvaguarda e de valorização. O património cultural passou a ser visto como um ativo económico, o que tem promovido a sua rentabilização como atrativo turístico. Como consequência, os critérios de intervenção e as ações de divulgação e as ferramentas de mediação patrimonial são pensadas para corresponder ao perfil dos turistas e não da população residente. Exemplo disso é a obra de reabilitação do Palácio de D. Manuel¹⁷⁰, classificado monumento nacional pelo Decreto n.º 136 de 23 de junho de 1910, onde foi criado em 2021 o Centro Interpretativo da Cidade de Évora, com o objetivo de potenciar o interesse pelo núcleo classificado Património Cultural da Humanidade (CME, Centro Interpretativo da Cidade de Évora, 10/8/2021).

Considerando esta realidade, bem como as atuais políticas nesta área, entendemos que a valorização do património enquanto recurso endógeno e propulsor do desenvolvimento regional deve partir, em primeiro lugar, da comunidade que o detém (Recomendação de Cracóvia, 2016). Isto é, a base da construção de uma política de valorização patrimonial deve ter em conta a relação das pessoas que usam e se relacionam diariamente com esses bens,

¹⁶⁸ A [Estratégia de Especialização Inteligente para o Alentejo](#) proposta em 2014, foi substituída por um nova [estratégia regional](#) apresentada em 2020 no âmbito do programa Alentejo 2030.

¹⁶⁹ Em 2020 foi publicado o estudo [Património Cultural em Portugal: Avaliação do Valor Económico e Social](#), que entre outros contributos propõe novos modelos de gestão que potenciem a capitalização dos recursos patrimoniais (Gonçalves *et al*, 2020). Sobre os resultados deste estudo, num artigo de opinião do jornal *Público*, Vítor Serrão considera que a abertura da gestão a entidades público-privadas ou só privadas, implica uma revisão da gestão pública do património classificado, devendo-se reforçar e melhorar as competência do Estado para uma «intervenção patrimonial consequente» (Serrão, 2020).

¹⁷⁰ O palácio de D. Manuel, também chamado Paço de Évora, foi classificado monumentos nacional pelo [Decreto de 16-06-1910](#), DG n.º 136 de 23 junho 1910 (DGPC – SIPA, IPA.00001185).

criando-se em primeiro lugar uma ação de sensibilização para a importância da sua salvaguarda e preservação, para que seja possível implementar uma estratégia de conservação, reabilitação e dinamização patrimonial ou turística, sustentável a longo prazo.

A inclusão das pessoas neste processo, passa, como defendem os autores do Projeto Évora 3D¹⁷¹, pela abertura das instituições de cultura e pela disseminação do conhecimento científico em acesso aberto, fornecendo-lhe «[...] ferramentas operativas para agir no presente e desenhar ações no futuro, através da aplicação do conhecimento gerado [...]» (Val-Flores *et al*, 2017, p. 3).

É nesse sentido que as novas tecnologias podem auxiliar a transmissão do conhecimento, pois permitem que uma grande quantidade de dados possa ser apresentada de uma forma simples e clara a um público mais amplo. Ao criarem um modelo tridimensional evolutivo do espaço urbano de Évora, os autores transformaram os resultados de uma investigação histórica e arqueológica numa experiência visual, através da qual dão a conhecer a história e a evolução urbana da cidade, colocando o conhecimento científico ao alcance de todos (Val-Flores *et al*, 2017 p. 29).

A mesma abordagem foi utilizada no projeto Morbase¹⁷², desenvolvido pela Câmara Municipal de Montemor-o-Novo, que se destaca nos contextos regional e nacional, pela abordagem inovadora ao utilizar as «capacidades dos sistemas informáticos» para criar uma ferramenta de comunicação e divulgação do património.

¹⁷¹ O projeto [Évora 3D – Projeto de Reconstituição Digital da Cidade de Évora](#) resulta da parceria da Câmara Municipal de Évora com os centros de investigação CIDEHUS e CHAIA da Universidade de Évora.

¹⁷² O projeto [Morbase](#) é uma plataforma criada pelos serviços de Património Cultural do Município de Montemor-o-Novo para apresentar os modelos 3D do património histórico-cultural do concelho, bem como outro tipo de informações sobre o património móvel e imóvel, material e imaterial de Montemor-o-Novo. Os seus resultados podem ser consultados na base de dados de património digitalizado e no museu virtual.

A criação de «uma plataforma de incentivo à inovação das técnicas de apresentação do conhecimento científico e das técnicas de registo e diálogo com o património» (CMM, Morbase – Apresentação), possibilitou a divulgação de dados e de interpretações científicas que resultam dos trabalhos de arqueologia pública realizados pelo município a um público mais alargado. Nesse ponto de vista, esta foi uma aposta ganha, não só pela atratividade visual dos modelos 3D, mas também pela informação que é acrescentada e que facilita a interpretação do património digitalizado.

O advento das novas tecnologias e o aumento da conectividade digital, que se verifica na viragem do século, veio alterar a forma como os conteúdos passaram a ser produzidos e disponibilizados (Sacco, 2013). Os inventários *online* e a digitalização das coleções foram os primeiros passos para a entrada dos museus no mundo digital.

No entanto, o investimento feito pelo Estado português no sector cultural e do património não tem permitido às instituições modernizar os seus modelos museológicos e implementar novas estratégias de comunicação digital (DGPC – GPMF, 2021, Relatório Final). Por esse motivo, a utilização de ferramentas de mediação digitais para comunicar e valorizar as coleções museológicas e os espaços patrimoniais ainda não é uma prática comum.

Em Portugal, o investimento pioneiro feito pelos Parques de Sintra – Monte da Lua, S.A. no desenvolvimento de ferramentas de interpretação com recurso à realidade aumentada e aos conteúdos interativos, como por exemplo, a aplicação *Talking Heritage* ou o projeto *Simonetta* no Palácio Nacional de Sintra¹⁷³, possibilitou a captação de novos públicos e a dinamização da experiência de visita¹⁷⁴. No entanto, o recurso à tecnologia para mediar a

¹⁷³ Esta instituição disponibiliza aos seus visitantes vários conteúdos sobre os principais valores patrimoniais de quatro salas do Palácio de Queluz disponibilizados em ecrãs e *tablets*.

¹⁷⁴ A [Parques de Sintra](#) Monte da Lua tem apostado no desenvolvimento de experiências digitais, como por exemplo os jogos: Pena Quest e Queluz Quest ou a Visita 360º do Palácio Nacional de Sintra. Estes recursos estão disponíveis na sua página da *Internet*.

ligação objeto-ideia-visitante, ou a possibilidade de criar conteúdos de forma colaborativa com os visitantes, são processos que tardam a ser implementados na grande maioria dos museus e monumentos nacionais.

Esta demora na passagem para o digital deve-se à falta de recursos humanos e financeiros, mas, também, à ausência de um planeamento eficaz e sustentável a longo prazo (GPMF, 2020)¹⁷⁵. Para que os objetivos da digitalização do património sejam alcançados não basta fazer o registo virtual do património ou das coleções. É preciso associar às imagens dados sobre os objetos representados e rever e atualizar a documentação existente, que em muitos casos ainda segue as estruturas das fichas de inventário tradicionais. Para a informação gerada durante este processo permitir a futura preservação dos bens digitalizados do ponto de vista material, podem ser incorporados outros metadados, como é o caso do estado de conservação do objeto (NMC Horizon Reports, 2012), e, do ponto de vista imaterial, da adição de informação que possibilite a interpretação e compreensão da imagem virtual.

De facto, identificar e comunicar os aspetos materiais das peças não é suficiente para salvaguardar a sua integridade. É indispensável registar os aspetos intangíveis que justificaram a sua criação e a sua continuidade no tempo, razão da sua patrimonialização e conseqüente preservação.

Não deixa por isso de ser curioso que a desmaterialização, que está inevitavelmente associada ao processo de digitalização do património, não tenha impulsionado o interesse pelos aspetos intangíveis dos bens que se tornaram objetos virtuais; e que esses mesmos aspetos, relacionados com os seus valores simbólico e funcionais, com a sua história ou o seu processo de patrimonialização, não sejam vistos como ativos que podem ser usados para acrescentar valor os produtos digitais.

¹⁷⁵ No [relatório final](#) apresentado pelo Grupo Projeto Museus no Futuro, entre outras conclusões, são propostos instrumentos que podem ser usados para alcançar uma gestão sustentável dos Palácios, Museus e Monumentos afetos à DGPC e às Direções Regionais de Cultura.

O desafio que se coloca relaciona-se com a gestão da informação que é disponibilizada na *Internet*, com a definição dos critérios para a criação de novos conteúdos e com a forma como será feita a sua atualização e consulta.

Do nosso ponto de vista, e atendendo ao tema desta investigação, consideramos que não basta tornar o património virtualmente acessível e reutilizar os conteúdos existentes, adaptando-os às plataformas *online*. Importa rentabilizar esse esforço na valorização do património e na criação de estratégias museológicas mais integradoras, como as seguidas pelo município de Montemor-o-Novo.

Numa era em que o acesso à informação é instantâneo, as instituições culturais devem procurar proporcionar a cada visitante uma experiência individual, disponibilizando ferramentas de mediação que o orientem na procura, descoberta e construção das suas próprias ligações com os bens patrimoniais e com os conceitos apresentados (NMC Horizon Reports, 2012, p. 165).

Por esse motivo, consideramos que a sustentabilidade das instituições que gerem e tutelam o património a longo prazo passará pela utilização de tecnologias da informação para estabelecer a ligação com o público/utilizadores e para resolver problemas relacionados com o acesso aos objetos, em ambiente expositivo ou *in situ* (Gaspar, 2012).

É precisamente nesse contexto que enquadramos o plano de salvaguarda integrada que aqui apresentamos.

4.2.2. UP Heritage – You Preserve Heritage

A primeira versão deste plano de salvaguarda integrada foi pensada para a ermida de São Sebastião e tinha como objetivo promover a sua valorização

patrimonial e funcional, assegurando ao mesmo tempo a preservação do edifício e do seu retábulo-mor. Contudo, como vimos anteriormente, ainda não foi possível avançar com a sua implementação.

Após analisar a realidade patrimonial eborense e refletir sobre os resultados das atividades realizadas em conjunto com a paróquia de São Brás e com o Museu Nacional Frei Manuel do Cenáculo, decidiu-se desenvolver um plano de ação centrado na divulgação de informação científica para que «[...] através da interpretação surja o conhecimento, com o conhecimento a valorização e com a valorização a proteção [...]» (Tilden, 1977).

As restrições no acesso ao interior de vários edifícios religiosos eborenses e a ausência de uma proposta museológica que nos permitisse relacionar os vários espaços patrimoniais e museológicos da cidade fizeram-nos rever os limites da nossa investigação e alargar o seu campo de ação.

Nesta fase da investigação, deixámos de pensar no conjunto patrimonial, composto pelo edifício e pelo seu património integrado, e propusemo-nos a desenvolver um plano de ação para um conjunto patrimonial mais alargado, formado por vários edifícios que se relacionam entre si e que no seu conjunto formam a identidade patrimonial da cidade.

Assim nasceu o projeto *UP Heritage – You Preserve Heritage*¹⁷⁶, no qual cada conjunto patrimonial é valorizado pelas suas características individuais e, em simultâneo, pelo seu papel no contexto histórico, cultural e artístico eborense. Para isso, entendemos ser necessário criar uma narrativa comum aos vários espaços patrimoniais da cidade, que aproxime os edifícios menos utilizados, que não estão inseridos nos circuitos turísticos, dos monumentos mais conhecidos, promovendo a sua salvaguarda desta forma integrada.

Esta estratégia foi delineada após a análise do plano de salvaguarda proposto

¹⁷⁶ *UP Heritage – You Preserve Heritage* é uma marca nacional regista no INPI – Instituto Nacional da Propriedade Industrial [n.º 618015](#).

para a ermida de São Sebastião, que nos permitiu concluir que a melhor forma de promover e valorizar aquele edifício seria posicioná-lo no circuito cultural e turístico da cidade.

Na época em que realizámos esta análise, a ermida que atualmente alberga a igreja dos Santos Apóstolos Pedro e Paulo, não fazia parte do circuito cultural e turístico da cidade, e existia um grande desconhecimento sobre a sua atual utilização religiosa e o seu património artístico. Este fator, entre outros motivos relacionados com o seu percurso funcional, tornavam o investimento humano e financeiro necessário ao desenvolvimento do plano proposto injustificado do ponto de vista das entidades tutelares.

O nosso plano de salvaguarda integrada propõe uma ação alargada e integradora do património religioso, com o objetivo de alertar para a sua importância enquanto elemento caracterizador da cidade de Évora. Pretendemos chamar a atenção para a necessidade de se implementar medidas de salvaguarda nos edifícios de interesse histórico-artístico que são menos conhecidos ou que estão em mau estado de conservação.

Se o valor patrimonial dos edifícios for reconhecido pela população e pelas autoridades, essa valorização poderá refletir-se na alteração da sua forma de gestão, na aplicação de medidas de proteção, na adaptação do uso presente às suas características patrimoniais, e na implementação de medidas de conservação do património integrado.

4.2.2.1. Estruturação do projeto UP Heritage

O projeto *UP Heritage – You Preserve Heritage* tem como objetivo principal apresentar soluções sustentáveis para os seguintes problemas:

Dissociação da informação dos objetos musealizados, recuperando a

ligação aos seus edifícios de origem;

Dificuldade de acesso ao interior de edifícios históricos que estão fechados ao público usando ferramentas de digitalização e visualização para os tornar virtualmente visitáveis;

Valorização dos espaços patrimoniais situados foram do núcleo turístico eborense, promovendo a circulação na cidade e encorajando as visitas a edifícios menos conhecidos.

Com o apoio do laboratório HERCULES e da Cátedra City University of Macau, em Património Sustentável da Universidade de Évora, desenvolvemos duas ferramentas de mediação: o Passaporte do Património – *UP Évora* e a [Plataforma UP Heritage](#).

Neste processo contámos com o apoio técnico de Sara Szerszunowicz (Cátedra City University of Macau) e de Nuno Carriço (Laboratório HERCULES)¹⁷⁷, para criar duas soluções atrativas e de fácil utilização que, para além de darem resposta aos problemas identificados, fossem ao encontro dos objetivos de disseminação do conhecimento científico e da valorização patrimonial, contribuindo, dessa forma, para a sua salvaguarda.

4.2.2.1.1. Passaporte do Património

Seguindo uma tendência verificada nos últimos anos de conceção de passaportes do património como estratégia de divulgação e de incentivo à visita, criámos um passaporte do património da cidade de Évora, que fornece informação sobre vários edifícios religiosos e outros espaços patrimoniais,

¹⁷⁷ A execução do projeto gráfico do Passaporte do Património e dos postais esteve a cargo da Sara Szerszunowicz e a construção da página teste Plataforma *UP Heritage* foi realizada com o apoio do Nuno Carriço.

estabelecendo uma ligação com as coleções dos museus e oferecendo uma visão geral do valor histórico e artístico da cidade.

Pensado para os centros históricos, o Passaporte do Património é uma ferramenta didática que nos leva numa viagem à descoberta do património de um determinado território. Tem como público-alvo as famílias e os visitantes seniores que procurem uma experiência de carácter lúdico, alternativa à oferta atualmente disponível nas aplicações móveis.

O nosso Passaporte do Património foi projetado para ser impresso em formato A5 e poder ser usado como guia de visita, no qual os utilizadores assinalam a passagem por vários pontos de interesse patrimonial com um carimbo¹⁷⁸ sendo complementado com postais *pop up*¹⁷⁹ (Figura 128) (Anexo V.I). Como referimos, esta é uma proposta com um carácter lúdico, que convida o utilizador a descobrir a cidade de Évora através de uma viagem pelos vários edifícios e museus da cidade, colecionando os carimbos e, tal como numa viagem, levando um postal como recordação.

Os locais de visita incluídos no passaporte estão divididos em três categorias: edifícios históricos, museus e outras construções de interesse patrimonial (Figura 129; Tabela 12; Anexo V.III). Atendendo à temática da nossa investigação, no âmbito da qual se desenvolveu este projeto, a maioria dos edifícios incluídos no passaporte do património são edifícios religiosos.

¹⁷⁸ Nesta fase de desenvolvimento da ideia realizámos um teste de impressão 3D de um carimbo com o logo do projeto. O protótipo foi feito pelo Eng.º Henrique Silva, a quem agradecemos a generosidade na oferta dos materiais e a ajuda na execução do carimbo.

¹⁷⁹ Os postais *pop up* enquadram-se numa estratégia de sustentabilidade da proposta, pois a sua comercialização poderá constituir uma fonte de financiamento a médio e longo prazo. A questão do autofinanciamento do projeto é relevante para viabilizar a sua implementação. Numa fase posterior, pretendemos que o Passaporte do Património – *UP Évora* seja distribuído gratuitamente e que a Plataforma *UP Heritage* seja de acesso livre. Os Códigos QR usados direcionam para a página da *Internet* da Câmara Municipal de Évora.



Figura 128: Postal pop up da ermida de São Brás. Protótipo. © Sara Szerszunowicz, 2021.

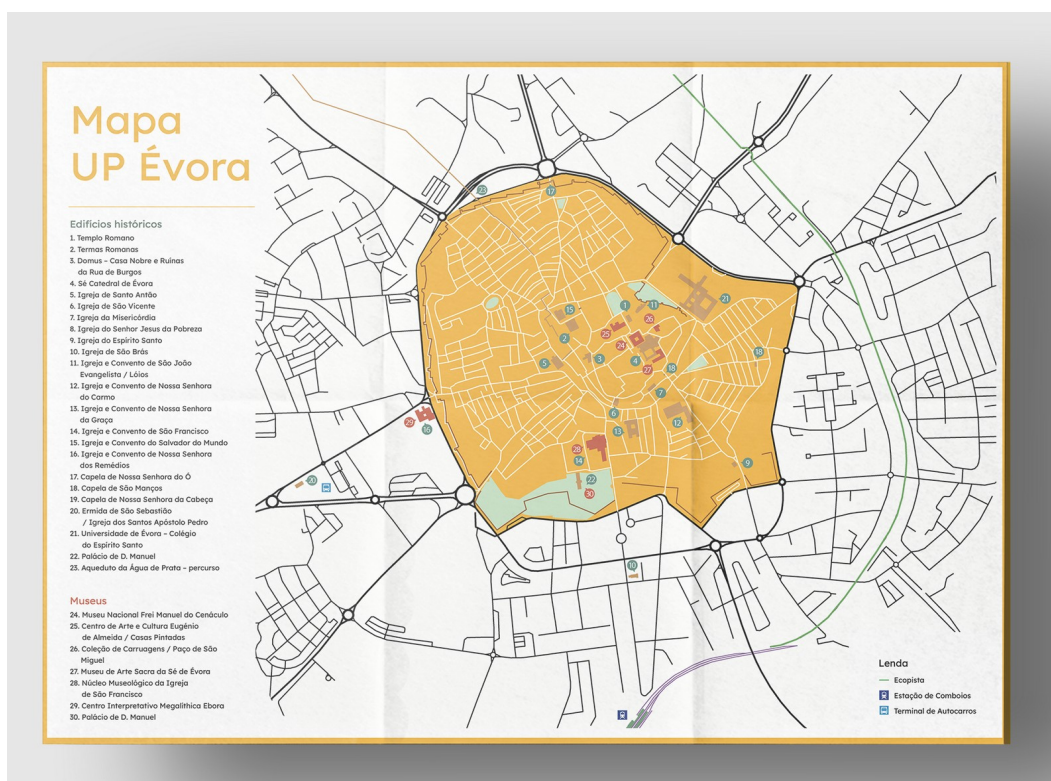


Figura 129: Mapa Passaporte do Património. © Nuno Carriço, 2022.

Tabela 12: Edifícios e museus incluídos no Passaporte do Património – UP Évora.

<p>Edifícios históricos</p>	<p>Templo romano Termas romanas Domus – Casa nobre e ruínas da Rua de Burgos Sé Catedral de Évora Igreja de Santo Antão Igreja de São Vicente Igreja da Misericórdia Igreja do Senhor Jesus da Pobreza Igreja do Espírito Santo Igreja de São Brás Igreja e convento de São João Evangelista / Loios Igreja e convento de Nossa Senhora do Carmo Igreja e convento de Nossa Senhora da Graça Igreja e convento de São Francisco Igreja e convento do Salvador do Mundo Igreja e convento de Nossa Senhora dos Remédios Capela de Nossa Senhora do Ó Capela de São Manços Capela de Nossa Senhora da Cabeça Ermida de São Sebastião / Igreja Ortodoxa dos Santos Apóstolos Pedro e Paulo Colégio do Espírito Santo - Universidade de Évora Palácio de D. Manuel</p>
<p>Construções de interesse patrimonial</p>	<p>Aqueduto da Água de Prata</p>
<p>Museus</p>	<p>Museu Nacional Frei Manuel do Cenáculo Centro de Arte e Cultura da Fundação Eugénio de Almeida / Casas Pintadas Coleção de Carruagens / Paço de São Miguel Museu de Arte Sacra da Sé Catedral de Évora Núcleo Museológico da Igreja de São Francisco Centro Interpretativo Megalítica Ebora Centro Interpretativo da Cidade de Évora</p>

A seleção dos espaços patrimoniais foi feita a partir das ermidas estudadas durante este doutoramento, estabelecendo uma relação entre estes edifícios e outros espaços e edifícios históricos, procurando incluir várias tipologias de edifícios, localizados em diferentes zonas da cidade. Os vários locais de visita estão assinalados num mapa destacável incluído no passaporte, e os utilizadores são convidados a deambular pela cidade e a carimbar o seu passaporte em diferentes pontos de visita.

A informação disponibilizada tem como base o levantamento bibliográfico e documental realizado durante a presente investigação e está organizada em diferentes secções, que permitem identificar o local, saber as condições de acesso e ficar a conhecer os dados mais relevantes para iniciar a sua visita: a designação; a ilustração¹⁸⁰; o nível de proteção/classificação, o período de construção, os dados relevantes e curiosidades, a ligação a outros monumentos ou museus, localização e condições de acesso, o código QR e espaço para o carimbo¹⁸¹(Figura 130).

Para complementar esta informação, usamos um código QR para direccionar o utilizador para uma página da *Internet* onde poderá encontrar mais conteúdos sobre o património histórico e artístico.

O uso dos códigos QR, embora não seja uma estratégia inovadora na mediação cultural, é uma ferramenta que tem sido usada por diversas instituições para melhorar os percursos de visita e fornecer conteúdos informativos, com resultados comprovados. Este código pode ser usado como via de acesso à informação disponível *online*, permitindo complementar a

¹⁸⁰ As ilustrações foram usadas para destacar alguns edifícios religiosos incluídos na nossa investigação e assinalar os monumentos ou locais que são mais conhecidos. Para além disso, as ilustrações acrescentam interesse ao produto e permitem estabelecer uma ligação com os carimbos, com os postais *pop up* e com a Plataforma *UP Heritage*, criando uma linguagem gráfica unificadora.

¹⁸¹ Nem todos os pontos de visita têm carimbos. A seleção dos edifícios/monumentos teve em conta as condições de acesso, a atratividade do local e a sua localização.

informação que é apresentada de forma sucinta no passaporte com outro tipo de dados que auxiliam a interpretação de questões relacionadas com o património (Billings, 2012).

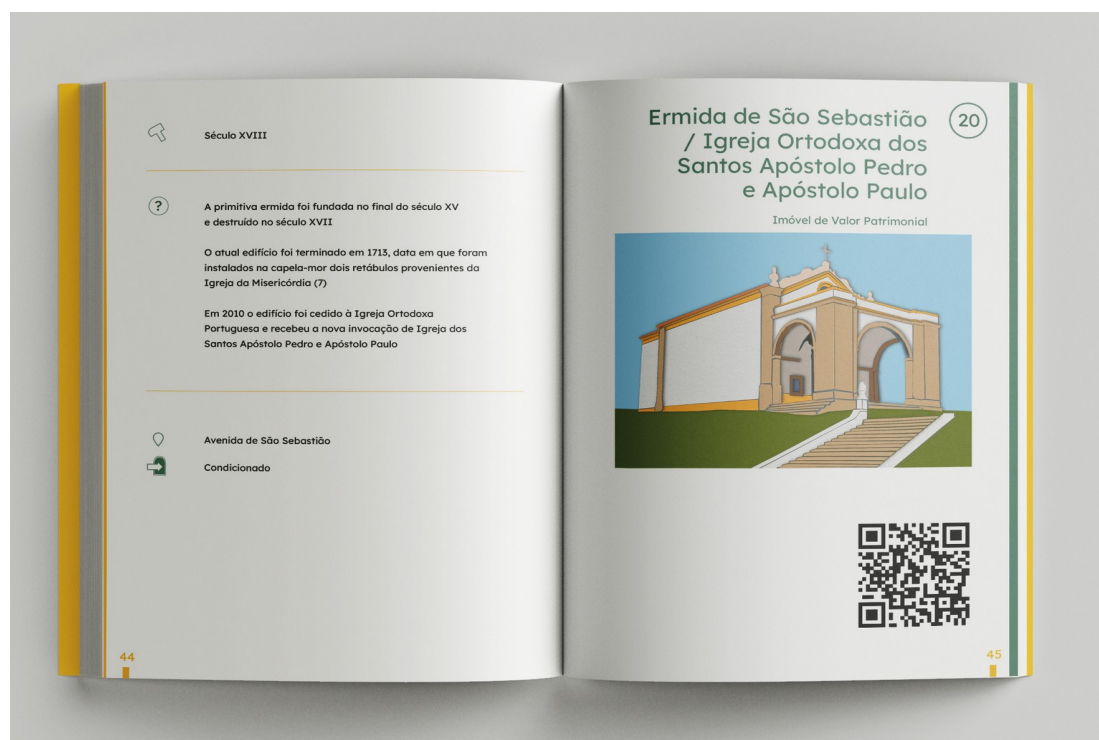


Figura 130: Passaporte do Património - UP Évora. Entrada da antiga ermida de São Sebastião. © Sara Szerszunowicz, 2021.

Nesta fase inicial, e porque esta proposta se desenvolve em contexto académico, optámos por direccionar o utilizador para a plataforma de divulgação do património da Câmara Municipal de Évora. Esta solução foi utilizada para a maioria dos edifícios, menos para a ermida de São Sebastião e de São Manços porque não estão incluídas no plano informativo municipal. Por esse motivo a antiga ermida de São Sebastião foi escolhida para criar a página teste da Plataforma *UP Heritage*.

4.2.2.1.2. Plataforma *UP Heritage*

Como complemento ao passaporte idealizámos uma plataforma digital¹⁸² que utiliza uma estratégia de comunicação simples e intuitiva para os seus utilizadores poderem:

Compreender o valor histórico, artístico e patrimonial dos locais que visitam;

Perceber a sua evolução cronológica;

Ligar os objetos musealizados ou deslocalizados ao seu local de origem;

Utilizar imagens e modelos 3D para facilitar a sua visualização e interpretação¹⁸³;

Aceder a informação sobre o seu funcionamento e forma de utilização;

Consultar outras bases de dados.

A [página teste da nossa plataforma](#), foi criada a partir dos resultados da investigação levada a cabo sobre a ermida de São Sebastião/Igreja dos Santos Apóstolos Pedro e Paulo, e inclui informação recolhida com a pesquisa documental (Anexo V.II).

A informação está organizada em diferentes blocos. O primeiro fornece dados como a classificação, a data de construção, a localização, o horário de funcionamento, o acesso, a utilização atual e a propriedade.

¹⁸² Atualmente pode ser consultada a primeira [página teste ermida de São Sebastião](#) e uma versão em desenvolvimento da [Plataforma UP Heritage](#).

¹⁸³ As estratégias de mediação cultural centradas na digitalização do património desenvolvidas com propósitos comerciais devem ter em conta a necessidade de pedir ou não autorização para a recolha e para a divulgação de imagens, e para a disponibilização na Internet de modelos 3D de património classificado. Como este projeto é desenvolvido no contexto académico estas questões não se colocam de forma tão veemente. Contudo, uma vez que ainda não existe legislação sobre este tema seria interessante refletir sobre estas questões.

O segundo bloco disponibiliza informações sobre o edifício e o seu património integrado, recorrendo à imagem de um modelo 3D para tornar o retábulo-mor acessível (atendendo ao facto que este se encontra numa área de acesso restrito no edifício).

O bloco seguinte indica os objetos musealizados, disponibilizando informação sobre o processo de musealização e a sua localização no museu, permitindo ainda aceder-se à informação disponível através da plataforma Matriz Net (Figura 131).

Por fim, é apresentada uma cronologia, com os acontecimentos mais relevantes no percurso histórico e funcional do edifício, incluindo dados documentais sobre as diferentes campanhas de melhoramento, reconstrução e decoração, as alterações rituais e alguns dados sobre os artistas que ali se encontram representados.

O utilizador vai sendo direcionado para outras plataformas, como a [MatrizNet](#) (substituída pela [RAIZ](#) em 2024), o [SIPA](#) ou o [PRIM'ART](#), onde poderá encontrar informação complementar. Futuramente, poderia ser interessante relacionar a informação disponibilizada na plataforma com fontes documentais e referências bibliográficas disponíveis *online*, o que permitiria complementar a informação disponível no momento e promover a disseminação do conhecimento científico, que resulta das investigações realizadas e em curso sobre o património eborense.

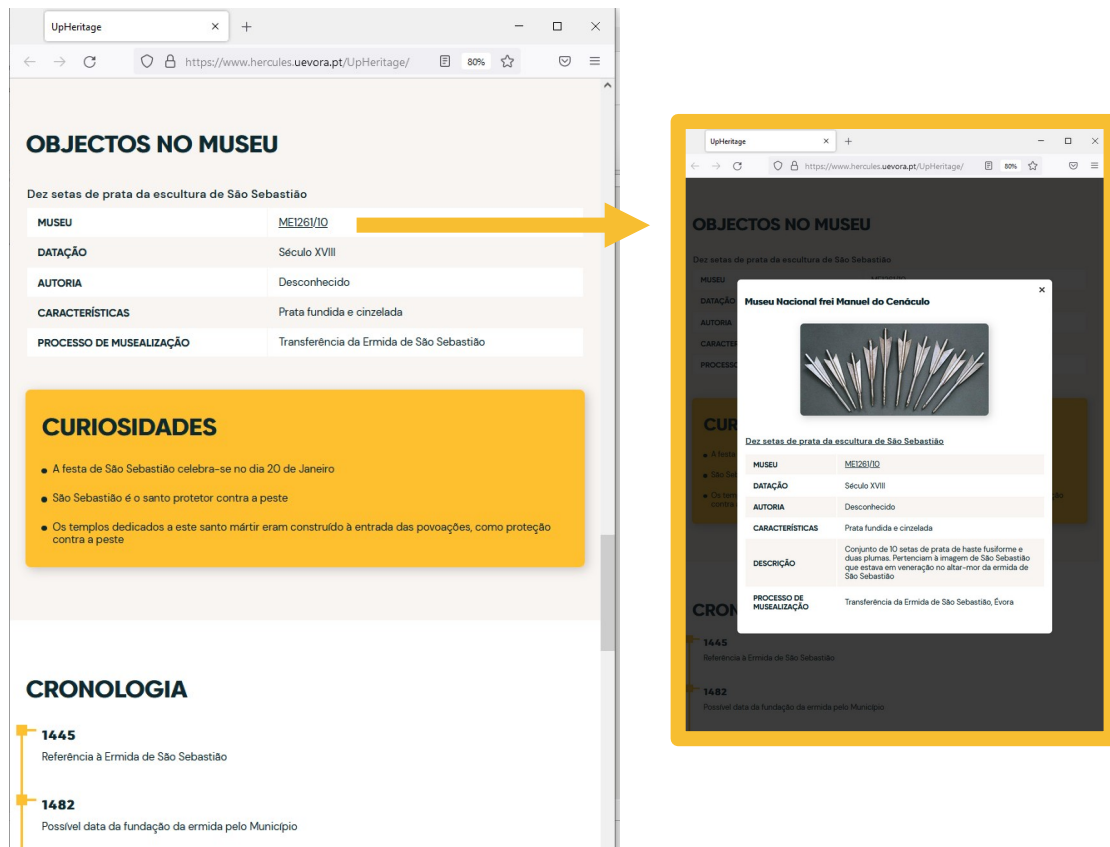


Figura 131: Objetos musealizados provenientes da ermida de São Sebastião. Página teste da Plataforma UP Heritage.

4.2.2.1.3. Oportunidades e desafios

Um dos grandes desafios que enfrentámos durante a nossa pesquisa foi a dispersão da informação. Existe uma enorme quantidade de documentos acessíveis gratuitamente na *Internet*, mas encontrar essa informação nem sempre é uma tarefa fácil.

É preciso saber em que bibliotecas digitais, arquivos ou bases de dados devemos pesquisar, desdobrando os nossos esforços em localizar a informação em várias fontes. Não existe uma plataforma que unifique essa

informação ou, que, de forma imediata, ofereça um inventário das plataformas criadas pelas várias instituições portuguesas que tratam da documentação bibliográfica, arquivística ou de outra natureza relacionada com o inventário e a catalogação do património.

Foi a partir deste problema e da necessidade de agregar a informação disponível sobre os vários edifícios incluídos no Passaporte do Património que desenhamos a Plataforma *UP Heritage*. Pensada para ser um sistema de organização e de divulgação de informação, direcionando o utilizador para outras bases de dados onde poderá dar continuidade à sua pesquisa.

No contexto da presente proposta, direcionada para a cidade de Évora, esta ferramenta poderá solucionar alguns problemas de dispersão de informação e permitir ao utilizador ligar os edifícios religiosos com os objetos musealizados, mas deixa por resolver questões relacionadas com a falta de informação sobre o património musealizado nos edifícios de origem.

Enquanto nas salas de exposição podemos saber a proveniência das peças nas tabelas informativas, nos edifícios históricos, ou noutros espaços patrimoniais, não existe indicação do património que ali existia e que pode ser visitado noutro edifício ou museu. Esta realidade reflete-se na base de dados portuguesa SIPA – Sistema de Informação para o Património Arquitetónico onde não existe um campo específico destinado à identificação do património pertencente ao edifício e que foi levado para outras localizações, nem um campo que identifique o património que foi musealizado.

No caso das coleções museológicas, representadas na base de dados Matriz Net, que agrega informação sobre o acervo de alguns museus da Rede Portuguesa de Museus, existe referência à proveniência das peças. No entanto, quando a proveniência é conhecida e o edifício está incluído na base de dados SIPA, o utilizador não é reencaminhado para essa plataforma, perdendo-se a oportunidade de relacionar o objeto com o seu local de origem, o que é lamentável considerando que as duas plataformas funcionaram sob a

alçada da Direção Geral do Património Cultural até 2023.

Atendendo à temática da nossa investigação, o *Inventário do Património Artístico da Arquidiocese de Évora*, incluído na lista de inventário da Conferência Episcopal Portuguesa – Bens Culturais da Igreja¹⁸⁴, é outro exemplo representativo desta realidade. O inventário *online* apresenta uma imagem da peça e organiza a informação de acordo com os campos: número de inventário, designação, descrição, categorias, cronologia, materiais e técnicas. Contudo, esta plataforma não fornece informação sobre a proveniência ou localização das peças (provavelmente para evitar o roubo das peças), o que nos impossibilita de identificar e relacionar os bens que estão integrados no mesmo edifício.

Noutro contexto, a base de dados criada para permitir a consulta *online* da coleção de amostras de Paulo e Laura Mora¹⁸⁵, desenvolvida pelo Laboratório HERCULES e pelo ICCROM E depositada no ICCROM – Roma, valoriza a proveniência das peças e fornece informação precisa sobre o local onde as amostras foram recolhidas. Nesta base de dados, cada amostra é identificada através de uma imagem e de um código de identificação, e, entre outros dados mais técnicos, é referido o local de recolha (através de coordenadas GPS e da sinalização no mapa), acrescentando ainda uma breve descrição do local, complementada com imagens. Esta estratégia permite que os utilizadores

¹⁸⁴ Este projeto parte das diretrizes publicadas a 8 de dezembro de 1999 pela Comissão Pontifícia para os bens culturais da Igreja, para a inventariação e catalogação dos bens culturais da Igreja, que através de um protocolo com a Fundação Eugénio de Almeida permitiu que a Arquidiocese de Évora fizesse o inventário dos bens móveis existentes nos edifícios que se encontravam sob sua alçada (AJD, Jornal A Defesa de 4/2/2009, Marques, Património Desconhecido – Inventariação do património cultural). O inventário pode ser consultado na Plataforma dos [Bens Culturais da Igreja](#) ou em [Inventário Artístico da Arquidiocese de Évora](#)

¹⁸⁵ Como parte das nossas atividades no Laboratório HERCULES, colaborámos no [Mora Sample Colletion Project](#). Entre novembro e dezembro de 2018, realizámos o acondicionamento de uma parte da vasta coleção de amostras de bens patrimoniais (maioritariamente pintura mural) recolhidas pelo casal Mora, na sede do ICCROM em Roma.

consigam rapidamente contextualizar cada amostra, constituindo, na nossa opinião, um exemplo a seguir na identificação e na catalogação de coleções compostas por bens patrimoniais com diversas proveniências.

No geral, os sistemas de inventariação seguem um rigoroso sistema de identificação das peças, que tem como base a atribuição de um número de inventário. Esta informação, permite localizá-las no contexto de uma determinada coleção ou acervo, mas possibilita que seja identificada como parte de um conjunto patrimonial (no caso dos bens que pertenciam a um conjunto patrimonial).

Dando como exemplo o Santuário de N.^a Sr.^a da Boa Nova de Terena, o retábulo-mor está inscrito no inventário da Arquidiocese de Évora, com o número [AL.TE.3.003 tal](#), e o edifício no SIPA com o número [IPA.00004442](#). No entanto, não é feita menção a estas plataformas no material informativo disponibilizado no edifício. Da mesma forma, as plataformas omitem a existência de outras bases de dados com informação relevante para contextualizar as peças, o que contribui para a dispersão da informação, dificultando a recolha e a interpretação dos dados atualmente disponíveis.

Por essa razão, no desenvolvimento futuro da nossa proposta, para além das questões da recontextualização do património integrado que foi deslocalizado, importa também encontrar soluções para o problema da dispersão da informação atualmente disponível para consulta *online* e para a falta de referências a esses conteúdos nos espaços patrimoniais.

Interessa-nos ainda explorar o potencial do património intangível como elemento agregador do conjunto patrimonial e criar mecanismos de interpretação que permitam relacionar várias formas de manifestações associadas à história e à utilização dos espaços.

O projeto de *Patrimonialização da Paisagem Sonora em Évora (1540 - 1910)* é um exemplo de uma plataforma digital que se propõe registar e divulgar manifestações sonoras, muitas delas associadas à vivência dos edifícios

religiosos. Este projeto prevê ainda a criação de roteiros temáticos, demonstrando a importância deste património intangível na interpretação da vida na cidade.

Por outro lado, o Museu Virtual, que é uma ferramenta disponível na já referida plataforma da Morbase, utiliza modelos 3D para permitir uma visualização “integral” das peças, complementando a imagem com notas explicativas. Damos como exemplo a *Pintadeira* com uma nota explicativa: «Serrilha: As pintadeiras de pão eram objetos utilizados na idade média em Portugal para marcar o pão, antes da cozedura. O pão nessa época era cozido em fornos comunitários (...)» (Morbase, s.d., Museu Virtual – Pintadeira) (Figura 132). Sem esta informação, os modelos 3D não seriam suficientes para contextualizar os objetos e para perceber de que forma eram utilizados.

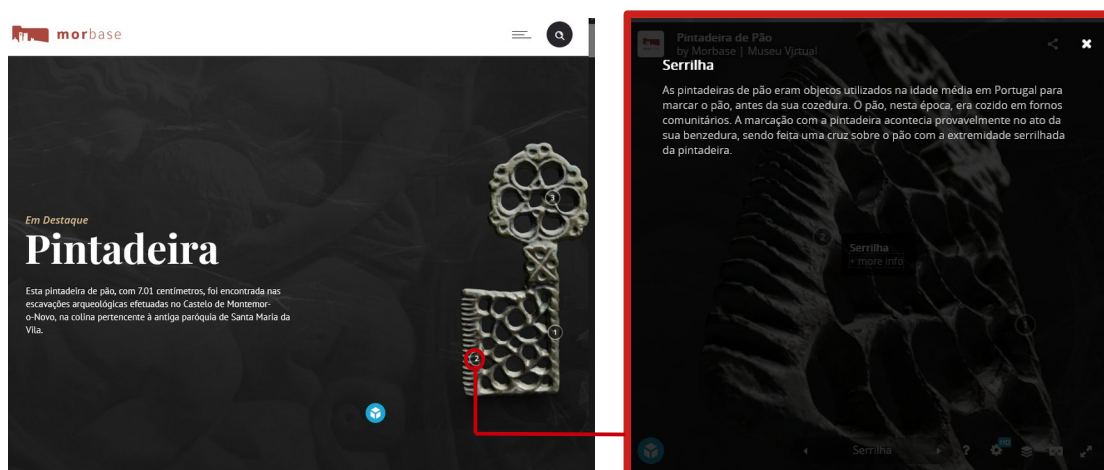


Figura 132: Exemplo de um modelo 3D de um objeto arqueológico (*Pintadeira*) com informação contextual associada (Morbase, s.d., Museu Virtual *Pintadeira*).

Lamentavelmente, as potencialidades de recontextualização do património não foram rentabilizadas na construção do modelo 3D do interior da ermida de São Pedro da Ribeira, que, apesar de incluir vários dados sobre a pintura mural, não faz menção ao retábulo quinhentista que existiu no local e que atualmente se encontra na igreja do Calvário, como anteriormente referimos. Esta teria

sido uma oportunidade para virtualmente se devolver ao retábulo o seu enquadramento arquitetónico e decorativo primitivo (Figura 133).

Ermida de São Pedro da Ribeira

Presume-se que as origens deste local remontem ao século XIII. O edifício atual data de 1511. No seu interior destaca-se o vasto e interessante conjunto de pintura mural executado entre os séculos XVI e XIX. O painel de S. Pedro, que decora o altar-mor, data da época de construção da ermida. É uma obra com grande interesse artístico, histórico e simbólico, onde está representado S. Pedro e um conjunto de cenas da agricultura e pastoreio onde é possível identificar a surpreendente figura de um elefante numa paisagem local.



Figura 133: Informação sobre a ermida de São Pedro da Ribeira (Morbace, s.d., Museu Virtual Ermida de São Pedro da Ribeira).

No âmbito da nossa investigação, o desafio foi criar uma proposta inovadora que pudesse ser usada como ferramenta de mediação na interpretação do património para os visitantes e como plataforma de agregação de informação ao dispor da comunidade local.

Futuramente, e seguindo as propostas de gestão colaborativa do património implementadas pela Fundación Santa Maria la Real ou pela Câmara Municipal de Montemor-o-Novo, a Plataforma *UP Heritage* poderá ser otimizada para permitir a participação ativa dos seus utilizadores na monitorização do património e na atualização dos conteúdos, tendo em vista a implementações de uma estratégia de conservação e de manutenção colaborativa, porque todos somos responsáveis pela preservação do nosso património.

A *Fundación Santa Maria la Real*, em Espanha, é um exemplo de sucesso na

implementação de uma abordagem transversal na gestão do património, através da criação de uma estratégia de salvaguarda e de preservação baseada na comunicação e na revitalização do património arquitetónico. Para além do trabalho desenvolvido no âmbito da recuperação de igrejas românicas, a Fundação desenvolveu o *Smart Património*, um sistema de monitorização de edifícios históricos, que mede e controla vários parâmetros.

Estes avanços tecnológicos oferecem novas possibilidades de monitorização do património, tornando-se gradualmente ferramentas essenciais na gestão de edifícios históricos e na implementação de planos de conservação preventiva em espaço patrimoniais.

De forma geral, os sistemas de comunicação e divulgação do património cultural têm recorrido às novas tecnologias para criar uma abordagem dinâmica que promova uma aproximação das pessoas ao património através da facilidade e da rapidez de acesso à informação.

No território em estudo, há várias entidades públicas e privadas que desenvolveram atividades turísticas e culturais sustentadas em sistemas de informação sobre o património artístico, mas a abordagem utilizada não promove a leitura da globalidade patrimonial dos edifícios. É no meio académico que têm surgido novas propostas de salvaguarda e de comunicação direcionadas para a participação dos utilizadores.

O projeto CAREFUL, por exemplo, foi estruturado a partir da preservação e da comunicação do património artístico da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, e tem como objetivo envolver a comunidade académica nas ações de comunicação, musealização e preservação do património, valorizando a sua componente imaterial como testemunho da história do ensino artístico em Portugal (Alves *et al*, 2013). Ou, mais recentemente, o [in situ – projeto de valorização dos património das belas-artes](#), desenvolvido a partir do projeto de mestrado da aluna Beatriz Bento e que pretende envolver a comunidade académica na conservação das peças

existentes na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (Bento, 2016).

São muitas as possibilidades que o mundo digital nos oferece atualmente, e, do nosso ponto de vista, a tecnologia ao serviço do património caminha no sentido de permitir que as pessoas possam participar ativamente nos processos de patrimonialização, valorização e preservação dos bens culturais. Nessa perspetiva, os projetos de intervenção devem contemplar o envolvimento das comunidades, em projetos de gestão, inventariação e catalogação participativa¹⁸⁶.

Neste momento, importa criar estratégias de sensibilização para que essa participação seja consciente e responsável, sendo esse o propósito do Passaporte do Património UP Évora.

Apesar de se assemelhar a várias outras propostas de passaportes do património disponíveis em vários pontos do país, consideramos que a utilização conjugada do passaporte e da plataforma é uma proposta inovadora, que vem abrir caminho a novas formas de mediação patrimonial.

O uso de códigos QR para disponibilizar informação sobre o património tem a vantagem de não precisar de um investimento relevante em suporte material para dar acesso a uma grande quantidade de informação acessível *online*. Contudo, o acesso a essa informação é feito através de um dispositivo eletrónico que leia o código QR e que tem acesso à *Internet* para poder abrir esses conteúdos.

Estes dois fatores, diretamente relacionados com o acesso à tecnologia e à literacia digital, podem limitar a utilização destas ferramentas de interpretação.

¹⁸⁶ Damos como exemplo o projeto *Tales of Things*, desenvolvido pelo consórcio de pesquisa TOTen da Brunel University, University College London, University do Dundee, University do Edinburgh e da Universidade de Salford. Baseado no uso de códigos QR para ligar os objetos a conteúdos que podem ser associada ao objeto facilitando a sua interpretação (Billings, 2012).

Por outro lado, significa também que as instituições tenham de disponibilizar acesso gratuito a uma rede *Wi Fi* e dispositivos que deem resposta às necessidades do público, para que o acesso ao conhecimento seja democrático.

Parece-nos que estas soluções podem ser facilmente implementadas em espaços expositivos, sendo um processo mais desafiante em espaços patrimoniais não musealizados. Num museu, onde a informação é apresentada do particular para o geral, isto é, partindo do objeto para o seu contexto, facilmente podemos acrescentar conteúdos às tabelas informativas que já existem, e que se relacionam diretamente com a peça, recorrendo a um código QR ou à realidade aumentada para incluir uma nova camada de informação sobre o objeto, como já tem vindo a ser implementado em muitas instituições e é referido por vários autores.

Quando o caminho é feito do geral para o particular, como acontece nos edifícios históricos, o processo torna-se mais complexo porque estamos perante espaços que agregam vários bens.

No caso de um edifício religioso, como por exemplo, uma igreja, é fácil associar conteúdos ao edifício e ao património que permanece no seu interior, mas, para os bens musealizados a sua introdução na narrativa do edifício é mais difícil porque muitas vezes desconhecemos a sua localização primitiva.

No caso dos objetos religiosos deslocalizados expostos em museus, o uso de ferramentas tecnológicas e na digitalização do património material e imaterial pode facilitar a sua recontextualização. Nestas situações, a forma como a informação é associada ao espaço terá de ser bem pensada, não só pela dificuldade em relacionar os bens musealizados com um determinado local físico ou cerimónia ritual, como pelo risco de tornar a interpretação do espaço confusa. Também nestes casos, por não serem na sua maioria espaços musealizados, os constrangimentos no acesso aos conteúdos digitais anteriormente referidos, são mais evidentes, e a colocação de elementos

informativos poderá perturbar a utilização religiosa do edifício.

Nos últimos anos, várias instituições museológicas recorreram a este tipo de soluções para criar visitas virtuais e para tornar as suas coleções acessíveis. Atualmente é possível explorar o nosso património através de plataformas como a do projeto [Europeana](#), que dá acesso a diversas ferramentas e conteúdos que promovem o acesso digital ao património cultural europeu. Mas foi o *Google Arts and Culture* que revolucionou o processo de digitalização das coleções e permitiu o livre acesso a muitos espaços museológicos espalhados por todo o mundo.

Para além destes, existem vários projetos inovadores que, impulsionados pela conectividade digital e pelas políticas que encorajam a digitalização, criaram plataformas de acesso aberto, nas quais os conteúdos podem ser consultados gratuitamente. Contudo, a segmentação do público-alvo e a divulgação de conteúdos sem uma mediação efetiva (Sacco, 2013), acaba, na nossa opinião, por condicionar o acesso à informação.

4.2.2.1.4. Avaliação da proposta

A forma como cada um de nós olha e entende o património depende do seu passado, do seu contexto social e cultural e dos nossos interesses individuais. Por esses motivos, para que um objeto religioso em exposição num museu possa ser corretamente interpretado, é necessário fornecer informações sobre o seu enquadramento religioso, o seu uso ritual e o seu significado simbólico.

Numa era em que a tecnologia analítica nos pode fornecer dados relevantes sobre os materiais e as técnicas de produção dos artefactos, é importante lembrar que estes bens são a materialização de valores intangíveis e, por essa razão, é necessário realizar uma abordagem transversal no estudo e na divulgação do património cultural.

Partindo desta reflexão, e atendendo à realidade da cidade de Évora, desenvolvemos uma estratégia de recontextualização do património religioso em exposição no Museu Nacional Frei Manuel do Cenáculo. Esta proposta teve como objetivo recuperar a ligação entre os objetos musealizados e os seus edifícios de origem, como forma de reenquadrar esse património deslocalizado no seu contexto material e imaterial primitivo.

Vimos que a atividade *Da ermida para o museu: a história da pintura Lamentação sobre Cristo deposto da Cruz*, que decorreu durante quatro meses, não captou o interesse dos turistas nem da comunidade local, enquanto a *Visita Guiada aos objetos da ermida de São Brás* teve uma participação inesperadamente grande por parte da comunidade juvenil e familiar da paróquia.

Apesar da escassez de dados sobre os participantes (nove inquéritos analisados), podemos concluir que para a comunidade local foram os valores intangíveis, associados à integração da visita guiada numa atividade do seu quotidiano, que promoveu a sua participação. Para os turistas foram os aspetos histórico-artísticos que captaram o seu interesse em visitar a ermida de São Brás.

O Passaporte do Património – *UP Évora* e a Plataforma *UP Heritage* são duas propostas idealizadas para mediar a relação entre o seu utilizador e o património, e foram pensadas para poderem ser utilizadas individualmente ou em conjunto, conforme os interesses e os recursos do utilizador (acesso à *Internet*, por exemplo).

O desenvolvimento do projeto *UP Heritage – You Preserve Heritage* poderá apresentar soluções de mediação, baseadas em ferramentas de interpretação do património que usam vários tipos de dados, provenientes de diversas fontes, tornando-as disponíveis numa linguagem que pode ser facilmente entendida por todos.

Os interlocutores alvo para a operacionalização do nosso projeto são as

instituições tutelares, porque é da sua cooperação que depende a concretização desta ideia. Por esse motivo, a implementação do projeto precisa do apoio das entidades tutelares do património eborense, nomeadamente da Direção Regional da Cultura do Alentejo, da Câmara Municipal de Évora, da Arquidiocese de Évora e das várias instituições museológicas da cidade. A colaboração destas entidades é fundamental para assegurar a inclusão do projeto nas atuais políticas de educação patrimonial dirigidas ao público escolar e nas ações de divulgação cultural, direcionadas para a população residente e para os turistas.

Apesar do risco de se transformar num produto de divulgação turística, estamos convictos que o desenvolvimento da proposta *UP Heritage – You Preserve Heritage* poderá transformar a vivência patrimonial da cidade e acreditamos que a sua futura implementação poderá contribuir para a valorização e divulgação do património eborense, complementando os produtos e serviços atualmente disponíveis, como, por exemplo, o Évora Ticket.

Conclusão

Esta tese tem como objetivo contribuir para o aumento do conhecimento sobre o impacto do uso do edifício na preservação do seu património integrado, através da análise de um conjunto de casos de estudo formados por ermidas e pelos conjuntos retabulares quinhentistas nelas integrados. Para a sua concretização, analisámos a realidade funcional e patrimonial de um conjunto de ermidas situadas no Alentejo, averiguando como o património retabular quinhentista está ligado de diferentes maneiras ao edifício a que pertence atualmente ou para o qual foi criado.

No geral, concluímos que existe uma ligação entre os edifícios e o seu património integrado e que essa ligação pode ser física ou contextual. No caso dos conjuntos retabulares, podem estar ligados ao edifício de forma direta, quando o suporte está dependente da estrutura arquitetónica (estrutura retabular adossada à estrutura arquitetónica), ou de forma indireta, quando o suporte não está materialmente ligado ao edifício, embora a sua leitura e a interpretação sejam por ele influenciadas (pintura retabular). Por outro lado, a ligação contextual pode ser direta, quando o bem é materialmente independente da estrutura arquitetónica e pode ser compreendido individualmente ou como parte do conjunto; ou de forma indireta, quando está deslocalizado, como acontece com os objetos musealizados.

Qualquer que seja a natureza do vínculo, a interpretação individual de cada uma das partes é influenciada pelo contexto material e imaterial que lhes deu origem e pelas mudanças simbólicas e funcionais que marcaram o seu percurso e que se refletem nos seus aspetos materiais. Por essa razão, as investigações em torno do património religioso devem seguir uma metodologia interdisciplinar, abrangendo desde o seu estudo histórico-artístico até à

identificação e caracterização dos seus aspetos materiais.

Esta interligação entre as alterações contextuais, as intervenções realizadas nos conjuntos patrimoniais e a preservação dos retábulos quinhentistas foi aprofundada através do estudo de quatro ermidas situadas no Alentejo, tendo-se constatado que as motivações que promoveram a encomenda e realização dos retábulos podem ser as mesmas que, posteriormente, determinam que fossem tapados ou removidos, dando lugar a novas campanhas decorativas.

Relativamente à preservação dos retábulos, concluímos que os retábulos da ermida de São Neutel e do santuário de N.^a Sr.^a da Boa Nova de Terena, que permanecem nos locais para onde foram criados, foram menos intervencionados e preservam o seu enquadramento simbólico, decorativo e arquitetónico original. Contrariamente aos retábulos que foram deslocados e alvo de intervenções de restauro mais extensas e de uma reorganização narrativa das pinturas, como é o caso dos polípticos das ermidas de São Pedro da Ribeira e do Espírito Santo.

Do ponto de vista da gestão dos conjuntos patrimoniais, verificámos que o nível de classificação do edifício tem uma grande influência na determinação das medidas de preservação e na forma como o edifício é gerido, embora nos edifícios que estão afetos ao culto, as instituições religiosas tenham uma grande responsabilidade na manutenção e na conservação do património imóvel e integrado. No entanto, também constatámos que nem sempre existe um equilíbrio entre a conservação da materialidade dos bens e a preservação dos seus valores intangíveis, e que, a musealização é vista como uma forma de garantir a conservação das peças restauradas.

Podemos inferir que a recente valorização patrimonial das ermidas tem contribuído para a implementação de medidas de manutenção e de conservação. No entanto, falta ainda uma estratégia de gestão de espaços patrimoniais afetos ao culto, que permita estabelecer os critérios de atuação

das entidades que gerem e usam esse património, de forma a assegurar a preservação da sua identidade patrimonial e um uso sustentável.

Com o estudo das ermidas camarárias da cidade de Évora, foi possível concluir que existe uma relação direta entre a valorização patrimonial do edifício e o estado de conservação do conjunto, sendo a classificação do imóvel um dos fatores diferenciadores na gestão dos imóveis e na aplicação de medidas de salvaguarda do património retabular. Constatamos ainda que, nos edifícios afetos ao culto, são realizadas mais intervenções de manutenção, de conservação ou de restauro, e também que os critérios das intervenções são influenciados pela importância patrimonial e pelo tipo de uso do imóvel.

De uma forma geral, no caso dos retábulos que permanecem em edifícios fechados, com uso religioso esporádico ou adaptados a outras funções, os painéis foram expostos a fatores de degradação que prejudicaram o seu estado de conservação, promovendo intervenções de restauro mais profunda e extensas, como se verificou na ermida de São Sebastião. Pelo contrário, o estado de conservação dos conjuntos retabulares que permanecem *in situ* e que passaram por um processo de musealização do edifício, beneficiaram da manutenção regular do espaço e também do bom estado de conservação do edifício, como acontece na ermida de São Vicente, e de forma semelhante nas ermidas que permanecem afetadas ao culto e com uso religioso regular, como é o caso da ermida de São Brás.

Analisando as intervenções realizadas ao longo do último século nas pinturas retabulares das ermidas de São Brás e de São Sebastião, e tendo em atenção que os restauros ocorreram em épocas diferentes, concluímos que os critérios de intervenção foram influenciados pelo estado de conservação dos painéis (que determinou a metodologia da intervenção), mas também pelo contexto funcional do edifício onde se encontravam as pinturas no momento em que foram restauradas (religioso ou museológico).

Relativamente às intervenções realizadas no último século, concluímos que a pintura *Lamentação sobre Cristo deitado da Cruz* foi alvo de um processo de restauro mais longo e complexo, possível devido à sua musealização, sendo uma intervenção mais invasiva ao nível do suporte do que ao nível da camada pictórica. Nas pinturas do retábulo-mor de São Brás, a campanha de intervenção *in situ* foi condicionada pelas limitações no acesso ao tampo do retábulo e limitou-se à estabilização da camada pictórica e ao tratamento do ataque de insetos xilófagos. Por outro lado, os painéis do retábulo-mor da ermida de São Sebastião foram restaurados fora da moldura retabular e a intervenção foi muito extensa devido ao avançado estado de degradação do suporte e da camada pictórica.

Comparando os restauros levados a cabo pelo Laboratório José de Figueiredo no retábulo-mor de São Brás, e na pintura *Lamentação sobre Cristo deitado da Cruz*, percebemos que as intervenções seguiram os mesmos critérios e metodologias, embora se reconheça uma diferença entre o trabalho realizado com as pinturas inseridas na moldura retabular e o que decorreu no laboratório em Lisboa, nomeadamente no tratamento do suporte. No caso dos painéis do retábulo-mor de São Sebastião, o seu avançado estado de degradação parece ter justificado a desmontagem do retábulo e o seu transporte para Lisboa, onde foram restaurados no atelier privado do pintor-restaurador Albino Moreira da Cunha.

A falta de dados sobre os procedimentos e os materiais usados nos restauros é uma característica transversal à documentação existente, o que torna a tarefa de perceber os métodos de trabalho bastante desafiante. Esta dificuldade é ainda maior quando estudamos pinturas que não foram restauradas nas oficinas de restauro do Estado, devido à exiguidade e à dispersão da documentação sobre o trabalho realizado. Nesses casos, o estudo técnico e laboratorial é fundamental para identificar e caracterizar os restauros e para

perceber o impacto que tiveram no estado de conservação das obras.

Com o objetivo de recolher mais informação sobre o percurso das pinturas e o impacto dos restauros, recorreremos aos dados obtidos através dos métodos de exame e de análise para fazer uma análise comparativa das pinturas estudadas, e concluímos que essas intervenções têm um impacto imediato na melhoria do estado de conservação mas a médio e longo prazo podem ter uma influência menos positiva, devido à alterabilidade dos novos materiais adicionados, acabando por condicionar o estudo da materialidade da peça.

Verificámos ainda que as condições ambientais a que os painéis estão sujeitos têm uma enorme influência no estado de conservação dos materiais originais e dos materiais introduzidos durante os restauros. Esta inter-relação pareceu-nos mais evidente nas pinturas que permanecem em edifícios religiosos usados como espaços de culto, onde não existe um controle das condições ambientais, comparativamente ao que acontece em espaços museológicos. Na ermida de São Brás, os painéis beneficiam das obras de manutenção e do uso contínuo do edifício, e encontram-se em bom estado de conservação; contrariamente ao que se verifica na ermida de São Sebastião, cujo avançado estado de degradação do retábulo-mor se deve, em parte, à falta de obras de manutenção e de conservação do imóvel.

No âmbito da nossa investigação, podemos dizer que a musealização assegurou a conservação da materialidade do objeto, na medida em que os objetos estão menos sujeitos aos fatores de degradação que colocam em risco a sua estabilidade material, mas retirou-os do seu contexto primitivo, transformando-o num objeto patrimonial individualizado. Os conjuntos retabulares que permanecerem nas ermidas mantiveram o seu enquadramento arquitetónico, decorativo, simbólico e funcional, apesar de estarem sujeitos aos fatores de degradação que decorrem da sua permanência em edifícios históricos e da sua utilização em contexto religioso.

No geral, concluímos que as pinturas retabulares são uma fonte privilegiada de informação sobre os materiais e as técnicas de produção artística, as mudanças a que estiveram sujeitas durante o seu percurso e os processos de degradação a que esteve exposta. Estes dados podem ser recolhidos através dos métodos de exame e de análise atualmente disponíveis, embora a interpretação dessa informação, ligada à materialidade da peça, deva ser conjugada com os dados contextuais, que podem explicar o significado e o percurso funcional da peça.

Durante a nossa investigação, também verificámos que existe um problema de dissociação que limita a interpretação e o estudo dos edifícios e do seu património musealizado, como se verifica da ermida de São Brás. Do nosso ponto de vista, a perda de ligação entre as pinturas e os seus edifícios de origem, e entre a informação sobre o seu enquadramento primitivo e a peça, é um dos fatores que mais limita a interpretação dos objetos religiosos provenientes das ermidas camarárias que fazem atualmente parte da coleção do Museu Nacional Frei Manuel do Cenáculo. Sendo a ausência de referências aos objetos musealizados nos seus edifícios de origem outro problema que identificámos, e que também pode ser observado no caso do retábulo-mor que está atualmente na ermida de São Sebastião, originalmente pertencente à igreja da Misericórdia.

Por esse motivo, julgamos ser necessário repensar a abordagem museológica, de forma a minimizar os efeitos que a dissociação tem no estudo, na recontextualização e na interpretação do património religioso musealizado, e também dos seus edifícios de origem.

Desenvolvida a partir da realidade patrimonial da cidade de Évora, a nossa proposta *UP Heritage – You Preserve Heritage* pretende ser uma alternativa às atuais estratégias de valorização, que se desenvolvem de forma individualizada, limitando a implementação de ações de musealização ou de

valorização mais abrangentes. Partindo da ligação entre os edifícios religiosos e o seu património integrado, no qual se incluem os objetos musealizados, propomos a criação de duas ferramentas de mediação: o Passaporte do Património – *UP Évora* e a Plataforma *UP Heritage*.

O Passaporte do Património de Évora, contém informação sumária sobre vários aspetos de cada edifício, estabelecendo a ligação com os bens musealizados e relacionando-os com outros espaços patrimoniais da cidade, e pode ser distribuído gratuitamente ou comercializado juntamente com um conjunto de postais *pop up* alusivos ao património eborense. O uso do passaporte em formato físico pode ser conjugado com o acesso à Plataforma *UP Heritage*, que funciona como uma plataforma de pesquisa que relaciona informação disponível em várias bases de dados e recursos de acesso aberto, com conteúdos criados a partir do estudo técnico e material das peças, recorrendo a ferramentas de reconstituição 3D para minimizar os problemas de descontextualização e de falta de acessibilidade.

A proposta *UP Heritage – You Preserve Heritage* pretende lançar os pilares para uma estratégia de gestão da informação mais acessível, criando uma plataforma de gestão de informação que pode ser atualizada e complementada com os resultados de novos estudos e investigações. Com isto, esperamos fomentar a divulgação do conhecimento científico, complementando a informação disponível em diversas bases de dados institucionais mas que atualmente não estão interligadas, contribuindo para o desenvolvimento de soluções inovadoras e sustentáveis que minimizem os problemas da dissociação, abrindo caminho para a criação de estratégias de salvaguarda integrada que possam ser implementadas a nível regional e nacional.

Comunicação dos resultados da investigação

Publicações

Nascimento, V. G., Pereira, F. A. B., Candeias, A. & Alves, A. N. (in press). The challenge of link musealized objects to its primitive building, RIPAM9 – *Rencontres internationales du patrimoine architectural méditerranéen* - Livro de atas.

Nascimento, V. G., Pereira, F. A. B., Candeias, A. & Alves, A. N. (in press). Desafios e oportunidades no estudo do património integrado em edifícios históricos. *EnIAD – Encontro de Investigação – Arte e Design - Livro de atas*, CIEBA – Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa.

Nascimento, V. G., Pereira, F. A. B., Candeias, A. & Alves, A. N. (2021). O pintor-restaurador Albino Moreira da Cunha. Contextualização da sua atividade no panorama cultural português do século XX. *Ge-Conservación*, 20, 184-193. DOI: <https://doi.org/10.37558/gec.v20i1.1025>.

Nascimento, V. G., Pereira, F. A. B., Candeias, A. & Alves, A. N. (2020). O uso religioso e a valorização patrimonial das ermidas eborenses. *ENCORE 2020 – 4.º Encontro de Conservação e Reabilitação de Edifícios, Livro de Atas* (pp. 1183-1193). LNEC – Laboratório Nacional de Engenharia Civil. <http://repositorio.lnec.pt:8080/jspui/handle/123456789/1013280>.

Nascimento, V. G., Pereira, F. A. B., Candeias, A. & Alves, A. N. (2019). Can the intangible values of a religious object be musealized?, *6th International*

Conference on Intangible Heritage - Proceedings. Edição em CD-ROM. Green Lines Institute.

Nascimento, V. G., Pereira, F. A. B., Candeias, A. & Alves, A. N. (2018). São Sebastião's altarpiece in-situ study: the challenges of working inside an orthodox church, *ESRARC 2018 – 10th European Symposium on Religious Art Restoration & Conservation – Proceedings Book* (pp. 62-65). Kermes.

Nascimento, V. G., Pereira, F. A. B., Candeias, A. & Alves, A. N. (2018). Um projeto de salvaguarda integrada: preservação e comunicação de retábulos integrados em ermidas. *Revista Conservar Património*, 27, 103-110. <https://doi.org/10.14568/cp2016041>.

Nascimento, V. G., Pereira, F. A. B., Candeias, A. & Alves, A. N. (2018). A musealização da pintura “Lamentação sobre Cristo deposto da Cruz”. *Dinâmicas do Património Artístico* (pp 288-294). ARTIS – Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. <http://artispress.letras.ulisboa.pt/index.php/artispress/catalog/book/4>.

Nascimento, V. G., Pereira, F. A. B., Candeias, A. & Alves, A. N. (2017). São Sebastião's hermitage in Évora, a case of worship re-use, “*Prohitech'17 – 3rd International Conference on Protection of Historical Constructions*”, Postprints. Edição em USB-Drive. IST Press.

Nascimento, V. G., Pereira, F. A. B., Candeias, A. & Alves, A. N. (2017). Heritage valorisation through reutilization: The case of São Sebastião Chapel in Évora. *Intangibility Matters – International Conference on the values of tangible heritage, IMaTTe* (pp. 121-128). LNEC – Laboratório Nacional de Engenharia Civil.

Apresentações

Nascimento, V. G., Pereira, F. A. B., Candeias, A. & Alves, A. N. (2022, 23-25 de março). *The challenge of link musealized objects to its primitive building* [Apresentação]. RIPAM 9 – Lisboa 2022. Reencontres Internationales du Patrimoine Architectural Méditerranéen. Faculdade de Arquitetura da Universidade de Lisboa, Portugal.

Nascimento, V. G., Pereira, F. A. B., Candeias, A. & Alves, A. N. (2020, 3-6 de novembro). *O uso religioso e a valorização patrimonial das ermidas eborenses* [Apresentação online]. ENCORE 2020 – 4.º Encontro de Conservação e Reabilitação de Edifícios. LNEC – Laboratório Nacional de Engenharia Civil, Lisboa, Portugal.

Nascimento, V. G., Pereira, F. A. B., Candeias, A. & Alves, A. N. (2020, 24-26 de setembro). *O pintor-restaurador Albino Moreira da Cunha* [Apresentação online]. III Congresso Ibero-Americano de Investigações em Conservação do Património (ICP). Grupo Espanhol do IIC (International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works) / Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, Portugal.

Nascimento, V. G., Pereira, F. A. B., Candeias, A. & Alves, A. N. (2019, 4 a 7 de junho). *Usar ou musealizar: eis a questão!* [Apresentação]. VII Congresso da Associação Portuguesa de Antropologia. APA – Associação Portuguesa de Antropologia / NOVA – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Portugal.

Nascimento, V. G., Pereira, F. A. B., Candeias, A. & Alves, A. N. (2019, 2-3 de outubro). *Desafios e oportunidades no estudo do património integrado em*

edifícios históricos [Apresentação]. Encontro de Investigação de Arte e Design - EnIAD. CIEBA, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, Portugal.

Nascimento, V. G., Pereira, F. A. B., Candeias, A. & Alves, A. N. (2019, 17-19 julho). *Can the intangible values of a religious object be musealized?* [Apresentação]. Sharing Cultures 2019 – 6th International Conference on Intangible Heritage. Green Lines Institute – for sustainable development. Centro Cultural Vila Flor, Guimarães, Portugal.

Nascimento, V. G. (2019, 12 de julho). *Uma abordagem integrada no estudo e na salvaguarda de retábulos integrados em ermidas* [Apresentação]. Encontros do Programa Doutoral HERITAS – Estudos de Património. Universidade de Évora, Portugal.

Nascimento, V. G., Pereira, F. A. B., Candeias, A. & Alves, A. N. (2018, 1-3 de outubro). *A musealização da pintura “Lamentação sobre Cristo deposto da Cruz”* [Apresentação]. Congresso Dinâmicas do Património Artístico – Circulações, transformações e diálogos. Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Portugal.

Nascimento, V. G., Pereira, F. A. B., Candeias, A. & Alves, A. N. (2018, 27-29 de setembro). *As repercussões das intervenções de restauro no estudo atual da pintura Lamentação sobre Cristo deposto da Cruz* [Apresentação]. II Colóquio Investigações em Conservação do Património. Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, Portugal.

Nascimento, V. G., Pereira, F. A. B., Candeias, A. & Alves, A. N. (2018, 31 de maio - 1 de junho). *São Sebastião's altarpiece in-situ study: the challenges of working inside an orthodox church* [Apresentação]. ESRARC 2018 – 10th European Symposium on Religious Art Restoration & Conservation. Czech Museum of Music, Praga, República Checa.

Nascimento, V. G., Pereira, F. A. B., Candeias, A. & Alves, A. N. (2017, 10-13 de outubro). *A new approach on religious art musealization* [Apresentação]. Workshop Curating History. European University Institute (EUI), Global History & Culture Centre – University of Warwick, CHAM – Research Centre, Victoria & Albert Museum, Royal College of Art. EUI, Florença, Itália.

Nascimento, V. G. (2017, 23 de setembro). *Da ermida para o museu: a história de uma pintura* [Apresentação]. Jornadas Europeias do Património 2017. Museu Nacional Frei Manuel do Cenáculo, Évora, Portugal.

Nascimento, V. G., Pereira, F. A. B., Candeias, A. & Alves, A. N. (2017, 12 a 15 de julho). *São Sebastião's hermitage in Évora, a case of worship re-use* [Apresentação]. Prohitech'17 – 3rd International Conference on Protection of Historical Construction. Instituto Superior Técnico – Universidade de Lisboa / Università Degli Studi di Napoli – Federico II / FUNDEC – Associação para a Formação e o Desenvolvimento em Engenharia e Arquitetura, Lisboa, Portugal.

Nascimento, V. G., Pereira, F. A. B., Candeias, A. & Alves, A. N. (2017, 29 a 30 de maio). *Heritage valorization through reutilization: the case of São Sebastião's chapel in Évora* [Apresentação]. Intangibility Matters – International conference on the values of tangible heritage, LNEC / Instituto Universitário de Lisboa, Lisboa, Portugal.

Nascimento, V. G. & Alves, A. N. (2016, 2-3 de novembro). *O património integrado em monumentos em funcionamento* [Apresentação]. Congresso Ibero-americano Património suas matérias e imatérias. LNEC – Laboratório Nacional de Engenharia Civil, Lisboa, Portugal.

Nascimento, V. G., Pereira, F. A. B. & Candeias, A. (2016, 29 a 30 de setembro). *Projeto de Salvaguarda Integrada: preservação e comunicação de retábulos integrados em ermidas* [Apresentação]. I Colóquio de investigações em conservação de património, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, Lisboa, Portugal.

Pósteres

Nascimento, V. G., Pereira, F. A. B., Candeias, A. & Alves, A. N. (2019, 8-10 de julho). O estudo da *pintura Lamentação sobre Cristo deposto da Cruz* [Póster]. Ciência 2019 – Encontro com a Ciência e Tecnologia em Portugal, Centro de Congressos de Lisboa, Portugal.

Nascimento, V. G., Vieira, R., Gomes, F. Candeias, A. & Caldeira, A. T. (2019, 14 a 17 de abril). *Identification of biodegradation factors in 16th century altarpiece paintings* [Póster]. Materiais 2019 – XIX Congresso da Sociedade Portuguesa de Materiais e X International Symposium on Materials, Reitoria da Universidade Nova de Lisboa, Portugal.

Nascimento, V. G., Pereira, F. A. B., Candeias, A. & Alves, A. N. (2018, 2-4 de julho). *Procura-se pintor restaurado: Albino Moreira da Cunha* [Póster], Ciência 2018 – Encontro com a Ciência e a Tecnologia em Portugal. Centro de Congressos de Lisboa, Portugal.

Nascimento, V. G., Pereira, F. A. B., Candeias, A. & Alves, A. N. (2018, 17-19 de maio). *Uma abordagem no estudo e na salvaguarda de retábulos integrados em ermidas* [Póster]. Exposição e apresentação pública de pósteres | Programa Doutoral HERITAS. Universidade de Évora, Portugal.

Nascimento, V. G., Pereira, F. A. B., Candeias, A. & Alves, A. N. (2018, 1-2 março). *As ermidas camarárias da cidade de Évora* [Póster]. As Conferências do Museu - Questões de Arte Sacra. Museu de Arte Sacra do Funchal, Portugal.

Nascimento, V. G., Pereira, F. A. B., Candeias, A. & Alves, A. N. (2017, 5-6 outubro). *Three temples linked by an altarpiece: the preservation challenge for relocated religious objects* [Póster]. 1st International Conference on Intangible Cultural Heritage: Preservation, Study and Transmission. Universidad Pública de Navarra – Cátedra del Patrimonio Inmaterial de Navarra / Museo de Navarra, Espanha.

Nascimento, V. G., Pereira, F. A. B., Candeias, A. & Alves, A. N. (2017, 3-5 julho). *Era uma vez um altar, dois retábulos e três templos: novas pistas sobre a história do retábulo-mor de São Sebastião* [Póster]. Encontro Ciência 2017. Ministério da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior / FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia / Ciência Viva / Comissão da Educação e Ciência – Assembleia da República, Centro de Congressos de Lisboa, Portugal.

Nascimento, V. G., Pereira, F. A. B. & Candeias, A. (2016, 4 a 6 de julho). *Abordagem interdisciplinar no estudo do património* [Póster]. Encontro Ciência 2016. Ministério da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior/ FCT/ Ciência Viva / Comissão da Educação e Ciência – Assembleia da República, Lisboa, Portugal.

Formações

Euroacelera – Programa Transfronteiriço de Aceleração. Interreg España – Portugal, Fundo Europeu para o Desenvolvimento Regional. Maio a Julho de 2019, Badajoz, Espanha.

COST Action TD1406: Innovation in intelligent management of heritage buildings. Training school organizada pela COST – European Cooperation in Science and Technology e pela Fundación Santa María la Real del Patrimonio Histórico. 27 a 29 de Janeiro de 2016, Alguilar de Campoo, Espanha.

Distinções

Daniel Mareci Young Researcher Award atribuído pelo Comité científico do 10th European Symposium on Religious Art Restoration & Conservation (ESRARC 2018), que se realizou em Praga de 31 de maio a 1 de junho de 2018 pela comunicação *São Sebastião's altarpiece in-situ study. The challenges of working inside an orthodox church.*

Referências bibliográficas

AAVV (2005). Princípios e orientações sobre os bens culturais da Igreja. Conferência Episcopal Portuguesa, n.º 6, Secretariado Geral da Conferência, Lisboa. <https://www.bensculturais.com/documentos/2005-PrincipiosEOrientacoesSobreBensCulturaisDalgrejaCEP.pdf> (Consultado a 20 de março de 2022).

Afonso, A. N. (2013). Os museus eclesiásticos e a sua função pastoral: Obstáculos e necessidades no Patriarcado de Lisboa. *Vox Musei Arte e Património*, 1(1), 86-100.

Afonso, L. U. (2009). *A Pintura Mural Portuguesa entre o Gótico Internacional e o Fim do Renascimento: Formas, Significados, Funções*. Fundação Calouste Gulbenkian e Fundação para a Ciência e Tecnologia.

Alves, A. N. (2011). A autonomia do Restauro da Pintura em Portugal – Inovações da lei de Reorganização dos Serviços Artísticos e Arqueológicos da 1.ª República (26 de Maio de 1911). *Actas do Simpósio Património em construção, Contextos para a sua preservação* (pp. 343- 350). LNEC – Laboratório Nacional de Engenharia Civil / ARTIS – Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

Alves, A. N. (2013). De S. Catarina... a S. Vicente. Questões em torno do levantamento de repintes na pintura portuguesa. *As preparações na pintura portuguesa, séculos XV e XVI* (pp. 225-234). <http://hdl.handle.net/10451/52668> (Consultado a 15 de fevereiro de 2024).

Alves, A. N. (2013a). O regresso à imagem original – os repintes e restauros das representações do calvário nos retábulos dos Conventos de Jesus e da Madre de Deus. *Retábulo do Convento de Jesus de Setúbal: ca. 1517-19 – 1530* (pp. 81-94). <http://hdl.handle.net/10451/52699> (Consultado a 25 de janeiro de 2024)

Alves, A. N. (2014). Os Valores dos Monumentos: a Importância de Riegl no Passado e no Presente. G. Filipe, J. Vale & I. Castaño (Eds.) *Patrimonialização e Sustentabilidade do Património: Reflexão e Prospectiva* (pp. 161-172). IHC-NOVA / FCSH. <http://ihc.fcsb.unl.pt/patrimonializacao-sustentabilidade/>

(Consultado a 3 de setembro de 2016).

Alves, A. N., Frade, M. & Alcobia, C. (2013). A Implementação de um Plano de Conservação Preventiva para o Acervo da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. *Atas do Seminário Internacional “O Futuro dos Museus Universitários em Perspetiva”* (pp. 36-45). Faculdade de Letras da Universidade de Porto. <http://ler.letras.up.pt/site/default.aspx?qry=id03id1438&sum=sim> (10/2/2024).

Alvim de Matos, A. (1952). Estudo sobre as madeiras que servem de suporte aos quadros. *Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga*, 2(3), 50-51.

Appleon Domingos (2011). *Igreja de Santa Isabel*. <https://appletondomingos.pt/project/igreja-de-santa-isabel-lisboa/> (Consultado a 12 de fevereiro de 2024).

Azevedo, J. C. (1993). *Portugal Monumental – Inventário ilustrado do Alentejo*. Euro-formação, Edições Nova Gesta.

Baptista Pereira, F. A. (2001). *Imagens e Histórias de devoção: Espaço, tempo e narrativa na pintura portuguesa do renascimento (1450-1550)*. [Tese de Doutoramento]. Faculdade de Belas-Arte da Universidade de Lisboa.

Baptista Pereira, F. A. (2004). Descidas do Espírito Santo em programas iconográficos retabulares dos séculos XV e XVI. *ARTIS - Revista do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras de Lisboa*, 3, 161-198.

Baptista Pereira, F. A. (2005). Retábulo. In José Fernandes Pereira (coord.), *Dicionário de Escultura Portuguesa* (pp. 488-499). Editorial Caminho.

Baptista Pereira, F. A. (2018). A Conservação e Restauro de pinturas da fase académica de Adriano de Sousa Lopes como exemplo de História da Arte de «campo expandido». *Catálogo Adriano de Sousa Lopes – Conservação e restauro das obras académicas pertencentes ao espólio da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa* (pp. 10-14). Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes (CIEBA).

Barata, A. F (1909). *Évora Antiga –Notícias recolhidas com afanosa diligencia em favor dos asylos de Infância desvalida e Ramalho-Barahona*. Minerva Comercial.

Barata, A. F. (1871). *Roteiro da cidade de Évora e breve notícia dos seus principaes monumentos*. Imprensa do Governo Civil.

Barata, A. F. (1903). *Catálogo do Museu Archeologico da cidade de Évora, annexo de sua Bibliotheca*. Tipografia Minerva.

<https://archive.org/details/catalogodomuseua00bara/page/70/mode/2up>
(Consultado a 10 de fevereiro de 2024).

Batoréo, M. (2003). O Triptico da Paixão da Igreja do Pópulo das Caldas da Rainha: Entre leituras e as contra-leituras. *ARTIS- Revista do Instituto de História da Arte da faculdade de letras de Lisboa*, 2, 75-93.

Bento, B. (2016). *In Situ : um projecto de trabalho com a comunidade para a conservação do património da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa* [Dissertação de Mestrado]. Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. <http://hdl.handle.net/10451/24592> (Consultado a 28 de janeiro de 2014).

Billings, S., (2012). Qr codes e Museus. In Luís Marcelo Mendes (org.), *Reprograme – Comunicação, branding e cultura numa nova era de museus* (pp. 179-185). https://issuu.com/sbpdf/docs/reprograme_pt (Consultado a 26 de fevereiro de 2021).

Bilou, F. (2016). *Património Artístico no Alentejo Central: Obras, mestres e mecenas, 1516-1604*. Edições Colibri.

Borba, J. B. M. (1969). Pequena notícia sobre o Museu de Setúbal e a conservação das suas obras de Arte. *Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga*, 5(3-4), 21-23.

Borges, A. G. M. (2010). Os santos Mártires de Évora – Inventário da Arquidiocese de Évora. *Cultura - Revista de História e Teoria das Ideias*, 27, 201-210. <http://journals.openedition.org> (Consultado a 10 de janeiro de 2020).

Branco, M. J. C. (1993). A fundação da igreja do Bom Jesus de Valverde e o tríptico de Gregório Lopes. *A Cidade de Évora*, A. 45-50, 71-76, 39-71.

Brulon, B. (2015). Os objetos de museu, entre a classificação e o devir. *Informação & Sociedade: Estudos*, 25(1), 25-37.

Caeiro, E. M. (2005). *Os conventos do Termo de Évora*. [Tese de Doutoramento]. Universidad de Sevilla, Escuela Técnica Superior de Arquitectura. <http://hdl.handle.net/11441/15561> (Consultado a 19 de março de 2023).

Caetano, J. O. (2004). António Nogueira: Um pintor do tempo de Trento. In Seruya, A. I. (Coord.), *Retábulo de Ferreira do Alentejo* (pp. 24-43). Instituto Português da Conservação e Restauro.

Caetano, J. O. (2007). O retábulo flamengo da Sé de Évora. Algumas reflexões sobre um processo de investigação em curso. *Museologia.pt*, 1, 25-33.

Carvalho, J. A. S. (1995). Problemas da pintura quatrocentista. Obras isoladas e oficinas regionais. In P. Pereira (ed.), *História da Arte Portuguesa (Vol. 1)* (pp. 473-485), Círculo de Leitores.

Carvalho, J. A. S. (2007). Os trabalhos de Luciano Freire por ele próprio: Nota introdutória à edição de um relatório de um restaurador de pintura do início do século XX. *Conservar Património*, 5, 5-8. DOI:10.14568/cp5_2.

Carvalho, S. (2012). *História, teoria e deontologia da conservação e restauro aplicadas à pintura sobre madeira em Portugal*. [Tese de doutoramento]. Universidade Católica Portuguesa. <http://hdl.handle.net/10400.14/10199> (Consultado a 1 de dezembro de 2018).

Caselli, E., Pancaldi, S., Baldisserotto, C., Petrucci, F., Impallaria, A., Volpe, L., et al. (2018). Characterization of biodegradation in a 17th century easel painting and potential for a biological approach. *PLoS ONE* 13(12). <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0207630> (Consultado a 12 de fevereiro de 2014).

CCDR Alentejo & Alentejo 2030 (2020). *Estratégia Regional – versão final*, <https://alentejo.portugal2030.pt/wp-content/uploads/sites/13/2023/07/ER2030.pdf> (Consultado a 11 de dezembro de 2023).

CCDR Alentejo (2014). *Uma estratégia de Especialização Inteligente para o Alentejo – Documento de Trabalho*. https://www.ccdr-a.gov.pt/docs/desenv_regional/2014-2020/RIS3_Alentejovf_Jan2014.pdf (Consultado a 11 de dezembro de 2023).

CEP – Conferencia Episcopal Portuguesa (1990). *Património histórico-cultural da Igreja. Conferencia Episcopal Portuguesa*. <https://www.bensculturais.com/documentos/1990-PatrimonioHistoricoCulturalDalgrejaCEP.pdf> (Consultado a 28 de setembro de 2022).

Choay, F. (2005). *Património e Mundialização* (2.^a ed.). Editora Licorne / CHAIA.

Ciferri, O. (1999). Microbial Degradation of Paintings. *Applied and Environmental Microbiology*, 65(3), 879-885. doi:10.1128/AEM.65.3.879-885.1999.

CME – Câmara Municipal de Évora (2007). *Plano Diretor Municipal – Estudos de Caracterização do Território: Anexo IV Inventário do Património Arquitectónico e Arqueológico do Concelho*. Câmara Municipal de Évora. www.cm-evora.pt/pt/site-viver/Habitar/ordenamento-do-territorio/Planos

%20Municipais/Documents/Anexo_IV_Patrimonio.pdf (Consultado a 10 de janeiro de 2020).

CME – Câmara Municipal de Évora (2009). *A oculta Ermida de Senhora do Ó. Évora Mosaico*, 2.

CME – Câmara Municipal de Évora (2023). *A Igreja de São Vicente*. Câmara Municipal de Évora. <https://www.cm-evora.pt/locais/igreja-de-sao-vicente/?mp=19592> (Consultado a 12 de fevereiro de 2024).

CME – Câmara Municipal de Évora (2023). *Ermida de N.^a Sr.^a do Ó*. Câmara Municipal de Évora. <https://www.cm-evora.pt/locais/ermida-de-nossa-senhora-do-o/?mp=19592> (Consultado a 12 de fevereiro de 2024).

CME – Câmara Municipal de Évora (s.d.). *Centro Interpretativo da Cidade de Évora*, Câmara Municipal de Évora. <https://www.cm-evora.pt/visitante/patrimonio/centro-interpretativo-da-cidade-de-evora/> (Consultado a 10 de agosto de 2021).

Correia de Carvalho, M. R. (2007). *Por amor de Deus: representação das obras de misericórdia, em painéis de azulejo, nos espaços das confrarias da Misericórdia, no Portugal setecentista* [Dissertação de mestrado]. Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. <http://hdl.handle.net/10451/1775> (Consultado a 10 de janeiro de 2017).

Costa Cascaes, J.(1854). Monumentos. *O Panorama – Jornal Litterario e Instructivo*, 11(3), 210-212.

Couto, J. (1940). Pinturas do museu enviadas à oficina de restauro dirigida por Fernando Mardel durante o ano de 1939. *Boletim dos Museus Nacionais de Arte Antiga*, 1(3), 94.

Couto, J. (1952). Aspectos atuais do problema do tratamento das pinturas. *Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga*, 2(3), 3-23.

CPPCI – Comissão Pontifical para o Património Cultural da Igreja (2001). *The Patorial function of ecclesiastical museuns*. Comissão Pontifical para o Património Cultural da Igreja http://www.vatican.va/roman_curia/pontifical_commissions/pcchc/documents/rc_com_pcchc_20010815_funzione-musei_en.html (Consultado a 20 de abril de 2019).

Crespo, M. T. F. (2012). *Interpretação e Comunicação do Património Cultural Integrado em Contexto Museológico: o caso do Museu da Música Portuguesa – Casa Verdades de Faria* [Dissertação de Mestrado]. Faculdade de Ciências

Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. <http://hdl.handle.net/10362/7869> (Consultado a 20 de maio de 2018).

Cunha, J. A. (2010, 10 de abril). MRAR - Movimento de Renovação da Arte Religiosa. SNPC. https://sites.ecclesia.pt/snpcultura.org/obs_13_movimento_renovacao_arte_religiosa.html (Consultado a 25 de outubro de 2022).

Custódio, J. M. R. (2008). *"Renascença" Artística e Práticas de Conservação e Restauro Arquitectónico em Portugal, durante a 1.ª República* [Tese de Doutoramento]. Universidade de Évora. <http://hdl.handle.net/10174/11082> (Consultado a 24 de janeiro de 2024).

David, C. (1930). *Évora na história da arte, o Templo Romano e a Igreja de São Francisco*. Marques Abreu.

Desterro, M. T. R. P. (2008). *Francisco Campos (c. 1515-1580) e a bella maneira: entre a Flandres, Espanha e Portugal*. [Tese de doutoramento]. Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. <http://hdl.handle.net/10451/3938> (Consultado a 30 de dezembro de 2016).

Desterro, M. T. R. P. (2016). O retábulo pictórico do Santuário de Nossa Senhora da Boa Nova de Terena (Alandroal). Um olhar para ver e sentir “ao modo de quinhentos”, *Atas do Congresso Santuários, Cultura, Arte, Romarias, Paisagens e Pessoas* (pp. 1-11). http://www.cbsp.it/web/santuarios2016/programma%20e%20pdf%20vari/pdf_articoli/desterro.pdf (Consultado a 3 de janeiro de 2017).

Desterro, T. (2011). Novas clientelas e novos destinatários na pintura portuguesa da segunda metade do século XVI – o poder das imagens. *Actas do quinto ciclo de Conferências de Ciências da Arte: Arte e Sociedade* (pp. 82-99). Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa.

DGPC – GPMF – Grupo de Projeto Museus no Futuro (2021). Relatório do Grupo de Projeto Museus no Futuro. DGP. <https://culturaportugal.gov.pt/pt/saber/2020/11/relatorio-do-grupo-de-projeto-museus-no-futuro-versao-final/> (Consultado a 12 de fevereiro de 2024).

Dias dos Santos, H. F. P. P. M. (2012). *O Pintor Francisco João (act.1563-1595): materiais e técnicas na pintura de cavalete em Évora na segunda metade do século XVI*. [Tese de Doutoramento]. Universidade Católica Portuguesa, Escola das Artes. <http://hdl.handle.net/10400.14/14977> (Consultado a 3 de maio de 2016).

DRCAentejo – Direção Regional da Cultura do Alentejo (2020). *Guia para*

intervenções em bens imóveis religiosos classificados ou em vias de classificação. DRCA Alentejo – Direção Regional da Cultura do Alentejo http://www.cultura-alentejo.pt/multimedia/File/PDF/patrimonio_construido/guia_interv_patr_imov_religioso.pdf (Consultado a 10 de setembro de 2021).

Duque, J. (2013, 8 de agosto). Igrejas ou museus?. *Diário do Minho*.

EFE (2012, 30 de abril). Una iglesia de Barcelona decora su ábside con un grafiti. *ABC Cultura*. https://www.abc.es/cultura/arte/abci-grafiti-iglesia-201204300000_noticia.html# (Consultado a 12 de fevereiro de 2024).

Elpata-ruta (2021, 13 de março). Graffiti Románico en la iglesia Parroquial de Santa Eulalia de Provençana (L´Hospitalet). *elpata-rutas.blogspot.com*. <https://elpata-rutas.blogspot.com/2021/03/grafiti-romanico-en-la-iglesia.html> (Consultado a 12 de fevereiro de 2024).

Encinas, R. S. (2019, 1 de agosto). L'Hospitalet de Llobregat. Iglesia nueva de Santa Eulàlia de Provençana. *Redescubriendo Barcelona y más allá*. <https://redescubriendomibarcelona.blogspot.com/2019/08/10072019-lhospitalet-de-llobregat.html> (Consultado a 12 de fevereiro de 2024).

Espanca, T. (1943). Património Artístico Municipal, imóvel – A ermida de S. Braz. *A Cidade de Évora* 1(3), 80-84.

Espanca, T. (1944). *As pinturas da Catedral de Évora em 1537 e o retábulo flamengo da Capela do Esporão*. Imprensa Moderna.

Espanca, T. (1946). Foros e Próprios do Concelho (Tombo Municipal de 1651). *A Cidade de Évora*, 4(11), 78-96.

Espanca, T. (1947). Notas sobre pintores em Évora nos séculos XVI-XVII. *A Cidade de Évora*, 13-14, 109-176.

Espanca, T. (1963). Capelas particulares e do património municipal existentes em Évora nos anos de 1591-1597. *A Cidade de Évora*, 45-46, 278-301.

Espanca, T. (1964). As visitas guiadas e a Cidade de Évora. *A Cidade de Évora*, 47, 227-228.

Espanca, T. (1966). *Inventário Artístico de Portugal – Concelho de Évora. Inventário Artístico de Portugal* (n.º 7, vol. 1-2). Academia Nacional de Belas Artes.

Espanca, T. (1975). *Inventário Artístico de Portugal – Distrito de Évora, Concelhos de Concelhos de Arraiolos, Estremoz, Montemor-o-Novo, Mora e Vendas Novas. Inventário Artístico de Portugal* (n.º 8, vol. 1). Academia Nacional de Belas Artes.

Espanca, T. (1978). *Inventário Artístico de Portugal – Distrito de Évora. Concelhos de Alandroal, Borba, Mourão, Portel Redondo, Reguengos de Monsaraz, Viana do Alentejo e Vila Viçosa. Inventário Artístico de Portugal* (n.º 9, vol. 1), Academia Nacional de Belas Artes.

Espanca, T. (1983). Arrolamento dos bens das Igrejas do Concelho. *A Cidade de Évora*, 65-66, 252-274.

Espanca, T. (1988). *Évora - Encontro com a Cidade*. Câmara Municipal de Évora.

Espanca, T. (1992). *Inventário Artístico de Portugal: Distrito de Beja: Concelhos de Alvito, Beja, Cuba, Ferreira do Alentejo e Vidigueira. Inventário Artístico de Portugal* (n.º 12, vol. 1). Academia Nacional de Belas Artes.

Espanca, T. (1993). *Évora. Coleção Cidade e Vilas*. Editorial Presença.

Espanca, Túlio (1949). Foros e Próprios do Concelho (Tombo Municipal de 1651), continuação. *A Cidade de Évora*, 6(17-18), 565-584.

Esteves, L.; Lauw, A.; Teles, M. (2013). Pinturas do século XV e XVI: uma abordagem dendrocronológica. *As preparações na pintura portuguesa. Séculos XV e XVI* (pp. 279-288). Overprint.

F. Cappitelli, F., Principi, P., Pedrazzani, R., Toniolo, L., Sorlini, C. (2007). Bacterial and fungal deterioration of the Milan Cathedral marble treated with protective synthetic resins. *Sci. Total Environ.*, 385(1–3), 172–181.

Fernandes, M. C. L. A. F. (1998). *Os “restauros” e a memória da cidade de Évora (1836-1986)* [Dissertação de Mestrado]. Universidade de Évora. <https://dspace.uevora.pt> (Consultado a 20 de março de 2021).

Freire, L. (2007). Elementos para um relatório acerca do tratamento da pintura antiga em Portugal segundo notas tomadas no período da execução desses trabalhos. Edição e notas José Alberto Seabra Carvalho. *Conservar Património*, 5, 9-65.

Galerie Rothamel (s.d.). Moritz Götze. Galerie Rothamel <https://www.rothamel.de/en/artists/moritz-goetze/grand-tour-expedition-into-the-south-pacific.html?cat=0&art=1199> (Consultado a 24 de abril de 2022).

Gaspar, A. P. (2012). Iniciativas digitais para museus. In Luís Marcelo Mendes (org.) *Reprograme – Comunicação, branding e cultura numa nova era de museus* (pp. 195-204). https://issuu.com/sbpdf/docs/reprograme_pt (Consultado a 26 de fevereiro de 2012).

Gil, M. Souto, C., Cardoso, A., Mirão, A. (2016). Caracterização técnica,

material e de diagnóstico das pinturas murais da parede fundeira da ermida de São Pedro da Ribeira. *Almansor – Revista de Cultura* 3(2), 7-29.

Gonçalves, C. V., Carvalho, J. M. L., Tavares, J. (2020). *Estudo Património Cultural em Portugal: Avaliação do Valor Económico e Social*. Spira – revitalização patrimonial / Nova SBE – Nova School of Business and Economics / Observatório do Património. https://22c0cbe3-2c40-4b47-97e4-c4191e9fb975.filesusr.com/ugd/3f5444_2d43193ff13b4807b7f1a46f9179ea44.pdf (Consultado a 15 de dezembro de 2023).

González, M. A. C. (1998). *Introducción al método iconográfico*. Editorial Ariel, SA.

Goulart, A. (coord.) (2015). *Arte Sacra no Concelho de Alandroal*. Fundação Eugénio de Almeida.

Grancea, J.; Grancea, V. (2018). What can augmented reality technology do for museum visitors' understanding of religious objects. *Atas do 10º Simpósio Europeu de Conservação e Restauro de Arte Religiosa* (pp. 191-194). Kermes Books.

Grilo, M. L. B. (1995). O concelho de Évora nas memórias paroquiais de 1758 (conclusão). *A Cidade de Évora*, 2(1). 89-156. www.cidhusdigital.uevora.pt/portugal1758/memorias/evora-se (Consultado a 1 de abril de 2023).

Grupo Pró-Évora (s.d.). *História – Detalhes*. Grupo Pró-Évora. <https://www.pro-evora.org/pt/index.php/o-grupo/historia-do-grupo> (Consultado a 12 de fevereiro de 2024).

Gusmão, C. V., Carvalho, F., Krieger, N. (2003). Biodeterioração - Ataque de microrganismos a monumentos históricos. *Ciência Hoje*, 34, 35-39.

Hadden, G. (2013, 27 de fevereiro). The church dome painted by graffiti artists. *Magazine, BBC News*. <http://www.bbc.com/news/magazine-21529832> (Consultado a 5 de janeiro de 2024).

Helwig, K. & Hartin, D. D. (1999). A Starch-based Ground Layer on a Painting Attributed to Louis Dulongpré. *Journal of the Canadian Association for Conservation* (J. CAC), 24, 23-28. https://www.cac-accr.ca/wp-content/uploads/2018/12/Vol24_doc3.pdf (Consultado a 10 de dezembro de 2023).

Hillam, J., Tyers, I. (1995). Reliability and repeatability in dendrochronological analysis: tests using the Fletcher archive of panel-painting data. *Archaeometry*.

37(2), 395-405.

João José de Sousa Araújo (2014). Revista Transformar, *Revista dos Associados e Amigos do Forum Abel Varzim*. 50, 10-11. WWW.forumavarzim.org.pt (Consultado a 12 de dezembro de 2023)

Lambrecht, H. K. et al. 2(018). A alma dos objecto de museus e dos lugares de memória em cidades brasileiras. CCCSS - Contibuciones a las Ciencias Sociales, Servicios Académicos Intercontinentales S.L.. <http://www.eumed.net/rev/cccss/2018/01/objetos-museus-brasil.html> (Consultado a 20 de abril de 2019).

Lameira, F. (2005). *O retábulo em Portugal: das origens ao declínio*. Departamento de História, Arqueologia e Património da Universidade do Algarve. Centro de História da Arte da Universidade de Évora.

Lameira, F. (2006). O retábulo do Calvário ou do Senhor Crucificado da igreja do antigo convento de São João de Deus de Montemor-o-Novo : antecedentes formais e iconográficos. *Almonsor : revista de cultura*, 2(5), 127-131.

Lameira, F. & Serrão, V. (2003). O retábulo protobarroco em Portugal (1619-1668). *Promontoria*, 1, 53-96.

Lameira, F.; Goulart, A. (2015). Retábulos na Arquidiocese de Évora. Promontoria monográfica, *História da Arte* (vol. 9). Departamento de Artes e Humanidades da Universidade do Algarve.

Mangucci, C. (2007). Francisco Machado e a oficina de retábulos do arcebispo de Évora. *Cenáculo, Boletim on-line do Museu de Évora*, 3. 3-17. <http://museudevora.imc-ip.pt/pt-PT/Boletim/Cenaculo2/ContentDetail.aspx?id=129> (Consultado a 21 de fevereiro de 2023).

Mangucci, C. (2008). Francisco da Silva, António de Oliveira e Francisco Lopes Mendes na Igreja da Misericórdia de Évora. *Cenáculo. Boletim on-line do Museu de Évora*, 3, 3-18. <http://museudevora.imc-ip.pt/Data/Documents/B3Saque2008.pdf> (Consultado a 20 de dezembro de 2016).

Martins, G. O. (2011). *Património, Herança e Memória: A cultura como criação*. (2.^a ed.). Gradiva.

Mata, J. S. F. (2006). A arquitetura religiosa, assistencial e militar da Comenda de Ferreira, na primeira metade do século XVI. *Estudos em homenagem ao Professor Doutor José Amadeu Coelho Dias* (vol. 1, pp. 30-411), Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

<http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/4423.pdf> (Consultado a 4 de janeiro de 2017).

Miras, M. M. (2011). *Identificación y caracteización de comunidades microbianas presentes en pinturas sobre lienzo. Estudio de su capacidad como agentes de biodeterioro* [Tese de doutoramento]. Universidade de Granada. <https://digibug.ugr.es/bitstream/handle/10481/19686/20102410.pdf> (Consultado a 10 de janeiro de 2014).

MME – Museu da Misericórdia de Évora (s.d). *As pinturas Murais. Igreja da Misericórdia de Évora*. MME – Museu da Misericórdia de Évora <https://igrejadamisericordia.scmevora.pt/pinturas-a-fresco> (27 de dezembro de 2022).

Morbase (s.d.). *Museu Virtual*, Mosbase. <https://montemorbase.com/museu-virtual/> (Consultado a 15 de fevereiro de 2024).

Moura, A. (1962). Os problemas da conservação das pinturas e das condições do meio. *Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga*, 4(4), 35-36.

MP – Ministério Público (s.d.). *Concordata entre a República Portuguesa e a Santa Sé*. MP – Ministério Público. <https://www.ministeriopublico.pt/instrumento/concordata-entre-republica-portuguesa-e-santa-se-0> (Consultado a 2 de fevereiro de 2024).

Muela, J. C. (1998). *Iconografía cristiana: Guía básica para estudiantes*. Edição ISTMO, S.A.

N_Restauros (s.d.). *Ermida de São Neutel*. N_Restauros Conservação e Restauro LDA. <https://www.nrestauros.com/portfolio/ermida-de-sao-neutel/> (Consultado a 12 de fevereiro de 2024).

Nascimento, V. G. A. (2014). *O Mosteiro de Santa Clara do Funchal entre e além muros: A musealização de um monumento em funcionamento* [Dissertação de Mestrado]. Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. <http://hdl.handle.net/10451/15734> (Consultado a 20 de junho de 2016).

Nascimento, V. G. A.; Alves, A. N. (2016). O património integrado em monumentos em funcionamento. *Atas do Congresso Ibero-Americano Património, suas matérias e imatérias* (CD-ROM). LNEC, ISTE, IUL.

Nascimento, V. G., Baptista Pereira, F. A., Candeias, A., & Alves, A. N. (2021). El pintor-restaurador Albino Moreira da Cunha. Contextualizado de su actividad en el panorama cultural portugués del siglo XX. *Ge-Conservacion*, 20(1), 184-193. <https://doi.org/10.37558/gec.v20i1.1025>.

Nascimento, V. G., Baptista Pereira, F. A., Candeias, A., & Nogueira Alves, A. (2018). A musealização da pintura Lamentação sobre Cristo deposto da Cruz. In Clara Moura Soares & Vera Mariz (ed.), *Atas do Congresso Dinâmicas do Património artístico: circulação, transformações e diálogos* (pp. 288-294). ARTIS – Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras de Lisboa. <http://artispress.letras.ulisboa.pt/index.php/artispress/catalog/view/4/2/8-1> (Consultado a 2 de dezembro de 2018).

NCRestauro (2016). Inauguração Um céu para Santa Isabel. NCRestauro https://www.ncrestauro.pt/images/site/downloads/news/Noticia_St_Isabel_rev.pdf (Consultado a 21 de abril de 2022).

Neto, M. J. (2010). Restaurar os monumentos da Nação entre 1932-1964. *Portugal 1910-2010: 100 anos de património memória e identidade* (pp. 157-166). Instituto de Gestão do Património Arquitetónico e Arqueológico.

NMC Horizon Reports (2012). Principais vectores das adoções tecnológicas em museus (2011/2016). In Luís Marcelo Mendes (org.), *Reprograme – Comunicação, branding e cultura numa nova era de museus* (pp. 162-177). https://issuu.com/sbpdf/docs/reprograme_pt (Consultado a 26 de fevereiro de 2012).

Pamplona, F. (2000). *Dicionário de Pintores e Escultores Portugueses* (vol. 3) (4.ª ed.). Academia Nacional de Belas-Artes / Livraria Civilização Editora.

Pardal, R. (2007). *As elites de Évora ao tempo da dominação filipina: estratégias de controlo do poder local (1580-1640)*. Edições Colibri/CIDEUS-EU.

Pereira, G. (1903). *A coleção de desenhos e pinturas da Biblioteca d'Evora em 1884*. Officina Typographica.

Pereira, G. (1808). *Évora no seu abatimento, gloriosamente exaltada: ou Narração histórica do Combate, Saque, e Crueldades praticadas pelos Francezes em 29. 30. e 31. de julho de 1808*. Typ. Lacerdina. <http://www.bdalentejo.net/BDAObra/BDADigital/Obra> (Consultado a 28 de setembro de 2022).

Pereira, G. (1909). *Monumentos Nacionaes, Conferencia realizada na Sala da Real Associação de Agricultura, 9 de maio de 1909*. Typographia do Anuario Commercial.

Pereira, G. (1934). *Estudos diversos (Arqueologia, História, Arte, Etnografia)*. Imprensa da Universidade.

- Pereira, G. (1947). *Estudos Eborenses II* (2.^a ed.). Edições Narazeth.
- Pereira, G. (1998). *Documentos Históricos da Cidade de Évora*. Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- Pina, M. J. (2004) Preservação e apresentação do políptico no Museu Municipal de Ferreira do Alentejo. In Seruya, A. I. (Coord.), *Retábulo de Ferreira do Alentejo*. Instituto Português da Conservação e Restauro.
- Ramos, R. (coord.) (2009). *História de Portuga*. (2.^a ed.). A esfera dos Livros.
- Reber, V.S. (2016, 27 de março). Durch die Bernburger Kunstkirche. Rundgang mit Künstler Moritz Götze. *Deutschlandfunkkultur*. <https://www.deutschlandfunkkultur.de/rundgang-mit-kuenstler-moritz-goetze-durch-die-bernburger-100.html> (Consultado a 12 de fevereiro de 2024).
- Reis Santos, L. (1950). Painéis dos Mestres de Ferreirim de Igrejas e Conventos de Évora. *A cidade de Évora*, 21-22, 35-52.
- Reynaldo dos Santos (1923). *Guia de Évora e seus Arredores*. Oficinas Gráficas da Biblioteca Nacional. <http://www.bdalentejo.net/BDAObra/BDADigital/Obra.aspx?id=558#> (Consultado a 20 de fevereiro de 2020).
- Rodrigues, D. (1995). Pintura Quatrocentista. O episódio de Nuno Gonçalves ou da Oficina de Lisboa. In Paulo Pereira (ed.) *História de Arte Portuguesa* (vol. 1, (pp. 485-517). Círculo de Leitores.
- Rodrigues, D. (2010). A pintura e os seus destinatários. A apresentação e a Função da Imagem nos Séculos XV e XVI. *Primitivos Portugueses 1450-1550. O século de Nuno Gonçalves*, (pp. 70-81). Museu Nacional de Arte Antiga.
- Rodrigues, M. A. E. (2001). Acerca do Grupo Pró-Évora e da defesa do património eborense ao longo do século XX. *A Cidade de Évora*, 2(5), 415-426.
- Rodrigues, P. S. (2007). O passado é uma cidade ideal: um olhar sobre a património de Évora. *Revista de História da Arte*, 4, 270-296. <https://dspace.uevora.pt/rdpc/bitstream/10174/5374/1/RHA4-11.pdf> (Consultado a 10 de dezembro de 2023).
- Roque, A. I. (2020, 15 de agosto). Museu Nacional Frei Manuel do Cenáculo: sinais de risco. *Amusarte*. <https://amusearte.hypotheses.org/6760> (Consultado a 2 de fevereiro de 2024).
- Roque, M. I. R. (2004). *Altar Cristão: evolução até à reforma católica*. Universidade Lusíada Editora.

Roque, M. I. R. (2005). *Musealização do sagrado: práticas museológicas em torno de objetos de culto católico* [Tese de Doutoramento]. Universidade Lusíada de Lisboa.

Roque, M. I. R. (2011). A exposição do sagrado no museu. *Comunicação & Cultural*, 129-146.

Roque, M. I. R. (2011a). Entre o sagrado e o profano: prática museológicas de iniciativa eclesiástica. *Anais do Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro*, 43, 67-89. https://www.academia.edu/4060550/Entre_o_sagrado_e_o_profano_pr%C3%A1ticas_museol%C3%B3gicas_de_iniciativa_eclesi%C3%A1stica (Consultado a 20 de maio de 2018).

Rosado T, Mirão J, Candeias A, Caldeira A.T (2015). Characterizing Microbial Diversity and Damage in Mural Paintings. *Microscopy and Microanalysis*. 21(1). 78-83. doi:10.1017/S1431927614013439.

Rosado, T. I. S. (2014). *New methodologies for the characterisation and biodegradation assessment of mural paintings* [Tese de Doutoramento]. Universidade de Évora. <http://hdl.handle.net/10174/13363> (Consultado a 10 de dezembro de 2023).

Sacco, P. L. (2013). Culture 3.0 / Heritage 3.0. Culture 3.0: The impact of culture on social and economic development, & how to measure it. Prepared for Scientific support for growth and jobs: *Cultural and creative industries Conference*. <https://ec.europa.eu/assets/jrc/events/20131024-cci/20131024-cci-sacco.pdf> (Consultado a 20 de janeiro de 2022).

Salteiro, I. (2005). *Do Retábulo ainda: Aos novos modos de o fazer e pensar* [Tese de doutoramento]. Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. <http://www2.cm-evora.pt/retabulosdeevora/bibliografia/1%20do%20retabulo.pdf> (Consultado a 4 de junho de 2016).

Salteiro, I. (2010). *Retábulo ou Do retábulo, ainda, aos novos modos de fazer e pensar*. <https://www.yumpu.com/pt/document/read/12586886/retabulo-ilidio-salteiro-2010-arte/11> (Consultado a 10 de fevereiro de 2024).

Salteiro, I. (2014). Retábulo – Casa de Santos. *Santuários, Revista do Congresso Internacional Culturas, Arte, Romarias, Peregrinações, Paisagens e Pessoas*, 1(1), 155-159. https://issuu.com/fbaul/docs/santuarios_1 (Consultado a 16 de junho de 2016).

Salvador, C., Silva, M., Rosado, T., Freire, R. V., Bordalo, R., Candeias, A., & Caldeira, A. T. (2016). Biodeterioração de pinturas de cavalete: desenvolvimento de novas estratégias de mitigação. *Conservar Património*, 23, 119-124. DOI:10.14568/cp2015032.

Seralentejano (2016, 3 de março). *Ferreira do Alentejo - Políptico de pintura maneirista sobre madeira - Igreja da Misericórdia*. <https://seralentejano.blogspot.com/2016/03/ferreira-do-alentejo-poliptico-de.html> (Consultado a 24 de setembro de 2016).

Serrão, V. (1982). *A Pintura Maneirista em Portugal*. ICALP.

Serrão, V. (1993). Pedro Nunes (1586-1637) – Um notável pintor maneirista eborense. *Revista Cidade de Évora*. 1(71-73), 105-137.

Serrão, V. (2006). «Renovar», «repintar», «retocar»: estratégias do pintor-restaurador em Portugal, do século XVI ao XIX. Razões ideológicas do iconoclasma destruidor e da iconofilia conservadora, ou o conceito de «restauro utilitarista» versus «restauro científico». *Conservar Património*, 3-4, 53-71. DOI:10.14568/cp3-4_5.

Serrão, V. (2012). Impactos do Concílio de Trento na arte portuguesa entre o Maneirismo e o Barroco (1563-1750). In José Pedro Paiva (coord.), *O Concílio de Trento em Portugal e nas suas conquistas: olhares novos (Actas do Seminário no âmbito das comemorações dos 450 anos sobre a clausura do Concílio de Trento, 1563-2013)* (pp. 103-132). Centro de Estudos de História Religiosa da Universidade Católica Portuguesa.

Serrão, V. (2015). *Religião e Imagem em Évora no Tempo do Arcebispo D. Teotónio de Bragança*. Fundação Casa de Bragança.

Serrão, V. (2016). A primeira obra do pintor Francisco João - O retábulo da igreja matriz de Terena (1558). *Invenire - Revista de Bens Culturais da Igreja*, 12, 36-42.

Serrão, Vítor (2020, 9 de dezembro). Património histórico-artístico: para um debate necessário. *Jornal Público*. <https://www.publico.pt/2020/12/09/culturaipsilon/noticia/patrimonio-historicoartístico-debate-necessario-1942256> (Consultado a 15 de dezembro de 2023).

Seruya, A. I. (coord.) (2004). *O retábulo de Ferreira do Alentejo*. Instituto dos Museus e da Conservação.

Silva, P. (1887). *Resumo elementar de archeologia Cristã*. Lalleman. <https://archive.org/details/resumoelementard00silv/page/18/mode/2up>, (12/10/2022).

Simplício, M. D. V. M. (2009). *Evolução da Estrutura Urbana de Évora: o século XX e a transição para o século XXI*. Câmara Municipal de Évora. <http://hdl.handle.net/10174/2668> (Consultado a 6 de janeiro de 2023).

Smith, R. C. (1962). *A talha em Portugal*. Livros Horizonte.

Snpcultura (s.d.) *O Concílio de Trento e a Igreja em Portugal*. Snpcultura. https://www.snpcultura.org/concilio_trento_e_igreja_em_portugal.html (Consultado a 20 de janeiro de 2024).

Soria, M. S. (1957). Francisco de Campos (?) and mannerist ornamental design em Évora 1555-1580. *Belas Artes – Revista e Boletim da Academia Nacional de Belas Artes*, 2(10), 33-39.

Sousa, A. C. (2018). Por amor de Deus: As doações de objetos litúrgicos em metal às igreja e ermidas das ordens militares de Avis, Cristo e Santiago (1478-1571). *Entre Deus e o Rei. O Mundo das ordens Militares* (pp. 1003-1024). Gabinete de Estudos sobre a Ordem de Santiago/Município de Palmela.

Sousa, D. (1966). *Decreto sobre a atualização das paróquias da Arquidiocese de Évora*. Arquidiocese de Évora.

Spaarschuh, C. & Kempton, H. M. (2019). Acting on Behalf of Objects? Conservators' Reflections on Their Professional Role. *Studies in Conservation*, 65(6), 1–17. DOI:10.1080/00393630.2019.1673575.

Sully, D., Cardoso, I.P. (2014) Painting Hinemihi by Numbers: Peoples-based Conservation and the Paint Analysis of Hinemihi's Carvings. *Studies in Conservation*, 59 (3), 180–193. doi:10.1179/2047058413Y.0000000102.

Taylor, J. (2015). Embodiment Unbound: Moving Beyond Divisions in the Understanding and Practice of Heritage Conservation. *Studies in Conservation* 60 (1), 65–77. doi:10.1179/2047058413Y.0000000122.

DW (2021, 7 de fevereiro). *The Artist Who Saves Churches*. DW, 7/2/2021. <https://p.dw.com/p/3p0Ns> (Consultado a 2 de fevereiro de 2024).

Tilden, F. (1977). *Interpreting Our Heritage*. The University of North Carolina Press. [Goo.gl/pWvwxS](http://goo.gl/pWvwxS), (Consultado a 10 de outubro de 2016).

Tilden, F. (2007). *Interpreting Our Heritage* (R. B. CRAIG, Ed.). The University of North Carolina Press. <http://www.jstor.org/stable/10.5149/9780807>

889091_tilden (Consultado a 2 de março de 2019).

PRIM'art. (n.d.). www.hercules.uevora.pt. <https://www.hercules.uevora.pt/PRIMART/?language=EN>. (Consultado a 20 de janeiro de 2024).

Val-Flores, G.; Schiavottiell, N.; Rodrigues, P. S. (2017). Évora 3D – Processos, decisões e objetivos. Antologia de Textos. Laboratório Colaborativo: dinâmicas urbanas, património, artes. *II - Seminário de investigação, ensino e difusão* (pp. 28-46). DINÂMIA'CET-LAN. <http://hdl.handle.net/10174/23033> (Consultado a 20 de abril de 2019).

Van Duijn, E.; Jroeders, J. (2012). Gold-Brocaded Velvets in Paintings by Cornelis Engebrechtsz. *Journal of Historians of Netherlandish Art*, 4, 1. DOI: 10.5092/jhna.2012.4.1.1. <https://jhna.org/articles/gold-brocaded-velvets-paintings-cornelis-engebrechtsz/#citation> (Consultado a 12 de fevereiro de 2024).

Vilhena Barbosa, I.(1886). *Monumentos de Portugal.: históricos, artísticos e archeologicos*. Castro Irmão. https://purl.pt/6252/6/ba-1830-v_PDF/ba-1830-v_PDF_24-C-R0150/ba-1830-v_0000_capa-cap_a_t24-C-R0150.pdf (Consultado a 10 de fevereiro de 2014).

Vilhena Barbosa. I. (1864). Ermida de S. Braz em Evora. *Arquivo Pitoresco*, 24, 185-192.

http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/ArquivoP/ArquivoPittoresco_TomoVII.htm (Consultado a 20 de agosto de 2021).

Viverevora (2019, 9 de março). *Ermida de N. Sra. de Guadalupe - Antes das obras de 1964*. Viverevora. https://viverevora.blogspot.com/2019/03/evora-perdida-no-tempo-ermida-de-n-sra_9.html (Consultado a 15 de fevereiro de 2024).

Fontes documentais e arquivísticas

A festa de S. Sebastião é hoje (1973, 20 de janeiro). *Jornal A Defesa*. Gráfica Eborense, Évora.

Accordaos da letra A 1, Livro dos accordaos da Irmde da Miz^a da Cidade de Évora (s.d.). Arquivo da Santa Casa da Misericórdia de Évora, Arquivo Distrital de Évora [PT-ADEVR-MIZEVR-1]. Arquivo Distrital de Évora, Évora.

Achado histórico (1934, 25 de agosto). *Jornal A Defesa*. Gráfica Eborense, Évora.

ACME – Arquivo da Câmara Municipal de Évora. Livro das Atas das Reuniões, n.º 2, Comissão Municipal de Turismo (24/4/943 a 13/5/960). Comissão Municipal de Turismo, PT MEVR AMEVR/AI/CME/B/D/E. Câmara Municipal de Évora, Évora.

Adoração dos Pastores – ME1450 (s.d.). MatrizNet [ME1450], <http://matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=13618> (Consultado a 23 de maio de 2023).

Alvará para se mandar fazer para a Igreja de S. Sebastião da cidade de Évora os paramentos declarados. Arquivo Nacional da Torre do Tombo [PT/TT/CC/1/56/125]. <https://digitarq.arquivos.pt/details?id=3774535> (Consultado a 15 de janeiro de 2024).

AMNFMC (s.d.) Processo da pintura Lamentação sobre Cristo deposto da Cruz. Arquivo do Museu Nacional Frei Manuel do Cenáculo [ME3220], Museu Nacional Frei Manuel do Cenáculo, Évora.

ANBA - Academia Nacional de Belas-Artes (2/3/1882 – 14/3/1911). Correspondência recebida. Arquivo Nacional Torre do Tombo [PT/ANBA/ANBA/B/001/00018]. <https://digitarq.arquivos.pt/details?id=4611790> (Consultado a 18 de novembro de 2023).

Archivo historico : narrativa da fundação das cidades e villas do reino, seus brazões d'armas, etc. (1890). Évora (cont.), Apêndice ao n.º 18. 2.ª série 69-72. http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/ArchivoHistorico/IISerie/IISerie_item1/P74.html (Consultado a 12 de dezembro 2023).

Atas do 2.º Encontro de Conservadores dos Museus, Palácios e Monumentos

Nacionais (1961, 16 de abril). Arquivo do Museu Nacional de Arte Antiga [0/45M3/72M], Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa.

Aviso aos incautos (1936, 21 de março). *Jornal A Defesa*. Gráfica Eborense, Évora.

Bens da Igreja (1930, 14 de junho). *Jornal A Defesa*. Gráfica Eborense, Évora.

Bens da Igreja (1931, 27 de junho). *Jornal A Defesa*. Gráfica Eborense, Évora.

Câmara Municipal (1938, 30 de julho). *Jornal A Defesa*. Gráfica Eborense.

Capela de N.^a Sr.^a do Ó (1931, 27 de junho). *Jornal A Defesa*. Gráfica Eborense, Évora.

Carta dirigida ao Presidente da Comissão Administrativa da Câmara Municipal de Évora pelo Diretor do Museu Regional de Évora (1936, 6 de maio). Arquivo da Câmara Municipal de Évora [Expediente de 1936 a 1954, Processo, 122, n.º registo 422], Câmara Municipal de Évora, Évora.

Cedência de peças do Museu Regional de Évora para decoração da nova Embaixada de Portugal no Rio de Janeiro (1960, 21 de março). Fundação Mário Soares / DTC - Documentos Mário e Alice Chicó [05443.041]. http://hdl.handle.net/11002/fms_dc_118057 (Consultado a 29 de fevereiro de 2023).

Cicerones (1939, 25 de março). *Jornal A Defesa*. Gráfica Eborense, Évora.

CJBC – Comissão Jurisdicional dos Bens Culturais (1911-1928). Arrolamentos dos Bens Culturais – Évora, Sé. SGMF – Secretaria Geral do Ministério das Finanças [CJBCPT/ACMF/CJBC/EVO/EVO/ARROL/013, pdf 136098]. http://purl.sgmf.pt/136098/1/136098_item1/index.html (Consultado a 13 de maio de 2020).

CME – Câmara Municipal de Évora (1651-1810). Livro n.º 220 – Tombo de 1651-1810, Tombo das jurisdições, foros & propreos [Manuscrito]. Arquivo da Câmara Municipal de Évora, Arquivo Distrital de Évora [PT-ADEVR-AL-AHMEVR-0216]. Arquivo Distrital de Évora, Évora.

CME – Câmara Municipal de Évora (1691-1724). Livro n.º 84 – Livro 14 dos Originais: Cartas do ano 1691 a 1724 [Manuscrito]. PT/ADEVR/AL/AHMEVR/0087. Arquivo Distrital de Évora, Évora.

CME – Câmara Municipal de Évora (1831). Inventário dos Bens Camarários – Tombo de 1831 [Manuscrito]. Arquivo da Câmara Municipal de Évora [PT/AMEVR/CME/D/Lv.001]. Câmara Municipal de Évora, Évora.

CME – Câmara Municipal de Évora (1911-1914). Bens culturais – Inventários 1911-1914 (manuscrito). Arquivo da Câmara Municipal de Évora [PT/AMEVR/CME/D/ cx.003, documentos avulsos]. Câmara Municipal de Évora, Évora.

CME – Câmara Municipal de Évora (1911). Junta de Paróquia de S. Marcos da Abóbada, concelho de Évora, 1911-08-16. Arquivo da Câmara Municipal de Évora [PT MEVR AMEVR/AI/CME/D/001/0022], Câmara Municipal de Évora, Évora.

CME (1936, 2 de abril). Processo, 122, n.º registo 283. Arquivo da Câmara Municipal de Évora [Expediente de 1936 a 1954, Processo, 122, n.º registo 283], Câmara Municipal de Évora, Évora.

CME (1936, 25 de janeiro), Expediente, n.º registo 46. Arquivo da Câmara Municipal de Évora [Processo 93 – Diversos, cx de 1930 a 1936. n.º registo 46], Câmara Municipal de Évora, Évora.

CME (1936, 6 de maio). Correspondência recebida n.º ordem 442. Arquivo da Câmara Municipal de Évora [Registo da correspondência recebida 1936-1937, De 2/1/1936 a 1/10/1937, n.º ordem: 422], Câmara Municipal de Évora, Évora.

CME (2016). Processo 1.11758, 2016. DORU – Divisão de Ordenamento e Reabilitação Urbana. Câmara Municipal de Évora, Évora.

CME, s.d.. Igreja dos Salesianos / Nossa Senhora Auxiliadora. Arquivo Municipal de Évora [Correspondência expedida – caixa 152]. Câmara Municipal de Évora, Évora.

CMN – Conselho dos Monumentos Nacionais (1882-/3/02 – 1911/03/14). Correspondência Recebida – Ermida de São Brás. Arquivo Nacional da Torre do Tombo [PT/ANBA/ANBA/B/001/00018], <https://digitarq.arquivos.pt/details?id=4611790> (Consultado a 23 de abril de 2023).

CNSBNT – Confraria de N.ª Sr.ª da Boa Nova de Terena (2016). Estatutos da Confraria da Nossa Senhora da Boa Nova (Não publicado).

Coimbra, J. (1954, 24 de dezembro). O Senhor Jesus da Pobreza. *Jornal A Defesa*. Gráfica Eborense, Évora.

Comissão de Turismo de Évora (1951). Atas da Comissão Municipal de Turismo de Évora 1937-02-26 – 1974-10-22. PT MEVR AMEVR/AI/CME/B/D/E/001. Câmara Municipal de Évora, Évora.

Comissão Municipal de Arte e Arqueologia (1938). Livro de Atas do ano 1938. Arquivo da Câmara Municipal de Évora, Atas da Comissão Municipal de Arte e

Arqueologia de Évora 1938-01-27 – 1977-02-09 [PT MEVR AMEVR/AI/CME/B/D/C/001]. Câmara Municipal de Évora, Évora.

Comissão Municipal de Turismo (1943-1960). Livro das Atas das Reuniões, n.º 3, Comissão Municipal de Turismo (1943-1960). Arquivo da Câmara Municipal de Évora [PT MEVR AMEVR/AI/CME/B/D/E]. Câmara Municipal de Évora, Évora.

Comissão Municipal de Turismo (1944, 15 de julho). *Jornal A Defesa*. Gráfica Eborense, Évora.

Comissão Municipal de Turismo (1945, 31 de março). *Jornal A Defesa*. Gráfica Eborense, Évora.

Concelho de Arte e Arqueologia (1942, 2 de outubro). *Jornal A Defesa*. Gráfica Eborense, Évora.

Cópia da carta que acompanhou o ofício n.º276 de 20-9-941 (1941). Arquivo do Museu Nacional Frei Manuel do Cenáculo [Processo da pintura ME3220], Museu Nacional Frei Manuel do Cenáculo, Évora.

Cópia do relatório enviado sobre a visita a Évora (s.d). Cópia do relatório enviado sobre a visita a Évora. Arquivo do Museu Nacional de Arte Antiga [AJC.UI62.P1-Doc 22], Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa.

Couto, J. (1949). Conservação de Monumentos. Arquivo do Museu Nacional de Arte Antiga (Arquivo João Couto, Doc. 33^a), Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa.

Couto, j. (s.d.). Parecer sobre o estudo da pintura “Descimento da Cruz” para se avaliar o seu valor artístico. Arquivo do Museu Nacional de Arte Antiga [ASC-UI63-P1-Doc74], Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa.

Da feira às festas (1943, 19 de junho). *Jornal A Defesa*. Gráfica Eborense, Évora.

David, C. (1933, 29 de outubro). Évora – A nossa pintura. *Diário de Notícias*. Arquivo Média Capial Group.

Descimento da Cruz – ME1517 (s.d.). MatrizNet [ME1517], <http://matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=14185> (Consultado a 28 de junho de 2023).

DGPC – Património (s.d.). Sacristia (antiga Sala do Despacho) da Igreja Paroquial do Senhor Jesus do Calvário, também denominada «Igreja do Calvário». <http://www.patrimoniocultural.gov.pt/pt/patrimonio/patrimonio-imovel> (Consultado a 12 de maio de 2017).

Duarte de Armas (1509-1510). Livro das fortalezas situadas no extremo de Portugal e Castela por Duarte de Armas, escudeiro da Casa do rei D. Manuel I. Arquivo Nacional Torre do Tombo [PT/TT/CF/159]. <https://digitalr.arquivos.pt/details?id=3909707> (Consultado a 11 de dezembro de 2022).

Egreja da Senhora da Cabeça (1930, 18 de outubro). *Jornal A Defesa*. Gráfica Eborense, Évora.

Egreja da Senhora da Cabeça (1930, 18 de outubro). *Jornal A Defesa*. Gráfica Eborense, Évora.

Egrejas de S. Sebastião e de São Braz (1928, 3 de novembro). *Jornal A Defesa*. Gráfica Eborense, Évora.

Embaixada de D. Manuel I ao Papa Leão X (s.d.). Exposições virtuais, Arquivo Nacional Torre do Tombo. <https://antt.dglab.gov.pt/exposicoes-virtuais-2/embaixada-de-d-manuel-i-ao-papa-leao-x/> (Consultado a 19 de novembro de 2022).

Entrega de paramentos (1936, 8 de fevereiro). *Jornal A Defesa*. Gráfica Eborense, Évora.

Espanca, T. (19/1/1954). A Ermida de S. Sebastião: Sua evolução e história. *Jornal A Defesa*. Gráfica Eborense, Évora.

Évora uma riqueza artística (1938, 30 de julho). *Jornal A Defesa*. Gráfica Eborense, Évora.

Évora, Cidade - Museu (1939, 25 de novembro). Transcrição da palestra proferida na Emissora Nacional por Luís Reis Santos. *Jornal A Defesa*, Gráfica Eborense, Évora.

Exposição de Arte Sacra no Palácio de D. Manuel (1954, 9 de fevereiro). *Jornal A Defesa*. Gráfica Eborense, Évora.

Feira de N.^a Sr.^a das Candeias ou dos Pucarinhos (1986, 5 de fevereiro). *Jornal A Defesa*. Gráfica Eborense, Évora.

Festa de São Sebastião (1929, 19 de janeiro). *Jornal A Defesa*. Gráfica Eborense, Évora.

Festa de São Sebastião (1955, 21 de janeiro). *Jornal A Defesa*. Gráfica Eborense, Évora.

Fialho, Pe. M. (s.d.). Évora Illustrada, com noticias antigas e modernas sagradas e profanas. Tomo IV [Manuscrito] (séc. XVIII). [Www.bdalentejo.net](http://www.bdalentejo.net),

BDA - 01(2)MF04_COD. CXXX/1 (Consultado a 20 de dezembro de 2016).

Figueiredo, J. (s.d.). Proposta de criação do Museu de Évora. Arquivo Nacional da Torre do Tombo [PT/MNAA/AJF/APF-MNAA-R/001/000001]. <https://digitarq.arquivos.pt/details?id=4726137> ((Consultado a 12 de agosto de 2023).

Fonseca, T. (transcrição) (2001). Triste e Alegre Cidade de Évora, testemunho de um anónimo do século XVIII. Câmara Municipal de Évora, Coleção Novos Estudos Eborenses, vol. V, Évora. www.bdalentejo.net, BDA – 01(2)TF01_PART (Consultado a 20 de maio de 2019).

Freire, L. (s.d.). Correspondência com Lopes da Silva. Arquivo Nacional da Torre do Tombo [PT/MNAA/AJF/DC-CM-LF/003/00028]. <https://digitarq.arquivos.pt/details?id=4739512> (Consultado a 2 de fevereiro de 2024).

Grupo Pró-Évora – Deliberações (1940, 12 de janeiro). *Jornal A Defesa*. Gráfica Eborenses, Évora.

Inspeção aos monumentos (1936, 18 de abril). *Jornal A Defesa*. Gráfica Eborenses, Évora.

Lamentação sobre Cristo deposto da Cruz. Museu de Évora. MatrizNet [ME3220]. <http://matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=17718> (19/3/2021).

Livro de folhas de material (1915/07-1929/06). Arquivo Academia Nacional de Belas Artes, Arquivo Nacional da Torre do Tombo [PT/ANBA/ANBA/C/0011/00001]. <https://digitarq.arquivos.pt/details?id=4612096> (Consultado a 29 de janeiro de 2023).

Livro de Notas de Francisco da Costa Velho (s.d.). Cartório Notarial de Évora, Arquivo Distrital de Évora [SR: 001-Livros de Notas, liv. 776. PT-ADEVN-NOT-CNEVR-001-0776]. Arquivo Distrital de Évora, Évora.

LJF – Arquivo do Laboratório José de Figueiredo, s.d.. Processo de Brigada Ermida de São Neutel/Capela de Santa Águeda. Arquivo do Laboratório José de Figueiredo [TAL-74]. Laboratório José de Figueiredo, Lisboa.

LJF – Arquivo do Laboratório José de Figueiredo. Processo n.º 769 – Terena. Arquivo do Laboratório José de Figueiredo, Laboratório José de Figueiredo, Lisboa.

LJF – Laboratório José de Figueiredo (s.d.). Processo de Restauro n.º 2110 Pintura Descimento da Cruz. Arquivo do Laboratório José de Figueiredo,

Lisboa [Processo de Restauro n.º 2110]. Laboratório José de Figueiredo, Lisboa.

LJF – Laboratório José de Figueiredo (s.d.). Processo de Brigada da Capela de São Pedro da Ribeira. Arquivo do Laboratório José de Figueiredo [PO-171], Laboratório José de Figueiredo, Lisboa.

LJF – Laboratório José de Figueiredo (s.d.). Processo de Brigada da Ermida de São Brás PO354. Arquivo do Laboratório José de Figueiredo [PO354], Laboratório José de Figueiredo, Lisboa.

LJF (s.d.). Processo de Brigada Ermida de São Brás. Arquivo do Laboratório José de Figueiredo [PO354], Laboratório José de Figueiredo, Lisboa.

Memórias Paroquiais (1758). Portugal 1758, CIDEUS Digital .<http://portugal1758.di.uevora.pt/>, 10/4/2022.

Memórias Paroquias – Évora (1758). Arquivo Nacional da Torre do Tombo [Vol. 14, n.º 111 pp. 807-824, PT/TT/MPRQ/14/111]. <https://digitarq.arquivos.pt/details?id=4240009> (Consultado a 23 de fevereiro de 2024).

Mendeiros, J.F. (1992 de fevereiro). Da “Liberitas Julia” romana À Évora mundial do século XXI. *Jornal A Defesa*. Gráfica Eborense, Évora.

Missa em São Sebastião (1960, 7 de maio). *Jornal A Defesa*. Gráfica Eborense, Évora.

Museu de Arte Sacra (1933, 18 de março). *Jornal A Defesa*. Gráfica Eborense, Évora.

Museu de Arte Sacra da Sé vai ser ampliado (1942, 26 de junho). *Jornal A Defesa*. Gráfica Eborense, Évora.

Museu de Évora (1938, 17 de dezembro). *Jornal A Defesa*, Gráfica Eborense, Évora.

Museu na Sé e no Museu Regional (1943, 16 de janeiro). *Jornal A Defesa*. Gráfica Eborense, Évora.

Museu Regional e Arquivo d'Evora (1935, 29 de junho). *Jornal A Defesa*. Gráfica Eborense, Évora.

O Diretor dos Museus de Arte Antiga, de Évora(1943, 16 de janeiro). *Jornal A Defesa*. Gráfica Eborense, Évora.

Objectos que existiam no Edifício do Calvário em Évora que deram entrada no Museu Regional de Évora (1891/05/15 – 1933/03/27). Arquivo Nacional da

Torre do Tombo [AJF CX 13 P.2-DOC 11] <https://digitalq.arquivos.pt/details?id=4727202> (Consultado a 2 de fevereiro de 2024).

Objetos encontrados na casa forte da Academia Real das Belas Artes (s.d.). Arquivo Nacional da Torre do Tombo [PT/MNAA/EAO/001/0001/000002]. <https://digitalq.arquivos.pt/details?id=4713937> (Consultado a 21 de agosto de 2023).

Obras no claustro da Sé (1934, 8 de dezembro). *Jornal A Defesa*. Gráfica Eborense, Évora.

Parecer da Junta Nacional de Educação – Pinturas dos séculos XV e XVI pertencentes ao Museu Regional de Évora (1945). Arquivo João Couto 62, Arquivo do Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa, [ASC.UI62.P1-Doc 22]. Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa.

Parecer sobre o restauro das pinturas do Museu de Évora (1953). Arquivo do Museu Nacional de Arte Antiga [ASC-UI62-D1-Doc18], Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa.

Paroquia de Nossa Senhora Auxiliadora (1966, 24 de dezembro). *Jornal A Defesa*. Gráfica Eborense, Évora.

Paróquia de São Brás (Concelho de Évora)(1966, 24 de dezembro). *Jornal A Defesa*. Gráfica Eborense, Évora.

Pelo Museu Regional (1948, 24 de janeiro). *Jornal A Defesa*. Gráfica Eborense, Évora.

PRIM'art (s.d.). <https://www.hercules.uevora.pt/PRIMART/> (Consultado a 12 de fevereiro de 2024).

Programa da Feira de São João (1967, 24 de junho). *Jornal A Defesa*. Gráfica Eborense.

Reclamação dos bens eclesiásticos (1931, 21 de março). *Jornal A Defesa*. Gráfica Eborense, Évora.

Relicário de São Brás - ME1474 (s.d.). MatrizNet [ME1474], <http://matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=13818> (Consultado a 23 de abril de 2023).

RPE – Registo Predial de Évora. Livro de inscrições de transmissão, n.º 11:189 de 28/11/1917 de 31 de maio de 1919. Registo Predial de Évora, Évora.

RPE – Registo Predial de Évora. Livro de Inscrições de transmissão, n.º 11:717 de 31/5/1919. Registo Predial de Évora, Évora.

RPE – Registo Predial de Évora. Livro de Inscrições de transmissão, n.º 18:983 de 7/1/1938. Registo Predial de Évora, Évora.

RPE – Registo Predial de Évora. Livro de Inscrições de transmissão, n.º 25:583 de 20/6/1951 – Ap. n.º 4 de 7/12/1977. Registo Predial de Évora, Évora.

RPE – Registo Predial de Évora. Livro de inscrições de transmissão, n.º 7131 de 8/6/1092. Registo Predial de Évora, Évora.

RPE – Registo Predial de Évora. Registo de Descrições prediais 127, n.º 251/1871. Registo Predial de Évora, Évora.

Sabe como se restaura um quadro? (1973, 14 de março). RTP Arquivos, <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/sabe-como-se-restaura-um-quadro/> (Consultado a 5 de janeiro de 2024).

Salva, Museu de Évora. MatrizNet [ME1075]. <http://matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=12955>, (Consultado a 28 de maio de 2021).

Santuários marianos da Arquidiocese de Évora (1948, 24 de janeiro). *Jornal A Defesa*. Gráfica Eborense, Évora.

Sem Pavor (1984, 26 de dezembro). Igrejas camarárias eborenses. *Jornal A Defesa*. Gráfica Eborense, Évora.

Sem Pavor (1986, 19 de fevereiro). O Primeiro Salão Paroquial da cidade de Évora. *Jornal A Defesa*. Gráfica Eborense, Évora.

Sem Pavor (23/1/1991). Remédio para a igreja dos Remédios. *Jornal A Defesa*. Gráfica Eborense, Évora.

Seta (s.d.). Museu de Évora. MatrizNet [ME1261/1-10]. <http://matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=12503> (Consultado a 23 de fevereiro de 2024).

SIPA – Sistema de Informação para o Património Arquitetónico (1993). Capela de Santa Ágata / Ermida de São Neutel / Capela de Santa Águeda. Isabel Mendonça 1993 (ed.), Sistema de Informação para o Património Arquitetónico [IPA.00000330].

http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=330 (Consultado a 24 de janeiro de 2024).

SIPA – Sistema de Informação para o Património Arquitetónico (1993). Ermida de São Brás. Castro Nunes 1993 (ed.). Sistema de Informação para o Património Arquitetónico [IPA.00003854]. http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=3854

(Consultado a 11 de março de 2023).

SIPA – Sistema de Informação para o Património Arquitetónico (1999). Capela de São Pedro da Ribeira. Lobo de Carvalho e Teresa Ferreira 1999 (ed.). Sistema de Informação para o Património Arquitetónico [IPA.00004394]. http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=4394 (Consultado a 11 de março de 2023).

SIPA – Sistema de Informação para o Património Arquitetónico (1999). Santuário de Nossa Senhora da Assunção da Boa Nova / Capela da Boa-Nova. Paula Amendoeira 1997 / Paula Simões 1999 (ed.). Sistema de Informação para o Património Arquitetónico [IPA.00004442]. http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=4442, (Consultado a 11 de dezembro de 2022).

SIPA – Sistema de Informação para o Património Arquitetónico (1999). Chafariz das Bravas. Paula Amendoeira (ed.), Sistema de Informação para o Património Arquitetónico [IPA.00008864]. http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=8864 (Consultado a 28 de maio de 2022).

SIPA – Sistema de Informação para o Património Arquitetónico (2005) Igreja de São Vicente. Manuel Branco 1993, Joaquim Caetano 2005 (ed.). Sistema de Informação para o Património Arquitetónico [IPA.00001235]. http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=1235 (Consultado a 12 de agosto de 2023).

SIPA – Sistema de Informação para o Património Arquitetónico (2005). Igreja do Senhor Jesus da Pobreza. Paula Amendoeira 1997, Joaquim Caetano 2005 (ed.). Sistema de Informação para o Património Arquitetónico [IPA.00004441]. www.monumentos.gov.pt (Consultado a 6 de março de 2020).

SIPA – Sistema de Informação para o Património Arquitetónico (2006). Muralhas e Fortificações de Évora. Manuel Branco e Castro Nunes 1993 / Daniel Giebels 2006 (ed.). Sistema de Informação para o Património Arquitetónico [IPA.00003822]. http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=3822 (Consultado a 2 de fevereiro de 2024).

Tavares, H. (s.d.). Parecer da Junta Nacional de Educação – A Direção Geral da Fazenda Pública propõe que se faça um estudo da pintura “Descimento da Cruz” para se avaliar o seu valor artístico. Arquivo João Couto 63, Arquivo do Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa [AJC.UI63-P1. Doc 74]. Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa.

Tombo da Colação da Igreja de S. Sebastião de Évora (s.d.). Biblioteca Nacional de Portugal [Reservados BNL MSS Cx 29 n.º47 15 fols. 100-115].

Vai ser restaurado o painel da Batalha do Salado (1933, 7 de fevereiro). *Jornal A Defesa*. Gráfica Eborense, Évora.

Vai ser restaurado o Painel da Batalha do Salado (1933, 7 de fevereiro). *Jornal A Defesa*. Gráfica Eborense, Évora.

Vieira da Silva, J. L. (1958). Carta do Presidente de Câmara João Luís Vieira da Silva de 9/12/1958. Arquivo da Câmara Municipal de Évora [Correspondência enviada, Caixa 152, Processo/Documento 3315]. Câmara Municipal de Évora, Évora.

Vieira da Silva, J. L. (1958). Carta do Presidente de Câmara João Luís Vieira da Silva de 9/9/1956. Arquivo da Câmara Municipal de Évora [Correspondência enviada, Caixa 152, Processo/Documento 2463]. Câmara Municipal de Évora, Évora.

Legislação

ICCROM (2005), Conservation of Living Religious Heritage. Atas do Forum Living Religious Heritage: conserving the sacred'. Challenges such as the conservation of objects and places of heritage value which need to be reconciled with their function as part of a living religion, 2003. Ed. Herb Stovel, Nicholas Stanley-Price, Robert Killick https://www.iccrom.org/sites/default/files/publications/2019-11/iccrom_ics03_religiousheritage_en.pdf (Consultado a 12 de fevereiro de 2024).

(2016). Recomendação de Cracóvia para a Proteção do Património Cultural. Conferência Internacional sobre "O Património Cultural em face das ameaças e dos desafios contemporâneos. Programas e planos de ação ", 23 e 24 de novembro de 2016, Cracóvia. https://anoeuropeu.patrimoniocultural.gov.pt/static/data/cartas_e_convencoes_internacionais/traducaodadeclaracaodecracovia.pdf (Consultado a 12 de fevereiro de 2024).

AR (1911). Separação do Estado das Igrejas. <https://files.diariodarepublica.pt/1s/1911/04/09200/16191624.pdf>, 12/1/2024.

AR, Legislação Régia, Decreto de 30 de maio de 1834. Collecção de Decretos e Regulamentos mandados publicar por sua Magestado Imperial o Regente do Reino desde a sua entarda em Lisboa até à instalação das Camaras Legislativas, Terceira serie, Lisboa na Imprensa Nacional, 1835. pp. 70 e 71. <http://legislacaoregia.parlamento.pt/V/1/15/107/p460> (Consultado a 12 de fevereiro de 2024).

CM – Conselho de Ministros. Decreto-lei 140/2009, de 15 de Junho. Diário da República n.º 113/2009, Série I de 2009-06-15. <https://files.diariodarepublica.pt/1s/2009/06/11300/0365303659.pdf> (Consultado a 12 de fevereiro de 2024).

DR – Diário do Reino (1910). Decreto de 16/06/1910. Diário do Reino n.º 136 de 23 de junho de 1910 https://pacodosduques.gov.pt/wp-content/uploads/2020/06/Decreto23_06_1910.pdf (Consultado a 12 de fevereiro de 2024).

DR, 1910, Decreto de 16/06/1910. https://pacodosduques.gov.pt/wp-content/uploads/2020/06/Decreto23_06_1910.pdf (Consultado a 12 de fevereiro de 2024).

ICOMOS (1999). Carta de Burra. Carta do ICOMOS Australia para Sítios de Significado Cultural. Atualização a 26 de novembro de 1999. https://www.patrimoniocultural.gov.pt/wp-content/uploads/2024/01/1999-carta_de_burra_para_lugares_de_significado_cultural-icomos_australia.pdf (Consultado a 12 de fevereiro de 2024).

ICOMOS (2005). Declaração Xi'an. Sobre a conservação do contexto dos monumentos e áreas de interesse cultural. ICOMOS, Xi'an (China), 17 a 21 de outubro de 2005. Tradução Flávio Lopes e Miguel Brito Correia. <https://www.icomos.pt/images/pdfs/2021/48%20Declara%C3%A7%C3%A3o%20de%20Xi'an%20sobre%20envolventes%20-%20ICOMOS%202005.pdf> (Consultado a 12 de fevereiro de 2024).

MC - Ministério da Cultura. Portaria 196/2010, de 9 de Abril. Diário da República n.º 69/2010, Série I de 2010-04-09. <https://files.diariodarepublica.pt/1s/2010/04/06900/0116301167.pdf> (Consultado a 12 de fevereiro de 2024).

MC – Ministério da Cultura (2009). Decreto-Lei n.º 309/2009 de 23 de outubro. Diário da República, 1.ª série n.º 206 de 23 de outubro de 2009. http://www.patrimoniocultural.gov.pt/media/uploads/legislacao/DL309_2009.pdf (Consultado a 25 de setembro de 2022).

MC – Ministério da Cultura (2011). Portaria n.º 505/2011. Diário da República, n.º 76, 2.ª série de 18 de Abril de 2011. <https://files.dre.pt/2s/2011/04/076000000/1760817609.pdf> (Consultado a 7 de dezembro de 2022).

MEC – ESC – Ministério da Educação e Cultura – Secretaria de Estado da Cultura. Decreto n.º 95/78, de 12 de setembro. Diário da República n.º 210/1978, Série I de 1978-09-12. <https://files.diariodarepublica.pt/1s/1978/09/21000/18961901.pdf> (Consultado a 12 de dezembro de 2022).

MIP – Ministério da Instrução Pública - Direcção Geral de Belas Artes. Decreto 8229, de 4 de Julho. <https://files.diariodarepublica.pt/1s/1922/07/13300/06620662.pdf> (Consultado a 12 de fevereiro de 2024).

MIP – Ministério da Instrução Pública. Decreto n.º 8:218. DR n.º 130 de 29 de junho de 1922. <https://files.diariodarepublica.pt/1s/1922/06/13000/06300630.pdf> (Consultado a 12 de fevereiro de 2024).

MOPCI – Ministério das Obras Públicas, Comercio e Indústria; Direcção Geral das Obras Publicas e Minas; Repartição de Obra. Decreto de 16 de Junho de 1910. DG n.º 136, 23/6/1910. <https://digigov.cepese.pt/6378b75c-86ec-49ac-9fdc-148393bf6318> (Consultado a 11 de fevereiro de 2024).

PCM – Presidência do Conselho de Ministros. Decreto-Lei n.º 149/2015 de 4 de agosto. Diário da República, 1.ª série n.º 150 (4/8/2015). <https://files.dre.pt/1s/2015/08/15000/0536105371.pdf> (Consultado a 25 de setembro de 2022).

PR – Presidência da República – Secretaria. Lei 2032, de 11 de Junho de 1949. Diário do Governo n.º 125/1949, Série I de 1949-06-11. <https://files.diariodarepublica.pt/1s/1949/06/12500/04110411.pdf> (Consultado a 12 de fevereiro de 2024).

SEC – Secretaria de Estado da Cultura. Portaria n.º 616/2014. DR, 2.ª série, n.º 142 de 25 julho 2014. <https://files.dre.pt/2s/2014/07/142000000/1912319123.pdf> (Consultado a 20 de novembro de 2022).

UNESCO (1986). Report of the Rapporteurs. Convention Concerning the Protection of the World Cultural and Natural Heritage. World Heritage Committee, 10.ª Sessão, Sede da UNESCO, 24-28 de novembro de 1986. <https://whc.unesco.org/archive/1986/cc-86-conf003-10e.pdf> (Consultado a 12 de fevereiro de 2024).

UNESCO (2004). Declaração de Yamato. Sobre a abordagem integrada para a salvaguarda do património cultural material e imaterial. Conferência Internacional sobre a salvaguarda do património cultural, material e imaterial. Organizada pela Agência Japonesa para os Assuntos Culturais e pela UNESCO, 20 a 23 de outubro de 2004, Nara, Japão. <http://www.matrizpci.dgpc.pt/MatrizPCI.Web/File/DownloadFile?idFicheiro=3073> (Consultado a 12 de fevereiro de 2024).

UNESCO (2008). Declaração de Québec. Sobre a preservação do “Spiritu loci”. Assumido em Québec, Canadá, 4 de outubro de 2008. https://www.icomos.org/images/DOCUMENTS/Charters/GA16_Quebec_Declaration_Final_PT.pdf (Consultado a 12 de fevereiro de 2024).

UNESCO (s.d.). Historic Centre of Évora. <https://whc.unesco.org/en/list/361>

(Consultado a 12 de fevereiro de 2024).

Vaticano (1940). Inter Sanctam Sedem et Rempublicam Lusitanam Sollemnes Conventiones. Concordata entre a Santa Sé e a República Portuguesa. https://www.vatican.va/roman_curia/secretariat_state/archivio/documents/rc_seg-st_19400507_santa-sede-portogallo_po.html (Consultado a 12 de fevereiro de 2024).

Vaticano (1963). Constituição Conciliar Scrosanctum Concilium. Sobre a Sagrada Liturgia. Documentos do Concílio Vaticano II. 4/12/1963. https://www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/documents/vat-ii_const_19631204_sacrosanctum-concilium_po.html (Consultado a 12 de outubro de 2022).

Fundos e Arquivos fotográficos

Altar de capela (séc. XVII). David Freitas, c.1960. AFCME – Arquivo Fotográfico da Câmara Municipal de Évora [PT AFCME AF/DFT/83/4632]. <https://arqm.cm-evora.pt/> (Consultado a 8 de de julho de 2023).

Aspeto geral da ermida de São Brás com barracas de feira. S/a, 1888. AFCME – Arquivo Fotográfico da Câmara Municipal de Évora (PT/AFCME/AF/CME/3027/151). <https://arqm.cm-evora.pt/>, (Consultado a 8 de de julho de 2023)

Braço Relicário de São Brás (s.d.) MatrizNet (ME1474). <http://matriznet.dgpc.pt/matriznet/home.aspx> (Consultado a 25 de maio de 2021)

Cabeceira da ermida de São Pedro sem o retábulo. David Freitas, 1960-75. AFCME – Arquivo Fotográfico da Câmara Municipal de Évora [AFCME, PT/AFCME/AF/DFT/183/4499]. <https://arqm.cm-evora.pt/> (Consultado a 8 de julho de 2023).

Celebração da Eucaristia, Livro de Hora, Oficina de Simão Bening, 1530-34. Abreu Nunes, s.d. MatrizNet [ADF, IFN 1163.55]. <http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objetos/ObjetosConsultar.aspx?IdReg=266160&EntSep=5#gotoPosition> (Consultado a 9 de novembro de 2022).

Ermida de S. Brás. Eduardo Nogueira, 1930-40. AFCME – Arquivo Fotográfico da Câmara Municipal de Évora [PT/AFCME/AF/EDN/3267/10179]. <https://arqm.cm-evora.pt/> (Consultado a 8 de julho de 2023).

Ermida de São Brás (lado norte). S/a, 1888. AFCME – Arquivo Fotográfico da Câmara Municipal de Évora [PT/AFCME/AF/CME/3027/177]. <https://arqm.cm-evora.pt/> (Consultado a 8 de julho de 2023).

Ermida de São Brás. António Passaporte, entre 1927 e 1936. Archivo Loty, IPCE, Ministerio de Cultura y Deporte [LOTY-11234]. <https://ipce.cultura.gob.es/documentacion/fototeca.html> (Consultado a 12 de dezembro de 2023).

Ermida de São Neutel, s.a., s.d. SIPA – Sistema de Informação para o Património Arquitetónico (1993). Capela de Santa Ágata / Ermida de São Neutel / Capela de Santa Águeda. Isabel Mendonça 1993 (ed.), Sistema de Informação para o Património Arquitetónico [IPA.00000330, SIPA FOTO 00537341]. http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=330 (Consultado a 24 de janeiro de 2024).

Feira do Gado em frente à ermida de S. Sebastião. Eduardo Nogueira, 1930-60. AFCME – Arquivo Fotográfico da Câmara Municipal de Évora [PT/AFCME/AF/EDN/3229/50172]. <https://arqm.cm-evora.pt/> (Consultado a 8 de julho de 2023).

Feira junto à ermida de São Sebastião. Eduardo Nogueira, 1940-60. AFCME – Arquivo Fotográfico da Câmara Municipal de Évora [PT/AFCME/AF/EDN/3229/5246]. <https://arqm.cm-evora.pt/> (Consultado a 8 de julho de 2023).

Figura 16: Retábulo-mor de N.^a Sr.^a da Boa Nova. EEP, Inventário Artístico Arquidiocese de Évora [AL.TE.3.003]. <https://inventarioaevora.pt/> (Consultado a 13 de dezembro de 2023).

Foral Manuelino, s.d.. Arquivo Municipal de Évora. <http://www4.cm-evora.pt/pt/conteudos/Arquivo+Municipal/Foral+Manuelino.htm> (Consultado a 4 de janeiro do 2016).

Fotografia da pitnura Descimento da Cruz. Vítor de Sousa, Anterior a 1950. DGPC – MatrizNet, Museu de Évora [N.º inv. P 3220]. <http://matriznet.dgpc.pt/matriznet/home.aspx> (Consultado a 25 de maio de 2021).

Freitas, David (1960-75). Aspeto da nave e cabeceira da ermida de São Pedro. AFCME – Arquivo Fotográfico da Câmara Municipal de Évora [AFCME, PT/AFCME/AF/DFT/183/535]. <https://arqm.cm-evora.pt/> (Consultado a 8 de julho de 2023).

Igreja de São Vicente: fachada principal 1959. SIPA, IPA.00001235, igreja de São Vicente [SIPA FOTO 00164063]. <https://www.monumentos.pt> (Consultado a 10 de outubro de 2023).

Interior da ermida de São Brás, s/a, 1961. SIPA, ermida de São Brás (SIPA FOTO.00159302). <https://www.monumentos.pt> (Consultado a 10 de outubro de 2023).

Mártires de Évora, David Freitas, produção 1940-1966. AFCME – Arquivo Fotográfico da Câmara Municipal de Évora [PT AFCME AF/DFT/14/163]. <https://arqm.cm-evora.pt/> (Consultado a 8 de julho de 2023).

Missa campal junto à ermida de S. Brás. Eduardo Nogueira, 1941. AFCME – Arquivo Fotográfico da Câmara Municipal de Évora [PT/AFCME/AF/EDN/3302/50039]. <https://arqm.cm-evora.pt/> (Consultado a 8 de julho de 2023).

Porta de Avís. António Passaporte, entre 1927 e 1936. Archivo Loty, Ministerio de Cultura y Deporte [LOTY-11288]. <https://ipce.cultura.gob.es/documentacion/fototeca.html> (Consultado a 12 de dezembro de 2023).

Provincia ecclesiastica di Evora nel regno di Portogallo. SI. s.n., 1858 (?). BNP-BND – Biblioteca Nacional de Portugal – Biblioteca Nacional Digital [BNP-BND cota C.C. 1703 A]. <https://bndigital.bnportugal.gov.pt/> (Consultado a 10 de outubro 2023).

Retábulo da Capela-mor (séc. XVI-XVII), Ermida de São Marcos. David Freitas, 1960-70. AFCME – Arquivo Fotográfico da Câmara Municipal de Évora [AFCME,PT/AFCME/AF/DFT/226/643]. <https://arqm.cm-evora.pt/> (Consultado a 8 de julho de 2023).

Retábulo de N.^a Sr.^a da Vitória sem a pintura. Igreja de São Vicente: interior, S/a., 1959. SIPA, IPA.00001235, igreja de São Vicente [SIPA FOTO 00164059]. <https://arqm.cm-evora.pt/> (Consultado a 8 de julho de 2023).

Retábulo de pintura portuguesa da ermida de São Pedro. David Freitas, 1960-70. AFCME – Arquivo Fotográfico da Câmara Municipal de Évora [AFCME, PT/AFCME/AF/DFT/183/4503]. <https://arqm.cm-evora.pt/> (Consultado a 8 de julho de 2023).

Retábulo-mor. Igreja de São Vicente: interior 1959. SIPA, IPA.00001235, igreja de São Vicente [SIPA FOTO 00164065]. <https://www.monumentos.pt> (Consultado a 10 de outubro de 2023).

Sala do Museu de Évora. (s.d.), Sem Título (Fundação Mário Soares / DTC - Documentos Mário e Alice Chicó - Sílvia Chicó). <https://casacomum.org/cc/arquivos> (Consultado a 13 de setembro de 2023).

Santuário da Boa Nova de Teresa, 1509-1510. ANTT – Arquivo Nacional Torre do Tombo [PT/TT/CF/159, PT- TT-CF-159_m.0036]. <https://antt.dglab.gov.pt/>, (Consultado a 2 de maio de 2023).

Sem Título, S. data. Fundação Mário Soares / DTC - Documentos Mário e Alice Chicó - Sílvia Chicó, Disponível HTTP: http://hdl.handle.net/11002/fms_dc_124422 (Consultado a 20 de setembro de 2023).

Sem Título. s/a, s/d. FMS / DTC - Documentos Mário e Alice Chicó. http://hdl.handle.net/11002/fms_dc_121872 (Consultado a 23 de setembro de 2023).

Torre do aqueduto, 1869. J. Laurent, Archivo Ruiz Vernacci, IPCE, Ministerio de Cultura y Deporte [VN-17825]. <https://ipce.cultura.gob.es/documentacion/fototeca.html> (Consultado a 12 de dezembro de 2023).

Anexos

I. Pintura *Lamentação sobre Cristo deposto da Cruz*

Datação	c. 1560
Dimensões	147 x 120 cm
N.º de inventário	ME 3220
Localização atual	Museu Nacional Frei Manuel do Cenáculo
Proveniência	Ermida de São Brás, Évora



Figura 302: Local de exposição.



Figura 303: Fotografia de luz visível. © VGN, 2017.



Figura 304: Fotografia de luz visível. © VGN, 2017.



Figura 305: Refletografia de Infravermelho (RIV). © Sara Valadas, 2017.



Figura 306: Radiografia de Raios X. © DGPC - LJF, Luís Piorro, 2017.

II. Pinturas do retábulo-mor da ermida de São Brás

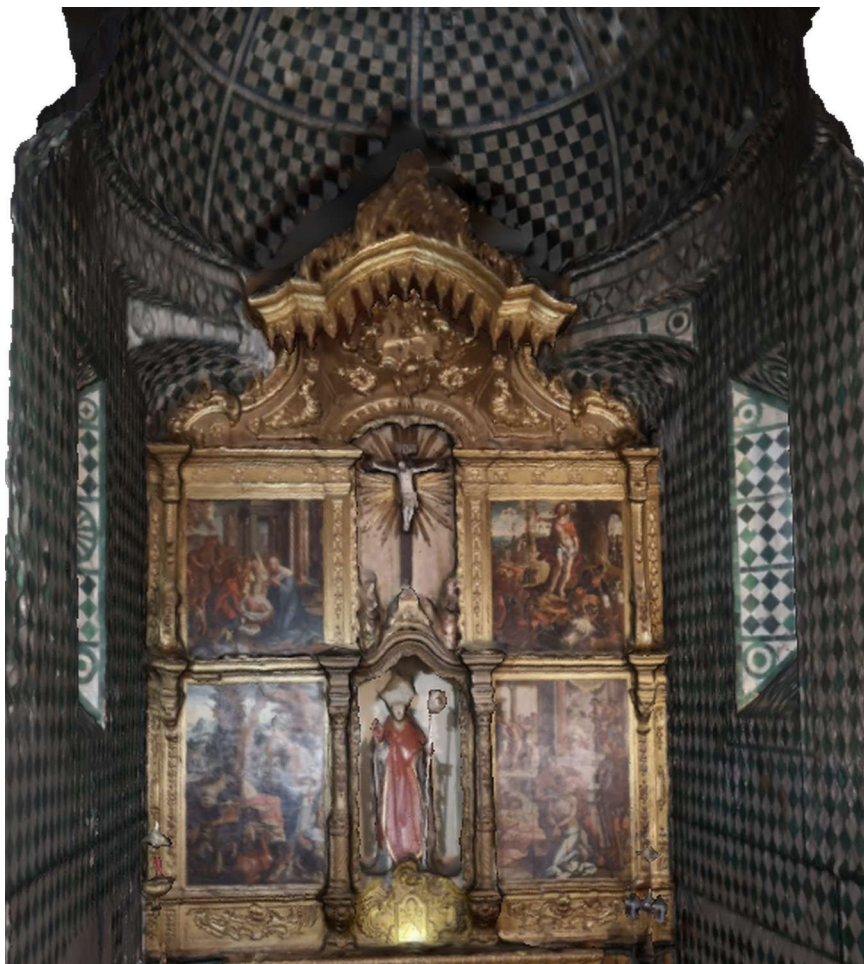


Figura 307: Modelos 3D do retábulo-mor da ermida de São Brás. © Bento Caldeira, 2019.

II.I. Pintura *Natividade*

Datação	1555
Dimensões	c. 134 x 119 cm
Intervenções anteriores	Séc. XVII – Substituição da moldura retabular. c. 1996 – Restauro das pinturas.
Localização atual	Capela-mor da ermida de São Sebastião, Évora

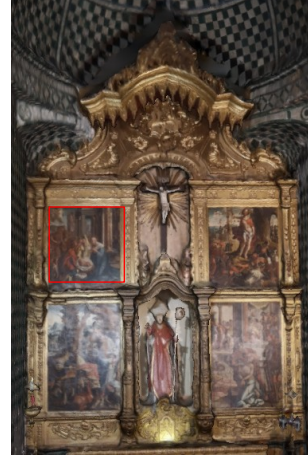


Figura 308: Localização da pintura.












Figura 309: Fotografia de luz visível. © VGN, 2019.



Figura 310: Refletografia de Infravermelho (RIV). © Sara Valadas, 2019.

II.I.I. Identificação e caracterização de microorganismos

Tabela 13: Identificação das zonas de amostragem.

Mapeamento das zonas de amostragem	Amostras	Locais de amostragem	
		Amostras biológicas	Amostras estratigráficas
	Zona 1		
	Zona 2		
	Zona 3		
	Zona 4		

II.II. Pintura *Ressurreição*

Datação	1555
Dimensões	c. 134 x 119 cm
Intervenções anteriores	Séc. XVII – Substituição da moldura retabular. c. 1996 – Restauro das pinturas.
Localização atual	Capela-mor da ermida de São Sebastião, Évora

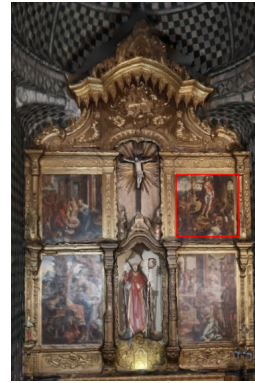


Figura 311:
Localização das pinturas.



Figura 312: Fotografia de luz visível. © VGN, 2019.

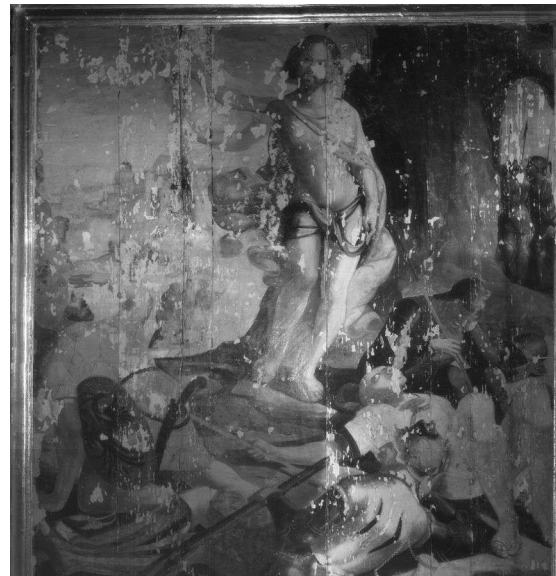


Figura 313: Refletografia de Infravermelho (RIV). © Sara Valadas, 2019.

II.III. Pintura *Pregação de São Brás aos animais*

Datação	c. 1565
Dimensões	c. 173 x 119 cm
Intervenções anteriores	Séc. XVII – Substituição da moldura retabular. c. 1996 – Restauro das pinturas.
Localização atual	Capela-mor da ermida de São Sebastião, Évora

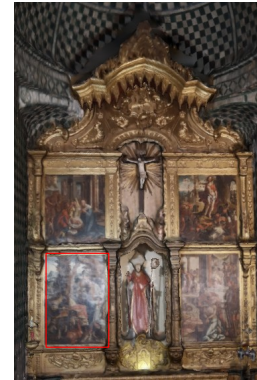


Figura 314:
Localização da
pintura.



Figura 315: Fotografia de luz visível. © VGN, 2019.



Figura 316: Refletografia de Infravermelho (RIV). © Sara Valadas, 2019.

II.IV. Pintura *Martírios de São Brás*

Datação	c. 1565
Dimensões	c. 173 x 119 cm
Intervenções anteriores	Séc. XVII – Substituição da moldura retabular. c. 1996 – Restauro das pinturas.
Localização atual	Capela-mor da ermida de São Sebastião, Évora



Figura 317:
Localização da
pintura.



Figura 318: Fotografia de luz visível. © VGN, 2019.



Figura 319: Refletografia de Infravermelho (RIV). © Sara Valadas, 2019.

III. Pinturas do retábulo-mor da ermida de São Sebastião



Figura 320: Modelos 3D do retábulo-mor da ermida de São Sebastião. © Ygit Elvacı, 2017.

III.I. Pintura *Cristo em Glória*

Datação	Segunda metade do século XVI
Dimensões	c. 74 x 73,5 cm
Intervenções anteriores	1713 – Desmontagem e remontagem da moldura retabular. Possível restauro das pinturas. 1953 – Restauro das pinturas.
Localização atual	Capela-mor da ermida de São Sebastião, Évora
Proveniência	Igreja da Misericórdia, Évora



Figura 321: Localização da pintura.



Figura 322: Fotografia de luz visível. © Ricardo Silva, 2018.



Figura 323: Refletografia de Infravermelho (RIV). © Ricardo Silva, 2018.

III. I. I. Identificação e caracterização de microorganismos

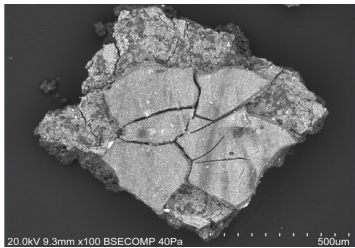
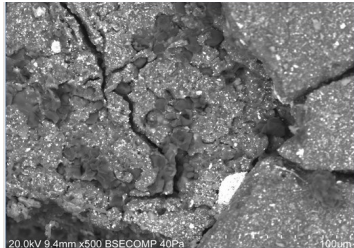
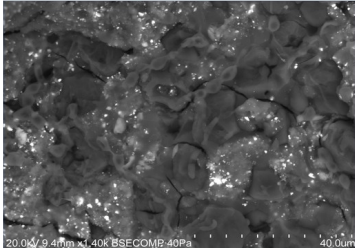
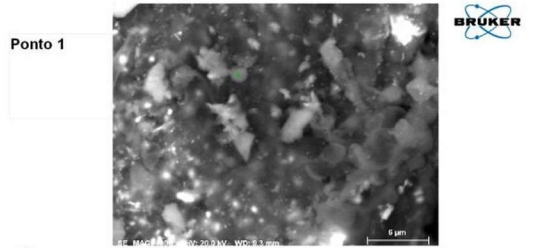
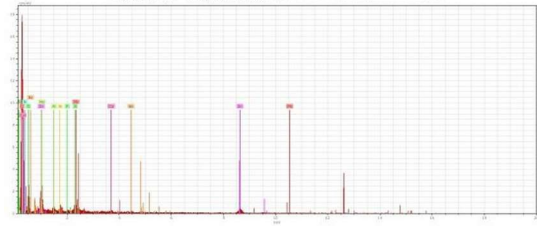
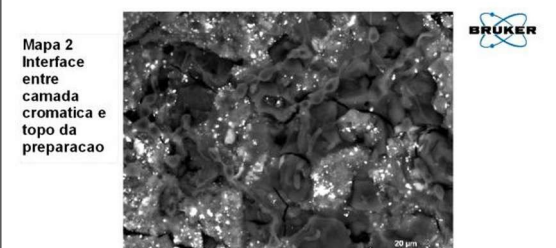
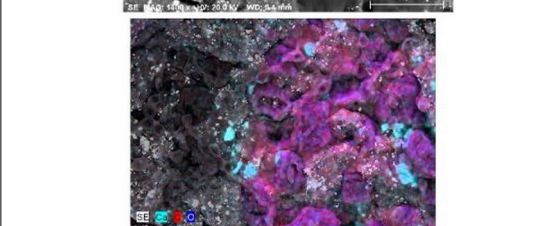
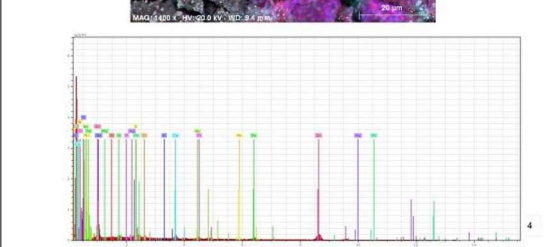
Tabela 14- Identificação das zonas de amostragem.

Mapeamento das zonas de amostragem	Amostras	Locais de amostragem		Camada pictórica	
		Amostras biológicas	Amostras estratigráficas	Fotos lupa binocular	<i>Dino-Lite (in situ)</i>
	Zona 1				
	Zona 2				
	Zona 3				
	Zona 4				

Tabela 15: Resultados da análise com SEM-EDS da amostra estratigráfica ESS_A4 (Zona 4).

SEM																																																																																															
Ampliação X70	Ampliação X1.60k	Ampliação X2.30k																																																																																													
EDS																																																																																															
Ponto 4	Mapa 2																																																																																														
<p>Ponto 4</p> <table border="1"> <thead> <tr> <th colspan="5">Spectrum: Acquisition</th> </tr> <tr> <th>Element</th> <th>AN</th> <th>Net uns.</th> <th>C norm.</th> <th>C Atom.</th> <th>C Error (2 Sigma)</th> </tr> <tr> <th></th> <th>[wt.%]</th> <th>[wt.%]</th> <th>[at.%]</th> <th></th> <th>[wt.%]</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td>Carbon</td> <td>6</td> <td>10450</td> <td>62.27</td> <td>62.27</td> <td>74.21</td> <td>6.43</td> </tr> <tr> <td>Oxygen</td> <td>8</td> <td>3060</td> <td>23.15</td> <td>23.15</td> <td>20.72</td> <td>2.47</td> </tr> <tr> <td>Sulfur</td> <td>16</td> <td>7808</td> <td>5.17</td> <td>5.17</td> <td>2.31</td> <td>0.32</td> </tr> <tr> <td>Potassium</td> <td>19</td> <td>1449</td> <td>1.15</td> <td>1.15</td> <td>0.42</td> <td>0.11</td> </tr> <tr> <td>Zinc</td> <td>30</td> <td>1286</td> <td>5.77</td> <td>5.77</td> <td>1.26</td> <td>0.34</td> </tr> <tr> <td>Calcium</td> <td>20</td> <td>1390</td> <td>1.27</td> <td>1.27</td> <td>0.45</td> <td>0.11</td> </tr> <tr> <td>Sodium</td> <td>11</td> <td>91</td> <td>0.12</td> <td>0.12</td> <td>0.08</td> <td>0.06</td> </tr> <tr> <td>Aluminum</td> <td>13</td> <td>384</td> <td>0.30</td> <td>0.30</td> <td>0.16</td> <td>0.07</td> </tr> <tr> <td>Silicon</td> <td>14</td> <td>545</td> <td>0.39</td> <td>0.38</td> <td>0.20</td> <td>0.07</td> </tr> <tr> <td>Phosphorus</td> <td>15</td> <td>590</td> <td>0.41</td> <td>0.41</td> <td>0.19</td> <td>0.07</td> </tr> <tr> <td colspan="2">Total:</td> <td>100.00</td> <td>100.00</td> <td>100.00</td> <td></td> <td></td> </tr> </tbody> </table>	Spectrum: Acquisition					Element	AN	Net uns.	C norm.	C Atom.	C Error (2 Sigma)		[wt.%]	[wt.%]	[at.%]		[wt.%]	Carbon	6	10450	62.27	62.27	74.21	6.43	Oxygen	8	3060	23.15	23.15	20.72	2.47	Sulfur	16	7808	5.17	5.17	2.31	0.32	Potassium	19	1449	1.15	1.15	0.42	0.11	Zinc	30	1286	5.77	5.77	1.26	0.34	Calcium	20	1390	1.27	1.27	0.45	0.11	Sodium	11	91	0.12	0.12	0.08	0.06	Aluminum	13	384	0.30	0.30	0.16	0.07	Silicon	14	545	0.39	0.38	0.20	0.07	Phosphorus	15	590	0.41	0.41	0.19	0.07	Total:		100.00	100.00	100.00			<p>Mapa 2</p>
Spectrum: Acquisition																																																																																															
Element	AN	Net uns.	C norm.	C Atom.	C Error (2 Sigma)																																																																																										
	[wt.%]	[wt.%]	[at.%]		[wt.%]																																																																																										
Carbon	6	10450	62.27	62.27	74.21	6.43																																																																																									
Oxygen	8	3060	23.15	23.15	20.72	2.47																																																																																									
Sulfur	16	7808	5.17	5.17	2.31	0.32																																																																																									
Potassium	19	1449	1.15	1.15	0.42	0.11																																																																																									
Zinc	30	1286	5.77	5.77	1.26	0.34																																																																																									
Calcium	20	1390	1.27	1.27	0.45	0.11																																																																																									
Sodium	11	91	0.12	0.12	0.08	0.06																																																																																									
Aluminum	13	384	0.30	0.30	0.16	0.07																																																																																									
Silicon	14	545	0.39	0.38	0.20	0.07																																																																																									
Phosphorus	15	590	0.41	0.41	0.19	0.07																																																																																									
Total:		100.00	100.00	100.00																																																																																											

Tabela 16: Resultados da análise com SEM-EDS da amostra estratigráfica ESS_A10 (Zona 1).

SEM																																																																																												
Ampliação X100	Ampliação X500	Ampliação X40k																																																																																										
																																																																																												
Ponto 1		Mapa 2																																																																																										
<p>Ponto 1</p>   <table border="1"> <thead> <tr> <th>Element</th> <th>AV</th> <th>Net un.</th> <th>C norm.</th> <th>C Atom.</th> <th>C Error (2 Sigma)</th> </tr> </thead> <tbody> <tr><td>Carbon</td><td>6</td><td>19050</td><td>59.55</td><td>59.55</td><td>72.14</td><td>5.88</td></tr> <tr><td>Oxygen</td><td>8</td><td>3300</td><td>19.66</td><td>19.66</td><td>17.88</td><td>2.10</td></tr> <tr><td>Sulfur</td><td>16</td><td>619</td><td>0.33</td><td>0.33</td><td>0.15</td><td>0.07</td></tr> <tr><td>Zinc</td><td>30</td><td>1262</td><td>4.46</td><td>4.46</td><td>0.99</td><td>0.27</td></tr> <tr><td>Sodium</td><td>11</td><td>239</td><td>0.26</td><td>0.26</td><td>0.16</td><td>0.07</td></tr> <tr><td>Nitrogen</td><td>7</td><td>471</td><td>7.25</td><td>7.25</td><td>7.53</td><td>0.83</td></tr> <tr><td>Silicon</td><td>14</td><td>774</td><td>0.44</td><td>0.44</td><td>0.23</td><td>0.08</td></tr> <tr><td>Barium</td><td>56</td><td>682</td><td>1.05</td><td>1.05</td><td>0.11</td><td>0.10</td></tr> <tr><td>Calcium</td><td>20</td><td>436</td><td>0.32</td><td>0.32</td><td>0.12</td><td>0.07</td></tr> <tr><td>Aluminium</td><td>13</td><td>647</td><td>0.41</td><td>0.41</td><td>0.22</td><td>0.08</td></tr> <tr><td>Lead</td><td>82</td><td>382</td><td>6.22</td><td>6.22</td><td>0.44</td><td>0.36</td></tr> <tr><td>Phosphorus</td><td>15</td><td>104</td><td>0.06</td><td>0.06</td><td>0.03</td><td>0.05</td></tr> </tbody> </table> <p>Total: 100.00 100.00 100.00</p> <p>Page 3 / 4</p>		Element	AV	Net un.	C norm.	C Atom.	C Error (2 Sigma)	Carbon	6	19050	59.55	59.55	72.14	5.88	Oxygen	8	3300	19.66	19.66	17.88	2.10	Sulfur	16	619	0.33	0.33	0.15	0.07	Zinc	30	1262	4.46	4.46	0.99	0.27	Sodium	11	239	0.26	0.26	0.16	0.07	Nitrogen	7	471	7.25	7.25	7.53	0.83	Silicon	14	774	0.44	0.44	0.23	0.08	Barium	56	682	1.05	1.05	0.11	0.10	Calcium	20	436	0.32	0.32	0.12	0.07	Aluminium	13	647	0.41	0.41	0.22	0.08	Lead	82	382	6.22	6.22	0.44	0.36	Phosphorus	15	104	0.06	0.06	0.03	0.05	<p>Mapa 2 Interface entre camada cromatica e topo da preparacao</p>    <p>Page 4</p>
Element	AV	Net un.	C norm.	C Atom.	C Error (2 Sigma)																																																																																							
Carbon	6	19050	59.55	59.55	72.14	5.88																																																																																						
Oxygen	8	3300	19.66	19.66	17.88	2.10																																																																																						
Sulfur	16	619	0.33	0.33	0.15	0.07																																																																																						
Zinc	30	1262	4.46	4.46	0.99	0.27																																																																																						
Sodium	11	239	0.26	0.26	0.16	0.07																																																																																						
Nitrogen	7	471	7.25	7.25	7.53	0.83																																																																																						
Silicon	14	774	0.44	0.44	0.23	0.08																																																																																						
Barium	56	682	1.05	1.05	0.11	0.10																																																																																						
Calcium	20	436	0.32	0.32	0.12	0.07																																																																																						
Aluminium	13	647	0.41	0.41	0.22	0.08																																																																																						
Lead	82	382	6.22	6.22	0.44	0.36																																																																																						
Phosphorus	15	104	0.06	0.06	0.03	0.05																																																																																						

III. I. II. Identificação da madeira do suporte

Folhosa, provavelmente, madeira de carvalho (*Quercus sp.*). O estudo da madeira do suporte foi realizado no âmbito desta investigação pela Dra. Lília Esteve, no Laboratório José de Figueiredo.

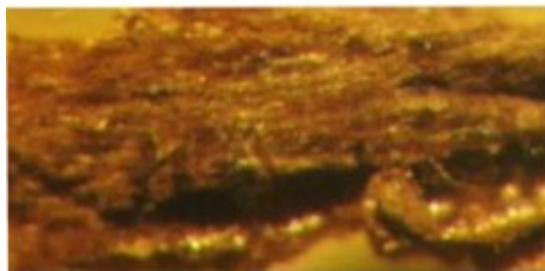


Figura 324: Secção longitudinal da amostra ESS_A3. Lupa. © DGPC – LJF, Lília Esteves, 2018.

III.II. Pintura *Batismo de Cristo*

Datação	Segunda metade do século XVI
Dimensões	c. 2197 x 147,5 cm
Intervenções anteriores	1713 – Desmontagem e remontagem da moldura retabular. Possível restauro das pinturas. 1953 – Restauro das pinturas.
Localização atual	Capela-mor da ermida de São Sebastião, Évora
Proveniência	Igreja da Misericórdia, Évora

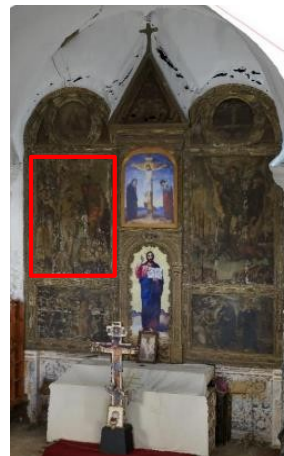


Figura 325:
Localização da pintura.



Figura 327: Fotografia de luz visível. © Ricardo Silva, 2018.



Figura 326: Refletografia de Infravermelho (RIV). © Ricardo Silva, 2018.

III.II.I. Identificação da madeira do suporte

Folhosa, provavelmente, madeira de carvalho (*Quercus sp.*). O estudo da madeira do suporte foi realizado no âmbito desta investigação pela Dra. Lília Esteve, no Laboratório José de Figueiredo.

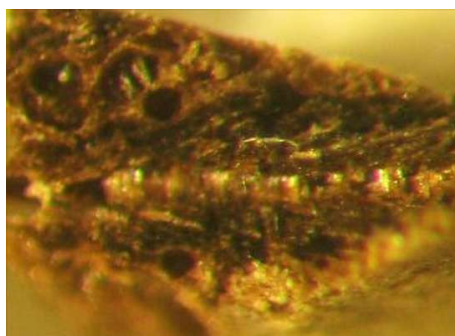


Figura 328: Secção transversal da amostra ESS_C8B à lupa, 34x. © DGPC – LJF, Lília Esteves, 2018.

III.III. Pintura *São João Baptista e os Fariseus*

Datação	Segunda metade do século XVI
Dimensões	c. 97 x 147 cm
Intervenções anteriores	1713 – Desmontagem e remontagem da moldura retabular. Possível restauro das pinturas. 1953 – Restauro das pinturas.
Localização atual	Capela-mor da ermida de São Sebastião, Évora
Proveniência	Igreja da Misericórdia, Évora

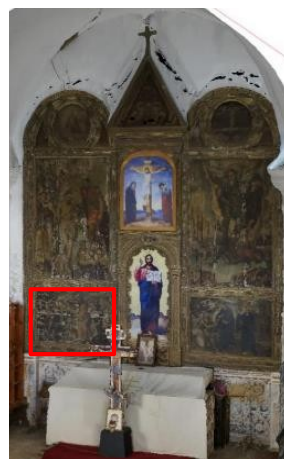


Figura 329:
Localização da pintura.



Figura 330: Fotografia de luz visível. © Ricardo Silva, 2018.



Figura 331: Refletografia de Infravermelho (RIV). © Ricardo Silva, 2018.

III.III.I. Análise μ -FTIR

Análise de μ -FTIR das amostras estratigráficas no âmbito desta investigação pela investigadora Ana Margarida Cardoso, no Laboratório HERCULES da Universidade de Évora.

Tabela 17: Resultados do micro-FTIR.

Amostra	Camada	Materiais identificados
ESS_E1	carnação	Caulinite + Barite + Quartzo + Óleo + carboxilatos
	preparação	Gesso (vestígios) + Polissacarídeo
ESS_E2	vermelho	Caulinite + Quartzo + Resina + carboxilatos
	preparação	Gesso (vestígios) + Polissacarídeo
ESS_E3	verde	Azul da Prússia + Barite + Caulinite + Quartzo + Óleo + carboxilatos
	preparação	Gesso (vestígios) + Polissacarídeo
ESS_E4	amarelo	Barite + Gesso (vestígios) + Óleo + carboxilatos
	preparação	Gesso + Anidrite + Cera

III.III.II. Identificação da madeira do suporte

Folhosa, provavelmente, madeira de carvalho (*Quercus sp.*). O estudo da madeira do suporte foi realizado no âmbito desta investigação pela Dra. Lília Esteve, no Laboratório José de Figueiredo.

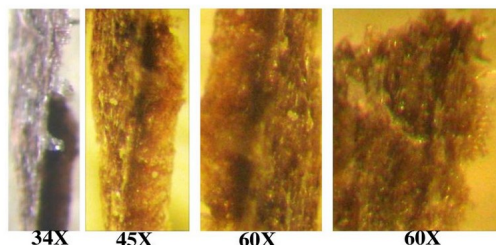


Figura 332: Secção longitudinal da amostra ESS_E11. Lupa.

© DGPC – LJF, Lília Esteves, 2018.

III.IV. Pintura *Cristo Crucificado*

Datação	Segunda metade do século XVI
Dimensões	c. 74 x 73,5 cm
Intervenções anteriores	1713 – Desmontagem e remontagem da moldura retabular. Possível restauro das pinturas. 1953 – Restauro das pinturas.
Localização atual	Capela-mor da ermida de São Sebastião, Évora
Proveniência	Igreja da Misericórdia, Évora



Figura 333:
Localização da pintura.

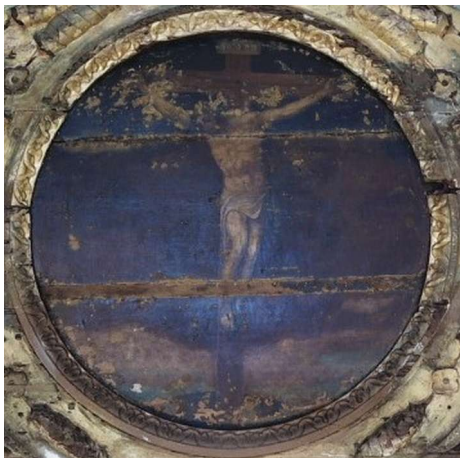


Figura 334: Fotografia de luz visível. © Ricardo Silva, 2018.



Figura 335: Refletografia de Infravermelho (RIV). © Ricardo Silva, 2018.

III.V. Pintura *São Miguel Arcanjo pesando as Almas*

Datação	Segunda metade do século XVI
Dimensões	c. 74 x 73,5 cm
Intervenções anteriores	1713 – Desmontagem e remontagem da moldura retabular. Possível restauro das pinturas. 1953 – Restauro das pinturas.
Localização atual	Capela-mor da ermida de São Sebastião, Évora
Proveniência	Igreja da Misericórdia, Évora

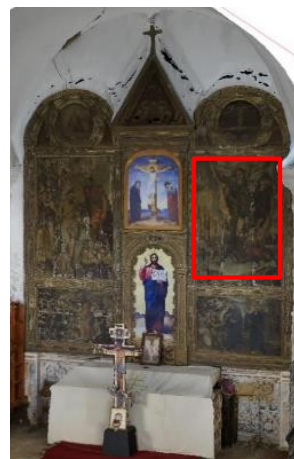


Figura 336: Localização da pintura.



Figura 337: Fotografia de luz visível.
© Ricardo Silva, 2018.



Figura 338: Refletografia de Infravermelho (RIV). © Ricardo Silva, 2018.

III.VI. Pintura *São Bento e São Marçal*

Datação	Segunda metade do século XVI
Dimensões	c. 74 x 73,5 cm
Intervenções anteriores	1713 – Desmontagem e remontagem da moldura retabular. Possível restauro das pinturas. 1953 – Restauro das pinturas.
Localização atual	Capela-mor da ermida de São Sebastião, Évora
Proveniência	Igreja da Misericórdia, Évora

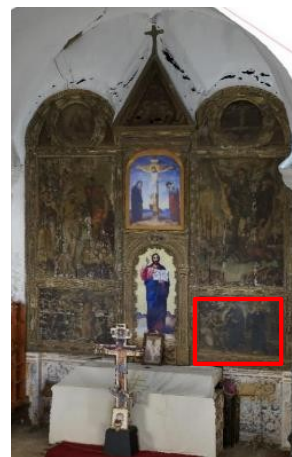


Figura 339: Localização da pintura.



Figura 340: Fotografia de luz visível. © Ricardo Silva, 2018.



Figura 341: Refletografia de Infravermelho (RIV). © Ricardo Silva, 2018.

IV. Projeto da Ermida para o Museu: a história de uma pintura

VI.I. Material informativo

Da Ermida para o Museu
A história da pintura *Lamentação sobre Cristo deposto da Cruz*

17 de Julho
a
23 de Setembro

Évora

No Ano Europeu do Património Cultural a Paróquia de São Brás e o Museu Nacional Frei Manuel do Cenáculo celebram o património religioso de Évora.

A partir da pintura *Lamentação sobre Cristo deposto da Cruz* partimos à descoberta do património religioso da Ermida de São Brás e recuperamos o contexto dos objetos musealizados!



Figura 342: Tabela informativa colocada na ermida de São Brás e no Museu Nacional Frei Manuel do Cenáculo.

PT

Vamos celebrar o património

No Ano Europeu do Património Cultural, a Paróquia de São Brás Museu e o Nacional Frei Manuel do Cenáculo convidam-no a descobrir o património religioso da Ermida de São Brás e a estabelecer uma ligação entre os objetos musealizados e os seus locais de origem.

O Museu Nacional Frei Manuel do Cenáculo

O Museu de Évora, denominado desde 2017 como Museu Nacional Frei Manuel do Cenáculo, foi criado em 1915 a partir das coleções arqueológicas e artísticas da Biblioteca Pública e da Sé Catedral de Évora. A coleção divide-se nos núcleos de pintura, escultura, de arqueologia e de artes decorativas. Uma parte importante do acervo é composta pelos objetos reunidos por Frei Manuel do Cenáculo (1742-1814). Em exposição existem ainda objetos religiosos provenientes de vários edifícios religiosos de Évora.

A pintura *Lamentação sobre Cristo deitado da Cruz* ME3220 | Sala 4

Esta pintura retrata o momento após a morte de Cristo e a sua descida da Cruz. Cristo Morto, representado em primeiro plano, segurado nos ombros por José de Arimateia. Do lado esquerdo da figura de Cristo, a Virgem Maria, de manto azul, desfalece nos braços de duas mulheres. Aos pés de Cristo, uma figura feminina, provavelmente Maria Madalena, está de joelhos, cruzando os braços sobre o peito.


Em segundo plano surgem duas figuras masculinas, São João Evangelista, de vermelho, e uma outra figura masculina, que poderá ser identificada como Nicodemos. No plano fundeiro da composição podemos ver o monte Calvário, com três cruzeiros.

Sabia que...

A pintura está atribuída ao Mestre de São Brás (Sebastião Lopes?), mas não se sabe ao certo quem foi o seu autor? Em 1962 a pintura é restaurada no Laboratório José de Figueiredo em Lisboa, mas que a intervenção já tinha sido começada anteriormente? Durante o estudo técnico e material da pintura foi identificada folha de ouro no chapéu de Nicodemos?

Outras peças da Ermida de São Brás Sala de ourivesaria

Braço relicário de São Brás

Nº de inventário: ME1474 
Material: Prata e vidro
Data: Séc. XVII d.C.

Relicário em forma de braço com uma relíquia (fragmento de osso) de São Brás. Na base está representado São Brás como Bispo envergando a indumentária episcopal, mitra e báculo.

Mitra

Nº de inventário: ME1472
Material: Prata, prata dourada, gemas
Data: 1648

A Mitra é uma insígnia pontifical de cerimónia. Tal como o báculo, a mitra é um dos atributos de São Brás.

Báculo

Nº de inventário: ME1476
Material: Prata
Data: 1628

O báculo é um atributo dos Bispos, Arcebispos, Patriarcas e Cardeais. É usado alusivo ao cajado do pastor que mantém o rebanho dos fiéis unidos.

Ex-voto

Nº de Inventário: ME1260
Material: Prata
Data: Séc. XVIII d.C.

Este objeto representa uma garganta em forma de cone vazado. Esta peça foi oferecida a São Brás, santo protetor das doenças da garganta, como agradecimento por uma graça alcançada.

No Museu de Arte Sacra da Sé de Évora existem quatro pinturas atribuídas ao Mestre de São Brás.

O contexto deste projeto

O estudo do património da Ermida de São Brás parte do projeto de doutoramento *Preservação de pinturas retabulares integradas em edifícios históricos: contributos para a sua conservação e musealização* (PD/BI/114472/2016 | PD/BD/135144/2017).

Da Ermida para o Museu

Guia de visita para o
Museu Nacional Frei Manuel do Cenáculo

From the Chapel to the Museum

National Museum Frei Manuel do Cenáculo visit
guide

Figura 343: Desdobrável, informação em português.

ING

Let's celebrate Heritage

On the European Year of Cultural Heritage, the São Brás Parish and Frei Manuel do Cenáculo National Museum invite you to discover São Brás Chapel's religious heritage and to establish a connecting between the musealized objects and their original places.

National Museum Frei Manuel do Cenáculo

The Museum of Évora, called since 2017, National Museum Frei Manuel do Cenáculo, was created in 1915 from the archaeological and artistic collections of the Public Library and the Cathedral of Évora.

The collection is divided in the collection of painting, sculpture, archeology and decorative arts. An important part of the collection is composed by the objects brought together by Frei Manuel do Cenáculo (1742-1814). On display there are also religious objects from various religious buildings in Évora.

The painting *Lamentation over Christ deposed from the cross*

ME3220 | Room 4

This painting depicts the moment after Christ's death and his descent from the Cross. The Dead Christ is represented in the foreground, held on the shoulders by Joseph of Arimathea. On the left side of the figure of Christ, the blue-mantled Virgin Mary collapses in the arms of two women. At the feet of Christ, a female figure, probably Mary Magdalene, is on her knees, crossing her arms over her chest.

In the background there are two male figures, St. John the Evangelist, in red, and another male figure, who can be identified as Nicodemus. In the ground plane of the composition we can see Mount Calvary, with three crosses.

Did you know that...

The painting is attributed to the Master of St. Brás (Sebastião Lopes?), but it is not known for sure who was its author?

In 1962 the painting was restored at the José de Figueiredo Laboratory in Lisbon, but that the intervention had already been started earlier?

During the technical and material study of the painting was gold leaf was found in the hat of Nicodemus?

Other objects from St. Brás Chapel Gold and silverware room

St. Brás reliquary arm

Inventory No.: ME1474

Material: Silver and glass



Date: 17th century d.C.

Arm-shaped reliquary with São Brás relic (bone fragment). St. Brás is portrayed as a bishop, wearing the episcopal attire, mitre and staff at the reliquary base.

Mitre

Inventory No.: ME1472

Material: Silver, golden silver, gems

Date: 1648 d.C.

A mitre is a ceremonial pontifical insignia. Like the staff, this hat is one of St. Brás attributes.

Staff

Inventory No.: ME1476

Material: Silver

Date: 1628 d.C.

The staff is an attribute of a Bishop, Archbishop or Cardinals. It is used as symbol of the shepherd that keeps all the Christianity together in the faith.

Ex-voto

Inventory No.: ME1260

Material: Silver

Date: 18th century d.C.

This object represents a hollow cone-shaped throat. This piece was offered to St. Brás, saint protector of the throat diseases, as a thanking for some grace achieved by the donour.

In Évora's Cathedral Sacred Art Museum you can see four painting attributed to Master of St. Brás.

This project context

The on going research about the St. Brás Chapel's heritage is part of the Ph.D. project *The preservation of altarpiece paintings integrated in historical buildings: contributes of their preservation and musealization* (PD/B/114472/2016 | PD/BD/135144/2017).

Visite o Museu Frei Manuel do Cenáculo

O Museu localiza-se perto do Templo Romano de Évora a cerca de 15 minutos a pé da Ermida. De caminho visite o Jardim Público de Évora, a Igreja de São Francisco, a Praça do Giraldo e a Sé Catedral de Évora.

Morada: Largo do Conde de Vila Flor, Évora

Horário de funcionamento: Terça a Domingo das 10h00 às 18h00

Acesso:

Gratuito com a entrega do inquérito na receção / Domingos e feriados até às 14h00

Bilhete Adulto: 3€ / Bilhete Jovem ou sénior: 1,5€



Visite Frei Manuel do Cenáculo National Museum

The Museum is located near by Évora's Roman Temple, just 15 minutes walking from the Chapel. On your way to the Museum, you can visit the Public Garden, São Francisco's Church, the Giraldo Square and Évora's Cathedral.

Address: Largo do Conde de Vila Flor, Évora

Opening hours : Tuesday to Sunday from 10a.m. to 6 p.m.

Admission:

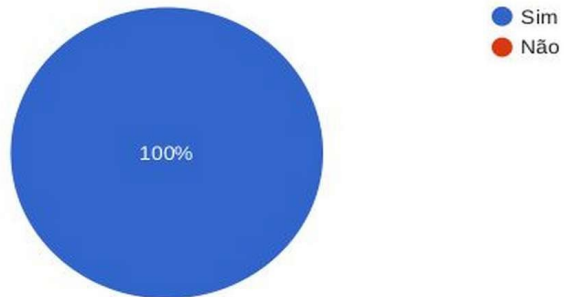
Free by delivering the enquire at the Museum reception / Sundays and bank holidays until 2p.m.

Adult ticket: 3€ / Youth or Senior Ticket: 1,5€

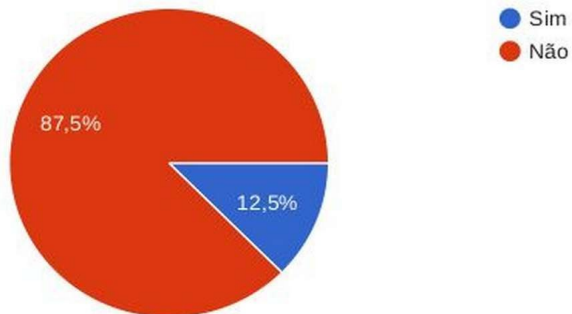
Figura 344: Desdobrável, informação em inglês.

VI.II. Resultados do inquérito

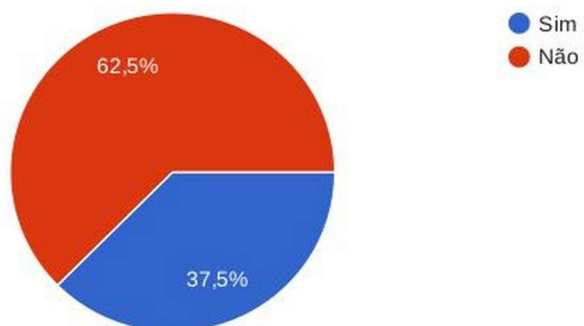
A informação foi útil?



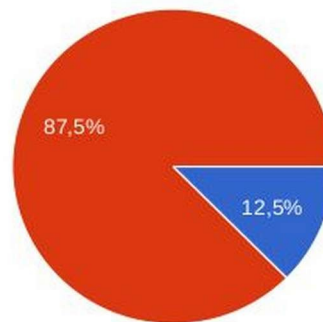
Usou o código QR?



A sua visita deveu-se à
informação disponibilizada
sobre a pintura
*Lamentação sobre Cristo
deposto da Cruz?*

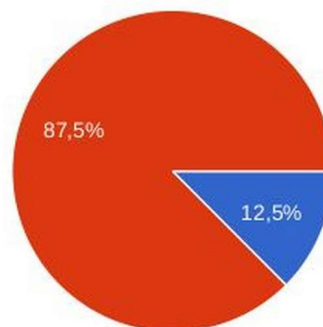


Já tinha visitado o museu anteriormente?



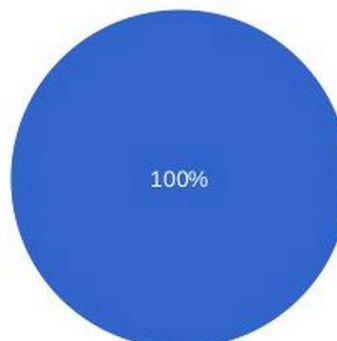
● Sim
● Não

Já tinha visitado a ermida anteriormente?



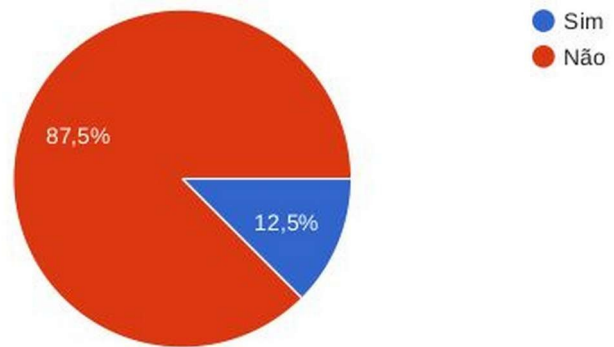
● Sim
● Não

Acha importante manter a ligação entre as peças do museu e os seus edifícios de origem?



● Sim
● Não

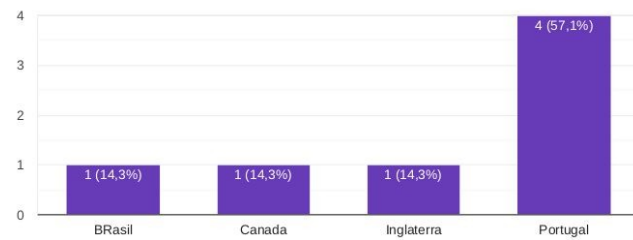
Vive ou trabalha em Évora?



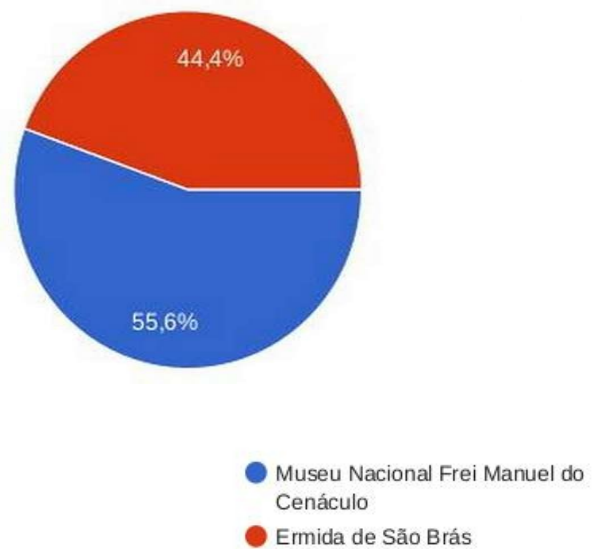
Média de idades

42

País de origem



Local onde entregou o inquérito



V. Projeto *UP Heritage* – *You Preserve Heritage*

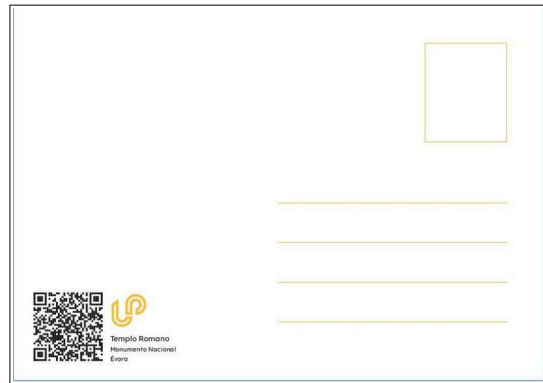
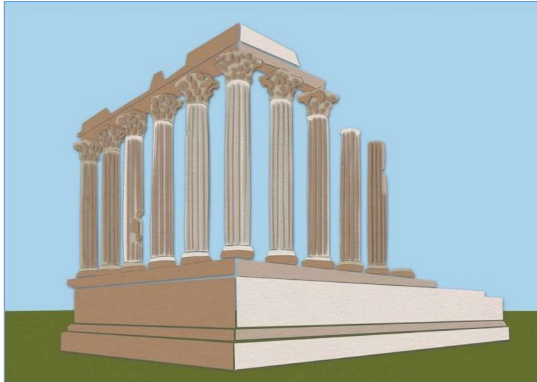
Os códigos QR que constam no protótipo do Passaporte do Património e dos Postais davam acesso à informação disponível na página *web* da Câmara Municipal de Évora em 2021. Atualmente estão desatualizados, à exceção do códigos QR da ermida de São Sebastião, que dá acesso à página teste da *Plataforma UP Heritage*.



Figura 345: Logo do projeto UP Heritage pensado para a cidade de Évora. © Nuno Carriço, 2020.

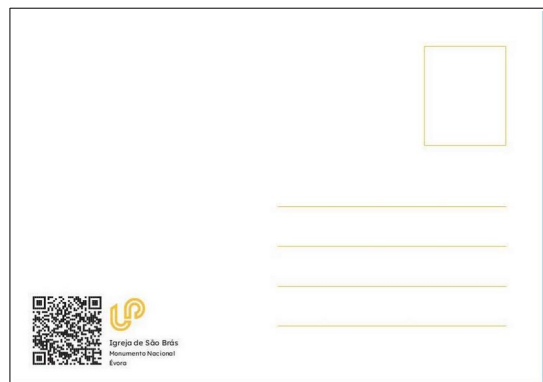
V.I. Postais

Templo Romano



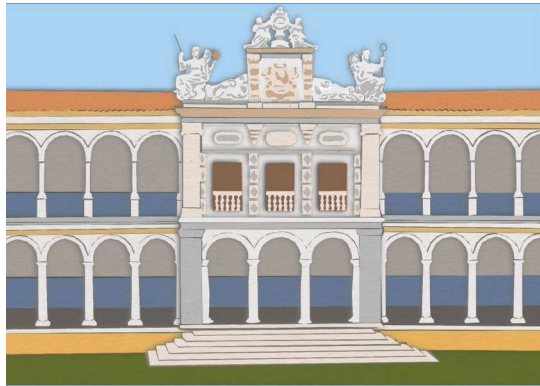
© Sara Szerszunowicz , 2020.

Ermida de São Brás



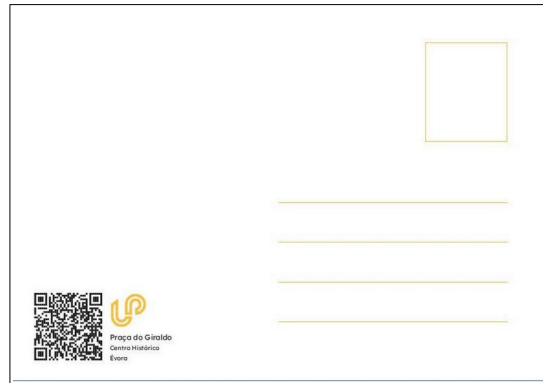
© Sara Szerszunowicz , 2020.

Universidade de Évora



© Sara Szerszunowicz , 2020.

Praça do Giraldo



© Sara Szerszunowicz , 2020.

Casas Pintadas

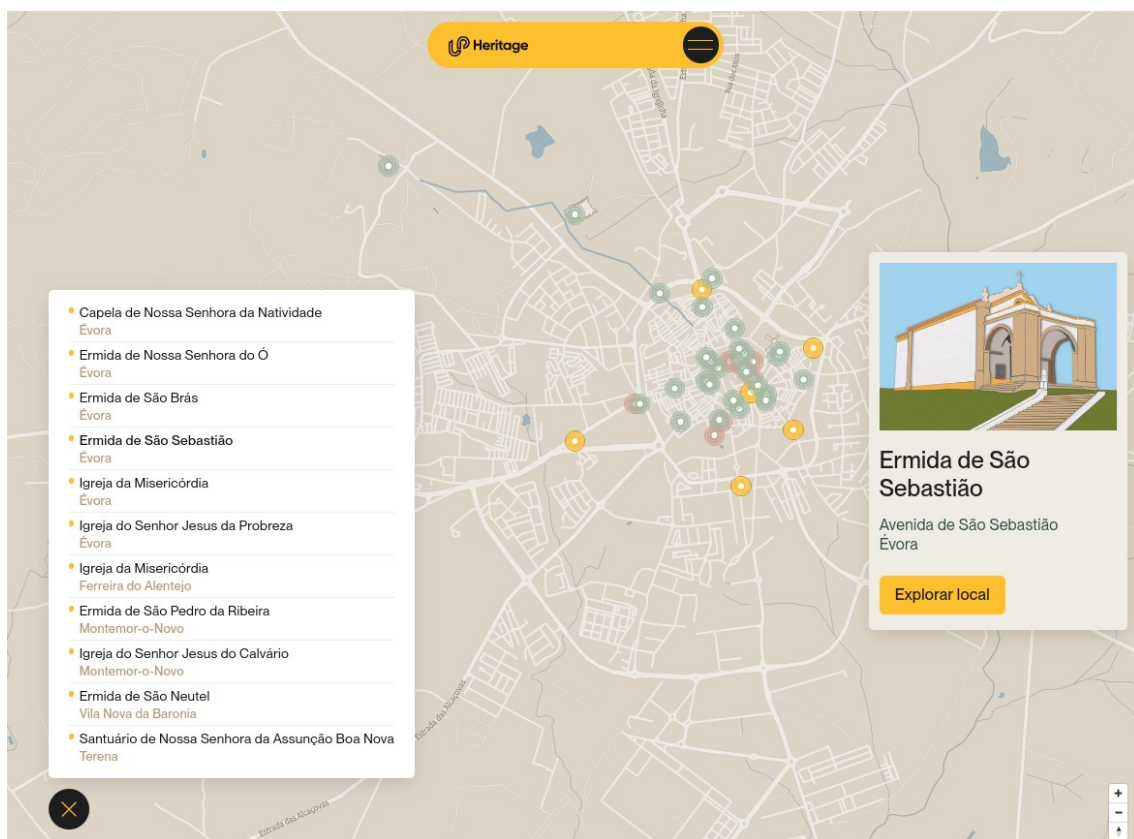


© Sara Szerszunowicz , 2020.

V.II. Plataforma *UP Heritage*

Plataforma UP Heritage:

<https://up-heritage-3cb40b.webflow.io/>



Página teste da Ermida de São Sebastião:

<https://www.hercules.uevora.pt/UpHeritage/index.html>

UP Heritage



Ermida de São Sebastião
Igreja Ortodoxa dos Santos Apóstolo Pedro e Apóstolo Paulo

CLASSIFICAÇÃO	Edificação de Valor Patrimonial 1
DATA DE CONSTRUÇÃO	Edifício Primitivo - Século XV Edifício Atual - Século XVIII
LOCALIZAÇÃO	Avenida de S. Sebastião, Évora
HORÁRIO DE FUNCIONAMENTO	Aberta no horário de culto
ACESSO	Condicionado
UTILIZAÇÃO ATUAL	Religiosa - Igreja Ortodoxa Portuguesa
PROPRIEDADE	Câmara Municipal de Évora



V.III. Passaporte do Património – UP Évora

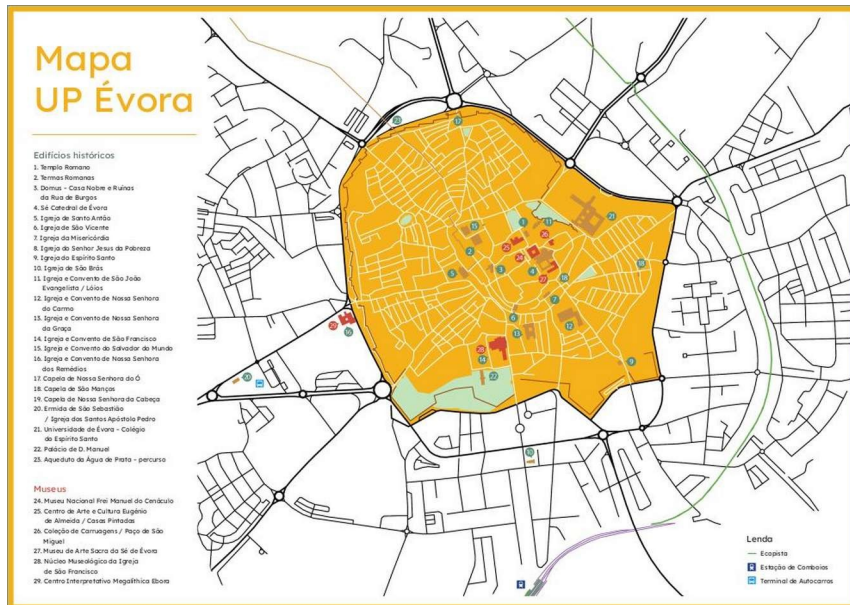


Figura 346: Mapa (frente). Passaporte do Património - UP Évora.

© Nuno Carriço, 2020.

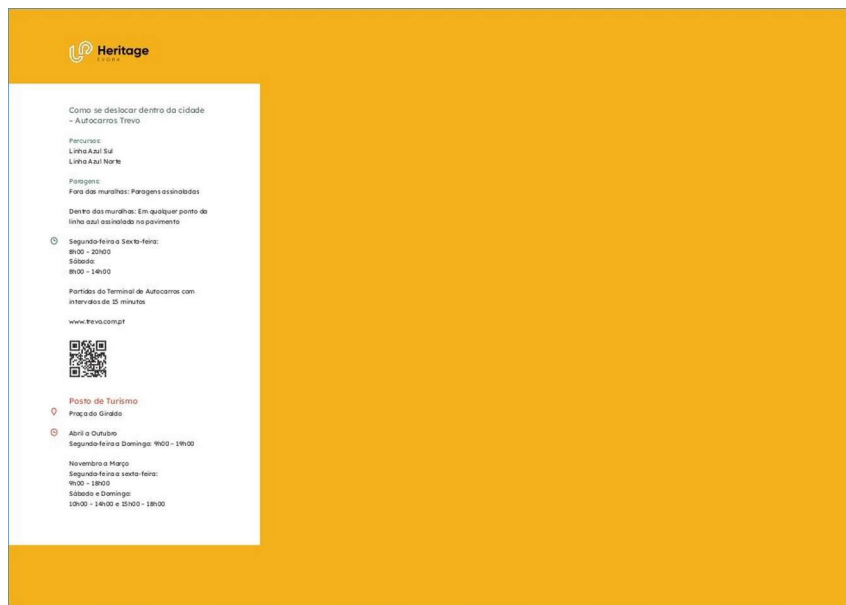


Figura 347: Mapa (verso). Passaporte do Património - UP Évora.

© Nuno Carriço, 2020.

Heritage Passport

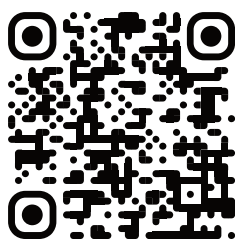
Évora

you can preserve
heritage

PT



Platagorma UpHeritage



Como se deslocar
dentro da cidade ?

Autocarros Trevo
www.trevo.com.pt



Évora Ticket

Descubra Museus em
www.evoraticket.pt



Nome

Nacionalidade

Início

Fim



UP heritage – you preserve heritage
é um projeto de dinamização
e divulgação do património cultural.

Porque acreditamos que ao valorizar
os testemunhos da nossa história
estamos a contribuir para a sua
salvaguarda, criámos o Passaporte
do Património como um convite
à descoberta dos edifícios históricos
e dos objetos que guardam
as memórias do passado mas
que ainda vivem no presente.

Passaporte do Património

Use o passaporte para explorar Évora
e para ficar a conhecer a história da
cidade através dos seus monumentos.
Descubra o património escondido
e leve consigo a memória de uma
Cidade que é também um Museu!

1º – Espreite o mapa e descubra
os pontos de interesse patrimonial
mais próximos de si

2º – Ao chegar, utilize o QR code
para saber mais informações
e curiosidades

3º – Siga as nossas sugestões
e aproveite para visitar outros
edifícios e museus

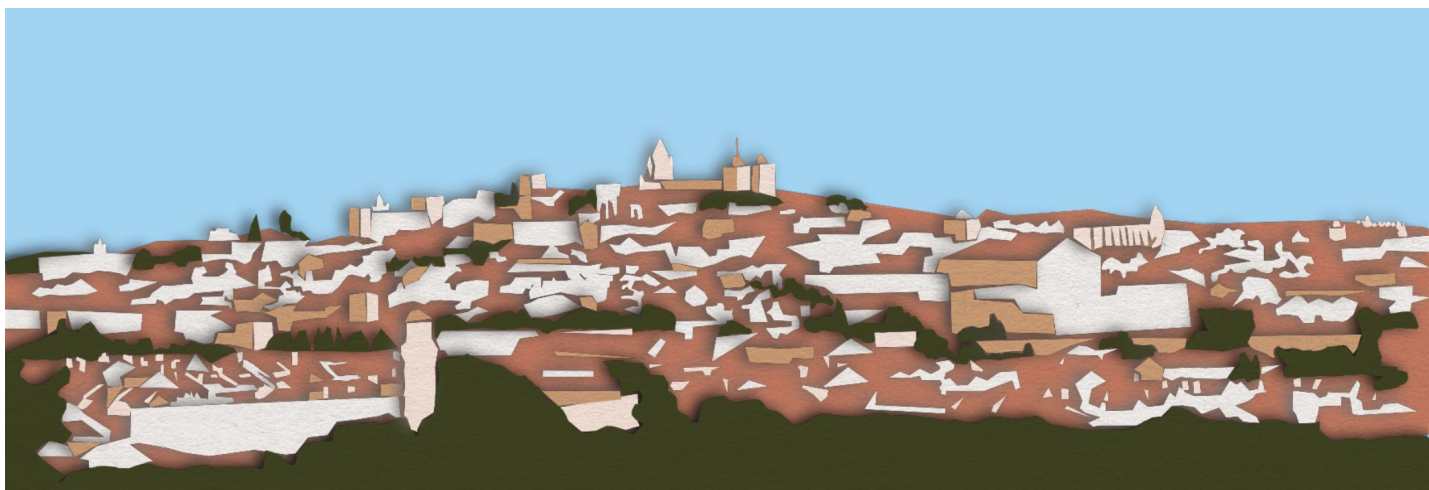
4º – Antes de partir, não se esqueça
de carimbar o passaporte!

Évora

Bem-vindo!

Évora mantém vivo, até à atualidade, o seu caráter de cidade histórica, artística e cultural, onde somos surpreendidos, em cada rua, por um monumento romano, um palácio do século XVI, uma igreja do século XVII ou uma escultura do século XXI.

No Centro Histórico, classificado Património Mundial da UNESCO em 1986, os edifícios históricos coexistem de forma harmoniosa com os vestígios do passado recente.



Índice

Edifícios Históricos

1. Templo Romano	11
2. Termas Romanas	12
3. Domus - Casa Nobre e Ruínas da Rua de Burgos	13
4. Sé Catedral de Évora	15
5. Igreja de Santo Antão	17
6. Igreja de São Vicente	19
7. Igreja da Misericórdia	21
8. Igreja do Senhor Jesus da Pobreza	22
9. Igreja do Espírito Santo	23
10. Igreja de São Brás	25
11. Igreja e Convento de São João Evangelista / Loios	27
12. Igreja e Convento de Nossa Senhora do Carmo	29
13. Igreja e Convento de Nossa Senhora da Graça	31
14. Igreja e Convento de São Francisco	33
15. Igreja e Convento do Salvador do Mundo	35
16. Igreja e Convento de Nossa Senhora dos Remédios	37
17. Capela de Nossa Senhora do Ó	39
18. Capela de São Manços	40

19. Capela de Nossa Senhora da Cabeça	41
20. Ermida de São Sebastião / Igreja Ortodoxa dos Santos Apóstolo Pedro e Apóstolo Paulo	43
21. Colégio do Espírito Santo - Universidade de Évora	45
22. Palácio de D. Manuel	47

Aqueduto da Água de Prata

23. Aqueduto da Água de Prata	51
-------------------------------	----

Museus

24. Museu Nacional Frei Manuel do Cenáculo	55
25. Centro de Arte e Cultura da Fundação Eugénio de Almeida / Casas Pintadas	57
26. Coleção de Carruagens / Paço de São Miguel	58
27. Museu de Arte Sacra da Sé Catedral de Évora	58
28. Núcleo Museológico da Igreja de São Francisco	59
29. Centro Interpretativo Megalítica Eborá	59

Mapa Edifícios Históricos

1. Templo Romano
2. Termas Romanas
3. Domus – Casa Nobre e Ruínas da Rua de Burgos
4. Sé Catedral de Évora
5. Igreja de Santo Antão
6. Igreja de São Vicente
7. Igreja da Misericórdia
8. Igreja do Senhor Jesus da Pobreza
9. Igreja do Espírito Santo
10. Igreja de São Brás
11. Igreja e Convento de São João Evangelista / Loios
12. Igreja e Convento de Nossa Senhora do Carmo
13. Igreja e Convento de Nossa Senhora da Graça
14. Igreja e Convento de São Francisco
15. Igreja e Convento do Salvador do Mundo
16. Igreja e Convento de Nossa Senhora dos Remédios
17. Capela de Nossa Senhora do Ó
18. Capela de São Manços
19. Capela de Nossa Senhora da Cabeça
20. Ermida de São Sebastião / Igreja dos Santos Apóstolo Pedro e Apóstolo Paulo
21. Universidade de Évora - Colégio do Espírito Santo
22. Palácio de D. Manuel
23. Aqueduto da Água de Prata - percurso com mapa



Século I/II



Conhecido erradamente como Templo de Diana, foi construído na Acrópole Romana

Ao longo do tempo foi adaptado e usado como templo católico, casa-forte do castelo de Évora e açougue

Só no final do século XIX é que o monumento adquire o seu aspeto atual



As Termas Romanas (2) são outro vestígio da ocupação romana de Évora



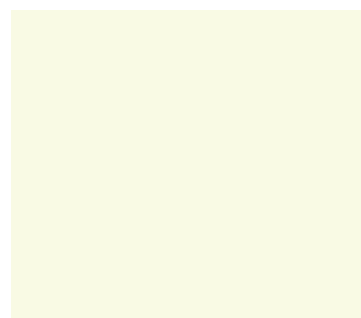
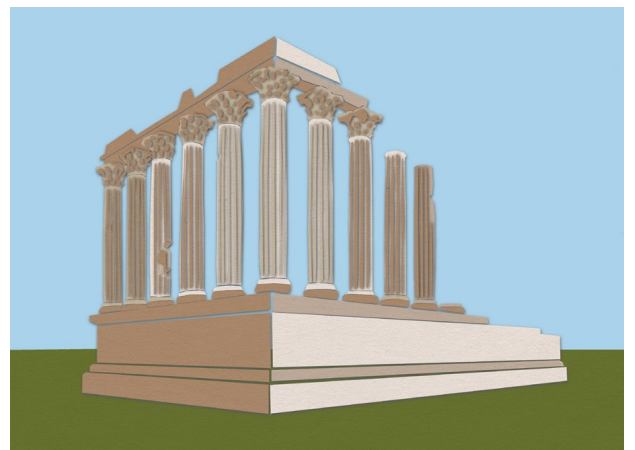
Largo do Conde de Vila Flor



Livre

Templo Romano 1

Monumento Nacional



Carimbe o seu passaporte à entrada



Século I / II



As termas foram descobertas em 1987 durante escavações arqueológicas

O complexo termal é composto por três espaços:
o Laconicum Praefurnium e Natatio

É possível que o abastecimento de água fosse feito pelo aqueduto que existiu antes de ser construído o o Aqueduto da Água de Prata (23)



Praça do Sertório
Edifício da Câmara Municipal de Évora



Segunda-feira a sexta-feira:
9h00 - 17h30

Livre 

Séculos II / XVI - XVIII



A domus romana, do século II, e as pinturas murais a fresco foram descobertas durante as obras realizadas no edifício nos finais do século XX

A Casa Nobre foi construída no século XVI mas a sua configuração atual resulta das obras de renovação realizadas no século XVIII

Os azulejos do século XVII que decoram a sua escadaria principal pertenciam ao desaparecido Convento do Paraíso



Rua de Burgos



Segunda-feira a sexta-feira:
9h00 - 12h30
14h00 - 17h30



Livre



Século XIII



Esta é a maior catedral medieval de Portugal e preserva no seu interior o órgão renascentista

A capela-mor foi construída no século XVII sob orientação do arquiteto alemão Frederico Ludovice

Na nave central existe um altar dedicado a Nossa Senhora do Ó, também venerada na capela da Porta de Avis (18)



No Museu Nacional Frei Manuel do Cenáculo (24) estão em exposição as pinturas do retábulo-mor primitivo, do século XVI e atribuídas ao círculo de Gerard David



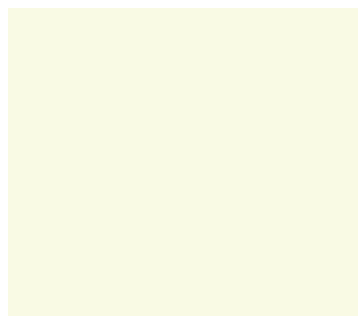
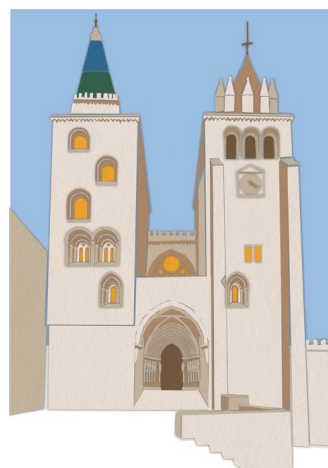
Largo Marquês de Marialva



Diariamente:
9h00 - 17h00

Entrada com ingresso 

O ingresso pode incluir a visita ao Museu de Arte Sacra da Sé Catedral de Évora (27), onde está exposto um vasto conjunto de peças provenientes de outros edifícios religiosos da cidade



Carimbe o seu passaporte à entrada



Século XVI

Igreja de Santo Antão

5

Imóvel de Interesse Público



A atual igreja foi construída no local onde existiu uma ermida dedicada a Santo António

Durante a construção do edifício foi demolido o Arco Romano da Praça Grande

Esta igreja preserva um valioso conjunto de obras de arte e peças de ourivesaria que pertenceram às extintas Irmandades da cidade



Parte do espólio artístico da igreja está atualmente em exposição no Museu Nacional frei Manuel do Cenáculo (24)



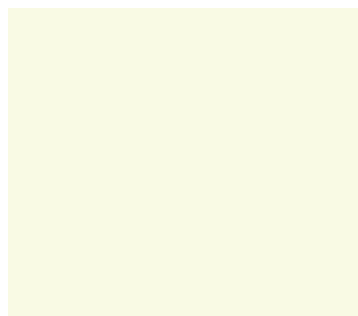
Praça do Giraldo



Diariamente:
9h00 - 12h00 e 15h00 - 17h00



Livre



Carimbe o seu passaporte à entrada

16

17



Séculos XIV - XVI

Igreja de São Vicente

6

Imóvel de Interesse Público



Esta igreja teve origem no oratório dedicado a São Vicente que existiu junto à cerca velha

É também chamada de Igreja dos Santos Mártires de Évora: São Vicente, Santa Sabina e Santa Cristeta

Em 1965 as obras de restauro revelaram uma pintura mural de finais do século XVI oculta pelo retábulo-mor



A Igreja de São Brás (10) e a Ermida de São Sebastião (21), tal como esta igreja, fazem parte do património da Câmara Municipal de Évora



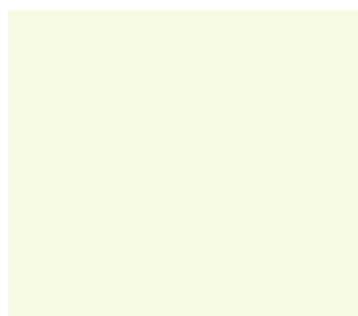
Largo de São Vicente



Segunda-feira a Sábado:
9h30 - 13h00 e 14h00 - 17h00



Livre 



Carimbe o seu passaporte à entrada

18

19

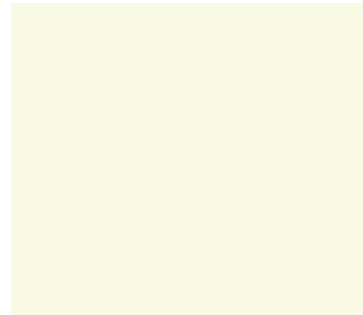


Séculos XVI - XVIII

Igreja da Misericórdia

7

Imóvel de Interesse Público



Carimbe o seu passaporte à entrada



Esta igreja começou a ser construída em 1554 e foi a segunda sede da Santa Casa da Misericórdia de Évora

O interior do edifício caracteriza-se pela decoração barroca que conjuga a talha dourada, o revestimento azulejar e a pintura

Recentemente foram descobertas pinturas murais ocultas pelas pinturas sobre tela e pela talha dourada da nave da igreja



Os dois retábulos colaterais primitivos, datados do século XVI, estão desde 1713 na na Ermida de São Sebastião, atual Igreja Ortodoxa dos Santos Apóstolo Pedro e Apóstolo Paulo



Largo da Misericórdia



Segunda-feira a Sexta-feira: Sábado:
9h00 - 12h30 e 14h00 - 17h30 9h00 - 13h00



Livre



20

8

Igreja do Senhor Jesus da Pobreza

Centro Histórico - Património Mundial da UNESCO



Século XVIII



A igreja teve origem na Ermida de Nossa Senhora do Amparo construída no século XVI sobre a Porta da Mesquita

A capela-mor tem um altar duplo, com um retábulo no piso térreo e outro no piso superior

O retábulo-mor é da autoria do entalhador Manuel Abreu do Ó



Os retábulos da capela-mor da Igreja dos Remédios (16) também foram executados por Manuel Abreu do Ó



Rua do Chafariz del Rei



Condicionado

22

Igreja do Espírito Santo

9

Monumento Nacional



Século XVI



Esta igreja faz parte do Colégio do Espírito Santo (21) onde funciona atualmente a Universidade de Évora

O edifício ocupa o local onde existiu a casa do Cardeal Infante D. Henrique e o primitivo Convento do Salvador do Mundo (15)

Na sacristia existem pinturas murais do século XVI



Largo dos Colegiais



Entrada com ingresso /
Condicionado

21

23



Século XV

Igreja de São Brás

10

Monumento Nacional



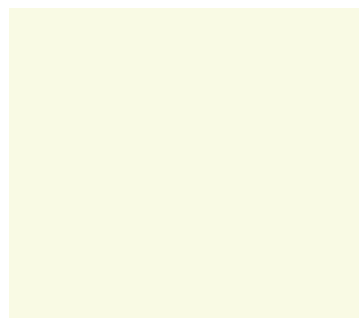
A ermida foi edificada por ordem de D. João II à entrada da cidade e está aberta ao culto desde 1490

O edifício passou por várias campanhas de reconstrução e de restauro mas mantém as originais características arquitetónicas de estilo manuelino-mudejar

Segundo a tradição oral, a escultura de São Brás que está no altar-mor é o retrato de D. João II



O Museu Nacional Frei Manuel do Cenáculo (24) apresenta em exposição parte do espólio artístico desta igreja



Carimbe o seu passaporte à entrada



Avenida Dr. Francisco Barahona



Segunda-feira a Sexta-feira: 10h00 - 13h00 e 15h00 - 19h00
Sábado: 10h00 - 13h00 e 15h30 - 19h00
Domingo: 10h00 - 13h00



Livre

24



Século XV

Igreja e Convento de São João Evangelista / Loios

11

Monumento Nacional



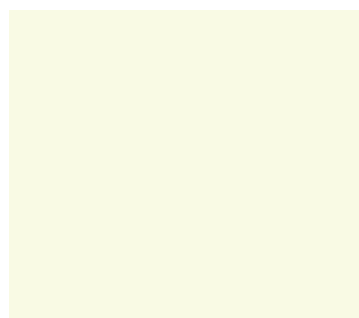
Conhecido como Convento dos Loios foi construído sobre os vestígios do castelo medieval

As paredes da nave estão revestidas por azulejos do século XVIII da autoria de António de Oliveira Bernardes

A igreja é o Panteão da Casa de Cadaval



Os azulejos da Igreja da Misericórdia (7) e da Capela de Nossa Senhora da Cabeça (20), estão igualmente atribuídos a António de Oliveira Bernardes



Carimbe o seu passaporte à entrada



Largo Conde de Vila Flor



Diariamente: 10h00 - 13h00 e 14h00-18h00



Entrada com ingresso

26

25

27



Século XVII



O primitivo Convento de Nossa Senhora do Carmo foi fundado fora dos muros da cidade, junto à Porta da Lagoa

Na fachada da igreja a chamada Porta dos Nós, que pertencia ao anterior edifício e que data do século XVI, poderá ser obra de Diogo de Arruda, um dos arquitetos responsáveis pelo Convento de São Francisco (14)

A cúpula da capela-mor é a maior de Évora



Largo das Portas de Moura



Aberta ao culto

Terça-feira a Sábado:
18h15

Domingo:
11h30 e 18h15

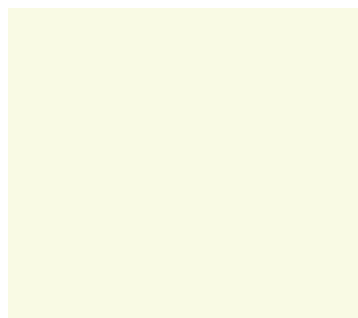
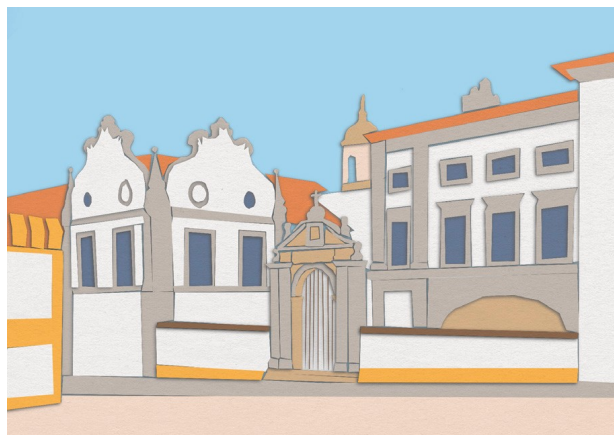


Livre

Igreja e Convento de Nossa Senhora do Carmo

12

Centro Histórico - Património Mundial da UNESCO



Carimbe o seu passaporte à entrada

28

29



Século XVI



As esculturas do topo da igreja, da autoria de Nicolau Chanterene, são tradicionalmente chamadas Meninos da Graça e simbolizam as quatro partes do mundo e o poder universal de D. João III

O carácter renascentista da fachada é obra do arquiteto Miguel de Arruda, que também projetou a caixa de água renascentista da Rua Nova de Santiago (23)

No século XIX funcionou na igreja uma Escola Primária



O Museu Nacional Frei Manuel do Cenáculo (24) apresenta na sua exposição o túmulo de D. Afonso de Portugal, Bispo de Évora, da autoria de Nicolau Chanterene



Largo da Graça

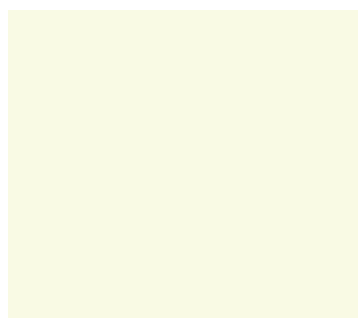


Condicionado

Igreja e Convento de Nossa Senhora da Graça

13

Monumento Nacional



Carimbe o seu passaporte à entrada

30

31



Séculos XIV - XVIII

Igreja e Convento de São Francisco

14

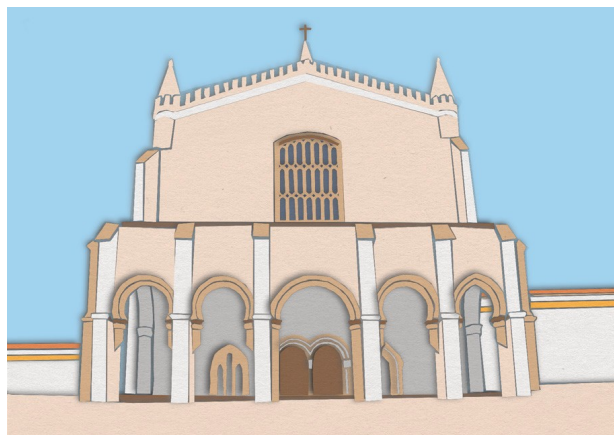
Monumento Nacional



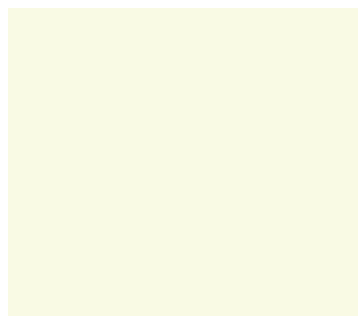
No século XV, pela riqueza artística da sua talha dourada, o Convento de São Francisco era chamado o Convento do Ouro

A Capela dos Ossos está decorada com mais de cinco mil crânios humanos

A Capela de São Joãozinho, inicialmente independente da igreja, foi a primeira sede da Misericórdia de Évora (7)



No final do século XIX o restauro da igreja foi financiado pelo eborense Francisco Barahona, que também contribuiu para as obras realizadas na Igreja de São Brás (10)



Carimbe o seu passaporte à entrada



Praça 1º de Maio



Junho a Setembro
Diariamente:
9h00 - 18h30

Outubro a Maio
Diariamente:
09h00 - 17h00



Entrada com ingresso



O ingresso dá acesso à Capela dos Ossos, ao Museu do Presépio e ao Núcleo Museológico (28)

32

33



Séculos XVI / XVII

Igreja e Convento do Salvador do Mundo

15

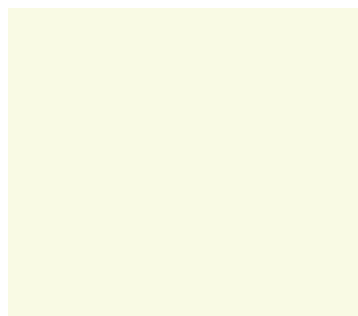
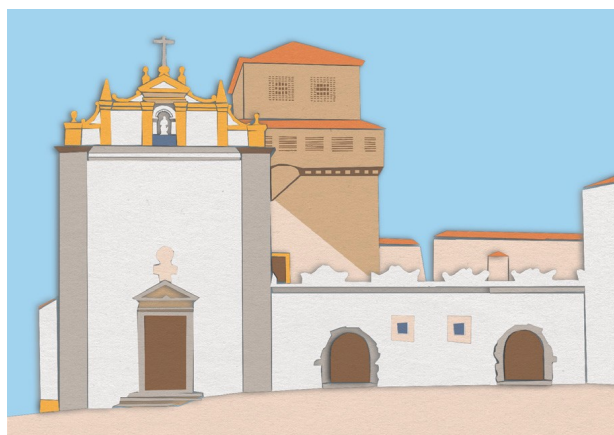
Imóvel de Interesse Público



O convento primitivo foi fundado no local onde existe atualmente a Igreja do Espírito Santo (9) mas, no início do século XVII foi transferido para o Palácio dos Condes de Sortelha

No século XX parte do edifício foi demolido para abrir a Rua da Olivença e para construir o edifício dos Correios

O interior da igreja é revestido com azulejos do século XVII



Carimbe o seu passaporte à entrada



Rua do Salvador



Horário de Inverno
Terça-feira a Domingo:
9h30 - 17h30

Horário de Verão
Terça-feira a Domingo:
10h00 - 18h00



Livre

34

35



Século XVII



Os retábulos em talha dourada, do século XVIII, são atribuídos a Sebastião Abreu do Ó e a Luís João Botelho

O portal renascentista, atribuído a Nicolau Chanterene, pertence ao Convento de São Domingos

Na igreja funciona atualmente o Conservatório Regional Eborae Musica



No espaço do antigo convento funciona atualmente o Núcleo Interpretativo do Megalitismo de Évora (29)



Avenida de São Sebastião



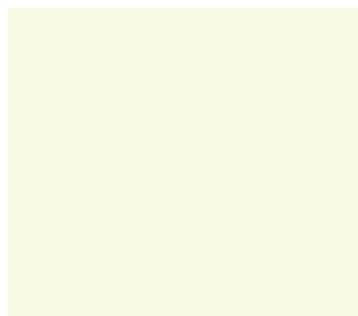
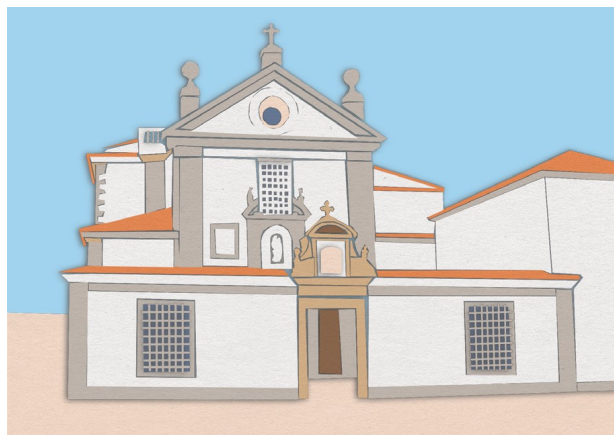
Segunda-feira a Sexta-feira:
9h00 - 12h30 e 14h00 - 17h30



Livre 

Igreja e Convento de Nossa Senhora dos Remédios 16

Monumento de Interesse Público



Carimbe o seu passaporte à entrada

36

37



Séculos XV - XVIII



A primitiva ermida foi construída entre as duas Portas de Avis

Das várias ermidas que existiam sobre as portas da cidade esta é a única que se mantém em funcionamento

Tradicionalmente é também chamada de Nossa Senhora da Expectação do Parto



A Igreja do Senhor Jesus da Pobreza (8) integra uma ermida dedicada a Nossa Senhora da Piedade, construída sobre a desaparecida Porta da Mesquita



Rua de Avis / Portas de Avis



Condicionado
Aberta ao culto no segundo sábado do mês:
9h00

Capela de Nossa Senhora do Ó 17

Monumento Nacional



38

39



Século XVIII



A ermida foi construída dentro de uma das torres da muralha de Évora

O seu interior é revestido por pintura mural e azulejos

Através da abertura podemos ver uma coluna, símbolo do martírio de São Manços



Rua de São Manços



Condicionado



Séculos XVII - XVIII



A ermida teve origem num oratório que existia neste local

Os azulejos da fachada são da oficina dos Oliveira Bernardes e datam de 1736

O interior do edifício é revestido por pintura mural, azulejaria e talha dourada



Rua Mendo Estevães



Condicionado



Século XVIII



A primitiva ermida foi fundada no final do século XV e destruído no século XVII

O atual edifício foi terminado em 1713, data em que foram instalados na capela-mor dois retábulos provenientes da Igreja da Misericórdia (7)

Em 2010 o edifício foi cedido à Igreja Ortodoxa Portuguesa e recebeu a nova invocação de Igreja dos Santos Apóstolo Pedro e Apóstolo Paulo



Avenida de São Sebastião



Condicionado

Ermida de São Sebastião / Igreja Ortodoxa dos Santos Apóstolo Pedro e Apóstolo Paulo

Imóvel de Valor Patrimonial





Séculos XVI / XVII / XVIII

Colégio do Espírito Santo Universidade de Évora

21

Monumento Nacional



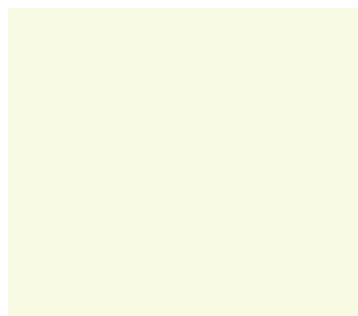
A Universidade foi fundada pelo Cardeal Infante D. Henrique em 1559 e foi a segunda universidade a ser criada em Portugal

Em 1759, na sequência da expulsão dos Jesuítas, a Universidade foi encerrada e só reabriu em 1979

No claustro preserva-se o pórtico de mármore do século XVIII, da antiga Capela do Colégio do Espírito Santo, e na fachada a oeste um portal do século XVI, proveniente do Convento de São Domingos



No Convento de Nossa Senhora dos Remédios (16) foi colocado outro portal que pertencia originalmente ao Convento de São Domingos



Carimbe o seu passaporte à entrada



Largo dos Colegiais



Segunda-feira a sexta-feira: 9h30 - 19h00
Sábado: 10h00 - 19h00



Entrada com ingresso

44

45



Séculos XVI / XX

Palácio de D. Manuel

22

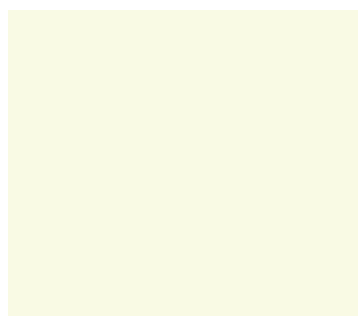
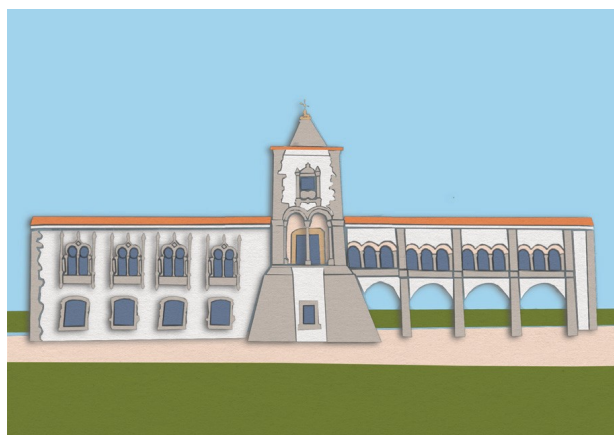
Monumento Nacional



Este edifício, conhecido como Galeria das Damas, é o que resta do Palácio de São Francisco

As janelas do século XVI são decoradas com temas marítimos e exóticos

Ao longo do tempo o edifício foi usado como armazém de guerra, Museu Arqueológico, sala de exposições e teatro



Carimbe o seu passaporte à entrada



Rua 24 de Julho / Jardim Público



Segunda-feira a Domingo



Livre

46

47

Mapa Aqueduto da Água de Prata

- A Estrada Évora-Arraiolos
- B Convento de São Bento de Castris
- C Mosteiro da Cartuxa Santa Maria Scala Coeli
- D Alto de São Bento
- E Porta da Lagoa
- F Rua do Cano
- G Fonte do Chão das Covas
- H Caixa de água renascentista da Rua Nova de Santiago
- I Rua do Salvador
- J Rua Nova
- K Travessa de Sertório
- L Chafariz da Praça do Giraldo
- M Chafariz das Portas de Moura
- N Largo da Porta Nova
- O Rossio de São Brás



Século XVI

Aqueduto da Água de Prata

23

Monumento Nacional



O aqueduto tem 18 km e foi inaugurado a 28 de Março de 1537. A sua construção foi dirigida pelo arquiteto Francisco de Arruda e demorou apenas seis anos

O Convento de São Bento de Cástris foi construído no local onde existiu uma ermida dedicada a São Bento e a sua cerca é atravessada pelo aqueduto

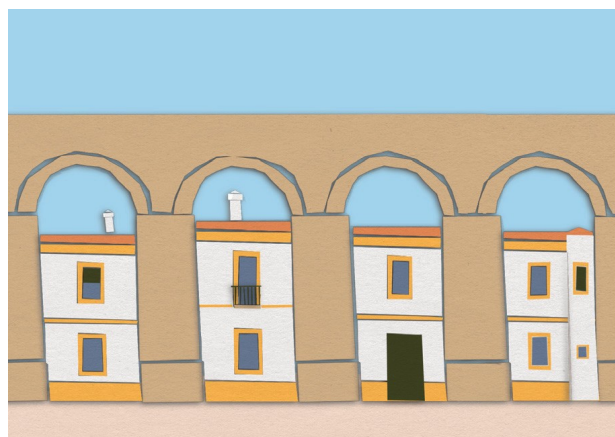
O Mosteiro da Cartuxa, fundado em 1587, possui o maior claustro de Portugal

A caixa de água renascentista da Rua Nova de Santiago foi construída entre 1536-37 pelo arquiteto Miguel de Arruda

O Chafariz da Praça do Giraldo foi construído em 1571 e as oito bicas simbolizam as oito ruas principais que vão dar à praça

O Chafariz das Portas de Moura foi inaugurado em 1556 e poderá ser obra de Diogo de Torralva

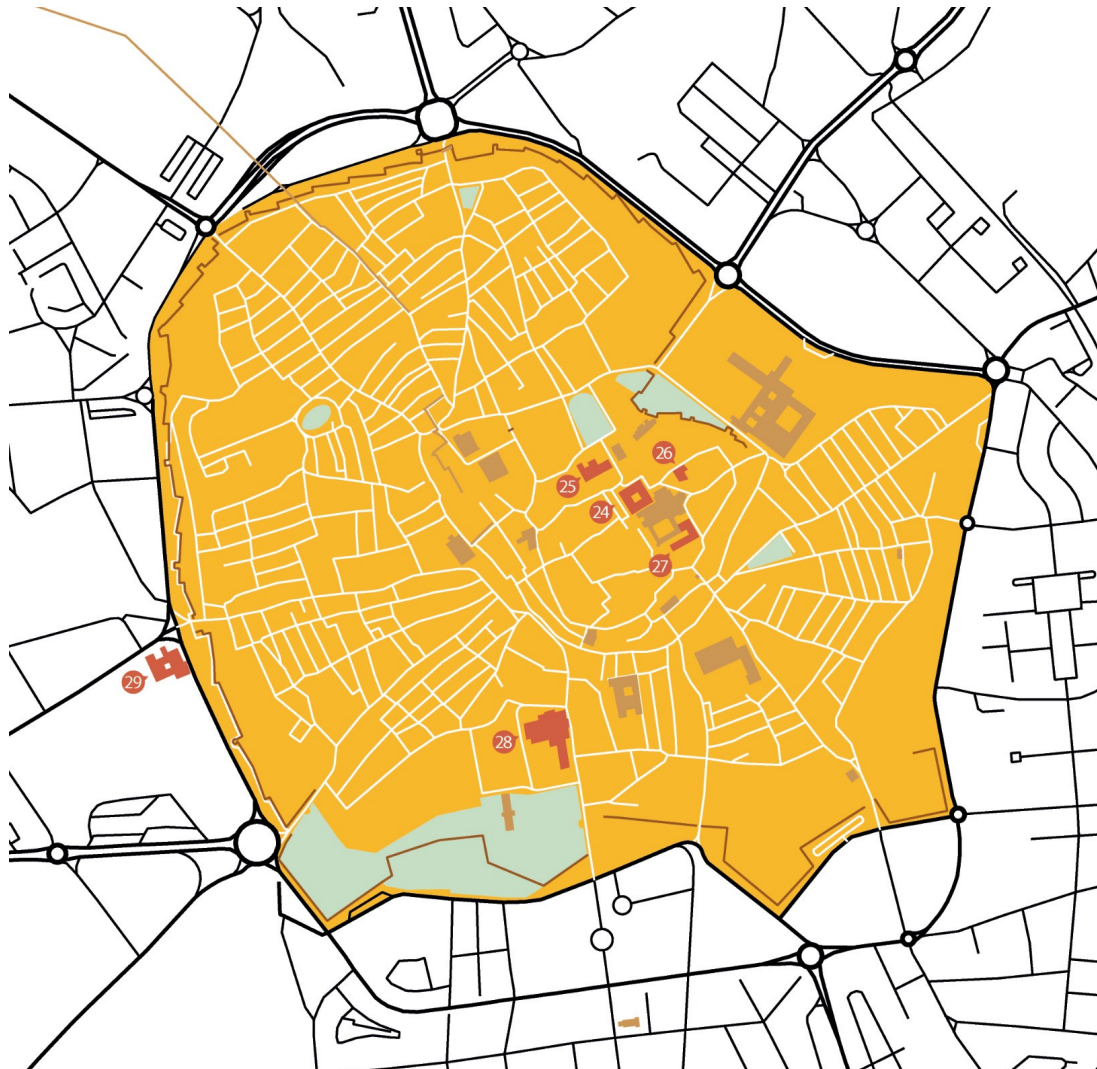
O Fecho Real do Aqueduto situava-se junto à Igreja de São Francisco e foi demolido em 1873



Mapa Museus

24. Museu Nacional Frei Manuel do Cenáculo
25. Centro de Arte e Cultura da Fundação Eugénio de Almeida / Casas Pintadas
26. Coleção de Carruagens / Paço de São Miguel
27. Museu de Arte Sacra da Catedral de Évora
28. Núcleo Museológico da Igreja de São Francisco
29. Centro Interpretativo Megalítica Ebora

Descubra outros Museus em www.evoraticket.pt



O Museu foi fundado em 1915 a partir da coleção de Frei Manuel do Cenáculo

Antes de ser instalado no Paço Episcopal em 1929, o Museu funcionou na Biblioteca Pública de Évora e no Palácio Amaral

Estão em exposição objetos arqueológicos, religiosos e artísticos que assinalam os vários períodos de ocupação de Évora



Largo do Conde de Vila Flor



Horário de Inverno
Terça-feira a Domingo:
9h30 - 17h30

Horário de Verão
Terça-feira a Domingo:
10h00 - 18h00

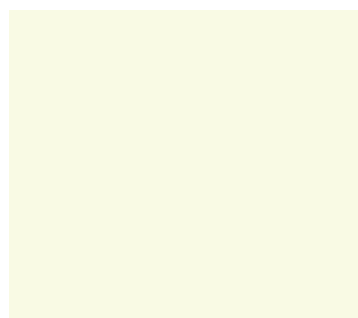
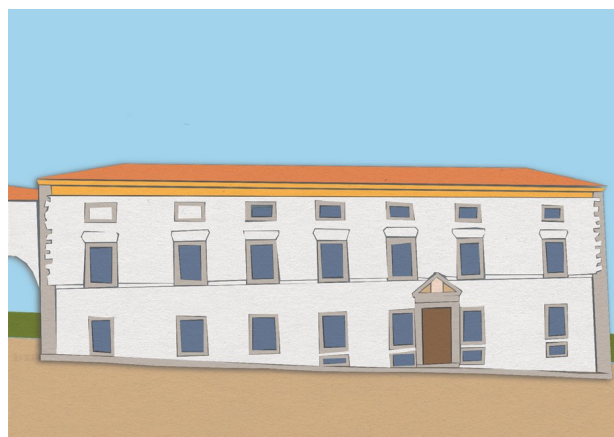


Entrada com ingresso
Entrada livre:
Domingos e feriados até às 14h00



Museu Nacional Frei Manuel do Cenáculo

24



Carimbe o seu passaporte à entrada



O edifício foi construído nos séculos XV e XVI e fazia parte do Palácio da Inquisição

O seu nome deve-se às pinturas murais do século XVI que decoram as galerias do jardim

Segundo a tradição este edifício pertenceu a Vasco da Gama



Largo do Conde de Vila Flor



Terça-feira a Domingo:
10h00 - 13h00 e 14h00 - 19h00



Entrada com ingresso

Centro de Arte e Cultura da Fundação Eugénio de Almeida / Casas Pintadas (25)



Carimbe o seu passaporte à entrada

(26) Coleção de Carruagens / Paço de São Miguel



Páteo de S. Miguel / Largo Dr. Mário Chicó



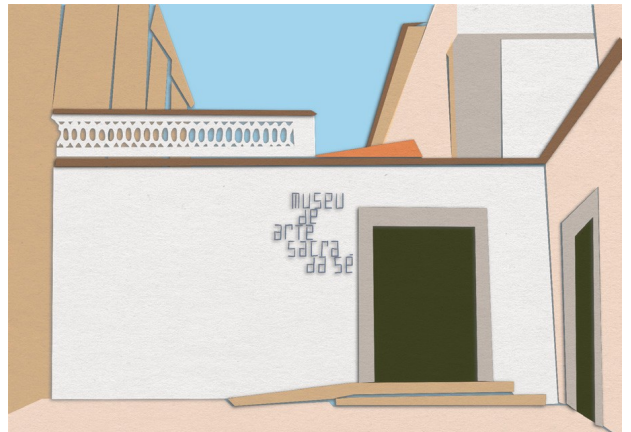
Outubro a Maio
Terça-feira a Domingo:
10h00 - 12h30 e 13h30 - 18h00

Junho a setembro
Terça-feira a Domingo:
10h00 - 12h30 e 15h30 - 19h00



Entrada com ingresso

Museu de Arte Sacra da Sé Catedral de Évora (27)



Largo do Marquês de Marialva / Largo de D. Miguel de Portugal



Horário de Inverno
Terça-feira a Domingo:
9h00 - 12h30 e 14h00 - 17h00

Horário de Verão
Terça-feira a Domingo:
9h00 - 17h00



Entrada com ingresso

