TRATAMENTOS DE CONSERVAÇÃO E RESTAURO DE ESCULTURAS MONUMENTAIS EM BARRO COZIDO POLICROMADO

CONSERVATION-RESTORATION TREATMENTS OF POLICROMED CLAY MONUMENTAL SCULPTURES

TRATAMIENTOS DE CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN DE ESCULTURAS MONUMENTALES EN TERRACOTA POLICROMADA

André Varela Remígio[1]

RESUMO
A escultura monumental em barro cozido existe monocromada ou policromada, tanto no interior como no exterior dos edifícios religiosos, por todo o território português e desde o século XV ao século XXI.As técnicas de execução também variam. Tanto podem ter paredes finas, como muito grossas, ter ou não travessas interiores e ser ou não *taceladas*.Pelas suas características técnicas e físicas, os respectivos tratamentos de Conservação e Restauro requerem cuidados especiais. Dá-se o exemplo dos do retábulo do *Casamento Místico de Santa Catarina* do seu mosteiro da Carnota, de relicários do Santuário e das esculturas do plano horizontal do retábulo do *Trânsito de São Bernardo* do Mosteiro de Santa Maria de Alcobaça e da escultura do Divino Salvador da sua igreja de Santarém.
Palavras-Chave: Escultura; Barro cozido; Conservação e Restauro.

ABSTRACT
The monumental sculpture in baked clay exists monochrome or polychrome, inside and outside religious buildings, throughout the territory Portuguese and from the fourthteenth to the 21.st century. Execution techniques also vary. May have thin or very thick walls, have or not interior sleepers and be seccioated or not. Due to their technical and physical characteristics, the respective Conservation-Restoration treatments require special care. This is the example of the altarpiece of the Mystic Wedding of St. Catherine of her monastery of Carnota, reliquaries of the sanctuary and sculptures of the horizontal plane of the altarpiece of St. Bernard of the Monastery of Santa Maria de Alcobaça and the sculpture of the Divine Saviour of his church of Santarém.
Keywords: Sculpture; Clay; Conservation-Restoration.

RESUMEN
La escultura monumental en terracota existe monocromada o policromada, tanto dentro como fuera de los edificios religiosos, en todo el portugués y desde el siglo XV hasta el siglo XXI. Las técnicas de ejecución también varían. Pueden tener paredes delgadas, como muy gruesas, tener o no durmientes interiores y seren seccionadas o no. Debido a sus características técnicas y físicas, los respectivos tratamientos de Conservación y Restauración requieren cuidados especiales. Pone el ejemplo del retablo de las Bodas Místicas de Santa Catarina de su monasterio de Carnota, relicarios del Santuario y las esculturas del plano horizontal del retablo de San Bernardo del Monasterio de Santa María de Alcobaça y la escultura del Divino Salvador de su iglesia de Santarém.
Palabras Clave: Escultura; Terracota; Conservación y Restauración.

INTRODUÇÃO

Com a expansão ultramarina, iniciada no século XV, Portugal alargou as suas fronteiras e passou a ser um país transeuropeu, incluindo territórios em África, na América do Sul e na Ásia. A deslocação de pessoas e as relações comerciais entre estes territórios eram extremamente intensas, originando uma miscelanização social e cultural ímpar e extremamente enriquecedora. Como não faz qualquer sentido criar fronteiras e erguer muros onde eles nunca existiram, até à independência ou desanexação de cada um destes territórios, estes devem ser entendidos para todos os efeitos como partes integrantes de Portugal e os seus habitantes igualmente portugueses. As características específicas de cada território constituirão um regionalismo de um Portugal global e plural.

[1]Bacharel e licenciado em Conservação e Restauro pela Universidade Nova de Lisboa (UNL); Pós-Graduado em Direito do Património Cultural, pela Faculdade de Direito da Universidade de Lisboa (FDUL), com tese "A Conservação e Restauro e o Conservador-restaurador na Legislação Portuguesa."Conservador-restaurador com atelier próprio, Santo André, Conservação e Restauro de Bens Culturais, tendo como clientes diversos organismos do Ministério da Cultura, Igreja Católica Portuguesa, museus, fundações, autarquias, antiquários e coleccionadores particulares, nacionais e internacionais. É reconhecido juridicamente para dirigir tratamentos de Conservação e Restauro de bens culturais. E-MAIL: avremigio@xsantoandre.pt. ORCID: 0000-0002-1341-2157

A relação entre Portugal continental e a Terra de Vera Cruz é talvez um dos casos em que havia maior proximidade, mesmo depois da independência da antiga colónia. A encomenda de obras de arte vindas do primeiro era constante, bem como a deslocação de artistas para o segundo. Muitos já não voltaram, instalando as suas oficinas e formando escultores locais.

Quando estas encomendas artísticas ocorriam num mosteiro, esta proximidade poderia ser ainda maior, uma vez que havia uma grande circulação de religiosos e uma intensa comunicação entre as casas da mesma ordem, mesmo de províncias religiosas diferentes.

Apesar da Escultura Brasileira ter características próprias, tal como várias zonas de Portugal, há vários casos em que a diferenciação de esculturas de um e do outro lado do Atlântico é extremamente difícil, muitas vezes apenas possível através da identificação das madeiras do suporte. Assim, a Escultura do Mundo Português não é mais que uma laranja, com um gomo em cada continente. Apesar de separados por oceanos, cada gomo tem muito mais semelhanças com os restantes que diferenças e isoladamente vale muito pouco. Neste sentido, para um investigador entender e ter uma interpretação completa desta laranja, tem que conhecer todos os gomos.

Não podemos deixar de referir que preferimos claramente o termo *barro cozido* ao vulgarizado *terracotta*. Apesar de terem genericamente o mesmo significado, o primeiro é o termo português primitivo e o segundo um italianismo recentemente aportuguesado (*terracotta*: *terra* - barro; *cotta* - cozido), constando apenas nos dicionários portugueses a partir do início do século XX. Será sim incorrecto dizer-se que esculturas são executadas simplesmente em barro, uma vez que este é o material extraído do solo e que se altera quimicamente com a cozedura, dando origem a um outro material, o barro cozido.

A ESCULTURA EM BARRO COZIDO POLICROMADO EM PORTUGAL

Figura 1 - Igreja de São Salvador da Torre, Viana do Castelo, Portugal.

Fonte: https://www.allaboutportugal.pt/imagethumb/1700x/resize/819873. Acesso em setembro de 2021.

Quando se aborda a escultura em barro cozido policromado em Portugal, referem-se geralmente quatro episódios distintos e isolados: as esculturas florentinas encomendadas no reinado do Rei D. Manuel I (1469-1521) no início do século XVI para o Mosteiro de Santa Maria de Belém e outras casas religiosas e civis; a *Última Ceia* do escultor francês Philip Hodart (1480-1546) da década de 1530 para o refeitório do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra; a escultura de Alcobaça, essencialmente do último terço do século XVII e depois os presépios alegadamente de Joaquim Machado de Castro (1731-1822). Quase tudo o resto não é frequentemente valorizado ou é mesmo desprezado, sendo conotado como obra de artistas menores ou mesmo artesãos.

A escultura em barro cozido em Portugal é muito, mas muito mais, do que isso. A produção abrange todo o território, de Norte a Sul, passando pelas ilhas e antigas colónias, e foi ininterrupta ao longo dos séculos até aos dias de hoje. Tanto existe monocromada como policromada, no interior como no exterior dos edifícios religiosos. Contudo, não deixa de haver aparentemente uma maior concentração destas esculturas em determinados locais, como em Aveiro, Braga, Óbidos ou Santarém, e em mosteiros de determinadas ordens, como as dos franciscanos, beneditinos e cistercienses. Isto acontecia porque muitas vezes os escultores eram religiosos das próprias ordens, principalmente conversos.

Na verdade, a Escultura em Portugal está ainda muito pouco estudada, havendo uma escassa e pouco profunda bibliografia específica. De entre os escultores estudados estão Mestre Pero, um escultor gótico do século XIV, Frei Cipriano da Cruz (c.1645-1716), converso beneditino, Manuel Dias (1688-1755), Marceliano de Araújo (1690-1769), Frei José de Santo António Vilaça (1731-1809), também beneditino, e o já citado e muito estudado Joaquim Machado de Castro, a excepção. Reflexo do pouco interesse em relação à escultura Portuguesa é a inexistência quase absoluta de exposições especificamente sobre esta área nos museus portugueses.

Figura 2: Santo André, século XV, Catedral, Évora.

Fotografia: Anísio Franco.

As esculturas em barro cozido mais antigas e conhecidas em Portugal datam do século XV, a de São Salvador da Torre, de Viana do Castelo (Figura 1) e a de Santo André, da Catedral de Évora (Figura 2), descoberta em 1939, durante umas obras. Certamente que terão existido muitas mais tão ou ainda mais antigas, mas que, entretanto, se terão perdido.

Tanto podiam ser executadas para o interior dos edifícios, como para o exterior. Muitas destas esculturas executadas para o exterior eram apenas monocromadas de branco, de modo a imitar pedra, numa solução mais económica. Tendo em conta que muitas destas esculturas estão a um nível muito elevado, muitas passam frequentemente despercebidas, tornando-se difícil de detecção.

Podem ser de reduzidas dimensões, como os famosos presépios portugueses, ou de grandes dimensões, como algumas esculturas do mosteiro de Alcobaça que atingem cerca de três metros.

O barro era um material verdadeiramente transversal. Tanto era utilizado por excelentes artistas, como o escultor Joaquim José Barros Laborão (1762-1820), como por de artesãos populares sem qualquer formação.As esculturas tanto podiam ser concebidas isoladas, como constituírem grupos ou conjuntos, e serem de vulto perfeito, como relevos. Mas a escultura em barro cozido pode também tomar outras formas menos usuais, como relicários, em forma de busto ou braço, ou esculturas de vestir, não esquecendo oratórios ou mesmo retábulos. Na escultura de vestir, as partes em barro cozido são naturalmente apenas o busto e os braços, sendo a estrutura de madeira.

Urge fazer um levantamento profundo e sistemático da escultura em barro cozido no território nacional português, de modo a conhecer o universo em causa, as suas oficinas e os seus escultores.

A ESCULTURA MONUMENTAL EM BARRO COZIDO EM PORTUGAL

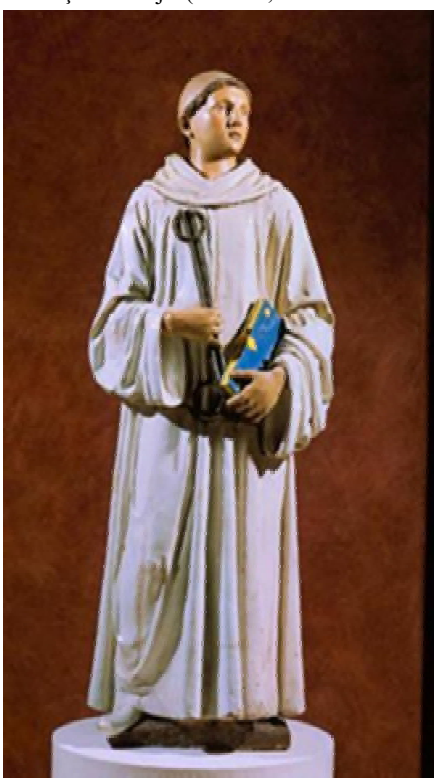
A escala monumental pressupõe que seja superior à natural, mas de modo a elaborar um discurso mais coerente e completo, consideremos as esculturas com uma dimensão superior a um metro e meio de altura.

Por todo o país, existem variadíssimos exemplos de esculturas monumentais em barro cozido. A escultura conhecida mais antiga em Portugal será a Virgem com o Menino (Figura 3), do Recolhimento da Rua do Paraíso, em Lisboa actualmente exposta no Museu Nacional de Arte Antiga. Está datada ainda dos primeiros anos do século XVI, mas tem ainda uma linguagem muito gótica, tendo claras influências francesas. Apesar da sua dimensão, com um metro e cinquenta e quatro centímetros de altura, parece extremamente leve, como só o Gótico conseguia. A policromia é naturalmente posterior.

Figura 3: Virgem com o Menino, 1501-1515, 1.54 m. Recolhimento da Rua do Paraíso, Lisboa. *(MNAA, Inv.º n.º 486 Esc.)*

Fotografia: Museu Nacional de Arte Antiga.

Figura 4: São Leonardo, 1501-1515, Toscana, Florença. Andrea della Robbia (1435-1525), 1,70, Mosteiro de Nossa Senhora da Conceição de Beja (MNAA, Inv.º n.º 155 Esc.)



Fotografia: Museu Nacional de Arte Antiga.

Apesar das referidas esculturas florentinas encomendadas para o Mosteiro de Santa Maria de Belém, Mosteiro da Madre de Deus, ambos em Lisboa, e o Mosteiro de Nossa Senhora da Conceição, de Beja (Figura 4), entre outros edifícios religiosos e civis, não serem portuguesas, não podem deixar de ser mencionadas. Datadas do início do século XVI, estas esculturas são policromadas e vidradas, podendo ser tanto de vulto como em relevo, normalmente constituídas por tacelos.

A título de curiosidade, as esculturas encomendadas ao atelier dos della Robbia para Belém foram as primeiras encomendas internacionais desta oficina, ganhado por isso um lugar de destaque. Dada a sua importância para a história da Arte Portuguesa, várias destas esculturas estão classificadas (tombadas) como Bens de Interesse Nacional. Não só são do melhor do que se fazia por toda a Europa naquele tempo como, certamente, vieram a inspirar os escultores portugueses. Há alguns casos de esculturas portuguesas vidradas de pequenas e médias dimensões, mas são raríssimas. Uma das mais conhecidas é a Virgem com o Menino da fachada da Igreja da Misericórdia de Óbidos que datará de cerca de 1596.

As magníficas esculturas da *Última Ceia*, modeladas por Philip Hodart, entre 1530 e 1534, para o refeitório do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra serão já tecnicamente mais próximas das portuguesas (Figura 5). São igualmente seccionadas pela cintura e eram policromadas, restando actualmente apenas raros vestígios. Também este conjunto escultórico está classificado como Bem de Interesse Nacional.

Por volta de 1557, no mosteiro franciscano de Santa Catarina, na Carnota, um escultor flamengo "perito na arte da escultura", segundo os cronistas, terá modelado pelo menos as esculturas de Cristo no Túmulo e de São Francisco Recebendo os Estigmas (Figura 6).

Figura 5: Última Ceia, Philip Hodart (1480-1546), 1530-1534. Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra.

Fotografia do autor.

Figura 6: São Francisco Recebendo os Estigmas, c. 1557. Escultor flamengo, c. 2,28m. Mosteiro de Santa Catarina da Carnota.

Fotografia do autor.

Devido à sua simbologia, tão ligado à pobreza, o barro viria a ser um material extremamente usado em esculturas de mosteiros franciscanos. Existiriam esculturas em barro cozido nas fachadas e nos interiores das igrejas dos mosteiros, mas também em capelas, ermidas e oratórios tão característicos das cercas franciscanas.

Por volta de 1569, na Carnota, o mesmo flamengo executou o mais antigo presépio português conhecido. Apesar de não ter dimensões monumentais, é de dimensões bastante consideráveis e merece naturalmente uma menção. Este presépio foi doado pela Rainha Regente D. Catarina (1507-1578) e a Infanta D. Maria (1521-1577), a última filha do rei D. Manuel, que se refugiaram na região da grande peste que assolou Lisboa, tendo visitado na altura o mosteiro.

Anos mais tarde, entra em cena um frade franciscano, Frei Francisco dos Santos, que executou o grupo escultórico do Martírio de Santa Catarina de Alexandria. A Carnota virá a ser um núcleo de Escultura em Barro Cozido da máxima importância no contexto nacional. Este núcleo de esculturas, bem como a Escultura em Barro Cozido em geral, tem sido estudado ultimamente pelos doutores Anísio Franco e Maria João Vilhena, com revelações extraordinárias que têm revolucionado este tema.

Outro núcleo importante é, como não podia deixar de ser, Braga, a cidade dos escultores. Para o portal maneirista da Igreja da Misericórdia desta cidade, o importante escultor Gonçalo Rodrigues, activo entre 1577 e 1613, executou nos primeiros anos do século XVII um conjunto escultórico representando a Visitação (Figura 7).

Figura 7: Visitação, Século XVII, inícios, Gonçalo Rodrigues (act. 1577-1613), c. 1.50m. Igreja da Misericórdia, Braga.

Fotografia do autor.

Figura 8: Série Régia, 1675-1578/antes de 1710/1762-1765. Mosteiro de Santa Maria de Alcobaça.

Fotografia do autor.

Dada a enorme importância deste conjunto escultórico, a sua fragilidade e o facto de estar no exterior, a Santa Casa da Misericórdia de Braga decidiu efectuar cópias extremamente fiéis para o portal e resguardar as esculturas originais num museu. É naturalmente uma opção de último recurso, mas deve ser tomada quando a vida destes bens culturais está em perigo. Apesar de ser ainda uma prática rara, é um exemplo a seguir em casos semelhantes.

Em 1571, o portal da Igreja de Santa Maria de Óbidos foi substituído por um maneirista. No seu topo, está uma um grupo escultórico representando a padroeira, Nossa Senhora da Assunção. À distância do observador transeunte, não é possível identificar o material do suporte, mas não seria de estranhar que fosse de barro cozido. Este portal tem a curiosidade de ter a inscrição "Santa Maria Restaurada em 1890".

Voltando ao Mosteiro de Santa Catarina da Carnota, por volta de 1653, Frei Jorge dos Reis e Frei Francisco de Santa Águeda criaram uma escultura de Santo António que viria a fazer par com o São Francisco recebendo os Estigmas executada pelo escultor flamengo no século anterior. Este par foi depois colocado num arco do mosteiro.

O mesmo par de escultores executou um extraordinário grupo escultórico representando o Casamento Místico de Santa Catarina para o retábulo da capela-mor da igreja do mosteiro. Depois do seu estudo, esta tornou-se uma das peças-chave da Escultura Monumental em barro cozido em Portugal.

Uma escultura extremamente semelhante, tanto em termos formais como técnicos, viria a ser encontrada no mosteiro franciscano de Santa Maria Madalena de Alcobaça. Tudo leva a crer que esta escultura, representando Santa Maria Madalena, também tenha sido executada por este par de escultores ou seus seguidores. Esta conclusão só foi possível, tendo em conta o trabalho de extrema proximidade do conservador-restaurador.

Outra escultura, também extremamente semelhante, tanto em termos formais como técnicos, agora de uma Nossa Senhora com o Menino vem a aparecer no grandioso e vizinho Mosteiro de Santa Maria de Alcobaça. Não se sabe de onde era esta escultura, porque principalmente na década de 1930, o mosteiro sofreu grandes obras de restauro para o restituírem à sua suposta originalidade. Muito se perdeu nesta altura, principalmente obras barrocas.

A passagem destes escultores e seus seguidores pelos mosteiros de Santa Catarina da Carnota, de Santa Maria Madalena de Alcobaça e agora de Santa Maria de Alcobaça é uma hipótese lógica. Seja como for, a Escultura Monumental em Barro Cozido de Alcobaça iniciou-se neste momento coincidente com a Restauração da independência nacional e o fim dos sessenta anos de domínio espanhol. Este período foi extremamente rico em termos diplomáticos e políticos. Sendo o Mosteiro de Santa Maria de Alcobaça fundado pelo primeiro rei português e tendo ele uma extrema proximidade com a Família Real ao longo dos séculos, colocando-o como um dos mais importantes mosteiros nacionais senão mesmo o mais importante, foi um palco privilegiado deste novo fôlego nacionalista.

Figura 9 – Sete Virtudes (cardiais e tealogais), Santos Beneditinos e Igreja. Frei Cipriano da Cruz, 1881-1883. Mosteiro de São Martinho de Tibães.

Fotografia do autor.

As artes, especialmente a Escultura, foi uma das formas preferidas de expressão deste sentimento renovador. Muitos foram os conjuntos escultórios em barro cozido criados para este mosteiro: os relicários do Santuário (1670-1672); a primeira fase do retábulo do Trânsito de São Bernardo (1675-1678); as esculturas do retábulo da capela-mor (1675-1678); o retábulo de São Pedro(1675-1678); a primeira fase da Série Régia (1675-1678); o Presépio (1687-1690), a segunda fase do retábulo do Trânsito de São Bernardo (1687-1690); uma escultura do Rei D. Afonso I. Entrando já no século XVIII, temos o retábulo do Milagre dos Pães, o retábulo de São Bernardo dando esmola e a segunda e terceira fases da Série Régia (Figura 8).

Escassas são as informações sobre os autores destas esculturas, mas acreditamos que as do último terço do século XVII tenham sido executadas por duas ou mesmo três oficinas barristas distintas. Estas oficinas trabalhariam para fora, uma vez que vamos encontrar esculturas saídas das mesmas mãos noutros mosteiros, como os de Santa Maria de Cós, São Pedro de Tarouca, Santa Maria do Lorvão e São Pedro de Alcântara de Lisboa, bem como o vizinho Santuário da Nossa Senhora da Nazaré.

Em nosso entender, Frei Cipriano da Cruz, um dos mais conceituados escultores da sua época, poderá ter integrado uma destas oficinas de Alcobaça, antes de ter ingressado no Mosteiro de São Martinho de Tibães (Figura 9), onde vamos encontrar várias esculturas deste escultor, extremamente semelhantes às da Carnota e de Alcobaça. Um outro núcleo extremamente interessante é o de Santarém, uma vila da máxima importância ao longo de toda a História de Portugal. Apesar de executadas por diversas técnicas e em diversos momentos, a escultura monumental em barro cozido existe em muitas igrejas. Temos as esculturas da fachada do Colégio de Nossa Senhora da Conceição (c. 1711), um do Mosteiro de Santa Clara (c. 1701-1725), Igreja de Nossa Senhora da Visitação e Mosteiro da Santíssima Trindade.

Com a construção do grandioso Real Palácio de Mafra, o estaleiro das obras torna-se numa importante escola, incluindo de escultores. A formação artística tornou-se muito mais académica, estruturada e sólida, dando origem a extraordinários escultores dos séculos XVIII e XIX. Apesar do material preferencial ser a pedra, o barro era muito usado para os respectivos projectos. Contudo, existem uma ou outra peça de maiores dimensões e até mesmo monumentais.

Apesar de não atingir estas dimensões, convinha mencionar a *Via Sacra* que Rafael Bordalo Pinheiro (1846-1905) modelou para o Buçaco. Este artista multifacetado, um dos mais importantes dos finais do século XIX, conseguiu criar um enorme conjunto escultórico, com dezenas de figuras com mais de um metro, retratando as várias estações da vida de Cristo, com uma enorme minúcia e erudição. A escultura em barro cozido está tão inserida na Cultura Portuguesa que ainda hoje existe, através de artistas portugueses.

TÉCNICAS DE EXECUÇÃO

Sobre as técnicas de execução de esculturas monumentais em barro cozido, a principal referência é *Artefactos Symmetriacos, e Geometricos …*, escrita em 1733 pelo Padre Inácio da Piedade de Vasconcellos. Apesar de não se conhecerem obras deste padre jesuíta que vivia em Santarém, seria um escultor de grande qualidade, dada o pormenor com que escreve e domínio sobre a matéria.

Tal como era normal, os escultores recorriam a estampas que circulavam por toda a Europa, avulsas ou inseridas em publicações, para imaginar e esboçar em papel os projectos das esculturas a executar. Por uma questão de prudência, antes da execução de esculturas de grandes dimensões e de conjuntos escultóricos mais complexos, era aconselhável a execução de modelos em barro ou cera de um palmo ou pouco maior para servirem de guia

As esculturas eram executadas pelo processo aditivo, através da adição sucessiva de porções de barro. A construção das formas procedia-se de baixo para cima, com as mãos e teques de madeira rija, sendo interrompida por algumas pausas, de modo a que o barro fosse secando e ganhando resistência. As esculturas deitadas eram começadas pela cabeça, a fonte de onde todas as medidas.

As esculturas eram executadas ocas, podendo ter paredes finas ou grossas e um sistema de travessas em barro no seu interior ou não, de acordo com as opções de cada artista. A execução de esculturas de grandes dimensões, com paredes muito finas e sem travessas interiores, como se encontram em Santarém, requeria naturalmente uma maior habilidade técnica.

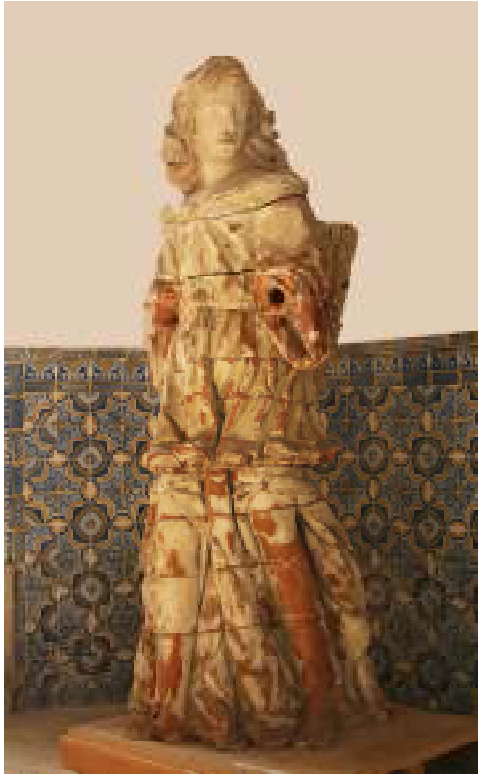
De modo a favorecer o transporte, a secagem e a cozedura, as esculturas podiam seccionadas transversalmente em blocos, os tacelos, com um garrote de arame. Quando estas esculturas perdem a policromia e os cortes ficam visíveis, parece que as esculturas estão partidas, mas isso não corresponde à verdade. É uma técnica de execução. No topo, normalmente na cabeça, abria-se um orifício, o respiro, para permitir a circulação de ar e a libertação de vapor e gases durante a cozedura. Nas esculturas horizontais, eram abertos vários respiros em zonas recuadas e recônditas (Figuras 10 e 11).

Com o barro seco, as feições e os pormenores eram abertos com formões e goivas de madeira. Os denteados serviam para desbastar e os lisos para aplainar, com o auxílio de pincéis molhados em água. As esculturas eram cozidas em fornos a lenha, durante bastante tempo, podendo atingir os dois dias.

Figura 10: Interior de uma das esculturas do retábulo de São Pedro, 1675-1678. Mosteiro de Santa Maria de Alcobaça.

Fotografia do autor.

Figura 11: Tacelagem da escultura de um anjo músico do retábulo da capela-mor, 1675-1678. Mosteiro de Santa Maria de Alcobaça.



Fotografia do autor.

Quando as esculturas eram taceladas, os respectivos tacelos eram colocados nos locais destinados, montados uns sobre os outros e as suas juntas preenchidas com argamassa de cal e areia, umas vezes, e outras com uma resina, ou pez. Como os tacelos são extremamente pesados, basta a sua sobreposição para mantê-los estáveis. Não necessariamente pelo escultor, a policromia era aplicada sobre a superfície acessível e do modo tradicional.

TRATAMENTO DE CONSERVAÇÃO E RESTAURO: Os princípios

É óbvio e incontestável que cada bem cultural deverá ser sujeito a um tratamento de conservação e restauro especificamente delineado para ele. Por conseguinte, qualquer tratamento dogmático, seja ele qual for, dificilmente coincidirá com o tratamento mais indicado para um bem cultural. Se é certo que uma abordagem mais intrusiva errada poderá ser devastadora para o bem cultural, também é igualmente certo que uma abordagem excessivamente tímida poderá ficar muito aquém das suas verdadeiras necessidades.

Se a disciplina, Conservação e Restauro, engloba operações de exame/diagnóstico, conservação preventiva, conservação curativa e restauro, todas as suas operações poderão ser legítimas eticamente, e todas as hipóteses de tratamento devem ser discutidas e ponderadas, sem preconceitos e fundamentalismos.

Valores como a prudência são basilares para o exercício da profissão de conservador-restaurador e, por conseguinte, para o sucesso de um tratamento de conservação e restauro, porém, o bom senso também é igualmente importante.

Sendo impossível tratar do que não se conhece, o conservador-restaurador deverá estudar profundamente os bens culturais que tem perante si em todas as suas vertentes, recorrendo ao auxílio de outros profissionais quando necessário. Um bem cultural é, acima de tudo, uma fonte de informações ao nível artístico, técnico, histórico e social. A salvaguarda da autenticidade, individualidade, credibilidade e veracidade dos bens culturais é por isso essencial, tal como consagra o Documento de Nara, assinado em 1994. Apesar de tudo, é preferível ter uma informação incompleta do que uma outra, adulterada.

Para além das características intrínsecas de um bem cultural, há outros valores igualmente importantes a ter em conta na delineação de um tratamento de conservação e restauro, tal como o contexto em que está inserido. Apesar da ética da Conservação e Restauro seguir actualmente uma linha mais conservativa entre limites bastante estreitos, o conservador-restaurador tem ainda uma certa margem de actuação.

O contexto religioso, por exemplo, é distinto do museológico. Por conseguinte, as imagens religiosas podem necessitar de tratamentos ligeiramente diferentes dos das esculturas museológicas. Quando as imagens estão em mau estado de

conservação e necessitam de um tratamento de conservação e restauro, as suas duas dimensões, espiritual e material, entram frequentemente em confronto. Se, por um lado, é norma intervir apenas o estritamente necessário para estancar os processos de deterioração presentes e evitar outros futuros, isto é numa linha conservativa, por outro há a necessidade de devolver às obras a dignidade e leitura que necessitam para estar ao culto, muitas vezes através de operações de restauro. Perante um dilema desta grandeza e sensibilidade, os conservadores-restauradores têm que entender e assimilar as duas dimensões das imagens e encontrar um tratamento equilibrado que as satisfaça igualmente.

No presente artigo, apresentamos sucintamente os tratamentos de Conservação e Restauro de quatro casos de esculturas monumentais em barro cozido: os do plano horizontal do retábulo do Trânsito de São Bernardo, do Mosteiro de Santa Maria de Alcobaça, da escultura do Divino Salvador da sua igreja de Santarém, os do retábulo do Casamento Místico de Santa Catarina do seu mosteiro da Carnota, (Figura 12) e os dos Relicários do Santuário, 1670-1672, do Mosteiro de Santa Maria, de Alcobaça.

Em todos eles, há naturalmente uma base comum, como a limpeza dos suportes, fixação de fragmentos, limpeza e fixação das policromias e a resolução de danos específicos e pontuais. Dadas as dimensões e peso dos fragmentos, a cola a utilizar tem que ser naturalmente forte.Contudo, os tratamentos seguiram linhas diferentes, de acordo com as especificidades de cada uma das peças e do contexto em que estão inseridas.

1º CASO - ESCULTURAS DO PLANO HORIZONTAL DO RETÁBULO DO TRÂNSITO DE SÃO BERNARDO, DO MOSTEIRO DE SANTA MARIA DE ALCOBAÇA

Apesar do seu estado arruinado, o retábulo do Trânsito de São Bernardo (Figura 12) não deix,a de constituir um exemplo máximo da teatralidade barroca e por isso de figurar na bibliografia específica. Nesse sentido e tendo em conta que apenas se tratou das esculturas do plano horizontal, faltando as do plano vertical e da pintura mural, optou-se por um tratamento minimalista, levando o Princípio da Intervenção Mínima ao extremo. Tendo em conta que o mosteiro tem uma enorme afluência de visitantes e crentes, há um grande acúmulo de poeiras sobre as esculturas, sendo por isso necessário pelo menos uma limpeza periódica. Mesmo assim, muito se fez, como limpar pormenorizadamente toda a superfície, retirar muitos quilos de entulho, como argamassas, tijolos, pedras e lixo, que ao longo dos anos se acumulou. Recolocaram-se correctamente tacelos e esculturas e colagem de fragmentos dispersos nas reservas. Uma trave em madeira que segurava um tacelo superior foi substituída por um varão de acrílico. A monocromia posterior de uma asa foi removida, uma vez que destoava de todo o conjunto (Figuras 13A e 13B).

Figura 12: Retábulo do Trânsito de São Bernardo.

Fotografia do autor.

Figuras 13A e 13B: Retábulo do Trânsito de São Bernardo (det.).

Fotografias do autor.

2º CASO - ESCULTURA DO DIVINO SALVADOR, IGREJA DO SALVADOR DE SANTARÉM

Devido a um tremor de terra que ocorreu em 1909 e a deixou severamente danificada, a Igreja do Salvador, em Santarém, foi demolida três anos depois. Como era uma das matrizes da vila, a sede da paróquia passou para a Igreja da Nossa Senhora da Piedade, mas a paróquia manteve o orago. A escultura do século XVII do orago foi também transferida para a actual matriz, mantendo uma importante carga simbólica e religiosa. Contudo, a paróquia não mudou de orago e a escultura original da igreja demolida foi preservada.

Figura 14: Escultura do Divino Salvador, Igreja do Salvador, século XVII, Santarém.

Fotografia do autor.

Figura 15: Colagem de braço da escultura do Divino Salvador.

Fotografia do autor.

Pretendia-se agora remontar a escultura e coloca-la numa das dependências da igreja. Os tacelos encontravam-se naturalmente desmontados e o braço direito partido. Neste caso, a dificuldade foi colar o braço direito, pesando vários quilos e com uma fractura vertical. Foi naturalmente necessário recorrer a espigões de aço inoxidável para reforçar esta colagem. Os intervalos dos tacelos não foram preenchidos para permitir que um dia a escultura fosse deslocada, tal como acabou por acontecer (Figuras 14 e 15).

3º CASO – RETÁBULO DO CASAMENTO MÍSTICO DE SANTA CATARINA, DO MOSTEIRO DE SANTA CATARINA DA CARNOTA

Alvo de um violento furto e várias vendas ilegais, o retábulo do *Casamento Místico de Santa Catarina* (Figura 16A) ficou severamente danificado e amputado, havendo falta de fragmentos e de tacelos completos (Figura 16B). Ao ser posteriormente recuperado e depositado no Museu Nacional de Arte Antiga, pretendeu-se expô-lo permanentemente e com destaque, dada a sua importância. Neste caso de extrema complexidade teórica e prática, a dificuldade estava em conseguir um resultado final que permitisse a exposição desta peça no principal museu português, a partir dezenas de fragmentos e com a falta de muitos deles. Optou-se então pela colagem de fragmentos, preenchimento dos intervalos dos tacelos e de lacunas e a sua integração cromática.

Figuras 16 A e 16 B: Retábulo do Casamento Místico de Santa Catarina, do Mosteiro de Santa Catarina da Carnota, antes e depois do roubo e vandalismo.

Fotografia: Dr. Anísio Franco.

Fotografia do autor.

O registo fotográfico efectuado anos antes pelo Dr. Anísio Franco foi essencial para a reconstrução do conjunto. Sem ele, seria como fazer um puzzle sem imagem. Foi reconstruído um expositor inspirado no retábulo original e as esculturas foram colocadas nos seus locais exactos. As esculturas fragmentadas ou simples fragmentos foram fixos através de um sistema de varões praticamente imperceptíveis. As faltas são assim assumidas, mas sem beliscar a autenticidade desta peça. Caso algum dia se venha a encontrar partes integrantes, tal como aconteceu a meio do tratamento, a sua colocação será extremamente simples (Figura 17).

Figura 17: Conjunto escultórico do Casamento Místico de Santa Catarina, tratado e remontado num expositor no Museu Nacional de Arte Antiga.

Fotografia do autor.

4º CASO – RELICÁRIOS DO SANTUÁRIO, DO MOSTEIRO DE SANTA MARIA DE ALCOBAÇA

Figura 18: Relicários do Santuário, 1670-1672. Mosteiro de Santa Maria de Alcobaça

Fotografia do autor.

Figura 19: Reintegração formal.

Fotografia do autor.

Outro expoente máximo do Barroco Português é o Santuário do Mosteiro de Santa Maria de Alcobaça. De planta hexagonal, as paredes revestidas com um retábulo em talha dourada e a cúpula lavrada e igualmente dourada são palco de um impressionante conjunto de quase uma centena de relicários monumentais em barro cozido policromado, na forma de esculturas de corpo inteiro, bustos e braços. Nas décadas de setenta e oitenta, vários técnicos e estagiários do Instituto José de Figueiredo foram tratando de todos eles e agora urgia uma revisão e homogeneização de tratamentos entre eles. Foram removidos repintes, uma camada de purpurina e um verniz, antes de preencher lacunas e integra-las cromaticamente (Figuras 18 e 19).

Como integrações formais, efectuadas em intervenções posteriores, em muito destoavam das formas originais e chamavam muito a atenção, estas foram melhoradas e integradas cromaticamente depois. Tendo em conta que as formas anatómicas se repetiam ao longo de dezenas de relicários, as faltas eram de percepção fácil e não havia o risco de invenção, o crime número um na Conservação e Restauro.

AGRADECIMENTOS
O autor manifesta o seu sincero agradecimento a Ana Pagará, directora do Mosteiro de Santa Maria de Alcobaça, Rui Rasquilho e Cecília Gil, antigos directores do mesmo mosteiro, Anísio Franco, vice-director do Museu Nacional de Arte Antiga, Maria João Vilhena, conservadora de escultura do mesmo museu, e Eva Raquel Neves, conservadora do Museu Diocesano de Santarém, uma vez que sem a sua preciosa colaboração este artigo não teria sido possível.

REFERÊNCIAS

AA. VV, **Problemas de Alteração e Conservação do Conjunto em Terracota da Morte de S. Bernardo no Mosteiro de Alcobaça,** ADEPA, Alcobaça (1974).

LE GAC, A.; Alcoforado, A., **Frei Cipriano da Cruz em Coimbra, Capital Nacional da Cultura 2003**, Coimbra (2003).

MOURA, C., A **Escultura de Alcobaça e a Imaginária Monástico-Conventual** (1590-1700), tese de doutoramento, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (2006).

REMÍGIO, A. V., 'O retábulo da capela-mor da igreja do Mosteiro de Santa Maria de Alcobaça e o tratamento de Conservação e Restauro da escultura da Virgem com o Menino', in **Actas do IV Congresso Internacional Cister en Portugal y en Galicia,** Tomo II, Braga - Osseira (2009) 905-928.

REMÍGIO, A. V.; Franco, A.; Vilhena, M. J., 'O retábulo de Santa Catarina da Carnota: prelúdios da retabulística monástica em barro cozido', in actas **I Simpósio de História da Arte 'O Retábulo no Espaço Ibero-americano: Forma, Função e iconografia',** Instituto de História a Arte, Lisboa, (2016).

REMÍGIO, A. V., **'O retábulo do Trânsito de São Bernardo do Real Mosteiro de Santa Maria de Alcobaça: história, execução e conservação'**, **Conservar Património**, 15-16 (2012) 3-30.

REMÍGIO, A. V., 'Relicários do Santuário do Mosteiro de Santa Maria de Alcobaça', in **A Prática da Teoria, Tratamentos de Conservação e Restauro,** ARP, Lisboa (2009) 33-42.

VASCONCELOS, F., '**Notas sobre estatuária a nortenha em barro cozido**', MVSEV 4 (1), Lisboa, (1993) 9-19.

VASCONCELLOS, P. I. P., **Artefactos Symmetriacos, e Geometricos, Advertidos, e Descobertos pela Industriosa Perfeição das Artes, Esculturaria, Architecturia, e da Pintura**, Officina de Joseph Antonio da Sylva, Lisboa (1733).

Data de submissão: 16/11/2021
Data de aceite: 26/11/2021
Data de publicação: 27/12/2021